

Pascale Grau

Aufzeigen und Aufzeichnen. Dokumentieren im performativen Akt

Eine Untersuchung zur Relation von Performance und Dokument

Mentorat:

Dr. Sabine Gebhardt Fink

Kooperationen:

Kaskadenkondensator, Projektraum für aktuelle Kunst und Performance,

Warteck pp Burgweg 7, 4058 Basel

Bildwechsel, Dachverband für Frauen/ Medien/ Kultur, Kirchenallee 25, D-20099 Hamburg

Master of Advanced Studies in Cultural/Gender Studies, MAS CGS

6. Durchführung

Zürich 5. Mai 2008

Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK/ics,

Zürcher Fachhochschule

Inhaltsverzeichnis

3	Vorwort
4	Einleitung
6	Hauptteil
6	A) Ausgangslage und Forschungsstand
6	Verortung in den Kulturwissenschaften
6	Theorielektüre
7	Definitionen und Begriffserklärungen
8	Fragestellung, These
8	Auswahl der vier künstlerischen Positionen
9	Zur Methode
10	Die Quellen und Archive
14	B) Fallanalysen und Befragungen
14	1. Steffi Weismann
22	2. Clare Goodwin
29	3. San Keller
39	4. Clara Saner und Selma Weber
49	C) Ergebnis
53	Eigene Einschätzung
55	Anhang
	Literaturverzeichnis
	Abbildungsverzeichnis
	Interviews
	Kooperationen
	Flyer

Aufzeigen und Aufzeichnen. Dokumentieren im performativen Akt

Eine Untersuchung zur Relation von Performance und Dokument

Vorwort

Vor zwei Jahren war ich als Teilnehmerin an ein Performance-Symposium in Malaysia eingeladen und lernte dort einen Aspekt des Dokumentierens von Performancekunst besonders anschaulich kennen. Eine der Teilnehmenden, eine muslimische Künstlerin, liess im Verlauf ihrer Performance die Zuschauer/innen weisse Porzellanteller mit Begriffen beschreiben, die ihnen viel bedeuteten. Nachdem sie selbst den Begriff ‚Allah‘ auf den letzten Teller geschrieben hatte, zerschmetterte sie alle Teller an der Wand hinter sich. Die Performance wurde von staatlichen Spitzeln, die sich unter das Publikum gemischt hatten, auf Video aufgenommen. Am nächsten Tag wurde das Symposium geschlossen und das Gelände musste sofort geräumt werden. Die betroffene Künstlerin konnte noch am selben Abend ausser Landes in Sicherheit gebracht werden. Für die Organisator/innen hatte diese Schliessung äusserst unangenehme Folgen.

Diese Begebenheit zeigt, wie technische Medien auch in der Performancekunst Teil des Foucaultschen Machtdispositives sind und für Wissens- und Machtdemonstrationen benutzt und missbraucht werden können. In meiner Arbeit werde ich mich aber nicht der repressiven, sondern der produktiven Seite der Relation von Performance und Dokument zuwenden.

Sowohl in meiner künstlerischen als auch in meiner vermittelnden Arbeit im Bereich der Performancekunst war und bin ich mit der Thematik des Dokumentierens von vergänglichen Ereignissen beschäftigt. Durch die Arbeit als Performerin, Vermittlerin und Kuratorin hatte ich oft mit dem unbefriedigenden Fakt zu tun, dass Videodokumentationen Performances nicht ausreichend vermitteln können. Evident wurde und ist, dass Dokumente und Dokumentationen nur beschränkte Information vom Ereignis, höchstens im Sinne einer Spur sein können. Gleichzeitig hält sich aber in Bezug auf dokumentarische Bilder der Glaube an ihre absolute Beweiskraft (siehe Beispiel Malaysia), was wiederum herkömmliche Formen von Archiven begünstigt. Auf der Suche nach Formen der Dokumentierbarkeit, die lebendigere Formen der Archivierung von Performancekunst zulassen, begann ich mich theoretisch mit diesem Thema zu befassen.

Dank

Ich bedanke mich ganz besonders bei allen, die mich in dieser Arbeit unterstützt haben und ohne deren Hilfe ich diese nicht hätte schreiben können: Bei den Künstler/innen Steffi Weismann, San Keller, Clare Goodwin, Clara Saner und Selma Weber; bei meinen Mentorinnen Sabine Gebhardt Fink (Theorie) und Gabriel Baur (mediale Arbeit), Katrin Grögel (Beratung und Lektorat), Emanuel Tschumi (Grafik) und bei Matthias Scheurer für die tägliche moralische und inhaltliche Unterstützung. Herzlichen Dank auch an Marion Strunk, Kathrin Schlieben und Isabel Zürcher für die Gespräche und Salome Pitschen (Cutterin, mediale Arbeit)

Einleitung

In der theoretischen Beschäftigung mit dem Thema Performance und Performativität stieß ich immer wieder auf die These, dass Performance wegen ihrer Vergänglichkeit nicht aufgezeichnet werden könne. Diese These stützt sich auf die Definition der Performancetheoretikerin Peggy Phelan, die 1993 schrieb:

„Performance [...] becomes itself through disappearance, [...]. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.“¹

Diese Aussage kann sicher zum Teil bejaht werden, doch die Schlüsse, die Kunsttheorie und -praxis daraus gezogen haben, sind meiner Ansicht nach kritisch zu hinterfragen. In Rebecca Schneider habe ich eine Performancetheoretikerin gefunden, die diese Definition und die Logik der westlichen patriarchalen Archiv-Kultur kritisiert. In ihrem Artikel „Performance Remains“² sagt sie, dass die Kunsttheorie sich dankbar auf diese Definition gestützt habe, da diese den Status der Objekte und deren Status als ‚Originale‘ im Archiv in Frage stelle. Nur leider habe diese Auslegung dazu geführt, dass Performance fast ganz aus dem wissenschaftlichen Blickfeld verschwunden ist und ein kümmerliches Dasein in der Kunstgeschichte führt. Es ist also wichtig für mich zu fragen, was bleibt von einer Performance? Ich werde mich deshalb mehrmals auf Rebecca Schneiders Artikel stützen.

Den Streit, der sich ebenfalls an diese oben genannte Definition von Phelan knüpft, hält die ‚Liveness‘-Debatte aufrecht. Dieser teilt die Forschenden und Praktizierenden heute noch in zwei antagonistische Lager. In jene, die mit Peggy Phelan davon ausgehen, dass es gerade die subversive Kraft der vergänglichen Performancekunst sei, nicht festgehalten werden zu können, auch nicht per technischer Aufzeichnung. Die andere Gruppe formiert sich um Philip Auslander und moniert, dass technische Medien wie das Fernsehen seit den 1960er-Jahren integraler Bestandteil unseres Alltags sind und den Begriff der ‚Liveness‘ bereits nachhaltig verwischt haben.³ Ihnen ist die Verschränkung und Bezogenheit von Medialität und Ereignis grundlegend. Wichtig für diese Debatte ist aber auch die Tatsache, dass Performancekünstler/innen schon seit den 1960er-Jahren technische Medien benutzen und in ihren Arbeiten gerade die oben beschriebene Wirkungsmacht thematisieren.

Aus kulturwissenschaftlicher Sicht gehe ich mit Judith Butler davon aus, dass der Streit um Liveness und um die so genannt „reine, authentische“ Performance, obsolet ist. Judith Butler meint, dass jeder Akt, der kulturell und sozial performt wird, bereits schon vorher performt wurde, bevor der oder die spezifische Akteur/in überhaupt auf der sozialen Bühne erschienen sei.⁴ Nach Butler ist es das Charakteristikum jeder performativen Handlung, dass sie eine Wiederholung oder Re-Inszenierung kultureller Codes in Gang setzt und keine originäre Erzeu-

1 Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993, S. 146

2 Rebecca Schneider: *Performance Remains*. *Performance Research* 6 (2), On Maps, Routledge Dartington/UK, 2001, S. 100-108 digital (www.routledge.com)

3 Vgl. Eckhard Schumacher: *Performativität und Performance*. In: *Passepartout*. *Zu Performativität, Performance, Präsenz*. In: *Texte zur Kunst* 37, 2000, S. 95-102

4 Judith Butler: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, *Phänomenologie und feministische Theorie*. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 301-320

gung oder Erschaffung ist. Erika Fischer-Lichte, auf die ich mich ebenfalls mehrmals beziehen werde, beschreibt unter dem Aspekt der ‚Liveness‘⁵ die Theateraufführung „Der Idiot“ (2002) von Frank Castorf an der Volksbühne Berlin, die zwar gespickt von Live-Kameras und Projektionen war, aber trotz der Mediatisierung ihre Liveness nicht einbüßte. Damit stützt sie die These Philip Auslanders. Der Streit um Flüchtigkeit versus mediale Vermitteltheit von Performance, der bis heute in Performancekreisen und in der bildenden Kunst herrscht, behindert meiner Meinung eine wirklich produktive Diskussion über die Lebendigkeit von Performancekunst als Strategie der Erinnerung kultureller Praktiken und des Aufzeigens von Kontingenz, mit und ohne technische Medien.

Mittlerweile ist die Wichtigkeit technischer Dokumentationen evident und wurde meiner Meinung nach durch zwei Faktoren begünstigt: Erstens durch den feststehenden Glauben an den Wahrheitsgehalt von dokumentarischen Fotos und Videos, die, wie im zu Anfang geschilderten Beispiel aus Malaysia, zum Beweis dienen, dass das Ereignis tatsächlich in dieser Form stattgefunden hat. Zweitens durch Künstlerinnen wie Marina Abramovic, die in den ausgehenden 1980er-Jahren den Wert ihrer Dokumentationen erkannten, ihre (Video-)Dokumentationen technisch aufbereiteten und für die Forschung und den Kunstmarkt freigaben. Damit ebneten sie den Weg zur Erforschung von Performativität und Performancekunst. Seither ist zu beobachten, dass sich viele Forschungen und Publikationen, auf immer dieselben Arbeiten aus den 1970er-Jahren, nämlich auf jene von Marina Abramovic, Chris Burden, Hermann Nitsch und wenigen anderen berufen. Erika Fischer-Lichte zum Beispiel beklagt in einem Artikel über eine Arbeit von Marina Abramovic die Unzulänglichkeit der Videodokumentation, da diese die Zuschauerreaktionen, die Fischer-Lichte als konstituierend für die Performance beschreiben wollte, gar nicht zeigen. Diese Bemerkung war einer der Auslöser für diese Arbeit. Wie und was muss aufgezeichnet und aufgezeigt werden, damit das Material mehr transportiert?

In meiner Eigenschaft als Performancekünstlerin und Kuratorin bin ich mir meiner Doppelrolle und der Nähe zum Thema bewusst. Trotzdem und gerade durch diesen Aspekt der Zeugenschaft hoffe ich, meine Erfahrung aus Praxis, Rezeption und Vermittlung produktiv in diese Arbeit einfließen lassen zu können. Das Interesse am Performance-Dokumentations-Archiv des Kaskadenkondensator, einem Projektraum für aktuelle Kunst und Performance in Basel hat mich einerseits zu den Fallbeispielen in dieser Arbeit geführt, ist aber auch massgebend für die Kooperationen, die im Zusammenhang mit dieser Masterarbeit angelegt sind.⁶

5 Erika Fischer-Lichte schreibt zu ‚Liveness‘: „Der Live-Begriff ist in der deutschen Diskussion missverständlich, da er bei uns eindeutig aus dem Fernsehkontext stammt und Fernsehen in Echtzeit meint“. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 114

6 Siehe genaue Ausführungen dazu in: *Eigene Einschätzung, Ausblick* (letzte Seite)

Hauptteil

A) Ausgangslage und Forschungsstand

Verortung in den Kulturwissenschaften

In meiner Untersuchung zum Thema beziehe ich mich auf den kulturwissenschaftlichen Diskurs, der als ‚performative turn‘ bekannt wurde. Er löste in den 1990er-Jahren (parallel und etwa zeitgleich mit dem kokurrierenden ‚iconic turn‘) die Paradigmen des ‚linguistic turn‘ ab. Letzterer verstand ‚Kultur als Text‘. In der Textwissenschaft, die in den 1980er-Jahren als Leitwissenschaft galt, wurde Kultur im Zusammenhang von Zeichentheorien gelesen. Mit Einsetzen des ‚performative turn‘ standen in den 1990er-Jahren Tätigkeiten des Herstellens, des Produzierens, des Machens im Vordergrund; untersucht wurden Handlungen und Austauschprozesse und wie sich kulturelle Strukturen auflösen und neue herausbilden. Materialität, Medialität und Prozesshaftigkeit traten in den Vordergrund und ‚Kultur als Performance‘ löste das Text-Modell ab. Neue Leitwissenschaften wurden die Theaterwissenschaft und die Ethnologie, die nicht nur theatrale Formen sondern auch Feste, politische Zeremonien, Spiele, Straf- und Begräbnisrituale, Konzerte untersuchten.

In unserer postindustriellen Kultur löste dies eine Verschiebung des Fokus aus, die vom Artefakt zur Aufführung führte. In der bildenden Kunst hatten bereits in den 1960er-Jahren Performancekunst, Bodyart, Landart, Actionpainting diese Tendenz vorweggenommen. In der Folge bekamen selbst Ausstellungen Aufführungscharakter, wo sich entweder Künstler/innen vor Publikum selbst darstellten oder das Publikum mit den Exponaten interagierten. Auch das Theater, das sich seit jeher als Aufführungskunst bezeichnet, stellte den Körper der Schauspieler/innen in seiner ganzen Materialität in den Vordergrund. Die Übergänge zwischen Theater- und Performancekunst, sowie zwischen Theater und den Bildenden Künsten wurden fließend. Konkret hatte der ‚performative turn‘ in der Bildenden Kunst seinen Niederschlag in der Kontextkunst der 1990er-Jahre. Dort wurde Kunst zu einer Art Recherche, die den Kontext, in dem die künstlerischen Interventionen stattfanden, zum Objekt der künstlerisch-analytischen Auseinandersetzung erklärte. Die Arbeiten schwankten zwischen Forschungslabor, Kaffeehaus, Wohnung, Bühne, Informationsstand. Sie zeichneten sich durch eine performative Herangehensweise aus und brachten verschiedenste Möglichkeiten der Partizipation hervor.

Theorielektüre

In meiner Arbeit stütze ich mich, wie bereits angedeutet, auf Theorien von Erika Fischer-Lichte⁷ (2004), natürlich auf Judith Butler⁸ (1990) und Sybille Krämers⁹ Ausführungen zu Performativität und Medialität (2004). Darüber, was Dokumentieren für die Vermittlung bedeuten könn-

7 Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004

8 Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften., Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main., 2002. Judith Butler hat den Begriff der Performativität von Jacques Derrida übernommen und der wiederum hat ihn in Auseinandersetzung mit dem Linguisten John L. Austin eingeführt; die Wurzeln der ganzen Performativitätsdebatte liegen im vorausgegangenen ‚linguistic turn‘.

9 Sybille Krämer: Performativität und Medialität. Wilhelm Fink Verlag, München, 2004, S. 14-25

te, geben mir Gabriele Brandstetter und Hans Friedrich Bormann¹⁰ (1999) Auskunft. In Bezug auf die Performativität von Dokumenten und Dokumentationen stütze ich mich auf Philip Auslander¹¹ (2005) und die amerikanische Performancewissenschaftlerin Rebecca Schneider¹² (2001). Rebecca Schneider geht davon aus, dass Performance selbst eine Form von Dokument ist, in dem Sinn, dass sie kulturelle Praktiken tradiert. Die verschiedenen Modelle von Partizipation beleuchte ich mit Überlegungen von Sabeth Buchmann und Rainer Bellenbaum¹³ (2007) und Nicolas Bourriaud¹⁴ (2002).

Definitionen und Begriffsklärungen

Ich werde in dieser Arbeit nicht versuchen, die ‚Gemengelage‘ und die verschiedenen Verschränkungen zwischen Performance und Performativität in den verschiedenen Wissenschaften (Anthropologie, Theaterwissenschaften, Sprachphilosophie und Cultural Studies) auszuloten. Soviel möchte ich aber klären: unter *Performance* verstehe ich aus kulturwissenschaftlicher und künstlerischer Sicht alle Aufführungen im Alltags-, Kunst- und Kulturkontext, die eine Kopräsenz von Akteur/innen und Zuschauer/innen mit und ohne technische Medien beinhalten. Das Konzept der *Performativität*¹⁵ kann nach Butler als ein Konzept der Hervorbringung durch Wiederholung beschrieben werden, aus der immer eine Neukonstruktion resultiert. Den Begriff *performativer Akt* entnehme ich Judith Butlers Theorie, wo er zunächst einmal sprachtheoretisch nur den Genderakt meinte, dann aber von Butler selber auf alle Handlungen mit Körpern übertragen wurde. Ich verwende in dieser Arbeit mehrheitlich diesen Begriff und übertrage ihn auf die Performancekunst.

Performativität, das heisst der Diskurs über das Performative, ist nach Sybille Krämer immer mit der *Medialität*, das heisst dem Diskurs über die Medien, verbunden: Medien verschwinden in der Wahrnehmung, alles, was wahrgenommen und kommuniziert wird, geschieht über Medien. Zugleich bringen Medien das, was sie übertragen hervor. Dies bezeichnet Krämer als den kleinsten gemeinsamen Nenner, den die beiden Begriffe Performativität und Medialität teilen. Krämer interessiert sich bei beiden Begriffen für die Überschreitung des Bedeuten- und Repräsentieren-Wollens. Dies ist immer an dichotomische Begriffsraster gebunden. Materialität, Korporalität, Präsenz und Ereignishaftigkeit hingegen unterminieren die Zeichen, die nicht mehr funktionieren. Sie plädiert für eine Verschiebung vom Sagen hin zum Zeigen. Dies wird für mich in Bezug auf die Untersuchung der medialen Dokumente respektive die medialen Dokumentationen wichtig.

Unter *Aufzeigen* subsummiere ich all jene künstlerischen Strategien der 1990er-Jahre die sich sowohl im performativen Akt als auch im Dokument/in der Dokumentation zeigen: Fake

- 10 Hans Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter: An der Schwelle, Performance und Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser, Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Hg. Hanne Seitz; Klartext Verlag Essen, 1999, S. 45-55
- 11 Philip Auslander: Zur Performativität der Performancedokumentation. In: After the Act, Hg. Barbara Clausen, Reihe Theorie Bd. 3, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2005, S. 21-33
- 12 Rebecca Schneider: Performance Remains. Performance Research 6 (2), On Maps, Routledge Dartington/UK, 2001, S. 100-108 digital (www.routledge.com)
- 13 Sabeth Buchmann und Rainer Bellenbaum: Partizipation mit Rancière betrachtet. In: Paradoxien der Partizipation. Das Magazin des Instituts für Theorie No. 10/11, ZHdK, 2007, S. 29-34
- 14 Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics. Les presses du réel, Dijon, 2002, S. 25-40
- 15 Vgl. Glossar Perform Space und Situated Body, www.perform-space.ch

(Fälschung)¹⁶ Camouflage (Tarnung)¹⁷, Zitation (Gebrauch von Verweisen)¹⁸, Sampling (Aneinanderreihung und Aneignung von vorgefertigtem meist digitalem Material)¹⁹.

Unter *Aufzeichnen* behandle ich Primärprodukte wie Flyer/Ankündigungen, Konzepte, Werbeprospekte, Spielanleitungen, etc. als Dokumente und Sekundärprodukte wie Fotos, Videos, Texte Dritter, Erlebnisberichte als Dokumentationen.

Fragestellung

Im Fokus meiner Arbeit steht die Frage nach dem Verhältnis von performativem Akt und Dokument/Dokumentation, und zwar aus der Sicht der Wahrnehmung und im Spannungsverhältnis zwischen dem vermeintlichen ‚Original‘ und seiner medialen Vermittlung.

Ich frage in meiner Untersuchung danach, inwieweit der performative Akt in den 1990er-Jahren bereits mit Medien und Dokumenten/Dokumentationen verschränkt ist und von den Künstler/innen bereits zu Beginn einer Arbeit mitkonzipiert wird. Welches sind die künstlerischen Strategien und in welcher Weise haben diese die Grenze zwischen Kunstproduktion und Vermittlung bereits verwischt?

Die Beschäftigung mit den vorgängig angeführten Theorien führte mich zu folgender These, die ich im Laufe der Untersuchung zunehmend ausführen, präzisieren und an den künstlerischen Positionen überprüfen werde:

These

Seit den 1990er-Jahren verschränken Künstler/innen von vorneherein (mediale) Dokumente und Dokumentationen mit dem performativen Akt und denken deren Vermittlung innerhalb ihrer Arbeiten bereits mit. Dabei spielen neue künstlerische Strategien wie Fake, Zitation, Camouflage, Sampling eine wichtige Rolle.

Zur Auswahl der vier künstlerischen Positionen

Gegenstand meiner Untersuchung sind vier künstlerische Positionen aus der Schweiz und aus meinem kuratorischen Umfeld, dem Kaskadenkondensator²⁰, einem Projektraum für aktuelle

16 Der oder das Fake ist der US-amerikanische Jargon-Begriff für eine Fälschung, ein Imitat oder einen Betrüger. Das Wort ist ein typisches Beispiel von Netzjargon, dem Wortschatz der Menschen, die sich der Internetkultur verbunden fühlen. (Wikipedia 18.4.08)

17 Camouflage (frz. Irreführung, Täuschung, Tarnung)

18 Eine Zitation ist ein expliziter Verweis auf eine Publikation oder andere Informationsquelle. Dieser Verweis besteht in der Regel aus einer Literaturangabe. Im Gegensatz zum Zitat, bei dem der Schwerpunkt auf einem zitierten Wortlaut oder Sachverhalt besteht, und der ‚Zitierung‘, die den Vorgang oder die Art und Weise des Zitierens bezeichnet, steht bei der Zitation primär das Vorhandensein eines Verweises im Mittelpunkt. (Wikipedia 18.4.08)

19 Sampling war in den Diskursen zur Bildenden Kunst in den 1990er-Jahren ein Schlüsselwort, das u. a. die Frage der Fälschung, der Anmassung von Autorschaft, des Zitats zusammenzufassen schien. Die Fälschung als eine Strategie des Diebstahls kann auch produktiv als ein Akt der Aneignung verstanden werden: als Vergesellschaftung bürgerlichen Eigentums, als Strategie der Subversion und schließlich als paradoxe Strategie der Selbstverwirklichung. Vgl. www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling

20 Der Kaskadenkondensator versteht sich als ein Ort der Vermittlung und des experimentellen, forschenden und prozesshaften Kunstschaffens mit Schwerpunkt auf Performance und anderen performativen Ausdrucksformen. Als komplementärer Kunstort spielt der Kaskadenkondensator im Kontext der Basler Kunstinstitutionen seit 1994 eine eigenständige Rolle. Er funktioniert als flexible Struktur, in der Künstler/innen und Theoretiker/innen gemeinsam an der Schnittstelle von Kunst und Vermittlung arbeiten und den Dialog zwischen Kunstschaffenden und Kunstinteressierten anregen. Weiter sucht und pflegt der Kaskadenkonden-

Kunst und Performance in Basel. Ich hatte ursprünglich vor, vier Arbeiten von international bekannten Künstler/innen, die seit den 1990er-Jahren mit performativen Strategien arbeiten, zu analysieren²¹. In der Beschäftigung mit diesen Positionen, d.h. mit Materialien (Dokumenten/Dokumentationen) aus dem Internet und aus Büchern, fehlte mir aber die Möglichkeit meiner eigenen Zeugenschaft. Aufgrund meiner Auseinandersetzung mit der Fragestellung wurde mir klar, dass sowohl die eigene Zeugenschaft als auch eine vielschichtige Auswahl von Dokumenten und Dokumentationen Schlüssel für meine Untersuchung sein sollten. Die internationalen Positionen gelten mir weiterhin als Referenzen für die unterschiedlichen performativen Strategien, die sich seit den 1990er-Jahren entwickelt haben.

Ich untersuche im Folgenden die Positionen von:

1. Steffi Weismann und ihre Arbeit „Recall Service“ aus dem Jahr 2007
2. Clare Goodwin und ihre Arbeit „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ aus dem Jahr 2003
3. San Keller und seine Arbeit „Come Together“ mit Su Young Park, aus dem Jahr 2005
4. Clara Saner/Selma Weber mit ihrer Arbeit „l'incanto“ aus dem Jahr 2003

Als Kuratorin im Kaskadenkondensator hatte ich damals die Arbeiten, die hier untersucht werden sollen, selbst miterlebt, meistens fotografiert und zum Teil auch gefilmt. Folglich habe ich einen subjektiven Blick auf das Material. Wenn ich mich mit den Dokumenten beschäftige, untersuche ich jedoch immer auch den Beobachtungsmodus anderer. Ich beschäftige mich also mit Wahrnehmung, mit Vergessen und Erinnern und mit dem Archiv. Mein Durchgang durch die Dokumente wird so zu einer Erzählung auf der Grenze zwischen Theorie und Biografie.

Als Kuratorin stehen mir zudem Dokumente und Dokumentationen aus dem Kaskadenkondensatorarchiv zur Verfügung. Ausserdem ist es durch die geografische Nähe möglich, die Künstler/innen vor Ort zu befragen.

Zur Methode

Ich wähle zwei komplementäre Vorgehensweisen um vergleichendes Material zu gewinnen:

Einerseits befrage ich Dokumente und Dokumentationsmaterial in Form von Printmedien, Fotos, Videodokumentationen und Texten von Dritten, sowie meine eigene Erinnerung. Dabei interessieren mich Erscheinungsformen der Teilnahme (Partizipation), wie die Künstler/innen ihren Körper und die soziale Rolle einer Persona²² in ihre Arbeit mit einbringen und ihre künstlerischen Strategien.

In einem zweiten Teil befrage ich die Künstler/innen nach der Wahl und dem Stellenwert der Medien im performativen Akt und im Dokument respektive der Dokumentation desselben.

sator die Vernetzung und Kooperation mit städtischen und regionalen Initiativen und Institutionen und mit anderen unabhängigen Kunsträumen im In- und Ausland.

21 Dies waren Arbeiten von Minerva Cuevas, Christine Hill, Renée Green und Ines Doujak (dank Katharina Schlieben, die mir drei der Künstlerinnen vorgeschlagen hatte).

22 Das Konzept von ‚Persona‘ ist die soziale Rolle die jemand spielt, wenn er/sie vor Anderen agiert und nicht mit sich alleine ist. Es kann auch die Rolle des Schauspielers/der Schauspielerin sein. Der Begriff Persona leitet sich aus dem lateinischen Wort für Maske oder Charakter ab und ist vergleichbar mit dem älteren Begriff des Alter Ego dem ‚anderen Ich‘ mit fiktionalem Charakter. (Wikipedia 16.4.08)

Die Quellen und Archive

Die Quellen meiner Untersuchung sind Bilder (Fotos und Videodokumentationen), mündliche Aussagen (von Teilnehmer/innen, Wortgästen, Interviewpartner/innen) und Texte (von Kunsthistoriker/innen, Texte aus dem Rückblickdossier Kasko, der Fachliteratur, der Presse).

Ich beziehe mich sowohl auf Dokumente/Dokumentationen der Künstler/innen als auch auf Dokumente/Dokumentationen aus dem Kaskadenkondensatorarchiv, auf Texte von Dritten, auf die Interviews mit den Künstler/innen und schliesslich auf meine eigene Erinnerungsfähigkeit. Dieses vielfältige Material bildet für mich eine Art Forschungsarchiv, aus dem ich schöpfe. Dieses Vorgehen des gleichwertigen Nebeneinanders von verschiedenen Materialien ist der künstlerischen Praxis des Samplings sehr nahe (vgl. Fussnote 19). Ich erachte dieses Verfahren nicht nur für sinnvoll sondern für notwendig damit Form und Inhalt eins werden können. Der Inhalt besteht darin, Vergangenes wieder in Erscheinung zu bringen. Meine eigene Erinnerungsfähigkeit verknüpfe ich so mit der Performativität der Dokumente. Unter Dokument versteht die amerikanische Performancetheoretikerin Rebecca Schneider nicht nur einen sicheren Wert, der bewahrt wird, sondern alles, was zu einer Handlung verleitet und im gleichen Mass das Verschwinden und das Erscheinen von etwas in sich trägt.²³ An dieser Stelle möchte ich auf verschiedene Arten von Dokumenten und ihre spezifischen Qualitäten näher eingehen:

Das unbewegte und das bewegte ‚dokumentarische‘ Bild

In der nachträglichen Dokumentation (Foto und Video) wird der Prozess der Performance in Form einer Spur fortgesetzt. Das Dokumentarische ist die Repräsentation vorgefundener Realität im aufzeichnenden Dokument. Seit Beginn der Fotografie und des Films gibt es diese Idee des rein beobachtenden Fotografierens/Filmens mit der damit verbundenen Wunschvorstellung einen direkten Zugriff auf die Wirklichkeit zu haben, schreibt Elisabeth Cowie²⁴. Sie gibt dabei zu bedenken, dass der Blick durch das gerahmte Kameraobjektiv das Gesehene immer selektiert. Die Rahmung erzeugt immer Kontingenz, die durch Einsatz von Montage, Bildausschnittwahl und Bewegung zum Teil wettgemacht werden kann. Dies beweise, dass auch das dokumentarische Bild Kunstcharakter habe. Faktisches und Fiktives treffen aufeinander.

Fotos sind nach Roland Barthes indexikalisch. Sie behaupten, dass das was fotografiert wurde stattgefunden hat. Über die Performance selber vermag das Foto nicht viel zu sagen. Ein Foto kann aber in die Kunstgeschichte eingehen, wenn es ‚Spektakuläres‘ zeigt. Hinter einem solchen Foto steht eine subjektive Auswahl eines ganz bestimmten Momentes. Beim Fotografieren versucht der/die Fotograf/in jenen Moment zu erwischen, wo sich ‚Spektakuläres‘ ereignet. Babette Mangolte²⁵, eine Fotografin und Filmerin von Performances aus den 1970er-Jahren, berichtet, dass sie immer eine Serie von Fotos gemacht und dabei gar nicht durch die Linse geschaut habe um den spektakulären Moment nicht zu verpassen. Erst in der nachträglichen Auswahl wurde entschieden, welche Bilder signifikant seien.

23 Siehe auch: Rebecca Schneider: Performance Remains. Performance Research. 6.2 On Maps Dartington/UK, 2001, S. 100-108 digital, (www.routledge.com.)

24 Elisabeth Cowie: Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben. In: Auf den Spuren des Realen, Kunst und Dokumentarismus, Reihe Theorie Bd. 1, Hg. Karin Gludovatz und MUMOK, Verlag für moderne Kunst Nürnberg 2003, S. 15-25

25 Babette Mangolte: Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft... In: After the Act, Reihe Theorie Bd. 3, Hg. Barbara Clausen, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2005, S. 35-52;

Eine ähnliche Auswahl geschieht bei der Herstellung von Videostills. Aus einer Serie von Standbildern liest man das heraus, was am bezeichnendsten für die Handlung erscheint. Babette Mangolte, die ihre Arbeit als Fotografin besonders genau reflektiert, kritisiert die Unzulänglichkeit der visuellen Quelle und beschreibt unbewegte Bilder als ‚ikonisch‘ oder ‚anekdotisch‘. Das als klassische Performance-Fotografie rezipierte Bild stiftete sozusagen einen Teil der Ikonografie von Performancekunst, ohne dass sie dieser gerecht werde. Später benutzte Mangolte ausschliesslich Film und Video, um ausgewählte Performances zu dokumentieren.

Philip Auslander²⁶ wirft im Zusammenhang mit Fotografie die interessante Frage auf, ob ein Nachstellen von Performances, das sich auf Fotografien begründet, die Performances an sich oder Performances als Dokument nachstelle. Diese Frage lässt sich meiner Meinung auch auf das Medium Video, der Performance für die Kamera übertragen. Auslander vergleicht exemplarisch zwei Kategorien von Performance-Foto-Dokumentationen: Die dokumentarische Kategorie, vorzugsweise in Schwarzweiss im Sinne eines ‚wahren‘ Abbildes und als Ersatz für die nicht erlebte Performance, und die theatralische Kategorie, die eine Performance für die Kamera ohne Anwesenheit eines Primärpublikums macht oder nachstellt. Ich müsste nun einwenden, dass Performance sich doch gerade dadurch auszeichnet, dass sie in Kopräsenz eines Publikums stattfindet. Auslander überzeugt mich aber mit dem Argument, dass auch bei der Performance für die Kamera der/die Performer/in Verantwortung für ein Publikum, allerdings ein Sekundärpublikum wie zum Beispiel die Betrachter/innen einer Videoinstallation, übernimmt. Genau an diesem Punkt knüpft meine eigene mediale Arbeit in Form eines Experimentes an, was dort weiter diskutiert wird.

Ich möchte deshalb hier auf die dokumentarischen Dimension der Videoaufzeichnung zurückkommen: diese zeichnet die zeitliche Dimension und den Prozess/Ablauf der Performance auf. Die Zuschauerperspektive ist in der Videoaufzeichnung auf **einen** subjektiven Blickwinkel beschränkt. Die Atmosphäre, die Lichtstimmung und das Auditive werden ebenfalls aufgezeichnet. Videodokumentationen sind Instrumente des Erinnerns, aber auch Artefakte, die unsere Beobachtungen beglaubigen sollen. Ungenau wird es meiner Meinung nach dort, wo Videodokumentationen wie ikonische Fotos zum Werk deklariert und verkauft werden.

Wortgastbeiträge und Gespräche

In der kuratorischen Praxis im Kaskadenkondensator waren und sind Wortbeiträge im Anschluss an jede Live-Performance integraler Bestandteil des Konzeptes. Diese sind teilweise auf Video aufgezeichnet worden. Aufgabe des Wortgastes war und ist es, seine Wahrnehmung direkt in Worte zu fassen und so dem Publikum eine Stimme zu geben.

An geeigneter Stelle werde ich diese Wortgastbeiträge als Stimme eines Dritten mit einbeziehen. Dieses kuratorische Konzept im Kaskadenkondensator hat eine Form von Gespräch über Performancekunst etabliert und geprägt.

26 Philip Auslander: Zur Performativität der Performancedokumentation. In: *After the Act*, Reihe Theorie Bd. 3, Hg. Barbara Clausen und MUMOK, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2005, S. 21-33

Texte von Dritten

Performance wird im Nachtrag der Beobachtung immer zur Erzählung und zum Text. Der Beobachter/die Beobachterin befindet sich durch seine/ihre körperliche Involviertheit auf der Schwelle zwischen Sagbarem und Unsagbarem.²⁷ Geschriebene Augenzeugenberichte und Texte von Dritten sind immer von Nachtäglichkeit und von Fiktion geprägt. Die Rekonstruktion einer Performance, auch die von Augenzeugen, ist immer eine Konstruktion einer Fiktion, wie das Erinnern selbst. Das Unfassbare ist das Erlebnis also die Wahrnehmung, deshalb misst sich Performance am Kommunikationserfolg, der Performanz. Darum ist die Zeuenschaft des Publikums so wichtig und unweigerlich mit der Performancepraxis verbunden. Performance wird erfahren, das Speichermedium ist der Körper. Die Erinnerung daran, aber auch Fotos oder Videos von Performances sind immer nachträglich und nicht objektiv²⁸. Gabriele Brandstetter formuliert dies so:

„Die Kunst der Performance stellt die implizit vorausgesetzte Objektivität des Beobachters in Frage, indem sie den *Abstand* zwischen Ereignis und Wahrnehmung zur Erscheinung bringt. Und in dem Maße, in dem sich das Ereignis der Performance als verfügbarer Gegenstand entzieht, geraten jene seltsamen Artefakte in den Blick, denen wir die Aufgabe zuschreiben, unsere Beobachtungen zu beglaubigen. Filme, Photos, Texte, Relikte der Performance sind Marken/Masken der Erinnerung: [...] der Beobachter selbst ist in das Spiel impliziert, er befindet sich auf der *Schwelle*. [...] Die Modi der Schwelle – Topoi der Wahrnehmung – sind die Erinnerung, und das Erzählen.“²⁹

Katrin Grögel hat für eine Seminararbeit an der Universität Basel mit Nacherzählungen einer Performance gearbeitet, die sie transkribierte. Die Nacherzählung aus der Erinnerung beschrieb sie als Äusserungen mit performativen Anteilen im Sinne der Sprechakttheorie von John L. Austins³⁰. In der Transkription sei diese Qualität allerdings nur noch ansatzweise vorhanden. Meistens jedoch haben jene, die über Performance schreiben, diese nicht live gesehen und miterlebt. Sie sind auf Dokumente/(Video-)Dokumentationen angewiesen. Dabei muss den Schreibenden klar sein, dass eine aufgezeichnete Performance nur eine Spur dessen wiedergibt, was sich ereignet hat.

Alle Texte, die über Performances geschrieben werden sind also Nacherzählungen und haben mehr oder weniger fiktionalen Charakter. In meiner Untersuchung gehe ich unter anderem einer meiner Meinung nach sehr interessanten Textform nach: die Medienwissenschaftlerin

27 Vgl. auch Fussnote 29: Hans Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter: An der Schwelle, Performance und Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser, Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Hg. Hanne Seitz; Klartext Verlag Essen, 1999, S. 46/47

28 Vgl. Katrin Grögel: Transformationen/Multiplikationen; Zur Performance Miroir von Marica Gojevic vom 23. Nov. 2000 Kasko Basel. Hausarbeit zum Oberseminar Theorie und Analyse von Inszenierungen bei Prof. Dr. G. Brandstetter Uni Basel SS, 2000; (unveröffentlicht, von der Autorin zVg).

29 Hans Friedrich Bormann und Gabriele Brandstetter: An der Schwelle, Performance und Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser, Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung, Hg. Hanne Seitz; Klartext Verlag Essen, 1999, S.46/47

30 Austin geht davon aus, dass mit einer performativen Äusserung, im Gegensatz zur konstativen Äusserung, etwas getan wird. Die performative Äusserung kann nur glücken oder nicht, sie kann nicht falsch oder richtig sein. Vgl. John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte, Elfte Vorlesung. In: Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hg. Uwe Wirth, Surkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 72. Siehe auch: John L. Austin: How to do things with words, Cambridge 1975, S. 1-11

Verena Kuni verfasste einen Text aufgrund der vorgängig produzierten Dokumente wie Flyer und Presstexte. Sie macht damit das oben benannte Dilemma sichtbar und führt die Qualität vor, die ein im Voraus als fiktiv deklariertes Text haben kann.

Antworten aus den Interviews

Die Interviews mit den vier Künstler/innen habe ich nicht transkribiert, da ich davon ausgehe, dass jedes Transkribieren automatisch Interpretieren bedeutet. Auch in der historischen Forschung gibt es Kritik am Transkribieren sobald es als Produktion ungefilterter Dokumentationsmaterialien verstanden wird.³¹

Die Künstler/innen erhielten im Voraus alle die gleichen vier Fragen, damit sie sich vorbereiten konnten. Die Interviews fanden, ausser bei Steffi Weismann (per Telefon), in den Ateliers der Künstler/innen statt. Die Interviews habe ich auf Minidisk aufgezeichnet, sie liegen als CD-Dokument der Arbeit bei.

31 Vgl. Stephan Marks und Heidi Mönnich- Marks: Warum folgten Sie Hitler? Zur Psychologie des Nationalsozialismus, Patmosverlag, Düsseldorf, 2007

B) Fallanalysen und Befragungen

1. Steffi Weismann, „Recall Service“ (2007)

Die Arbeit „Recall Service“ von Steffi Weismann³² (SW) ³³ wurde vom Kaskadenkondensator in Auftrag gegeben. SW wurde gebeten, anlässlich des Schwerpunktwochenendes *archiv performativ*³⁴ im April 2007 auf Grund der Videodokumentationen von zwei früheren Performances, nämlich „Service“ von 1999 und „Calling Victoria“ von 2005, die sie beide im Kaskadenkondensator gezeigt hatte, eine neue Performance zu entwickeln. Aus meiner kuratorischen Sicht hatte ich beobachtet, dass SW sich in ihren vormaligen Arbeiten bereits mehrfach selbst zitierte und so kam die Idee für diesen Auftrag. Sie sollte Elemente der vormaligen Arbeiten aufnehmen und in der Wiederholung, im Zitat performativ erweitern.

Zur Arbeitsweise von Steffi Weismann

Vielfältig sind SWs interdisziplinäre Projekte und performativen Arbeiten. Sie arbeitet sowohl in Kooperationen und Gruppen als auch alleine und tritt mit Performances und Live-Video-Projekten auf. Ihr Hauptinteresse liegt, wie sie selber auf ihrer Website beschreibt, in der Wechselwirkung zwischen Text/Sprache, Performance und neuen Kommunikationsmedien. Sie ist interessiert an Interaktionen zwischen Performer/in, Projektion und/oder dem Publikum, das Dialogische ist ein zentrales Merkmal vieler ihrer Arbeiten. In der Soloarbeit „Service“ aus dem Jahr 1999 zum Beispiel, schafft sie sich in Form eines Alter Ego ein Gegenüber, mit dem sie über ‚private Konflikte‘ wie die Doppelrolle als Künstlerin und Mutter, Arbeitsethos, künstlerische Umwege, Inspirationsquellen, etc. debattiert.

Auswertung der mir zur Verfügung stehenden Dokumente/Dokumentationen

Ich gehe in meiner Beschreibung zuerst von stillen Bildern, Einzelbilder aus. Ich beginne mit einem Videostill von der Performance „Service“ (1999) ³⁵ und mit einem Foto von der Performance „Calling Victoria“ (2005) ³⁶. Beide Arbeiten waren, wie schon erwähnt, ‚Vorläufer‘ für die Performance „Recall Service“ (2007), die im Zentrum der Untersuchung stehen wird. Mich interessiert in diesem Zusammenhang mit der Beschreibung der Einzelbilder herauszuarbeiten, was ein Bild zu erzählen vermag. Diese Beschreibungen ergänze ich mit Zitaten aus Texten, die im Nachhinein über die Performances geschrieben wurden. Erst in einem nächsten Schritt werde ich jeweils die Videodokumentationen der Performances konsultieren.

32 Steffi Weismann ist 1967 in Zürich geboren und lebt und arbeitet seit 1988 in Berlin. Sie hat sich wie viele Künstler/innen ihrer Generation sehr breit und in verschiedenen Disziplinen an der Universität der Künste in Berlin ausgebildet: Bühnenbild, experimentelle Musik, Performance und Videokunst. www.fernwaerme-berlin.net/weismann

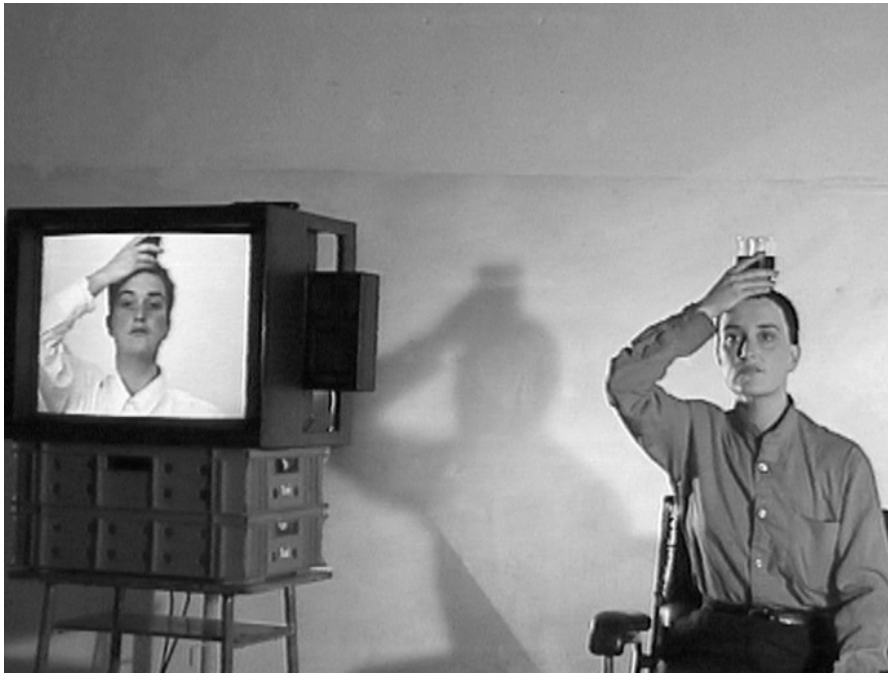
33 Ich werde im Folgenden die Namen mit den Anfangsbuchstaben kennzeichnen, um zu verhindern, dass sich beim Lesen eine gewisse Müdigkeit breitmacht.

34 *archiv performativ* war ein Schwerpunktwochenende im Kaskadenkondensator (vom 20./21. April 2007) zum Thema, wie Archive lebendig gehalten werden.

35 Performance vom 30.11.1999 innerhalb der Performancereihe „Handlungen“ im Kaskadenkondensator, kuratiert von Pascale Grau und Andrea Saemann; siehe Abb. 1: Videostill s/w aus Videodokumentation copyright Kaskadenkondensator

36 Performance vom 15. 12. 2005 innerhalb der Performancereihe Organ, kuratiert von Judith Huber; siehe Abb 2: Foto copyright Steffi Weismann (zVg)

I. Videostill zu: „Service“ Abb. 1



Rechts im Bild, auf einem Stuhl sitzend, ist SW zu sehen. Sie trägt sehr kurzes Haar und eine dunkle Bluse. Links im Bild steht ein Monitor, auf dem die Künstlerin ein zweites Mal erscheint, diesmal trägt sie eine weisse Bluse. Der Monitor steht auf Kisten, sodass sich beide Köpfe auf gleicher Höhe befinden. In der Mitte zwischen Monitor und SW ist der Schattenwurf der ‚realen‘ Künstlerin an der Wand sichtbar. Dieser stammt von einer Lichtquelle die von rechts kommt. Der Schatten suggeriert für mich eine dritte Person. Die Kameraposition ist auf Augenhöhe zu der sitzenden Künstlerin gewählt.

Das Videostill zeigt einen aus einem zeitlichen Ablauf heraus gelösten Moment. Den Moment nämlich, wo alle drei, die reale, die schattenhafte und die mediale Künstlerin, gleichzeitig ein Glas mit dunkler Flüssigkeit auf ihrem Kopf platzieren. Dies ist ein spektakulärer Moment, denn er löst eine Spannung beim Betrachten aus: was passiert, wenn sie das Glas loslassen, wie lange wird das Glas wohl auf dem Kopf verbleiben? Ob dies der Höhepunkt der Performance ist, weiss man natürlich aufgrund des Videostills nicht. Auf den ersten Blick müsste man annehmen, dass es bei dieser Performance darum ging, ein Glas auf dem Kopf zu balancieren. Bei vertiefter Betrachtung lässt sich darüber spekulieren, ob die Gleichzeitigkeit der Aktion im Monitor und im Vordergrund eventuell für die Handlung wichtig sein könnte. Als Erstes müsste man dann an eine Live-Übertragung denken, doch eine Live-Übertragung würde ja 1:1 zeigen, was gefilmt wird. Da die Akteurin im Monitor und die Künstlerin im Realraum aber unterschiedliche Blusen tragen, kann das nicht sein. Es muss also ein vorproduziertes Video sein, das auf dem Monitor zu sehen ist. Ein vorgefertigtes mediales Dokument. Ich bin überrascht, wie viel sich mit einer dichten Beschreibung aus einem s/w-Bild herauslesen lässt, kann mich aber nicht mehr daran erinnern, warum SW und ihr Double das Glas auf den Kopf stellen. Auch andere Details und der zeitliche Ablauf sind mir entfallen, obwohl ich selbst damals die Performance abgefilmt habe.

Die Kunstvermittlerin Annina Zimmermann besprach diese Arbeit von SW vier Jahre später in einem Text zum Thema „Projektion und Präsenz“. Als Grundlage diente ihr – eine klassische

Situation für das Schreiben über Performancekunst – die damals gemachte Videodokumentation des Kaskadenkondensators:

„Steffi Weismann begegnet im Monitor – im Maßstab 1:1 – sozusagen ihrem Über-Ich wie im Wettkampf. Ihrer Rolle als Mutter, auf der Bühne live verkörpert, hat sich im Monitor ihr kreatives Ich gegenüber gepflanzt und fordert hartnäckig Zeit und Aufmerksamkeit. Der einsetzende Dialog war im Timing so präzise, dass offen blieb, wer wem die Stichworte lieferte. Das kleine Wortgefecht, der alltägliche Clinch konkurrierender Identitäten eskalierte in einem kindischen und plötzlich doch sehr realen Wettbewerb: wessen Glas zuerst vom Kopf fällt, der verliert. Das Bild erscheint hier zugleich als idealer und unerbittlicher Selbstentwurf, wie der Igel dem Hasen uns immer ungerührt voraus: ein gnadenloser Wettbewerb.“³⁷

In diesen beiden Beschreibungen von „Service“ wird bereits einiges über die Verschränkung von medialem Dokument und performativem Akt gesagt: SW kommuniziert mit einem vorproduzierten Video. Es wird auch klar, dass sich SW in ihren verschiedenen Facetten zeigt. Sie involviert ihren geschickten Körper und ihre Stimme in den performativen Akt. Die Teilnahme des Publikums beschränkt sich bis hierher auf die normale Bühnen/Zuschauer-Situation. SWs Dialog überzeugt und die Spannung des Balanceaktes überträgt sich auch körperlich auf die Zuschauer.

2. Foto zu „Calling Victoria“ Abb. 2



SW ist wieder wie in Abb. 1 von sehr nah aufgenommen. Sie sitzt an einem Tisch vor einem Laptop und einem weiteren Bildschirm auf dem das Portrait einer blonden Frau zu sehen ist. Sie trägt ein Headset. Es ist ein Kopfhörer mit integriertem Mikrofon, wie sie von Telefonist/innen gebraucht werden, die die Hände zum Schreiben frei haben müssen. SW steht offensichtlich mit der blonden Frau auf dem einen Bildschirm in einem Hör-Kontakt. Auf dem Foto

37 Zitat Annina Zimmermann: Projektion und Präsenz. In Human Performance, Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre, Hg. Perforum.ch, Benteli Verlag, Bern, 2004, S. 59

bleibt unklar, wofür sie den Laptop genau braucht, aber da sie die Hände frei hat, ist anzunehmen, dass sie den Laptop bedient. Höchstwahrscheinlich steht er mit dem Bildschirm in Verbindung. SW wird von einer Bürolampe beleuchtet, so dass ihre rosa Satinbluse glänzt. Diese Bluse scheint mir bewusst für die Performance ausgewählt. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit den Blusen bei „Service“ auf Abb 1. Ist die Bluse SWs Universal-Performance-Bekleidung? Oder ein Indiz dafür, dass SW sich hier bereits selbst zitiert?

Um weiteren Ähnlichkeiten auf die Spur zu kommen, lasse ich SW selber über ihre Arbeit „Calling Victoria“ sprechen:

„‘Calling Victoria’ ist ein persönliches Gespräch, das Steffi Weismann mit Victoria, der künstlichen Stimme eines Sprachsyntheseprogramms führt. Eine fortgeschrittene Mensch-Maschine-Beziehung wird dabei hör- und sichtbar. Im Laufe des Dialoges entwickelt sich Victoria mit ihrem spezifischen Charme und ihren Fähigkeiten zu individueller Lebensberatung und Sprachschulung immer mehr zu einem realen Gegenüber. Für das Publikum ist schwer zu durchschauen, wie weit sich hier die künstliche Intelligenz eines Computers tatsächlich mit einem ‚Eigenleben‘ offenbart, und wo die Manipulation einsetzt. Auf technischer Ebene basiert der Dialog auf einem Spracherkennungsprogramm, das mit eigenen Texten ‚gefüttert‘ wurde. Das Script ist wörtlich ausnotiert, enthält jedoch variable Bereiche, damit kurz vor jeder Aufführung aktuelle Bezüge in das Gespräch aufgenommen werden können.“³⁸

Ich höre aus SWs Text eine Lust heraus, das Publikum mit ihren technischen Möglichkeiten und Manipulationen zu verblüffen. Dies gelingt ihr auch, wie sich beim Anschauen der Videodokumentation bestätigt: SW hat Verständigungsschwierigkeiten mit Victoria. SW spricht für Victoria nicht deutlich genug. Der Kontakt zu Victoria wurde bei der Performance im Kaskadenkondensator mehrmals unterbrochen und dem Publikum war dabei nicht klar, ob das beabsichtigt war oder nicht. Die Medienwissenschaftlerin Verena Kuni gibt Aufschluss darüber, was genau die Absicht dieser ‚Missverständnisse‘ sein könnte:

„Kurzum: Steffi Weismanns performative Kommunikationsexperimente mit Maschinen zielen weniger auf das Testen technologischer Potentiale, als dass sie uns auf uns selbst zurückführen. Was im Grunde als Kern in und hinter jeder Mensch-Maschine-Kommunikation steckt – auch wenn ihre Zwecke scheinbar ganz andere sind.“

Verena Kuni schreibt ausserdem zum selben Thema:

„Das liegt allerdings auch daran, dass Weismann ihrerseits ein Profi im Umgang mit Maschinen ist. Sicher keine Selbstverständlichkeit in ihrem Metier, in dem es doch allem voran erst einmal um körperliche Realpräsenz und die Interaktion zwischen Menschen zu gehen scheint. Aber genau das interessiert Weismann eben: Wie diese Präsenz, diese Interaktion, diese Kommunikation unter Umständen funktionieren, unter denen sie eigentlich gar nicht erst zustande kommen dürften. Oder in denen sie existieren, ohne dass uns das so klar ist in dem entsprechenden Moment. Eben diese Spannungsfelder lotet Weismann in ihren Arbeiten aus.“³⁹

38 Zitat Steffi Weismann von: Website www.fernwärme-berlin.net/victoriaonzept

39 Zitat vgl. Verena Kuni 2008. In: Vis-a-Vis Steffi Weismann, Werkkatalog mit DVD, Berlin, 2008 (in Vorbereitung von der Autorin zVg)

Verena Kunis Interpretation zielt darauf ab, dass es genau die Momente der Missverständnisse sind, in denen sich das Publikum stark identifiziert. Hier schafft es SW, das Publikum emotional zu packen und auf Interaktion zu lenken. Mit diesen Erkenntnissen möchte ich nun der Performance „Recall Service“ (2007)⁴⁰ zuwenden, die einige der vorher besprochenen Phänomene aufnimmt und weitertreibt.

3. Foto zu „Recall Service“ Abb. 3



Auf dem Bild ist SW fünffach zu sehen, wie sie rechts neben einem roten Bürostuhl steht und ein Glas mit Flüssigkeit auf dem Kopf balanciert. Die Vervielfachung entsteht offensichtlich durch eine Projektion von vorne, die zugleich einen Schattenwurf erzeugt. Was wird da projiziert? Wieder ein vorgefertigtes Video? Diesmal wird tatsächlich das von einer Live-Kamera aufgenommene Bild als instant Feedback per Beamer übertragen. Dadurch entsteht eine visuelle Rückkopplung wie wir sie gemeinhin aus dem akustischen Bereich kennen, wo sie sich in unerträglichem Pfeifen äussert.

Mit Hilfe der Videodokumentation wird der Ablauf der Performance und damit so manches Detail klarer: Rechts neben der Projektionswand sitzt SW auf einem Bürostuhl (analog zu „Service“ von 1999) an einem Tisch mit Laptop und Bildschirm (analog zu „Calling Victoria“ von 2005). SW nimmt in einem ersten Schritt Kontakt zu Victoria, ihrem persönlichen Supervisor auf. Zur besseren Erinnerung zeigt sie uns, dem Publikum, und Victoria Ausschnitte aus der Videodokumentation von 2005. Sie erinnert Victoria daran, dass sie damals erhebliche Verständigungsschwierigkeiten hatten. Sie bestätigen sich gegenseitig aus der damaligen Situation viel gelernt gehabt zu haben. Nicht nur SW hat an ihrer amerikanischen Aussprache gefeilt (was bei „Calling Victoria“ zentrales Streit-Thema war), sondern auch Victoria hat unterdessen gelernt, Deutsch zu verstehen. SW bittet Victoria um Supervision für diese aktuelle

⁴⁰ Performance vom 21.4. 2007 innerhalb des Schwerpunktwochenendes *archiv performativ*, kuratiert von Pascale Grau und Isabel Zürcher; Abb. 3: Foto copyright Kaskadenkondensator (Pascale Grau)

Aufführungssituation und Victoria ist gerne bereit, SW nach der Performance ein Feedback im Sinne einer Rückmeldung von Fremdwahrnehmung zu geben. SW spielt Victoria und dem Publikum die Videodokumentation von „Service“ per Beamerprojektion ein. Übrigens trägt SW in „Recall Service“ wie bereits in „Service“ eine grüne Bluse. Gegen Ende der Einspielung setzt sie sich in die Projektion. An der Stelle im Video, wo SW die Wette gewinnt und ihr Alter Ego auf dem Monitor ausschaltete, wird die Videodokumentation von „Service“ ausgeblendet. SW führt die Performance von damals selbst weiter. Sie sitzt nun, ein Rotweinglas auf dem Kopf balancierend auf dem drehbaren Bürostuhl, dort wo vorher die Projektion der sitzenden Persona zu sehen war, und beginnt zum Publikum zu sprechen. Sie erzählt, woran sie erinnert wurde als sie die Videodokumentation von „Service“ nach so vielen Jahren anschaute: Ein damaliger Zuschauer habe nach der Performance eingewendet, dass das Alter Ego sich nicht so einfach ausschalten liesse. An dieser Bemerkung sei natürlich etwas Wahres dran, erklärt sie weiter und zudem arbeite sie im Moment an der Wiederaufführung eines Fluxusstücks von Emmett Williams von 1962⁴¹ mit, das ein ähnliches Spiel aufweise wie „Service“. Die Handlungsanweisung zu diesem Stück, Score genannt, verlange, dass man so lange mit einem Glas oder einer Flasche auf dem Kopf balancierend sprechen, singen oder herumlaufen solle, bis dieses herunterfalle. In diesem Moment wird klar, dass sie das Glas schon länger auf dem Kopf balanciert und bereits begonnen hat, das Fluxusstück zu vollziehen. Im aktuellen Setting geht eine neue Projektion an und zu sehen ist, wie SW sich ins Unendliche vervielfacht (die oben anhand des Fotos beschriebene Situation). Das Fluxusstück fortsetzend, singt SW mit kräftiger Stimme und in perfektem Berndeutsch das bekannte Lied von Mani Matter „bim Coiffeur“. Das Lied beschreibt das ‚metaphysische Gruseln‘, das einen beim Coiffeur packen kann, wenn man sich im Spiegel hundertfach vervielfältigt sieht. Nach Beendigung des Liedes erklärt SW, dass es ihr ganz anders ergehe als dem Coiffeurkunden in Mani Matters Lied: sie finde die Vervielfachung ihrer Selbst ein spannendes Motiv und bezeichnend für ihre Arbeit. Dazu vollführt sie allerlei Bewegungen, die vervielfältigt projiziert zu sehen sind. In diesem Moment nun fällt das Glas zu Boden und zerspringt. Dazu meint sie nur lakonisch, dass sie sich gefragt habe, ob sie das Glas mit Rotwein füllen solle oder nicht; schliesslich habe auch Emmett Williams sein Leben lang gerne Rotwein getrunken und sei vor wenigen Tagen gestorben. An diesem Punkt schaltet SW noch einmal Victoria zu, die SWs Gesang lobend kommentiert. Weiter will SW von Victoria, ihrem Coach wissen, ob sie sich in ihrer Arbeit entwickelt habe. Victoria bejaht und findet es positiv, dass sie sich heute weiblicher gebe als früher. Sie trägt heute ihr Haar lang, zusammengebunden im Nacken. Den Kurzhaarschnitt, den SW in „Service“ trug, fand Victoria zu männlich. SW fordert von Victoria nach diesem kleinen Gender-Exkurs ihr mehr Inhaltliches zurück zu spiegeln. So fragt Victoria, warum SW so Freude an vorgetäuschten Dialogsituationen habe. SW antwortet ihr und dem Publikum, dass sie keine Monologe möge. Mit dem Kunstgriff, dass Victoria plötzlich keine Zeit mehr hat und sich verabschieden muss, wendet sich SW nun direkt ans Publikum. Sie erklärt, dass sie sich von den gefakten Dialogsituationen verspreche, das Publikum besser in die Welt der Widersprüche, die ja allgemeiner Natur seien, hinein ziehen zu können. So eröffnet sie unmerklich, aber bewusst das Gespräch mit dem Publikum.

41 Emmett Williams war Künstler, Dichter und, zusammen mit George Maciunas, Nam June Paik, John Cage und anderen, Gründungsmitglied der Fluxus-Bewegung. Er lebte die meiste Zeit seines Lebens in Berlin, wo er im Februar 2007 im Alter von 82 Jahren starb. Steffi Weismann hat mit der Gruppe „Die Maulwerker“ wiederholt mit Emmett Williams zusammen gearbeitet.

Befragung der Künstlerin

Das Interview mit Steffi Weismann⁴² fand per Telefon statt, da sie in Berlin wohnt. Ich fragte SW nach der Wahl und dem Stellenwert der Medien im performativen Akt und im Dokument/der Dokumentation. Sie war auf die Fragen gut vorbereitet. Trotzdem fügte ich noch eine Zusatzfrage hinzu. Ich gebe die Antworten sinngemäss wieder.

Frage 1: Was unternimmst du, damit deine performative Arbeit weiterlebt?

Einerseits versucht SW ihre Performances durch Aufzeichnungen festzuhalten, was aber in Folge von anderen Prioritäten oft unbefriedigend ausfällt. Andererseits, und das ist der wichtigere Teil, arbeitet sie mit Wiederholungen über mehrere Jahre hinweg, wobei dieselbe Performance in Varianten immer wieder neu konstruiert wird und sich dabei etwa zu zwei Dritteln erneuert. Für die Neukonstruktion spielt das Feedback der Zuschauer eine grosse Rolle, aber auch neue Themen, veränderte Alltagsumstände und räumliche Begebenheiten.

Frage 2: Welche Formen von Dokumenten/Dokumentationen erzeugst du in deinem performativen Akt und welche Medien verwendest du dafür?

Als Dokumente bezeichnet SW ihre geschriebenen Dialoge, die als Scripte allen drei Arbeiten zugrunde liegen. Diese werden anschliessend programmiert oder aufgezeichnet. Ebenso werden vorgefertigte Videos verwendet wie in „Service“ oder in „Calling Victoria“, wo eine andere Darstellerin im Video auf einem zweiten Bildschirm erscheint und Victoria ein Gesicht gibt. Meistens existieren auch Printmedien in Form von Einladungskarten mit Text und selten Presstexte und Interneteintragungen.

Frage 3: Wann und wie verknüpfst du den Live-Auftritt mit dem Dokument/der Dokumentation?

SW gebraucht Medien als Dialogmittel für den Auftritt, anstatt eines Monologs wird ein Dialog simuliert. Die Gegenüber treten als Alter Ego („Service“) oder als Coach („Calling Victoria“) auf. Die medial kreierte Dialogform wird als fiktives Moment verwendet um beim Publikum die Vorstellung zu erzeugen, es handle sich, wie im Fernsehen, um eine Liveschaltung. Der simulierte Live-Dialog mit den Medien bildet die Brücke zum Publikum. Für SW gilt das Prinzip der Iterierbarkeit. In der wiederholten Performance erschafft sie sich immer wieder neu. SW gewinnt sowohl aus der Videodokumentationen als auch aus den Rückmeldungen der Anwesenden/des Publikums Erkenntnisse.

Frage 4: Welchen Stellenwert hat in deinen von Live-Auftritten begleiteten Arbeiten das Dokument/die Dokumentation?

Eine ‚gute Dokumentation‘ im herkömmlichen Sinne wird für SW immer wichtiger. Die Tatsache, dass nur wenige Leute die Performance sehen können, zwingt sie dazu, in Arbeitspräsentationen stellvertretend eine Videodokumentation zu zeigen. SW macht aber lieber Live-Kostproben als Videodokumentationen abzuspielen, wenn sie über ihre Arbeit spricht. Bei „Calling Victoria“ ist das sehr einfach. Alles was sie dazu braucht, ist ein Computerprogramm und ein Headset. Als Zweites benennt sie ihre eigene Sensibilisierung für Dokumente, seit sie an einem Katalog arbeitet. SW spürt einen zunehmenden ökonomischen Druck, ihre Selbstdarstellung zu professionalisieren. Um sich bei Kunstwissenschaftler/innen zu positionieren,

42 Siehe Telefon-Interview I vom 11.3.08 auf beiliegender CD

braucht sie gute Texte. Seit Presseartikel kaum mehr zu bekommen sind, ist zudem ein Internetauftritt wichtig und sinnvoll.

Zusätzlich befrage ich SW zu einem ungeklärten Detail aus der Videodokumentation.

Welche Rolle spielt Mani Matter in „Recall Service“

Für SW eignet sich das Mani Matter-Motiv (der hundertfachen Vervielfältigung) gut, um das dialogische Feedback von „Service“ weiter zu treiben. Ein nächster Schritt in „Recall Service“ war für SW die Selbstreflexion in der Auflösung, dargestellt durch ein technisches Videofeedback, das in der Sackgasse endet. Der unersättliche Wunsch sich abzusichern, sich durch eine unendliche Reproduktion zu verewigen, endet im Tod. Mit diesem Schluss gibt sie einen ironischen Kommentar zur Strategie von Künstler/innen, das eigene Leben immer und immer wieder als Material zu verwerten und ein Stück weit schwingt dabei auch Selbstironie mit.

Zusammenfassende Analyse

SW arbeitet stark mit der Verschränkung von medialen Dokumenten und dem Live-Akt. Sie will mit ihren Fake-Dialogen eine Mensch-Maschine Beziehung vorführen, die auf den ersten Blick eher veraltet erscheint. Auf den zweiten Blick aber wird klar, dass SW dieses Maschine-Mensch-Beziehungs-Fake dazu benutzt, um Kommunikation als solche zu thematisieren. Fake ist eine ihrer performativen Strategien. SW lässt das Publikum an ihren gefakten Dialogsituationen teilhaben und rührt damit an alltägliche Missverständnisse und Zwiste, die jede und jeder aus der normalen Kommunikation kennt.

In der Videodokumentation von „Recall Service“ fällt auf, das ‚Feedback‘ in seiner dreifachen Bedeutung stark betont wird: erstens, das Feedback als Rückmeldung einer Aussenstehenden (Victoria als Coach); zweitens, die technische Feedbackschleife über die abgespielte Live-Aufnahme als Rückkoppelung; und drittens, die Feedback-Schleife als Modus der Wahrnehmung zwischen Zuschauer/innen und ihr als Performende⁴³. SW hat keine Berührungängste zum Theater, deshalb will ich auch an dieser Stelle, den von Erika Fischer-Lichte geprägten Begriff der Feedback-Schleife, der für alle Aufführungssituationen gilt, genauer erläutern. In Aufführungen ist es eine mediale Bedingung, dass zwei Gruppen handeln, die Agierenden und die Zuschauenden. Beide Gruppen teilen am selben Ort ihre Lebenszeit. Sie interagieren miteinander. Was immer die Akteure und die Zuschauenden tun, es hat Auswirkungen auf die anderen Beteiligten. Fischer-Lichte sagt, dass die Feedback-Schleife erst seit der performativen Wende als etwas geschätzt wird, das weder planbar noch voraussehbar ist. Für sie ist es die Voraussetzung dafür, dass Kontingenz in Erscheinung tritt. Aufführungen werden als der Ort empfunden, an dem dieses soziale Experiment der Feedback-Schleife erst stattfindet. Dabei ist zu beobachten, dass spielerische Experimente stattfinden, die neue Inszenierungsformen hervorgebracht haben, bei denen die Parameter der Feedback-Schleife wie Rollenwechsel, Gemeinschaftsbildung und Nähe und Distanz nicht nur vorgeführt, sondern am eigenen Leibe erfahren werden.

43 Vgl. Erika Fischer-Lichte: Die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern. In: Ästhetik des Performativen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 58-62

Das Feedback, also die Rückkoppelung/Rückmeldung im dreifachen Sinn interessiert SW. Ich lese das Feedback als ein Mittel, mit dem sie ihre Performances weiterschreibt. Als eine Iteration, die durch Wiederholung Differenz erzeugen sollte, es aber nicht tut. In SW Performance „Recall Service“ wird aufgezeigt und aufgezeichnet, wie Wiederholung in die Redundanz und ins Absurde führt. „Recall“ kann übersetzt sowohl Wieder-Aufruf als auch Widerruf bedeuten. Durch das Wieder-Aufrufen beispielsweise ihres Verhältnisses zu ihrem Alter Ego und durch die Weiterführung in der Vervielfachung ihrer Selbst (Videofeedback), endet sie metaphorisch in der Auflösung. Dadurch macht sie die Absurdität des sich selbst Zitierens, hier als leierndes Drehen um sich selbst sichtbar.

Fazit: SW tritt in „Recall Service“ zuerst in einen gefakten und zuletzt in einen realen Dialog mit dem Publikum. Mit dieser zweifachen Strategie beleuchtet sie verschiedene Facetten eines Dialoges. Zuerst den zwischen Mensch und Maschine und zuletzt den zwischen Mensch und Mensch. Letzteres ist ungewöhnlich. Sie spricht das Publikum direkt an und fordert es heraus, ihr Rückmeldungen zu geben. Sie nimmt damit das kuratorische Gefäss des Gesprächs vorweg und integriert es in ihre Aufführungssituation. Dieses Fallbeispiel zeigt ein Paradox auf, das die künstlerische Strategie der Zitation mit sich bringen kann: Im Gebrauch von Zitaten, die im Sinne der Iterierbarkeit Differenz erzeugen und im Gebrauch des sich selbst Zitierens im Sinne der Redundanz, die in der Auflösung endet. Hier macht SW einen ironischen Kommentar auf Künstler/innen die sich in ihrer Arbeit lediglich um sich selbst drehen.

2. Clare Goodwin, „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ (2003)

Bei Clare Goodwin (CG)⁴⁴ untersuche ich die Arbeit „The Budget Bureau – Guide to Goethe“. Diese Arbeit zeigte sie gemeinsam mit Rebecca Geldard (RG) aus London innerhalb der Performancereihe „(Wahl-)Verwandtschaften“⁴⁵ im Kaskadenkondensator im Jahre 2003. CG gründete und eröffnete das „Budget Bureau“ als künstlerische Intervention in der im Jahr 2002 von Künstler/innen zwischen genutzten Wohnanlage „Grünau“ in Zürich. Das „Budget Bureau“ wuchs zu einem ‚veritablen‘ Dienstleistungsbüro, mit verschiedenen Angestellten heran. Die Schriftstellerin Rebecca Geldard aus London, arbeitete im Jahr 2003 im „Budget Bureau“ mit. Das Kuratorenteam des Kaskadenkondensator lud das zum Team angewachsene „Budget Bureau“ ein, eine Präsentation zum Thema Wahlverwandtschaften zu machen.

⁴⁴ Clare Goodwin wurde 1973 in Birmingham geboren und studierte am Royal College of Art in London Malerei.
⁴⁵ „(Wahl-)Verwandtschaften“ hiess das Thema der jurierten und kuratierten sechsteiligen Performancereihe in der Saison 03/04 des Kaskadenkondensators. Das Performanceteam interessierte sich für die Auseinandersetzung mit – sowohl ausgewählten als auch realen – Verwandtschaften und den damit verbundenen Leidenschaften. In der Chemie bezeichnet der Begriff „Wahlverwandtschaft“ das eigentümliche Bestreben von Substanzen, sich miteinander zu vereinigen, obwohl sie schon mit Substanzen verbunden sind. Johann Wolfgang Goethe hat den Begriff übernommen und ihn in seinem Roman „Die Wahlverwandtschaften“ (1809) auf menschliche Verhältnisse, im Sinne der auf Wesensgleichheit oder -ähnlichkeit beruhenden Anziehung, übertragen. Die Reihe wurde kuratiert und juriert von Pascale Grau, Judith Huber und Irene Maag.

Zur Arbeitsweise von Clare Goodwin

CG kam im Jahr 2000 im Rahmen eines Residency-Programms nach Sierre (Wallis) ohne ein Wort deutsch oder französisch zu sprechen. Es war für sie eine einschneidende Erfahrung, dass die direkte verbale Kommunikation mit den Mitmenschen nicht mehr funktionierte. Trotzdem entschied sie sich, in der Schweiz zu bleiben.

CG weigerte sich, sich von diesen Sprachproblemen überwältigen zu lassen und machte in den Jahren 2002 bis 2005 ihre soziale und kulturelle Fremdheit zu einem Thema ihrer künstlerischen Arbeit. Sie benutzte die künstlerische Strategie der Camouflage wenn sie sich selbst als Klara Gutgewinn (wortwörtliche Übersetzung von Clare Goodwin) in die (Kunst-)Gemeinde einführte. CG gründete also in der Grünau „The Budget Bureau“ für Sprache und Anwendung und bot dem multikulturellen Umfeld als Dienstleisterin (günstige) ‚Budget-Übersetzungen an. Gleichzeitig sprach sich diese Intervention vor allem in Künstlerkreisen herum. Neben den Auftritten als Klara Gutgewinn vertrieb sie ausserdem ein gefaketes Langenscheidt Universalwörterbuch, das Wörter auflistete, die in der englischen und deutschen Sprache identisch sind.

Das „Budget Bureau“ war mit Einrichtungsgegenständen bürgerlicher Heimeligkeit ausgestattet. Auch ‚Fräulein Klara Gutgewinns‘ Bekleidung aus dem Secondhand-Shop war in der Ästhetik der 1970er- Jahre gehalten. Dementsprechend wurde auch der Flyer, der als Werbepapier für das „Budget Bureau“ in der Grünau warb, im 1970er-Jahre Layout gestaltet.⁴⁶

1. Foto zu „Budget Bureau“ Abb. 4⁴⁷



Ein Artikel im Kunstbulletin von Oliver Kielmayer verweist ebenfalls auf CGs Vorliebe für Vergangenes:

„Die Arbeiten von Clare Goodwin sind äusserst vielfältig, doch der Blick in die Vergangenheit spielt stets eine wichtige Rolle. Einerseits ermöglicht er die individuelle Verortung im Lauf

⁴⁶ siehe Flyer im Anhang

⁴⁷ 2005 war das „Budget Bureau“ zu einer Ausstellung im Centre d'Art Contemporain, Genf eingeladen. Diese wurde auf der Website des K3 Project Space dokumentiert. siehe Abb.4: Foto Sandi Paucic copyright Clare Goodwin (zVg)

der Geschichte, wodurch die eigene Biografie zur Heimat im Sinne einer faktischen Herkunft wird; andererseits ist diese Heimat unerreichbar, denn durch den Fortgang der Zeit entzieht sie sich immerzu und unwiederbringlich. Dies ist ein Paradox: Heimat konstituiert sich einzig und allein durch ihre Unerreichbarkeit, durch ihre Abwesenheit.“⁴⁸

An dieser Stelle möchte ich auf die Ähnlichkeit zu Christine Hills „Volksboutique“ von 1995 hinweisen. Christine Hill kam als amerikanische Künstlerin nach Berlin und eröffnete mit Material aus Haushaltsauflösungen eine Secondhand Boutique unter dem Namen „Volksboutique“. Als Dienstleisterin knüpfte sie Kontakte, kommunizierte mit den Leuten, die sie zu bestimmten Handlungen animierte, zum Beispiel das Anprobieren oder Kaufen ihrer Waren. Der Erlös floss in das Unternehmen. Mit diesem verwirklichte sie die Verknüpfung von Leben und Kunst. Dabei war das Gespräch mit ihrem Publikum das wichtigste Kunstmittel. Ihre Performance war eine Selbstdarstellung im Alltag und schaffte durch ihre Anwesenheit einen energiegeladenen Kommunikationsraum. 1997 wurde sie zur Documenta X eingeladen. Damals war die „Volksboutique“ in einer Unterführung auf dem Weg vom Bahnhof zum Fridericianum installiert. Unterdessen hat sich das Projekt zu einem Produktionslabel entwickelt. An der letztjährigen Biennale di Venezia wurde die „Volksboutique“ Orts- und Personenunabhängig als Installation gezeigt. Diese etwas verstaubt wirkende Rahmung, ‚ohne Kommunikationsraum‘ hat der Arbeit meiner Meinung nach sehr geschadet.

CG betonte bei meiner Anfrage, ihre Arbeit für meine Theoriearbeit zu untersuchen, dass sie keine Performances mehr mache und dass das Projekt „Budget Bureau“ seit drei Jahren abgeschlossen sei. Ich bestand aber auf einem Interview, da ich vermutete, dass sie, gerade weil sie keine Performances mehr macht, für meine Untersuchung interessant sein könnte.

Seit dem Jahr 2002 betreibt CG gemeinsam mit ihrem Partner Sandi Paucic einen Kunst-raum in Zürich, den K3 Project Space. CG bringt als Kuratorin Künstler/innen aus Grossbritannien ins K3 und vermittelt auch Schweizer Künstler/innen nach UK.

Auswertung der mir zur Verfügung stehenden Dokumente/Dokumentation

CG erklärte sich zu einem Interview bereit und schickte mir umgehend Links zur Website des K3 Project Space, wo ich Fotos der Arbeiten und einen kurzen Text fand. Darüber hinaus hatte sie ausser den oben beschriebenen Werbe-Flyern kein Dokumentationsmaterial aufbewahrt. Des Weiteren fand ich im Archiv des Kaskadenkondensator noch einige Materialien und eine Videoaufzeichnung der Performance. Nachdem ich vorgehend bereits das Projekt „Budget Bureau“ beschrieben habe, komme ich hier direkt zur Performance im Kaskadenkondensator.

„The Budget Bureau – Guide to Goethe“

Die Künstler/innen befassten sich mit dem Roman „Wahlverwandtschaften“ von Johann Wolfgang Goethe und nahmen damit als einzige der kuratierten Reihe direkten Bezug auf das Thema. Die In- und Teilhaber/innen des „Budget Bureau für Sprache und Anwendungen“ stellten in einem bebilderten Vortrag Begriffe aus dem Leben und Werk des berühmten Schriftstellers vor und führten das Publikum in die Gleich- und Ungleichheiten des Vokabulars der deut-

⁴⁸ Oliver Kielmayer: Fremde Heimat oder umgekehrt? In: Kunstbulletin Nr. 12, Zeitschriftenverlag, Stäfa, 2005, S. 32

schen und englischen Sprache ein. Im Anschluss an den Vortrag konnte das selbstgefertigte Wörterbuch des „Budget Bureau“ erstanden werden.

Sandi Paucic, der damals als weiterer Mitarbeiter auftrat (verantwortlich für Powerpointpräsentation, Fotos und Webauftritt), schrieb auf der Website von K3 Project Space zur Performance: „In ihrer gemeinsamen Performance für den Kaskadenkondensator zeigen sie (CG und RG, Anm. P. Grau) ein Roadmovie und hinterfragen den Wahrheitsgehalt von ins Deutsche übersetzte Informationen. Entlang von Fakten und Fiktionen entpuppt sich eine halb-autobiografische Geschichte.“⁴⁹

2. Foto zu „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ Abb. 5⁵⁰



Auf diesem Foto sind die beiden Performer/innen CG und RG bei ihrer Präsentation zu sehen. Sie erklären hier zum Buchstaben D wie Dictionary das Wörterbuch des „Budget Bureau“. Sie halten beide Notizen und ein didaktisch wirkendes Stöckchen in der Hand. Mit schwarzer Hose und Pullover bekleidet und mit einem Namensschild an ihrer Brust, sind sie als Mitarbeiter/innen des „Budget Bureau“ gekennzeichnet.

Der Videodokumentation entnehme ich die Dauer und den Ablauf sowie weitere wichtige Details der Performance: Die beiden spielten anhand einer Powerpointpräsentation das Alphabet von A bis Z durch. Jedem Buchstaben ordneten sie eine Geschichte oder ein Bild in Zusammenhang mit Goethe zu. Manche Buchstaben enthielten auch Handlungsaufforderungen ans Publikum. Einen solchen Moment möchte ich besonders hervorheben: Beim Buchstaben P wie Poussin baten sie Freiwillige aus dem Publikum, das projizierte Bild als Vorlage für ein Tableau Vivant zu nehmen, was unter Zuhilfenahme von grossen Tüchern und Requisiten und nach Anleitung der beiden Künstlerinnen auch geschah. Die Vorlage war das Bild „Esther vor

49 Website K3 Projekt-Space in Zürich, von Clare Goodwin zVg

50 siehe Abb. 5: Foto Sandi Paucic coyright Clare Godwin (zVg)

Ahasverus“ des französischen Malers Nicolas Poussin (1594–1665). Dieses Bild ist eines der drei Bilder die innerhalb von Goethes Roman „Wahlverwandtschaften“ dar- oder nachgestellt werden. Sie griffen also auf ein ästhetisches Verfahren des 18. Jahrhunderts, auf die performative Technik des Nachstellens von Bildern zurück. Das Dokument (Bild) wurde an dieser Stelle auf partizipatorische Weise neu belebt und in Szene gesetzt.

3. Foto zu „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ Abb. 6⁵¹



Das In-Szene-Setzen lebender Bilder war in der Mitte des 18. Jahrhunderts eine Modeerscheinung in Adels- und Intellektuellenkreisen. Goethe gehörte als Leiter des Weimarer Hoftheaters zu den wichtigsten Arrangeuren dieser beherrschenden Gesellschaftsspiele. In den Tableaux Vivants sollte Lebendiges an die Stelle von toten Abbildungen gesetzt werden. Das Leben selber sollte in diesem ästhetischen Verfahren idealisiert und überboten werden. Gleichzeitig zeigte Goethe aber, dass eine tatsächliche Stillstellung der Zeit und des erfüllten Augenblicks, nur im Tod zu haben ist.⁵² Wie ein lapidarer Kommentar dazu wirkten die Polaroids, die die Künstlerinnen CG und RG in ihrer Performance von dem ‚authentischen‘ Moment machten. Diese Polaroids wurden den Darsteller/innen als ‚Souvenir‘ mitgegeben. Übrigens war das Sofortbild in den 1970er-Jahren ein beliebtes Medium (Dokument) um das Flüchtige und Authentische zu inszenieren.

In der Videodokumentation fiel mir noch ein anderes mediales Dokument auf, das die beiden geschickt mit ihrem Goethe-Vokabular verwoben hatten, nämlich die Videoeinspielung zum Buchstaben G: Auf einem Monitor wurde ein Video einer Passantenumfrage gezeigt, die die beiden Künstlerinnen an der Goethestrasse in Zürich gefilmt hatten. Sie befragten die Passanten nach ihren Goethekenntnissen. Die Videoaufnahme war akustisch absurd schlecht, da man die Kommentare wegen der vorüberfahrenden Autos kaum verstand. Zudem war der Rede-

51 siehe Abb. 6: Foto Sandi Paucic copyright Clare Godwin (zVg)

52 Vgl Claudia Öhlschläger: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften, (heruntergeladen am 31.3.2008 von www.goethzeitportal.de).

und Vortragstil der beiden auffallend: Sie sprachen sehr langsam englisch. Alle Wörter, die im Alphabet einem Buchstaben zugeordnet waren, übersetzten sie in radebrechendes Deutsch, jeweils mit einem Stöckchen auf das Wort in der Projektion zeigend. Das Ganze wirkte wie eine schlechte Fernsehsendung.

Befragung der Künstlerin

CG bestand darauf, dass wir das Interview in ihrem Atelier in Zürich auf Englisch führen. Sie hat sich zu einer Künstlerin mit straffem Terminplan entwickelt und hat wenig Zeit für mich. Ich befragte sie allgemein zum Projekt „The Budget Bureau“ und im Speziellen zum performativen Vortrag „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ im Kaskadenkondensator, der mittlerweile fünf Jahre zurücklag. Manchmal gab es sprachliche Missverständnisse, sodass ich mehrmals nachfragen musste.

Frage 1: Was unternimmst du, damit deine performative Arbeit weiterlebt?

CG betont, dass sie keine Performances mehr mache und dass das „Budget Bureau“ ein Projekt gewesen sei, das stark auf die Intervention in der Grünau angelegt war. Das Projekt sei bereits seit drei Jahren abgeschlossen und sie unternehme nichts für dessen Fortleben. Im Gegenteil, sie habe das Projekt sogar aus ihrer Werkdokumentation entfernt, da es einen Fremdkörper in ihrem Werk darstelle und die Leute nur verwirre, sagt sie. Sie bekräftigt, dass ihr die ‚selbstdarstellerische Performance‘ auch gar nicht liege. Das „Budget Bureau“ wäre für sie eine Episode in ihrer künstlerischen Arbeit gewesen, die stark an die Zeit, in der sie sich in der Schweiz als Künstlerin positionieren wollte, gebunden war. Das Projekt habe ihr viele Kontakte zu anderen Künstler/innen und Vermittler/innen gebracht, bemerkt sie anerkennend.

Frage 2: Welche Formen von Dokumenten/Dokumentationen erzeugtest du in deinem performativen Akt und welche Medien hast du damals dafür verwendet?

Sie zeigt als erstes den Flyer, mit dem sie damals in der Grünau fürs Budget Bureau geworben hatte. In diesem Zusammenhang spricht sie von der 1970er-Jahre Ästhetik, in der auch die Bildpräsentation, sowie die eingespielten Videos des performativen Vortrages im Kaskadenkondensator gehalten waren. Die Powerpointpräsentation sollte sich an Hellraumprojektorpräsentationen anlehnen. Das Video war absichtlich im Low-Budget Fernsehstil gedreht und gezeigt worden. Alles sollte überhaupt den Touch von Low-Tech haben. Interessanterweise bezeichnet CG die Charaktere von Klara Gutgewinn und von der Angestellten auch als Dokumente. Sie seien Markenzeichen des Unternehmens gewesen.

Frage 3: Wann und wie verknüpfst du den Live-Auftritt mit dem Dokument/der Dokumentation?

Die Präsentation der Dokumente, zum Beispiel die Powerpointpräsentation benutzte sie als ein Werkzeug, um ironische Fehler in ihr ‚Lernstudio A–Z‘ einbauen zu können. Die Charaktere von Klara Gutgewinn und ihren Angestellten könnte man auch als ihr Alter Ego ansehen. Das Projekt „Budget Bureau“ selber sieht sie heute als Vehikel, um ihr Ankommen in der Schweiz ironisch künstlerisch zu reflektieren.

Frage 4: Welchen Stellenwert hat in deinem von Live-Auftritten begleiteten Arbeiten das Dokument/die Dokumentation? (Sie beantwortet die Frage eventuell aus sprachlichen Missverständnissen nicht, und berichtet dafür über ihre damalige Motivation für das Projekt „Budget Bureau“.)

Für sie sollte das Projekt etwas mit ihrer Vorliebe für die 1970er-Jahre zu tun haben. Ebenfalls wollte sie etwas Neues machen, aus dem Atelier herauskommen und Leute kennen lernen, was ihr mit dem Projekt auch gelang. Es hätte sich ein richtiges Künstler/innen-Netzwerk daraus entwickelt, das heute noch funktioniere. Die Arbeit kann als Prozess ihrer eigenen Integration angesehen werden.

Auf meine Nachfrage, in welcher Form die performativen Anteile in ihrer jetzigen Arbeit weiterlebten, kamen wir auf eine aktuelle Arbeit zu sprechen: In so genannten „Budget-Bufferets“ türmt CG von Hand kunstvoll gefertigte Apéro-Häppchen zu einer performativen Installation auf, die das Publikum anschliessend verzehrt. Zudem liess sie als bleibendes Format solche Apéro-Häppchen in Bronze giessen. Sie sei anlässlich ihrer „Budget-Bufferets“ als Gastgeberin involviert und müsse sich dabei nicht (selbst-)darstellen, was sie eben nicht mehr wolle. (Hier gibt es eventuell ein kulturelles Missverständnis: Im englischen Sprachraum meint Performance auch theatrale Formen der Darstellung z.B. von Charakteren. Vielleicht will sie sich vor allem gegen diese zur Wehr setzen.) Bei diesen „Budget-Bufferets“ geht es ihr vor allem um den ästhetisch-formalen Aspekt von Apéro-Häppchen. Dass sie für das ästhetische Objekt Billigsgewaren verwendet, mag ein weiterer ironischer Kommentar zur Vernissagekultur sein.

Zusammenfassende Analyse

Im Projekt „Budget Bureau“ und dem performativen Vortrag „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ verknüpfte CG ihren performativen Akt mit medialen, vorproduzierten Dokumenten. Mit ihnen und dem Vehikel der Sprache verhandelte sie ihren eigenen Integrationsprozess in der Schweizer Kunstlandschaft. Mit dem gefakten Wörterbuch unternahm sie auf ironisierende Weise den erfolglosen Versuch, als Fremde zu kommunizieren und die kulturellen Differenzen zu überbrücken, sorgte aber gleichzeitig für eine ‚babylonische Verwirrung‘ in einem künstlerischen und multikulturellen Kontext. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels spricht davon, dass es im interpersonalen und im interkulturellen Bereich keine absolute Fremdheit gibt. Fremdsprachen weisen verschiedene Verwandtschaften auf, sonst würde man sie nicht als Fremdsprache erkennen. So wie Sprachen verschiedene Formen von Verwandtschaft aufweisen, so auch Kulturen.⁵³

CG ironisiert die kulturellen Unterschiede in einem als Dienstleistungsbüro getarnten Unternehmen (Camouflage) und kreiert dadurch eine Distanz zum realen Leben. Im Gegensatz zu anderen Künstler/innen, die mit einem realen Dienstleistungsbüro eine Kontextverschiebung bewirkten, bewegte sie sich ausschliesslich im Kunstkontext. Die international bekannte Künstlerin Christine Hill bewirkte hingegen mit ihrer „Volksboutique“ zu Anfang tatsächlich eine Kontextverschiebung. Nachdem sie aber in der Kunstwelt anerkannt war, bewegte sie sich nur noch im Kunstkontext und koppelte die Arbeit von ihrer Person ab. Durch die Rahmung der Biennale-Ausstellung in Venedig beispielsweise wurde das Projekt „Volksboutique“ zu einer Form von Relikt.

53 Vgl. Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006, S. 117-118

CG schuf neben der Inszenierung eines Vortrags auch Raum für eine Form von Partizipation: dem Nachstellen einer Vorlage in einem Tableau Vivant. Zudem hatte das Involvieren von auswärtigen Künstler/innen im Projekt (Rebecca Geldard) partizipatorische Momente. Das „Budget Bureau“ kann als eine Form von Netzwerk bezeichnet werden, das kuratorisch und künstlerisch bespielt werden konnte. Im Jahr 2005 war das „Budget Bureau“ im Centre d'Art Contemporain Genf eingeladen und involvierte dort andere Künstler/innen in ihrem Display. CG möchte heute als ‚solide‘ Künstlerin und allenfalls als Kuratorin wahrgenommen werden und wendet sich, seit dies gelungen ist, wieder der ‚richtigen Kunst‘ (Malerei und Objekte) zu. Trotz ihrer zeitgenössischen Strategien hat sie ein veraltetes Konzept von Performance. Dabei verkennt sie, dass manche ihrer heutigen Arbeiten immer noch performative Strategien verfolgen und dass sie auch darin performativ Rollen einnimmt, die der Gastgeberin und die der Kuratorin im K3 Project Space beispielsweise.

Fazit: Die Strategien Camouflage und Fake erzeugen eine Distanz und eine Irritation und kommen dort am besten zum Tragen, wo sie im öffentlichen Raum und im Alltagskontext angewendet werden. Im Kunstkontext selber verlieren sie an Kraft. Das Projekt hat partizipatorische Elemente. Der Mehrwert steckt aber im Netzwerkgedanken. Dies hat sich zu einem kuratorischen Modell entwickelt, was heute im K3 Project Space in Zürich weiterlebt. Der Projektraum funktioniert eher konventionell, die Kurator/innen laden ein und die Künstler/innen zeigen ihre Werke. Mit (Opening-)Events in Club-Atmosphäre, gelegentlich auch mit performativen Einlagen, hat sich der Projektraum zu einem einschlägigen Künstler/innen-Treffpunkt entwickelt, der durch seine Betreiber/innen lebt.

3. San Keller, „Come Together“ (2005)

Als drittes Beispiel untersuche ich San Kellers⁵⁴ Arbeit „Come Together“, die er anlässlich der Performancereihe „IMPEX“⁵⁵ 2005, gemeinsam mit der Künstlerin Su Yung Park im öffentlichen Raum und im Kaskadenkondensator zeigte. Bei Recherchen für eine geplante Ausstellung in Paris entdeckte San Keller einen ausgedienten Gepäckwagen am Bahnhof Altkirch in Frankreich. Er wusste sofort, dass dieser Gepäckwagen für ihn wieder zum Einsatz kommen sollte. Für das entsprechende Projekt suchte er jemanden, der mit ihm und dem Wagen reisen sollte. Su Yung Park gesellte sich dazu und aus der ursprünglich geplanten Reise nach Paris wurde eine Reise mit offenem Ziel. Auf Einladung der Kurator/innen entschied sich San Keller zu einer ersten Reise mit dem Wagen, die über vierzig Kilometer von Altkirch nach Basel zum Kaskadenkondensator führte. Abwechslungsweise wurde der Wagen von ihm und von seiner Begleiterin gestossen, während der andere jeweils auf dem Wagen ruhen konnte. Das im Kas-

54 San Keller (SK) wurde 1971 geboren. Er studierte an der WBK in Bern und an der HGK in Zürich. Er wohnt und arbeitet in Zürich.

55 In der Saison 04/05 kuratierten Pascale Grau und Judith Huber unter dem Titel IMPEX eine Performancereihe und ein zweitägiges internationales Performance-Meeting mit Künstler/innen aus England und der Schweiz. IMPEX ist gemeinhin das Kürzel für die Import/Export-Branche. Das Begriffspaar impliziert aber mehr als die Einfuhr/Ausfuhr von Waren, sondern steht für Austausch im weiteren Sinn. Drei Künstler/innen, San Keller, Kathrin Borer und Birgit Ramsauer, machten den Anfang der Reihe und entwickelten eine Arbeit speziell zum Thema. An einem vom Kasko und dem British Council organisierten Podium ging es um die verschiedenen Performance-Netzwerke.

kadenkondensator wartende Publikum ging den Künstlern zu einem verabredeten Zeitpunkt ein Stück des Weges entgegen. Im Kaskadenkondensator angekommen, erzählten die beiden von ihrer Reise und zeigten ein unterwegs gedrehtes Video. Ein Wortgast moderierte das anschließende Gespräch.

Zur Arbeitsweise von San Keller

San Keller bezeichnet seine Interventionen und Performances im öffentlichen Raum und im Kunstkontext als Aktionen. Diese sind ausgesprochen performativ. Er selber ist dabei körperlich involviert und bezieht meistens das Lauf- und Kunstpublikum als Komplizen mit ein. Der Künstler nimmt scheinbar gleichwertig an dem von ihm konzipierten Spiel teil und ist doch Autor und Spielleiter. Er siedelt seine Arbeiten im Alltag an, ja er inszeniert Alltagssituationen und legt diese strukturell als ‚Spiele für ein besseres Leben‘ an. Er lässt die Teilnehmer/innen an seiner Mission, den Alltag als subversive Erfahrung zu erleben, partizipieren. Sein Setting ist die Wirklichkeit und seine Aktionen versteht er als Dienstleistungen. Zunehmend produziert er auch Arbeiten, die in Kunstinstitutionen gezeigt und in Galerien verkauft werden.

Auswertung der mir zur Verfügung stehenden Dokumente/Dokumentationen

Neben dem Interview und den Dokumenten aus dem Kaskadenkondensator-Archiv beziehe ich mich auf vielfältiges Quellenmaterial aus dem Internet und auf Dokumentationen, Bilder und Texte von Dritten, die mir SK digital zur Verfügung stellte.

Dabei fiel mir auf, dass SK rund um seine Aktionen ausserordentlich viel und umfangreich dokumentiert. Die Dokumente sind wohl als Markenzeichen seines (Dienstleistungs-)Unternehmens zu verstehen. In seiner Dokumentation „Selection 2002/2003“ wird beispielsweise das Unternehmen respektive sein Team vorgestellt. Dies sind ‚Schnittholz‘ (grafische Gestaltung) und C.E. Meier (Texte, Redaktion). Beide geben sich darin nicht mit vollem Namen zu erkennen und beraten SKs Auftritte. Sie bilden mit ihm eine aktionsbetonte Produktionsgemeinschaft.⁵⁶ Der Kurator Giovanni Carmine beschreibt dies so:

„San Keller verhält sich also wie ein Unternehmer seiner selbst, wie eine kleine Firma, die jedoch eine klar definierte, auf Grafik- und Kommunikationskonzept beruhende Corporate Identity besitzt.“⁵⁷

Der Flyer

Für die zu untersuchende Arbeit und generell für SKs Arbeit ist der gestaltete Flyer (Handzettel)⁵⁸ das wichtigste Dokument. Diesen möchte ich besonders hervorheben. Er ist fast immer mit seinem Signet, dem wieder erkennbaren 24-zackigen ‚San-Stern‘ und dem immer gleichen Schriftzug versehen. Diese Flyer, die vor der Aktion/Performance unter die Leute gebracht werden, sind Konzepte, Ankündigungen und Handlungsanweisungen zugleich. Sie wirken performativ, denn sie nehmen nicht nur die Rahmenbedingungen sondern auch die Aktion selber gedanklich vorweg. Sie haben einladenden Charakter und die Absicht, die Leute zu ver-

⁵⁶ Aus: Selection 2002/2003 S. 77 von SK als PDF am 7. März 2008 (zVg)

⁵⁷ Zitat: Giovanni Carmine: San Keller: Kunst als „service public“. In: Parkett Nr. 62, Sept. 2001, S. 187

⁵⁸ siehe Flyer San Keller im Anhang: San Keller bat mich, den Flyer auszudrucken, zuzuschneiden und beizulegen, denn schliesslich müsse es bald wiedermal weitergehen (Wortlaut SK. Er meinte das Projekt „Come Together“). Ich habe mich jedoch entschieden, diesen als Vorlage in der Form beizulegen, wie ich sie von San Keller erhalten habe. (zVg)

führen. Sie geben dem Leser/der Leserin eine konkrete Vorstellung und machen es ihm/ihr leicht, sich für oder gegen eine Teilnahme zu entscheiden. Der Flyertext bildet darüber hinaus auch die Grundlage für den Text der nachträglichen Dokumentation.

„Come Together“

Die zu untersuchende Arbeit ist vielschichtig und lässt zahlreiche Aspekte erkennen, die auch in anderen Arbeiten von SK zu finden sind und die ich als Vokabular bezeichnen möchte. Das Konzept „Come Together“ liegt mir in seiner Originalform zwar nicht vor, jedoch lässt sich die Handlungsanweisung aus dem Flyer **und** der Dokumentation aus dem Jahr 2005 nachverfolgen. Das herauszulesende Konzept habe ich kursiv gesetzt:

„San Keller, Su’s successor and the old luggage cart will come to you if you invite them. They will negotiate the journey by taking turns at pushing the cart while the other rests on it. Thus the three of them will be travelling to you without interrupting their journey once. After arriving they will tell you all about their journey and the old luggage cart will then remain in your care until they receive the next invitation. Thus life and journey will go on and on...If you would like to invite the three of them (cost: Euro 14.-/km) or become Su’s successor, please contact San Keller: sankeller@bluewin.ch / 0041 79 542 49 67 1st lap: 31 March 2005, Altkirch station (F) > KASKO, Basel (CH) 2nd lap: 3 – 5 April 2006, KASKO Basel (CH) > PROGR Bern (CH) 3rd lap: 3 – 15 July 2006, PROGR Bern (CH) > Institut Matildenhöhe, Darmstadt (GER)“⁵⁹

Dies der Text des aktuellen Flyers, der sich immer noch in Umlauf befindet. Er ist neuerdings in englischer Sprache gehalten, was darauf hinweist, dass SK auf internationalere Einladungen wartet. Ebenfalls lässt sich darin der bereits zurückgelegte Weg ablesen. Der Wagen wartet also im Moment in Darmstadt bis er wieder in Aktion treten kann. Dasselbe Konzept, etwas ausführlicher und auf Deutsch beschrieben, taucht in SKs Dokumentation von 2005 als Zitat auf.⁶⁰

Dasselbe Konzept kann und soll also in leicht abgeänderter Form immer wieder aufgegriffen werden. Dabei ist die Ausführung, der zurückzulegende Weg, die Begleitung, die Dauer immer wieder anders. Durch Wiederholung wird Differenz hergestellt. Ich möchte hier aber einen Vergleich zu Fluxuskünstlern der 1970er-Jahre und ihren Scores herstellen, deren Sinn es war, wie Partituren immer wieder neu interpretiert zu werden. Im Unterschied zu SK gaben die Fluxuskünstler ihre Scores zur Wiederaufführung durch andere frei.

59 ebd.

60 Werkverzeichnis 03-05, S. 74, von San Keller als PDF am 7. März 08 (zVg)

1. und 2. Foto zu „Come Together“ Abb. 7 und 8



„der Weg zu zweit ist halb so weit“ demonstrieren Su und San auf den beiden Bildern⁶¹. Auffallend in vielen seiner Konzepte ist die Erwähnung von kollektiven Werten. Die Formulierungen fordern menschliche Werte wie Gemeinschaft, Freundschaft und Wärme im Einklang zwischen Geben und Nehmen. Mit diesem „gemeinsam schaffen wir es“ erzeugt er eine Gefühl von Solidarität. Das Motiv des ‚Gebens und Nehmens‘ taucht in „Come Together“ als ‚Schieben‘ und ‚Ruhel‘ auf. Der körperliche Einsatz spielt dabei eine markante Rolle, aber auch die Strategie des Nichtstuns, das zudem noch entlohnt wird, ist in SKs Arbeiten sehr beliebt und zuweilen

61 Die Bilder stammen von der ersten Reise vom Bahnhof Altkirch (F) nach Basel zum Kaskadenkondensator am 31. März 2005; Abb. 7 und 8: Fotos copyright San Keller (zVg)

sehr provokativ platziert. So beispielsweise in der Aktion „San Keller schläft an ihrem Arbeitsort“ aus dem Jahr 2000⁶². SK provoziert diese sozialen, ‚positiven Werte‘ mit einer seriösen Ernsthaftigkeit.

Zurück zum aktuellen Flyer, dieser enthält eine Konzeptänderung. SK sucht eine neue Begleitung, die sich in Zukunft mit ihm auf den Weg macht. An dieser Stelle möchte ich zwei Punkte hervorheben, die mir interessant erscheinen. Da es sich bei „Come Together“ um ein Projekt handelt, das auf unbestimmte Zeit angelegt ist, ergeben sich Veränderungen. SKs Konzepte sind wandelbar und befinden sich im Prozess, sie können deshalb als Projekte bezeichnet werden. Zweitens geht er sehr ökonomisch mit seinen Ideen um. Offensichtlich war der Wagen zuerst für eine Ausstellung in Paris gedacht, die dann nicht stattfand. Er machte daraus ein neues Format, eine Reise ohne definiertes Ziel. Viele Konzepte von SK bleiben unverwirklicht, wie in seinen Dokumentationen nachzulesen ist. Dies gilt natürlich auch für andere Künstler/innen, aber anstatt unrealisierte Konzepte fallen zu lassen und nicht mehr zu erwähnen, arbeitet SK mit diesen weiter. Im Jahre 2005 z.B. machte SK seine unverwirklichten Konzepte zum Inhalt einer neuen Arbeit. An einer Performanceveranstaltung mit dem Titel „Der längste Tag“ im Kunsthof Zürich, bestand seine Aktion darin, seine zu Papierblumen verarbeiteten Konzeptpapiere dem Publikum zu verkaufen. Die Begabung, Ideen umzuwandeln und/oder wieder zu verwerten scheint mir aber ein wichtiges Merkmal von SKs Arbeit zu sein. Zu unterstreichen ist bei „Come Together“ zudem der Aspekt der Wiederholung. Die Aufforderung, ihn und seine Begleiter bestellen zu können, schafft ein ‚kuratorisches‘ Format, das Kontinuität und Geschichte verspricht.⁶³ Der von ihm kreierte Erzählraum – man kommt zusammen und es wird von der Reise berichtet – bekommt für mich zentrale Bedeutung. „Come Together“ wird dadurch zu einem ‚project in progress‘.

Erzählraum und ungeschnittenes Videodokument

Die vergangene Aktion, also die Reise von Altkirch nach Basel, wird nach Ankunft im Kaskadenkondensator erzählt und ein ungeschnittenes Video, das eine dritte (von ihm nicht erwähnte) Person während der Reise von Altkirch nach Basel gemacht hat, wird gezeigt. Mit dieser Entscheidung gibt SK dem ungeschnittenen Video meiner Meinung eine nicht unwichtige Bedeutung.⁶⁴ Das Video erbringt den Beweis dafür, dass die Aktion tatsächlich so stattgefunden hat.

62 Konzept: Die Aktion „San Keller schläft an Ihrem Arbeitsort“ richtet sich an alle, die einen grösseren oder kleineren Teil ihrer Zeit, während der sie etwas tun oder unterlassen, als Arbeit bezeichnen. Wer einen Arbeitsort im weitesten Sinne des Wortes vorweisen kann (der Fürst im Schloss, der Förster im Wald, die Hausfrau zu Hause etc.), ist potentieller Kunde und Auftraggeber für San Keller. Dieser bestimmt, wann, wie und wo San Keller an seinem Arbeitsort schlafen soll. San Keller schläft dort solange sein Auftraggeber arbeitet. Das Salär für den schlafenden Arbeiter berechnet sich proportional zum steuerbaren Einkommen des Auftraggebers. Wer für Gottes Lohn arbeitet, kann den Dienst geldfrei in Anspruch nehmen. Auf jeden Fall versucht San Keller für einmal, mit seiner Arbeit als Aktionskünstler Geld zu verdienen. Aus: Selection 2000/2001, zVg von SK als PDF am 7. März 2008

63 Ein anderes kuratorisches Format pflegt SK mit seinen alljährlich wiederkehrenden Anlässen zum Projekt „Winterhilfe“. In den kalten Monaten November bis Februar, gleich einer kuratierte Reihe finden Anlässe zu diesem Motto statt.

64 Auch in einer anderen Aktion, in der „San Keller-Show“ aus dem Jahr 2002 arbeitet SK mit einem Baum, an dem Konzepte, in Form von beschriebenen A4-Blättern befestigt sind. Die Zuschauer können ein Konzept auswählen, und SK berichtet von der Aktion und zeigt dazu, wenn vorhanden, ein ungeschnittenes Video.

In „Come Together“ bestimmte SK mit seiner Erzählung das bestehende kuratorische Format mit. Da es im Kaskadenkondensator üblich ist, dass ein ‚Wortgast‘ nach der Performance das Erlebte in Worte fasst, entschied das Kuratorenteam im vorliegenden Fall, den eingeladenen Wortgast als Moderator einzusetzen.

3. Foto zu „Come Together“ Abb. 9



Die Situation dieses Erzählraumes ist auf diesem Foto⁶⁵ gut ersichtlich. Von links nach rechts sind Su Yung Park und San Keller, sitzend auf ihrem Wagen, dann Adi Blum, der Moderator und rechts von ihm der Monitor mit dem Video zu sehen.

Die Details und der genaue Ablauf des Gespräches sind mir entfallen, und erst das Abspielen der Kasko-Videodokumentation lässt die Erinnerung an den Abend wieder aufleben⁶⁶:

Zu sehen ist, dass das Publikum zum ungefähren Zeitpunkt der Ankunft von San und Su beim Kunstmuseum Basel bereitsteht. Der Moment des Zusammentreffens ist eine Überraschung, weil nicht genau planbar. Wir, die Kuratorinnen, stehen mit den beiden jedoch in Handykontakt. Die Kamera sucht die dunkle Strasse nach dem ankommenden Wagen ab, sie will ja den spektakulären Moment nicht verpassen. Dann tauchen die beiden im Regen auf. Su stösst San. Das herumstehende Publikum begrüsst sie mit Beifall. Auf dem letzten Stück Weg wechseln die beiden nochmals ihre Rollen. San stösst Su bis zum Kaskadenkondensator. Zwei Leute aus dem Publikum helfen San, den Wagen samt Su in das zweite Geschoss hoch zu tragen. Im Kaskadenkondensator angekommen beginnt Adi Blum (Moderator) das Gespräch mit den beiden. SK spricht von der ersten Begegnung mit dem Wagen: Er habe Gefallen gefunden an diesem alten Gepäckwagen, der schon so viel erlebt habe und aufgrund seines Aussehens (für ihn sah er aus wie ein Sessel) kam die Idee des Austausch von Ruhen und Arbeiten. Su berichtet von der körperlichen Anstrengung und davon, wie sie zuerst herausfinden musste,

65 Abb. 9 Foto: copyright Kaskadenkondensator (Pascale Grau) Rückblickdossier 04/05

66 Ausschnitt aus: Videodokumentation Kasko ca. 15. Min. aus 35 Min.

wie der Wagen am besten zu stossen sei. San erzählt vom unspektakulären Grenzübertritt, auf den nur eine verbogene Barriere und ein altes Schild hingewiesen hätten. Er erzählt, wie er sich verantwortlich für Su fühlte und zuerst gar nicht richtig ruhen konnte. Schliesslich sei er aber eingeschlafen und mit einem schlechten Gewissen erwacht. Dann ist die Rede von Begegnungen mit Menschen. Sie unterhielten sich in den Pausen mit Passanten, die zuerst verunsichert reagierten. Genau diese Begebenheit ist in diesem Augenblick auf dem Monitor zu beobachten. Leider habe sich niemand finden lassen, der sie begleiten wollte. Eine andere Begegnung war die mit einer Pressefotografen, die mehrmals per Telefon wissen wollte, wo sie sich befänden. Als sie zu ihnen stiess, wären sie ausgerechnet in einem Restaurant gesessen. Sie habe aber trotzdem ein Foto mit allen drei in Aktion gemacht, das am Tag darauf in einer lokalen Gratiszeitung auch wirklich erschien.⁶⁷

Die Aktion im öffentlichen Raum erregte also Aufsehen und die Presse berichtete darüber. Die Reise zu Fuss mit Gepäckwagen wurde zu einem Medienereignis, das den Kunstkontext verliess und am nächsten Tag dank der Gratiszeitung in allen Basler Haushalten präsent war. Hier wurde der performative Akt mit der Presse-Dokumentation medial verschränkt. In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Strategie der mexikanischen Künstlerin Minerva Cuevas hinweisen, die genau mit dieser medialen Verschiebung arbeitete. Sie verschränkte ihren politisch motivierten Auftritt als „Ronald McDonald“ an einer Ikeaeröffnung im Jahr 2003 mit der Medienberichterstattung, die von der Eröffnung gemacht wurde und nutzte damit bewusst den Fernsehkanal, um ihre Anliegen zu multiplizieren. Im Falle von „Come Together“ war es keine bewusste Strategie. Trotzdem lenkte SK mit seiner Aktion im öffentlichen Raum die Aufmerksamkeit der Alltags-Öffentlichkeit auf sich.

Befragung des Künstlers

Das Interview⁶⁸ fand im Atelier von SK in Zürich statt. Aus dem Interview wurde eher ein Gespräch. Wir kreisten immer wieder um den ganzen Fragenkomplex, sodass ich bei SK entschieden habe, die Antworten sinngemäss in einem Text wiederzugeben, anstatt die Fragen hintereinander zu beantworten⁶⁹.

Zum Umgang mit den Dokumenten/Dokumentationen

SK benutzt keine fixen Formen oder Medien für seine Dokumentation, sondern entscheidet von Fall zu Fall, ob ein Foto gemacht, ein Video gedreht oder Texte geschrieben werden. Er beauftragt dafür sodann einen Fotografen oder eine Filmern. Die Flyer, die für ihn Dokumente sind, werden hingegen immer von seinem Produktionsteam gestaltet. Darüber hinaus hat er Formate entwickelt, die mit der Erinnerung spielen. In der „San Keller Show“ (Kunsthalle Zürich 2002) beispielsweise arbeitet er mit seinen Dokumenten oder besser gesagt mit seinem eigenen Archiv. SK betont, dass er die Dokumente/Dokumentationen aber nie als Artefakte verkauft. Obwohl er Fotos von der Aktion „San Keller schläft an ihrem Arbeitsplatz“ sehr gut

67 Im Pressedossier der Saison 04/05 finde ich den Artikel samt Foto; Baslerstab 1.4.2005

68 siehe Interview vom 17.3.08 auf beiliegender CD

69 Die Fragen waren dieselben wie bei Steffi Weissmann und Clare Goodwin: Frage 1: Was unternimmst du, damit deine performative Arbeit weiterlebt? Frage 2: Welche Formen von Dokumenten/Dokumentationen erzeugst du in deinem performativen Akt und welche Medien verwendest du dafür? Frage 3: Wann und wie verknüpfst du den Live-Auftritt mit dem Dokument/der Dokumentation? Frage 4: Welchen Stellenwert hat in deinen von Live-Auftritten begleiteten Arbeiten das Dokument/die Dokumentation?

hätte verkaufen können, habe er das nie gemacht. Die Konzepte respektive die Dokumente haben einen wichtigen Stellenwert in seiner Arbeit. Sie sind Informationsträger, nicht Objekte. Im Zentrum steht für ihn jedoch immer der performative Akt, nicht das Konzept. Manchmal sind Konzepte Anregungen, die auf ihre Realisierung warten müssen.

Der ökonomische Aspekt

Auffallend ist, dass sich bei SK vieles um den ökonomischen Aspekt dreht. Er erklärt, dass dieser Aspekt von Anfang an in seine Dienstleistungsfirma mit einbezogen wurde. Ein ökonomischer Umgang mit den vorhandenen Mitteln ist Teil des Betriebes. SK hatte von Anfang an das Ziel, von seiner Kunst leben zu können. Dieses Ziel ist heute erreicht, hat aber die Dynamik der Verkäuflichkeit mit sich gebracht. Auch bei Arbeiten für Ausstellungen und Galeriepräsentationen thematisiert er den ökonomischen Aspekt oft auf verspielte, lustvolle und zuweilen auch auf provokante Weise. Als Beispiel mag eine Serie von Fotografien aus dem Jahr 2004 herhalten, die er zum Verkauf (Courtesy San Keller) anbietet:

„San Keller macht die Bettler zu Verkäufern, indem er ihnen auf der Strasse ihre Schilder abkauft. Zu welchem Preis bestimmen die Bettler. San Keller verkauft die Schilder als Serie „Bettlerschilder“ auf dem Kunstmarkt weiter.“⁷⁰

Aktionsobjekte

Selbst seine Objekte würden immer einen performativen Aspekt enthalten. Er nennt sie deshalb Aktionsobjekte. Auch der Wagen in „Come Together“ ist ein solches Aktionsobjekt. Das Aktionsobjekt möchte ich am Beispiel des Sprungturms noch besser veranschaulichen. Dieser wurde für eine Aktion mit dem Titel „Baden in der Menge“ anlässlich des Symposiums „highLOW“ an der ZHdK am 24. Nov. 2006 hergestellt. SK stellte einen Sprungturm aus Holz in einen Vortragssaal und forderte die Teilnehmer/innen auf, sich für 30 Minuten davor zu versammeln. Während dieser Zeit war es jedem freigestellt, sich auf den Sprungturm zu begeben um von dort in die Menge zu springen und darin ein Bad zu nehmen.⁷¹

Dienstleistungsbetrieb im Kunstbetrieb

In den letzten zehn Jahren hat sich SKs Arbeitsweise verändert. Früher waren es selbst initiierte, sozial und gesellschaftlich geprägte Projekte, die er im öffentlichen Raum realisierte und die vom Kunstbetrieb noch nicht wahrgenommen wurden. Später betrieb er mit seiner Dienstleistungsfirma eine zunehmend erfolgreiche Selbstvermittlung und heute fragen ihn Kunstinstitutionen an. Der erste Schritt kommt jetzt meist von Aussen und der Rahmen ist deshalb bereits abgesteckt. Immer wieder entstehen in diesen Zusammenhängen Arbeiten, die den Kunstbetrieb als solchen reflektieren. So zum Beispiel seine Arbeit „San Keller im Verhör“ aus dem Jahr 2003.⁷²

70 in: Werkverzeichnis 08 von San Keller zVg; „Bettlerschilder“ Fotoserie, 2004

71 in: Werkverzeichnis 08 von San Keller zVg; „Baden in der Menge“ Aktionsobjekt, 2006

72 „San Keller im Verhör“ in: Werkverzeichnis 08 von San Keller zVg; San Keller liess sich am 5./6. April 2003 während 24 Stunden von acht Kunsthistorikern – Max Wechsler, Konrad Tobler, Christoph Lichtin, Martin Tiefschlaf, Katrien Reist, Brita Polzer, Rachel Mader und Beate Engel – während je 3 Stunden ins Verhör nehmen. Die Verhöre wurden anschliessend wortwörtlich transkribiert und können jetzt in Ausstellungen aufgeführt werden. Die erste Aufführung der Verhöre fand während der Ausstellung <San Keller> in der Galerie Brigitte Weiss statt. Die Galeristin Brigitte Weiss las dabei die Fragen der Verhörenden und die Besucher

Zeitlose, unabhängige Projekte

Projekte wie „Come Together“, die auf längere Zeit angelegt sind, bezeichnet SK als seine liebsten. Es handelt sich um entspannte, völlig offene Projekte. Die bisherige Reise ging von Altkirch über Basel und Bern nach Darmstadt. Die ehemalige Begleiterin ist aus dem Projekt ausgestiegen und so sucht er nicht nur einen neuen Ort, sondern auch eine/n neue Begleiter/in. Der Wagen bleibt in Darmstadt, als Aktionsobjekt samt Soundinstallation⁷³ so lange ausgestellt, bis SK eine neue Einladung erhält. In diesen Langzeit-Projekten geht es vor allem um die Beziehung der Beteiligten und um das gemeinsame Durchstehen von Momenten der ganzen Gefühlspalette. Dabei bleibt unvorhersehbar, was alles geschehen kann. SK wünscht sich, dass sich solche Projekte und ökonomisch angelegte Arbeiten die Waagschale halten können.

Zusammenfassende Analyse

SKs Dokumente und Dokumentationen sind stark mit dem performativen Akt verknüpft, sie sind selber performativ. Seine Flyer sind Ankündigungen und Handlungsanweisungen zugleich und beherbergen die konzeptuelle Idee. In der Wiederholung wird die Aktion neu konstruiert und das Konzept lebt in einer veränderten Form weiter. Diese Praxis der Iterierbarkeit und der dadurch hergestellten Differenz, wurde seit den 1970er-Jahren vor allem von Judith Butler reflektiert und hat heute noch Gültigkeit. Auch die Fotos, Video- und Sounddokumentationen sind performativ und werden in neuen, anderen Arbeiten durch Erzählung (Oral History) erinnert, wiederholt und wiederbelebt. Selbst die Aktionsobjekte, die von einer Aktion übrig bleiben, animieren zu neuen Aktionen, und sei es auch nur in der Imagination. Ich möchte an dieser Stelle einen mir wichtigen Aspekt der Verschränkung von performativem Akt und Dokument hervorheben: Ich gehe mit Rebecca Schneider davon aus, dass die Performance und auch das Dokument performativ sind. Sie sind es deshalb, weil durch die Performance und das Dokument nicht nur etwas verschwindet, sondern zugleich etwas *erscheint*. Das Verschwinden und das Verbleiben sind sowohl im performativen Akt als auch im Dokument vorhanden. Deshalb kennzeichnen sowohl Performances als auch die Praxis des Archivierens von Dokumenten eine Weise des Umgangs mit dem kulturellen Gedächtnis.⁷⁴

SK verhandelt in seinen Aktionen und Dokumenten soziale und ethische Werte. Seine Arbeiten und Projekte nähren sich aus der Konzeptkunst der 1970er-Jahre und diese wiederum bezog sich auf die Fluxusbewegung. Im Unterschied zu dieser sind SKs Konzepte jedoch sehr stark an seine Person gebunden.

SK geht sehr ökonomisch mit seinen Ideen und Dokumenten um. Alles, was entsteht, wird früher oder später in einer anderen Arbeit wieder aufgegriffen, verwertet oder vermarktet. Dies widerspricht bedingt der Beteuerung von SK, wonach er Dokumente und Fotos von Aktionen nicht als Artefakte verkauft. SK wollte und will mit seinem Team als Dienstleistungsfirma angesehen werden. Damit reiht er sich in die Generation der Dienstleister-Künstler/innen der 1990er-Jahre ein, die performative Strategien der Konzeptkunst in andere Kontexte überführten, um die grassierende Ökonomisierung aller Lebensbereiche künstlerisch zu hinterfragen.

schlüpfen in die Rolle San Kellers und lasen dessen Antworten. Das Verhör wurde chronologisch immer dort weitergeführt, wo es vom vorangehenden Ausstellungsbesucher abgebrochen wurde.

⁷³ aus dem Wagen klingt leise der aufgenommene Sound der letzten Reise

⁷⁴ Vgl. Rebecca Schneider: *Performance Remains*. *Performance Research* 6.2 On Maps, Dartington/UK 2001, S. 100-108, (www.routledge.com)

Ich bin mir nicht sicher, ob ich seine oft ironische Betonung des Geldes als eine Hinterfragung der Ökonomisierung aller Lebensbereiche oder als Pragmatismus ansehen soll.

Ein weiteres Merkmal ist, dass sich die Dienstleister-Künstler/innen der 1990er-Jahre der Ästhetik der 1970er-Jahre bedienen. So ist auch SKs Logo, der vielzackige ‚San-Stern‘ zu lesen. Er erinnert an die Beschriftung herabgesetzter Produkte aus Billigmärkten der 1970er-Jahre.⁷⁵ Seine Firma hat mit den Firmen der Dienstleister-Künstler/innen vieles gemeinsam, gibt aber auch Wesentliches preis. SK verkauft sich gewissermassen selber zum Aktionspreis, was mit einer Strategie der Camouflage beschrieben werden könnte, betriebe er nicht mit dem Logo seines eigenen Namens eine Form von Starkult. Mit ironisierender Geste und Understatement wirbt er für sich und seine Werte. Er ist seine eigene USP (Unic Selling Position). Obwohl er transparent macht, dass hinter ihm ein Team steht, steht *er* im Rampenlicht und nicht das Kollektiv – eine für mich doch eher männlich konnotierte Geste.

Eine weitere Erscheinung der 1990er-Jahre sind die selbst-organisierten Künstlerkollektive, in denen viele Formen der offenen Zusammenarbeit und der Selbstorganisation erprobt wurden. Für SK kommen die Impulse heute mehrheitlich aber vom Kunstbetrieb und nicht mehr aus der Selbstorganisation. Er benötigt dafür eine perfekte Dokumentation, die er selber Werkverzeichnis nennt. Seine Arbeiten standen früher ganz im Zeichen der Aktion und entzogen sich einem traditionellen Werkbegriff. Mit der Bezeichnung ‚Werkverzeichnis‘ zeigt sich ein Stück weit seine Anpassung an den eher rückwärtsgewandten Kunstbetrieb. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird mit der Debatte um den Tod des Autors auch das Festhalten am Werkbegriff in Frage gestellt. Marion Strunk schreibt: „Auch die Fetischisierung des Werkes als Ganzes hat sich aufgelöst. Heute spricht niemand mehr von ‚Werk‘, sondern von ‚künstlerischer Arbeit‘ oder ‚Produktion‘, was über Kunst aussagt, dass sie erarbeitet ist.“⁷⁶ Künstler/innen in den 1990er-Jahren sprechen von Projekten und schliessen damit den Prozess der Produktion *und* der Rezeption mit ein.

SK involviert seine Persona und seine Physis stark in seine Arbeiten. Er eröffnet mit seinen Aktionen Handlungs- und Erfahrungsspielräume, und fordert von den Leuten Werte, die heute überholt scheinen. Gleichzeitig ökonomisiert er auch genau diese Werte, damit zeigt er mir seine Doppelbödigkeit. SK unterscheidet sich deshalb beträchtlich von einem Aktions-Künstler wie Joseph Beuys (soziale Plastik) oder anderen Performance-Künstler/innen, die den Werteverlust am eigenen Körper exemplifizierten. Ihre Aussagen waren explizit politisch. SKs Aussagen und die anderer Dienstleister-Künstler/innen der 1990er-Jahre können erst auf den zweiten Blick als politisch erkannt werden.

In jenen Projekten jedoch, in denen SK seine Teilnehmer/innen auf emanzipierte Weise partizipieren lässt, wie bei „Come Together“, bekommen diese eine politische Dimension im Sinne von Jacques Rancière.⁷⁷ „Come Together“ ist ein Projekt, das Handlungsräume eröffnet und

75 San Kellers Label in: San Keller Selection 2000/2001, S. 55

76 Marion Strunk: Autorschaft, Kollektiv. In: Autorenschaft in den Künsten, Konzepte-Praktiken-Medien Zürcher Jahrbuch der Künste 2008, S. 222

77 Bedingung dafür ist bei Jacques Rancière der emanzipierte Teilnehmer. Er schreibt sinngemäss in seinem Aufsatz „Der emanzipierte Zuschauer“: Der emanzipierte Teilnehmer (Zuschauer) soll sein Zuschauen als

seine Begleiterin als emanzipierte TeilhaberIn ernst nimmt. Die beschwerliche Reise zu Fuss und zu zweit war gespickt von schwierigen Beziehungssituationen, die es zu meistern galt. Diese Handlungsräume, die SK in solchen Projekten eröffnet, möchte ich mit Hannah Arendt als politisch bezeichnen. Es sind Handlungs- und Beziehungsräume, die wandelbar und nicht voraussehbar sind. Sie folgen ganz klar einer Strategie der Performativität im Sinne von Judith Butler: In ihnen kann sich das Subjekt immer wieder neu konstituieren und Kontingentes kann hervortreten. Das Subjekt ist gleichzeitig der Ort der Stabilisierung und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen⁷⁸.

Fazit: SKs Aktionen und Dokumente sind performativ, weil sie Alltagsrituale und allgemeingültige Werte aufscheinen lassen. Seine Projekte und Arbeiten weisen künstlerische Strategien der 1990er-Jahre wie Camouflage (das als Dienstleistungsfirma getarnte künstlerische Unternehmen) und performativ geprägte Handlungs- und Erzählräume auf. Durch den Aspekt, dass SK seine ethischen Werte mit der ökonomischen Logik quasi verheiratet, diese also nicht mehr hinterfragt, sondern verinnerlicht, entsteht der Eindruck der Doppelbödigkeit. In seinen Projekten inszeniert er Partizipation und lässt seine Teilnehmer/innen in dem von ihm gesteckten Rahmen frei agieren. In seinen neuesten Arbeiten, die immer öfter innerhalb des Kunstbetriebes gezeigt werden, hinterfragt er diesen selber. Dies erachte ich als eine logische Konsequenz für einen zeitgenössischen Künstler, der seinen eigenen Spielraum, will er sich im Kunstbetrieb behaupten, behalten will.

4. Clara Saner und Selma Weber, „l'incanto“ (2003)

Clara Saner⁷⁹ und Selma Weber⁸⁰ (Saner/Weber) stellten mir ihre gemeinsame Arbeit „l'incanto“ aus dem Jahr 2003 zur Verfügung. In dieser Arbeit zelebrierten Saner/Weber in einer Versteigerung (Gant) die Absurditäten der kleinen Dinge und gefundenen Bilder. Mit dem Titel „l'incanto“ stellten Saner/Weber einen inhaltlichen Bezug zum gleichnamigen Tessiner Brauch der „Vergantung“ von Naturalien und einfachen Gegenständen, deren Erlös in die Kirchenkasse fließt, her. Vom Kaskadenkondensator angefragt, im Rahmen der kuratierten Performancereihe „stand in“⁸¹ einen Performance-Anlass zu kreieren, luden Saner/Weber für ihre Inszenierung eine Theologin, einen Gantbeamten und einen Kassier ein. In der Versteigerung

Handlung verstehen, er soll beobachten, auswählen, vergleichen, interpretieren und verknüpfen und danach seine eigene Geschichte erzählen können. Vgl. Jacques Rancière: Der emanzipierte Zuschauer. Vortrag zur Tagung MODE 05 in der Fabrik, Berlin 2005, (<http://www.mode05.org/files/deutsch/pdf>, heruntergeladen am 7.2.08)

78 Vgl. Patricia Purtschert: Judith Butler „Macht der Kontingenz – Begriff der Kritik. In: Philosophinnen des 20. Jahrhunderts“, Hg. Regine Munz, Darmstadt, 2004, S. 181-201

79 Clara Saner, geb. 1957 in Interlaken, lebt und arbeitet in Basel. Sie studierte an der Schule für Gestaltung Basel und an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

80 Selma Weber, 1958 geboren, aufgewachsen in Rorschach. Sie lebt und arbeitet in Basel und studierte an der Schule für Gestaltung in Basel Lehramt für Bildende Kunst.

81 „stand in“ war der Titel der Performancereihe in der Saison 02/03 im Kaskadenkondensator Basel. Es kuratierten Pascale Grau, Judith Huber und Irene Maag. Per Ausschreibung im Kunstbulletin suchte und initiierte das Kuratorenteam Projekte, die eine Zusammenarbeit zwischen Performer/innen und einer oder mehreren Personen beinhalteten, welche in ihrem Arbeitsalltag in der Öffentlichkeit auftraten, jedoch nicht in einem Performance-Art Kontext. Ein geladener Wortgast reflektierte durch sein Feedback die Arbeit und brachte ein Gespräch über Performance in Gang.

kamen die unterschiedlichsten Gegenstände und deren Geschichten zum Zug und wechselten den/die Besitzer/in. Der Erlös aus der Versteigerung ging gemäss Konzept der beiden Künstlerinnen in die Kasse des Kaskadenkondensators.

Zur Zusammenarbeit von Clara Saner und Selma Weber

Saner/Weber arbeiten seit dem Jahr 2000 zusammen. Bis anhin entstanden dabei performative Projekte und Installationen, die Rituale traditioneller und populärer Feste westeuropäischer Kulturen zum Thema hatten. Dabei fanden Verschiebungen vom privaten in den öffentlichen Raum und umgekehrt statt. In den beiden performativen Projekten „45x3 happy birthday“ aus dem Jahr 2001 und „Geschenkclub“ aus dem Jahren 2001/2002 untersuchten Saner/Weber mit künstlerischen Methoden die Spielregeln des Schenkens und definierten diese neu: „In unseren Aktionen gibt es keine eigentlichen Zuschauer, sondern nur Mitspieler oder Teilnehmer. Dieses partizipatorische Element ist Teil unseres Interesses und gehört zur Eigenart des Untersuchungsfeldes der festlichen Rituale.“⁸² Saner/Weber arbeiten nicht immer zusammen, sie arbeiten auch einzeln und in anderen Kooperationen. Sie treffen sich projektbezogen in ihrem gemeinsamen Interesse an Alltagsdingen und den damit verbundenen Geschichten. Clara Saner ist vor allem an realen und fiktiven Geschichten und an vorgefundenen Dingen und Bildern interessiert. Selma Weber kreierte in ihrer Arbeit verführerische Situationen, bei denen sie Gegenstände aus ihrer Sammlung anpreist und zum Verkauf bringt. Beide sammeln leidenschaftlich gerne und füllen ihre künstlerischen Archive mit Exponaten, die sie später performativ erlösen. In ihren gemeinsamen Settings inszenieren sie sozio-kulturelle Orte des Tausches und der Kommunikation und nehmen dabei die Rollen der Magazinerinnen, der Archivarinnen oder Gastgeberinnen ein.

Auswertung der mir zur Verfügung stehenden Dokumente/Dokumentationen

Ich beschränkte mich in diesem Fall zunächst auf die Kaskadenkondensatordokumentation: Eine Ankündigung auf der Website, der Programmflyer, ein Presstext und die Videodokumentation samt Wortgastbeitrag. Genau diese Dokumente standen auch der Medientheoretikerin Verena Kuni⁸³ zur Verfügung, als sie im Jahre 2004 einen Artikel über die Reihe „stand in“ und über „l'incanto“ schrieb. Im Gegensatz zu mir war Verena Kuni bei der Performance nicht dabei gewesen. Es war ihr erklärter Versuch, ausschliesslich aufgrund dieser Dokumente/Documentationn zu zeigen, welche Vorstellungen und Bilder diese erzeugen und in welcher Weise sie die performative Handlung vorwegnehmen.

„Deshalb haben die beiden für ihre *Incanto*-Performance im Kasko einen Gantbeamten hinzugebeten. Ein schönes Wort: Gant, was mich von eleganten Handschuhen und federweissen dicken Gänsen träumen lässt, schweizerdeutsch aber schlicht für Versteigerung steht. Der angekündigte *Gantgesang* im Rahmen der Performance mag so geklungen haben: Eine Mischung aus Rap und Hohelied auf die wundersame Wertsteigerung. Denken wir dabei mal nicht an Börsenspekulationen, sondern an die Verwandlung von Wasser zu Wein bei der Hochzeit zu Kanaan oder an die Mehrung der Fische im See Genezareth. An Wertschöpfungsgeschichten,

82 Zitat aus: Performances und performative Installationen von Clara Saner und Selma Weber, Dokumentation 2003

83 Die Kunst- und Medienwissenschaftlerin Verena Kuni (geb. 1966) forscht, lehrt und publiziert zu zeitgenössischer Kunst, elektronischen Medien und Genderfragen. (www.kuni.org)

die ebenso wie Freigebigkeit, Hilfsbereitschaft und viele andere christliche Tugenden mehr, so ganz und gar nicht mit der modernen (Markt-)Wirtschaft kompatibel scheinen. Dann passt auch die von den beiden Künstlerinnen ebenfalls eingeladene Theologin gut dazu. Bei diesem, der Ökonomie der Gabe gewidmeten Abend wäre ich wirklich gern dabei gewesen. Wenn ein Grundgedanke in so unterschiedlichen Kontexten wie der Theologie, dem Versteigerungswesen und der Performancekunst zu guten Enden führt – wäre das nicht etwas, wovon alle lernen können?“⁸⁴

In der Einleitung zu diesem Artikel legt Verena Kuni ihr Augenmerk gerade auf jene Bilder, die im Vorfeld, also im Sinne eines Versprechens, durch die Dokumente in den Köpfen der Leser/innen entstehen. Diese Bilder werden durch die Texte wie Programmflyer, Presstexte etc. hervorgerufen. Diese Bilder bezeichnet sie als produktive Bilder, die ihr die liebsten seien. Es gelingt ihr, diese produktiv für ihren Text zu nutzen. Die ‚Nachbilder‘ und ‚Nachworte‘ hingegen beschwören immer eher eine Zeugenschaft herauf, das heisst sie sprächen mehr davon, was sich ‚tatsächlich‘ ereignet habe. Dabei sei ja hinlänglich bekannt, dass mediale Bilder und Rezensionen eine ‚andere‘ Geschichten erzählen.

Verena Kunis Vorliebe für Dokumente, die im Vorfeld gefertigt werden, finde ich äusserst interessant, sie kann mit der Aussage von Rebecca Schneider verglichen werden (Fussnote 74). Ihr Text zeigt, dass jedes Lesen, im Voraus und im Nachhinein eine Konstruktion, eine Fiktion ist. Die Stelle im Zitat, wo Verena Kuni vom Klangbild, „eine Mischung aus Rap und Hohelied“ spricht, zeigt für mich allerdings, dass sie aus den vorgängigen Dokumenten wie Flyer unmöglich herauslesen konnte, wie der Gesang geklungen haben mochte. Infolge der Tatsache, dass die menschliche Stimme sehr rasch aus dem menschlichen Gedächtnis verschwindet und nur mittels aufgezeichneter Sounddokumente überhaupt erinnert werden kann, gehe ich davon aus, dass auch ihr die Video-Sounddokumentation geholfen hat, sich eine Vorstellung vom Gantgesang zu machen. Wie eine Stimme klingt und welches Tempo ein Rhythmus hat, kann unmöglich durch Text vermittelt werden, wenn man die Stimme nicht gehört hat.

Erinnern mit und ohne Videodokumentation

Dies brachte mich zur Frage, was ich erinnern kann, die ich damals als Zuschauerin anwesend war? Sehr gut erinnere ich mich an meine Begeisterung und an die beiden Künstlerinnen, die die Exponate hereinbrachten und vorstellten. An einzelne Exponate, die ich selber ersteigerte, erinnere ich mich besonders gut, denn ich bewahre sie zum Teil heute noch zu Hause auf. Ich erinnere mich an die ironisierende und poetische Stimmung der Geschichten, die die Theologin zu den Exponaten vorlas. An die Stimme und den ‚Gesang‘ des Gantbeamten erinnere ich mich dagegen nicht mehr. Auch an das, was danach in der Wortgastrunde besprochen wurde, kann ich mich gar nicht mehr erinnern. Allerdings weiss ich noch, dass ungefähr fünfhundert Franken aus der Versteigerung in die Kaskadenkondensatorkasse floss. Die Videodokumentation brachte dann den zeitlichen Ablauf, die Details, die Stimmen und Tempi wieder hervor, und langsam konnte ich den Abend wieder (re-)konstruieren. Besonders interessant fand ich eine Frage, die die Wortgastrunde länger beschäftigte: Man fragte sich, was diese zunächst lapidaren

84 Zitat Verena Kuni: Ich war nicht dabei, als... Eine Kaskade für „stand in“. In: Selbst ist die Kunst! Kunstvermittlung in eigener Regie – Kaskadenkondensator 1994 bis 2004, Hg. Pascale Grau, Katrin Grögel, Andrea Saemann, edition fink, Zürich, 2004, S. 69-75

Dinge mit Sinn aufgeladen hatte, sodass sie für viel Geld über den Tisch gingen. Man war sich einig, dass es die gesamte Inszenierung war, die die Exponate performativ auflud, und dadurch ihren Wert und ‚Sinn‘ steigerte.

Die Dokumente/Dokumentationen der Künstlerinnen

Anlässlich des Interviews hatten die beiden Künstlerinnen weiteres Material für mich parat und zwar in Form einer sauberlich als A4-Ordner aufbereiteten Dokumentation. Sie bestand nicht nur aus Fotos und Texten zum Anlass, sondern beinhaltete einen chronologischen Ablauf, der damals auch für die Inszenierung zur Verfügung stand. Im Vorfeld der Performance hatten die beiden also bereits Fotografien der Exponate und zu Texten verdichtete Geschichten als eine Art Script vorliegen. Anhand dieses Scripts wussten sie, welches Exponat hereingebracht und vor der Versteigerung medial vorgestellt werden musste.

I. Foto zu „lincanto“ Abb. 10



Das Foto⁸⁵ zeigt den Beginn der gut besuchten Veranstaltung. Im Hintergrund sind die beiden Künstlerinnen, Selma Weber (links) und Clara Saner (rechts) in Magazinerschürzen zu sehen. Auf diesem Foto und in Zusammenhang mit der rituellen Inszenierung sehen sie für mich wie Messdienerinnen aus. An einem langen Tisch, auf Gymnastikbällen sitzend, die drei Berufsleute von links nach rechts: Der Gantbeamte Markus Gassmann, die Theologin Barbara Stuwe und der Kassier Beat Klein. Dominant wirken die drei Projektionsflächen: oben die Beamerprojektion, rechts und links zwei Projektionsleinwände für die Hellraumprojektoren. Eine auf den Tisch gerichtete Kamera für die Exponate, die nacheinander live projiziert und vorgestellt werden bildet das mediale Kernstück. Im Hintergrund, ausserhalb des Raumes, sind die Archivkisten zu sehen, in denen sich die Exponate befinden.

85 Performance vom 22.5.2003 innerhalb der Performancereihe „stand in“, siehe Abb. 10: Foto copyright Saner/Weber (zVg)

Befragung der Künstlerinnen

Das Interview fand im Atelier von Selma Weber statt. Die beiden Künstlerinnen hatten zur Vorbereitung die bereits beschriebene Dokumentation und ein Video angeschaut. Auf Video hatten sie damals lediglich die Live-Projektionen der Gegenstände und die Geräusche aufgezeichnet. Es sei eine durchaus interessante Dokumentation, die eine eigenständige Geschichte erzähle. Sie erzählten mir, dass sie aufgrund der Dokumentation Lust bekommen hätten, das Konzept nochmals aufzugreifen und eine neue Versteigerung zu inszenieren, zumal sich bereits viele neue Exponate und Geschichten in ihren Archiven angesammelt hätten.

Frage 1: Was unternimmt ihr, damit eure performative Arbeit weiterlebt?

Ihre eigene Dokumentation habe sie also beflügelt, eine Wiederbelebung des Konzeptes ins Auge zu fassen. Dies fand ich erstaunlich und ermutigend und damit war eigentlich meine erste Frage bereits teilweise beantwortet. Alle Gegenstände der beiden Sammlungen hatten Saner/Weber in einem archivarischen Impuls mit einer Nummer erfasst und fotografiert, also festgehalten. Anhand der Dokumentation liesse sich nun die Inszenierung chronologisch neu erzählen.

Sie betonten jedoch, dass die Versteigerung vor allem aber in der Erinnerung der Teilnehmer/innen als sinnliches Erlebnis weiterleben müsse.

Frage 2: Welche Formen von Dokumenten/Dokumentationen erzeugt ihr in eurem performativen Akt und welche Medien verwendet ihr dafür?

Die Künstlerinnen unterscheiden Dokumente, die im Vorfeld, während und nach der Performance gemacht wurden. Im Vorfeld entstand ein grafisch gestalteter ‚Warenkatalog‘ mit den Titeln der Positionen, wie sie selbst die Exponate nannten, und eine Ankündigung für die Versteigerung, die per Mail verschickt wurde. Die Ankündigung war als Werbetext im Verkaufsjargon verfasst und sollte die Leute zum Kommen und Kaufen animieren: „Erleben Sie den aussergewöhnlichen Gesang einer Gant, lassen Sie sich durch die Geschichten um die Herkunft und Bedeutung der Exponate verzaubern und überzeugen Sie sich von dem einmaligen Angebot. Zögern Sie nicht, bieten Sie mit und erwerben Sie eines dieser Objekte“.⁸⁶

Weitere Dokumente aus dem Vorfeld sind die Fotos und die Texte, sowie Handlungsanweisungen in Form eines Scripts, das den Ablauf der Versteigerung definiert.

Während des Anlasses kamen folgende Dokumente zum Einsatz: Die Exponate ‚in natura‘ und als Live-Projektion; Folien für den Hellraumprojektor mit ergänzenden Abbildungen; ein vorgefertigtes Video zu einem Exponat; eine CD-Einspielung über die Soundanlage, die Einspielung einer Schallplatte auf einem Kofferplattenspieler; Gelesene Texte mit Geschichten zu den einzelnen Positionen; eine Video- und Sound-Aufzeichnung der projizierten Exponate. Mit dieser dokumentierten sie selber den Ablauf der Projektionen und nahmen gleichzeitig die Atmosphäre der Inszenierung auf. (Dieses Video konnten wir aus Zeitgründen leider nicht gemeinsam ansehen.) Nach dem Anlass verfassten Saner/Weber eine umfangreiche Dokumentation, in die sowohl das Drehbuch und die am Anlass gemachte Fotos, als auch die Ankündigung und der Warenkatalog einfließen. Beide Künstlerinnen besitzen einen solchen

86 Ankündigung aus der Dokumentation von Saner/Weber zVg.

Dokumentationsordner für ihr eigenes Archiv. Er diene bis anhin noch nicht der Vermittlung an Dritte.

Frage 3: Wann und wie verknüpft ihr den Live-Auftritt mit den Dokumenten/Dokumentationen?

Die oben erwähnten Dokumente verknüpften die Akteur/innen direkt mit Handlungen des Präsentierens, Anwerbens, Verführens und Verkaufens. Die Künstlerinnen präsentierten die Ware visuell, haptisch und akustisch (manche Positionen wurden auch Teil einer Degustation oder konnten beschnuppert werden). Die Theologin stiftete mit den vorgelesenen Texten Sinn und gab Hintergrundinformationen zu den Exponaten. Der Gantbeamte versteigerte in akustisch anspruchsvoller Weise die Positionen und der Kassier vollzog den Besitzerwechsel, indem er das Geld einzog und darüber Buch führte.

Frage 4. Welchen Stellenwert hat in euren von Live-Auftritten begleiteten Projekten das Dokument/die Dokumentation?

Innerhalb des Interviews wurde schnell klar, dass die Dokumente und die daraus resultierende Dokumentationen genau so wichtig waren wie die Inszenierung selbst. Die Exponate und Geschichten wurden im Zuge der verschiedenen medialen Prozesse zu Bildern und Texten, die den performativen Akt aufluden. Die Dokumente waren das Material der Performance.

Die Exponate aus den Sammlungen der Künstlerinnen und ihre Darstellung in der Dokumentation:

Saner/Weber verwendeten Objekte aus ihren Sammlungen die sich durch geheimnisvolle Eigenschaften oder eine rätselhafte Herkunft auszeichneten. Es waren sowohl alltägliche als auch spezielle Gegenstände aus verschiedensten kulturellen Zusammenhängen, die sie irgendwo auf der Welt gefunden, von jemandem geschenkt bekommen oder einfach gesammelt hatten. Die Objekte verbanden sie mit fiktiven und ‚wahren‘ Geschichten, die sie in kurze Texte fassten und mit denen sie die Objekte mit Bedeutung aufluden. Diese Herangehensweise der Re-Inszenierung von gesammeltem Material (Sampling) ist eine künstlerische Strategie der 1990er-Jahre. Sie ist unter anderem durch die Künstlerin Renée Green⁸⁷ bekannt geworden. Renée Green nähert sich einem Thema, indem sie Material sammelt und frei zusammensetzt. Dabei entsteht ein Patchwork aus öffentlichen und privaten Geschichten. Die Künstlerin macht auf diese Weise ihren eigenen Wahrnehmungsprozess transparent und verführt die Betrachter beim Durchwandern ihrer installativen Räume, diesen Prozess individuell performativ nachzuvollziehen. Genau dies taten auch Saner/Weber.

Anhand der Abbildungen zweier Objekte aus Saner/Webers Archiv und Dokumentation sollte es möglich sein, sich exemplarisch ein Bild von allen Objekten und Geschichten zu machen.

87 Renée Green ist eine 1959 in Ohio geborene afro-amerikanische Künstlerin und lebt und unterrichtet in den USA und Wien. In ihren Ausstellungen greift sie auch kuratorisch ein und schafft Räume für Video- und Filmaufführungen. Dabei wird klar, dass der Prozess und nicht das Werk im Zentrum steht. Die Betrachter werden z.B. durch ein gebautes Labyrinth geschickt und sind eingeladen sich auf den Dialog mit dem assoziativen Material einzulassen. Die Betrachtenden können den Prozess an sich selbst beobachten, wie in ihnen eine neue Geschichte entsteht. Ihre Themenwahl hat mit ihrer eigenen Identität als Kosmopolitin zu tun, diese verknüpft sie mit kulturwissenschaftlichen Themen wie Postcolonial, Heimat, Nähe und Ferne, verdrängte Erinnerungen und ihre Gedenkstätten. Ihre Recherchen spiegeln Forschungsmethoden, wie sie auch in den Cultural Studies zur Anwendung kommen.

Diese Objekte waren mit Nummern versehen, gefolgt von einer betitelten Geschichte, die vorgelesen wurde, sowie einer performativen Spielanleitung und einem Foto.

„Position 385 Vogellockpfeifen

Ein Set mit 17 Vogellockpfeifen, hergestellt in Allmendingen. Sie können nun ab sofort mit den Vögeln in ihrer Nachbarschaft kommunizieren. Im 19. Jahrhundert war der Gimpel ein beliebter Käfigvogel. Wenn man ihm eine einfache Melodie oft genug vorpiff, konnte er sie wiedergeben. Vor allem im Vogelsberg und in der Rhön war das Abrichten der Blutfinken verbreitet. Die Abrichter oder Liedchenpfeifer genannt nahmen die acht bis zwölf Tage alten Jungvögel aus den Nestern und piffen ihnen tagtäglich ihre Lieder vor.

Während Barbara die Geschichte liest, spielen fünf Personen auf den Flöten, im Raum verteilt: Wachtel weiblich Regina, Kukuk Philip, Stockente Christina, Haussperling Selma, Eichelhäher Clara“⁸⁸

2. Foto zu „l'incanto“ Abb. II⁸⁹



„Position 305 Djän-dze (Chinesisches Wurfspiel)

„Im Frühling spielen die Kinder in den von Mauern umschlossenen Höfen der chinesischen Häuser das Djän-dze-Spiel. Jenes Kind gewinnt, welches das Djän-dze möglichst oft mit dem Fuss hoch zu schleudert vermag, ohne dass dieses zu Boden fällt. Geschickte Kinder bringen es bis auf vierzig Schläge. Manche schlagen das Djän-dze hinter ihrem Rücken, ohne hinzusehen in die Luft. Das Djän-dze-Spiel ist nicht nur ein Vergnügen, sondern zugleich eine gymnastische Übung, deshalb wird es durchaus auch von Erwachsenen zur Erhaltung der körperlichen Beweglichkeit gespielt. Man bedient sich dazu alter Münzen, mit Löchern in der Mit-

88 Zitat aus: Dokumentationsordner von Saner/Weber (zVg)

89 Das Foto zeigt das zu versteigernde Exponat: eine geöffnete Holzschachtel mit einem Set Vogellockpfeifen siehe Abb. II, Foto aus der Dokumentation zu „l'incanto“ copyright Saner/Weber (zVg)

te. Daren sind Hahnenfedern gefügt, mit Leder oder bunter Seide überzogen, um das Ganze fest zusammenzuhalten.“⁹⁰

3. Foto zu „lincanto“ Abb. 12⁹¹



Um zu rekonstruieren, wie die Versteigerung der Position 305 vor sich ging, ziehe ich die Videodokumentation herbei: Zuerst rief die Theologin Barbara Stuwe die Nummer und den Titel der Position aus dem Katalog auf. Selma Weber brachte das Exponat herein und legte es unter die Live-Kamera, die Projektion desselben erschien zeitgleich gross über den Köpfen des Personals. Gleichzeitig schaltete Clara Saner die Projektion des vorgefertigten Videos des auf dem Foto abgebildeten Djän-dze Spiels ein. Das Video wurde an die linke Wand lebensgross projiziert. Aus dem Off ertönte Vogelgezwitscher und das puffende Geräusch beim Abspielen des Djän-dse und die emphatischen Rufe der beiden spielenden Künstlerinnen, wenn sie den Ball gerade noch erwischten. Nach Ende der Einspielung begann sogleich die Versteigerung. Bei dieser Gelegenheit achtete ich genau auf die Stimme des Gantbeamten, der in raschem Tempo den Stand der Steigerungssumme nannte: „drissig, drissig, fünfedrissig, fünfedrissig, fünfedrissig zum...“ Er sprach, oder man kann sagen, sang auf schweizerdeutsch. Jedes Mal, wenn er „zum Ersten“ sagte, ging seine Stimme hoch, was das Publikum ermunterte mehr zu bieten. Nach Hohelied und Rap, wie Verena Kuni vermutete, klang es für mich allerdings nicht. Die Position 305 ging für vierzig Franken über den Tisch.

90 Zitat aus: Dokumentationsordner zVg von Saner/Weber

91 Das Foto zeigt das zu versteigernde Exponat: eine geöffnete Schachtel mit zwei Wurf-Exemplaren. Im Deckel der Schachtel ist ein Foto angebracht, wie Saner/Weber Djän-ze spielen. Siehe Abb. 12, Foto aus der Dokumentation zu „lincanto“ copyright Saner/Weber (zVg)

Zusammenfassende Analyse

Mit der Arbeit „l'incanto“ beziehen sich die beiden Künstlerinnen auf einen Brauch, der als eine performative Form der Vermarktung angesehen werden kann. Der Begriff „l'incanto“ stammt aus dem Italienischen und bedeutet sowohl Zauberei als auch Versteigerung. Der damit bezeichnete katholische Brauch wurde in den Kunstkontext übersetzt oder verschoben und durch die Wiederholung in seiner Differenz neu konstruiert. Saner/Webers Arbeit kann mit Judith Butler als kulturelle Performance bezeichnet werden. Butler geht davon aus, dass die Aktionen, die wir durchführen, bereits schon andauern, bevor wir als Handelnde auf der sozialen Bühne erscheinen. Jede performative Handlung besteht darin, dass sie eine Wiederholung, eine Re-Inszenierung kultureller Diskurse und Zeichen ist, und keine Neuerschaffung.⁹²

Die medialisierten Dokumente und die Dokumentationen spielten in der Inszenierung von Saner/Weber eine konstitutive Rolle. Sie sind die Träger der Geschichten. Interessant ist ihre Aussage, dass die Dokumentation so gut sei, dass sie selber ermutigt würden, die Idee der Versteigerung wieder aufzugreifen und weiterzuführen. Natürlich kann es sich dabei nicht um eine Rekonstruktion handeln, da die Gegenstände von damals verkauft wurden. Eine Wiederbelebung des Konzeptes aufgrund der Dokumentation würde eine Neukonstruktion des bereits in den Kunstkontext verschobenen Brauchs sein, die die Differenz abermals sichtbar machen wird.

Inszenierung, Schauraum und Partizipation

Die Archivalien, Objekte und Bilder aus den Künstlerarchiven wurden mit teils fiktiven, teils wahren Geschichten, Bildern, Tönen und Gerüchen aufgeladen. Die Künstlerinnen zeigten sich als Arbeiterinnen am und im Archiv. Sie dienten der Verlebendigung ihrer Archivalien. Die Versteigerung war eine Verkaufssituation, die Szenerie wurde zum Schauraum. Nach Doris Kolesch und Annette Jael Lehmann wird:

„[...] eine Szene immer dann zu einem Schauraum, wenn performative Prozesse zur direkten Partizipation sowohl von Akteuren als auch von Zuschauern führen und zudem die Prozesse der Wiederholung, die diese Szene konstituieren, transparent gemacht werden. Dieses Oszillieren zwischen Szene und Schauraum exponiert somit meta-reflexiv das Funktionieren symbolischer Prozesse und die performative Verfasstheit von Subjektivität.“⁹³

Mit der Versteigerung haben die beiden Künstlerinnen ein sinnliches Erlebnis mit ausgeprägt partizipatorischem Charakter geschaffen. Jacques Rancière spricht im Zusammenhang von Partizipation von einem ‚raumzeitlichen Sensorium‘, in dem Kunst und Politik in Verbindung treten und in dem Sprachlose zu Wort kommen. Der Begriff ‚Kunst zum anfassen‘ reicht hierzu nicht aus. In seiner Publikation „Aufteilung des Sinnlichen“ spricht Rancière vom Diskursivem (Sagbaren) und Nicht-Diskursivem (Sichtbaren): „Die Aufteilung des Sinnlichen macht sichtbar, wer, je nachdem was er tut, und je nach Zeit und Raum, in denen er etwas tut, am Gemeinsamen teilhaben kann.“⁹⁴ Sabeth Buchmann und Rainer Bellenbaum sprechen, auf

92 Vgl. Judith Butler: Performative Akte und Genderkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz, Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 301 ff.

93 Zitat: Doris Kolesch und Annette Jael Lehmann: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution. In: Performanz, Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002, S. 349

94 Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Hg. Maria von Muhle, b-books, Berlin, 2006, S. 26

Rancière beziehend, von künstlerischen Projekten mit Handlungskomplex, in denen Nebendarsteller/innen und nicht nur Protagonist/innen handlungsmächtig werden und am Entscheidungsprozess teilnehmen, wo die Artikulation von Sprachlosen zu vernehmbaren Zeichen werden und wo das Anteilsrecht erstritten werden muss.⁹⁵ Dies scheint mir in der Aktivität des Ersteigerns auf spielerische Weise gegeben.

Mehrwert aus Kunst

Der interessanteste Aspekt in „l'incanto“ scheint mir die Aufladung und die Wertsteigerung der Gegenstände durch den performativen Akt zu sein. Diese emotionale Aufladung machte es möglich, dass die Exponate teils zu erstaunlich hohen Preisen ersteigert wurden. Eine kulturpolitische Dimension erhält das Konzept auch dadurch, dass der Erlös aus der Versteigerung dem Kunstraum, der damals erhebliche finanzielle Probleme hatte, gespendet wurde. Einerseits zeigt es die kulturelle Verschiebung von Religion in Kunst auf, zeugt aber auch von der generösen Solidarität der Künstlerinnen. Saner/Webers Geste des Gebens und Nehmens, verstehe ich als Statement gegenüber dem selbstorganisierten Kunstraum, durch dessen kuratorisches Konzept das Projekt initiiert wurde. Sie nehmen somit Bezug zum Kontext, in dem ihre Inszenierung stattfindet. Mit der Inszenierung von „l'incanto“ führten Saner/Weber vor, wie künstlerische und kuratorische Strategien, wie sie seit den 1990er-Jahren erprobt werden, ineinander greifen können. Sie führten vor, wie durch Kunst ein energetischer Impuls in Form von Geld ausserhalb des Kunstmarktes gegeben werden könnte.

Fazit: Die Dokumentation wird zu einem performativen Dokument und beflügelt zur (Re-)Inszenierung. Die medialisierte Inszenierung und die darin stattfindenden performativen Akte laden die Gegenstände performativ auf, ja steigern sogar ihren Sinn und Wert. Die Inszenierung ist ein partizipatorisches Modell, in dem jede/r Teilnehmer/in eine Stimme hat. Künstlerische Strategien gehen Hand in Hand mit neuen kuratorischen Strategien.

95 Vgl. Sabeth Buchmann und Rainer Bellenbaum: Partizipation mit Rancière betrachtet. In: Paradoxien der Partizipation. Das Magazin des Instituts für Theorie No. 10/11, ZHdK, 2007, S. 29-34

C) Ergebnis

Die vier Fallbeispiele und die Interviews untersuchte ich nach Aspekten, die das performative Schaffen in den 1990er-Jahren prägten. Die Modifizierungen lassen sich anhand der untenstehenden Vergleiche nach den vier Aspekten überprüfen:

1. **Wie der Körper in seiner Materialität und die eigene Person resp. die Persona in die Arbeit mit eingebracht wird**

Steffi Weismann zeigt sich in ihrer Persona als Künstlerin; man könnte sagen, sie spielt und spricht wie eine Schauspielerin mit sich selbst, das heisst mit ihrem Alter Ego (fiktiven Ich) über Alltagskonflikte. Dabei bringt sie sich körperlich in artistischer Weise ein, balanciert ein Glas auf dem Kopf, während sie aus vollem Hals ein Lied intoniert. Sie demonstriert als Persona einen lockeren und unverkrampften Umgang mit Alltagstechnologien.

Clara Goodwin verkleidet sich als Persona in eine 1970er-Jahre Büroangestellte und persifliert und imitiert in diesem Rahmen sowohl die Rolle der Administratorin als auch die Dienstleister-Künstlerinnen der 1990er-Jahre. Sie zelebriert die Sprachverwirrung und macht damit einen selbstironischen Kommentar zu ihrer eigenen (noch nicht) Integration in die Schweizer Kunstszene.

Die Persona von **San Keller** ist doppelbödig. Einerseits vertritt er eine Art ethische und moralische Grösse à la Beuys, andererseits ist er der geschäftstüchtige und erfolgreiche Künstler-Unternehmer. Persönlich sehe ich ihn als sanftmütigen Unterwanderer von Alltagspraktiken. Er verlangt seinem Körper und den Körpern der an seiner Aktion Beteiligten Einiges ab. Dabei geht er aber nie über die Schmerzgrenze hinaus, sondern versucht auszuloten, was in dieser unvorhersehbaren Situation zwischenmenschlich möglich ist und sich ereignen kann.

Clara Saner und Selma Weber nehmen sich als Personen am meisten zurück. Als Personae sind sie Magazinerinnen, Kirchendienerinnen, Arbeiterinnen, Helferinnen. Sie reflektieren im Dienste der Kunst partizipatorische Modelle von (Alltags-)Bräuchen, ohne sich selbst als Künstlerinnen hervorzuheben. Für das Video zeigen sich die Künstlerinnen in einem körperlich anstrengenden Spiel.

2. **Zu den künstlerischen und performativen Strategien, wie Iterierbarkeit und Zitation, Camouflage und Fake, zum Verfahren des Samplings und zu künstlerisch-kuratorischen Formaten der Partizipation**

Die erste performative Strategie bei **Steffi Weismanns** „Recall Service“ ist der Fake. Steffi Weismann spielt eine gefälschte Dialogsituation. Die Dialoge sind von der Künstlerin geschrieben und vorprogrammiert. Die zweite Strategie, die sie benutzt, ist die Zitation. Durch das Wieder-Aufrufen in „Recall Service“ (2007) ihres Dialoges mit ihrem Alter Ego aus „Service“ (1999) schreibt sie den Dialog weiter und erzählt darüber hinaus eine neue Geschichte. Mit dem Einsatz eines technischen Videofeedbacks in „Recall Service“ treibt sie das Ganze auf die Spitze: Die absurd wirkende Auflösung und Selbst-Vervielfachung wird lesbar als Ironisierung von Künstler/innen, die nur noch um sich selbst und ihr eigenes System kreisen, Steffi Weismann nimmt sich selbst da nicht aus.

Clare Goodwins künstlerisches Format in „The Budget Bureau – Guide to Goethe“ ist eine Präsentation der Geschäftstätigkeit ihres als Dienstleistungsbüro getarnten Unternehmens.

Das ganze Projekt „Budget Bureau“ kann meiner Meinung nach als Parodie auf die Dienstleiter-Künstlerinnen der 1990er-Jahre gelesen werden, denn es bewegte sich ausschliesslich im Kunstkontext (wie auch das Wohnprojekt Grünau eine künstlerische Intervention war). Mit ihrer Maskerade als Fräulein Klara Gutgewinn verkörpert sie einerseits eine altmodisch wirkende Bürokratie, lässt sie aber auch in Erscheinung treten und schreibt die Figur fort. Clara Goodwin kreierte mit „Budget Bureau“ ein zeitgenössisches Format, das als künstlerisch-kuratorisches und selbstinitiiertes Projekt vernetzend funktionierte. Schade ist, dass sie diese performativen Aspekte nicht weiterhin produktiv nutzt, sondern heute wieder auf herkömmliche Formate der Kunstproduktion zurückgreift.

San Keller hat mit dem ‚Künstler als Unternehmer‘ der 1990-er Jahre ernst gemacht und die ursprüngliche Hinterfragung der alle Lebensbereiche durchdringenden Ökonomisierung hinter sich gelassen. Er bewegt sich tatsächlich in seinem eigenen unternehmerischen Kontext, selbst die kollektive Autorenschaft, die in seinem Team eigentlich angelegt wäre, tritt in den Hintergrund. Die anderen Teamster treten nie in Erscheinung, San Keller ist der alleinige Frontmann. Er verkörpert sein eigenes Label, er *ist* der ‚San-Star‘. Seit er von der Kunst leben kann, scheinen ihn die herkömmlichen Formate eingeholt zu haben: Meiner Meinung nach macht er seine ethischen Appelle, die er in seinen Projekten relativ glaubhaft vertritt, zunichte, wenn er zum Beispiel seine Schuhe, die er während „Come Together“ trug, als Pflanzentöpfe und romantisierende Unikate à la van Gogh oder als Readymade à la Duchamp in der Galerie Brigitte Weiss in Zürich ausstellt oder gar verkauft. Seine Mission bleibt jedoch immer doppelbödig, zumal nicht klar ist, ob er sich über sich selbst lustig macht. Allerdings ist für mich glaubhaft, dass die freien, selbstinitiierten Projekte wie „Come Together“ ihm immer noch die liebsten sind. Sie bilden einen willkommenen Ausgleich zum harten Kunstbusiness. Mit diesen Projekten praktiziert er performative Strategien, wie Inszenierung und Partizipation und kreiert künstlerisch-kuratorische Formate, wo iterierende Prozesse im Mittelpunkt stehen. Durch seine Erzählformate werden Aktionen erinnert, wiederbelebt und neu erzählt.

Clara Saner und Selma Webers Arbeit „l’incanto“ ist ein in den Kunstkontext verschobener, sozio-religiöser Brauch aus dem mitteleuropäischen Kulturraum. Die Inszenierung der Versteigerung ist neben der kulturellen Performance im Sinne von Butler auch eine kuratorisches Setting, die den künstlerischen Umgang mit Archivalien sichtbar macht. Die Inszenierung wird zu einem partizipatorischen Event und gehört nach Nicolas Bourriaud zur relationalen Typologie der 1990er-Jahre.⁹⁶ Die beiden Künstlerinnen nutzen bereits in ihrer Sammlertätigkeit das Verfahren des Samplings und zeigen mit ihrem Archiv eine Form der Aneignung kulturell konnotierter Dinge auf. In ihrer medialen Inszenierung fügen sie die Bilder zu einem poetisch anmutenden Bilderbogen unserer Alltagsdinge zusammen.

3. Zum Stellenwert der medialen Dokumente/Dokumentationen im performativen Akt

In **Steffi Weismanns** dialogischer Show spielen das Medium ihrer eigenen Stimme, die vorproduzierten Videos (Alter Ego und Coach) und die geschriebenen, im Computer vorprogrammierten Dialoge eine inhaltliche und formale Rolle. Steffi Weismann erzeugt mit den Dokumenten ein beabsichtigtes Verwirrspiel (Fake), wodurch ihr Monolog als Dialog erscheint. Ihr

96 Vgl. Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics. Les presses du réel, Dijon, 2002. S. 30-32. Der Kurator Nicolas Bourriaud spricht von einem relationalen Kunstgriff, wenn Projekte der 1990er-Jahre, die (gesellige) Begegnung von Leuten zum Inhalt haben.

Gebrauch der Medien und Maschinen erinnert im ersten Augenblick an die in die Jahre gekommene Vorstellung der Menschmaschine (McLuhan). In der Analyse wurde klar, dass Steffi Weismann dem Publikum aufzeigen will, was durch die Mensch-Maschine-Kommunikation in uns selber geschieht.

Clare Goodwins Inszenierung ist ein ironisch gemeinter, mit Absicht unbeholfen wirkender Bilder-Vortrag mit einer auf 1970er-Jahre getrimmten Powerpointpräsentation und eingespielten Lowtech Videos. Vorgefertigt, Videos, Fotos, Zeichnungen und Skizzen sind teil ihres Vortrag. Liebevoll angefertigte Schattenrisse im 18. Jahrhundert-Stil schmücken die Wände. Der Flyer und das Wörterbuch liegen auf, letzteres wird am Anlass verkauft.

San Kellers wichtigste Dokumente sind Flyer als Printmedien, die gleichzeitig Ankündigung und Handlungsanleitung sind und an denen sich die konzeptuelle Idee jederzeit ablesen lässt. Diese sind selbst performativ. In seinen Erzählformaten kommt seine Stimme als Erzähler medial zum Tragen. Je nach Arbeit oder Projekt benutzt er dazu unterstützend andere Medien wie Video oder Text.

Bei **Clara Saner und Selma Weber** schliesslich ist die Verschränkung von medialen Dokumenten und Dokumentationen am radikalsten durchgeführt. Die Archivalien werden durch die medialen Dokumente und die inszenierte Versteigerung zweifach performativ aufgeladen: einerseits durch das partizipatorische Erlebnis des Ersteigerns und andererseits durch die zu Texten geronnenen Geschichten wird den Exponaten Handlungspotential injiziert.

4. Zu Erscheinungsformen der Teilnahme und Modellen der Partizipation

Steffi Weismann thematisiert und inszeniert das Phänomen des Feedback zum einen als soziale Rückmeldung von Eigen- und Fremdwahrnehmung (Alter Ego, Coach), zum anderen als videotechnische Rückkoppelung. Dieser zugleich formale und inhaltliche Umgang unterstützt ihr Interesse an Austausch und Dialog mit ihrem Gegenüber und ihrem Publikum. Sie spricht in ihrer Inszenierung direkt mit dem Publikum, stellt ihm Fragen und gibt Antworten. Das künstlerische Format ist zu Anfang eine konventionelle Aufführungssituation mit agierender Performerin und rezipierendem Publikum. Dieses Format überführt sie zum Schluss in eine Gesprächssituation, indem sie ein direktes Feedback vom Publikum einfordert und einen echten Dialog eröffnet.

Clare Goodwin und Rebecca Geldard inszenieren zwei verschiedene Formen von Partizipation: In der Vortragssituation nimmt das Publikum eine eher konventionelle Rolle ein. Mit ihrem Einschub des Nachstellens eines Tableau Vivant nach einer Vorlage (Bild), lassen sie das Publikum am Prozess aktiv teilhaben. Das Projekt „Budget Bureau“ als solches ist eine kuratorische Plattform, an der Clare Goodwin andere Künstler/innen partizipieren lässt.

San Kellers ‚freie‘ Projekte, wie er sie selbst im Unterschied zu den Arbeiten, die er für Galerien oder Kunstinstitutionen macht, nennt, haben stark partizipatorischen Charakter. Es geht ihm darum, eine emanzipierte Beziehung der an der Aktion Beteiligten herzustellen. In „Come Together“ bestimmen beide Akteure, San Keller und Su Yung Park den Verlauf der Reise mit. Die von San Keller konzipierten Aktionen arbeiten immer, auch wenn es viele Beteiligte gibt, für San Keller als Künstler-Unternehmer.

In **Clara Saner und Selma Webers** Inszenierung der Versteigerung haben alle Beteiligten eine zugewiesene Rolle und sind gleichwertig an der Inszenierung beteiligt. Die Inszenierung beinhaltet neben ihrer geselligen Komponente ein beträchtliches Ausmass an Handlungsspiel-

raum für die Ersteigerer, sie bestimmen den Verlauf der Versteigerung und den Preis für die Exponate mit. Die Künstlerinnen treten als Helferinnen hinter die Inszenierung zurück und ermöglichen dadurch, dass das gesellschaftliche Partizipationsmodell des religiösen Brauchs in seiner Verschiebung in den Kunstkontext sichtbar wird.

Zusammenfassung und Modifizierung der These

Der leibliche Körper der Künstler/innen wird in den drei ersten Beispielen im herkömmlichen Sinne eingesetzt. Clara Saner und Selma Weber treten zugunsten des Settings mit ihrer Präsenz etwas in den Hintergrund. Alle nehmen eine soziale Rolle als Personae ein. San Keller macht daraus eine Kunstfigur und Clare Goodwin stellt diese als Charakter im theatralen Sinn dar. Dabei wird klar, dass die Grenzen zwischen Theater, Spiel, Vortrag, kulturellem Ritual und Performancekunst flüssig sind.

Die im zweiten Aspekt aufgeführten Begriffe der Zitation, Camouflage und Fake musste ich differenzieren. Der Begriff Zitation hat sich als zwiespältig herausgestellt. Zitation kann sowohl als Iterierbarkeit die Differenz und Kontingenz erzeugt (im Sinne von Judith Butler), als auch als Form der Redundanz (im Sinne der Wiederholung, die sich totläuft) ausgelegt werden. Ebenfalls fallen die beiden Strategien Fake und Camouflage ineinander, sind sie doch beides Verfahren, die mit Fälschung oder Täuschung, gepaart mit Ironie, Distanz erzeugen.

Wie in der These postuliert, konnte durch die Analyse gezeigt werden, dass Künstler/innen verschiedene Medien und mediale Dokumente mit ihrem performativen Akt respektive mit der Inszenierung verschränken. Diese Verschränkungen sind bereits im Konzept angelegt und sind für den performativen Akt respektive die Inszenierung konstituierend. Die untersuchten Beispiele beinhalten in gradueller Abstufung Formen der Teilhabe, Modelle der Partizipation, die sich auf Theorien der Performativität stützen. Diese Partizipationsmodelle haben zum Teil Einfluss auf das kuratorische Setting. Durch die Untersuchung trat der Aspekt der Partizipation und des kuratorischen Settings in den Vordergrund, was somit auch meine These modifiziert:

These

Die medialen Dokumente und Dokumentationen spielen im performativen Akt der 1990er-Jahre eine konstituierende Rolle. In den 1990er-Jahren wird der performative Akt nicht mehr als originärer, authentischer Akt, wie in den Performances der 1970er-Jahre zelebriert, sondern ist in eine mediale, meist partizipatorische Inszenierung eingebettet, die die Konstruiertheit jedes Tuns sichtbar werden lässt. Die Inszenierungen sind in ein kuratorisches Setting gefasst. Dieses lässt sowohl den Übergang zwischen künstlerischem und kuratorischem Projekt als auch die Grenzen zu Theater, Film, (kultureller) Performance verwischen.

Eigene Einschätzung

Relevanz

Mit dieser Arbeit leiste ich einen Beitrag dazu, auch Dokumenten und Dokumentationen von Performances Performativität zuzuschreiben. Dadurch werden die Kontingenz und kulturelle Codes in ihrer Differenz sichtbar. Dies ist sowohl für die ästhetische, als auch die politische Seite der Künste wichtig. Meine eigene Nähe, die Zeugenschaft, wurde in die Analyse einbezogen und soll in Zukunft sowohl für die künstlerisch/kuratorische als auch forschende/vermittelnde Arbeit eingesetzt werden.

Die These dieser theoretischen Arbeit, nämlich das Dokumentieren bereits im Produzieren mitzudenken, bildet ein Scharnier zu meiner medialen Masterarbeit. Darüber hinaus stellt sie meine eigene künstlerische Arbeit auf ein neues theoretisches Fundament.

Plädoyer für die künstlerische Performance

Die künstlerische Performance müsste sich ganz von dem Verdikt lösen, sie sei zum *Verschwinden* verurteilt, um der Reproduzierbarkeit und dem Warencharakter zu entkommen. Denn sie wird stärker, je mehr sie das reflektiert, was ihre Erscheinung konstituiert. Gerade dadurch, dass die künstlerische Performance einen Metakommentar zur Kultur und deren Theorie herstellt, ist sie geeignet, die Kontingenz kultureller Phänomene, auch jene der Medialisierung, immer wieder neu/performativ in *Erscheinung* zu bringen. Dabei soll nicht die Frage im Vordergrund stehen, ob dies durch die Medialität des eigenen Körpers oder durch Zuhilfenahme von technischen Dokumentations-Medien und Objekten geschieht, sondern welchen Spielraum diese für die Performenden und die Zuschauer eröffnen. Ich wünsche mir, dass künstlerische Performances, ebenso wie kulturelle Performances, als eine Form des Erinnerens aufgefasst werden und deren Dokumente/Dokumentationen Material für weitere Beschreibungs- und Erinnerungspraktiken sind. Die inter-media Kondition der untersuchten Arbeiten erwies sich als performative Situation, in welcher „Performance“ und „Dokument“ sich wechselseitig bedingen.

Plädoyer für die künstlerisch/kuratorische Praxis

Ich plädiere dafür, dass kuratorische und vermittelnde Praxis von der künstlerisch/performativen Praxis lernt. Es könnten neue Settings für Beziehungen und Relationen entstehen, die erst mit und durch die Beteiligten performativ und prozesshaft herstellen, was aufgezeigt und erkannt werden will.

Performative Strategien in der Kontextkunst und Performancekunst machen vor, wie auch Kunstinstitutionen, neben ihrer Funktion als Showroom, Begegnungsorte für künstlerische Prozesse werden.

Ausblick/Kooperation ‚archiv performativ‘

Durch meine langjährige Tätigkeit als Performancekünstlerin und speziell durch meine achtjährige Funktion als Kuratorin von Performancereihen und -anlässen im selbstorganisierten Projektraum Kaskadenkondensator, ist bei mir ein vitales Interesse am Performance-Dokumentations-Archiv erwachsen. Gemeinsam mit der Kunsthistorikerin Isabel Zürcher aus Basel untersuchte ich im April 2007 anlässlich eines Schwerpunktwochenendes mit dem Titel *ar-*

chiv performativ die Bedingungen und Voraussetzungen für ein lebendiges Archiv.⁹⁷ Für Isabel Zürcher und mich war es wichtig, möglichst unterschiedliche Blickwinkel, Sichtweisen und Praktiken anderer Archive zu Wort kommen zu lassen, um daraus Argumentationen und neue Fragestellungen zu gewinnen, die als Basis für eine modellhafte Publikation dienen sollen. In meiner Masterarbeit untersuche ich vier Beispiele aus diesem Archiv, und die Ergebnisse und Erkenntnisse werden ebenfalls in die geplante Modell-Publikation mit Forschungspotential⁹⁸ einfließen. In einem möglicherweise daraus entstehenden Forschungsprojekt soll es sowohl um künstlerische Strategien in der Vermittlung von Performancekunst, als auch um kuratorische Konzepte gehen, die in selbstorganisierten Kunsträumen erprobt wurden. Weitere Beispiele aus anderen Archiven und Selbstorganisationen sollen einbezogen und untersucht werden. Diese geplante Publikation wird vom Kaskadenkondensator, von Isabel Zürcher und von mir herausgegeben und bildet eine Kooperation zu dieser Masterarbeit. Eine andere Kooperation ist in Zusammenarbeit mit *Bildwechsel*, Dachverband für Frauen/Medien/Kultur in Hamburg, in Form einer öffentlichen Veranstaltung geplant.

Ausblick mediale Arbeit MAS

Für meine mediale Arbeit, eine Videorecherche mit dem Titel „Un tout petit peu“ experimentiere ich mit verschiedenen Dokumentationsformaten: Einerseits beziehe ich mich auf mein eigenes Körperarchiv (Körpergedächtnis). Indem ich meine beiden Grossmütter verkörpere, lasse ich sie in ihrer Differenz in und an mir erscheinen. Ich stelle die Performance, die ich als öffentliche Aufführung konzipiert habe, für die Kamera und ein Sekundärpublikum nach. Ich ergänze diese Aufnahmen mit Close-Ups aus verschiedenen Blickwinkeln. Um sichtbar zu machen, was sich beim Verkörpern ereignet, falle ich gelegentlich aus meiner Rolle und stelle die Grossmütter erneut her. Das Material wird nach filmischen Gesichtspunkten montiert und geschnitten. Dabei versuche ich, die filmischen Sequenzen ‚unfilmisch‘ zu brechen, sodass eine Mischung aus Film, Theater und Performancedokument entsteht, was in der Fiktion und in einer neuen Geschichte über mich und meine beiden Grossmütter endet.

Weitere künstlerische Arbeit

Diese Arbeitsweise kann richtungsweisend für meine weitere künstlerische Arbeit sein. Inspiriert durch die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit meinem Thema werde ich vermehrt die Genres zu durchbrechen versuchen und performative Mischformen in verschiedenen Kontexten ausloten.

97 *archiv performativ* (vom 20./21. April 2007) war ein Schwerpunktwochenende im Kaskadenkondensator zum Thema, wie Archive lebendig gehalten werden. Ein Archiv ist ein Speicher, ein Gedächtnis, demzufolge ist das lebendige Erinnern die Arbeit am Gedächtnis. Wie kann dies auf eine Sammlung von Videoaufzeichnungen von Live-Performances und für die Vermittlung von Performancekunst angewendet werden? Welche Gewichtung erhalten die Video-Aufzeichnungen im Vergleich zu Texten oder Fotografien? Das Wochenende bot zehn heterogen angelegte Präsentationen, Vorträge und Live-Performances zum Thema, zu dem ein Fachpublikum, d.h. Künstler/innen, Theoretiker/innen, Konservator/innen und Forscher/innen eingeladen waren.

98 Seit März 2008 sind Isabel Zürcher und ich im Gespräch mit Sigrid Schade über ein allfälliges Forschungsvorhaben an der ZHdK.

Anhang

A) Literaturverzeichnis

Auslander Philip: Zur Performativität der Performancedokumentation. In: After the Act, Hg. Barbara Clausen, Reihe Theorie Bd. 3, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2005

Austin John L.: Zur Theorie der Sprechakte, Elfte Vorlesung. In: Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002

Bormann Hans-Friedrich und Brandstetter Gabriele: An der Schwelle, Performance als Forschungslabor. In: Schreiben auf Wasser, Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung. Hg. Hanne Seitz, Klartext Verlag, Essen, 1999

Bourriaud Nicolas: Relational Aesthetics, Les presses du réel, Dijon, 2002

Buchmann Sabeth und Bellenbaum Rainer: Partizipation mit Rancière betrachtet. In: Paradoxien der Partizipation, Das Magazin des Instituts für Theorie No. 10/11 ZHdK, 2007

Butler Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2002

Carmine Giovanni: San Keller: Kunst als „service public“. In: Parkett Nr. 62, 2001

Cowie Elisabeth: Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben. In: Auf den Spuren des Realen, Kunst und Dokumentarismus. Bd. 1, Hg. Karin Gludovatz und MUMOK, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2003

Cuevas Minerva: www.irational.org/minerva

Fischer Lichte Erika: Ästhetik des Performativen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004

Green Renée: www.secession.at/art/1999_green

Grögel Katrin: Transformationen/Multiplikationen; Zur Performance Miroir von Marica Gojevic vom. 23. Nov. 2000 Kasko Basel, Hausarbeit zum Oberseminar Theorie und Analyse von Inszenierungen bei Prof. Dr. G. Brandstetter, Uni Basel, SS 2000 (unveröffentlicht)

Hill Christine: www.volksboutique.org

Kielmayer Oliver: Fremde Heimat oder umgekehrt? In: Kunstbulletin Nr. 12, Zeitschriftenverlag, Stäfa, 2005

Kolesch Doris und Lehmann Annette Jael: Zwischen Szene und Schauraum-Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstitution. In: Performanz, Hg. Uwe Wirth, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002

Krämer Sybille: Performativität und Medialität. Wilhelm Fink Verlag, München, 2004

Kuni Verena: Ich war nicht dabei, als...Eine Kaskade für «Stand In». In: Selbst ist die Kunst! Kunstvermittlung in eigener Regie- Kaskadenkondensator 1994 bis 2004, Hg. Pascale Grau, Katrin Grögel, Andrea Saemann, edition fink, Zürich, 2004

Mangolte Babette: Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert. in: After the Act, Hg. Barbara Clausen und MUMOK, Reihe Theorie Bd. 3 Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2005

Marks Stephan und Mönnich- Marks Heidi: Warum folgten Sie Hitler? Zur Psychologie des Nationalsozialismus, Patmosverlag, Düsseldorf, 2007

Öhlschläger Claudia: „Kunstgriffe“ oder Poiesis der Mortifikation. Zur Aporie des „erfüllten“ Augenblicks in Goethes Wahlverwandtschaften, (heruntergeladen März 2008 von www.goethzeitportal.de)

Perform Space und Situated Body, Glossar, www.perform-space.ch

Phelan Peggy: Unmarked: The Politics of Performance, Routledge UK, 1993

Purtschert Patricia: Judith Butler „Macht der Kontingenz-Begriff der Kritik. In: Philosophinnen des 20. Jahrhunderts, Hg. Regine Munz, Darmstadt, 2004

Rancière Jacques: der emanzipierte Zuschauer. Vortrag zur Tagung MODE 05 in der Fabrik, Berlin 2005 (heruntergeladen am 7. 2. 08, <http://www.mode05.org/files/deutsch/pdf>)

Rancière Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Hg. Maria von Muhle, b_books, Berlin, 2006

Schneider Rebecca: Performance Remains. In: Performance Research 6.2 On Maps, Routledge, Dartington/UK, 2001 (heruntergeladen März 2008 www.routledge.com)

Schumacher Eckhard: Performativität und Performance. In: Passepartout. Zu Performativität, Performance, Präsenz. In: Texte zur Kunst 37, 2000

Strunk Marion: Autorschaft, Kollektiv in: Autorenschaft in den Künsten, Konzepte-Praktiken-Medien. Zürcher Jahrbuch der Künste, 2008

Waldenfels Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006

Zimmermann Annina: Projektion und Präsenz. In: Human Performance, Essays zur Schweizer Performance Kunst der 1990er-Jahre, Hg. Perforum.ch, Benteli Verlag, Bern, 2004

B) Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1 Videostill s/w aus Videodokumentation copyright Kaskadenkondensator

Abb 2: Foto copyright Steffi Weismann (zVg)

Abb. 3 Foto copyright Kaskadenkondensator (Pascale Grau)

Abb.4 Foto Sandi Paucic copyright Clare Goodwin (zVg)

Abb. 5; Foto Sandi Paucic coyright Clare Godwin (zVg)

Abb. 6; Foto Sandi Paucic copyright Clare Godwin (sVg)

Abb. 7 und 8: Fotos copyright San Keller (zVg)

Abb. 9 Foto copyright Kaskadenkondensator (Pascale Grau) Rückblickdossier 04/05

Abb. 10 Foto copyright von Saner/Weber (zVg)

Abb. 11, Foto aus der Dokumentation zu „l'incanto“ copyright Saner/Weber (zVg)

Abb. 12, Foto aus der Dokumentation zu „l'incanto“ copyright Saner/Weber (zVg)

C) Interviews (CD als Beilage Rückseitendeckel)

- 1) Steffi Weismann, Berlin (Interview per Telefon), 11. März 2008, 10.00-11.00 Uhr, aufgenommen auf Minidisk, Antworten sinngemäss wiedergegeben, Beleg: Interview 1 auf CD
- 2) Clare Goodwin, Zürich, 11. März 2008; 16.30-17.30 Uhr, aufgenommen auf Minidisk, Antworten sinngemäss wiedergegeben, Beleg: Interview 2 auf CD
- 3) San Keller, Zürich, 17. März 2008, 10.00-11.30 Uhr, aufgenommen auf Minidisk, Antworten sinngemäss wiedergegeben, Beleg: Interview 3 auf CD
- 4) Clara Saner/Selma Weber, 17. März 2008, 16.00-17.30 Uhr, aufgenommen auf Minidisk, Antworten sinngemäss wiedergegeben, Beleg: Interview 4 auf CD

D) Kooperationen

Kaskadenkondensator, Projektraum für aktuelle Kunst und Performance, Werkraum Warteck pp, Burgweg 7, 4058 Basel. Geplante Publikation *archiv performativ* mit Isabel Zürcher, 2008/2009

BILDWECHSEL, Dachverband für Frauen/Medien/Kultur, Kirchenallee 25, D-20099 Hamburg.
Geplante Veranstaltung: Veranstaltung/Vortrag zur theoretischen Masterarbeit, 2008/2009

Isabel Zürcher und ich sind im Gespräch mit Sigrid Schade über ein mögliches Forschungsprojekt am Institute for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste, Zürich, 2008/2009

Flyer zu Clare Goodwins Projekt „Budget Bureau“



**Langenscheidts
Universal-
Wörterbuch**

**English-German
Deutsch-Englisch**

new

**The new Budget Bureau
Special Langenscheidt Edition 2003**

**English-German /
Deutsch-Englisch**

- Contains 402 words identical in spelling!
- Clearly structured!
- Easy to use!
- First step in your communication!
- Handpainted cover!
- Limited edition 200 copies!

**only
CHF 29.95**

order now!

Please send me copies of the new Budget Bureau English-German / Deutsch-English dictionary priced CHF 29.95

Name: _____

Address: _____

e-mail: _____

SEND ORDER SLIP TO: K3 Project Space, Hardstrasse 219, 8005 Zürich, Switzerland / or order by mail: info@k3zh.ch

Budget Bureau
Sprache und Anwendungen

Fräulein Klara Gutgewinn
Bändlistrasse 44
8064 Zürich
Schweiz

0041 (0)76 408 84 43



new

- Personal Language consultations

- Translations of popular songs and fairy tales

- Supermarket Survival Guides

- International artists in residence

- Translations from any language to any other language

- Exhibition and research space



Speak to Fräulein
Klara Gutgewinn!

The Budget Bureau is interested in researching language and communication. With a new Budget Language designed, it explores the similarities between english, german, french and other foreign idioms.

The Budget Bureau provides limited editions of special dictionaries and also edits a Supermarket Survival Guide to shopping in Switzerland. It offers one-to-one consultation sessions, both in the office and as house visits.

Set in the modern complex of the Grüneu in Zürich-West, the Budget Bureau offers a wide range of services to people not speaking the local languages, such as german, french or italian. This enables better communication in an ever changing multi-cultural Switzerland.



one-to-one consultations by appointment

The Budget Bureau is equipped with modern facilities





"Seitdem mein persönlich beratung sitzung mit Fräulein Klara Gutgewinn, ich nicht haben einige problem mit einkaufen im Zürich!"*

Ivan Pavlic from former Yugoslavia, Grüneu resident

*"Since my personal consultation sessions with Miss Klara Gutgewinn, I don't have any problems with shopping in Zürich."