

Rachel Mader

Siri Peyer

Sandra Sykora

Live- Performances sammeln

Ein Handbuch zur
Handhabung flüchtiger Kunst



PETER LANG

Live-Performances sammeln

Vorliegendes Handbuch führt durch den An- respektive Verkaufsprozess von Live-Performances, integriert dabei sowohl die Perspektive der Sammelnden als auch diejenige der Kunstschaffenden. Leitend ist dabei die Frage, welche wichtigen Aspekte es in diesem Prozess zu durchdenken und diskutieren gilt. Zudem verweist es auf Faktoren, die bei der Bewahrung des Werkes oder seiner Wiederaufführung wesentlich sind: Aspekte der Werkbestimmung, dafür erforderliche Dokumente, allenfalls dazu gehörige Materialien sowie die nötige Klärung von institutionellen Abläufen, Rollen und Verantwortlichkeiten. Darüber hinaus liefert ein «Vertragsbaukastensystem» mit Mustertexten die juristischen Kernelemente für massgeschneiderte Verträge. Einleitende Kurztexte ordnen das Sammeln von Live-Performances in die Geschichte dieser Kunstgattung und in ihre kunstwissenschaftliche, institutionelle und ökonomische Anerkennung ein.

Autorinnen

Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin und Leiterin des Forschungsschwerpunktes «Postdisciplinary Art Research» an der Hochschule Luzern – Design Film Kunst. Sie arbeitet u. a. zu künstlerischer Forschung, Kollektivität in der Kunst, Sammlungsstrategien der Zukunft und den Mechanismen im Kunstbetrieb.

Siri Peyer ist Kunstwissenschaftlerin. Sie arbeitet an der Hochschule Luzern – Design Film Kunst. Sie forscht und publiziert zu sozial und politisch engagierter Kunst, zu Performancekunst, zu künstlerischer Forschung und zum Kunstbetrieb.

Sandra Sykora ist Rechtsanwältin und Kunsthistorikerin. Sie ist Lehrbeauftragte für Kunstrecht an der Juristischen Fakultät der Universität Basel und berät als freie Rechtsanwältin u. a. im Urheber-, Auktions-, Museums- und Kulturgüterrecht.

Live-Performances sammeln

Rachel Mader

Siri Peyer

Sandra Sykora

Live-Performances sammeln

Ein Handbuch zur Handhabung flüchtiger Kunst



PETER LANG

Lausanne · Berlin · Bruxelles · Chennai · New York · Oxford

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Unterstützt durch:



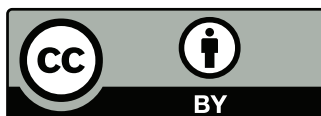
HSLU Hochschule Luzern

Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Layout und Cover Design: Clemens Fellmann

ISBN 978-3-0343-5727-2 (Print)
ISBN 978-3-0343-6136-1 (ePDF)
DOI 10.3726/b23169

PETER LANG
 **Open**



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internationalen Lizenz (CC-BY) Weitere Informationen: creativecommons.org/licenses/by/4.0/

© Rachel Mader, Siri Peyer und Sandra Sykora 2026
Verlegt durch Peter Lang Group AG, Lausanne, Schweiz

info@peterlang.com
www.peterlang.com

Kontakt zur Verordnung über die allgemeine Produktesicherheit (GPSR):
gpsr@peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

	Clubkultur im Museum	8
	<i>Michele Rizzo</i>	
	Performatives Umsorgen	10
	<i>Alicia Framis</i>	
	Ein lebendiges Skulpturenensemble	12
	<i>Alexandra Pirici</i>	
	Eine Serie von Performances nach einfachen Anweisungen	14
	<i>Annika Ström</i>	
	Scores Annika Ström	16
1	Einleitung	19
1.1	Hinweise zur Handhabung	21
1.2	Die Erweiterung von Performancekunst und die Folgen	23
1.3	Ein Streifzug durch das bisherige Sammeln von Performances	27
1.4	Ökonomien der Performance: Entwicklung verschiedener Formate	31
1.5	Sammeln von Live-Performances als Herausforderung und Chance	35
	Obhut anstatt Besitz	40
	<i>Edgar Calel</i>	
	Performance der persönlichen Beziehungen	42
	<i>Gerard & Kelly</i>	
	Ein für den Verkauf massgeschneiderter Witz	44
	<i>Alex Baily</i>	
	Vorführung von Körperübungen	46
	<i>Cally Spooner</i>	
	Instructions Cally Spooner	48

2	Vor dem An-/ Verkauf	51
2.1	Rollen, Verantwortlichkeiten und Aufgaben	53
2.2	Entscheidungsfindung: Anhaltspunkte aus der Perspektive unterschiedlicher Akteur:innen	61
2.3	Unterschiedliche Typen von Performancekunst	67
	Eine Performance mit beschränkter Lebenszeit	84
	<i>Ryan McNamara</i>	
	Performative Erkundungen von Bewegung und Selbst	86
	<i>Benjamin Sunarjo</i>	
	Eine tänzerische Improvisation mit Strümpfen	88
	<i>Senga Nengudi</i>	
	Unsichtbare Arbeit performativ sichtbar machen	90
	<i>Jérôme Leuba</i>	
	Manual Jérôme Leuba	92
3	Aufnahme in die Sammlung	97
3.1	Werkbestimmung	99
3.2	Konservierung / Archiv	105
3.3	Dokumente / Dokumentation	109
	Eine Performance, die am Betrachten hindert	124
	<i>Florence Jung</i>	
	Choreografien und menschliche Skulpturen	126
	<i>Simone Forti</i>	
	Eine konstruierte Situation als lebendige Skulptur	128
	<i>Tino Sehgal</i>	
	Ein persönlich-politisches Anti-Monument	130
	<i>Jeremiah Day</i>	
	Verkaufsdossier Jeremiah Day	132
4	Aktivierung und Vermittlung	135
4.1	Grundsätze, Vorbereitung und Ablauf	137
4.2	Fachwissen und Kontextbedingungen	143
4.3	Publikum	149

	Das Publikum performt	154
	<i>Christian Falsnaes</i>	
	Jacques Lacan interpretiert als Set von Bewegungen	156
	<i>Dora Garcia</i>	
	Eine Performance in Versionen	158
	<i>Sarina Scheidegger</i>	
	Soziale Versammlung	160
	<i>Autumn Knight</i>	
	Leihvertrag <i>Museum San Keller</i>	162
5	Rechtliche Aspekte	167
5.1	Einführung in vertragliche Vereinbarungen	169
5.2	Erarbeitung von Dokumenten: Musterverträge	177
	Vertragsrahmen	178
	Auftragsvertrag	182
	Kaufvertrag	188
	Lizenzvertrag	192
	Anhang: Materialien und Gegenstände	196
	Checkliste	198
5.3	Fische, Fotos und Fantasie: Fallstricke eines fiktiven Performanceankaufs	201
	Choreografiertes Alltagsverhalten	216
	<i>Roman Ondak</i>	
	Autor:innenschaft über Generationen hinweg	218
	<i>Stirnimann-Stojanovic</i>	
	Tänzerische Bildfolgen im Museum	220
	<i>Maria Hassabi</i>	
	Kommunikation als performative Interaktion	222
	<i>Roland Roos</i>	
	Handlungsanweisungen Roland Roos	224
6	Anhang	229
6.1	Glossar	231
6.2	Weiterführende Hinweise	235
6.3	Literatur	241
6.4	Dank	249

Clubkultur im Museum

Michele Rizzo

HIGHER xtn.

2018



Michele Rizzo, *HIGHER xtn.*, 2018
Performance Stedelijk Museum Amsterdam 2019
Foto: Stedelijk Museum Amsterdam

Performance

Die Tanz-Performance *HIGHER xtm.* untersucht Erfahrungen von Gemeinschaft und Selbstdarstellung durch gemeinsames Tanzen. Michele Rizzo interessiert sich dabei für die kathartische und transformative Kraft repetitiver Rhythmen von Technomusik. Er fragt nach der Rolle von Nachtclubs als Versammlungsraum für spezifische Communities und inwiefern diese dem/der Einzelnen eine Umgebung zur Erkundung von Identität bieten. Zum hypnotischen Sound von Lorenzo Senni, der auf sich wiederholenden Sequenzen beruht und dessen Intensität sich im Laufe der Performance langsam steigert, bewegen sich eine variable Anzahl Tänzer:innen in sich gekehrt und auf den Boden schauend. Zu Beginn der Performance tanzen diese an verschiedenen Orten im Museum alleine. Langsam kommen sie an einem zentralen Ort zusammen, formieren sich zu losen Paaren, deren Bewegungen sich mit der Zeit zu synchronisieren beginnen. Zum Schluss der Performance führt die Gruppe den Tanz gemeinsam auf.

Sammlung

2018 vom Stedelijk Museum, Amsterdam, angekauft.

Hintergrund

HIGHER xtm. ist eine Adaption der ursprünglich für den Theaterraum konzipierten Performance *HIGHER* (2015) für die Ausstellung *Freedom of Movement* (2018) im Stedelijk Museum, die danach für die Sammlung angekauft wurde.

An-/Verkauf

Bestandteile der Arbeit sind ein Certificate of Authenticity und ein Score.

Die Arbeit wurde als Edition von eins inklusive einem Artist's Proof für Rizzo konzipiert. Der Artist's Proof erlaubt es dem Künstler, die Arbeit anderswo autonom aufzuführen. Im Rahmen des Ankaufs führte das Stedelijk Museum mehrere ausführliche Interviews mit Rizzo durch. Darin wurden sämtliche Aspekte der Performance gemeinsam besprochen und die Bedingungen für eine Wiederaufführung definiert. Vereinbart wurde zudem, dass Rizzo ein Video mit Instruktionen für zukünftige Tänzer:innen aufnimmt.

Aktivierung

HIGHER xtm. ist für den musealen Kontext konzipiert. Die Performance soll an einem öffentlich zugänglichen Ort ohne Eintrittsgebühren innerhalb des Museums etwa alle vier bis fünf Jahre aufgeführt werden. Jede Aufführung wird nach Möglichkeit von Rizzo selbst verantwortet. Dabei wählt er die Tänzer:innen aus, führt die Proben durch und tanzt auch selber mit. Eine kleine Anzahl designierter Tänzer:innen kennt die Choreografie und kann diese Aufgabe zukünftig übernehmen, falls es Rizzo selber nicht mehr möglich ist.



Performatives Umsorgen

Alicia Framis
Minibar
2000

10



Alicia Framis, *Minibar*, 2000
Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich
© Alicia Framis. Foto: Stefan Altenburger

Performance

Ein aus sichtbar edlem Holz gezimmerter, zweistöckiger Kubus enthält drei Kompartimente, die ausschliesslich für Frauen zugänglich sind. Während der performativen Bespielung werden diese von einem Mann, dem sogenannten «comforter», umsorgt. Im untersten Raum, dem «fantasy room», ist eine Bar platziert, von der aus der «comforter» aphrodisische Getränke an die weiblichen Gäste verteilt. In den zwei anderen Räumen entsteht durch ihre geringe Grösse und die höher gelegene Positionierung eine intimere Atmosphäre. Während die Frauen sich im ebenerdigen Kompartiment hinlegen können, besteht im oberen Raum die Möglichkeit, sich an einen Tisch zu setzen. Der «comforter», ein jeweils für diese Aufgabe angestellter Mann, hat den Auftrag, sich umfassend um das Wohlbefinden der weiblichen Gäste zu kümmern: Nebst dem Ausschank von Getränken sorgt er für Gespräche, Humor und eine entspannte Stimmung. Körperkontakt ist möglich, aber nicht zwingend. Der «comforter» soll, so die Künstlerin, gut zuhören können und den Besucherinnen ein gutes Gefühl vermitteln.

Sammlung

Das Werk wurde im Jahr 2000 vom Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich, angekauft.

An-/Verkauf

Bestandteile des Ankaufs sind eine aus Holz gefertigte Kabine mit Samtkissen, Samtvorhängen, Gläsern, Karaffe und Beleuchtung. Dazu muss ein Performer als «comforter» eingestellt werden. Ein 45-seitiges technisches Manual gibt detailliert

Auskunft über den Aufbau des Kubus und die Rezeptur und Zubereitung des nicht alkoholischen Drinks. Sehr knapp werden zudem Aufgaben und Grundhaltung des «comforters» («Mann, der Frauen liebt, gute Konversation bietet, zuhören kann») beschrieben.

Aktivierung

Das Werk wurde 2001 an der 2. Berlin Biennale unter dem Titel *Minibar (Just for Women Only)* und im Migros Museum seit dem Ankauf im Jahr 2000 zwei Mal aktiviert: 2002 in der Ausstellung *Club Hollywood – Collection* und 2017 im Rahmen der Sammlungsausstellung *Collection on Display: Communities, Rules and Rituals*.



Ein lebendiges Skulpturenensemble

Alexandra Pirici
Parthenon Marbles
2017

12



Alexandra Pirici, *Parthenon Marbles*, 2017
Fortlaufende performative Aktion, Akropolis Athen
Foto: Alexandra Masmanidi

Performance

Parthenon Marbles hat die Form eines choreografierten Ensembles und wird von fünf Performer:innen umgesetzt: Diese stellen ein lebendiges Skulpturenensemble dar, das auf die gleichnamigen Marmorskulpturen verweist, die im frühen 19. Jahrhundert von der Akropolis entnommen und unter anderem an das British Museum verkauft wurden. Der griechische Staat fordert seit Langem die Rückgabe dieser Objekte. Durch die performative Aufführung *Parthenon Marbles* auf der Akropolis entwerfen die Performer:innen ein Szenario, das fragt, was wäre, wenn die Marmorstatuen nach Griechenland zurückgeführt würden.

Sammlung

Die Arbeit wurde 2017 von der KADIST Foundation, Paris, beauftragt und angekauft.

Hintergrund

Für die KADIST Foundation dient eine Ankaufsabsicht jeweils als Ausgangspunkt für eine längere Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden, die dann im Rahmen von Residenzen, Ausstellungen oder Veranstaltungen umgesetzt wird. Bei ihrer Sammeltätigkeit steht für die Stiftung ein intensiver Kontakt mit den Kunstschaffenden im Mittelpunkt. *Parthenon Marbles* ist ein von der KADIST Foundation in Kollaboration mit dem Athener Kunstraum State of Concept in Auftrag gegebenes Werk. Das Stück entstand in Zusammenarbeit mit der Schriftstellerin Victoria Ivanova, die das Script mit den Handlungsanweisungen für die Performance verfasste. Vorbereitend zum Ankauf organisierte KADIST in ihren Projekträumen in Paris eine öffentliche

Probe der Performance. Die Arbeit wurde 2017, zeitgleich zur documenta 14, auf der Akropolis in Athen uraufgeführt und anschliessend von der KADIST Foundation angekauft. Die aktive Beteiligung an der Produktion der Arbeit ermöglicht es der Stiftung, Erfahrungen bezüglich des Aufwands für die Aktivierung einer solchen Arbeit zu sammeln.

An-/Verkauf

Bestandteile der Arbeit sind ein standardisierter Verkaufsvertrag der Stiftung, ein Certificate of Authenticity und ein Installation Manual von Alexandra Pirici im Umfang von 58 Seiten. Dieses enthält eine detaillierte Anleitung für die Performance: Es schildert den Ablauf und die Bedingungen der Wiederaufführung, darunter auch die Löhne der Performer:innen. KADIST produziert bei Ankäufen zudem Videos mit den Künstler:innen, in denen diese ihre Arbeit vorstellen. Die Videos dienen als öffentliches Vermittlungsinstrument. Dazu produziert KADIST ein nur internen Zwecken dienendes Interview, in dem die Künstler:innen zusätzliche Angaben zu den Aufführungsbedingungen ihrer Arbeiten machen.

Aktivierung

Eine Aufführung kann anhand des Installation Manuals ohne das Beisein von Pirici durchgeführt werden. Das Script von Ivanova muss in die jeweilige Landessprache übersetzt werden. Im Jahr 2018 wurde *Parthenon Marbles* als Koproduktion mit der V-A-C Foundation und dem Moscow Museum of Modern Art in der Ausstellung *General Rehearsal* und 2020 als Koproduktion mit dem Museum of Contemporary Art in Tokyo gezeigt.

Eine Serie von Performances nach einfachen Anweisungen

Annika Ström
Ten Embarrassed Men
The Upset Man
Seven Women Standing in the Way
The Inept Five und Six Lovely People
2010–2015

14



Annika Ström, *Seven Women Standing in the Way*, 2011
Performance Künstlerhaus Palais de Thurn & Taxis, Bregenz, kuratiert von Maria Anwander
Foto: Annika Ström

Performance

Für ihre Performanceserie, bestehend aus jeweils eigenständigen, aber nach demselben Prinzip konzipierten Arbeiten, engagierte Annika Ström Schauspieler:innen. Sie sollten einfache Anweisungen durchführen, die sich auf eine einzelne Handlung oder ein Gefühl konzentrieren. Als Erstes entstand die Arbeit *Ten Embarrassed Men* (2010) im Auftrag von Frieze Art Projects. Zehn männliche Schauspieler erhielten den Auftrag, während der gesamten Ausstellungsdauer gemeinsam und identisch gekleidet durch die Kunstmesse zu schlendern und sich in erkennbarer Weise zu schämen. Die Arbeit war eine Reaktion auf die geringe Anzahl der auf der Messe präsentierten Werke von Künstlerinnen. In *The Upset Man* (2010) betrat ein aufgebracht Mann die Ausstellung, während er laut und verärgert telefonierte und dabei das Geschehen um sich herum nicht wahrzunehmen schien. Bei *Seven Women Standing in the Way* (2011) blockierten sieben Frauen in ihren 60ern einen Eingang, indem sie redeten, tranken und die Versuche anderer Besucher:innen, den Raum zu betreten, nicht beachtet. *The Inept Five* (2012) wurde von Schauspielstudent:innen aufgeführt, die bei einer Vernissage das ungeschickte Personal spielten. Und in *Six Lovely People* (2015) trugen die Performer:innen Jacken mit einer Nummer auf ihrem Rücken und waren instruiert, bei der Vernissage besonders freundlich zu sein.

Sammlung

Das Moderna Museet in Stockholm hat 2021 die Performance *The Inept Five* aus der Serie angekauft.

An-/Verkauf

Für jede Performance gibt es ein Poster mit Instruktionen zur Durchführung, das bei Bedarf im Ausstellungsraum gezeigt werden kann. Zusätzlich verfasst Annika Ström detailliertere Informationen und Handlungsanweisungen, in denen sie auch festhält, wie die Performer:innen bezahlt werden sollen. Bei einem Verkauf erstellt die Künstlerin ein Certificate of Authenticity. Bei einigen Arbeiten sind auch die Kostüme Teil des Verkaufs, z.B. die Jacken mit den Nummern auf dem Rücken für *Six Lovely People*. Jede Performance gibt es in einer Edition von fünf mit jeweils zwei Artist's Proof. Auch die Preisgestaltung ist jeweils identisch: Die erste verkaufte Edition kostet 10.000 Euro, danach erhöht sich der Preis bei jeder weiteren verkauften Edition.

Aktivierung

Im Rahmen der Ausstellung *Six Errands* im Jahr 2018 in der Leicester Gallery an der De Montfort University in Leicester zeigte Ström alle fünf Performances gemeinsam. Die Performances wurden dabei zum Teil von Studierenden und Mitarbeitenden der Universität aufgeführt. Die Aufführungen wurden dokumentiert und zu einem Film zusammengeschnitten, der während der restlichen Ausstellungszeit zusammen mit Notizen der Künstlerin zu den einzelnen Arbeiten und den Anweisungen präsentiert wurde. Auch die Erstaufführung von *Six Lovely People* (2015) im ICA London wurde gefilmt und später als Film in der Ausstellung präsentiert. Annika Ström dokumentiert jeweils die unterschiedlichen Versionen ihrer Performances selbst per Video und stellt diese auf ihre Webseite.



Scores Annika Ström



16



Posters mit Instruktionen zur Durchführung der Performances von Annika Ström



**ten
embarrassed men**

11



the upset man

1.

Einleitung

1.1

Hinweise zur Handhabung

Vorliegendes Handbuch führt durch den **An- respektive Verkaufsprozess** von Live-Performances, integriert dabei sowohl die Perspektive der Sammelnden als auch diejenige der Kunstschaffenden. Leitend ist die Frage, welche wichtigen Aspekte es in diesem Prozess zu durchdenken und diskutieren gilt. Zudem verweist es auf Faktoren, die bei der Bewahrung des Werkes oder seiner Wiederaufführung wesentlich sind: Aspekte der Werkbestimmung, dafür erforderliche Dokumente, allenfalls dazu gehörige Materialien sowie die nötige Klärung von institutionellen Abläufen, Rollen und Verantwortlichkeiten. Darüber hinaus liefert ein **«Vertragsbaukastensystem»** mit Mustertexten die juristischen Kernelemente für massgeschneiderte Verträge. Einleitende Kurztexte ordnen das Sammeln von Live-Performances in die Geschichte dieser Kunstgattung und in ihre kunstwissenschaftliche, institutionelle und ökonomische Anerkennung ein.

Ergänzend dazu enthält das Handbuch eine Reihe von **Inspiring-Practice-Beispielen** mit bereits erfolgten An- respektive Verkäufen und thematisch organisierten **Checklisten**: Sie ermöglichen ein einfaches und schnelles Erfassen der wichtigsten Überlegungen und Schritte. Eine **Sammlung weiterführender Hinweise** zu Literatur, Dokumentenvorlagen oder relevanten Institutionen befindet sich am Ende des Handbuches. Ein kurzes **Glossar** gibt Orientierung über die aktuell gängigen Begrifflichkeiten.

Das Handbuch ist aufgrund seiner Informationsvielfalt entlang zweier Teile strukturiert, die über Querverweise miteinander verbunden sind: Während der eine Teil das institutionelle **Tagesgeschäft** adressiert und durch



den An- respektive Verkaufsprozess führt, fokussiert der zweite, grafisch davon abgesetzte Teil auf **juristische Aspekte und vertragliche Regelungen**.

Der Prozess des Ankaufs aus Sicht der Institution respektive des Verkaufs aus der Perspektive des/der Kunstschaffenden gliedert sich in drei Phasen: Das erste Kapitel *Vor dem An-/Verkauf* enthält Überlegungen, die im Vorfeld eines An- beziehungsweise Verkaufs hilfreich sind. Das zweite Kapitel befasst sich mit zu beachtenden Aspekten und Schritten während der *Aufnahme in die Sammlung*. Das letzte Kapitel schliesslich beschreibt zentrale Momente der *Aktivierung und Vermittlung* von Live-Performances.

1.2

Die Erweiterung von Performancekunst und die Folgen

🕒 Phelan 1993

👤 Jérôme Leuba

👤 Alexandra Pirici

👤 Michele Rizzo

👤 Gerard & Kelly

👤 Christian Falsnaes

👤 Roland Roos

🕒 Glossar

Die wachsende Popularität von Performancekunst brachte nicht nur eine Vervielfältigung von künstlerischen Formaten und Vorgehen mit sich. Auch die lange Zeit dominierende Charakterisierung von Performance über ihre vergängliche Einmaligkeit 🕒 ist Vorstellungen gewichen, die Wiederholbarkeit ebenso einschliessen wie das Delegieren von Auftritten an Dritte oder die Modifikation von Arbeiten aufgrund neuer Aufführungsorte. Dadurch hat sich das Verständnis dieser Kunstform selbst verändert und die Erscheinungsformen haben sich multipliziert: Performances werden heute weniger als singuläre Ereignisse der entsprechenden Künstler:innen verstanden. Stattdessen kreieren sie Situationen 🕒, teilweise ohne dass dabei überhaupt eingeladene Performer:innen mitwirken; sie arbeiten mit immer wieder aufführbaren Choreografien 🕒, mit professionellen Performer:innen 🕒 oder auch Lai:innen 🕒; die Besucher:innen werden zu Akteur:innen der Aufführungen 🕒 oder die Angestellten von Museen setzen Instruktionen von Künstler:innen um 🕒.

Die Rolle der Künstler:innen und ihre Bindung ans eigentliche Werk ist somit äusserst unterschiedlich: Viele Performances sind nicht auf die Präsenz der Künstler:innen angewiesen und lassen sich unabhängig davon reinszenieren 🕒, was die Wiederaufführung für die Institutionen erleichtern kann. Häufig als reproduzierbare Arbeiten konzipiert, eignen sie sich zur Aufnahme in Sammlungen, auch wenn dies in manchen Fällen zu Anpassungen des ursprünglichen Konzeptes führt. Diese Adaptionen können sich auf die Rahmenbedingungen der Wiederaufführung beziehen, teilweise sind inhaltliche oder formale Angleichungen erforderlich. Zugleich stellt dieser Übergang die



einstige Vorstellung von Performance als Kunstform, die mit dem «Kunstmarkt zu brechen» versuchte, infrage – in der kunsthistorischen Rezeption war genau diese Auffassung über lange Zeit vorherrschend 📍.

📍 Gygax 2017, S. 134

Weit weniger als bei objektorientierten An- bzw. Verkäufen lässt sich hier auf bereits standardisierte Dokumente zurückgreifen 📍. Vielmehr arbeiten Kunstschaffende und Institution gemeinsam die entsprechenden Regelungen abgestimmt auf die Erfordernisse der jeweiligen Performance aus 📍. Dieser Umstand hat das Verhältnis zwischen Kunstschaffenden und den Aufführungsorten – häufig Museen, teilweise auch Festivals oder Galerien – verändert, mit je spezifischen Konsequenzen: Sind sie aus der Perspektive der Kunstschaffenden künstlerisch motivierte Adaptionen, bringt dies für Sammler:innen neue Herausforderungen ihrer bisherigen Sammlertätigkeit mit sich, bei dem sie vermehrt auf Informationen der Künstler:innen selbst angewiesen sind. Denn fanden Performances bislang hauptsächlich über dokumentarische Materialien wie etwa Instruktionen, Videoaufzeichnungen oder Fotografien Eingang in das museale Gedächtnis, so stellt die Flüchtigkeit von Arbeiten mit Aufführungsscharakter ganz grundsätzlich den Werkbegriff und dessen museale Handhabung infrage. Ähnlich wie zwei Jahrzehnte früher die sogenannten zeitbasierten Kunstwerke 📍 die Idee eines konservatorisch für immer fixierbaren Zustandes destabilisierten, lassen sich Live-Performances weniger über einen einmalig definierbaren Werkstatus als vielmehr über eine inhaltliche Identität 📍 charakterisieren.

📍 3.5

📍 5

📍 Glossar

📍 Laurenson 2002 & Höllig 2022

Die inhaltliche und formale Erweiterung von Performancekunst hat somit grundlegende Auswirkungen auf die Kunstinstitutionen. Der seit den 2000er Jahren vielerorts konstatierte Boom 📍 der Performancekunst bezieht sich dabei meist primär auf deren Einbindung in das Veranstaltungsprogramm und nicht auf den Eingang in Sammlungen 📍. Vermutlich ist gerade die verstärkte Präsenz von Performanceauftritten für das zeitgleiche, wenn auch langsam einsetzende Interesse an ihrer Aufnahme in Sammlungen verantwortlich. Vor allem grosse Häuser wie die Tate Modern in London 📍 oder das Guggenheim Museum in New York haben in der Folge Live-Performances gekauft. Auch haben sie diese zum Anlass genommen, um über nötige Anpassungen ihrer institutionellen Abläufe nachzudenken und erste Änderungen ihrer Prozesse in die Wege zu leiten.

📍 Bishop 2016, S. 2 & Omlin 2013, S. 10

📍 Pirici 2016

📍 Roman Ondak


Der Boom von Performance und seine Folgen werden sehr unterschiedlich interpretiert. Während die einen ihn


- als einen Effekt der Erlebnisökonomie und der neoliberalen Aufforderung, zu performen, interpretieren, verorten andere darin eine subversive Kraft, weil die Immaterialität der Performancekunst weiterhin Institutionen und Wertesysteme infrage zu stellen vermöge. Diese unterschiedlichen Einschätzungen verweisen auf die verschiedenen Interessen der Involvierten: Finden beispielsweise Künstler:innen gerade die beim Verkauf einer Live-Performance anfallenden Verhandlungen oder das Spiel mit dem Markt interessant, sehen andere darin das Verlangen der Käufer:innen nach «exciting relationships with art» befriedigt.
- Bishop 2012
 - Pirici 2017
 - Wolff
 - Wainwright 2009

1.3

Ein Streifzug durch das bisherige Sammeln von Performances

Noch ist das Sammeln von Live-Performances weder ein Massenphänomen noch eine institutionelle Selbstverständlichkeit. Dennoch sind Performances unterdessen in nicht wenigen Sammlungen von grösseren und kleineren Museen zu finden und auch Galerien bieten vermehrt ephemere Arbeiten an. Dabei ist die konkrete Handhabung sehr unterschiedlich, denn sie ist ebenso abhängig von den personellen Ressourcen der jeweiligen Institutionen wie von ihren unterschiedlichen Strukturen und Abläufen.

Nicht selten geben Künstler:innen den Anstoss zu möglichen Formaten und Dokumenten, mittels derer der Verkauf beziehungsweise Ankauf und die Aktivierung und somit die zukünftige Präsentation geregelt werden sollen. Sie ersetzen jedoch meist nicht die gängigen vertragsrechtlichen Unterlagen , vielmehr ergänzen sie diese mit auf die jeweilige Arbeit zugeschnittenen Spezifikationen.

Die bislang getätigten Verkäufe bzw. Ankäufe sind äusserst vielfältig bezüglich ihrer Modalitäten und unterscheiden sich in Ausführlichkeit und Detailreichtum wie auch in ihrer Form teilweise grundlegend. Einzelne Institutionen sind von Beginn an auf eine Standardisierung der Vorgänge und Unterlagen ausgerichtet wie das *Frac Lorraine*, die *Tate Modern* oder das *Guggenheim Museum*. Andere haben ihren Umgang schrittweise und in engem Abgleich mit den einzelnen Performances entwickelt, wie der Ankauf von *Autumn Knights* *The Wall* durch das *Studio Museum Harlem* 2019 exemplarisch zeigt .


Eine wichtige Referenz bei der Ausgestaltung der nötigen Prozesse sind die Erfahrungen im Umgang mit zeitbasierten Kunstformen wie Video, digitalen Arbeiten oder auch ortsspezifischen konzeptuellen Werken wie


 5

 Autumn Knight



12

Wandzeichnungen oder veränderbaren installativen Settings. In all diesen Fällen ist die Materialität der Werke – mitunter absichtlich – prekär und veränderlich. Dies führt dazu, dass bei einem Aufbau bzw. einer Wiederaufführung eine Anpassung an die konkreten raum-zeitlichen Verhältnisse notwendig ist.

Für den Ankauf von Live-Performances ist ein Case-by-Case-Vorgehen zu empfehlen, für das sich Grundsätze festlegen lassen. Natürlich verlangen die Spezifitäten der einzelnen Werke nach je individuellen Lösungen  5. Haben einige Künstler:innen sehr klare Vorstellungen zu diesen Regelungen, sind andere an einer kooperativen Verhandlung der Bedingungen und Modalitäten interessiert und gegebenenfalls zu Anpassungen der künstlerischen Entscheide bereit. Die nachfolgend knapp skizzierten Beispiele zeigen die Bandbreite möglicher Konstellationen, die unterschiedlichen Handlungsweisen der involvierten Akteur:innen und die damit verbundenen Herausforderungen.

Tino Sehgal, einer der Künstler der früh und sehr erfolgreich begonnen hat, seine Live-Performances zu verkaufen, gibt für den Verkauf Bedingungen vor, die für die jeweiligen Institutionen eine denkbar grosse Herausforderung bedeuten: Er verbietet jegliche Materialisierung seiner Werke, seien dies vertragliche Regelungen, Instruktionen oder auch Abbildungen der Aufführungen. Die Vertragsverhandlungen erfolgen ausschliesslich mündlich, ebenso sind die Übergabe schriftlicher Instruktionen für die einzelnen Performances und das Fotografieren oder Filmen der Aufführungen verboten. Entsprechend erfolgt die Repräsentation seiner Werke in den Beständen digitaler Sammlungen von Museen ohne Bebilderung reduziert auf Name, Werktitel und Jahr .

 Tino Sehgal

Ähnlich entschiedene Akte künstlerischer Selbstbestimmung in unterschiedlichen Ausprägungen finden sich bei Florence Jung  oder Roland Roos . Florence Jung limitiert ähnlich wie Sehgal die öffentliche Repräsentation ihres künstlerischen Schaffens oder auch ihrer Person: So hat sie eigeninitiativ ein standardisiertes vierseitiges Vertragsdokument entwickelt, das seither Grundlage jedes Verkaufs ist. Es enthält sowohl eine knappe Werkbeschreibung und die Anleitung zur Reinszenierung der «Situationen» (Jung) als auch die ihr vorgegebenen vertraglichen Regelungen. Roland Roos steht als Künstler exemplarisch für ein Vorgehen, das auf Basis der getätigten Durchführungen der Performance ein Dossier zusammenstellt, das so ausführlich wie nötig und doch so dicht wie möglich

 Florence Jung

 Roland Roos



die Informationen zu Inhalt, Bedingungen der Wiederaufführung und auch Hinweise zur Dokumentation enthält.

Einen ausgeprägten Pragmatismus in der institutionellen Handhabung zeigen kleinere Museen oder auch private Sammlungen: Das Frac Lorraine sammelt seit seiner Gründung im Jahr 1983 ausschliesslich immaterielle Kunst, darunter viele Performances oder performancenahen Arbeiten, die alle mit demselben Kaufvertrag erworben und mithilfe eines einheitlichen Leihvertrags an anderen Institutionen ausgeliehen werden. Alle spezifisch notwendigen Zusatzinformationen werden in angehängten Dokumenten geregelt (u.a. «Installation Protocol», Fragebogen zum Werk), die sich so einfacher und ohne Vertragsänderung anpassen lassen. Die KADIST Foundation wiederum unternimmt Ankäufe jeweils im Anschluss an eine Residency des/der jeweiligen Künstler:in. Dieses Vorgehen bietet den Vorteil, dass bereits ein grosses Wissen zur jeweiligen Performance vorhanden ist, da diese im Zuge ihrer Erstaufführung entsprechend ausführlich dokumentiert wird.

Grössere Institutionen sind ihrer Konstellation entsprechend an weitreichenderen Systematisierungen der Vorgänge interessiert. Die Tate Modern in London etwa hat diverse Prozesse definiert und Tools ausgearbeitet, das Guggenheim Museum in New York wiederum hat ein Modell zur digitalen Erfassung veränderbarer Kunstwerke als Sammlungsgegenstand entwickelt, die häufig reichhaltige Begleitmaterialien, inklusive der Dokumentation der Wiederaufführungen beinhalten.

Erst vereinzelt agieren Galerien als Vermittlerinnen zwischen interessierten Sammler:innen/Institutionen und den Künstler:innen und unternehmen Versuche, performative Arbeiten so aufzubereiten, dass sie Eingang in eine Sammlung finden können. Ellen de Bruijne hat beispielsweise eine Reihe von Performancekünstler:innen in ihrem Programm und ein entsprechendes Dokument konzipiert. Es enthält Angaben zum Werk selbst, zu dessen technischen Erfordernissen, zum Preis oder auch den darin enthaltenen Notationen und bietet so potenziell interessierten Käufer:innen konkrete Anhaltspunkte.

Fonds régional d'art contemporain de Lorraine

Documentation Tool

Wharton 2016

Jeremiah Day



1.4

Ökonomien der Performance: Entwicklung verschiedener Formate

🕒 Clausen 2005



Einen eigentlichen Kunstmarkt für Live-Performances gibt es nicht, weder auf dem Primär- und noch viel weniger auf dem Sekundärmarkt. In beiden Märkten haben sich dennoch schon seit den Anfängen der Performancekunst in den 1960er Jahren nicht wenige Performancekünstler:innen mit Relikten, Dokumentationen, Fotografien oder auch mit Werken anderer Gattungen (Zeichnungen, Malerei) ein finanzielles Standbein aufbauen können 🕒.

Viele dieser vorerst als Dokumentationen konzipierten Objekte werden mittlerweile zu teilweise beachtlichen Preisen gehandelt, was ihren Status verändert und sie zu Kunstwerken hat werden lassen. Darunter finden sich sowohl Videos oder Fotografien der einst aufgeführten Performances wie auch einzelne Dokumente oder Zusammenstellungen unterschiedlicher Materialien, etwa Instruktionen, Fotos, Notationen, Requisiten und mehr.

Der An- bzw. Verkauf von Live-Performances als wiederholbares Ereignis ist jüngerer Datums. In den 2000er Jahren mehren sich die Beispiele, die jedoch mit Blick auf Umfang und Logik des Kunstmarktes immer noch als Einzelfälle bezeichnet werden müssen. Auffallend dabei ist, dass es keinesfalls nur Museen sind, die Live-Performances in ihre Sammlung aufnehmen. Auch private Sammler:innen wie etwa die KADIST Foundation oder das in Marseille ansässige Sammler:innenpaar Marc und Josée Gensollen-Giraldi haben ephemere Werke erworben und damit auch das Recht ihrer Wiederaufführungen.


Vereinzelt haben sich Galerien der Vermittlung und dem Verkauf von Performancekunst angenommen, die meisten ergänzend zu einem weitgehend auf traditionelleren Formaten basierenden Programm, einige durchaus in der Absicht,

13


den Verkauf von ephemerer Kunst insgesamt zu fördern und zu unterstützen: Die Galerie International in Brüssel etwa, die exklusiv «immaterial art works» anbietet , oder die bereits erwähnte Galerie Ellen de Bruijne Projects sind seit Anbeginn ihrer Tätigkeit am Verkauf von Performances interessiert und haben sie auch schon an Messen präsentiert. Die in Berlin ansässige Galerie PSM ihrerseits hat in enger Kooperation mit Christian Falsnaes  massgeschneiderte Verkaufsstrategien entwickelt.

 Galerie International

 Christian Falsnaes

Die zweimalig in Brüssel durchgeführte, ausschliesslich Performances gewidmete Messe mit dem Titel *A Performance Affair*  wurde bereits 2019 wieder eingestellt. Diese kurze Existenz ist laut Ellen de Bruijne darauf zurückzuführen, dass das Messeformat nicht auf die spezifischen Erfordernisse von Performancekunst einzugehen vermochte und so das Publikum nicht überzeugen konnte.

 A Performance Affair

Einige wenige Institutionen haben Schritte unternommen, um ihre Strukturen den für Live-Performances erforderlichen Ökonomien anzupassen. So eröffnete die Tate 2019 den Performance Activation Fund, mittels dem sich in der Sammlung befindende Performances reaktiviert werden können. Die Something Great Collection  reagiert mit ihrem Angebot auf die spezifische ökonomische Logik von Performance: Sie vermittelt weltweit Auftrittsmöglichkeiten für Live-Performances.

 Something Great

Unterdessen gibt es eine Reihe von Performancekünstler:innen, die ihre ökonomische Existenz auf dem Format der Live-Performance aufbauen und teilweise sehr erfolgreich sind. Dazu gehört Tino Sehgal, der mit seinen «konstruierten Situationen» (Sehgal) gleich in mehrfacher Hinsicht eine Sonderstellung besetzt. Er ist nicht nur einer der ersten, der mit dem Verkauf von Performances begonnen hat und unterdessen in zahlreichen institutionellen und privaten Sammlungen weltweit vertreten ist. Auch die strikte Mündlichkeit sämtlicher Vereinbarungen ist bis dato einmalig. Andere ebenfalls von ihren performativen Arbeiten lebenden Künstler:innen wie beispielsweise Alexandra Pirici, Christian Falsnaes oder Alexandra Bachzetsis haben dagegen – teilweise in Zusammenarbeit mit der sie vertretenden Galerie – ihre je eigenen Regularien und Dokumente für ihre Arbeiten entwickelt und dadurch eine Handelbarkeit auf dem Kunstmarkt ermöglicht.

Als wenig transparenter Markt ist über die Preise von Live-Performances bzw. die Preisbildung insgesamt ähnlich wenig bekannt, wie es bei anderen Kunstgattungen der Fall ist. Zugänglicher gestaltet sich häufig die Politik

2.3

Cally Spooner

W.A.G.E.

PANCH

6.2

Bishop 2017

Pirici 2018

Tino Sehgal

der Honorare für Performer:innen etwa bei sogenannten Delegated Performances, dies meist auf expliziten Wunsch der Künstler:innen, denen an fairen Arbeitsbedingungen gelegen ist. In jüngster Zeit haben gewerkschaftliche Organisationen wie z.B. W.A.G.E. in den USA oder auch PANCH in der Schweiz begonnen, sich für angemessene Entschädigungen einzusetzen, und konkrete Vorschläge entwickelt, welche Honorare etwa für Auftritte oder Proben zu bezahlen sind.

Bis heute wird der An- respektive Verkauf von Live-Performances vor allem in Kunstkritik und Kunstgeschichte kontrovers diskutiert: Ordnet sich die von der einen Seite als marktkritisch verstandene Performancekunst durch ihre neue Verkäuflichkeit der Kunstmarktlogik unter oder vermag sie umso stärker, ihre eigenen Bedingungen durchzusetzen? Während die Kunstwissenschaftlerin Claire Bishop das neue Interesse an Performances und ihrer Verkäuflichkeit mit der anwachsenden Dominanz einer Erlebnisökonomie innerhalb der neoliberalen Gesellschaftsordnung begründet und darin allem voran eine anwachsende Gruppe von prekarisierten und durch die Anstellung von ihrer Arbeit entfremdeten Performer:innen erkennt, kritisiert die Künstlerin Alexandra Pirici solche Perspektiven als Verkennung der Fakten: Weder sei die Popularität von Performance ökonomisch relevant, noch büsse sie durch ihren Eingang in Sammlungen ihr subversives Potenzial ein. Piricis Einschätzung wird durch alle jene An- beziehungsweise Verkäufe gestützt, die primär auf Rahmenbedingungen basieren, die massgeblich von den Künstler:innen selbst bestimmt worden sind.



1.5


Sammeln von Live-Performances als Herausforderung und Chance

Das An- beziehungsweise Verkaufen und Bewahren von Live-Performances ist mit einer Reihe von Aufgaben, Techniken und Wissenskonglomeraten verbunden, die bislang erst vereinzelt Eingang in das museale oder auch private Sammeln gefunden haben. Die neuen Anforderungen hängen mit den Eigenheiten dieser Kunstform, ihrer ganz eigenen Zeitlichkeit, zusammen, die traditionelle Sammlungsaktivitäten an diversen entscheidenden Punkten herausfordern. Sie werden nachfolgend benannt und mit Blick auf mögliche Handhabungen und hinsichtlich ihres Potenzials für das Sammeln als zukunftsorientierte Praxis eingeordnet.






Skepsis: An-/Verkauf von Live-Performances als Neuland


Der An- respektive Verkauf von Live-Performances ist häufig nicht nur für die Käufer:innen (Museen, Galerien, private Sammler:innen) und die Künstler:innen unbekanntes Terrain, auch die in weiteren Kreisen involvierten Akteur:innen wie Kunstvereine oder kulturpolitische Verantwortliche müssen von der Sinnhaftigkeit derartiger Erwerbungen überzeugt werden. Die Skepsis resultiert aus der mit der Flüchtigkeit der Arbeiten verbundenen Schwierigkeit einer adäquaten Repräsentation innerhalb der Sammlung, der Festlegung eines konsistenten Preises oder aus der Angst vor hohen Kosten für Wiederaufführungen. Die langfristige Kostenstruktur für Live-Performances unterscheidet sich tatsächlich grundlegend von derjenigen von materiellen Werken – weniger bezüglich Umfang der Kosten als vielmehr mit Blick auf die organisatorischen Einheiten, innerhalb der diese anfallen.

Entstehen etwa bei heiklen Materialien teilweise enorme Restaurierungsaufwände, so ergeben sich die langfristig grössten finanziellen Belastungen bei Live-Performances eher anlässlich der erneuten Präsentation. Das kann das Personal betreffen, wenn beispielsweise ein aufwendiges Casting notwendig ist, die Produktion eines spezifischen räumlichen Settings, die erneute Herstellung von Requisiten oder die umfangreiche Dokumentation der wiederholten Aufführungen . Dafür ergeben sich häufig kaum oder gar keine Lagerkosten für Live-Performances, da die Arbeit konstituierenden Dokumente digital abgelegt werden.

 Simone Forti

Werk ohne Original/ Co-Autor:innenschaft

Sammelbare Live-Performances sind, was ihre Aufführung anbelangt, nicht einmalig. Vielmehr sind sie auf Wiederholbarkeit hin angelegt, teilen so mit traditionellen Kunstwerken die Möglichkeit einer kontinuierlichen Präsentation im Sammlungskontext. Anders als Letztere sind diese wiederholten Aufführungen zwangsläufig mit Veränderungen oder mindestens Anpassungen verbunden, etwa weil die räumliche Situation sich verändert, die Akteur:innen neu sind oder die Performance gar auf Entwicklung oder Umformung hin ausgelegt ist . In den meisten Fällen werden diese potenziellen Änderungen bereits während der Entwicklung der Arbeit antizipiert und in den Werkdokumentationen entsprechende Handlungsoptionen benannt. Dennoch bleiben – mehr als dies etwa bei Gemälden der Fall ist – Unwägbarkeiten offen, die von Kurator:innen und Konservator:innen häufig Entscheide abverlangen, die den Werkcharakter mitbestimmen. Während ein Teil der Künstler:innen genau dies beabsichtigt und diesen Handlungsspielraum so in den Unterlagen festhält, begegnen andere diesem Umstand mit ausführlichen Werkbeschreibungen und/oder Instructions . In jedem Fall ist es wichtig, den Umgang mit diesen co-autor:innenschaftlichen Momenten im Voraus zu besprechen – auch mit Blick auf den Nachweis beteiligter Personen gegenüber der Öffentlichkeit .

 Senga Nengudi



 Alexandra Pirici



 Sarina Scheidegger


An-/Verkauf als Prozess, Dialog und Verhandlung

Selbst wenn eine bereits bestehende Live-Performance angekauft wird, erfordert deren Aufnahme in eine Sammlung meist eine Reihe von kleineren oder grösseren Anpassungen. Gerade wenn diese Situation für die involvierten Parteien neu ist, braucht es für die Erarbeitung einer passenden Lösung häufig intensiven Austausch. Das ist





insofern eine grosse Chance, als dass auf diese Weise alle Akteur:innen ihre Bedürfnisse in die Aushandlungen einbringen können und dadurch die Möglichkeit entsteht, die Performance zukünftig an den jeweils vorliegenden Kontext anzupassen  .

 3.5  5

Idealerweise sind in diese Prozesse nebst den Künstler:innen und den Sammlungsverantwortlichen von Anfang an auch die, für Bewahrung und Wiederaufführung verantwortlichen Personen eingebunden , denn es müssen viele der üblichen Abläufe bezüglich des Ankaufs eines Kunstwerkes personell neu konfiguriert und schon von Anfang an stark in Richtung zukünftige Reaktivierungen gedacht werden. Das hat den Vorteil, dass bereits im Zuge des Erwerbs überlegt wird, wie die Live-Performance in kommende Präsentationen oder Aktivitäten einbezogen werden kann. Künstler:innen haben in dieser Konstellation meist eine zentrale Rolle und sind über längere Zeit wichtige Gesprächspartner:innen, nicht selten über den Ankauf hinaus. Das wiederum erfordert die Bereitschaft der Künstler:innen, sich über einen ausgedehnten Zeitraum aktiv mit Arbeiten auseinanderzusetzen, die für sie womöglich bereits abgeschlossen sind und vielleicht nicht mehr ihrer jeweils aktuellen künstlerischen Praxis entsprechen.

 2.1

Werkwiederholungen und die Folgen

Wird das Werk als Prozess gefasst, ändern sich die in der Bewahrung üblicherweise anfallenden Aufgaben und Abläufe – ein Umstand, dem v.a. im englischsprachigen Raum mit dem Begriff *Iteration*  Rechnung getragen wird. Damit wird nicht nur die notwendige Wiederholung zum Ausdruck gebracht, sondern auch die darin eingeschlossenen grösseren und kleineren Adaptionen der Performances. Diese Anpassungen sind nicht als Abweichungen zu verstehen, sondern als konstitutiver Bestandteil der Lebendigkeit des Werkes, die mit dessen Wiederaufführung zu bewahren ist, und werden in aller Regel entsprechend erfasst und dokumentiert. Das ist keine ganz neue Aufgabe für Sammlungsverantwortliche, denn Arbeiten der Konzeptkunst oder der Minimal Art erforderten aufgrund ihrer materiellen Verfasstheit – nicht selten waren es nur skizzierte Konzepte – beim Eingang in die museale Sammlung Entscheide, die werkgestaltenden Charakter hatten . Punktuell lassen sich Erfahrungen im Umgang mit Medienkunst auf die Handhabung von Live-Performances übertragen, insbesondere wenn es um Überlegungen zum Einbezug von Kompetenzen im Bereich Technik,

 Glossar

 Object Lessons
2021

13

Produktion, Installation oder einer längerfristigen Archivierung geht 📍.

📍 Lima Amsterdam

Dennoch gilt es in aller Regel, die institutionellen Abläufe und Zuständigkeiten angesichts des Erwerbs einer Live-Performance zu überdenken und gegebenenfalls anzupassen. Die Künstlerin Alexandra Pirici zum Beispiel fordert eine Kultur der Sorge 📍: Diese zielt nicht primär auf den Erhalt eines beim Eingang des Werkes in die Sammlung fixierten Zustandes ab, sondern sieht eine der Werkintention folgende Behandlung vor. Eine solch flexible Handhabung kann im Extremfall sogar bedeuten, dass das Werk nur auf beschränkte Zeit in eine Sammlung eingeht und erlischt, zum Beispiel wenn der/die Künstler:in nicht mehr lebt 📍.

📍 Pirici 2021

📍 Edgar Calel



Obhut anstatt Besitz

Edgar Calel
The Echo of an Ancient Form of Knowledge
(*Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el*)
2021

40



Edgar Calel, *The Echo of an Ancient Form of Knowledge*, (*Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el*), 2021
Installationsansicht Liverpool Biennale, 10. Juni – 17. September 2023
© Edgar Calel. Foto: Tate (Lucy Dawkins)

Performance

Die Arbeit des guatemaltekischen Künstlers Edgar Calel besteht aus einer Installation von im Raum verteilten Steinen, die mit unterschiedlichem Obst und Gemüse belegt werden. Diese stellen Altäre mit Opfergaben dar, mittels denen den Ahnen gedenkt wird. Installiert wird die Arbeit mit einem vorhergehenden Ritual unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Ausgeführt wird es von jemandem aus der Kaqchikel-Gemeinschaft, der der Künstler selbst auch angehört. Von der Arbeit gibt es unterschiedliche Versionen. Jede wird an den jeweiligen Kontext adaptiert und ist ein neues Werk mit jeweils eigenem Titel. Nach Vorgaben von Calel können bis zu sieben – eine wichtige Zahl in der Kosmologie der Maya – Versionen der Arbeit gleichzeitig existieren, aber sie sollen sich in den folgenden unterschiedlichen geografischen Regionen befinden: Europa (Version, die jetzt von der Tate verwaltet wird), Nordamerika, Südamerika, Karibik, Afrika, Asien sowie Guatemala.

Sammlung

Im Jahr 2021 für 13 Jahre in die Obhut der Tate, London, übergeben.

An-/Verkauf

Nach der Präsentation von *The Echo of an Ancient Form of Knowledge* (*Ru k'ox k'ob'el jun ojer etemab'el*) am Stand der Galerie Proyectos Ultravioleta an der Frieze London im Jahr 2021 zeigte die Tate Interesse daran, die Arbeit anzukaufen. Allerdings ist das für das Aktivieren der Arbeit notwendige Ritual nicht verkäuflich, da es sich um eine kulturelle Tradition der indigenen Kaqchikel-Gemeinschaft handelt. Aus diesem Grund

vermittelte Calel zwischen dem Museum, seiner Galerie und der Kaqchikel-Gemeinschaft eine Vereinbarung, die auf dem Denken und den Gepflogenheiten der Maya beruht und deren Vorstellungen von Eigentum berücksichtigt. Die Tate soll die Arbeit nicht besitzen, aber sie kann sie für 13 Jahre in ihre Obhut (Custodianship) nehmen. Danach wird eine neue Vereinbarung mit dem Künstler und seiner Gemeinschaft getroffen: Möglich ist eine Verlängerung der Obhut, die Weitergabe an eine andere Institution oder die Rückgabe der Werkelemente an die Erde. Als Anerkennung für die Kaqchikel-Gemeinschaft, welche die im Werk eingebetteten Wissenssysteme entwickelt haben, hat sich die Tate ausserdem bereit erklärt, einen finanziellen Beitrag für einen humanitären Zweck in Guatemala zu leisten.

Aktivierung

Edgar Calels Werk ist sowohl ein materielles Objekt als auch ein Ritual, das als Träger des Wissens seiner Ahnen dient. Die Installation kann nur mittels einer vorbereitenden Zeremonie fertiggestellt werden. Diese findet unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt und wird entweder durch den Künstler oder von einer Person aus der Kaqchikel-Gemeinschaft durchgeführt.



Performance der persönlichen Beziehungen

Gerard & Kelly
Timelining
2014

42

Gerard & Kelly,
Timelining, 2014
Aufführung während der
Ausstellung
*Storylines: Contemporary Art
at the Guggenheim*,
5. Juni – 9. September 2015
© Solomon R.
Guggenheim Museum, New
York.
Foto: Owen Conway



Performance

Was verbindet zwei Menschen im Laufe der Zeit miteinander? *Timelining* geht dieser Frage nach und thematisiert Beziehungen zwischen verschiedenen Paaren, seien sie romantischer, familiärer oder anderweitiger Art. Gerard & Kelly bezeichnen die bereits existierenden Beziehungen der Paare als «Ready-Mades», die sie für ihre Inszenierung nutzen. Jeweils zwei miteinander verbundene Personen bewegen sich nebeneinander in einem Kreis durch den Raum und teilen abwechselnd Erinnerungen aus ihrer persönlichen Geschichte, beginnend mit dem aktuellen Moment. Wenn einer der beiden Performer:innen eine Pause braucht, setzt die andere Person an einem thematisch ähnlichen Punkt die Erzählung fort. Diese Erzählweise erzeugt Zeitsprünge und verwebt die Geschichten der beiden Personen miteinander. Die Performance beginnt jedes Mal, wenn neue Besucher:innen den Raum betreten, wieder im Jetzt.

Sammlung

Das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, hat die Arbeit 2014 angekauft.

An-/Verkauf

Im Zuge des Ankaufsprozesses von *Timelining* wurde ein sogenanntes «Tool Kit» erstellt. Dabei handelt es sich um ein 75-seitiges Dokument, das festlegt, wie, wann und wie lange das Stück aufgeführt wird. Das «Tool Kit» gibt auch vor, wie die Performer:innen bezahlt werden sollen, wie das Stück eintrainiert werden kann und wie sichergestellt wird, dass die Arbeit auf Dauer Bestand hat.

Aktivierung

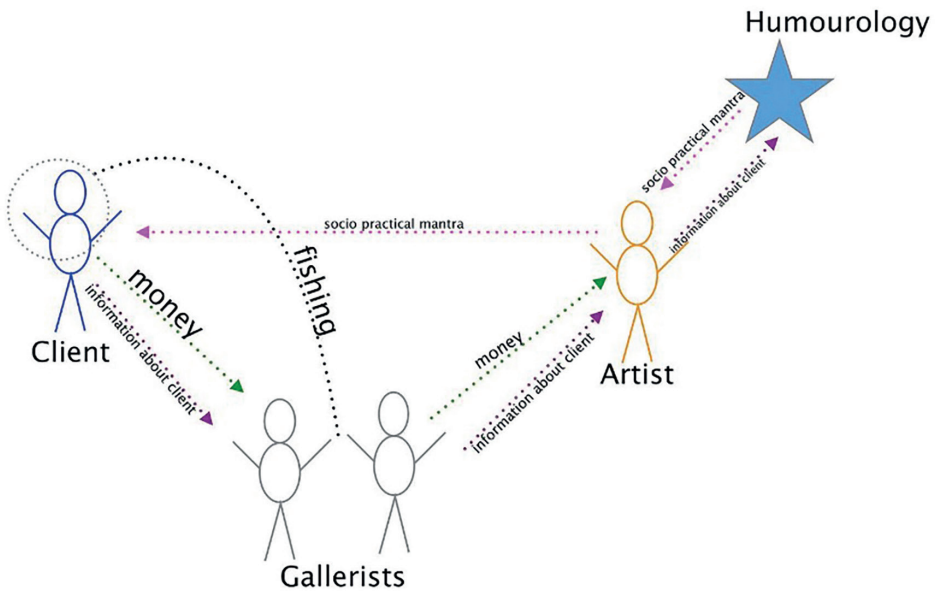
Gerard & Kelly erstellen in einem gemeinsamen Schreibprozess mit den Performer:innen die Partitur für die Performance. Dazu veranstalten sie unterschiedliche Schreibübungen, die den Performer:innen helfen sollen, Zugang zu ihren Erinnerungen zu bekommen. Die Partitur gibt bestimmte Bewegungsarten für die Choreografie im Raum vor: Richtungswechsel, gleichzeitige Bewegungen, Wechsel der Position im Kreis, aussen oder innen. Die Partitur stellt eine elastische Struktur dar, innerhalb derer die Darsteller:innen ihre persönliche Geschichte erzählen. Es gibt zusätzliche Möglichkeiten, die beispielsweise vorgeben, dass jede:r Darsteller:in einmal während der Aufführung ohne ihre:n Partner:in auftaucht und jemand ersetzt werden kann. *Timelining* wird während der gesamten Dauer der Museumsöffnungszeiten gezeigt. Unterschiedliche Paare wechseln sich ab, wobei jedes Paar für etwa drei Stunden performt.



Ein für den Verkauf massgeschneiderter Witz

Alex Bailey
Humorology
2016

44



Alex Bailey, *Humorology*, 2016
Visuelle Wiedergabe des ökonomischen Formats von *Humorology*
© Galerie International

Performance

Humorology ist ein von Alex Bailey auf den/die jeweilige:n Käufer:in hin massgeschneiderter Witz.

Sammlung

Wird von der Galerie International (Adriano Wilfert Jensen und Simon Asencio) zum Verkauf angeboten.

An-/Verkauf

Humorology wird als Edition verkauft. Der Prozess des Verkaufs ist Teil der Edition, deren Preis verhandelbar ist. Der Anteil der Galerie ist nicht im Voraus festgelegt und wird nach jedem Verkauf mit dem Künstler ausgehandelt. Die Performance wird in Abwesenheit des Künstlers mittels mündlicher Beschreibung durch die beiden Galeristen Interessierten zum Kauf angeboten. Mittels eines Formulars übermitteln die Galeristen Informationen über den/die Käufer:in an den Künstler. Darauf entwickelt dieser einen auf den/die Käufer:in massgeschneiderten Witz. Für die Finalisierung des Kaufs trifft der/die Käufer:in die Galeristen. Nach der Geldübergabe kontaktieren die Galeristen Alex Bailey telefonisch und dieser erzählt dem/der Käufer:in den Witz. Der Erwerb ist eng mit der Produktion verbunden: Die Aktivierung wird erst durch den Ankauf ermöglicht und der Prozess des Ankaufs ist Teil der Arbeit.

Aktivierung

Der Witz gehört nach der mündlichen Überlieferung dem/der Käufer:in, diese:r kann das Werk nun so oft erzählen, wie er/sie will. Der Witz kann nicht weiterverkauft werden. Wer *Humorology* erwirbt, verpflichtet sich, die Arbeit durch das Weitererzählen des Witzes am Leben zu erhalten.



Vorführung von Körperübungen

Cally Spooner
Warm Up
2016

46



Cally Spooner, *Warm Up*, 2016
Installationsansicht in der Serpentine North Gallery, London 2017
© ZERO... Milano und die Künstlerin. Foto: Mike Din

Performance

Im Manual zur Performance *Warm Up* beschreibt die Künstlerin die Performance folgendermassen: «A solo dancer prepares her body. She roams the gallery at her own free will, continuously rehearsing for a performance that never arrives.» Entsprechend den zugleich einfachen, wie offenen Anweisungen und der entscheidenden Rolle der Tänzer:in selbst sind die jeweiligen Aufführungen sowohl in ihrer Länge als auch in der choreografischen Ausgestaltung unterschiedlich. Grob spezifiziert Cally Spooner in den Instruktionen die Art der Bewegungen: Sie sollen auffällig langsam durchgeführt werden und nicht den etwa aus dem Yoga bekannten Dehnübungen ähnlich sein. Auch Pausen und Massagen seien bei Bedarf einzubauen, ebenso sei das Verlassen des Raumes bei Unwohlsein erlaubt. Sollten Besucher:innen Fragen stellen, seien kurze Antworten zur Aktivität wie «I'm warming up» oder zur Dauer der Tätigkeit zulässig; für alle weiterführenden Interessen sollen die Tänzer:innen an das Aufsichtspersonal verweisen.

Sammlung

Die Arbeit befindet sich in zwei Privatsammlungen.

An-/Verkauf

Zum Verkauf gehören das Certificate of Authenticity und die Instruktionen. Dazu informiert die Künstlerin die Sammler:innen jeweils darüber, welche Personen sich für die Aufführung prinzipiell eignen, welche Entlohnung angemessen und wie auf gesundheitliche Belange der Performer:innen zu achten ist. Die Performance erfordert ein:e Tänzer:in, die sich über eine variable Dauer hinweg

dehnt. Ein knappes Manual zur Performance enthält die zwingend nötigen Angaben: eine inhaltliche Beschreibung der Arbeit auf zwei Zeilen, Angaben zur Aufführungsgeschichte und Instruktionen für den/die Tänzer:in. Die Arbeit ist als Edition von drei erhältlich, dazu gibt es zwei Artist's Proofs.

Aktivierung

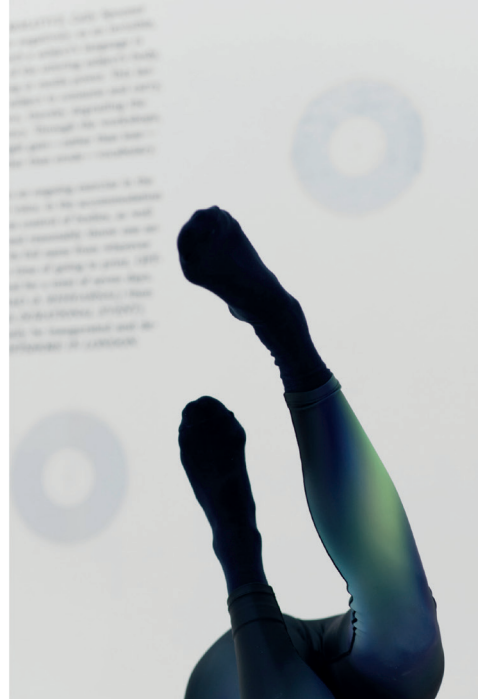
Die Instruktionen für die aufführende Institution beziehen sich hauptsächlich auf die Arbeitsbedingungen der Tänzer:innen: Sie benennen die Notwendigkeit einer fairen Bezahlung für die Aufführungen selbst wie auch für die Proben, die Wichtigkeit eines privaten Raumes für Pausen und eines sauberen Bodens als Arbeitsfläche für die Tänzer:innen. Die Dokumentation der Aufführung soll zurückhaltend erfolgen, da sie – so die Künstlerin im Manual – die Situation in jedem Fall beeinflusst. Die Aufnahmen sollen die Gesamtheit der Szenerie – den Körper im Verhältnis zur Architektur – zeigen und die Tänzer:innen nicht als Individuen, sondern als «non-subjective sculptural element» erscheinen lassen. Nahaufnahmen des Körpers sollten vermieden, die Freigabe der Fotografien durch die Tänzer:innen in einem entsprechenden Dokument verschriftlicht werden.



Instructions Cally Spooner

Cally Spooner
Warm Up, 2016
stretches, dancer
duration unknowable
Edition of 3 plus 2 artist's proofs

A solo dancer prepares her body. She exams the gallery at her own free will, continuously rehearsing for a performance that never arrives.



48

Exhibition History

Warm Up has been shown on various occasions of different format and duration.

Solo Exhibitions

DRAG DRAG SOLO, Centre d'Art Contemporain Genève, Geneva (2018)
Bookclub 2.0, ZERO..., Milan (2016)

Live Touring Productions and Performances

Failed British Silvery, Centre national de la danse, Paris (2018)
OFFSHORE IN KINGSTON, Stanley Pecker Gallery, Kingston (2018)
OFFSHORE IN BELGIUM, Playground Festival, Museum M, Leuven (2017)

Symposia, Lectures, Workshops

Radical Philosophy School for Embodied Knowledge, with Maggie Segale, Cally Spooner and Jesper List Thomsen, NTU Centre for Contemporary Art, Singapore (2018)
Several lectures on Display (false tears, unscripted skin, riots), commissioned by PSY for Hysteria, organised by Cally Spooner, with Federico Campagna, Naomi Segal, Isabel Valli and OFFSHORE, King's College, London, London (2018)

Group Exhibitions

General Rehearsal, curated by Francesco Manacorda, V-A-C / Kadist / MMOMA, Moscow (2018)
Speak, curated by Hans Ulrich Obrist, Serpentine Gallery, London (2017)
IMMATERIAL, curated by Michelangelo Miccolis, Material Art Fair, Mexico City (2017)
Biennale of Moving Image, Centre for Contemporary Art Geneva, Geneva (2016)



Ausschnitt aus den Instruktionen für die Performance *Warm Up* (2016) von Cally Spooner



Instructions for Dancers

It should be pleasurable – when it stops being pleasurable take a walk or take a break

Think of a stretch chart

Do what you might normally do in your warm up, minus recognizable movement vocabulary from yoga or dance

Between stretches, be deliberate and practical. Don't move abnormally slowly, unless it is part of your stretch.

Stay in stretches for as long as possible but don't be static – explore the full range of a stretch

You can massage or touch

You can close or open your eyes

If a visitor asks these questions, you can give a short answer. Example:

Q: *What are you doing?*

A: *I'm warming up*

Q: *How long are you here for?*

A: *11.5*

Q: *When did you start?*

A: *At 12*

If they ask more that these questions say: *"If you want to know more about the work you can ask the Gallery Assistant"*

Remember that you always have the agency to move or leave the gallery space



2.

Vor dem An- / Verkauf

2.1

Rollen, Verantwortlichkeiten und Aufgaben

Museen und/oder Sammlungen haben je nach Grösse einen unterschiedlich diversifizierten Mitarbeiter:innenstab. Die Strukturen sind teilweise historisch bedingt und weisen kulturelle Besonderheiten auf wie z.B. variierende Berufsbezeichnungen oder Ausbildungen. Schweizer Kunstmuseen sind grösstenteils klein bis mittelgross und haben oft nur wenige Mitarbeiter:innen. So kann es sein, dass die Direktion gleichzeitig die Rolle des/der Kurator:in und der Sammlungsverwaltung innehat und von einer kuratorischen Assistent:in oder Praktikant:in unterstützt wird. Zusätzlich gibt es vielleicht noch zwei feste Stellen für administrative und technische Mitarbeiter:innen. Etwas grössere Institutionen sind bereits in diverse Abteilungen mit differenzierten Zuständigkeiten aufgeteilt, es gibt verschiedene kuratorische Stellen, die jeweils für Wechselausstellungen, die Sammlung oder das Vermittlungsprogramm zuständig sind. Dazu gibt es spezialisierte Fachpersonen, wie z.B. Registrar:innen, die den Leihverkehr abwickeln, fest angestellte Restaurator:innen, oftmals der Ausrichtung der Sammlung entsprechend auf eine traditionelle Kunstgattung wie z.B. Malerei spezialisiert, Expert:innen für Datenbanken oder für die Sammlungsverwaltung.

Der Ankauf von Live-Performances benötigt zeitgleich verschiedene Kompetenzen aus mehreren Abteilungen: Ausstellungsprogramm, Sammlung, Konservierung, Vermittlung, teilweise ein Hinzuziehen von externem Fachwissen oder Ressourcen. Um vorhandenes und fehlendes Wissen abzugleichen, braucht es einen verstärkten Austausch und eine enge Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Abteilungen und Aufgabenbereichen innerhalb der Institution.



Die Prozesse bei der Aufnahme von ephemerer Kunst in eine institutionelle Sammlung stehen manchmal sogar im Widerspruch zu den seit Langem etablierten Systemen und Verfahren der Konservierung, Präsentation und Vermittlung von Kunst als materiellem Objekt. Zudem steht während des gesamten Prozesses der kontinuierliche Austausch mit den Kunstschaffenden im Mittelpunkt, denn im Unterschied zu Ankäufen von Objektkunst muss in aller Regel ausgehandelt werden, was genau angekauft wird 🗨️. Kleinere Institutionen haben den Vorteil der Flexibilität, da interne Wege kürzer sind und einzelne Mitarbeiter:innen vielfältige Aufgaben übernehmen und Kompetenzen so näher beieinander liegen. Größere Institutionen verfügen dafür über mehr Ressourcen, darunter fest angestellte Restaurator:innen, Jurist:innen und weitere Expert:innen und wissenschaftliche Angestellte, die für die Erforschung der Sammlung zuständig sind, deren Zusammenarbeit gleichzeitig einen erhöhten Koordinationsaufwand erfordert. 🗨️ 3.1

Insgesamt hängt eine erfolgreiche Integration von Performancekunst in die Sammlung von der interdisziplinären Kooperation sowie der klaren Aufgabenverteilung zwischen den verschiedenen Abteilungen und Mitarbeiter:innen ab, wobei der Dialog zwischen den Beteiligten essenziell ist. Deshalb ist es hilfreich, bereits zu Beginn des Sammlungsprozesses die Funktionen und Verantwortlichkeiten festzulegen. Für eine erste Orientierung sind nachfolgend die Aufgaben ausgehend von spezifischen Perspektiven geschildert. Zusätzlich wird auf die jeweiligen Unterkapitel verwiesen, welche die einzelnen Schritte im Detail darstellen und diskutieren.

Damit für die Institution eine richtige Entscheidung getroffen werden kann, muss die zu akquirierende Performance vor dem Hintergrund der bestehenden Sammlung evaluiert werden.

Kunstschaffende: Klare Vorstellungen ermöglicht klare Ausrichtung

Für den Verkauf von Performancekunst ist es produktiv, die Möglichkeit eines Verkaufs bereits bei der Konzipierung der Arbeit mitzudenken 🗨️, denn je klarer Kunstschaffende mögliche Formate und Rahmenbedingungen der Arbeit benennen, desto einfacher sind die Bedingungen und der Aufwand für Bewahrung und Wiederaufführung 🗨️ in die Ausgestaltung der entsprechenden Verträge miteinzubeziehen 🗨️. So ist es etwa hilfreich, die für eine Aktivierung zentralen Bedingungen und Schritte spezifisch 🗨️ 2.3

🗨️ 2.2

🗨️ 5

☰ 3.3

auszuweisen, idealerweise in der begleitenden Dokumentation ☰: Welches Personal ist für die Aufführung nötig und wie wird es entlohnt? Braucht es Proben und ist die Infrastruktur dafür vorhanden? Will der/die Künstler:in in die Aktivierung einbezogen werden oder nicht?

Galerie: Wertvolle Unterstützung bei Produktion, Dokumentation und Präsentation

☰ 3.3

Bereits die Aufnahme von Live-Performances in das Verkaufsportfolio von Galerien ist eine Unterstützung ☰. Im Dialog mit den Kunstschaffenden sind Form sowie die Dokumentation der Arbeit zu bestimmen, mit dem Ziel, solche Arbeiten als verkaufbaren «Gegenstand» präsentieren zu können ☰. Doch auch die eigene Produktion von Live-Performances sowie deren Präsentation im Rahmen des regulären Programms oder an Messen sind eine wichtige Unterstützung ☰, wie auch die Vermittlung von Expertise an öffentliche oder private Sammlungen.

☰ Jeremiah Day

☰ Christian Falsnaes

Stiftungsrat / Vereinsvorstand / (Fach-)Kommission: Bereitstellung benötigter Ressourcen

☰ 2.2



Je nach Organisationsform einer Sammlung sind z.B. ein Stiftungsrat, eine (Fach-)Kommission oder ein Vereinsvorstand für die langfristige strategische Ausrichtung des Museums und der Sammlung verantwortlich. Die jeweiligen Organe definieren die übergeordneten Ziele und Sammlungsschwerpunkte, stellen die Budgets für Sammlungsankäufe zur Verfügung und legen häufig zusammen mit den operativ tätigen Sammlungsbeauftragten die Richtlinien für den Erwerb neuer Arbeiten fest ☰. Inhaltliche Ausrichtung und Schwerpunkte hängen entsprechend von den individuellen Mitgliedern und deren Fachwissen und Interessen ab, was natürlich auch für den Ankauf von Performancekunst relevant ist. Dabei liegt es an diesen Organen, die benötigten Ressourcen für diese spezifischen Ankäufe bereitzustellen und die erforderlichen strukturellen Anpassungen zu stützen.

Direktion: Beherrztes Engagement für neuartige Kunstformen

Die Direktion ist für die Umsetzung der Sammlungsstrategie verantwortlich, definiert die Ausrichtung, fördert sammlungsspezifische Aktivitäten und lenkt die verschiedenen Abteilungen des Museums. Sie spielt deshalb eine entscheidende Rolle bei der Öffnung der Ankaufsstrategie hin zu neuartigen Kunstformen.




Kurator:innen: Umsichtige Vermittlung zwischen Künstler:in und Institution

Kurator:innen übernehmen eine Schlüsselrolle bei der Aufnahme von Performancekunst in Sammlungen, da sie Ankäufe häufig vorbereiten und den anschließenden Prozess begleiten. Dadurch agieren sie als wichtige Schnittstelle zwischen Künstler:innen und Institution. Kurator:innen können den Erwerb von Performances fördern, indem sie performative Kunst in das Ausstellungsprogramm integrieren und sich an der Produktion von Performances beteiligen – so entsteht viel Insiderwissen, das bei Ankäufen genutzt werden kann. Im Akquisitionsprozess unterstützen sie die Kunstschaffenden bei der Werkbestimmung  und der Dokumentation .


 3.1
 3.3

Produktion und Technik: Unerlässliches Praxiswissen direkt vor Ort

Das technische Team spielt eine entscheidende Rolle bei der Produktion von Ausstellungen und Veranstaltungen sowie bei der Betreuung von Sammlungen. Es verfügt über viel Wissen zu den spezifischen Bedingungen vor Ort (z.B. Licht- oder Tonsituation, elektrische Vorrichtungen) und kann so bei der Adaption einer Arbeit an den konkreten Kontext bzw. die räumliche Situation helfen. Das ist für Performances besonders wichtig, da sie weit mehr als traditionelle Gattungen auf räumliche Gegebenheiten reagieren. Dieses Wissen gilt es bei der Entscheidungsfindung einzubeziehen, denn es gibt Aufschluss darüber, mit welchem Aufwand eine Aktivierung  zukünftig verbunden ist und welche externen Ressourcen benötigt werden. Idealerweise sind diese Angaben in der Werkdokumentation vermerkt.

 Glossar

Konservierung und Archivierung: Massgeschneiderte Dokumentationen

Konservator:innen und/oder Archivar:innen sind für die Inventarisierung und Dokumentation der Sammlung verantwortlich. Beim Ankauf von Performancekunst besteht ihre Aufgabe darin, zusammen mit den Kunstschaffenden und dem Personal vor Ort passende Methoden für die Dokumentation der Performance und des für eine Aktivierung benötigten Wissens zu entwickeln. Nicht selten erfordert dies auch eine Adaption der gängigen Archivpraktiken. Es ist von Vorteil, wenn die Dokumentation sowohl Angaben zur Vorbereitung einer Aktivierung wie auch zu deren Durchführung umfasst .

 3.2, 4.2

Regist rar:innen/Leihwesen: Administration ist wichtig

Regist rar:innen stellen die Verbindung zwischen den Bereichen Ausstellung, Konservierung und Verwaltung her. Sie organisieren die Bewegungen von Kunstwerken im Depot und in den Ausstellungen, einschliesslich des Leihverkehrs. Das beinhaltet die Planung und Koordination von Transporten, Versicherungen und die Ausarbeitung von Verträgen 📄 – letzteres gilt, sofern kein juristisches Fachpersonal im Haus vorhanden ist. Zudem erstellen sie technische Protokolle, die für die ordnungsgemässe Abwicklung von Leihgaben essenziell sind 🗨️.

📄 5

🗨️ 3.3

Externe Kompetenzen: Aufbau langfristiger Netzwerke

Für die Aktivierung von Live-Performances sind – mehr als bei anderen Kunstformen – Kompetenzen erforderlich, die normalerweise nicht von Museumsangestellten abgedeckt werden können. So holen sich Museen beispielsweise Unterstützung von Casting-Expert:innen, Tänzer:innen, Performer:innen oder Communities mit einem bestimmten Wissen 🗨️. Viele Institutionen haben bereits in anderen Bereichen langjährige Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit externen Fachpersonen, z.B. mit Restaurator:innen oder Jurist:innen. Analog dazu ist es lohnend, langfristig ein Netzwerk für die Pflege und Aktivierung von Performances aufzubauen.

🗨️ Cally Spooner



Vermittlung und Veranstaltungen: Gestaltung von Live-Momenten

In vielen Institutionen werden Performances nicht in Ausstellungen präsentiert, sondern sind als Veranstaltung Teil des Rahmenprogramms. Generell verfügen für Veranstaltungen zuständige Mitarbeiter:innen über viel praktisches Wissen zu Inszenierung und Wirkungsweisen von Live-Momenten. Auch dieses Wissen sollte einbezogen werden, um das gewünschte Zielpublikum anzusprechen 🗨️.

🗨️ 4.3

Checkliste:

Rollen, Verantwortlichkeiten und Aufgaben

- Wer übernimmt den Lead beim Ankauf?
- Welche Abteilungen müssen einbezogen werden?
- Wer übernimmt welche Aufgabe? U.a. inhaltliche und technische Vorabklärungen, Werkbestimmung, Erfassung und Dokumentation, Bedingungen der Lagerung und Wiederaufführung.
- Wer übernimmt den Kontakt zum/zur Künstler:in?
- Ist eine Galerie oder sonstige Drittpartei (z.B. Theater) involviert?
- Wie kann die Zusammenarbeit koordiniert werden?
- Welche Abmachungen müssen vertraglich geregelt werden?



2.2

Entscheidungsfindung: Anhaltspunkte aus der Perspektive unterschiedlicher Akteur:innen

Der Prozess eines Live-Ankaufs kann für eine Institution eine Chance dafür sein, interne Abläufe zu reflektieren und neu zu definieren, sich mit Organisationen ausserhalb der Einrichtung zu vernetzen und sich neue Kompetenzen und adäquates Wissen anzueignen. Sich auf den Ankauf von Live-Performances einzulassen, kann die Aufgabe des Museums als Forschungsstätte stärken und dieses auf zukünftige Herausforderungen vorbereiten 🍌.

🍌 Rither 2019



Kunstschaffende

Kunstschaffende sollten sich frühzeitig überlegen, in welcher Form ihre Live-Performance in eine Sammlung eingehen könnte. Je klarer ihre Vorstellung beim Eintritt in die Verhandlungen sind, umso stärker können ihre Anliegen berücksichtigt werden.

Sammlungen

Durch die Aufnahme einer Live-Performance in eine Sammlung erfährt diese eine kunstgeschichtliche und gesellschaftliche Valorisierung. Sammlungen prägen und vermitteln deren Interpretation und Rezeption. Vor allem öffentliche Sammlungen haben zudem den Auftrag, in ihrem Bestand das regionale und nationale Kunstschaffen abzubilden, dieses mittels Ankäufen zu fördern und einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Die Einbindung von Performancekunst in das Ausstellungsprogramm kann unterschiedlicher Art sein: von punktuellen Aufführungen innerhalb eines Veranstaltungsprogramms bis hin zu Performances, die während der gesamten Ausstellungszeit aktiviert werden, was allerdings auch mit beträchtlichem Aufwand verbunden sein kann.

Checkliste:

Entscheidungsfindung

Kunstschaffende

- Ist die Performance eine Edition, wenn ja, in welcher Auflage? Oder handelt es sich um ein Einzeloriginal?
- Soll die Performance ewig aktivierbar sein oder nach einer bestimmten Frist womöglich ‹zerfallen›?
- Will der/die Künstler:in bei der Wiederaufführung dabei sein? Oder soll die Performance – auch oder ausschliesslich – unabhängig von ihm/ihr aufgeführt werden können?
- Was ist der Verkaufspreis für die Performance und wie sieht das Budget für eine Aufführung aus?
- Welche Ressourcen muss eine Institution, z.B. bezüglich Anstellung von Personal, Handhabung von Requisiten, zur Verfügung stellen?
- Sollen auch nur Dokumentationen der Performance gezeigt werden können?
- Welche materiellen oder technischen Herausforderungen ergeben sich aus der Konstitution des Werkes?



Checkliste:

Entscheidungsfindung Sammlungen

- Welche Rolle kann oder soll Performancekunst innerhalb der Sammlung einnehmen?
- Eröffnet der Ankauf von Live-Performances neue Perspektiven auf die bestehende Sammlung?
- Welche Rolle spielen performative Praktiken für die lokale oder nationale Kunstszene?
- Gibt es Nachholbedarf, Performancekunst in die Sammlung zu integrieren?
- Ermöglichen Live-Performances und deren regelmässige Aktivierung einen Zugang zu anderen und neuen Publika?



2.3

Unterschiedliche Typen von Performancekunst

Performancekunst manifestiert sich in den verschiedensten Formaten und erfordert beim Ankauf entsprechend massgeschneiderte Massnahmen. Dennoch gibt es Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen, die für die Übernahme der Performance in eine institutionelle Sammlung wichtige Konsequenzen haben.


Neu oder alt?


Eine grundlegende Differenz besteht zwischen dem Ankauf einer historischen bzw. einer bereits bestehenden und einer von der sammelnden Institution neu produzierten Performance.


Bestehende/historische Performance

Viele historische Performances gelangen erst retrospektiv und mittels dokumentarischer Materialien (Fotos, Instructions, Videoaufzeichnungen) in Sammlungen. Das sich in den letzten zwanzig Jahren verändernde Selbstverständnis der Gattung führte zu einem grundlegenden Umdenken bezüglich Wiederaufführbarkeit von Live-Performances innerhalb von Institutionen. Zur Diskussion stehen etwa Fragen, wie mittels Reenactment vergangene Liveereignisse neu inszeniert werden können und inwiefern deren Dokumentation als eigenständige Arbeiten zu verstehen sind. Dies spiegelt sich beispielsweise in der Ausstellung *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović im Guggenheim Museum 2005 wieder, anlässlich der die Künstlerin sechs kunstgeschichtlich relevante Performances (wieder-)aufführte. Darunter war auch die Präsentation einer eigenen Performance, *Lips of Thomas*



aus dem Jahr 1975, deren Dokumentation 1994 vom Guggenheim angekauft wurde. Die restlichen fünf waren Reenactments von Arbeiten von Bruce Nauman, Vito Acconci, Valie Export, Gina Pane und Joseph Beuys aus den 1960er und 1970er Jahren. Diese Wiederaufführungen von historischen Performancearbeiten ermöglichten es dem Publikum, diese bisher nur über Dokumentationen vermittelten Arbeiten effektiv zu erfahren .

 Simone Forti

Die Ankaufsabsicht einer historischen oder bereits bestehender Performance wirft eine Reihe von grundlegenden Fragen auf: Darf die Performance überhaupt nochmals aufgeführt werden? Oder verbleibt es bei der historischen Überlieferung durch Dokumente? Darüber entscheidet in aller Regel der/die Künstler:in oder allenfalls die rechtlich festgelegten Erb:innen (u.a. Familie oder eine Stiftung). Falls der/die Künstler:in zustimmt, beginnt der Prozess meist mit einer ausführlichen gemeinsamen Recherche zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Arbeit: Wann und wo wurde diese bisher aufgeführt? Welche Dokumentationen, Skizzen, Handlungsanleitungen, Rezensionen existieren zur Arbeit und wo befinden sich diese? Zudem gibt es weitere grundlegende Fragen zu klären: Soll das Reenactment einen historischen Moment rekonstruieren und erfahrbar machen? Oder ist es nötig oder angebracht, dass die Performance an den neuen zeitlichen Kontext angepasst wird, damit die inhaltliche Aussage weiterhin verständlich ist? Welche womöglich von den Kunstschaffenden intuitiv bestimmten Entscheidungen und verborgenen Kriterien müssen aufgearbeitet, benannt oder allenfalls gar neu festgelegt werden? Dabei ist zu beachten: Anpassungen erfordern ebenfalls die Zustimmung des/der Künstler:in oder seiner/ihrer Rechtsnachfolger:in .

 5

Neue Performance

Der Ankauf einer neu produzierten Performance bietet die Möglichkeit, die Erfahrungen während des Produktionsprozesses mit Blick auf eine längerfristige Bewahrung bzw. allfällige Reaktivierungen zu nutzen. Das enge Zusammengehen von Produktion und Ankauf ermöglicht es der Institution, ein besseres Verständnis für den benötigten Aufwand zukünftiger Aktivierungen zu erhalten und neue Arten der Zusammenarbeit innerhalb der Institution z.B. zwischen Technik, Sammlungs- und Ausstellungsverantwortlichen bereits zu erproben. So hat sich etwa die KADIST Foundation dazu entschlossen, die Proben der Performance *Parthenon Marbles* von Alexandra Pirici

vor der Uraufführung in Athen in ihren Projekträumen öffentlich zugänglich zu machen, um so möglichst genau die Modalitäten der Aufführungen beobachten und festhalten zu können.

☉ Alexandra Pirici

Wer performt?

Mittlerweile werden die Performances längst nicht mehr immer von den sie erschaffenden Künstler:innen selbst aufgeführt: Mitunter sind es professionelle und im Vorfeld instruierte Expert:innen: Tänzer:innen oder manchmal Lai:innen, in wieder anderen Fällen die Besucher:innen selbst – und zwischendurch kommt es zu Mischformen. Die jeweilige Besetzung hat unterschiedliche Konsequenzen für die Aufnahme in die Sammlung und bedarf daher mit Blick auf die Reaktivierungen schon beim Ankauf einer Klärung. Die meist reichhaltigen und vielfältigen Erfahrungen der Künstler:innen sind dabei von grundlegender Wichtigkeit.

☉ Cally Spooner
☉ Dora García
☉ Benjamin Sunarjo
☉ Alicia Framis

Der / die Künstler:in führt die Performance auf




Der Ankauf einer Performance, die von dem / der Künstler:in selbst ausgeführt wird, bedeutet für die Institution, dass sie eine längerfristige, punktuell enge Beziehung mit ihm / ihr eingeht. Die 2010 von Ryan McNamara verkaufte Performance *And Introducing Ryan McNamara* etwa besteht aus einer Führung des Künstlers durch eine Ausstellung mit einer Auswahl seiner bisherigen Arbeiten, anhand derer er seine künstlerische Biografie erzählt. Der Verkauf beinhaltete die Vereinbarung, dass der Künstler diese bei jeder öffentlichen Präsentation durch eine performative Führung aktiviert. Ebenfalls geregelt ist, dass die Arbeit während der Lebenszeit von McNamara verkauft oder verschenkt werden darf, sich aber nach seinem Tod (auflöst).

☉ Ryan McNamara






Wird eine Performance von dem / der Künstler:in selbst dargeboten, muss geklärt werden, unter welchen Bedingungen die Performance zukünftig aufgeführt wird. Zudem ist es empfehlenswert, mit dem / der Künstler:in bereits zum Zeitpunkt des Ankaufs zu bestimmen, in welcher Regelmässigkeit und in welchem Zeithorizont zukünftige Aufführungen stattfinden sollen. Eine Möglichkeit ist, sich gemeinsam zu einer bestimmten Anzahl von späteren Darbietungen zu verpflichten, wie beispielsweise die Abmachung, für die nächsten dreissig Jahre die Performance mindestens alle zehn Jahre aufzuführen. Weiter sollte darüber nachgedacht werden, ob die Möglichkeit




besteht, die Performance als Leihgabe anderen Institutionen zur Verfügung zu stellen. Mit einem Ankauf verbunden ist auch die Klärung, wie die jeweilige Aktivierung dokumentiert werden soll bzw. darf und ob die Dokumentationen allenfalls als eigenständige Objekte gezeigt werden können. Die technischen, personellen und räumlichen Bedingungen für Proben sind festzulegen, ebenso inwieweit und ab welchem Zeitpunkt der/die Künstler:in in die Planung einbezogen werden muss. Ein heikles, aber deswegen nicht weniger wichtiges Thema ist der Fortbestand der Arbeit nach dem Tod des/der Künstler:in: Unter welchen Voraussetzungen könnte die Performance als Re-enactment von einer Drittperson aufgeführt werden?

 Senga Nengudi   5

Delegated Performance

Delegiert die Künstler:in die Aufführung an Dritte, wird von einer Delegated Performance gesprochen . Die Rolle des/der Künstler:in ist dabei ähnlich der eines/einer Regisseur:in: In aller Regel verfasst er/sie einen Score , der Grundlage für die Aufführung ist. Ausführlichkeit und Präzision der Anleitungen können dabei sehr unterschiedlich sein . Eine der wichtigsten Aufgaben bei der Aktivierung einer Delegated Performance ist die Rekrutierung geeigneter Darsteller:innen und das Einüben des Scores. Diese Arbeiten benötigen häufig Kompetenzen, über die ein Museum normalerweise nicht verfügt. Das können z.B. Castings für die Suche nach geeigneten Darsteller:innen sein, die Organisation oder Durchführung von Proben und Choreografien oder auch das Ausstellen entsprechender Arbeitsverträge. Werden diese Aufgaben nicht von dem/der Künstler:in selbst übernommen, können auch darauf spezialisierte Produzent:innen engagiert werden. So arbeiten viele Künstler:innen oft mit den gleichen Performer:innen zusammen und haben so ein Netzwerk von Personen, die über das für eine Aktivierung einer Performance benötigte Wissen verfügen. Künstlerinnen wie Simone Forti oder Autumn Knight bilden sogenannte Instructors aus, welche später die Rolle der Künstlerin beim Einstudieren der Performance übernehmen können . Idealerweise wird bereits zum Zeitpunkt des Ankaufs darüber nachgedacht, wie ein solches Netzwerk von externen Expert:innen mit spezifischem Wissen aufgebaut werden kann. Vielfach ist für die Proben eine spezielle Infrastruktur wie Proberäume mit Garderobe und Dusche erforderlich, über die ein Museum normalerweise nicht verfügt .

 Bishop 2012


 Glossar

 3.3

 Autumn Knight

 5

Involvierung des Publikums

Performative Arbeiten, die das Publikum involvieren, haben den Vorteil, dass sie häufig nicht auf die Anwesenheit des/der Künstler:innen oder externer Performer:innen angewiesen sind. Dagegen ist es wichtig, genau zu bedenken, wie die Involvierung des Publikums gelingen kann: Braucht es Hilfeleistungen seitens der Institution, etwa die Vorbereitung des Aufsichtspersonals, das die Besucher:innen aufklärt und einlädt? Christian Falsnaes etwa hat die Performance *Justified Belief* so konzipiert, dass jeweils zwei professionelle Performer:innen die Handlungen ausführen, um so die Besucher:innen zu motivieren .

 Christian Falsnaes



Checkliste:

Ankauf historischer & bestehender Live-Performances

- Wer muss für die Abklärung der Rechte kontaktiert werden – der/die Künstler:in, Angehörige oder eine Stiftung?
- Welche rechtlichen Verbindlichkeiten bestehen?
- Welche Unterlagen über die Arbeit und erfolgte Aufführungen existieren bereits?
- Welche Dokumente müssen neu erstellt werden?
- Sind Verkaufsmodalitäten bekannt?
- Gibt es Bestandteile, die für den Ankauf bzw. eine Wiederaufführung angepasst oder neu erstellt werden müssen?

Checkliste:

Ankauf neue Live-Performance

- In welchem Kontext findet die Einladung an den/die Künstler:in statt, z.B. Ausstellung mit thematischem Schwerpunkt?
- Welche Rahmenbedingungen (zeitlicher Umfang, materielle oder personelle Ressourcen, räumliche Gegebenheiten) müssen seitens der Auftraggebenden festgelegt werden?
- Welche Dokumentationen sind für eine Werkbestimmung, die längerfristige Sicherung und die Wiederaufführung nötig?
- Soll das Werk ausgeliehen werden können und wenn ja, unter welchen Bedingungen?
- Wie eng soll der /die Künstler:in in die Wiederaufführungen eingebunden werden?

97

Checkliste:

Der/die Künstler:in führt die Performance auf

- Welche Bedingungen zur Wiederaufführung hat der/die Künstler:in festgelegt?
- Zu welchem Zeitpunkt soll der/die Künstler:in in die Planung und Organisation einbezogen werden?
- Gibt es Angaben zur Häufigkeit der Reaktivierung?
- Müssen oder dürfen die Aufführungen dokumentiert werden?
- Dürfen dokumentarische Materialien unabhängig gezeigt werden?
- Gibt es Regelungen für den Krankheits- oder Todesfall?



Checkliste: Delegated Performance

- Muss der /die Künstler:in bei jeder Aufführung involviert werden oder gibt es anderslautende Vereinbarungen?
- Wer ist für die Auswahl (Casting) und die Proben der Performer:innen verantwortlich?
- Existieren Auflagen zur Auswahl der zu involvierenden Performer:innen?
- Wie sind die Probebedingungen (u.a. Umfang, Bezahlung) geregelt?
- Welche räumliche Infrastruktur ist notwendig?

Checkliste: Involvierung des Publikums

- Braucht es Instruktionen oder allenfalls gar Warnungen für die Besucher:innen?
- Muss das Aufsichtspersonal eine aktive Rolle bei der Vermittlung einnehmen?
- Sind eine konstante Präsenz und Aufsicht etwa wegen Gefahren während der Durchführung nötig?
- Braucht es räumliche Massnahmen (z.B. Abschränkungen) zur Führung oder zum Schutz des Publikums?
- Sind rechtliche Fragen, z.B. wegen Film- oder Fotoaufnahmen, zu kommunizieren?



Eine Performance mit beschränkter Lebenszeit

Ryan McNamara
And Introducing Ryan McNamara
2010

84



Ryan McNamara, *And Introducing Ryan McNamara*, 2010
Performance Collectorspace, Istanbul, 17. Januar – 2. März, 2013
© Ryan McNamara

Performance

And Introducing Ryan McNamara entstand anlässlich der ersten Einzelausstellung des Künstlers in der New Yorker Galerie Elisabeth Dee. Die Performance fand während vier Tagen vom 20. bis zum 24. April 2010 statt. Dazu füllte Ryan McNamara die Galerie mit persönlichen Objekten und Schnappschüssen, frühen Kunstwerken seines Lebens und seiner Karriere bis zu diesem Zeitpunkt. Täglich war McNamara während der Öffnungszeiten in der Galerie anwesend, um die Besucher:innen durch die Ausstellung zu führen und ihnen von seinem bisherigen Leben zu erzählen.

Sammlung

Im Jahr 2010 kaufte das New Yorker Sammlerpaar Shelly Fox und Philip Aaron die Arbeit an.

An-/Verkauf

Das Sammlerpaar erwarb die gesamte Installation inklusive Performance. In einem zehneitigen Dokument ist festgehalten, dass McNamara die Arbeit bei jeder öffentlichen Präsentation selber aktiviert. Die Ausstellung an sich hat ohne die Performance des Künstlers gemäss Vertrag den Status eines Archivs und wird erst durch seine Anwesenheit und seine Interaktion mit dem Publikum zu einem Werk. Eine Bedingung für die Aktivierung des Werkes ist, dass McNamara mindestens vier Wochen vorher informiert werden muss und dass seine Reise-, Verpflegungskosten und Unterkunft von den Aarons übernommen werden, wenn die Performance mehr als 50 Meilen von seinem Wohnort entfernt gezeigt werden soll. Die Aarons können die Arbeit während der Lebenszeit von McNamara verkaufen oder

verschenken. Nach seinem Tod verliert die Arbeit ihren Werkstatus und löst sich auf. Bestandteile der Arbeit sind ein zehneitiger Vertrag, Bilder, Videos und Gegenstände für die Ausstellung.

Aktivierung

Im Januar 2013 liehen die Aarons die Performance an den Collector-space in Istanbul aus. Dieser gemeinnützige Kunstraum macht in seinen Ausstellungen private Sammlungen öffentlich zugänglich. Während dreier Tage reaktivierte McNamara dort *And Introducing Ryan McNamara* mit der Hilfe eines Übersetzers.



Performative Erkundungen von Bewegung und Selbst

Benjamin Sunarjo
A Space with some Potential for Movement
2022

86



Benjamin Sunarjo, *I am giving myself permission to dance*, 2022
Date to Dance, 1. Oktober 2022 im Kunst(Zeug)Haus Rapperswil
Fotos: Andrés Bucci

Performance

Hauptbestandteil der Arbeit sind die circa vier Minuten dauernden Audioinstruktionen mit einfachen Bewegungsabläufen, welche der/die Performer:in über einen Kopfhörer hört und ausführt. In einem zweiten Durchlauf beschreibt die performende Person ihre eigenen Bewegungen, nimmt die Beschreibung auf und produziert damit die Vorlage für weitere Performer:innen. Die Neuaufnahme überspielt die vorangehende Beschreibung – die Idee eines einmaligen Originals wird so ad absurdum geführt. Das Publikum kann die Rolle der performenden Person übernehmen; ein im Ausstellungsraum installiertes Audiogerät mit drahtlosen Kopfhörern steht dafür zur Verfügung.

Sammlung

Das Werk ist als Sammlungsobjekt aufgearbeitet und im Besitz des Künstlers.

Hintergrund

Die Performance wurde im Rahmen des Forschungsprojektes *Flüchtiges Sammeln. Voraussetzungen und Möglichkeiten der Aufnahme von Performancekunst in Sammlungen* entwickelt. Sie reagiert auf diese Konstellation mit dem Interesse für diejenige Art von Unvollständigkeit und Mangelhaftigkeit, die im Laufe der kontinuierlich erneuerten Schilderung der Bewegungsabläufe zwangsläufig entsteht.

An-/Verkauf

Ein fünfseitiges Protokoll enthält die zentralen Angaben zu Inhalt, Elementen der Aktivierung, technischen Bedingungen der fortlaufenden Aufnahmen und zur längerfristigen Bewahrung. Weiter gibt es Hinweise zu

Handlungsfreiräumen und unbedingt zu beachtenden Vorgaben – nicht im Geiste der Arbeit lautende Audiospuren etwa sollen gelöscht werden.

Aktivierung

Die Wiederaufführung ist jederzeit und ohne Hinzuziehen des Künstlers möglich, erfordert jedoch einen «Caretaker» (Sunarjo), der dafür zuständig ist, dass der «Spirit» der Arbeit erhalten und weitergepflegt wird. Das Protokoll informiert über sämtliche zur Wiederaufführung nötigen Belange, gibt Hinweise zur Ausgestaltung des Displays, klärt die Aufgaben der involvierten Personen (Performer:in und Caretaker) und macht Vorschläge zu Dauer und Intensität der Aktivierung. Das Protokoll ist gleichzeitig an vielen Punkten offen für Anpassungen. Ein Q&A kreist zu erwartende Unsicherheiten ein, etwa die Frage nach möglichen und erlaubten Dokumentationen oder den räumlichen Voraussetzungen, innerhalb der die Performance gezeigt werden kann.

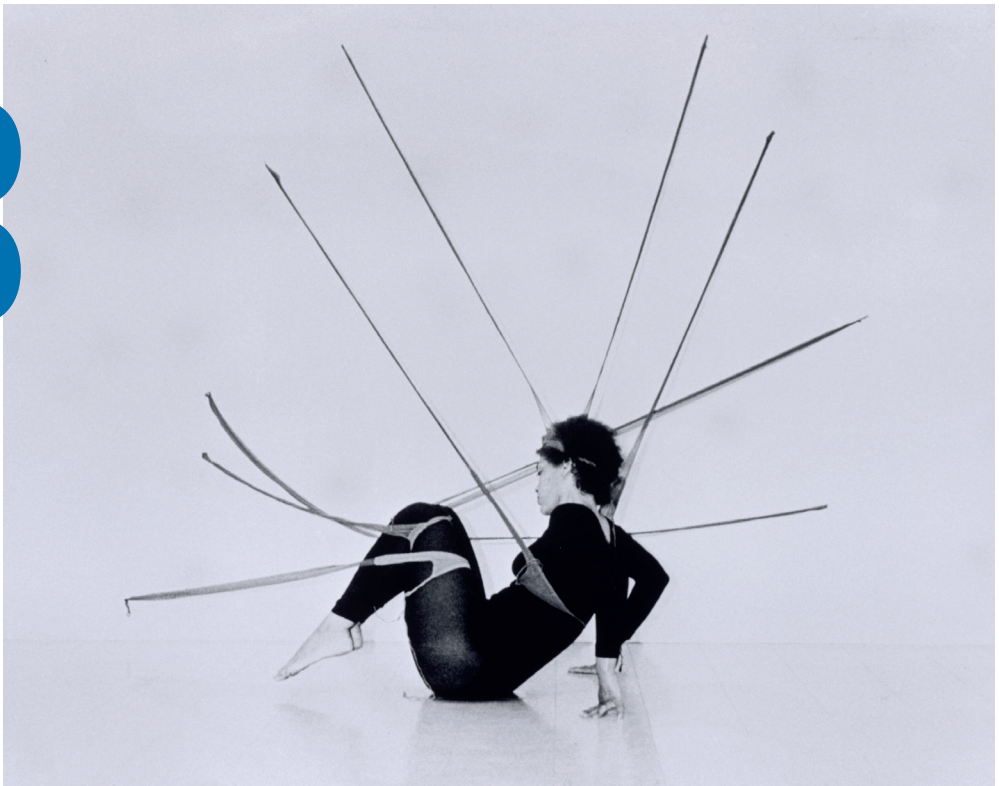


Eine tänzerische Improvisation mit Strümpfen

Senga Nengudi

RSVP

1977



Senga Nengudi, *RSVP*, 1977

Performerin: Maren Hassinger. Foto: Harmon Outlaw.

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Sammlung KiCo

Performance

Das Werk besteht einerseits aus einer situativ variablen Installation von Nylonstrümpfen, die an der Wand befestigt sind: Teilweise sind diese mit Sand gefüllt und werden entsprechend stark in die Länge gezogen. Die Anbringung kann bei jeder Installation eine neue Form annehmen; die vorgegebenen Grundkonstanten sind mit Sand gefüllte Ausbuchtungen und in die Länge gezogene Strümpfe. Andererseits kann die Installation performativ bespielt werden, indem die Strümpfe in eine von der Künstlerin entworfenen Choreografie einbezogen werden: Die Tänzerinnen winden sich innerhalb der aufgespannten Nylonstrümpfe, verstricken sich in ihnen, lösen die Verknotung wieder auf, um sich erneut darin zu verwickeln. Die Tänzerinnen sollen dabei bis an die Grenzen der Dehnbarkeit der Strümpfe gehen. Seit einigen Jahren werden die Aktivierungen auch von Live-Musik begleitet. *RSVP* steht für «Répondez s'il vous plaît»: Dies ist sowohl die Aufforderung an die Tänzerinnen, auf die skulpturale Anordnung zu reagieren, als auch Einladung an die Betrachter:innen, sich aktiv mit der Arbeit auseinanderzusetzen.

Sammlung

Das Werk wurde von verschiedenen Institutionen angekauft, darunter u.a. 2003 vom Studio Museum Harlem, New York, 2011 vom MoMA, New York, 2014 vom Centre Pompidou, Paris.

Hintergrund

Ausgangspunkt für die Entwicklung dieser performativ bespielbaren Skulpturen waren für Senga Nengudi die konstanten Veränderungen, die der

menschliche Körper und Geist durchlaufen. Sie selbst war kurz vorher schwanger gewesen und übertrug die Veränderung ihres Körpers auf die mit viel Sand gedehnten Strümpfe. Zugleich interessierte sich Nengudi in dieser wie auch weiteren ihrer Arbeiten aus den frühen 1970er Jahren für den gesellschaftlichen Umgang mit Körpern Schwarzer Menschen, die sie in *RSVP* als Fragmente, an denen von allen Seiten gezerrt wird, vorführt.

An-/Verkauf

RSVP ist eine Serie von Objekten und Performances, an der Nengudi seit 1975 arbeitet. Ab 1977 wurden sie öffentlich gezeigt, mittlerweile an mehrere internationale Museen verkauft und bereits mehrfach wieder aufgeführt. Vorerst aktivierte Nengudi die Installation fast ausschliesslich mit Maren Hassinger, eine ihrer langjährigen Freundinnen. In den letzten Jahren kamen eine Reihe weiterer Performer:innen und auch neue Musiker:innen dazu.

Aktivierung

Für eine Aktivierung der Performance sollen in Absprache mit der Künstlerin eine oder mehrere Tänzerinnen gesucht und instruiert werden. Die Strumpfbänder sollen aufgrund ihrer sehr anfälligen Materialität jedes Mal neu gekauft werden. Die Künstlerin hat vorgegeben, dass von jeder Aufführung ein Strumpfband behalten und in die nächste Installation übernommen wird, um so die Energie der Arbeit weiterzutragen.



Unsichtbare Arbeit performativ sichtbar machen

Jérôme Leuba

battlefield #151/4 propositions – 1 cleaning

2021

09



Jérôme Leuba, *battlefield #151/4 propositions – 1 cleaning*, 2021

Aufgeführt im Kunstmuseum Luzern

Foto: Jérôme Leuba

Performance

Mit *battlefield #151/4 propositions – 1 cleaning* wird die ansonsten ausserhalb der regulären Besuchszeiten durchgeführte Arbeit des Putzens für Museumsbesucher:innen sichtbar gemacht. Eine Gruppe von dafür engagierten Personen reinigt diejenigen öffentlich zugänglichen Räumlichkeiten, die nicht als Ausstellungsräume dienen. In Intervallen von 15 Minuten wechselt das Putzen sich mit Pausen ab, die in denselben Räumen und damit für alle sichtbar abgehalten werden. Die Gruppe sitzt zeitlich koordiniert etwa auf Treppen, trinkt, isst, diskutiert und positioniert sich dabei so, dass Besucher:innen zwischen ihnen durchgehen können. Werden die Performer:innen angesprochen, können sie ihre Aufgabe und den Kontext der Performance erläutern. Die Gruppe umfasst mindestens vier Personen, kann aber variieren. Die Dauer der Performance entspricht den Öffnungszeiten des Museums, bei Spezialanlässen kann ein zeitlich angepasstes Format gewählt werden.

Sammlung

Das Werk ist als Sammlungsobjekt konzipiert und im Besitz des Künstlers.

Hintergrund

battlefield #151/4 propositions – 1 cleaning ist Teil einer von Jérôme Leuba bereits seit 2006 verfolgten Serie von «Living sculptures/Live Art» (Leuba), die durchnummeriert werden, aber inhaltlich unabhängig sind. #151 wurde auf Einladung der 6. Ural Biennale in Yekaterinenburg entwickelt und dort im September 2021 das erste Mal durchgeführt. 2022 wurde die Arbeit im Rahmen

des Performancepreises im Kunstmuseum Luzern ohne Beisein des Künstlers reaktiviert.

An-/Verkauf

Auf Basis der beiden aufgeführten Versionen wurde ein Manual für weitere Reaktivierungen formuliert, die unabhängig von Leuba vorgenommen werden können. Der Verkauf wird mittels eines einseitigen und von den involvierten Parteien unterzeichneten Zertifikats rechtlich gültig.

Aktivierung

Wiederaufführungen sind unbeschränkt und ohne Rücksprache mit dem Künstler jederzeit möglich. Die zentralen Faktoren der Arbeit sind im Manual so geregelt, dass ein Eingehen auf die in der konkreten Situation vorliegenden Bedingungen möglich ist. Die Anweisung an die Performer:innen ist einfach und klar formuliert: «Each member of the group cleans separately (or sometimes in pairs, organically) for 15 minutes. They clean handrails, stairs, floors, or others places. In fact every spaces that would be potentially cleaned (to adapt to the space).» Dazu finden sich Empfehlungen für die putzenden Performer:innen (z.B. «be concentrated to the task of cleaning»), choreografische Hinweise auf Pausen und deren Setting («they talk together (free speech) blocking the way (never completely)») und Informationen zu den nötigen Requisiten (gewöhnliches Putzmaterial). Proben sind nicht vorgesehen, die verantwortliche Person hat die Aufgabe, den «spirit» der Arbeit an die Performer:innen zu übermitteln.



Manual Jérôme Leuba

Draft in order to reproduce (reenact) :

battlefield #151 / 4 propositions – 1 cleaning

Jérôme Leuba

originaly made at 6th Ural Biennial Yekaterinburg, 09/2021

With :

Maria Antonovna Kunis

Vetrova Irina Alekseevna

Osintsev Igor Evgenyevich

Anna Alexandrovna Kudryavtseva

Condition of reproduction – delegated performance

General context

Statement :

The piece is infiltrated to the reality of the space and time and aims to make cleaners visible as real cleaners without theatricality. One of the goal is to show this invisible function which takes place before or after an event, and which is normally invisible. That's a displacement of time and work for making visible an hidden work. This piece shows bodies at work (social bodies) and give a value to the task of cleaning.

Breaks made by cleaners, question the relation between leisure and work, and their places
«What's the right/wrong place ?»

This piece must be adapted to each specific space.

So the interpretation of all elements below should be done according to each different context.

- Cleaning

Scenario / spirit of the piece :

The group must appear like a «normal» (normality questions : see below) group of professional cleaner or at least like people they used to do this job in the place.

They clean what should be clean, even if it's not dirty : metal bars, floor, glasses, in the stairs and spaces of the art space. They look like real cleaners and their gestures must be real (cleaning is cleaning, it's an ordinary gesture).

They take regular breaks, twice per hour.

Where :

At the entrance of the museum or the building, in between spaces, from the main entrance to the beginning of main spaces of exhibitions (not into exhibitions rooms). In fact every spaces that would be potentially cleaned (to adapt to the space).

Original score - Actions

1) To clean :

Each member of the group cleans separately (or sometimes in pairs, organically) for 15 minutes, They really clean as a gesture (don't pretend to do it).



Behaviour to have

Be involved to the task of cleaning, like in a bubble (small headphones allowed).

Gesture to produce

Related to the fact of cleaning (natural and singular for each performer).

Gaze to have

Be involved to the task, don't pay attention to the audience.

Interaction with the audience

Don't speak first with the audience.

If questions come up, performers can say that it is a performance.

2) Breaks :

Each member of the group takes a 15 minutes break, sitting on the stairs (to adapt to the space), being very visible as a group occupying a space.

They talk together (free speech) blocking the way (never completely), sitting on the steps, drinking coffee, water or eating something (that's a real break !). They disturb the way, the passage by their presence.

Behaviour to have

Break with colleagues, rest, discussions, drinks, talk, cellphone use

Gesture to produce

To sit on steps of a staircase (or other public resting place, if no staircase around). The group disturbs visitors by its presence in a visible and inappropriate way. That gives the feeling to the viewer passing by, that this situation is not at the right place, in the middle of a passage way, in a wrong time and place provoking an unintentional proximity of bodies.

Gaze to have

Members of the group take a break and look where they want, even in the direction of the audience passing by.

Interaction with the audience

Don't speak first with the audience. If questions come up, performers can say that it is a performance.

Props

Audience should visually understand that cleaners work with the same «professional» clothes as a team.

Clothing for everyone

- plain t-shirts (grey, blue, not flashy), men – women size – same color
- pants free – same color
- hat/cap free – same color

Accessories

What we usually use for cleaning (gloves, brushes, cleaning kart).

Additional object :

A cleaning kart somewhere, specially next to art works (to adapt to the space).

Time / lenght :

All the day long, corresponding to the museum opening hours or for a special opening for few hours only.



Example of 1 hour slots :

0-15' – clean
15'-30' – break
30'-45' – clean
45'-60' – break

The breaks are announced organically (for example one member of the group gathers everyone)

.....
Preparation / rehearsal

How :

No casting to find performers, extras, participants.
They are found by small text, personal network, on internet or somewhere else (which doesn't explain the whole piece) on specific target (association, students, job announced), no social network, no spam.
The goal is to avoid spoiling the piece to everyone.

.....
Example of Announcement for finding performers:

battlefield #130
Looking for Extras / Participants

In the Framework of the Exhibition "Performance Process / New Swiss Performance Now" at Kunsthalle Basel, I'm looking for people:

When: Saturday 17th of February 2018, from 10:00 to 17:00
Where: Basel (Kunsthalle)
Who: adultes of all ages

Details will follow if you are in.

Flat fee / Pauschale : xxx CHF

Jérôme Leuba / Please contact: mail@jeromeleuba.com
.....

The organiser/curator, persons in charge of the reenactment, take all tasks in charge.

Who :

Performers, extras, participants– men/women/x – old/young, etc...without discrimination of age, sex or any kind of conditions, but not all the same (find a right balance for the piece itself).
The goal is not to define a specific particularism – equality women-men. It's more like create a group, a team without leader or hierarchy.
Performers (extras, participants) must be «locals» inhabitants (and region) to understand the social codes of behaviour related to the context (social rituel). Because the piece is infiltrated, performers won't be known by the audience as too much well known person or group (well known choreographer, artist, dancer, or public person etc..).

We look for people with psychological abilities like to do a long duration piece or tasks, without be bored. Or ability for concentration or quite situation and to be «strong» enough (for example to be able to stand up hours and hours if need it...). They shouldn't expected to be seen as actors, performers (no theatricality), and to be open mind in order to understand the piece (humility).

How many :

The number of performers will depend of the size of the space (4, 6, 8...), neither too much nor too little.

Rehearsal

Give the task to someone to organize the whole process and to organise one rehearsal on site for discovering space.

They can use the documentation of the Russia one as example (pictures, videos and texts of the original performance in Russia are provided).

Question of normality :

What is not normal in this piece is the fact of having cleaners so visible and their presence so inappropriate.

Normality in itself doesn't exist in absolute terms. The idea of what could be appear as normal or not, is regulated by social, cultural and collectives codes, according of where is located the piece (space and locations). So the piece must be adapted to what the whole country, region, culture consider as normal (what built us trough education, learning of behaviour rules in order to be accepted by others- Reference: Erving Goffman psycho social theory https://en.wikipedia.org/wiki/Erving_Goffman, or notions of «breaching experiment» developed by Harold Garfinkel.

The spirit of the piece is to be infiltrated, on the edge of what is considered normal and not normal, means that could be weird to see cleaners at this moment...or not according who you are !

.....

Naming convention

Each time that this piece would be reenact, the name of the people who takes care about the reenactment, must be visible.

Example :

battlefield #151 / 4 propositions – 1 cleaning by Jérôme Leuba

reenacted or directed by XXX XXX

Like a piece of theatre it's a way to give more importance to the people who take care about the reenactment. It's also a way to precise the work of each partner and the one of the artist too.



3.

Aufnahme in die Sammlung

3.1

Werkbestimmung

Grundsatz: Parameter zur Bestimmung der Werkidentität statt Erhalt eines Originalzustandes

Ein traditionelles Verständnis von Konservierung hat den möglichst unveränderten Erhalt des Originalzustandes zum Ziel. Die Aufnahme von ephemeren Werken konfrontiert eine Sammlung mit der Frage, wie ein konstitutiv flüchtiges Werk ‹fixiert› und dauerhaft erhalten werden kann, denn bei einer mehrfach aufführbaren Live-Arbeit gibt es keinen eigentlichen Originalzustand: Nicht nur weil das Werk keinen materiellen Charakter hat, auch weil sich jede Aktivierung von der vorherigen unterscheidet und Unvorhersehbarkeit stets bestehen bleibt 🗨️.

🗨️ 1.5

🎧 Laurenson 2006

🗨️ Dora García

🎧 Davies 2001

Live-Performances werden hauptsächlich dann zu einem Werk, wenn sie aufgeführt und vom Publikum erlebt werden – eine Eigenschaft, die sie mit musikalischen Werken teilen 🎧. Eine angemessene Interpretation der vorab in Dokumenten festgelegten Durchführung erfordert die Kenntnis der jeweiligen Notation 🗨️. Dabei können Aufführungen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten mit verschiedenen Interpret:innen stattfinden und dennoch sogenannten ‹authentische› Inszenierungen des Werks sein, wenn auch der Spielraum für die Interpretation jedes Mal neu ausgehandelt wird 🎧. In Diskussionen über Musik wird der Begriff ‹Identität› verwendet, um die Parameter einer akzeptablen Veränderung des Werks festzulegen. Dieses Konzept lässt sich gut auf die Performancekunst übertragen. Mit Blick auf die Konservierung von Live-Performances sind diese Parameter so festzulegen, dass sie die Identität zu erfassen vermögen.

Jeder Ankauf einer Performance ist ein individueller Fall. Die Werkdefinition ist zusammen mit dem/der



Künstler:in zu eruieren: Mittels welcher Dokumente und Datenträger kann das für die Performance benötigte Wissen festgehalten und in die Sammlung aufgenommen werden? Wie steht es um die zukünftige Wandelbarkeit des Werks 🗂️? Und schliesslich: Welchen Status haben die unterschiedlichen Dokumente 🗂️? 🗂️ 3.3 🗂️ 3.2

Werkdefinierende Eigenschaften

Die Bestimmung der Werkidentität ist Grundlage für Verständnis und gegebenenfalls Wiederholbarkeit der Arbeit. Um sie festzulegen, wird in einem ersten Schritt die Intention der Arbeit eruiert, also was der/die Künstler:in damit aussagen will. Darauf aufbauend können die werkdefinierenden Eigenschaften der Performance festgelegt und so festgehalten werden, dass sie auch für spätere Generationen verständlich sind. Dabei gilt es auch zu klären, welche Parameter die Identität der Performance bestimmen und bei jeder Aktivierung eingehalten werden müssen und welche variabel sein können.

Diese Kriterien werden im Prozess der Aufnahme der Performance in die Sammlung zwischen Künstler:in und Institution und mit Rücksicht auf die Vorstellungen und Bedürfnisse der verschiedenen Akteur:innen festgelegt 🗂️. 🗂️ 3.3 Mitunter haben die Künstler:innen bereits im Vorfeld ein Dokument erarbeitet, das die aus künstlerischer Perspektive zentralen Eigenschaften enthält 🗂️ oder es werden aufgrund der Komplexität der Werkanlage externe Expert:innen dazu geholt 🗂️. 🗂️ Florence Jung 🗂️ Autumn Knight

Die Werkbestimmung kann auch dazu dienen, eine spezifische Version einer Live-Performance als eigenständige Edition auszuweisen. Dies ermöglicht eine Abgrenzung gegenüber weiteren, auf dem Markt bestehenden Arbeiten, über die der/die Künstler:in weiterhin autonom verfügen kann 🗂️. 🗂️ Michele Rizzo

Edition / Artist's Proof

Performative Praktiken, welche die Performance nicht länger als «einmaliges Ereignis», sondern als reproduzierbare Arbeiten konzipieren, werden oftmals in Editionen verkauft 🗂️. Spezifische Abmachungen, zum Beispiel die Möglichkeit der Kunstschaffenden, über einen sogenannten Artist's Proof zu verfügen, können dabei helfen, dass der/die Künstler:in die Arbeit weiterhin präsentieren kann, ohne dass dabei jedes Mal die Sammlung involviert werden muss. 🗂️ Roman Ondak

Unterschiedliche Präsentationsformate

Bei performativen Arbeiten besteht die Möglichkeit, diese in unterschiedlichen Versionen zu präsentieren, etwa als Installation, die punktuell performativ aktiviert werden kann, oder als Dokumentation. Die frühzeitige Festlegung unterschiedlicher Versionen der Präsentation ermöglicht sowohl der Sammlung als auch den Kunstschaffenden einen flexibleren Umgang mit der Arbeit. Dies kann die Entscheidung für den Ankauf einer bestimmten Arbeit erleichtern, etwa wenn sie auch ohne den teilweise beträchtlichen Aufwand einer vollständigen Aktivierung präsentiert werden kann.

Implizites Wissen explizit machen

Künstlerisches Schaffen beinhaltet nebst konzeptuellen Entscheidungen auch eine Vielzahl von intuitiven Setzungen, etwa auch körperliches und/oder emotionales Wissen, das von den Kunstschaffenden unbewusst eingesetzt wird und das auf langjähriger Praxis beruht. Dies wird als verinnerlichtes Werkwissen bezeichnet, das der/die Künstler:in oder auch die Performer:innen während der Entwicklung und der Durchführung der Performance gewinnen. Diese Kompetenzen werden bei der Auswahl von «geeigneten» Performer:innen oder beim Einstudieren einer «gelungenen» Choreografie eingesetzt und sind entscheidend für die Identität einer Performance. Verinnerlichtes Werkwissen besitzen aber nicht nur die Kunstschaffenden: So kann es sein, dass eine Performance aus dem Tanzbereich zum Beispiel nur von Tänzer:innen mit einer spezifischen Ausbildung einstudiert und aufgeführt werden kann, oder dass die Performenden aus einer bestimmten Community mit einem spezifischen Wissen stammen müssen. Diese Art von Wissen ist in der Institution selbst meist nicht vorhanden und hat zur Folge, dass jede Aktivierung auf die Involvierung von externen Wissensträgern angewiesen ist.



Für eine möglichst präzise Werkdefinition sollen deshalb die intuitiven Entscheidungen des/der Künstler:in herausgearbeitet und explizit gemacht werden. Zudem muss eine gemeinsame Idee darüber entwickelt werden, wie bei Aktivierungen mit diesen Faktoren umgegangen werden soll, also wo und wie weit der/die Künstler:in Offenheit zulassen will oder aber welche Aspekte möglichst genau festgehalten werden sollen. Oder anders gesagt: Wie können individuelle Entscheidungen, die die Integrität des Werkes ausmachen, respektiert und so bewahrt werden, dass die verantwortliche Institution dafür angemessen Sorge tragen kann?

📍 Glossar

📍 Philipps/Hinkson
2016

101

Balance zwischen Detailgenauigkeit und interpretativem Freiraum

Die Aktivierung einer Live-Performance oszilliert immer zwischen einer der werkimmanenten Identität folgenden möglichst adäquaten Umsetzung des Werks und der Anpassung an wechselnde Rahmenbedingungen, die sich von der Urfassung unterscheiden. Nicht selten braucht es daher eine ‹Auffrischung› der Arbeit, indem einzelne Elemente an die aktuelle Zeit oder den neuen Kontext adaptiert werden . Besonders bei Werken, die auf soziale und historische Zusammenhänge reagieren, ist eine Reflexion über Anpassungen an sich wandelnde Bedingungen und/oder Kontexte unerlässlich und es ist zu diskutieren, ob historische Genauigkeit oder eine Aktualisierung dem Werk gerechter wird. Gerade wenn Anpassungen nötig sind, wird häufig vereinbart, dass der/die Künstler:in oder Personen aus deren/dessen Netzwerk bei jeder Aktivierung involviert werden . Wie dies über den Tod des/der Künstler:in hinaus geregelt werden kann, sollte trotz der Schwierigkeit der Thematik ebenfalls bereits frühzeitig angesprochen werden. Selbst wenn die Angaben höchst detailliert sind, wird stets ein gewisser Grad an Unbestimmtheit erhalten bleiben, der jeweils nach spezifischen Festlegungen verlangt, denn die Aufführung einer Performance ist komplexer und nuancierter als dies in einer Dokumentation beschreibbar ist. Hier ist es wichtig, innerhalb der Institution und mit dem/der Künstler:in zu klären, wer im Umgang mit diesen definitiven Unschärfen Entscheidungsgewalt hat.

 Maria Hassabi

 Senga Nengudi

Bei der Werkdefinition ist es empfehlenswert, eine Balance zwischen Detailgenauigkeit und interpretativem Freiraum zu finden. Jede Aktivierung wird begleitet von einer kontinuierlichen Aushandlung darüber, was bestimmt ist und was angepasst werden soll. Das Ziel der Werkbestimmung ist das Schaffen einer Informationsgrundlage, anhand derer eine werkgerechte Erhaltung, eine authentische Tradierung und eine den zukünftigen Veränderungen Rechnung tragende Interpretationen gewährleistet werden können.

Checkliste: Werkbestimmung

- Welches sind die zwingend zu beachtenden werkdefinierenden Eigenschaften der Performance?
- Braucht das Werk eine spezifische räumliche Situation?
- In welchen Formaten und Varianten existiert das Werk?
- Wie sollen die werkbestimmenden Charakteristika festgehalten werden (Verschriftlichung, audiovisuelle Träger)?
- Wer entscheidet über Anpassungen des Werkes anlässlich von Aktivierungen?

3.2

Konservierung / Archiv

Wird ein Objekt in eine Sammlung aufgenommen, wird üblicherweise dessen physischer Erhaltungszustand zum Zeitpunkt der Übernahme in die Sammlung durch einen sogenannten «Condition Report» dokumentiert. Dieser umfasst meist ausführliche beschreibende Teile und Fotodokumente. Der «Originalzustand» einer Live-Performance ist in Dokumenten festgelegt und so in Formaten erfasst, deren Materialität in den meisten Fällen unwesentlich und daher nicht als solche bewahrt werden muss. Wichtig ist es vielmehr, ihre Lesbarkeit und Verständlichkeit über Generationen hinweg garantieren zu können.

501

Dokumentation von Erfahrungen und Prozessen

- 3.1 Das Ziel der Konservierung von Performancekunst ist es, die werkdefinierenden Eigenschaften intersubjektiv nachvollziehbar festzuhalten und auch bei Aktivierungen allfällig notwendige Anpassungen zu dokumentieren. Das erfordert meist neue, umfangreichere Dokumentationsstrategien, in der sowohl die gemachten Erfahrungen als auch das zusätzliche Wissen aus anderen Bereichen erfasst werden können. Dazu kann auch auf Methoden aus anderen Fachbereichen zurückgegriffen werden, etwa durch Interviewtechniken oder durch das Sammeln von Erfahrungsberichten unterschiedlicher Beteiligter. Dabei sollte beachtet werden, ob es für die Dokumentation gewinnbringend ist, unterschiedliche Perspektiven der am Werk Beteiligten abzubilden. Bei der Ausleihe von Simone Fortis *Dance Constructions* verpflichtet sich die Leihnehmerin beispielsweise dazu, mit allen beteiligten Performer:innen nach der Aufführung ein Interview über ihre Erfahrungen zu führen.
- 3.3
- 3.3
- Simone Forti

Künstlerische Dokumentationsstrategien

Für Kunstschaffende und die Institution kann es gewinnbringend sein, ausgehend von der individuellen künstlerischen Praxis eine Dokumentationsstrategie zu entwickeln. Die Dokumentation einer performativen Arbeit kann auch als Teil des Werkes konzipiert werden. Ein bekanntes Beispiel dafür ist Tino Sehgal's Strategie, die keine bildliche und schriftliche Dokumentation seiner Arbeiten erlaubt und damit die mündliche Kommunikation und Wissensvermittlung innerhalb der Institutionen in das künstlerische Konzept einbezieht. Vorstellbar wäre auch, eine Aufführung so zu dokumentieren, dass der Film oder die Fotografien später als eigenständige Arbeit gezeigt werden können.

Stirnemann-Stojanivoc

Annika Ström

Datenbanken und Archivstrukturen

Die im Zuge der Überführung eines Werks gesammelten Informationen müssen übersichtlich geordnet und zugänglich abgelegt werden. Viele Museen arbeiten mit Sammlungsmanagement-Datenbanken wie MuseumPlus, die eine auf objektthafte Kunst ausgerichtete Struktur vorgeben und sich daher nicht gut für prozesshafte Kunstwerke eignen. Idealerweise lässt sich das bestehende Ablagesystem anpassen und ergänzen. Sammlungen, die bereits Erfahrungen mit komplexen Installationen und/oder Time-Based Media Art haben, können bei der Konservierung oftmals auf bestehende Templates zurückgreifen. Denn auch Time-Based-Media-Werke verlangen nach spezifischen Dokumentationen über die unterschiedlichen Prozesse und Erfahrungen, wie sie etwa in «Installation Manuals» mit detaillierten Beschreibungen über den Aufbau einer Arbeit oder in «Iteration Reports», die aufzeigen, wie Arbeiten in unterschiedlichen Kontexten präsentiert werden können, niedergeschrieben sind.

Es lohnt sich, die Konservierung von Performancekunst in einem grösseren Kontext zu denken: Prozesse und Erfahrungsmomente werden für zeitgenössische Kunstpraktiken zunehmend relevanter. Die Konservierung/Dokumentation von Live-Performances kann das Sammeln solcher Kunstpraktiken und ephemerer Kunstwerke generell erleichtern. Dies wiederum kann bei vielen kleineren und mittleren Institutionen, die noch keine vollständig aufgearbeiteten und digitalisierten Archive zu ihren Sammlungen haben, Anlass zur Aktualisierung der eigenen Archivierungsstrategie sein: Welchen neuen Herausforderungen muss das Archiv genügen? Wo stossen bisherige Datenbanken an ihre Grenze?

Checkliste: Konservierung / Archiv

- Sind die bestehenden Archivierungstools angemessen oder müssen sie ergänzt oder gar neue erworben oder geschaffen werden?
- Welche konservatorischen Massnahmen müssen getroffen werden?
- Wird das Werk v.a. über schriftliche Dokumente erfasst?
- Gibt es materielle Bestandteile (Requisiten, Kostüme), die zwingend im Original erhalten werden müssen?
- Sollen auch die Wiederaufführungen bzw. ihre Dokumentation konservatorisch erhalten werden?
- Welchen Status haben die dokumentarischen Materialien? Dürfen sie als eigenständige Ausstellungsstücke und auch unabhängig von einer Aktivierung der Performance gezeigt werden?

3.3

Dokumente / Dokumentation



☰ 3.1

☰ 4.1

Die Dokumentation nimmt beim Verkauf respektive Ankauf einer Live-Performance einen besonders zentralen Stellenwert ein. Dadurch wird das Werk für den Sammlungskontext bestimmbar ☰, Grundsätze sowie organisatorische und logistische Kriterien seiner Handhabung werden festgelegt und auch die meist multimediale Aufzeichnung von erneuten Durchführungen als integraler Bestandteil der Pflege dieses Sammlungsgutes identifiziert ☰. Ist die Aufnahme eines Kunstwerkes traditioneller Gattungen meist mit einer Anzahl standardisierter Dokumente verbunden (Werkdossier, Vertrag und/oder Certificate of Authenticity), so sind die Unterlagen, die eine Performance und deren Wiederaufführung erläutern, häufig individuell und auf das spezifische Werk hin massgeschneidert. Die Künstler:innen nehmen bei der Ausarbeitung dieser Unterlagen meist eine zentrale Rolle ein, da viele der Festlegungen auch künstlerische Entscheidungen beinhalten. Ein Teil der Dokumente ist zudem auf eine kontinuierliche Ergänzung bzw. Aktualisierung angelegt, so etwa die sogenannte ›Iteration History‹, in der die Umstände der Wiederaufführungen nachgezeichnet werden, weil die Dokumentation nicht nur das Werk selbst betrifft, sondern ebenso Ausdifferenzierungen und Bedingungen seiner Aktivierung einschließt. Entsprechend kann die Autor:innenschaft der Dokumentation auf die diversen involvierten Akteur:innen verteilt sein und es können Künstler:innen ebenso wie Museumsverantwortliche oder auch Galerist:innen daran beteiligt sein. Aus diesen unterschiedlichen Perspektiven gehen verschiedene Typen von Dokumenten hervor, die nachfolgend charakterisiert und auf ihre Funktionalität hin eingeordnet werden.

601

Vorbereitende Unterlagen

Aus der Sicht von Institutionen folgen Ankäufe festgelegten Abläufen. Diese sind nicht in jedem Fall verschriftlicht und gerade bei zeitgenössischer Kunst können sie aufgrund der sich stetig wandelnden Formate und den daraus folgenden unterschiedlichen Anforderungen stark variieren. Dies gilt für Live-Performances besonders ausgeprägt, weil sie häufig erst beim Übergang in die Sammlung zu einem sammelbaren Gegenstand werden: Ihre flüchtige Identität muss dann erst festgelegt und hinsichtlich erneuter Aktivierungen flexibel konzipiert werden   3.1 Innerhalb dieser kontinuierlich veränderbaren Konstellationen haben sowohl die Institutionen selbst als auch die Künstler:innen und Galerist:innen eine Reihe von standardisierten, semi-standardisierten und individualisierten Dokumenten entwickelt, mit denen Grundsätze und Hintergründe vermittelt, Regelungen zwischen den Vertragspartner:innen detailliert festgelegt oder nötiges Wissen festgehalten werden kann. Ein grosser Teil dieser Informationen wird im Zuge der vorbereitenden Abklärungen zusammengestellt und wird schliesslich zum Bestandteil der Unterlagen, auf Basis derer die zuständigen Gremien oder Fachpersonen den finalen Entscheid fällen.

Interviews / Gespräche / Fragebogen



Informelle Gespräche, teilweise auch formalisierte Interviews etwa entlang eines Leitfadens oder gar Fragebogens zwischen den Vertragsparteien sind in der Phase der Vorabklärungen üblich. Nicht selten werden sie auch verschriftlicht, weil sie nicht nur Hintergrund und Herleitung des Werkes enthalten, sondern sich darin auch die Stimmen der Künstler:innen wiederfinden, die ihrerseits für das Verständnis des Werkcharakters aufschlussreich sein können: Erläuterungen zum Entstehungskontext des Werkes mit von dem/der Künstler:in benannten zentralen Aspekten, Abwägungen zur Festlegung des handelbaren Werkformates (zum Beispiel Edition), Ausleihbedingungen, Möglichkeiten der Werkadaption angesichts wechselnder Rahmenbedingungen oder auch Überlegungen zu zwingenden oder eher optionalen Vorgaben bei Wiederaufführungen etwa mit Blick auf die Anstellung von externen Performer:innen.

Wichtig ist, vorab zu klären, wer an diesen Gesprächen teilnimmt. Sinnvollerweise sind dies nebst dem/der Künstler:in und dem/der zuständigen Sammlungskurator:in auch diejenigen Personen, die innerhalb der Institution

für die Erfassung (Registratur) der Live-Performance in die Sammlungsdatenbanken oder für ihre zukünftige Wiederaufführung zuständig sind.

Werkbestimmende Dokumentation

Für die bei der Aufnahme in die Sammlung benötigte Werkdokumentation verfügen die Institutionen meist über Vorlagen, mit deren Hilfe sie die wichtigsten Angaben erfassen. Zu den erforderlichen Daten gehören Werkbezeichnung, Inventarnummer, Anzahl der Auflagen, kurze Beschreibung, Ausstellungsgeschichte und Hinweise darauf, wo weiterführende Informationen gefunden werden können. Gerade bei Live-Performances ist es vielen Künstler:innen ein Anliegen, dass diese eher technisch-formal ausgerichteten Dokumente mit Unterlagen ergänzt werden, die das Werk und die Modalitäten seiner Reaktivierungen aus künstlerischer Perspektive beschreiben. Diese von den Künstler:innen verfertigten Unterlagen – ‹Instructions›, ‹Scores›, Handlungsanleitung oder ähnlich titulierte – können etwas zugespitzt als ‹das Werk› bezeichnet werden, das in den Besitz einer Sammlung übergeht.

Einem künstlerischen Zugriff verpflichtet, unterscheiden sich diese Dokumentationen in Aufbau, Sprache und Format teilweise markant von den standardisierten Dokumenten der Institutionen: Während einzelne Künstler:innen wie zum Beispiel Florence Jung ein eigenes, auf ihre Arbeit abgestimmtes Standarddokument entwickelt haben , haben sich andere wie Autumn Knight für eine umfangreiche Dokumentation entschieden, die maximal auf die Anforderungen der Performance und des institutionellen Settings reagieren .

 Glossar

 Florence Jung

 Autumn Knight



Finanzierung/Budget

Idealerweise werden beim Übergang einer Performance in eine Sammlung nicht nur der Preis für den Ver- respektive Ankauf sowie die Menge der Ausgaben/Editionen und der Status der einzelnen Bestandteile geklärt, sondern auch ein Budget für die erneute Aktivierung festgelegt. Zudem sollten Honorarfragen für den/die Künstler:in selbst und weitere zugezogene Performer:innen sowie womöglich für weitere beizuziehende externe Expert:innen vereinbart werden.

Instruktionen und Aktivierungen

Die das Werk selbst und die Aktivierung erläuternden Dokumente stehen im Zentrum des An- respektive Verkaufs. Da sie in aller Regel von den Künstler:innen selbst verfasst werden, sind sie entsprechend vielfältig. Diese Vielfalt kann für Institutionen durchaus eine Herausforderung darstellen, vor allem mit Blick auf Ausführlichkeit und Grad der Konkretisierung oder Bestimmtheit der Angaben. Während einzelne Künstler:innen die nötigen Informationen auf wenigen Seiten und möglichst knapp fassen und damit den Sammlungsverantwortlichen häufig mehr Gestaltungsfreiraum geben ☹, ist es anderen daran gelegen, eine möglichst genaue Beschreibung sämtlicher Aspekte zu liefern ☹, in der Absicht, die Identität der Arbeit und den Charakter der Aufführung gemäss ihren Ideen festzuhalten.

☹ Annika Ström

☹ Gerard & Kelly

Nachfolgend eine Liste von möglichen Bestandteilen dieser werkspezifisierenden Dokumentation:

Werkbeschreibung

Die Schilderungen des Werkes oszillieren meist zwischen einer faktenorientierten Darlegung der Geschehnisse während der Live-Performance und einer Charakterisierung, die Auskunft über ihren inhaltlichen Kern gibt ☹. Die Spezifizierungen bezüglich der Werkidentität sind darum wesentlich, weil sie die Grundlage für das längerfristig bewahrte Verständnis der Arbeit sind. Damit stellen sie den Ausgangspunkt für die Einbindung in Sammlungspräsentationen und für zukünftige Reaktivierungen dar.

☹ 3.1

Vereinzelt schildern Künstler:innen die ihnen wichtigen Eigenschaften der Arbeit in einem eigenständigen Dokument ☹. Dokumente solcher Art können zum Ziel haben, ein Bild, eine Atmosphäre oder eine grundsätzliche, der Performance innewohnende Haltung zu vermitteln. Sie stimmen gleichzeitig auf die darauffolgenden, zumeist eher technisch ausgerichteten Handlungsanleitungen ein ☹. Solche einführenden Inhalte können auch in einem Absatz zum Kontext erscheinen, in dem Hintergrund und Herleitung der künstlerischen Idee oder auch die Bedingungen der Wiederaufführung erläutert sind ☹.

☹ Autumn Knight

☹ Glossar

☹ Roland Roos

Handlungsanleitung

Die Handlungsanleitung ist meist das Kernstück der Dokumentation. Sie beschreibt den eigentlichen Ablauf der Performance – und damit die Arbeit selbst. Die verschiedenen, von den Künstler:innen verwendeten Begriff-

lichkeiten wie etwa ‹Instruction›, ‹Score›, ‹Manual› oder ‹Notation› 📖 sind Ausdruck der sehr unterschiedlichen Handhabung dieser Dokumente. Meist gehören Beschreibungen in Textformat oder Anweisungen dazu, gelegentlich ergänzt durch grafische Elemente oder skizzenhafte Visualisierungen. Nicht immer zielt die Handlungsanleitung auf eine ausschliesslich klärende oder leicht zugängliche Schilderung, teilweise handelt es sich um poetische oder leicht enigmatische Texte, die zu einer Auslegung einladen. Die enorme Diversität der Angaben lassen entsprechend unterschiedlichen Interpretationsspielraum zu. Dieser Aktionsradius wird idealerweise zwischen den involvierten Parteien thematisiert, da bei der Übernahme einer Performance die Sammlungszuständigen die Verantwortung dafür tragen, die dokumentierten künstlerischen Setzungen zu interpretieren.

Die Klärung von technischen, infrastrukturellen, materiellen oder auch personellen Anforderungen wird häufig in zusätzlichen und eigenständigen Dokumenten geregelt 📖. Während die technischen, infrastrukturellen und materiellen Belange meist wenig problematisch sind und sich oftmals aus dem Konzept der Performance ableiten lassen, erfordern die personellen Fragen besondere Aufmerksamkeit. Dies zum einen, weil es im musealen Umfeld bislang wenig Erfahrungen mit dem Engagieren von externen Performer:innen gibt. Zum andern können Live-Performances für die Ausführenden ungewöhnliche Arbeitsbedingungen mit sich bringen, dies etwa dann, wenn die Auftrittsdauer besonders lang ist, die Aufgabenstellung an körperliche Grenzen geht, soziale Tabus berührt oder wenn die Performance konfrontative Interaktionen, ethische Fragen oder rechtliche Herausforderungen beinhaltet. Nicht selten integrieren Künstler:innen einen Teil der Anstellungsbedingungen, etwa der Umfang der Entschädigung, in die von ihnen gestalteten Unterlagen.

Aktivierungen

Die Aktivierung von Performances bringt für Museen gewöhnlich wenig gängige Abläufe mit sich: Nicht nur weil für die Aufführung einer Performance andere Kompetenzen nötig sind, sondern auch, weil sie meist einer eigenen Zeitlichkeit folgt, die nicht der Ausstellungslogik entspricht – sowohl was die Vor- wie die Nachbereitung als auch ihre Durchführung angeht. Beide Aspekte erfordern daher je individuelle Aufmerksamkeit, auch was die Dokumentation der bei den jeweiligen Aktivierungen gemachten Erfahrungen betrifft 📖.

Nebst der bereits erwähnten Handlungsanleitung, die das Geschehen der Performance darlegt, umfassen die von den Künstler:innen für einen Verkauf vorbereiteten Materialien mitunter erweiterte Bild-/Ton- oder Videodatenträger, sogenannte Tutorials oder Gebrauchsanleitungen, die Bewegungsabläufe oder -spezifitäten aufzeichnen. Diese werden primär für die Instruktion der engagierten Performer:innen genutzt, sind aber nicht mit der Dokumentation der Aktivierung einer Performance zu verwechseln.

Eine wichtige Referenz für Wiederaufführungen bilden bereits gemachte Erfahrungen, nicht nur derjenigen der Performer:innen, sondern auch die des Publikums und der Organisator:innen. Diese können nicht alle mit demselben Detaillierungsgrad erfasst werden und sind darum nicht alle in gleicher Weise zugänglich und aussagekräftig. Die Aufnahme der Ausstellungsgeschichte und ihre kontinuierliche Ergänzung sind zwar gängige institutionelle Praxis, jedoch meist auf minimale Angaben wie Ort, Jahr der Wiederaufführung oder Ausleihe und auftretende Herausforderungen beschränkt. Für die stark kontextabhängige und personengebundene Aktivierung von Live-Performances sind Berichte über diese konkreten Erfahrungen ausgesprochen wertvoll. Daher haben einige Institutionen begonnen, ihre bisherigen Sammlungstools so zu erweitern, dass auch multimediale Formate und detailreichere Informationen integriert werden können. Zeugenberichte von teilnehmenden Performer:innen und sogar Zuschauer:innen können darüber hinaus wichtige Einsichten in die effektiven Herausforderungen und Wirkungsweisen während der Aufführungen liefern. Teilweise ist die Dokumentation einer Live-Performance zwingender Bestandteil der Ausleihbedingungen.

Iteration Report,
Guggenheim Museum,
New York

Vertragliche Dokumente

Vertrag

Der Vertrag umfasst die juristisch bindenden Vereinbarungen zwischen den jeweiligen Partner:innen, im vorliegenden Fall zwischen Künstler:in und Institution oder Privatsammler:in. Diese Abmachungen müssen nicht zwingend schriftlich sein, eine Niederschrift empfiehlt sich jedoch im Sammlungskontext, damit die Beschlüsse langfristig und für nicht in den Abschluss involvierte Parteien nachvollziehbar sind. Die Vertragsverhandlungen selbst sind auch deshalb wertvoll, weil dadurch für beide Parteien Transparenz bezüglich der einzelnen Punkte

III 5

angestrebt wird. Zugleich ist es wichtig, den Vertrag nicht mit Detailaspekten oder potenziell sich verändernden Angaben zu überladen, da Vertragsänderungen in der Regel umständlich sind III. Konkrete Angaben etwa zu Aktivierung oder Dokumentation werden daher besser separat in Anhängen zum Vertrag geregelt.

Es bietet sich an, für unterschiedliche Komponenten der Performances einzelne Vertragsbestandteile zu verwenden: Für die Neuentwicklung einer Arbeit ist ein Auftragsvertrag sinnvoll, zur Performance gehörende Objekte werden idealerweise über einen Kaufvertrag geregelt und zur Regelung der Rechte zur Wiederaufführung ist ein Lizenzvertrag besonders geeignet. III

III 5

Certificate of Authenticity

Das sogenannte Certificate of Authenticity (Echtheitszertifikat) bestätigt, dass das verkaufte Werk dem/der das Dokument unterschreibenden Künstler:in zweifelsfrei zugeordnet wird. Es ist in aller Regel sehr knapp gehalten, nicht selten wird in einem Satz das spezifische Werk als von dem/der Künstler:in produziert genannt und dies durch seine/ihre Unterschrift juristisch validiert.

Verkaufsdossier

Das Verkaufsdossier stellt insofern einen Sonderfall dar, als es bislang eher selten vorkommt, auch da bis heute wenige Galerien Live-Performances in ihr Programm aufgenommen haben. Es dient der übersichtlichen Darstellung sämtlicher, das Werk betreffenden Angaben – seiner performativen und materiellen Bestandteile, der Genese und einer meist eher atmosphärischen Charakterisierung der Arbeit, der marktspezifischen Rahmendaten (Preis, Edition/Version etc.). Häufig werden diese durch eine allfällig vorangehende Ausstellungsgeschichte und visuelle und/oder illustrative Dokumentationen ergänzt.

Dieses Dokument wird in aller Regel von einer Galerie oder den Künstler:innen selbst zusammengestellt, in der Absicht, ein performatives Werk für den Verkauf anzubieten, ohne dass bereits ein Ankaufsinteresse bekannt ist. Es ist daher einer werkspezifischen Logik verpflichtet II.

II Jeremiah Day

115

Checkliste:

Vorbereitende Unterlagen

- In welchem Format (Interviews/Gespräche/ Fragebogen) sollen die Vorabklärungen geführt und festgehalten werden?
- Welche Themen wie etwa Entstehungsgeschichte des Werkes, Erwägungen zum Werkformat, Vorgaben zur Wiederaufführung, Ausleihbedingungen sollen angesprochen werden?
- Wer ist in die vorabklärenden Gespräche zu involvieren?
- Ist das bestehende Factsheet zur Aufnahme des Werkes in die Sammlung passend oder muss es angepasst werden?
- Welche finanziellen Belange neben dem Ver- bzw. Ankaufspreis müssen geklärt werden (zum Beispiel Kosten für die Wiederaufführung, Honorare für Performer:innen)?



Checkliste: Instruktionen und Aktivierungen

- Welches Format und welchen Umfang hat die Beschreibung des eigentlichen Werks?
- Braucht es zusätzlich eine Handlungsanleitung?
- Will der /die Künstler:in in zusätzlichen Dokumenten weitere, zum Beispiel ethische Aspekte klären?
- Sollen technische, infrastrukturelle, materielle oder personelle Anforderungen in eigenen Unterlagen festgehalten werden?
- Sind die diversen Dokumente für alle in die Aktivierung involvierten Parteien verständlich?
- Müssen (audio-)visuelle Datenträger zum Beispiel zur Einübung der Performance hergestellt werden?
- In welcher Form sollen die Aktivierungen dokumentiert werden? Sollen etwa auch Reaktionen des Publikums u.a. über Social Media einbezogen werden?

Checkliste: Vertragliche Dokumente

- Sollen die Vereinbarungen zwischen Künstler:in und Sammlung verschriftlicht und so längerfristig und personenunabhängig zugänglich gemacht werden?
- Welche Angaben werden besser in Anhängen geregelt?
- Gibt es eine standardisierte Vorlage für ein Echtheitszertifikat?

Eine Performance, die am Betrachten hindert

Florence Jung
Jung53
2017

124



Screenshot Onlinekatalog der Sammlung des Aargauer Kunsthauses

Performance

Die Arbeit *Jung53* sieht vor, dass Besucher:innen versuchen, die angelehnten Türen einer containerähnlichen Koje im Ausstellungsraum zu betreten. Kaum tun sie dies, stemmt sich eine darin befindende Person dagegen, um sie mit allen Kräften davon abzuhalten, in diesen Raum einzudringen. Sollte es dem/der Besucher:in gelingen, trotz Widerstand die Türe zu öffnen, soll die performende Person ihn/sie bitten, den Raum zu verlassen und dabei sagen: «You didn't break the system, it was meant to be broken from the start.» Die Interaktionen während der Ausstellung dürfen nur für interne Zwecke dokumentiert werden.

Sammlung

Das Bundesamt für Kultur hat die Arbeit 2020 angekauft, seit 2022 befindet sie sich als Dauerleihgabe im Aargauer Kunsthhaus.

Hintergrund

Die Arbeit wurde anlässlich des Swiss Art Award erstmalig gezeigt, dabei mit dem Nachwuchspreis der Dr. Georg und Josi Guggenheim-Stiftung ausgezeichnet, in den Folgejahren wurde sie international mehrfach aktiviert.

An-/Verkauf

Florence Jung verkauft ihre Werke mittels eines von ihr in Zusammenarbeit mit einer Anwältin ausgearbeiteten Standardvertrags, von der Künstlerin «Zertifikat» genannt. Das Dokument umfasst jeweils vier Seiten: Auf der ersten Seite ganz oben links stehen lediglich der Name der Künstlerin, Titel des Werks, Entstehungsjahr und Angaben zur Auflage (in diesem Fall 2/3) sowie

Jungs Unterschrift. Auf der zweiten Seite werden unter der Überschrift «Scenario» Inhalt und Idee der Performance beschrieben. Die dritte Seite umfasst das sogenannte «Activation Protocol», in dem in minimalst notwendiger Ausführlichkeit die Bedingungen der Wiederaufführung beschrieben werden. Auf der letzten Seite werden diejenigen vertraglichen Bedingungen aufgelistet, die für jedes Werk in gleicher Weise gültig sind: Zum Beispiel Rechte, die mit dem Verkauf an den/die Käufer:in übergehen (Aufführungsrechte), und die damit verbundene Bedingung, das Werk nach bestem Wissen und Gewissen getreu dem Aktivierungsprotokoll aufzuführen – selbst dann, wenn er/sie es an Dritte ausleiht. Ebenfalls geregelt sind im Zertifikat die Bildrechte – vorgesehen sind sie lediglich zu Zwecken privater Dokumentation und Archivierung – Angaben zur Nennung (Credits) des Werks und der Sitz der Gerichtsbarkeit.

Aktivierung

Die Modalitäten der Aktivierung sind im vierseitigen, den Verkauf regelnden Dokument festgehalten und immer maximal eine Seite lang, meistens bedeutend kürzer. Im Fall von *Jung53* gibt es Angaben zum räumlichen Setting, etwa dass die Koje über keine Fenster verfügen darf und dem Farbton der Umgebung angepasst sein sollte. Weitere Hinweise betreffen die performende Person, die stark und ausdauernd sein sollte, und auch deren Arbeitsbedingungen: Pausen seien vorzusehen und aufgrund des grossen Kraftaufwandes ein höherer Lohn als üblich zu bezahlen. Weiter wird erläutert, in welcher Weise das Werk im Ausstellungskontext angekündigt werden kann.

Choreografien und menschliche Skulpturen

Simone Forti
Dance Constructions

1961

126



Simone Forti, *Huddle*, 1961

Performance, Dauer: 10 min. Committee on Media and Performance Art Funds.

© Digitales Bild, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florenz

Performance

Dance Constructions besteht aus acht unterschiedlichen Choreografien, die auf Improvisation, Zufall, Alltagsbewegungen und einfachen Objekten basieren. In *Hangers* beispielsweise werden drei Seile als Schlaufen an der Decke befestigt, damit drei der Performer:innen darin stehen können; die restlichen vier Performer:innen bewegen sich zwischen den Schlaufen. In *Roller Boxes* lassen sich singende Performer:innen, die in mit Rollen versehenen Boxen sitzen, durch den Raum schleudern. In *Huddle* bilden die Performer:innen mit ihren Körpern eine Struktur, indem sie dicht zusammenstehen und sich festhalten. In einer ständigen Bewegung lösen sich jeweils ein oder zwei der Performer:innen aus der Gruppe und klettern über die Körper der anderen hoch, um sich danach wieder in die Struktur einzufügen.

Sammlung

Wurde im Jahr 2015 vom Museum of Modern Art, New York, angekauft.

Hintergrund

Simone Forti entwickelte die *Dance Constructions* in ihren 20ern in einem Workshop des Choreografen Robert Dunn. Die Aufgabenstellung des Workshops war, neue Scores zu erarbeiten. Forti nannte die von ihr geschaffenen Scores *Dance Constructions*, «weil diese sowohl einen Tanz darstellen, aber auch Skulptur(en) aus Menschen» (Forti). Die *Dance Constructions* wurden erstmals 1960 in der Reuben Gallery in Soho und im Jahr darauf in Yoko Onos Loft aufgeführt. Fortis Praxis wird vom MoMA als typischer Ausdruck eines bestimmten historischen Moments der 1960er Jahren angesehen, in dem

avantgardistische Kunstformen ohne disziplinäre Trennungen gemeinsam präsentiert wurden.

An-/Verkauf

Die *Dance Constructions* wurden als eine derjenigen historischen Performances angekauft, denen heute eine grosse kunsthistorische Bedeutung zugesprochen wird. Der Ankaufsprozess, der insgesamt sechs Jahre dauerte, begann 2009 mit ersten Gesprächen mit der damaligen MoMA-Kuratorin Jenny Schlenzka. Das MoMA erwarb die Rechte für die Aufführung der *Dance Constructions*. Zum Ankauf gehören folgende Bestandteile: Skizzen, historische Fotos und Notizbücher, aufgezeichnete Interviews, Instructions, Unterrichtsvideos.

Aktivierung

Um das für die Aufführung benötigte Wissen in der Tanz-Community zu erhalten, wurde als Teil des Ankaufs eine Kooperation mit dem Veranstaltungsort Danspace Project für zeitgenössischen Tanz in New York City eingegangen – mit dem Ziel, dort regelmässig Workshops zu organisieren, um die Choreografien an neue Generationen von Tänzer:innen zu vermitteln. Im Rahmen der Ausstellung *Judson Dance Theater* (2018/2019) bildete Forti fünf ehemalige Student:innen zehn Tage lang zu Instruktor:innen aus. Sie sollten dazu befähigt werden, die *Dance Constructions* auch ohne die Künstlerin einzustudieren.

Eine konstruierte Situation als lebendige Skulptur

Tino Sehgal
This is Propaganda
2002

128



FONDATION **BEYELER**

TINO SEHGAL

LEBENS DATEN

BIOGRAFIE

1976, London, Great Britain

Werk wird auf Wunsch des Künstlers nicht reproduziert

Work not reproduced at artist's request

L'œuvre n'est pas reproduite, à la demande de l'artiste

Screenshot Onlinekatalog der Sammlung der Fondation Beyeler

Performance

Sobald ein:e Besucher:in den Galerie-raum betritt, wendet sich eine Aufsichtsperson – eine dafür eingestellte Performer:in – von dieser/diesem ab und singt «This is propaganda, you know you know, this is propaganda, you know». Danach dreht sie sich langsam zum/zur Besucher:in zurück und spricht dann den Satz aus: «Tino Sehgal, *This is Propaganda*, 2002».

So werden der Name des Künstlers sowie Titel und Datum des Werks bekannt gegeben, da es dazu in den Ausstellungsräumlichkeiten keine Beschriftung gibt.

Sammlung

Im Jahr 2005 u. a. durch die Tate angekauft; seit 2010 als dauerhafte Leihgabe der Haubrok Foundation auch in der Sammlung der Nationalgalerie Berlin.

An-/Verkauf

Eine grundsätzliche konzeptionelle Vorgabe für Tino Sehgal's Arbeit ist, dass sie in keiner materiellen Form dokumentiert werden darf, also zum Beispiel keine Wandaufkleber, Fotos, Filme und/oder schriftliche Verträge existieren dürfen. Das Werk ist nur im unmittelbaren Raum der Begegnung erfahrbar. Alle Informationen, die benötigt werden, um die Arbeit zu präsentieren, werden mündlich durch den Künstler oder durch eine von ihm autorisierte Person übermittelt. *This is Propaganda* ist eine limitierte Edition mit einer Auflage von vier Exemplaren. Der Verkauf einer Arbeit von Sehgal erfolgt nach einer mündlichen Abmachung mit einem Handschlag und wird normalerweise durch eine:n Notar:in, der/die als Zeug:in auftritt, beglaubigt. Der Künstler bekommt

das Geld bar auf die Hand und die Arbeit geht in Besitz der ankaufenden Institution oder Person über. Es gibt kein Zertifikat, keine schriftliche Vereinbarung, keine Quittung und auch sonst keine sichtbare Spur des getätigten Verkaufs – lediglich eine knappe Darstellung im Online-Katalog der Sammlung ist erlaubt.

Aktivierung

This is Propaganda soll im Rahmen einer Ausstellung für die Dauer von mindestens einem Monat gezeigt werden. Die Arbeit soll während der gesamten Ausstellung innerhalb den Öffnungszeiten aktiviert sein. Sie wird im Loop aufgeführt, die Performer:innen übernehmen einzelne Schichten und lösen sich ab. Sehgal konzipiert seine Arbeiten nicht als Performances mit Aufführungskarakter, sondern als lebende Skulpturen, die Teil einer Ausstellung sind.

Ein persönlich-politisches Anti-Monument

Jeremiah Day
The Frank Church – River of no Return Wilderness
2012–2014

130



Jeremiah Day, *The Frank Church – River of no Return Wilderness*, 2012–2014
Museum of Modern Art Warschau, 2016
Foto: Bartosz Stawiarski

Performance

The Frank Church – River of no Return Wilderness besteht aus zwei Teilen: einer Performance und einer Installation, in der über Jahre vom Künstler gesammelte Materialien zum US-amerikanischen Senator Frank Church präsentiert werden. Church hat während seiner Amtszeit (1957–1981) mit den sogenannten Church Committees Untersuchungen zu illegalen Aktivitäten des US-Geheimdienstes durchgeführt. Dabei warnte er vor einer unkontrollierten Überwachung der Zivilbevölkerung und der Verletzung der Freiheitsrechte. Nach seinem Tod wurde das im Untertitel der Performance erwähnte Naturschutzgebiet in Idaho nach ihm benannt. Die Installation umfasst eine auf die Wand aufgespannte Karte dieses Gebietes, ergänzt mit Archiv-Materialien aus dem Präsidentschaftskampf von 1976, bei dem Church Jimmy Carter schliesslich unterlag, einem 12-minütigen Video mit Footage-Material zu Frank Church sowie Auszügen aus einer früheren Aufzeichnung der Performance. In der dazugehörigen Live-Performance werden Jeremiah Days «structural improvisations» und Rezitationen zusammen mit Gitarrenbegleitung seines langjährigen Mitarbeiters Bart de Kroon vorgelesen. Day versteht seine Arbeit als Anti-Monument: Durch die Kombination von persönlichen Momenten mit politischen Narrativen schlägt er eine alternative Form zu logozentrisch ausgerichtetem Geschichtsaufarbeitung vor.

Sammlung

Das Werk wird von Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, zum Verkauf angeboten.

Hintergrund

Die Arbeit wurde 2012 als Teil der Ausstellung zur Wiedereröffnung des Stedelijk Museum in Amsterdam produziert. Die Recherchen zu Frank Church begann Day bereits 2007, als er erstmalig Kontakt mit Bethine Clark Church, der Witwe von Frank Church, aufnahm. Im Jahr 2012 besuchte er das nach Church benannte Naturschutzgebiet und erhielt Zugang zum Boise State University Archive, in dem bis dahin weitgehend unbekanntes Archivmaterial zu Church gelagert ist. Dieses Material war Grundlage für die Inszenierung im Stedelijk Museum, die in den darauffolgenden Jahren auch in Paris (Centre Pompidou), in Warschau (Museum für Moderne Kunst), Deutschland (Arratia Beer Gallery) und Italien (Artissima) gezeigt wurde.

An-/Verkauf

Die gesamte Arbeit umfasst ein HD-Video mit Video-Footage zu Frank Church, C-Prints, Archivmaterialien der Präsidentschaftskandidatur in den USA im Jahr 1976, die Live-Performance von Künstler und Musiker sowie vier Zeichnungen mit Notationen. Sie ist als Edition von eins mit einem Artist's Proof konzipiert.

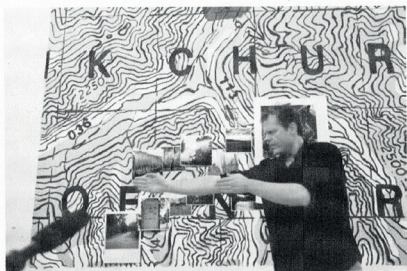
Aktivierung

Die räumliche Anordnung ist flexibel, die Aufführung dauert 30 Minuten. Die Gitarre wird vom Künstler zur Verfügung gestellt, Verstärker, Monitor oder Projektor sowie ein Media Player müssen vom Aufführungsort organisiert werden. Die performativen Elemente von Day können sich verändern. Weder Fotografien noch Videos der Performance dürfen als eigenständige Arbeiten präsentiert werden.

Verkaufsdossier Jeremiah Day

Description

Described as an 'anti-monument', *The Frank Church - River of No Return Wilderness* is part epitaph, part ode and part investigation, that draws together past and present in the form of a contemporary memorial to Frank Church. Through the interaction of archival material, spoken dialogue, music, single channel video, and embodied performance, Jeremiah Day provides a fragmentary account of events that invites consideration of the continuity between past and present. The improvised integration of structured movement sequences and words, a technique Day has developed in collaboration with Simone Forti, establishes an experimental mode for the synthesis of personal and political realities. Accompanied by the melodies of guitarist Bart de Kroom, Day challenges the tradition of logocentric history practices through purely contemporary processes, thus making the historical topical and relevant to a contemporary audience.



Performance still:

Agathenburg Castle, 2013, Agathenburg, DE



Performance still:

Museum of Modern Art Warsaw, 2016, Warsaw, Poland.
© Bartosz Stawiarski for Museum of Modern Art Warsaw

Artist Notes

Increasingly, the strategy for making works of performance or live art available for posterity draws from the tradition of the score, or a structure that could allow for the performance's recreation. In the practice I've developed in recent years, this strategy is unachievable. The performances as re-enacted performance, would result in a theatricalization of the work which would exclude the essential aspect of improvisation (in *Speech, Movement, Sound*). It is preferable to offer future audiences a combination of public engagement and historicization: the work made in a new set of appearances, with the same basic content, making transparent for a future public the concretization of the process from performance to presentation. Jeremiah Day

Technical Specifications for Live Performance

Live performance: Executed by the artist Jeremiah Day (creator and copyright holder of the pieces). Performance is comprised of structured improvisation incorporating speech, gesture and dance.

Live music: Executed by guitarist Bart de Kroom. Music is comprised of structured improvisation on electric guitar rooted in experimental rock, folk, minimal and drone music creating linear soundscapes in continuous response to images, words and movement.

Duration: 30 minutes approx.

Space requirements: variable

Equipment provided by artist: electric guitar

Equipment required from hosting venue: one tube-based guitar amplifier; one projector or monitor (to be negotiated); one media player

Auszüge aus dem Verkaufsdossier von Jeremiah Days Performance *The Frank Church – River of no Return Wilderness* (2012–2014), erarbeitet von Ellen de Bruijne PROJECTIONS, Amsterdam



Performance Notations:

Even the freest improvisation draws upon a starting point, and in my case the score for 'jamming' always consists of movement-language-image pictures which then unfold in time, often radically quite differently, but defined and tied to key sources. The practice of making drawings emerged out of an effort to hone these 'pictures' with the effect that the drawings somehow serve as better registration of the performances than any video or audio record. Such registrations sometimes seem to convey the absence of the past event, whereas the drawings insist on the future potential, activating the viewer to pull the elements of image, language and gesture together in their mind, much as they would during the live performance itself.

Jeremiah Day 2017

"[A] selection of Day's Performance Notations are framed upon the walls. Looking at them, the day after the performance, I feel some small confirmation of these initial thoughts. Executed on paper a little larger than A2 (at 54 x 72 cm), they look hastily scribbled things, like maps taken down while giving or receiving directions in the street. Within their broad pen strokes in thick blue and red and black ink, we find words plotted out against bodily gestures, an outline of an American peninsular plotted against the Iraq-Kuwait border, the space of the performance venue plotted against that of a Quaker meeting house, memories and anecdotes rubbing up against fragments of rock song lyrics. These frantic diagrams are cognitive maps in which time and space, bodies and place, memories and projections, are one.

The term 'notations' suggests something like a set of instructions, evoking a musical score laid out on manuscript paper – and, indeed, I've seen graphic scores not so far in appearance from these. But these works are more like records improvised events already taken place, jotted down quickly after the fact, but considered by the artist to be a "better registration" of what he does than any video or audio recording. They capture, not just the sound or appearance of the performance, but some of its energies, some of its psychic resonances. They scramble across the page at the speed of thought."

Extract from article from journalist Robert Barry discussing Arcade's exhibition *Even Dust Can Burst Into Flames* which featured a series of Jeremiah Day's notational drawings.

See Robert Barry, *Here Time Becomes Space: From Jeremiah Day To John Latham*, in *The Quietus* (Online), June 3rd, 2017.

4.

Aktivierung und Vermittlung

4.1

Grundsätze, Vorbereitung und Ablauf

137

🌐 Dora García

🎨 Something Great Collection

📖 4.2

Die kontinuierliche Wiederaufführung von Live-Performances ist essenziell für ihre Sichtbarkeit. Auch darum legen Künstler:innen teilweise eine Mindestanzahl von Aufführungen beim Verkauf einer ihrer Performances fest oder definieren die Regeln der Wiederaufführung so, dass sie vollkommen unabhängig von der Anwesenheit ihrer Person durchführbar sind 🌐. Die Something Great Collection hat die internationale Dissemination von bestehenden Live-Performances zu ihrer Aufgabe gemacht und versteht dieses Engagement als eine Form der Bewahrung 🎨. Prinzipiell gilt, dass organisatorische, vermittelnde und ethische Fragen für die Möglichkeit von Wiederaufführungen grössere Herausforderungen darstellen als materielle Aspekte und im Zuge der Vorbereitung entsprechend grosse Aufmerksamkeit benötigen 📖. Nachfolgend sind einige grundsätzliche Erwägungen ausgeführt, die vor der Planung von Wiederaufführungen durchdacht werden sollten.

Aktivierungen und Interpretation

🎨 Laurensen 2006

🎨 «Undeterminacy», Laurensen 2006

Grundlage für Aktivierungen sind die Vorgaben des/der Künstler:in und die Identität der Performance 🎨 – in Abgrenzung zur Konzeption eines Objektes, das über seine materielle Verfasstheit begriffen wird. Die Werkidentität einer Performance erschliesst sich über die das Werk konstituierenden und begleitenden Dokumente und Unterlagen. Zeitbasierte Arbeiten – das gilt auch für Medienkunst, auf deren Umgang bei Live-Performances vielfach zurückgegriffen wird – beinhalten immer ein gewisses Mass an Unbestimmtheit 🎨, die von den Verantwortlichen der Sammlung Interpretationen und Entscheide erfordern. Weil die Arbeit kaum jemals unter den exakt gleichen

Bedingungen gezeigt werden kann, beinhalten Wiederauführungen immer auch neu interpretierte Elemente. Es ist wichtig, auf die in den entsprechenden Dokumenten festgelegte Identität der Arbeit zurückgreifen zu können, damit der Handlungsspielraum bezüglich Adaptionen ausgelotet werden kann. Die massgeschneiderte Ausführung der Dokumente kann bedeuten, dass es sowohl sehr knapp gehaltene, aber an spezifischen Punkten sehr klar formulierte Anweisungen gibt ☹, wie auch eher oder sehr ausführliche und detailreiche Instruktionen denkbar sind ☹, die viel, aber nie alles regeln können. Wie dicht sie ausgestaltet sind, liegt hauptsächlich bei den Künstler:innen; Sammlungsverantwortliche werden dabei idealerweise involviert und eingehend über ihren Handlungsspielraum bzw. den der Institution informiert.

- ☹ Cally Spooner
- ☹ Gerard & Kelly

Modifizierte Wiederholung statt inszeniertes Original

Idee und Begriff des Originals – zentrale Grösse künstlerischer Produktion – ist mit Blick auf Live-Performances nicht mehr zeitgemäss ☹. Das zeigt sich insbesondere bei den Aktivierungen, deren Produktionsprozess zwangsläufig zu kleineren oder grösseren Adaptionen an die konkreten Bedingungen führt. Dies kann durchaus als reizvoller Umstand begriffen werden, weil so auch neue Sichtweisen auf die Arbeit ermöglicht werden. Verschiedene Künstler:innen bieten genau darum unterschiedliche Versionen ihrer Performances an ☹. Auch besteht zuweilen die Möglichkeit, nur einzelne Bestandteile – also etwa Relikte, Dokumente oder Aufzeichnungen – der Performances zu zeigen, was jedoch immer mit dem/der Künstler:in im Vorhinein vereinbart werden muss und idealerweise bereits im Vertrag geregelt wird. Diese fragmentarische Form der Präsentation ist dann interessant, wenn die Performance dadurch zum Bestandteil einer umfassenderen Ausstellung werden kann, ohne dass eine integrale Aktivierung nötig ist ☹.

- ☹ Schneider 2001

- ☹ Sarina Scheidegger

- ☹ 2.3

Kompetenzen und Kooperationen

Häufig sind nicht alle nötigen Kompetenzen oder Fähigkeiten zur Aktivierung einer Live-Performance in den Institutionen selbst bereits vorhanden. Meist muss die Expertise daher bei thematisch spezialisierten Institutionen oder Organisation eingeholt werden. Teilweise bieten sich in solchen Fällen auch Kooperationen an, etwa bei Performances, in denen tänzerische oder choreografische Fachkenntnisse eingebunden werden müssen ☹.

- ☹ Michele Rizzo

Finanzen

Finanzielle Fragen sind möglichst frühzeitig zu klären. Im Unterschied zu regulären Ausstellungen ist es häufig nicht klar, über welches Budget die Wiederaufführung einer Live-Performance finanziert wird, weil sie meist zwar Teil einer Ausstellung ist, zugleich aber häufig im Format einer Veranstaltung gezeigt wird. Einzelne Institutionen wie zum Beispiel die Tate Modern London haben zur Erleichterung dieser Herausforderung 2019 einen sogenannten «Activation Fund» eröffnet. Bei der seit einigen Jahren Live-Performances sammelnden KADIST Foundation wiederum ist ein Budget für Wiederaufführungen Bestandteil des Ankaufsdossiers.

Checkliste:

Vorbereitung und Ablauf



- Bestehen Vorgaben seitens der Kunstschaaffenden zur Kadenz von Wiederaufführungen und der Notwendigkeit ihrer Präsenz vor Ort?
- Wie ausführlich und detailgenau sind die Bestimmungen zur Wiederaufführung? Eine vorherige und genaue Durchsicht sämtlicher Unterlagen ist dringend zu empfehlen!
- Welche Adaptionen müssen zum Beispiel angesichts veränderter Raumbedingungen, technischen Wandels oder personeller Veränderungen vorgenommen werden?
- Müssen diese Anpassungen mit dem/der Künstler:in besprochen werden?
- Sollen ergänzend zur Wiederaufführung auch Dokumente und/oder Relikte gezeigt werden?
- Ist die Erstellung eines Ablaufplans dienlich?
- Wer muss intern wann involviert werden und welche Kompetenzen müssen von ausserhalb eingeholt werden?
- Welche Massnahmen sind mit Blick auf die Finanzierung zu klären? Sind etwa Verträge an Drittpersonen (v.a. Performer:innen) auszustellen?





4.2

Fachwissen und Kontextbedingungen


143

Das für die Aktivierung einer Performance erforderliche Wissen unterscheidet sich grundsätzlich von denjenigen Kompetenzen, die bei der Ausstellung eines traditionellen Kunstobjektes nötig sind. Materielle Bestandteile von Live-Performances, meist Requisiten genannt, werden zwar teilweise eingelagert und können bei einer Aktivierung erneut verwendet werden – dabei handelt es sich aber eher selten um im engeren Sinne wertvolle (Kunst-) Gegenstände. Ihre Aufbereitung erfordert daher meist sehr spezifisches Fachwissen, etwa wenn es um technische Ausrüstung geht  oder wenn ein bestimmter Kleidungsstil  eingehalten werden soll.

-  Jeremiah Day
-  Maria Hassabi

Die vorab erfolgende gründliche Durchsicht derjenigen Dokumente, in denen das Werk und die Bedingungen der Aktivierung bestimmt sind, ist demnach prioritär. Ein möglichst früher Einbezug aller involvierten Akteur:innen innerhalb wie auch ausserhalb der aufführenden Institution wird ebenfalls empfohlen. Daraus leiten sich eine Reihe von Fragen und Abklärungen ab, die in unterschiedlichen Wissenskomplexen und Kompetenzfeldern verankert sind. Nachfolgend werden diese kurz charakterisiert:




Rechtliche Aspekte

Rechtlich relevante Abklärungen, die meist beim Ver- re- spektive Ankauf bereits geregelt und bei einer Wiederauf- führung lediglich adäquat zu berücksichtigen sind, betref- fen unterschiedlichste Aspekte. Dazu können Angaben zur Anzahl von möglichen Aufführungen ebenso gehören wie die Verwendung von Musik Dritter, die Arbeitsmoda- litäten der Performer:innen oder die Interaktion mit dem Publikum .


Materielle, technische und räumliche Bedingungen

Auflagen und Einsatz materieller Bestandteile sind meist im Voraus klar geregelt und kommen bei einer Aktivierung zur Anwendung. Hingegen gilt es, die räumlichen Bedingungen nahezu immer neu und in Abstimmung mit den dazu laufenden Ausstellungen zu klären und festzulegen, gerade dann, wenn Performances für einen spezifischen Raum konzipiert wurden. Dabei empfiehlt sich von Anfang an eine enge Kooperation mit dem für Technik und Aufbau zuständigen Personal. Dadurch wird nicht nur gewährleistet, dass die infrastrukturellen Voraussetzungen gegeben sind, auch treten fehlende Kompetenzen sehr früh zutage und externe Fachkräfte können rechtzeitig angefragt und eingebunden werden.

Personelle Belange

Den weitaus wichtigsten Aufgabenkomplex betrifft die Zusammenarbeit mit den Performer:innen. In aller Regel formuliert der/die Künstler:in beim Verkauf der Arbeit Vorgaben nicht nur für die Auswahl der Performer:innen, sondern auch für die Bedingungen zur Einübung der Performance. In den Dokumenten wird zudem oft festgelegt zu welchen Konditionen die Performer:innen angestellt bzw. dafür beauftragt werden sollen . Bestimmt werden etwa Umfang der Entlohnung (u.a. inkl. Proben), infrastrukturelle Anforderungen (zum Beispiel Ruheraum und sauberer Boden)  oder auch Kriterien zur Bestimmung der zu integrierenden Performer:innen .


 5

 Cally Spooner


 Sarina Scheidegger

Auswahl und Briefing der Performer:innen sowie allfällig benötigte Proben sind Kernstück der Vorbereitungen. Diese erfolgen meist in direkter oder vermittelter Weise (Tutorial) durch die Künstler:innen selbst oder durch von dem/der Künstler:in ausgebildete Instruktor:innen/Producer:innen, idealerweise zumindest punktuell im Beisein der Veranstalter:innen.

Körper- und Erfahrungswissen


Ein den Performances eigener Wissenskomplex kann mit Körperwissen (Body Knowledge) bezeichnet werden – ein Wissen, das einzig an gemachte Erfahrungen anknüpft und für dessen Übertragung hin zu vermittelbaren Kenntnissen unterschiedlichste Formate und nicht selten auch externe Expertise zum Einsatz kommt. Die von den Künstler:innen selbst vorgeschlagenen Strategien sind vielfältig: Während die einen eine Reihe vertrauter Personen vorbereiten , produzieren andere – auch um eine von ihnen unabhängige Weiterführung der Performance

 Senga Nengudi

zu gewährleisten – teilweise umfassende Instruktionen. Wieder andere bestimmen die Parameter lediglich lose und überlassen der aufführenden Institution bzw. den eingeladenen Performer:innen einen grossen Handlungsspielraum bei der Interpretation .

 Roman Ondak

Dokumentation

Die Dokumentation der Wiederaufführung ist sowohl im Interesse der aufführenden Institution, wie sie für die Künstler:innen selbst, etwa für ihre Werkdokumentation, wertvoll sein kann: Die gemachten Erfahrungen werden darin auch für zukünftige Reinszenierungen festgehalten. Dies erleichtert längerfristig die Wiederaufführung beispielsweise mit Blick auf die Instruktion von involviertem Personal .

 Roland Roos

Checkliste:

Fachwissen und Kontextbedingungen

- Bestehen rechtliche Vorgaben für die Wiederaufführung wie zum Beispiel das Recht, Musik Dritter abzuspielen?
- Muss die Performance einem neuen räumlichen Setting angepasst werden? Wer muss zur Abklärung dieser Anpassung aus technischer und organisatorischer Perspektive einbezogen werden?
- Bestehen verschriftlichte Vorgaben zur Auswahl von Performer:innen?
- Wie muss die Probe- und Arbeitssituation der Performer:innen ausgestaltet werden?
- Existieren Tutorials zur Instruktion von Performer:innen oder übernimmt der/die Künstler:in diese Aufgabe?
- In welchen Formaten soll die Dokumentation der Wiederaufführung erfolgen? Und soll sie evtl. als externer Auftrag vergeben werden?

4.3 Publikum

👤 Florence Jung

👤 Christian Falsnaes

Live-Performances entwerfen ihr je eigenes Publikum, was unterschiedliche Umgangs- und Vermittlungsformate erfordert. Handelt es sich beispielsweise um ein installatives Setting, das von den Besucher:innen selbst jeweils aktiviert wird, sind womöglich Hinweise zur Interaktion mit der präsentierten Situation empfohlen 🗨️ oder gar vorgegeben, etwa weil das Publikum die Performance nur durch aktives Mittun überhaupt erleben kann 🗨️. In anderen Fällen muss das Publikum über den Abstand informiert werden, den es zur Szenerie der Performance einzunehmen hat, zum Beispiel wenn es keine ausgewiesene Bühne gibt und die Performer:innen sich dennoch nicht mit den Betrachter:innen vermengen sollen.

👤 Tino Sehgal

👤 Alicia Framis

Nicht wenige Performances zielen aber genau auf eine nicht explizit deklarierte Form des Auftritts: So absolvieren Performer:innen zwar eine klar bestimmte Choreografie, die meist als Langzeitaufführung zum Beispiel während den Öffnungszeiten des Museums stattfindet, häufig jedoch nicht explizit angekündigt wird 🗨️. In vielen Fällen sehen die Künstler:innen keine über die üblichen Werkangaben (Künstler:in, Werktitel und Jahr) hinausgreifende Auskunft vor, was intensivere Nachfragen beim Aufsichtspersonal nach sich zieht und ein entsprechendes Briefing des Personals erfordert 🗨️.

9
4
1

Checkliste:

Massnahmen zu Information und Schutz des Publikums

- Ist für das Verständnis eine schriftliche und gut einsehbare Einführung erforderlich?
- Braucht es Hinweise zur Nutzung der bzw. Interaktion mit der Performance?
- Sind Warnungen angebracht? Etwa mit Blick auf altersgerechte Inhalte?
- Braucht es ein spezielles Briefing des Personals? Muss die Aufsicht die Arbeit vermitteln?

Das Publikum performt

Christian Falsnaes
Justified Beliefs

2014

154



Christian Falsnaes, *Justified Beliefs*, 2014
ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, 2017
© PSM, Berlin. Foto: Maja Theodoraki

Performance

Über fünf kabellose Kopfhörer in verschiedenen Farben werden kontinuierlich Anweisungen direkt an die Personen eingespielt, die sie tragen. Die Anweisungen sind unterschiedlich, aber synchronisiert und stehen in Beziehung zueinander. Bei der Befolgung der Anweisung entwickeln sich choreografierte Situationen, welche die Performenden auffordern, sich zueinander, zu sich selbst und zu ihrer Umgebung in Beziehung zu setzen. Eine Aufforderung lautet beispielsweise, sich jemandem Fremden gegenüberzustellen und Augenkontakt aufzunehmen und die Person danach zu umarmen. Zwei Kopfhörer werden von zuvor durch Falsnaes instruierte Personen getragen, die drei restlichen Kopfhörer können von den Besucher:innen benutzt werden.

Sammlung

Die Performance wurde 2014 an der Art Basel von der PSM Galerie Berlin (Sabine Schmidt) zum Verkauf angeboten.

Hintergrund

Die Arbeit wurde für eine Aufführung an den Art Basel Statements im Jahr 2014 produziert. Dafür sollte eine neue Inszenierung entwickelt werden, die den Messebetrieb nicht stört und die innerhalb der Kojen der Galerie PSM, das heisst innerhalb einer Fläche von 25 Quadratmetern durchgeführt werden kann. Nach der ersten Präsentation der Performance im Jahr 2014 an der Art Basel wurde sie an weiteren Orten aufgeführt.

An-/Verkauf

Die Arbeit besteht aus den synchronisierten Soundspuren, die auf

Wunsch zusammen mit den Kopfhörern verkauft werden. Dazu gibt es ein Zertifikat mit knappen Handlungsanweisungen, die die Grundbedingungen für eine Aktivierung der Performance beschreiben. Zudem wird spezifiziert, wie das Werk ausgestellt werden muss. Das Zertifikat hat zudem die Funktion, den ‹Besitz› der Performance auszuweisen. Die Arbeit wird in einer Edition von drei verkauft. Der Verkauf wird durch die Galerie abgewickelt.

Aktivierung

Der/die Besitzer:in kann die Performance gemäss den Vorgaben des Zertifikats selbstständig aktivieren, bei Bedarf kann der Künstler direkt kontaktiert werden. Die daraus resultierenden Hinweise sollen in die weitere Dokumentation aufgenommen werden. So wird die Performance an die sich verändernden Umstände angepasst.

1515

Jacques Lacan interpretiert als Set von Bewegungen

Dora García
The Sinthome Score
2013–2016

156



Dora García, *The Sinthome Score*, 2013
Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam, 2014
© Dora García

Performance

The Sinthome Score basiert auf der inoffiziellen, aus dem Jahr 1975/1976 stammenden englischen Übersetzung des 23. Seminars von Jacques Lacan, das den Titel *Le Sinthome* trägt. Es besteht aus zehn Vorlesungen, in denen sich der Psychoanalytiker mit dem «reinen, an niemanden gerichteten Geniessen» (Lacan) befasst. Zu jeder Vorlesung hat García ein Set an Bewegungen konzipiert, die eine der beiden Performer:innen aufführt. Parallel dazu liest der/die andere Performer:in die Vorlesung *Le Sinthome* laut vor. Rhythmus, Kadenz und Geschwindigkeit der Performance werden von den aufführenden Personen bestimmt.

Sammlung

Im Jahr 2016 ging das Werk in die Sammlung des Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turin, ein.

Hintergrund

Bei einem Spaziergang durch Bregenz traf Dora García auf das 1993 gegründete Lacan-Archiv, das auf Initiative einer Gruppe von Psychoanalytiker:innen und weiteren, an den Lacan'schen Interpretation der Psychoanalyse interessierten Personen gegründet wurde. Nebst der Organisation von Tagungen und dem Publizieren gehörte auch das gemeinsame Lesen noch nicht offiziell anerkannter deutscher Übersetzungen in den regelmässigen Lektüregruppen zu den Hauptaktivitäten dieses Kreises. Eine Faszination für diese Art geheim gepflegter Leidenschaftens sowie ihr Interesse für Sprache und Übersetzung motivierten García dazu, sich mit der inoffiziellen Übersetzung ausein-

anderzusetzen. Die Erstaufführung fand 2013 im Kunsthaus Bregenz statt, eine weitere Durchführung an der Biennale Venedig 2015.

An-/Verkauf

The Sinthome Score besteht aus einer Performance und einer Installation. Letztere beinhaltet die Ausstellung der Zeichnungen der Bewegungen, vor denen die eigentliche Aufführung (García nutzt den Begriff Iteration) durchgeführt wird. Dazu gibt es ein Textbuch mit den zehn Vorlesungen, die einer/eine der Performer:innen integral vorträgt.

Aktivierung

Das Werk ist eine Delegated Performance, die Anwesenheit der Künstlerin selbst ist also nicht erforderlich. Die Anweisungen im Score sehen Bewegungen vor, die ohne fachliche Vorbildung durchgeführt werden können. Auch das Vorlesen soll keiner bestimmten Konvention folgen, entsprechend sind auch keine Proben nötig. Das Ende der Aufführung bestimmen die Performer:innen selbst, sie entscheiden auch, bei welcher Lektion die Lesung jeweils beginnt. Zudem steht es ihnen frei, die Rollen jederzeit zu wechseln. Variationen in den Wiederaufführungen sind konzeptuell vorgesehen: Es können zusätzliche Teilnehmer:innen eingebunden werden, ebenso sind stockende Bewegungen oder Versprecher möglich. Wichtig sei, so García, dass die beiden Performer:innen die Aufführung nicht an das Publikum, sondern an die jeweils andere performende Person richten.

157

Eine Performance in Versionen

Sarina Scheidegger
Collaborating Waters

Seit 2021

158



Sarina Scheidegger, *Collaborating Waters (Version II)*, 2022
Museum Tinguely
Foto: Kambiz Shafei

Performance

Die Performance *Collaborating Waters* basiert auf einer Sammlung von Liedertexten von Sarina Scheidegger, die sie in einer gleichnamigen Publikation versammelt hat. Die Texte beschäftigen sich mit der Beziehung zu Wasser, fluiden Zuständen und hydrofeministischen Themen. Die Texte dienen als Ausgangsmaterial für die Performance, bei der jeweils unterschiedliche Kompliz:innen der Künstlerin involviert werden. Scheidegger fragt diese für jede Version an, musikalische Kompositionen für eine Auswahl an Texten zu kreieren. Diese wiederum werden von Performer:innen interpretiert – je nach Version mit Unterstützung einer Chorleitung – und in einer Aufführung von ca. 25 Minuten präsentiert. Bei jeder neuen Version entstehen in weiterer Kollaboration unterschiedliche Liedertexte. Für jede Version werden auch neue Kostüme und/oder Requisiten produziert. Bei *Version I* entwickelte die Künstlerin Kathrin Siegrist Kostüme für die Performer:innen, bei *Version II* wurden diese von Kathrin Siegrist und Iva Wili entworfen und mittels handgewobener Teppiche und Keramiken entstand eine bühnenartige, punktuell durch die Performer:innen aktivierte Situation.

Sammlung

Das Werk ist in verschiedenen Versionen als potenziell verkaufbar konzipiert, bislang im Besitz der Künstlerin.

An-/Verkauf

Bestandteile des Verkaufs sind die Publikation *Collaborating Waters* (hrsg. von Stingray Editions) mit einer Auswahl an Texten sowie die

Kostüme bzw. die Requisiten. Das Werk ist so konzipiert, dass immer wieder neue Versionen entwickelt werden können. Bei einem Ankauf erwirbt eine Sammlung eine Version in einer Edition von eins, dazu gibt es von jeder Version einen Artist's Proof.

Aktivierung

Für zukünftige Aufführungen einer Version, werden die gleichen fünf Kompositionen aufgeführt, wobei die Künstlerin, die jeweils die Regie übernimmt, die Performer:innen je nach Kontext, Zeit und Ort neu auswählen kann. Vor einer erneuten Aufführung wird die Performance einstudiert und geprobt, Honorare für alle Beteiligten sollen dafür einberechnet und Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt werden.

Soziale Versammlung

Autumn Knight
WALL
2016/2019

160



Autumn Knight, *WALL*, 2016/2019
Performance, Dauer ca. 45 Minuten. Danspace Project, New York
© The Studio Museum in Harlem. Foto: Paula Court

Performance

Die Performance versammelt eine Gruppe kobaltblau gekleideter Schwarzer Frauen (Black Femmes). In einer Reihe mit dem Gesicht zum Publikum sitzend – ohne dieses direkt anzuschauen –, führt jede Einzelne für sich eine subtile Choreografie von kleinen, sich in langsamen Bewegungen wiederholenden Gesten aus. Währenddessen bewegen sich Autumn Knight und Natasha L. Turner, beide in Rot gekleidet, rund um die sitzenden Frauen und gestikulieren, singen und machen Geräusche. Die Performance wird von Klängen, Ritualen und Aktionen begleitet, die Assoziationen an die Klagemauer in Jerusalem und an die Galveston Seawall in Texas wecken. Die Performance bildet eine soziale Versammlung nach und zeigt eine Solidarisierung von Black Femmes im Raum zwischen Bewegung und Stille, Abstraktion und Erzählung.

Sammlung

Im Jahr 2018 vom Studio Museum Harlem, New York, angekauft.

An-/Verkauf

2016 bis 2017 war Knight in einer Residency im Studio Museum. Am Ende einer solchen Residency kauft das Studio Museum jeweils ein oder zwei Werke der teilnehmenden Künstler:innen an. Knight hat die Performance *WALL* vorgeschlagen, es ist die erste Performance, welche das Studio Museum angekauft hat. Deswegen luden sie die Künstlerin, Choreografin und Archivarin Cori Olinghouse ein, den Ankaufsprozess inklusive Entwicklung der benötigten Dokumente zu begleiten. Als Teil des Ankaufs wurde *WALL* am 5. Oktober 2019 im Danspace Project

in New York aufgeführt. Eine weitere Aktivierung ohne Publikum diente der Erstellung einer Videodokumentation. Bestandteil der Arbeit ist eine Reihe spezifisch auf den Verkauf hin entwickelter Dokumente: ein «Opening Letter» der Künstlerin, das Dokument «Ethical Outline» mit ethischen Vorgaben zu Casting, Ort, Bedingungen für die Proben und zur Aufführung selbst; auch dazu gehören Scores für jedes Element der Performance, das Dokument «Production Logistic and Instructions» zur Regelung der Anzahl Performerinnen, des Lichts und weiterer technischer Details, ein Dokument zur Festlegung der Ausleihbedingungen, die «Iteration History» und eine Videodokumentation der Performance. Die Kostüme werden nicht aufbewahrt.

Aktivierung

Knight ist nach Möglichkeit bei der nächsten Aufführung wieder persönlich beteiligt, soll sich dann aber nach und nach zurückziehen können. Bei zukünftigen Aufführungen ist es möglich, die Scores der Performance individuell zu interpretieren und die Performance selber innerhalb der vorgegebenen Rahmenbedingungen variabel zu gestalten. So reicht die mögliche Anzahl von Performerinnen von zwei bis hundert und auch die Dauer der Aufführung ist nicht festgelegt. Eine die Performance ausleihende Institution verpflichtet sich, dem Studio Museum nach der Aufführung Folgendes abzugeben: sechs Fotografien, ein Dokumentationsvideo (nur für interne Zwecke), Angaben über die Performerinnen, Interviews mit den Performerinnen, Kopien von Werbematerialien.

161

Leihvertragsmuster *Museum San Keller*

LEIHVERTRAGS-MUSTER MUSEUM SAN KELLER

zwischen Leihgeber [Name, Adresse]:
San Keller
Gutstrasse 89, 8055 Zürich

und
der Leihnehmenden Person [Name, Adresse]:

Leihgabe:

Die Leihgabe besteht aus circa fünfzig Werken des Künstlers, darunter Malereien, Zeichnungen, Fotos, Videoinstallationen, diverse andere Objekte, und einem Archiv von zehn Bundesordnern, genau aufgeführt in der angehängten Objektliste.

1. *Gegenstand und Dauer des Leihvertrages:*

- a. Die gesamte Leihgabe ist durch die Leihnehmende Person während der vereinbarten Leihdauer [Einfügen] in den eigenen privaten Räumen zu installieren und an mindestens [Einfügen] Tagen für [Einfügen] Stunden im Jahr der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.
- b. Die Leihnehmende Person verpflichtet sich, an den Tagen, an denen das Museum öffentlich zugänglich ist, möglichen Besucher:innen Auskunft zum Museum und über das Œuvre des Leihgebers zu geben.
- c. Der Leihgeber übergibt der Leihnehmenden Person zu diesem Zweck Informationsmaterial über sein Œuvre und steht für Rückfragen vor und während der Leihdauer zur Verfügung.
- d. Die Leihnehmende Person darf die gesamte Leihgabe nur für die unter 1.a. vereinbarte Funktion nutzen. Weder die gesamte noch Teile der Leihgabe dürfen während der vereinbarten Leihdauer an Dritte weitergegeben werden.

2. Abholung und Rückgabe der Leihgabe:

Die gesamte Leihgabe wird an den folgenden Orten abgeholt bzw. zurückgegeben:

Abholadresse:

Rückgabeadresse:

Die gesamte Leihgabe muss spätestens am letzten Tag der vereinbarten Leihdauer an dem oben aufgeführten Ort und an die durch den Leihgeber bestimmte Person zurückgegeben werden.

3. Verpackung und Transport:

Die Leihnehmende Person verpflichtet sich dazu, Verpackung und Transport der gesamten Leihgabe durch eine auf Kunsttransport spezialisierte Firma durchführen zu lassen. Hierbei sind alle Details vor der Durchführung mit dem Leihgeber zu besprechen. Erst durch seine Zustimmung kann die Leihgabe von der Leihnehmenden Person bzw. der Firma verpackt und transportiert werden.

4. Schutz und Sicherung der Leihgabe:

a. Die Leihnehmende Person ist sich darüber bewusst, dass die Ausstellung von Kunstwerken in privaten Räumen mit besonderen Gefahren für die Werke verbunden ist. Er/sie achtet auf die Sicherheit und Unversehrtheit der Leihgaben:

Die Verwendung von Blitzlicht, Stativen, «Selfie-Stangen» oder ähnlichen Geräten ist in den Ausstellungsräumen nicht gestattet.

Die Ausstellungsräume müssen trocken und möglichst staubfrei sein. Es darf darin nicht geraucht oder offenes Feuer (Kerzen, Cheminée) angezündet werden.

Die Leihgaben müssen vor direktem Sonnenlicht und zu starkem Kunstlicht, Feuchtigkeit oder Zugluft geschützt und dürfen nicht in der Küche, in direkter Nähe von Wasserleitungen, Heizkörpern, Luftbe- oder -entfeuchtern und ähnlichen Geräten, Fenstern, Türen oder Schranköffnungen platziert werden.

b. Die Leihnehmende Person verpflichtet sich, jegliche Veränderungen oder Beschädigungen an der Leihgabe sofort an den Leihgeber zu melden und die Verantwortung zu übernehmen. Ebenfalls verpflichtet sich die Leihnehmende Person, in eigener Verantwortung geeignete Sofortmassnahmen einzuleiten, um Sachschaden an der Leihgabe zu verhindern.

c. Der Leihnehmenden Person ist es untersagt, ohne die Zustimmung der Leihgebenden Person irgendeine Veränderung an der gesamten Leihgabe zu unternehmen.

5. Versicherung:

a. Die Leihnehmende Person hat eine Kunstversicherung [Name] Nr. [XX] bei [XX] abgeschlossen. Die Leihgabe(n) wird/werden von der Leihnehmenden Person im Rahmen dieser Police zu einem Versicherungswert von [Einfügen] versichert. Die Leihnehmende Person legt dem Leihgeber die Versicherungspolice vor der Abholung der Leihgaben vor.

6. *Urheberrecht:*

Die Werke des Museums sind urheberrechtlich geschützt. Das Urheberrecht liegt ausschliesslich beim Leihgeber. Die Leihnehmende Person weist Besucher:innen darauf hin, dass das Filmen und Fotografieren der Leihgabe(n) ausschliesslich für private Zwecke erlaubt ist und jede weitere Verwendung (z. B. Posten auf Social Media, Upload ins Internet) nur mit vorheriger Genehmigung des Leihgebers erfolgen darf.

7. *Zustandsberichte; Beschädigung oder Verlust der Leihgabe:*

- a. Der Leihgeber verpflichtet sich, vor jeder Übergabe der Leihgabe ein detailliertes Zustandsprotokoll zu erstellen und dieses mit der Leihgabe an die Leihnehmende Person zu übergeben.
- b. Die Leihnehmende Person verpflichtet sich, nach dem Transport die gesamte Leihgabe mit dem Zustandsprotokoll abzugleichen und mögliche entstandene Schäden im Zustandsprotokoll zu vermerken und dem Leihgeber mitzuteilen. Im Anschluss muss das Zustandsprotokoll vom Leihgeber unterzeichnet werden.
- c. Vor der Rückgabe der Leihgabe muss durch die Leihnehmende Person ein neues Zustandsprotokoll erstellt werden, das seinerseits nach Rückgabe durch den Leihgeber abgeglichen wird.
- d. Sollten während der Leihdauer Veränderungen gegenüber dem erstellten Zustandsprotokoll entstehen, verpflichtet sich die Leihnehmende Person, diese zu dokumentieren und dem Leihgeber mitzuteilen. Die Leihnehmende Person haftet für alle nicht von der Versicherung gedeckten Schäden selbst.

8. *Ausserordentliche Kündigung des Leihvertrags:*

- a. Der Leihgeber kann den Leihvertrag jederzeit kündigen, falls die Leihnehmende Person gegen eine der Vertragsklauseln verstösst.
- b. Im Falle einer Kündigung des Leihvertrags durch die Leihnehmende Person muss sie für sämtliche entstehende Kosten, wie beispielsweise Lagerkosten für die Restlaufzeit des Leihvertrags, aufkommen.

9. *Schriftlichkeit/Änderung des Vertrags:*

Jegliche Änderungen am Leihvertrag müssen schriftlich ergänzt werden und sind erst dann gültig, wenn beide Vertragsparteien sie durch eine Unterschrift anerkannt haben.

165

5.

Rechtliche Aspekte des Sammelns von Performancekunst

5.1

Einführung in vertragliche Vereinbarungen

In diesem Teil des Handbuchs werden Mustertexte zur Verfügung gestellt. Sie unterstützen dabei, die unterschiedlichen Gesichtspunkte des Sammelns bzw. der Übertragung von Performancekunst in einen Vertrag einzuarbeiten. Einleitend werden nun zunächst das Wesen des Vertrags erläutert, Formvorschriften erklärt und inhaltliche Vorüberlegungen gemacht.

Bitte beachten: Die folgenden Ausführungen sind als Anregungen und Vorbereitung zu verstehen und stellen keine Rechtsberatung dar. Jeder Fall stellt andere rechtliche Anforderungen. Es ist daher dringend anzuraten, den konkreten Erwerbsfall juristisch fundiert prüfen und begleiten zu lassen.

Was ist ein Vertrag?

Unter einem ‹Vertrag› stellen sich viele wohl ein schriftliches Dokument vor, das von allen beteiligten Personen handschriftlich unterzeichnet ist. Das ist aber meistens nicht erforderlich. Aus rechtlicher Sicht kommt ein Vertrag schon dann zustande, wenn zwei oder mehrere Personen übereinstimmende Willenserklärungen austauschen. Wichtig ist also nur, dass die Willensbekundungen inhaltlich dasselbe aussagen und die jeweils anderen Partei davon Kenntnis nehmen kann. Wie die Übereinkunft bezeichnet wird, ist dagegen nicht wichtig.



Welche Formvorschriften müssen beim Verfassen eines Vertrags beachtet werden?

In den meisten Fällen können die Parteien frei miteinander vereinbaren, in welcher Form ein Vertrag abgeschlossen

werden soll. Zum Beispiel geht das mit einem Handschlag, telefonisch, per E-Mail, SMS oder mithilfe sonstiger Messenger-Dienste. Nur in Ausnahmefällen – und zwar dann, wenn das Gesetz das ausdrücklich vorschreibt – müssen Verträge schriftlich abgefasst werden. Die gilt für Abmachungen, die besonders weitreichende Folgen haben können, z.B. wenn ein Grundstück verkauft oder Erbschaftsangelegenheiten geregelt werden sollen. Die Beauftragung eines/einer Künstler:in oder die Akquisition einer Performance stellen aber keine solchen Ausnahmen dar. Daher müssen die Parteien auch keinen schriftlichen Vertrag abschliessen.

Wozu dann ein schriftlicher Vertrag?

Es ist trotzdem dringend anzuraten, Verträge schriftlich abzuschliessen, denn schriftlich abgefasste Verträge geben im Idealfall beiden Parteien eine klare Vorstellung ihrer Rechte und Pflichten, dienen als Dokumentation der Vereinbarung zwischen den Parteien und sind vor Gericht als Beweismittel zulässig.

Nicht alles muss im Hauptvertragsdokument selbst aufgeführt werden. Viele Detailinformationen können in ergänzenden Dokumenten  enthalten sein. Wichtig ist, dass sich alle Beteiligten einig sind, welches Dokument tatsächlich ein Vertragsbestandteil wird (im Gegensatz z.B. zu internen Besprechungsnotizen oder Verwaltungsanweisungen). Die ergänzenden Dokumente sollten jedoch immer ausdrücklich im Hauptdokument erwähnt werden. Es ist ratsam, die Parteien auch die ergänzenden Dokumente unterschreiben oder mit einem Kürzel versehen zu lassen und alles in einer geschlossenen Vertragsdokumentation zusammenzustellen. So sind sich alle einig, welche Dokumente Teil der vertraglichen Einigung sind.  5.2

Bei der Frage, was in den Vertrag aufgenommen werden sollte, hilft die folgende Überlegung: Das Hauptdokument sollte Dritten, die von dem Vorgang noch nie etwas gehört haben, Auskunft darüber geben können, welche Partei was, wann oder wie lange, wo, sowie für welche Gegenleistung (z.B. Geld) unternehmen soll oder darf und was die Parteien sonst noch bedenken müssen, damit die Vereinbarung erfolgreich umgesetzt werden kann.

Die Erarbeitung der Verträge

Viele Parteien kümmern sich bei der Vorbereitung einer vertraglichen Vereinbarung um kleinste Details, verlieren dabei leicht den Blick aufs grosse Ganze. Wichtig ist daher, zu überlegen, was die Parteien grundsätzlich erreichen wollen und wie dies rechtlich fixiert werden kann.

Soll ein Performancewerk von Grund auf neu geschaffen oder ein bestehendes bearbeitet und/oder erweitert werden, werden Kunstschaffende mithilfe eines Auftrags- oder Werkvertrags mit dieser Aufgabe betraut.

Soll das neu erarbeitete oder ein bereits existierendes Performancewerk in einer Institution/Sammlung lediglich aufgeführt werden, wird ein spezieller Auftragsvertrag geschlossen.

Soll dagegen ein Performancewerk auf eine Institution/Sammlung übertragen werden, sind auch hier spezifische Vorüberlegungen notwendig: Werden Gegenstände erworben, z.B. Dokumente, Fotos, Kleidung oder Props, ist ein Kaufvertrag abzuschliessen.

Geht es um geistiges Eigentum, z.B. um Abbildungs- und/oder Aufführungsrechte, müssen spezifische Vorabklärungen erfolgen, denn grundsätzlich haben Schöpfer:innen einer künstlerischen Äusserung bzw. Urheber:innen das ausschliessliche Recht, darüber zu bestimmen, ob, wann und wie ein geschütztes Werk verwendet werden darf.

Unter «Verwendung» versteht man beispielsweise das Fotografieren oder Filmen einer Performance, das Abdrucken eines Fotos von einer Performance in einem Buch, das Zugänglichmachen einer gefilmten Performance im Internet oder ihre Aufführung durch Dritte.


Jede geplante Verwendungsart muss vorab von dem/der Urheber:in bzw. dem/der Rechtsinhaber:in genehmigt und gegebenenfalls auch entschädigt werden. Die erteilte Genehmigung durch den/die Urheber:in, bei der sich die Parteien über die Art und Weise der erlaubten Nutzung und die Höhe der Entschädigung geeinigt haben, nennt man Lizenzvereinbarung.

Besonderheiten bei der Übertragung von geistigem Eigentum (Urheberrechte)

Gedächtnisinstitutionen wie Museen gehen häufig davon aus, dass sie auch Rechtsinhaber:innen werden, wenn sie Werke in Auftrag gegeben haben, beispielsweise die Schaffung eines Performancewerks oder die Erstellung von Fotografien. Das ist jedoch nicht der Fall. Auch beauftragte Urheber:innen behalten ihre Urheberrechte. Auftraggeber:innen, wie z.B. die/der Träger:in des Museums, sollten daher darauf achten, dass sie sich vertraglich die benötigten Rechte übertragen lassen oder eine Lizenzvereinbarung schliessen, die ihnen die Möglichkeit gibt, ein geschütztes Werk zu nutzen. Dabei ist darauf zu achten, dass sie das Werk nur genau in dem Umfang nutzen, wie ihnen das



der/die Urheber:in durch die eingeräumte Lizenz oder die Übertragung genehmigt hat. Denn wenn eine spezifische Verwendungsart lizenziert wurde, heisst das nicht, dass der/die Lizenznehmer:in das Recht hat, das Werk auch in einer anderen Art und Weise zu verwenden. Beispiel: Wird der Abdruck einer Fotografie in einem Buch gestattet, darf die Fotografie nicht automatisch auf Social Media gepostet werden. Die Vereinbarung mit dem/der Lizenzgeber:in muss diese Möglichkeit ausdrücklich vorsehen.

Von der Lizenzierung des Performancewerks muss die Lizenzierung der Reproduktionsfotografien unterschieden werden. Fotografien dreidimensionaler Objekte (darunter fallen auch Performende) sind selbstständig urheberrechtlich geschützt. Soll eine solche Fotografie genutzt werden, muss sowohl die Genehmigung des/der Urheber:in des fotografierten Werks als auch des/der Fotograf:in vorliegen .

Das Urheberrecht sieht einige Ausnahmebestimmungen vor, sogenannte Urheberrechtsschranken, die (nicht nur) den Museen eine genehmigungs- und vergütungsfreie Verwendung urheberrechtlich geschützter Werke erlauben. Besonders wichtig für unseren Zusammenhang:

- Das Bestandsverzeichnis (Art. 24 e URG) erlaubt öffentlichen und öffentlich zugänglichen Museen, Archiven, Bibliotheken und Bildungseinrichtungen kurze Auszüge aus den sich in ihren Beständen befindlichen Werken wiederzugeben, und zwar in Verzeichnissen, die der Erschliessung und Vermittlung ihrer Bestände dienen (z.B. Online-Sammlungsverzeichnis).
- Aus veröffentlichten Werken darf aufgrund des Zitatrechts (Art. 25 URG) zitiert werden, wenn das Zitat zur Erläuterung, als Hinweis oder zur Veranschaulichung dient und der Umfang des Zitats durch diesen Zweck gerechtfertigt ist. Dabei muss das Zitat als solches bezeichnet und die Quelle angegeben werden. Das zitierte Werk muss eine Referenzfunktion erfüllen. Beispielsweise kann eine kunstwissenschaftliche Publikation die Abbildung einer Performance rechtfertigen.
- Ein Werk, das sich in einer öffentlich zugänglichen Sammlung, also einer Sammlungspräsentation oder Sonderausstellung befindet, darf in einem von der Verwaltung der Sammlung herausgegebenen Katalog abgebildet werden (Katalogprivileg nach Art. 26 URG). Dies gilt für Objekte des Museums sowie für Leihgaben. Bei Sonderausstellungen darf der Katalog während ihrer Laufzeit auch als PDF online gestellt werden. Wird eine ständige Sammlung präsentiert,

 Informationen dazu und Musterverträge für die Beauftragung von Fotograf:innen auf www.museums.ch

besteht für das Zugänglichmachen des Katalogs keine zeitliche Beschränkung.

- Soweit es für die Berichterstattung über aktuelle Ereignisse (z.B. Sonderausstellung, Museumstag, Vernissage) erforderlich ist, dürfen die dabei wahrgenommenen Werke aufgezeichnet, vervielfältigt, vorgeführt, gesendet, verbreitet oder sonst wie wahrnehmbar gemacht werden (Art. 28 URG).


Bei Verwendungen, die nicht unter die zuvor genannten Ausnahmen fallen, muss eine Genehmigung eingeholt sowie eine Entschädigung gezahlt werden. Faustregel: Nutzungen für Social Media und für den Museumshop sind immer zu genehmigen und zu vergüten. Das gilt auch, wenn ein Werk verändert werden soll (z.B. Wahl eines Ausschnitts, farbliche Veränderung).

Bevor mit einem/einer Urheber:in bzw. dem/der Rechteinhaber:in ein Vertrag betreffend die Übertragung der Nutzungsrechte bzw. die Lizenzierung für solche geplanten Verwendungen geschlossen werden kann, muss unbedingt abgeklärt werden:

- Ist der/die Urheber:in noch Inhaber:in der Urheberrechte bzw. wird der Vertrag mit der berechtigten Person abgeschlossen?
- Welche sonstigen Personen könnten noch Rechte an dem Werk haben?

Sonst besteht die Gefahr, dass mit der falschen Person eine Vereinbarung geschlossen wird, bzw. mit nur einem/einer von vielen Vertragspartner:innen. Die folgenden Prüfungsschritte sind empfehlenswert:

1. Wurden diese Rechte bereits an einen Dritten übertragen?

Bei Kunstschaffenden muss kontrolliert werden, ob sie ihre Rechte an eine Verwertungsgesellschaft – für Bildende Kunst und Fotografie ist das ProLitteris – abgetreten haben. Ist das der Fall, muss die Vereinbarung mit der Verwertungsgesellschaft geschlossen werden und nicht mit den Kunstschaffenden oder deren Rechtsnachfolgern (z.E. Erben, Stiftungen etc.). Oft ist dies den Kunstschaffenden allerdings nicht bewusst. Deshalb ist zu empfehlen, dass gezielt nachgefragt und recherchiert wird .

2. Soll der Vertrag mit einer juristischen Person abgeschlossen werden?

Grundsätzlich gilt, dass Urheberrechte niemals direkt bei einer juristischen Person entstehen. Dafür ist immer eine Übertragung von dem/der Schöpfer:in (natürliche Person, die Werke schafft) auf Dritte z.B. durch Vertrag oder Testament erforderlich. Soll der Vertrag mit einer juristischen Person geschlossen werden, muss Letztere durch geeignete Dokumente nachweisen, dass er/sie Inhaber:in der Urheberrechte (Rechtsinhaber:in) ist, möglichst mittels eines ausdrücklichen Vertrags mit der/dem ursprünglichen Schöpfer:in/Urheber:in oder deren Rechtsnachfolger:innen. Soll etwa mit einer Künstler:innenstiftung ein Vertrag über die Aufführung einer Performance geschlossen werden, ist es ratsam, sich die entsprechende Berechtigung der Stiftung nachweisen zu lassen.

3. Sind mehrere Personen beteiligt?

An einer Performance können viele Personen direkt oder indirekt mitwirken, ohne dass dies auf den ersten Blick ersichtlich ist. Will eine Institution eine Lizenz an einer Performance erwerben, sollten Mitwirkende und aktuelle Rechtsinhaber:innen vor dem Abschluss einer Lizenzvereinbarung geklärt werden. Zu denken ist etwa an folgende Konstellationen:

Haben mehrere Personen als Urheber:in, also schöpferisch, an der Schaffung des Werks mitgewirkt, sind sie Miturheber:innen, und es steht ihnen das Urheberrecht gemeinsam zu. Miturheber:innen müssen einer Werkverwendung und -übertragung durch den oder die Miturheber:in zustimmen – es sei denn, die Werkbeiträge können voneinander getrennt und auch separat verwertet werden.

Häufig nutzt ein Werk auch bereits bestehende Ausgangswerke. Beispielsweise wird in einer Performance geschützte Musik benutzt, in einem Film sind geschützte Fotografien, Gemälde, oder Skulpturen zu sehen, oder ein Text (z.B. ein Gedicht) wird vorgetragen. Diese Ausgangswerke dürfen nicht einfach mitverwendet werden, sondern es ist für die geplante Verwendung die Zustimmung beider Urheber:innen erforderlich, also die des/der Urheber:in des Werks, das verwendet werden soll, und die des/der Urheber:in des Ausgangswerks. Ist der/die Urheber:in des Ausgangswerks unbekannt

und nicht zu recherchieren, so muss geprüft werden, ob das Werk nach den Regeln zu den sogenannten verwaisten Werken nach Art. 22 b URG bzw. dem dazu erlassenen «Gemeinsamen Tarif 13» (sog. GT 13) lizenziert werden muss.

Nicht zu vergessen ist, dass insbesondere bei der Produktion von Filmen, Theater- oder Performancewerken weitere Personen an der Entstehung des Werks mitgewirkt haben können – wenn auch nicht als Urheber:in, sondern als ausübende Künstler:innen (Tänzer:innen, Performende, Schauspieler:innen, Musiker:innen) oder beim Filmschnitt, Kameraführende etc. Diesen stehen bezüglich ihrer Leistung neben der Anerkennung ihrer Interpret:inneneigenschaft auch Verwertungsrechte zu. Beispielsweise können Performende mitentscheiden, ob Aufnahmen ihrer Performances im Internet zugänglich gemacht werden dürfen.

Das Urheberrecht besteht für die Dauer von 70 Jahren nach dem Tod des / der Urheber:in. Es wird also – manchmal sogar mehrfach – vererbt werden. Häufig geht es (gesetzlich oder durch Testament) auf mehrere Personen über, z.B. auf Nachkommen, Ehegatt:innen oder Geschwister. In diesem Fall muss sichergestellt werden, dass alle Rechtsinhaber:innen dem Vertrag bezüglich der Nutzung des Werks zustimmen.

Vor einem Vertragsschluss ist daher dringend anzuraten, sich einen Erbschein vorlegen zu lassen. Bei Erbengemeinschaften, die mehrere Mitglieder umfassen, ist darauf zu achten, dass diese durch eine dazu bevollmächtigte Person korrekt vertreten oder dass die Vereinbarung bezüglich der Nutzung des Werks durch alle Mitglieder der Erbengemeinschaft unterzeichnet wird.

Es ist gut möglich, dass die verschiedenen Fallgruppen kombiniert auftreten: Ein Werk kann z.B. von mehreren Miturheber:innen geschaffen sowie unter Beteiligung ausübender Künstler:innen aufgeführt und zusätzlich könnten Miturheber:innen und ausübende Künstler:innen von weiteren Personen beerbt worden sein.

Es ist ratsam, dass die Parteien vor dem Abschluss einer Lizenzvereinbarung gemeinsam die Checkliste «Urheber:innen und ausübende Künstler:innen» durchgehen, damit mögliche weitere zu beteiligende Personen identifiziert werden können.

5.2

Erarbeitung von Dokumenten: Musterverträge

Nach den Vorabklärungen kann mit der Erstellung der rechtlichen Dokumentation begonnen werden. Dafür wird in den nachfolgenden Abschnitten ein «Vertragsbaukastensystem» mit Mustertexten zur Verfügung gestellt – eine Art juristischer «Rohbau». Die Mustertexte sind Vorlagen, die lediglich ergänzt und angepasst werden müssen, und sind entsprechend als Vorschläge zu verstehen. Zu diesem Zweck enthalten die Mustertexte häufig einander ausschliessende Varianten, die durch eckige Klammern ([]) gekennzeichnet sind. Diese sollen jeweils zu einem stimmigen Satz zusammengesetzt und die überflüssigen «geklammerten» Varianten entfernt werden.

Der «Mustervertrag 1: Vertragsrahmen» dient als Grundgerüst. Er führt die Parteien auf und enthält Klauseln, die (bis auf eine Ausnahme) für alle nachfolgenden Vertragssituationen genutzt werden.

Die Musterverträge 2–4 enthalten spezifische Klauseln, die die Beauftragung mit der Erstellung oder Aufführung eines Performancewerks, den Kauf von Objekten sowie die Lizenzierung des Werks regeln. Diese Klauseln sind, je nach Bedarf, wie Bausteine einzeln in den Rahmenvertrag einsetzbar oder miteinander kombinierbar.

Dieses Baukastensystem ermöglicht das Anpassen des Vertragswerks auf die Kunstschaffenden, das Performancewerk sowie auf die Institution/Sammlung mit deren spezifischen (baulichen, politischen, finanziellen, administrativen etc.) Anforderungen. Ausserdem finden sich Vorschläge für Anhänge, in denen Einzelheiten flexibler geregelt werden können. Im Anschluss werden die Muster in einem frei erfundenen Beispielfall durchgespielt.



Mustervertrag 1: Vertragsrahmen

[...]vertrag¹

Zwischen²
[Name der Institution bzw. von deren Träger
Adresse
E-Mail / Telefon]
[nachfolgend [z.B. «Museum»]]³

einerseits

und

Name
[Name der Künstler:in, Performer:in ...
Adresse
E-Mail / Telefon]
[nachfolgend [z.B. «Künstlerin»]]

andererseits.

Vorbemerkung⁴

(Frei erfundenes Beispiel)

[Im Jahr 2023 fand im Museum der Performancepreis XY statt. Die Künstlerin nahm daran mit ihrer Performance «[]» teil. Die Performance existiert in einer Auflage von [5] [plus Artist's Proof]. Ein Exemplar, bestehend aus Aufführungsrechten, Dokumentationsmaterial sowie Kostümen soll nun in die Sammlung des Museums aufgenommen werden.]

Vertragsgegenstand⁵

(hier werden die verschiedenen erforderlichen Vertragsbestandteile eingefügt)

1 Auf viele wirkt der Begriff Vertrag abschreckend, sie benutzen lieber ein Synonym. Das ist grundsätzlich unproblematisch. Ob das Dokument als Vertrag, Vereinbarung, Übereinkunft, Einigung, Verständigung, Abrede, Agreement etc. bezeichnet wird, ist nicht erheblich, und ändert nichts daran, dass es sich bei der übereinstimmenden Äusserung von Willenserklärungen rechtlich betrachtet um einen Vertrag handelt, der bindend ist.

2 Wichtig ist, dass die Vereinbarung tatsächlich von denjenigen Parteien abgeschlossen wird, die dadurch berechtigt und verpflichtet werden sollen. Auf der Seite der Institution ist das der/die Träger:in, also diejenige Einheit, die die Institution finanziert und unterhält, beispielsweise ein Kunstverein, der häufig durch zwei Mitglieder des Vereinsvorstands vertreten wird (siehe dazu die Unterschriftenzeilen am Ende des Vertrags). Viele Institutionen führen an dieser Stelle auch Ansprechpartner:innen mit E-Mails und Telefonnummer auf, z.B. einen/eine Sammlungskurator:in, der/die für diesen spezifischen Vorgang zuständig ist. Das ist hilfreich, wenn der betreffende Vertrag zügig abgewickelt wird. Erfordert das Vertragsverhältnis aber eine langfristige Zusammenarbeit zwischen den Parteien, ist es wahrscheinlich, dass sich Ansprechpartner:innen ändern. In diesem Fall ist es sinnvoller, die Parteibezeichnung auf den Träger zu begrenzen.

3 Es ist hilfreich für den Namen der Parteien Kürzel zu wählen, z.B. «Museum» statt den langen Namen «Musterstadt Museum für Gegenwartskunst». Mit [nachfolgend (...)] oder einfach [...] wird verdeutlicht, dass es sich um eine Definition handelt, die durch das ganze Vertragsdokument konsequent benutzt wird. Zu beachten ist auch, dass nur eine einzige Parteienbezeichnung gewählt und im ganzen Vertragswerk konsequent durchgehalten werden sollte, also z.B. immer «Museum», sonst kann es schnell verwirrend werden und zu Verwechslungen kommen. Sinnvoll ist die Definition von Begriffen, die für das ganze Vertragswerk gelten sollen, auch für andere Aspekte, z.B. für das Performancewerk [«Werk»].

4 An dieser Stelle sollte kurz die Ausgangssituation beschrieben werden, in der sich die Parteien befinden. Das ist nicht zwingend notwendig, gibt aber Dritten (z.B. nachfolgenden Mitarbeitenden) wichtige Information zur Kontextualisierung des Vertrags.

5 Im Vertragsgegenstand werden die Hauptleistungsverpflichtungen der Parteien genannt, z.B. die Verpflichtung des/der Verkäufer:in, dem/der Käufer:in eine Sache zu verkaufen und zu übereignen, und die Pflicht des/der Käufer:in, dem/der Verkäufer:in dafür den Kaufpreis zu zahlen. Je nach Vertragsart ist auch der Vertragsgegenstand unterschiedlich.

6 Die ‚Salvatorische Klausel‘ hat eine bewahrende Funktion. Sie verhindert, dass der ganze Vertrag hinfällig wird, wenn er eine einzelne nichtige Klausel enthält. In der Schweiz ist dies wegen Art. 20 OR, der diesen Grundsatz gesetzlich festhält, eigentlich nicht unbedingt erforderlich. Hier wird er aber mit einem Appell an die Parteien verbunden, die nichtige Klausel gemeinsam durch eine gültige zu ersetzen.

7 Wie bereits ausgeführt, ist ein schriftlicher Vertrag für den Erwerb eines Werks der Performancekunst nicht erforderlich. Wird aber die Schriftform für den Vorgang gewählt, so sollte mit dieser Formulierung darauf hingewiesen werden, dass spätere Vertragsänderungen oder -zusätze ebenfalls schriftlich vereinbart werden müssen. Das soll sicherstellen, dass die Vertragsdokumentation nicht durch mündliche Vereinbarungen der Parteien, die zusätzlich geschlossen, aber nirgends dokumentiert werden, ‚ausgehöhlt‘ oder sogar widersprüchlich oder obsolet werden. Als zusätzliche Option ist eine gewisse Erleichterung vorgesehen: Die Parteien können vorsehen, dass die Schriftform auch dann gewahrt ist, wenn die Parteien nur E-Mails austauschen.

8 Mit dieser Klausel vereinbaren die Parteien, dass Schweizer Recht anwendbar ist. So wissen sie, nach welchem Landesrecht der Vertrag beurteilt wird. Wohnen beide Parteien in der Schweiz, ist das selbstverständlich. Zieht aber eine Partei später weg, können auch die Rechtsvorschriften anderer Länder anwendbar werden. Das kann erhebliche rechtliche Unsicherheiten bergen, weswegen die Wahl des Schweizer Rechts für den Vorgang sehr zu empfehlen ist.

9 Ebenfalls sollte geregelt werden, von welchem Gericht ein Rechtsstreit über diesen Vertrag entschieden würde. Normalerweise sollte hier die Institution die Stadt des Sitzes ihres Trägers einfügen, damit sie einen eventuellen Prozess direkt vor Ort führen kann. Das kann viel Zeit und Geld sparen.

Mustervertrag 2: Auftragsvertrag für die Konzeption und/oder Aktivierung einer Performance

Vertragsgegenstand

[Variante 1: Künstlerin wird mit Neukonzeption eines Werks beauftragt]

- a. Das Museum beauftragt die Künstlerin [für die Ausstellung [Titel]] eine neue Performance (nachfolgend ‹Werk›) zu entwickeln.
- b. Das Werk ist so zu konzipieren, dass es
 - eine Länge von mindestens [Dauer] aufweist;
 - [[Zahl] Performende] bei seiner Aufführung (nachfolgend ‹Aktivierung›) teilnehmen;
 - es [im Raum XX des Museums / auf dem Platz vor dem Museum, Adresse XX] aufgeführt werden kann.¹
 - [Evtl. weitere Rahmenbedingungen formulieren, die aus organisatorischen Bedingungen einzuhalten sind]

[Im Übrigen ist die Künstlerin frei in der Gestaltung des Werks.]

- c. Die für eine Aufführung (nachfolgend ‹Aktivierung›) des Werks erforderlichen Materialien, Gegenstände und Bedingungen und die jeweiligen Verpflichtungen der Parteien, diese zu besorgen, zu entsorgen oder zu stellen, sind im Anhang Nr. (XX)² geregelt.
- d. Die Erstellung des Werks hat die Künstlerin persönlich vorzunehmen.³ Eine Übertragung der Werkerstellung auf andere Personen ist ausgeschlossen, allerdings kann die Künstlerin Hilfspersonen für untergeordnete Aufgaben heranziehen. Sie ist für deren Auswahl, Anweisung und Überwachung verantwortlich.

[Variante 2, mit 1 kombinierbar: Künstlerin wird mit Aktivierung des Werks beauftragt]

- a. Das Museum beauftragt die Künstlerin [im Rahmen der Ausstellung [Titel]] das Werk am [Datum bzw. Daten] um [Uhrzeit bzw. Uhrzeiten] zu aktivieren.
- b. [Das Werk wird von der Künstlerin selbst aktiviert.] [Das Werk wird [von der Künstlerin selbst] [und] von [Zahl] Performenden aktiviert.] [Die Künstlerin stellt sicher, dass das Werk zu den vereinbarten Zeiten zuverlässig aktiviert werden kann. Für diesen Zweck wählt und bildet sie [Zahl] [in Absprache mit dem Museum] geeignete Performende aus und stellt deren Kontaktdaten mit deren Einverständnis dem Museum zur Verfügung.]⁴

- 1** Jeder der hier genannten Aspekte kann genauer beschrieben, um weitere ergänzt oder auch weggelassen werden. Die Angaben von Ort, Dauer, Anzahl der Teilnehmenden sowie benötigtem Material und Equipment (siehe «Anhang Nr. (XX) Materialien, Gegenstände und Bedingungen für die Aktivierung der Performance») sind aber wichtige Parameter, die der Institution eine ungefähre Einschätzung des Aufwandes geben, der auf sie bei Aktivierungen des Performancewerks zukommt.
- 2** «Anhang Nr. (XX): Materialien, Gegenstände und Bedingungen für die Aktivierung der Performance» dient als eine Art To-do-Liste, was alles zu regeln sein könnte. Sie soll nach den Bedürfnissen im Einzelfall umgeschrieben oder ergänzt werden.
- 3** Die Erstellung, also Neukonzeption eines Werks, sollte nicht auf eine andere Person übertragen werden können. Das Museum will ja ein authentisches Werk des/der Künstler:in XY erhalten.
- 4** Normalerweise ist bei einem Auftrag der/die Beauftragte verpflichtet, den Auftrag selbst, also höchstpersönlich, auszuführen. Nicht nur, wenn der/die Künstler:in nicht mehr lebt, sondern auch bei einer Delegated Performance gilt natürlich etwas anderes. Entsprechend muss sichergestellt sein, dass ausreichendes und einschlägig ausgebildetes Personal zur Verfügung steht. Da die Anwesenheit bzw. Mitwirkung des/der Beauftragten aber für das Museum entscheidend sein kann, sollten die Vertragsparteien diesen Aspekt ausdrücklich regeln.

- c. [Das Museum schliesst mit jedem/jeder einzelnen Performenden einen eigenen Auftragsvertrag ab, bezahlt sie und sorgt für deren ausreichende Versicherung⁵ und die Abführung ggf. gesetzlich erforderlicher Sozialabgaben.]⁶ [Die Künstlerin beauftragt und bezahlt die Performenden selbst und sorgt für deren ausreichende Versicherung und die Abführung ggf. gesetzlich erforderlicher Sozialabgaben].⁷

Honorar⁸ und Auslagenersatz⁹

- a. Für die in Nr. 1 beschriebenen Tätigkeiten [erhält die Künstlerin ein Honorar in Höhe von [CHF XX] [und] [erhalten die Performenden je ein Honorar in Höhe von [CHF XX]]].
- b. Die Proben werden pro Person pauschal mit [CHF XX] entschädigt.
- c. [Das Honorar wird in Raten entrichtet. Die erste Rate in Höhe von 1/3 wird fällig am [Datum (...)]¹⁰
- d. Als Auslagenersatz [erhält die Künstlerin] [erhalten die Performenden pro Person] die folgenden Summen:¹¹

- [Anzahl] Tagegelder in Höhe von je [CHF XX] = insgesamt [CHF XX]
- [Reisekosten in Höhe von [CHF XX] = insgesamt [CHF XX]]
[Erstattung der ÖV-Kosten (2. Klasse, falls vorhanden bitte Halbtax nutzen) gegen Vorlage der Belege]
- Ersatz der Kosten der von [der Künstlerin] [den Performenden] laut «Anhang Nr. (XX) Materialien, Gegenstände und Bedingungen für die Aktivierung der Performance» zu stellenden Materialien, Gegenstände, des Equipments etc. in Höhe von [CHF XX] = insgesamt [CHF XX].

[Die Künstlerin] [Die Performenden] stellen dem Museum nach¹² der letzten Aktivierung eine entsprechende detaillierte Rechnung. Die Zahlung hat innerhalb von [30] Tagen nach Rechnungseingang beim Museum zu erfolgen.

- e. Sämtliche Zahlungen sind durch das Museum auf das folgende Konto zu entrichten: (...) ¹³

Sicherheit von Personen und Objekten¹⁴

- a. Die Sicherheit [der Künstlerin] [der Performenden], der Besucher:innen und des Museumspersonals steht an oberster Stelle. [Die Künstlerin] [die Performenden] achten darauf, dass durch die Aktivierung des Werks und deren Vorbereitung keine Personen gefährdet werden.¹⁵ Besteht die Möglichkeit einer Gefährdung, [ist die Künstlerin] [sind die Performenden] verpflichtet, mit der Direktion des Museums Kontakt aufzunehmen, sie umfassend zu informieren und gemeinsam die Situation zu analysieren, um jegliche Gefährdung von Personen zu vermeiden. Im Übrigen ist das Museum für die Sicherheit der Besucher:innen und des Museumspersonals besorgt.

5 Zu prüfen ist hier insbesondere auch eine ausreichende Haftpflichtversicherung.

6 Das Museum übernimmt bei dieser Version direkt die Beauftragung der Performenden. So wird der/die Künstler:in vom Risiko entlastet, dass die Performenden z.B. wegen Krankheit nicht auftreten können oder zu spät kommen.

7 Bei dieser Variante wird der/die Künstler:in sozusagen als Subunternehmer:in tätig und trägt u.a. das volle Ausfallrisiko für das Personal.

8 Für sämtliche künstlerischen Leistungen, die erbracht werden sollen, und für die Übertragung oder Lizenzierung von Urheberrechten ist das Honorar grundsätzlich frei zwischen den Parteien verhandelbar. Die Eidgenossenschaft hat jedoch in der am 25. September 2020 vom Parlament verabschiedeten *Kulturbotschaft 2021–2024* (S. 32) beschlossen, ab 2021 Finanzhilfen des Bundesamts für Kultur (BAK) und der Pro Helvetia innerhalb der Schweiz mit der Bedingung zu verbinden, dass die Finanzhilfeempfänger:innen (also insbesondere Museen) die Richtlinien der relevanten Branchenverbände zur Entschädigung von Kulturschaffenden einhalten. Für den Bereich der Bildenden Kunst ist der relevante Branchenverband der Künstler:innenverband Visarte, der Richtlinien auf visarte.ch veröffentlicht hat. Der Verband der Schweizer Museen (VMS), der Vereinigung der Schweizer Kunstmuseen (VSK) und der Vereinigung Schweizer Institutionen für zeitgenössische Kunst (VSIZK) haben eigene Richtlinien zur Zahlung von Honoraren für Künstler:innen verabschiedet (www.museums.ch). Der Verband PANCH (Performance Art Network CH) hat eigene Empfehlungen herausgegeben (panch.li).

9 Es wird empfohlen, zwischen dem Honorar, also der Vergütung für die künstlerische Leistung, und dem Auslagenersatz, also der Erstattung von Kosten, die der/dem Künstler:in oder den Performenden, aber auch der Institution bei der Realisierung entstehen, zu unterscheiden. Die Differenzierung unterstützt in jeder Phase des Projekts die Fairness gegenüber den Kunstschaffenden und die (auch buchhalterische) Transparenz insbesondere bei materialintensiven, aufwendigen Projekten.

10 Es wird empfohlen, die Honorarzählung in Tranchen zu vereinbaren, z.B. ½ vorab, ½ nach der letzten Aktivierung o.Ä. In jedem Fall ist eine faire Einigung zwischen den Parteien anzustreben.

11 Eine möglichst detaillierte vorherige Absprache beugt unliebsamen Kostenfolgen vor.

12 Selbstverständlich ist bei teurer Materialbeschaffung, die die Kunstschaffenden finanziell fordert, auch Vorabkasse möglich.

13 Hier sollten seitens der Kunstschaffenden sämtliche Kontoinformationen inklusive des obligatorischen QR-Codes bereitgestellt werden.

14 Hier sind nur einige mögliche Beispiele aufgeführt. Es sollte überlegt werden, welche ganz spezifischen Anforderungen und Konsequenzen für die Sicherheit von Künstler:innen, Besucher:innen und Museumspersonal sich vor Ort bzw. durch das Setting ergeben können, in dem sich Performende und Besucher befinden. Bei den hier vorliegenden Varianten des Vertrags wurde davon ausgegangen, dass die Performance tatsächlich in den Museumsräumlichkeiten stattfindet.

15 Diese Möglichkeit ist nicht so abwegig, wie sie im ersten Moment erscheinen mag. Beispielsweise wurden schon Performances umgesetzt, bei denen in unmittelbarer Nähe der Zuschauer:innen Glasscheiben mit einem Hammer zerschlagen oder ein schwerer Marmorblock mit einem Band im Kreis gedreht wurde, ohne dass die Zuschauer:innen gesichert worden wären.

- b. Die Objekte des Museums sind unersetzliche Kulturgüter. [Die Künstlerin] [Die Performenden] dürfen daher die Objekte des Museums, Wände, technische Anlagen etc. des Museums nicht ohne ausdrückliche Zustimmung und Anwesenheit des zuständigen Museumspersonals berühren bzw. umlagern, transportieren etc. und haben die Anweisungen des Museumspersonals zu jeder Zeit zu befolgen. Das Museum stellt sicher, dass sich in den Räumen, in der die Aktivierung stattfindet, keine Objekte befinden, die durch die Aktivierung gefährdet werden könnten.

Sonstige Vereinbarungen zwischen den Parteien

- a. [Die Künstlerin kann] [Die Performenden können] am [Datum bzw. Daten] [zwischen Uhrzeit und Uhrzeiten] sowie zwei Stunden vor jeder Aktivierung den beheizten Raum [XX] für Probezwecke nutzen. Das Museum sorgt für ihren ungehinderten Zutritt und informiert das Museumspersonal über die Aktivierungen. Das Museum sorgt für [beheizte Umkleide-, Toiletten- und Waschräume] und stellt [eine warme Mahlzeit, Snacks und Getränke] zur Verfügung.¹⁶
- b. Das Museum [baut die Requisiten (...) zuvor auf und] stellt für die Aktivierung folgende Unterstützung durch das eigene Museumspersonal zur Verfügung: (...)¹⁷
- c. Das Museum gewährt Besucher:innen den Zugang zur Aktivierung des Werks im Rahmen des regulären Museumseintritts.¹⁸
- d. Das Museum bewirbt die Aktivierung des Werks wie folgt: (...)¹⁹

Ausfall der Aktivierung²⁰

- a. Kann eine geplante Aktivierung des Werks nicht stattfinden, erlischt, wenn keine Seite ein Verschulden hierfür trifft, der Anspruch [der Künstlerin] [der Performenden] auf das Honorar gemäss Ziffer (XXX)²¹. Der Anspruch auf Ersatz bereits getätigter Aufwendungen gemäss Ziffer (XXX) bleibt bestehen [, wobei sich [die Künstlerin] [die Performenden] ersparte Aufwendungen anrechnen lassen [muss / müssen]].
- b. Trifft das Museum ein Verschulden für den Ausfall der Aktivierung, bleiben die Ansprüche [der Künstlerin] [der Performenden] auf das Honorar sowie auf Ersatz bereits getätigter Aufwendungen bestehen [, wobei sich [die Künstlerin] [die Performenden] ersparte Aufwendungen anrechnen lassen [muss / müssen]].
- c. Trifft [die Künstlerin] [die Performenden] ein Verschulden für den Ausfall der Aktivierung, erlöschen die Ansprüche [der Künstlerin] [der Performenden] auf das Honorar sowie auf Ersatz der Aufwendungen. Das Museum behält sich vor, weiteren Schaden geltend zu machen.

16 Wie alle anderen Klauseln sollte auch diese überprüft und den Bedürfnissen vor Ort angepasst werden.

17 Möglicherweise ist der/die Künstler:in auf die Mithilfe des Museumspersonals, insbesondere auf technischen Support angewiesen. Hier sollte der Umfang beschrieben werden, in dem das Museum unterstützend tätig wird.

18 Natürlich ist es auch möglich, dass die Besucher:innen für den Besuch der Aktivierung ein gesondertes Ticket beziehen müssen. In diesem Fall kann überlegt werden, ob der/die Künstler:in und/oder die Performenden prozentual an den Einnahmen beteiligt werden könnten.

19 Hier könnte genannt werden, welche Marketingmassnahmen das Museum ergreift, um die Aktivierung zu bewerben, z.B. Posting auf der Webseite, Social Media, Newsletter, Interview, Pressenotiz.

20 Bei dieser Klausel wurde eine faire Regelung für den Fall versucht, dass die Aktivierung nicht wie geplant stattfinden kann. Denkbar sind hier drei Fallgruppen. 1. Fallgruppe: Keine der beiden Parteien hat den Ausfall zu vertreten (niemand kann was dafür). Als Beispiele wären eine Erkrankung des/der Künstler:in oder des unbedingt erforderlichen Museumspersonals zu nennen; eine Schliessung der Räume aufgrund behördlicher Anordnung (wie z.B. der Corona-Lockdown 2020) oder etwa ein Unwetter, starker Schneefall. 2. Fallgruppe: Das Museum hat den Ausfall zu verantworten. Beispiel: Die Direktion erhält kurzfristig die Möglichkeit, von einem anderen Museum eine wichtige Sonderausstellung zu übernehmen, und braucht dafür die Räume. Sie entscheidet sich für die Ausstellung und sagt die Aktivierung des Performancewerks daher ab. 3. Fallgruppe: Der/die Künstler:in hat den Ausfall zu verantworten. Beispiel: Er/sie hat sich verpflichtet, in einem Schweizer Museum aufzutreten, bekommt aber überraschend eine Einladung an eine Institution in London. Er/sie sagt daher dem Museum ab. Das bleibt jetzt auf den Werbekosten für die Veranstaltung sitzen, wofür der/die Künstler:in laut Vertrag (und Gesetz) aufkommen muss.

21 Wichtig ist die richtige Nummerierung – am besten offenlassen, bis der Vertrag fertig verhandelt ist, und als letzte redaktionelle Handlung die richtigen Ziffern setzen und nochmals überprüfen. Würde der vorliegende Vertragsbaustein unverändert gebraucht, wäre die richtige Nummerierung Nr. 2 a. (bezüglich des Honorars) und Nr. 2 c. (bezüglich des Ersatzes der Aufwendungen).

Mustervertrag 3: Kaufvertrag

Vertragsgegenstand

1. Der /die Verkäufer:in¹ verpflichtet sich, [das Objekt (...), nachfolgend «Objekt»] [die in Anhang XXX² genannten Objekte, nachfolgend «Objekte»] an das Museum zu verkaufen und das Eigentum daran zu übertragen. Er / sie verkauft [das Objekt] [die Objekte] hiermit an das Museum, und das Museum erwirbt [das Objekt] [die Objekte] von dem /der Verkäufer:in mit Wirkung vom [Datum, nachfolgend «Stichtag»].
2. Der Verkaufspreis für [das Objekt] [die Objekte] beträgt [Summe] Schweizer Franken. Das Museum verpflichtet sich, dem /der Verkäufer:in den Verkaufspreis [unmittelbar nach Besitzübergang (siehe nachfolgender Abschnitt)] [bis zum Datum] auf das folgende Konto zu überweisen: (...)

Besitzübertragung³

[Die Übernahme [des Objekts] [der Objekte] durch das Museum erfolgt [im Museum am [Datum]]. Der /die Verkäufer:in beauftragt in Absprache mit dem Museum ein geeignetes Transportunternehmen für den [Import in die Schweiz] und den Transport und übernimmt alle dabei entstehenden Deklarationspflichten und Kosten für Verpackung, Transport, Verzollung etc.]

[Die Übernahme [des Objekts] [der Objekte] von dem /der Verkäufer:in durch das Museum erfolgt [an der Adresse am [Datum]]. Das Museum führt Verpackung, [Import in die Schweiz] und den Transport des Objekts /der Objekte selbst aus und übernimmt die damit verbundenen Kosten.]⁴

[Die Parteien haben am [Datum] einen Leihvertrag über [das Objekt] [die Objekte] geschlossen, [das Objekt befindet] [die Objekte befinden] sich daher seit [Datum] bereits im Museum.]⁵

Eigentumsübergang und Übergang von Gefahr und Nutzen

- a. Das Eigentum [am Objekt] [an den Objekten] geht mit der Übergabe [des Objekts] [der Objekte] [durch den /die Verkäufer:in] [an das Transportunternehmen] [an das Museumspersonal] [mit der vollständigen Kaufpreiszahlung] auf das Museum über.⁶
- b. Mit dem Eigentumsübergang gehen auch Gefahr und Nutzen [des Objekts] [der Objekte] auf das Museum über.⁷

- 1** Neben dem/der Künstler:in, der/die beispielsweise Skizzen zu einer Performance verkauft, kommen eine ganze Reihe von anderen Verkäufer:innen in Betracht, z.B. die Rechtsnachfolger:innen (z.B. Erben) des/der Künstler:in, eine Galerie (bei einem Kommissionsvertrag), Privatsammler:innen. Daher wurde hier (Verkäufer:in) gewählt. Wird der Kaufvertrag mit anderen Vertragsbestandteilen kombiniert, sollte darauf geachtet werden, dass eine einheitliche Bezeichnung für alle Vertragspartner:innen gewählt wird.
- 2** Nur diejenigen Sachen werden durch einen Kaufvertrag auf eine andere Person übertragen, die explizit im Vertrag bzw. Anhang genannt sind. Die zum Verkauf stehenden Objekte müssen daher so genau wie möglich bezeichnet werden (Urheber:in, Titel, Entstehungsjahr, Material, Masse, Provenienzen etc., wenn möglich, mit einer guten Abbildung). Handelt es sich nur um ein einzelnes oder um wenige Objekte, kann die Nennung im Text erfolgen; bei mehreren Objekten ist anzuraten, sie in einem separaten Anhang genau aufzuführen und zu bebildern. Wenn einige Objekte nicht gekauft, sondern als Schenkung übergeben werden, ist anzuraten, auch diese kurz in einer Liste festzuhalten und auszuführen, dass sie als Schenkung des/der Künstler:in auf das Museum übergehen.
- 3** Der Besitz ist die tatsächliche Sachherrschaft über eine Sache, im Gegensatz zum Eigentum, das dem/der Eigentümer:in das Verfügungsrecht über die Sache einräumt. Die Übertragung des Besitzes an den/die Käufer:in ist eine zwingende Voraussetzung für den Übergang des/der Eigentümer:in. In Nr. 2 sind verschiedene Varianten vorgestellt, die einander ausschliessen. Welche auch immer gewählt wird, ist es wichtig, dass sich Verkäufer:in und Käufer:in einigen, wer welche Aufgabe übernimmt, damit sichergestellt wird, dass die Objekte am richtigen Tag mit dem richtigen Transportmittel sicher im Museum ankommen.
- 4** In diesen beiden Varianten ist ein Import in die Schweiz mitgedacht, was natürlich häufig nicht benötigt wird, entsprechend sollten die betreffenden Formulierungen herausgekürzt werden. Wichtig: Enthalten die Objekte Bestandteile von geschützten Tier- oder Pflanzenarten, muss eine Deklaration nach CITES (sogenanntes «Washingtoner Artenschutzabkommen») erfolgen (www.blv.admin.ch). Eine Einschaltung einer spezialisierten Transportfirma kann dabei ratsam sein.
- 5** Es ist auch möglich, dass sich das Objekt zum Zeitpunkt des Verkaufs bereits beim Museum befindet, z.B. weil es Teil einer Ausstellung war, für die es an das Museum als Leihnehmer:in ausgeliehen war. Der Besitz (rein faktische Sachherrschaft) war also bereits zuvor auf den/die Käufer:in übergegangen. In diesem Fall ist es ratsam, diesen Umstand kurz in dem Vertrag zu dokumentieren. So ist sichergestellt, dass die Parteien an die für den Eigentumsübergang erforderliche Besitzübertragung gedacht haben.
- 6** Der Zeitpunkt, an dem das Eigentum von dem/der Eigentümer:in auf den/die Käufer:in übergeht, sollte zwischen den Parteien präzise vereinbart werden. Die Variante des an die vollständige Kaufpreiszahlung gekoppelten Eigentumsübergangs ist für den Fall relevant, dass sich das Objekt bereits beim Museum befindet, etwa, weil es eine Leihgabe war.
- 7** Nach Schweizer Recht (Art. 185 Abs. 1 OR) geht die Gefahr des Untergangs der Sache mit Abschluss des Vertrags auf den Käufer über. Das heisst, der/die Käufer:in muss die Sache auch dann bezahlen, wenn sie sich noch bei dem/der Verkäufer:in befindet, der/die Käufer:in sie also noch nicht in der eigenen Kontrolle hat und sie bei dem/der Verkäufer:in vernichtet oder beschädigt wird. Das ist ziemlich umstritten, aber nach wie vor gesetzlich so geregelt, obwohl es nicht fair erscheint. Die Parteien können aber etwas anderes vereinbaren, und deshalb wird hier vorgeschlagen, dass die Gefahr noch bei dem/der Verkäufer:in liegt (oder anders ausgedrückt, der/die Käufer:in im Falle der Vernichtung des Objekts nichts zahlen muss), solange der/die Verkäufer:in das Objekt noch in der Kontrolle hat.

- c. Der/die Verkäufer:in verpflichtet sich, dem Museum zusammen mit [dem Objekt] [den Objekten] alle Originaldokumente zu übergeben, die sich auf das [das Objekt] [die Objekte] beziehen, insbesondere [das Echtheitszertifikat und weitere Äusserungen des/der Künstler:in, die Dokumente zum Kauf [des Objekts] [der Objekte], eventuell vorhandene Zolldokumente, Dokumente zur Restaurierung sowie Ausstellungsdokumentation].⁸

Gewährleistung

Der/die Verkäufer:in⁹ garantiert dem Museum, dass

- a. [das Objekt]¹⁰ ein authentisches Kunstwerk ist, das von [dem/der Künstler:in] geschaffen wurde;
- b. es [das Objekt] direkt von dem/der Künstler:in gekauft hat;
- c. [das Objekt] durch keinerlei Ansprüche Dritter belastet ist, er/sie über dieses frei verfügen und an diesem das Eigentum rechtsgültig übertragen kann und es insbesondere nicht gestohlen wurde, gegen den Willen des/der Eigentümer:in abhandengekommen ist oder illegal in die Schweiz importiert wurde. Der/die Verkäufer:in erklärt, dass er/sie dem/der Käufer:in sämtliche ihm bekannten Informationen über die Herkunft [des Objekts] mitgeteilt hat;
- d. alle anwendbaren schweizerischen Gesetze beim Kauf und der Einfuhr [des Objekts] in das schweizerische Zollgebiet beachtet wurden;
- e. beim Verkauf und bei der Ausfuhr des Objekts das anwendbare Recht des Herkunftsortes [des Objekts] eingehalten wurde;
- f. abgesehen von geringfügigen Reparaturen seit dem Erwerb [des Objekts] von dem/der Künstler:in durch den/die Verkäufer:in oder nach bestem Wissen des/der Verkäufer:in durch einen Dritten keine Restaurierungen, Reparaturen oder Änderungen an [dem Objekt] vorgenommen wurden;
- g. keine Klagen, Prozesse oder Verfahren anhängig oder nach Kenntnis des/der Verkäufer:in angedroht sind, die [das Objekt] betreffen.

Schlussbestimmungen¹¹

- a. Änderungen und Ergänzungen zu diesem Vertrag bedürfen der Schriftform. [Die Schriftform wird durch den Austausch von E-Mails gewahrt.]
- b. Dieser Vertrag untersteht Schweizer Obligationenrecht. Das UN-Übereinkommen über den internationalen Warenkauf (CISG) ist nicht anwendbar.
- c. Für Streitigkeiten aus diesem Vertrag sind die Gerichte der Stadt [XX] zuständig.

8 In dieser Klausel sind die wichtigsten Hinweise zur Authentizität sowie Provenienz eines Objekts aufgezählt; natürlich können sie in der Praxis und von Fall zu Fall völlig unterschiedlich ausfallen.

9 Dieser Abschnitt enthält Formulierungen, die dann angebracht sind, wenn das Objekt nicht direkt von dem/der Künstler:in erworben wird. Wird es dagegen von dem/der Schöpfer:in selbst erworben, kann z. B. auf b. verzichtet und müssen andere Formulierungen angepasst werden. Anpassungen sind auch erforderlich, wenn das Objekt schon durch mehrere Hände gegangen ist.

10 In diesem Abschnitt wird auf die Nennung der Pluralform verzichtet, weil sie den Text unnötig aufblähen würde, der Text muss bei mehreren Objekten entsprechend angepasst werden.

11 Bereits der Vertragsrahmen enthält diese Regelungen; speziell ist aber der Ausschluss des UN-Kaufrechts in b. Hierbei wird auf ein internationales Vertragswerk Bezug genommen, das grenzüberschreitende Verkäufe regelt. Es ist in das Schweizer Recht integriert und regelt Pflichten zwischen Verkäufer:in und Käufer:in abweichend von den hier getroffenen Vereinbarungen. Um Unsicherheiten bzw. ungewollte Rechtspflichten auszuräumen, wird empfohlen, die Geltung des UN-Kaufrechts für den vorliegenden Vertrag mit dieser Klausel ausdrücklich auszuschliessen.

Mustervertrag 4: Lizenzvertrag

Variante 1: Lizenzierung von Reproduktionen und Nutzbarmachungen

Vertragsgegenstand¹

Hiermit erteilt der/die Künstler:in dem Museum eine umfassende, nicht-exklusive² Reproduktionserlaubnis für [das Werk (...), nachfolgend ‚Werk‘] [die in Anhang YYY³ genannten Werke, nachfolgend ‚Werke‘]. Das Museum darf [das Werk] [die Werke] digitalisieren und die Reproduktionen uneingeschränkt verwenden, beispielsweise⁴ für On-Demand-Verwendungen (Internetseite, Social Media) sowie für die Erstellung von Flyern, Karten, Plakaten oder sonstigen Publikationen, insbesondere auch für Kataloge, die in Kooperation mit dem Museum von einem Dritten (Verlag) erstellt und die im Museum, auf der Webseite des Museums oder vom Buchhandel vertrieben werden, sowie für Produkte für den Museumsshop etc.⁵ Das Museum ist berechtigt, sonstigen Dritten die gleichen Rechte einzuräumen.⁶ [Der/die Künstler:in und das Werk/die Werke] [Der/die Fotograf:in] werden in Publikationen, in Beschriftungen und Legenden und im Internet wie folgt genannt:

Von⁷ dem/der Künstler:in zur Verfügung gestellte Reproduktionen dürfen vom Museum für die in 1. genannten Zwecke genutzt werden; das Museum ist berechtigt, sonstigen Dritten die gleichen Rechte einzuräumen.

Berechtigung

Der/die Künstler:in bestätigt, dass er/sie berechtigt ist, dem Museum die Nutzungserlaubnis für die Reproduktionsfotografien für die in 1. genannten Zwecke zu erteilen.

[Der/die Fotograf:in] wird in Publikationen, in Beschriftungen und Legenden und im Internet wie folgt genannt:

- 1** Bei der Gestaltung von Lizenzverträgen ist entscheidend, welche Werkgattungen lizenziert werden sollen, da sich die Arten der urheberrechtlichen Verwendungen unterscheiden. Daher werden die Formulierungen an verschiedene Fallgruppen angepasst. Für die Lizenzierung der Reproduktion und weiterer Nutzungsarten, z.B. Zugänglichmachen im Internet oder auf Social Media, Drucken von Postern oder Karten, von Bildender Kunst wie Malerei, Skulptur, Grafik sowie von schriftlichen Dokumenten oder Fotografien sind folgende Formulierungen geeignet.
- 2** Das bedeutet, dass der/die Künstler:in das Werk bzw. die Werke weiterhin selbst auch für eigene Zwecke nutzen kann.
- 3** Das von der Lizenz betroffene Werk muss bzw. die Werke müssen so genau wie möglich bezeichnet werden.
- 4** Bei diesem Vorschlag wird eine uneingeschränkte Nutzungsmöglichkeit eingeräumt. «Beispielsweise» heisst, dass hier eine nicht abschliessende Aufzählung vorliegt.
- 5** Die einzelnen, vom Museum benötigten Nutzungsarten sollten so präzise wie möglich beschrieben werden und doch auch nicht überbordend ausgestaltet werden.
- 6** Die Möglichkeit des Museums, diese Rechte auch Dritten einzuräumen, ist insbesondere dann wichtig, wenn die Reproduktion des Werks auf kommerzielle Akteur:innen übertragen werden soll (z.B. für die Produktion von Artikeln für den Museumsshop), aber auch, wenn es beispielsweise auf einem (z.B. kantonalen) Kulturgüterportal zugänglich gemacht werden soll.
- 7** Zusatz, wenn das Museum von dem/der Künstler:in Reproduktionsfotografien der Werke erhält.

Variante 2: Lizenzierung von Aufführungsrechten

Vertragsgegenstand⁸

- a. Hiermit erteilt der /die Künstler:in dem Museum eine umfassende, nicht-exklusive Erlaubnis, seine /ihre Performance «[...]», die im Anhang XYZ näher beschrieben ist (nachfolgend das ‚Performancewerk‘), [im zeitlichen Abstand von jeweils [2] Jahren] zu aktivieren bzw. durch Performende aktivieren zu lassen.
- b. Der /die Künstler:in hat den Ablauf des Performancewerks in einem Score detailliert beschrieben sowie Dokumentationsmaterial erstellt (siehe Anhang ZZZ). Das Museum hat darauf hinzuwirken, dass die Performenden die darin enthaltenen Anweisungen befolgen.
- c. Jede Änderung des Performancewerks bedarf der Zustimmung des /der Künstler:in bzw. ihrer Rechtsnachfolger:innen.
- d. Aktivierungen des Performancewerks dürfen vom Museum und Zuschauer:innen [nicht] gefilmt und fotografiert werden.
- e. Das Museum hat das Recht, eine filmische Aufnahme des Performancewerks in seinen Räumlichkeiten vorzuführen sowie auf der eigenen Webseite zugänglich zu machen. Der /die Künstler:in nimmt zur Kenntnis, dass das Zugänglichmachen auf der Webseite gesetzlich zwingend über Art. 13 a URG /den sogenannten «Gemeinsamen Tarif 14» erfolgen muss.⁹
- f. Das Museum darf anderen Museen gestatten, das Werk im Rahmen einer Sonderausstellung für einen begrenzten Zeitraum zu aktivieren sowie eine filmische Aufnahme in den Museumsräumen vorzuführen.

Berechtigung

Der /die Künstler:in bestätigt, dass er /sie uneingeschränkt über alle Rechte, namentlich Urheberrechte, an [dem Werk] [den Werken] und an seinen sämtlichen Bestandteilen, dafür verwendete Musik, Fotos, Texte etc. verfügt oder diese, soweit dritte Personen Inhaber:innen der Rechte sind, in dem für diesen Vertrag erforderlichen Rahmen recherchiert, lizenziert und entschädigt hat, sowie dass er /sie ihre Rechte an dem Werk nicht an Dritte abgetreten, insbesondere nicht auf eine Verwertungsgesellschaft übertragen hat.

Lizenzgebühr

Die Lizenzgebühr für die Nutzung der Werke beträgt [Summe] Schweizer Franken.¹⁰ Das Museum verpflichtet sich, dem /der Künstler:in die Lizenzgebühr [bis zum Datum] auf das folgende Konto zu überweisen:

8 Für die Lizenzierung von Aufführungsrechten am Performancewerk sowie von audiovisuellen Werken (Filme, Videos etc.) sind die folgenden Formulierungen geeignet.

9 Das ist eine gesetzlich zwingende Regelung. Die Entschädigung kann nicht auf andere übertragen werden, und auf sie kann der/die Künstler:in auch nicht verzichten. Grundsätzlich muss jedes Zugänglichmachen audiovisueller Werke (Ausnahmen: Art. 13 a Abs. 2 URG) der Verwertungsgesellschaft SSA gemeldet und über die im Vertrag genannten Regelungen entschädigt werden. Gedächtnisinstitutionen (Museen, Archive, Bibliotheken sowie Bildungseinrichtungen) haben einen Spezialtarif und können ausserdem für Nutzungen im geringen Umfang eine Mini-Pauschale in Anspruch nehmen. Siehe Näheres auf www.museums.ch.

10 Die Lizenzgebühr ist zwischen den Parteien grundsätzlich frei verhandelbar. Für Abbildungen ergeben sich Anhaltspunkte aus dem sogenannten *Tarif Bildrechte* der ProLitteris, S. 7 ff: prolitteris.ch

Anhang Nr. (XX): Materialien, Gegenstände und Bedingungen für die Aktivierung der Performance

I. Gegenstände

(Beschreibung der erforderlichen Gegenstände, deren Mengen o.Ä.)

Wird besorgt /gestellt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

Wird nach der Aktivierung entsorgt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

Kosten trägt:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

II. Materialien

Beschreibung der erforderlichen Materialien mit Massen, Mengen o.Ä.:

Wird besorgt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

Wird nach der Aktivierung entsorgt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

1966

Kosten trägt:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

III. Bedingungen

1. Beleuchtung

Wird besorgt /gestellt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

Kosten trägt:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

2. Beschallung (Musik o.Ä.)

Wird besorgt /gestellt durch:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

Kosten trägt:

- Künstler:in
- Museum
- Andere:

3. Folgende Räumlichkeiten im Museum werden [dem / der Künstler:in] [den Performenden] zur Benutzung zur Verfügung gestellt:

- Umkleide
- Toilette /Bad
-
-
-
-

Checkliste Urheber:innen und ausübende Künstler:innen

Urheberschaft

- Der /die Künstler:in ist alleinige:r Urheber:in des Werks.
- Das Werk hat folgende Miturheber:innen (je nach Gegebenheiten, z.B. Gemeinschaftsarbeit; individuelle schöpferische Leistungen in den Bereichen Musik, Kamera, Ton, Schnitt, Text), bitte namentlich angeben:

-
- Die Rechte liegen nicht mehr bei dem /der Künstler:in selbst, sondern:
 - bei einer Galerie mit Rechtsinhaberschaft oder Befugnis, den /die Künstler:in zu vertreten
 - bei Erben /Rechtsnachfolger:innen, Name und Anschrift:

-
- sonstigen Rechtsinhaber:innen (z.B. Künstler:innenstiftung, Verlag, Verein, Museumsträger)

-
- Der /die Künstler:in ist Mitglied einer Verwertungsgesellschaft:
 - Pro Litteris
 - Suissimage
 - SWISSPERFORM
 - Andere (z.B. ausländische Gesellschaft, wie VG Wort in Deutschland)

Wer verfügt über die Nutzungsrechte am Werk?

Es verfügt über die Nutzungsrechte und ist daher Lizenzgeber:in für die beabsichtigten Nutzungen:

- der /die Künstler:in alleine.
- der /die Künstler:in gemeinsam mit Miturheber:innen. Folgende Miturheber:innen haben ebenfalls Nutzungsrechte und müssen kontaktiert werden:

- der / die Künstler:in gemeinsam mit den folgenden darstellenden Künstler:innen

Darsteller:innen/Interpreten:innen

- Im Werk treten folgende Darsteller:innen/Interpret:innen (abgesehen von dem / der Künstler:in) auf (bitte namentlich angeben), von denen der / die Lizenzgeber:in nicht über die Verwendungsrechte bzw. Einwilligung verfügt, sodass sie kontaktiert werden müssen:

(für Musiker:innen siehe folgend)

Musik im Werk

- Das Werk enthält keine komponierte Musik.
- Das Werk enthält komponierte Musik, und zwar (Komponist:in/Titel/Länge)
 - folgende eigens komponierte Musik:

- folgende vorbestehende, aber eigens neu eingespielte Musik:

- folgende Musik aus einer vorbestehenden Aufnahme (z.B. Schallplatte, CD):

- Ist der / die Komponist:in Mitglied der SUIZA (oder einer ausländischen Verwertungsgesellschaft für Musikrechte)?

- Ja
- Nein
- nicht bekannt, bitte bei der SUIZA nachfragen

- Für folgende Musikstücke bestehen keine Nutzungsvereinbarungen mit dem / der Komponist:in oder Musikverlag und / oder (bei bestehenden) Aufnahmen zusätzlich mit dem / der Tonträgerhersteller:in (Plattenlabel) oder Musiker:innen, die die Verwendung im Rahmen dieser Vereinbarung erlauben:

5.3

Fische, Fotos und Fantasie: Fallstricke eines fiktiven Performanceankaufs

Ausgangslage

Für den Schweizerischen Performancepreis hat eine Künstlerin (A) eine Performance von ca. 20 Minuten Länge entwickelt und zusammen mit zwei Performerinnen aufgeführt. Es kommen neben dem Song *Underwater Love* (Smoke City, 1995) verschiedene von A gestaltete Gegenstände zum Einsatz. Einer davon besteht aus einer Art Fotowand mit Korallenfotos, zwei weitere sind bemalte Pappmachéobjekte, die stilisierte Korallen darstellen. Die drei Performenden, darunter die Künstlerin, tragen von der Künstlerin genähte Fischkostüme.

Der Direktorin eines Kunstmuseums (D) gefällt die Performance, und da sie ephemere Kunstformen in die Sammlung aufnehmen möchte, würde sie die Performance gerne für das eigene Haus erwerben. Am Rande der Veranstaltung spricht sie A an, und diese ist interessiert.

D nimmt am nächsten Tag Fühlung mit dem Vorsitzenden der Kunstankaufskommission des Trägervereins des Museums auf. Er zeigt sich offen, doch müsse die Performance so gestaltet sein, dass das Museum sie so oft wie erwünscht selbst aufführen könne, ohne jedes Mal A involvieren zu müssen. Die Performance sollte zudem mindestens 30 Minuten betragen. D solle dafür sorgen, dass das Museum die Performance fotografieren, filmen und fürs Internet sowie Social Media nutzen könne.

D nimmt solchermassen instruiert mit A wieder Kontakt auf. Man verabredet sich zu einem ersten Sondierungsgespräch.

201

Vorabklärung in Phase A des Projekts – Vor der Übertragung

Beim gemeinsamen Gespräch stellen sich folgende Standpunkte der Parteien heraus:

Interessen der Künstlerin A:

- A kann sich gut vorstellen, die Performance zu verlängern und so umzuarbeiten, dass diese auch ohne sie selbst funktioniert. Sie will dabei aber absolute künstlerische Freiheit garantiert haben.
- Um sicherzustellen, dass die Performance bei zukünftigen Aktivierungen nicht geändert wird, besteht sie darauf, ein Manual mit Videos zu entwickeln, damit zukünftige Performende genau instruiert werden können.
- Da A das Werk in einer Auflage von fünf Exemplaren konzipiert hat, will sie es auch anderen Museen zum Erwerb anbieten können. Das Museum soll die Ausführungsrechte daher nicht exklusiv bekommen.
- Fotografieren und Filmen ist aus ihrer Sicht in Ordnung, Filme dürften aber nur in einer Dauer bis 30 Sekunden im Internet gezeigt werden.
- A möchte ein festes Honorar für die Performenden durchsetzen, ausserdem möchte sie, dass die Institution die Einhaltung spezifischer Ausführungsbedingungen betreffend Umkleide- und Waschräume sowie die Verpflegung der Performenden garantiert.

Interessen von D bzw. des Museums:

- Die Mindestlänge der Performance muss 30 Minuten betragen.
- Die Performance muss unabhängig von A ausführbar sein.
- Idealerweise soll das Werk auch an andere Museen im Ausland (verliehen) werden können.
- Die Pappmachéobjekte, die Fotowand sowie die Kostüme sollen von der Künstlerin erworben werden.
- A soll sowohl für die Performance als auch für die Objekte ein Künstler:innenzertifikat ausstellen und dem Museum die sonstige Dokumentation betreffend das Werk zur Verfügung stellen.
- D möchte auch die bei der Konzeption der Performance von A geschaffenen Zeichnungen, Skizzen und Fotos erwerben und diese im Museum ausstellen können.

- Das Filmen und Fotografieren der Performance sowie die umfängliche Nutzung dieser Dokumente für das Museum muss möglich sein.
- D möchte die Kosten im Griff haben.
- Ein ausführliches Künstler:inneninterview wäre wünschenswert, in dem die Werkgenese und die Aussichten für die zukünftige Weiterentwicklung bzw. Aktualisierung des Werks thematisiert werden sollen.
- Anlässlich des Museumsfests im Juni des Folgejahrs soll die Performance erstmals im Museum aufgeführt werden, möglichst mit A selbst. Bis dahin muss also alles fertig sein.
- Zusätzlich möchte D vor Ort mit A noch eine Podiumsdiskussion führen.

Die beiden einigen sich entsprechend und das Projekt kann starten. A übernimmt die Erarbeitung eines ersten Vorschlags, erinnert sich an dieses Handbuch und analysiert die Musterverträge. Sie kommt zum Schluss, dass der benötigte Vertrag für den Erwerb der Performance Bausteine aller Vertragsmuster enthalten muss:

- **Mustervertrag 1 – Vertragsrahmen** gibt den grundlegenden Rahmen. Da der Kunstverein Träger der Sammlung ist und die Performance für das Museum erwirbt, werden auch die satzungsmässig vertretungsberechtigten Personen den Vertrag unterzeichnen, nämlich die Präsidentin des Vereins plus ein Vorstandsmitglied; auf der anderen Seite A.
- Aus **Mustervertrag 2 – Auftragsvertrag** benötigt A sowohl das Element der Beauftragung mit der Erstellung bzw. im konkreten Fall Umarbeitung und Verlängerung der Performance sowie die Verpflichtung zum Führen des Künstler:inneninterviews, da dieses der zukünftigen Erhaltung des Werks dienen soll.
- Für den Erwerb der Requisiten (Pappmachéobjekte und Fotowand), der Kostüme, Zeichnungen, Fotos und des weiteren Dokumentationsmaterials kommen Elemente des **Mustervertrags 3 – Kaufvertrag** zum Einsatz.
- Damit das Museum die gekauften Objekte umfassend nutzen kann, insbesondere auch für Social Media, und damit die Performance zukünftig mehrfach aufgeführt und eine Aktivierung auch anderen Museen gestattet werden kann (das Werk ausleihen), muss A schliesslich noch lizenzrechtliche Anteile aus **Mustervertrag 4 – Lizenzvertrag** entnehmen.

Die Aktivierung der Performance, die anlässlich des Museumsfests durch A selbst sowie die beiden ursprünglich beteiligten Performerinnen vorgenommen werden soll, ist dagegen ein einmaliges und thematisch vom Erwerb unabhängiges Ereignis. Daher möchte A diese Aktivierung vertraglich separat vom Erwerbsvorgang dokumentieren und entschliesst sich dazu, einen zweiten Vertragsentwurf aus dem Rahmen des **Mustervertrags 1** sowie den entsprechenden Elementen aus **Mustervertrag 2** zu erstellen. Die Anwesenheit von A für die Podiumsdiskussion als weiteres getrenntes Ereignis wird dort ebenfalls aufgenommen. Da das Museum wünscht, dass A alles organisieren und selbst wiederum die Performenden verpflichten soll, ist A die einzige Vertragspartnerin des Museums auch für diesen zweiten Entwurf.

A erstellt also zwei Vertragsentwürfe, und zwar:

1. den Vertrag für die Aktivierung des Werks anlässlich des Museumsfests und Podiumsdiskussion und
2. den Vertrag für die Dokumentation des Erwerbsvorgangs plus Künstler:inneninterview.

Weiterhin trifft sich die administrative Leiterin des Museums (L) mit A, um zusammen die Vertragsentwürfe und die Checkliste «Urheber:innen und ausübende Künstler:innen» durchzugehen. Dabei stellt sich heraus:

- A hat die in der Aufführung verwendete Musik *Underwater Love* einfach verwendet, ohne die dafür erforderlichen Rechte abgeklärt und eingeholt zu haben. Zum Glück war das niemandem aufgefallen, doch für die eigene Sammlung will L kein Risiko eingehen. Sie recherchiert den Song im Internet und nimmt mit der Verwertungsgesellschaft SUIISA (www.suisa.ch/de/Kunden.html) Kontakt auf, um die erforderliche Lizenz zu erhalten.
- Da die Aufnahmen auf der Fotowand nicht von A stammen und sie auch nicht weiss, wer sie erstellt hat, bittet L sie darum, die Urheber:innen zu recherchieren und die erforderlichen Genehmigungen für die Verwendungen der Fotografien einzuholen. Gelingt das nicht, müsste A z.B. mit sogenannten Stockfotos, die einfach lizenziert werden können, eine neue Wand erstellen oder die Wand selbst malen. L möchte, dass das entsprechend im Vertrag aufgenommen wird. A will die Wand neu gestalten, besteht aber diesbezüglich auf künstlerischer Freiheit.

Wenn diese Vorabklärungen erledigt sind und die Parteien in allen Punkten eine Einigung gefunden haben, kann der Vertrag fertig formuliert und von allen Parteien unterzeichnet, also abgeschlossen werden.

Mustervertrag für den Beispielfall

Anmerkung: Um zu verdeutlichen, welche Bestandteile aus welchem Mustervertrag stammen, sind die Teile gekennzeichnet: Vertragsrahmen (**braun**), Auftrag (**blau**), Kauf (**grün**), Lizenz (**rot**), Anhang (grau). Die beiden Verträge sind recht ausführlich, um zu zeigen, wie die verschiedenen Interessen der Parteien in Vertragssprache umgesetzt werden können.

Vertrag

über den Kauf von Objekten und die Lizenzierung eine Performance

zwischen

Museumsverein XY
[Name, Adresse]
[nachfolgend «Museum»]

einerseits

und

Name
Künstlerin A
[nachfolgend «Künstlerin»]

andererseits.

Vorbemerkung

Im Jahr 2023 fand im Museum der Performancepreis Schweiz statt. Die Künstlerin nahm daran mit ihrer Performance *Underwater Love* («das Werk») teil. Mit diesem Vertrag soll das Werk umgearbeitet und zusammen mit dafür erforderlichen Objekten in die Sammlung des Museums aufgenommen werden.

1. Umarbeitung des Werks, Dokumentation, neue Wand

- a. Das Museum beauftragt die Künstlerin, das Werk so umzuarbeiten, dass es eine Länge von mindestens 30 Minuten aufweist, von drei Performenden aufgeführt wird (nachfolgend «Aktivierung») und dabei die Teilnahme der Künstlerin nicht erforderlich ist.
- b. Das Museum beauftragt die Künstlerin mit der Neugestaltung der für das Werk erforderlichen Wand mit Unterwassermotiven in den gleichen Dimensionen und dem gleichen Material wie die ursprünglich ausgeführte Fotowand. Die Künstlerin gestaltet die Wand malerisch selbst oder verwendet Fotografien, für die sie bei den betreffenden Urheber:innen eine umfassende Reproduktionsgenehmigung eingeholt hat, inklusive der Rechte, die Wand abzubilden und diese Abbildungen für sämtliche möglichen Zwecke (u.a. für Publikationen, Internet, Social Media) zu verwenden.

206

- c. Die Umarbeitung des Werks sowie der Wand nimmt die Künstlerin persönlich vor. Die Künstlerin kann Hilfspersonen für untergeordnete Aufgaben heranziehen. Sie übernimmt deren Auswahl, Anweisung und Überwachung.
- d. Die Künstlerin erstellt für die Dokumentation des Werks ein detailliertes Video sowie weiteres Dokumentationsmaterial, das Performende mit einer Tanzausbildung in die Lage versetzt, das Werk den Weisungen der Künstlerin entsprechend aufzuführen. Das Museum hat darauf hinzuwirken, dass die Performenden die darin enthaltenen Anweisungen genauestens befolgen.
- e. Die Künstlerin führt die in Nr. 1 beschriebenen Tätigkeiten bis zum 30. April 2024 aus.
- f. Die Künstlerin stellt sich an einem zwischen den Parteien zu vereinbarenden Tag für ein zweistündiges Interview zur Verfügung, in dem sie einem/einer Museumsmitarbeiter:in Auskünfte über die Entstehung des Werks gibt.
- g. Für die in Nr. 1 beschriebenen Tätigkeiten erhält die Künstlerin ein Honorar in Höhe von XXX (in Worten: XXX) Schweizer Franken. Das Honorar wird in Raten entrichtet. Die erste Rate in Höhe von 1/3 wird fällig nach Unterzeichnung dieses Vertrags, 2/3 nach Abschluss der in Nr. 1 beschriebenen Tätigkeiten.

2. Verkauf von Objekten

- a. Die Künstlerin verkauft die in Anhang «Objektliste» genannten Objekte, nachfolgend «Objekte», an das Museum, und das Museum erwirbt die Objekte von der Künstlerin mit Wirkung zum Dienstag, 30. April 2024.
- b. Die Übernahme der Objekte durch das Museum erfolgt im Museum am 30. April 2024. Die Künstlerin transportiert die Objekte auf eigene Kosten bis zum Eingang des Museums. Das Eigentum geht mit der Übergabe der Objekte durch die Künstlerin an das Museumspersonal auf das Museum über.
- c. Mit dem Eigentumsübergang gehen auch Gefahr und Nutzen der Objekte auf das Museum über.
- d. Die Künstlerin garantiert dem Museum, dass:
 - die Objekte authentische Kunstwerke sind, die sie selbst geschaffen hat;
 - die Objekte durch keinerlei Ansprüche Dritter belastet sind, sie über diese frei verfügen und an diesem das Eigentum rechtsgültig übertragen kann;
 - alle anwendbaren schweizerischen Gesetze beim Kauf und der Einfuhr der Objekte in das schweizerische Zollgebiet beachtet bzw. die Objekte in der Schweiz geschaffen wurden;
 - abgesehen von geringfügigen Reparaturen keine Restaurierungen, Reparaturen oder Änderungen an den Objekten vorgenommen wurden;

- keine Klagen, Prozesse oder Verfahren anhängig oder nach Kenntnis der Künstlerin angedroht sind, die die Objekte betreffen;
- Der Verkaufspreis für die Objekte beträgt XXX (in Worten: XXX) Schweizer Franken (der ›Verkaufspreis‹). Damit sind auch sämtliche Material- und Transportkosten und sonstige Auslagen abgegolten. Das Museum verpflichtet sich, der Künstlerin den Verkaufspreis bis zum 15. Mai 2024 zu zahlen.

3. Lizenzierung

Hiermit erteilt die Künstlerin dem Museum eine umfassende, nichtexklusive Reproduktionserlaubnis für die Objekte. Das Museum darf die Objekte digitalisieren und die Reproduktionen uneingeschränkt verwenden, beispielsweise für On-Demand-Verwendungen (Internetseite, Social Media) sowie für die Erstellung von Flyern, Karten, Plakaten, oder sonstigen Publikationen, insbesondere auch für Kataloge, die in Kooperation mit dem Museum von einem Dritten (Verlag) erstellt und die im Museum, auf der Webseite des Museums oder vom Buchhandel vertrieben werden, sowie für Produkte für den Museumshop etc. Das Museum ist berechtigt, sonstigen Dritten die gleichen Rechte einzuräumen.

Die Künstlerin und das Werk sowie die Objekte werden in Publikationen, in Beschriftungen und Legenden und im Internet wie folgt genannt: A, *Underwater Love* bzw. ›Objekte für die Performance *Underwater Love*›, 2023.

Weiterhin erteilt die Künstlerin dem Museum eine umfassende, nichtexklusive Erlaubnis, das Werk durch jeweils drei Performende aktivieren zu lassen. Jede Änderung des Performanceswerks bedarf der Zustimmung der Künstlerin bzw. ihres/ihrer Rechtsnachfolger:in.

Aktivierungen des Performanceswerks dürfen vom Museum und Zuschauer:innen gefilmt und fotografiert werden.

Das Museum hat das Recht, eine filmische Aufnahme des Performanceswerks in seinen Räumlichkeiten vorzuführen sowie auf der eigenen Webseite zugänglich zu machen. Die Künstlerin nimmt zur Kenntnis, dass die Entschädigung für diese Verwendung gesetzlich zwingend über Art. 13 a URG/den sogenannten «Gemeinsamen Tarif 14» erfolgen muss.

Das Museum darf anderen Museen gestatten, das Werk im Rahmen einer Sonderausstellung für einen begrenzten Zeitraum zu aktivieren sowie eine filmische Aufnahme und Fotografien des Werks in den Museumsräumen vorzuführen.

Die Künstlerin bestätigt, dass sie uneingeschränkt über alle Rechte, namentlich Urheberrechte, an dem Werk und an seinen sämtlichen Bestandteilen, dafür verwendete Fotos, Texte etc. verfügt oder diese, soweit dritte Personen Inhaber:innen der Rechte sind, in dem für diesen Vertrag erforderlichen Rahmen recherchiert, lizenziert und entschädigt hat sowie dass sie ihre Rechte an dem Werk nicht an Dritte abgetreten, insbesondere nicht auf eine Verwertungsgesellschaft übertragen hat. Das Museum übernimmt die Lizenzierung des Songs *Underwater Love* (Smoke City, 1995).

Die Lizenzgebühr für die Nutzung der Werke beträgt XXX (in Worten: XXX) Schweizer Franken. Das Museum verpflichtet sich, der Künstlerin die Lizenzgebühr bis zum 15. Mai 2024 zu überweisen.

4. Kontoverbindung der Künstlerin

Sämtliche Zahlungen des Museums an die Künstlerin, die aufgrund dieses Vertrags zu leisten sind, sind auf das Konto CH-#### zu überweisen.

5. Salvatorische Klausel

Sollte eine Bestimmung dieses Vertrages unwirksam sein, wird die Wirksamkeit der übrigen Bestimmungen davon nicht berührt. Die Vertragsparteien verpflichten sich, anstelle einer unwirksamen Bestimmung eine dem Sinn und Zweck dieser unwirksamen Bestimmung möglichst nahekommende, wirksame Regelung zu treffen.

6. Schlussbestimmungen

- a. Änderungen und Ergänzungen zu diesem Vertrag bedürfen der Schriftform. Die Schriftform wird durch den Austausch von E-Mails gewahrt.
- b. Dieser Vertrag untersteht Schweizer Obligationenrecht. Das UN-Übereinkommen über den internationalen Warenkauf (CISG) ist nicht anwendbar.
- c. Für Streitigkeiten aus diesem Vertrag sind die Gerichte von Schweizerstadt zuständig.

Ort, Datum: Ort, Datum:

.....
Präsident:in Museumsverein

.....
Künstler:in

Ort, Datum:

.....
Vorstandsmitglied Museumsverein

602

Anhang

Objektliste der von A an das Museum zu übertragenden Objekte

Objekte für die Performance *Underwater Love*

1. Fotowand mit den Massen H × B × T cm, nach Wahl der Künstlerin entweder mit Korallenfotos gestaltet oder von der Künstlerin bemalt,
2. Pappmachéobjekt 1 (Korallen) mit den Massen H × B × T cm (FOTO),
3. Pappmachéobjekt 2 (Korallen) mit den Massen H × B × T cm (FOTO),
4. Fischkostüm grün, mit den Massen H × B cm (FOTO),
5. Fischkostüm blau, mit den Massen H × B cm (FOTO),
6. Fischkostüm grün-blau, mit den Massen H × B cm (FOTO).

Dokumentationsmaterial bezüglich der Performance *Underwater Love*

7. Datenstick mit Dokumentationsvideo und 25 Fotos,
8. Skizzenbuch mit den Massen H × B cm (FOTO),
9. 10 Zeichnungen, auf Papier mit den Massen H × B cm (FOTOS).

Vertrag

über die Aktivierung der Performance *Underwater Love*

zwischen

Museumsverein XY
[Name, Adresse]
[nachfolgend ‹Museum›]

einerseits

und

Künstlerin A
[Name, Adresse]
[nachfolgend ‹Künstlerin›]

andererseits.

Vorbemerkung

Die Parteien haben einen Vertrag über die Aufnahme der Performance *Underwater Love* (das ‹Werk›) der Künstlerin in die Sammlung des Museums geschlossen. Mit der vorliegenden Vereinbarung soll die Künstlerin beauftragt werden, das Werk anlässlich des Museumsfests vom Sonntag, 23. Juni 2024, zu aktivieren.

1. Aktivierung des Werks

Das Museum beauftragt die Künstlerin, das Werk im Rahmen des Museumsfestes am 23. Juni 2024 um 14:00 Uhr in den Räumen des Museums einmalig aufzuführen (‹zu aktivieren›). Zur Aufführung kommt die auf 30 Min. verlängerte Version, die die Künstlerin für das Museum erarbeitet hat. Genutzt wird dabei die ebenfalls durch die Künstlerin neu erstellte Wand.

Im Museum findet eine Hauptprobe statt.

Das Werk wird von der Künstlerin selbst sowie von zwei weiteren Performenden aktiviert. Sie stellt sicher, dass das Werk zur vereinbarten Zeit zuverlässig aktiviert werden kann. Für diesen Zweck wählt und bildet sie drei geeignete Performende aus und stellt deren Kontaktdaten mit deren Einverständnis dem Museum zur Verfügung. Eine Person dient dabei als Reserve.

211

Die Künstlerin bezahlt die Performenden und sorgt für deren ausreichende Versicherung und die Abführung ggf. gesetzlich erforderlicher Sozialabgaben. Die Künstlerin nimmt am Samstag, den 22. Juni 2024, um 18:00 Uhr an einer einstündigen Podiumsdiskussion zum Thema «Performancekunst im Museum» teil.

2. Honorar und Auslagenersatz

- a. Für die in Nr. 1 beschriebenen Tätigkeiten erhält die Künstlerin ein Honorar in Höhe von XXX (in Worten: XXX) Schweizer Franken und erhalten die drei Performenden je ein Honorar in Höhe von XXX (in Worten: XXX) Schweizer Franken.
- b. Als Auslagenersatz erhalten die Performenden und die Künstlerin pro Person die folgenden Summen:
 - Erstattung der ÖV-Kosten (2. Kl., falls vorhanden bitte Halbtax nutzen) gegen Vorlage der Belege,
 - Erstattung einer Hotelübernachtung von bis zu 250 Schweizer Franken, gegen Vorlage der Belege.
- c. Sämtliche Zahlungen des Museums an die Künstlerin, die aufgrund dieses Vertrags zu leisten sind, sind auf das Konto CH-##### zu überweisen.

3. Sicherheit von Personen und Objekten

- a. Die Sicherheit der Künstlerin, der Performenden, der Besucher:innen und des Museumspersonals steht an oberster Stelle. Die Künstlerin achtet darauf, dass durch die Aktivierung des Werks, deren Vorbereitung etc. keine Personen gefährdet werden können und instruiert die Performenden entsprechend. Besteht die Möglichkeit einer Gefährdung, ist die Künstlerin verpflichtet, mit der Direktion des Museums Kontakt aufzunehmen, sie umfassend zu informieren und gemeinsam die Situation zu analysieren, um jegliche Gefährdung von Personen zu vermeiden. Im Übrigen ist das Museum für die Sicherheit der Besucher:innen und des Museumspersonals besorgt.
- b. Die Objekte des Museums sind unersetzliche Kulturgüter. Die Künstlerin und die Performenden dürfen daher die Objekte des Museums, Wände, technische Anlagen etc. des Museums nicht ohne ausdrückliche Zustimmung und Anwesenheit des zuständigen Museumspersonals berühren bzw. umlagern, transportieren etc. und haben die Anweisungen des Museumspersonals zu jeder Zeit zu befolgen. Das Museum stellt sicher, dass sich in den Räumen, in der die Aktivierung stattfindet, keine Objekte befinden, die durch die Aktivierung gefährdet werden könnten, und sorgt für ausreichenden Platz, damit das Werk ungestört aktiviert werden kann.

4. Sonstige Vereinbarungen zwischen den Parteien

- a. Die Künstlerin kann mit den Performenden am Sonntag, den 23. Juni 2024, ab 12:00 Uhr den dafür vorgesehenen Museumsraum für Probezwecke nutzen. Das Museum sorgt für ihren ungehinderten Zutritt und informiert das Museumspersonal über die Aktivierung.
- b. Das Museum sorgt für separate Umkleide-, Toiletten- und Waschräume und stellt Snacks und Getränke zur Verfügung.
- c. Das Museum baut die Requisiten (Wand und zwei Objekte) zuvor auf und stellt für die Aktivierung einen/eine Ton- und Beleuchtungstechniker:in sowie das entsprechende Equipment zur Verfügung.
- d. Das Museum gewährt Besucher:innen den Zugang zur Aktivierung des Werks im Rahmen des Museumsfests.

5. Ausfall der Aktivierung

- a. Kann die geplante Aktivierung des Werks nicht stattfinden, erlischt, wenn keine Seite ein Verschulden hierfür trifft, der Anspruch der Künstlerin und der Performenden auf das Honorar gemäss Ziffer 2. a. Der Anspruch auf Ersatz bereits getätigter Aufwendungen gemäss Ziffer 2. b. bleibt bestehen.
- b. Trifft das Museum ein Verschulden für den Ausfall der Aktivierung, bleiben die Ansprüche der Künstlerin und der Performenden auf das Honorar sowie auf Ersatz bereits getätigter Aufwendungen bestehen.
- c. Trifft die Künstlerin ein Verschulden für den Ausfall der Aktivierung, erlöschen die Ansprüche der Künstlerin auf das Honorar sowie auf Ersatz der Aufwendungen. Der Anspruch der Performenden auf Ersatz bereits getätigter Aufwendungen bleibt bestehen.
- d. Das Museum behält sich vor, weiteren Schaden geltend zu machen.

6. Kontoverbindung der Künstlerin

Sämtliche Zahlungen des Museums an die Künstlerin, die aufgrund dieses Vertrags zu leisten sind, sind auf das Konto CH-#### zu überweisen.

7. Salvatorische Klausel

Sollte eine Bestimmung dieses Vertrages unwirksam sein, wird die Wirksamkeit der übrigen Bestimmungen davon nicht berührt. Die Vertragsparteien verpflichten sich, anstelle einer unwirksamen Bestimmung eine dem Sinn und Zweck dieser unwirksamen Bestimmung möglichst nahekommende, wirksame Regelung zu treffen.

8. Schlussbestimmungen

- a. Änderungen und Ergänzungen zu diesem Vertrag bedürfen der Schriftform. Die Schriftform wird durch den Austausch von E-Mails gewahrt.
- b. Dieser Vertrag untersteht Schweizer Obligationenrecht.
- c. Für Streitigkeiten aus diesem Vertrag sind die Gerichte von Schweizerstadt zuständig.

Ort, Datum: Ort, Datum:

.....
Präsident:in Museumsverein

.....
Künstler:in

Ort, Datum:

.....
Vorstandsmitglied Museumsverein

Choreografiertes Alltagsverhalten

Roman Ondak
Good Feelings in Good Times
2003

216



Roman Ondak, *Good Feelings in Good Times*, 2003
Wiederaufführung in der Tate Modern, 17. Juni – 3. Juli 2016
© Roman Ondak. Foto: © Tate (Lucy Dawkins)

Performance

Good Feelings in Good Times ist eine künstlich erzeugte Warteschlange. Sie ist für eine Aufführung im Museum konzipiert, kann aber auch für andere Orte angepasst werden. Die Aufführung ist immer Teil einer Ausstellung und entsteht an einer Stelle, an der eine solche plausibel ist. Dabei ist es auch möglich, dass sie sich vor etwas Unerwartetem, aber nicht völlig Irrelevantem bildet. In Innenräumen besteht die Warteschlange aus mindestens sieben und höchstens zwölf Personen, im Freien aus höchstens fünfzehn Personen.

Sammlung

Im Jahr 2005 von der Tate mithilfe des Outset/Frieze Art Fair Fund angekauft.

An-/Verkauf

Bestandteil des Verkaufs ist eine Anleitung des Künstlers. *Good Feelings in Good Times* ist die erste von der Tate angekaufte Live-Performance.

Aktivierung

Die Performer:innen sind entweder Freiwillige oder vom Museum angeworbene Schauspieler:innen. Hinsichtlich des Alters und des Geschlechts gibt es keine Einschränkungen, auch brauchen die Darsteller:innen keine besondere Kleidung zu tragen, zudem können sie persönliche Gegenstände in der Hand halten. Sie werden angewiesen, sich beim Warten so unauffällig und natürlich wie möglich zu verhalten. Wenn Museumsbesucher:innen sie ansprechen, dürfen sie nichts über die Aufführung verraten; vielmehr sollen sie so tun, als ob sie sich in einer realen Situation befänden. Die Warteschlange wird nach einem zwischen dem

Künstler und dem Museum vereinbarten Zeitplan wiederholt, und zwar zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten im Gebäude. In der Regel bildet sich die Warteschlange innerhalb von vierzig Minuten mehrmals, löst sich auf und bildet sich erneut. Solche Aufführungen können mehrmals am Tag wiederholt werden, dazwischen sind zwanzigminütige Pausen vorzusehen, in denen sich die Performer:innen ausruhen können.

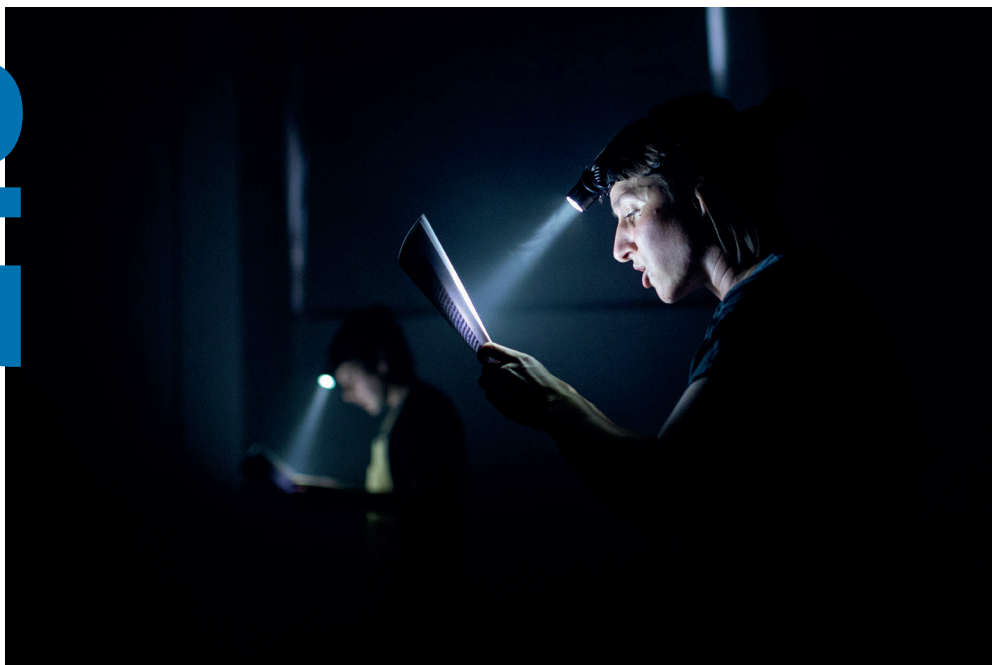
Autor:innenschaft über Generationen hinweg

Stirnemann-Stojanovic

We Are Called...

2020–fortlaufend

218



Stirnemann-Stojanovic, *We Are Called...*, 2020
Performance Crossings, Studio Alta, Prag
Foto: Světlana Lopato

Performance

We Are Called... ist ursprünglich eine Text-Performance, die der Künstler Zhao Chuan 2008 auf Chinesisch schrieb. Der Text ist eine Art langes Gedicht und reflektiert unterschiedliche soziale Rollen, die einem zugewiesen werden, und die damit einhergehenden Machtstrukturen. Chuan führte die etwa zwanzigminütige Performance viele Jahre selbst auf: In völliger Dunkelheit mithilfe einer Stirnlampe las er den Text laut und in schnellem Tempo von A4-Blättern ab. Die Performance endete mit einem Klangstück, zu dem sich Chuan bewegte.

Sammlung

Das Werk befindet sich im kollektiven Besitz der Künstler:innen.

Hintergrund

Im Jahr 2020 lud Chuan Stirnimann-Stojanovic ein, seine Performance aufzuführen. Diese Einladung führte zu einer Reflexion darüber, was es heissen könnte, eine Performance langfristig zu bewahren, und resultierte im Vorschlag, immer wieder neue Künstler:innen als Co-Autor:innen, die die Arbeit weiter entwickeln und aufführen, einzuladen.

An-/Verkauf

Die Performance ist das kollektive Eigentum aller beteiligten Künstler:innen, die sich gemeinsam um die Erhaltung und Dokumentation der Arbeit kümmern. Das Werk enthält ein Manual mit einem Score, der beschreibt, wie der Text für die Performance von einer neuen Generation weiterbearbeitet werden kann. Ausserdem gehört eine ausführliche Dokumentation bisheriger Aufführungen dazu, ebenso ein Mustervertrag

zur Regelung der jeweiligen Verantwortlichkeiten und eine Dokumentation des bisherigen Prozesses, die Einblicke in bisherige Entscheidungen bezüglich der Weitergabe der Performance gibt.

Aktivierung

Der Text soll ohne grosse Vorbereitung, aber flüssig, schnell und laut vorgetragen werden, sodass es spontan gelesen klingt. Die Performance findet im Dunkeln statt. Dabei sollen Alltagskleidung und eine Stirnlampe, die den Text beleuchtet, getragen werden. Bei ihrer Aufführung lesen Stirnimann-Stojanovic den Text gemeinsam. Während Nathalie Stirnimann laut schreit und die bereits gelesenen A4-Seiten jeweils zu Boden wirft, begleitet sie Stefan Stojanovic, den Text flüsternd. Inspiriert von ihrer eigenen Erfahrung, ein Kunstwerk an andere Künstler:innen zu übergeben bzw. ein Kunstwerk zu erhalten, vereinbarten Stirnimann-Stojanovic und Chuan, dieses Prinzip in Zukunft fortzusetzen. Nach einem bestimmten Zeitraum wird das Stück an die nächste Generation von Künstler:innen weitergegeben. Die neue Generation darf dabei bis zu 50 % des Textes und auch die Art und Weise der Aufführung verändern. Dabei ist vorgegeben, dass die vorherige Version ein paar Mal privat oder öffentlich aufgeführt wird, bevor der Text geändert wird. So ist gewährleistet, dass die Performer:innen ein Gefühl für den Text, seinen Inhalt und seine Struktur bekommen. Die einzelnen Versionen der unterschiedlichen Künstler:innengenerationen werden archiviert und an die nächste(n) Generation(en) weitergegeben. Die Arbeit zielt darauf ab, die Praxis des Sammelns als eine Praxis der Fürsorge zu konzipieren.

612

Tänzerische Bildfolgen im Museum

Maria Hassabi
STAGING: solo
2017

220



Maria Hassabi, *STAGING: solo*, 2017
Walker Art Center, Minneapolis. 8. – 19. Februar 2017. Performer: Mickey Mahar.
© Die Künstlerin, The Breeder, Athen. Foto: Thomas Poravas.

Performance

STAGING ist die eine Hälfte eines performativen Dyptichons, komplettiert wird dieses durch den zweiten Teil namens *STAGED?*, die beide unabhängig voneinander aufgeführt werden können. Die Teile sind auf die Aufführungskontexte Ausstellung und Theater hin konzipiert. Beide Varianten verfügen grundsätzlich über dieselben Bestandteile: einen raumfüllend einfarbig ausgestalteten Boden, bunte Bekleidung für die Performer:innen, Licht- und Klanginstallationen sowie choreografische Anweisungen (*Dancer's Manual*). Die Performer:innen bewegen sich während des festgelegten Zeitfensters in Reaktion auf die dem Aufführungskontext eingeschriebenen Codes betont langsam durch den Raum. Dabei sollen Bildfolgen entstehen, die jeglichen erzählerischen Zusammenhang oder bedeutungsreiche Gestik vermeiden, stattdessen eine Sprache des «anti-spectacular» (Hassabi) sprechen.

Sammlung

Im Jahr 2018 hat das Walker Art Center, Minneapolis, die Version *STAGING: Solo* angekauft.

Hintergrund

Nach mehrjähriger künstlerischer Praxis im Theater und Ausstellungskontext wollte Maria Hassabi, die den beiden Situationen inhärenten Informationen wie Hierarchien, Architektur oder die Bewegungen der Besucher:innen zum Thema machen. Ausgangspunkt war eine zweistündige Solo-Performance, in der sie ihre eigene physische Körperlichkeit erkundete. Daraus entwickelte sie 2016 als ersten Teil *STAGED?*, der für die Aufführung im Theater geschaffen

wurde. Der ein Jahr später für den musealen Raum entwickelte Teil *STAGING* wurde als Live-Installation entworfen, eine als Loop gestaltete, den Öffnungszeiten des Museums angepasste Choreografie. Hassabi hat weitere Versionen der Arbeit kreiert, die sich veränderten Kontexten anpassen: Zum einen *STAGING – undressed*, eine Adaption für den öffentlichen Raum, zum anderen die Version *STAGING: solo*. Eine weitere Version ist *STAGING Solo #2*, die für eine einzelne Performer:in in einem monumentalen Raum konzipiert ist.

An-/Verkauf

Bestandteile der Arbeit sind pinkfarbene Ölfarbe oder ein Teppich für den Boden, Farbvideo mit Sound, Kleider für Performer:innen gestaltet von der Designerin Victoria Bartlett und auch ein *Dancer's Manual*.

Aktivierung

STAGING:solo wurde seit dem Ankauf durch das Walker Art Center einmal im Rahmen der Sammlungsausstellung *The Paradox of Stillness* (2021) gezeigt. Einzelne Inszenierungen der Werkgruppe *STAGING* wurden bereits mehrfach wiederaufgeführt und dabei teilweise leicht verändert. Je nach Ausstellungskontext können Bestandteile wie die Anzahl der Performer:innen, die Lichtsituation oder auch die Tonspur entsprechend angepasst werden. Den minimalen Bewegungen liegen präzise Anweisungen zugrunde, die in intensiven Trainingseinheiten vorbereitet werden. Bislang ist es Hassabi selbst, die den Performer:innen die Choreografie vermittelt. Sollte dereinst niemand mehr den von ihr gelernten Bewegungsmodus kennen, so kann die Performance auch «verschwinden».

2021

Kommunikation als performative Interaktion

Roland Roos
Art as Connection
2021

222



Roland Roos, *Art as Connection*, 2021
Ausstellungsansicht *Art as Connection*, Aargauer Kunsthau, 2021/22
Foto: Alex Spichale

Performance

In der Kunstinstitution, in der die *Performance Art as Connection* aktiviert wird, sollen die Besucher:innen an der Kasse gefragt werden, ob sie Roland Roos kennen. Können diese Kenntnisse zum Künstler oder seinem Werk vorbringen, erhalten sie freien Einlass in die Ausstellung. Weder Werk noch Künstler werden in Informationen zur Ausstellung angekündigt; der knappe Austausch an der Kasse ist die einzige Manifestation der Arbeit. Gerät der Künstler in Vergessenheit, kann zwar die Frage an der Kasse wiederholt werden, aufgrund fehlender Kenntnis über den Künstler wird die Arbeit selbst aber zwangsläufig ‹verschwinden›.

Sammlung

Die Arbeit wurde 2022 vom Kunsthaus Aarau angekauft.

Hintergrund

Roos entwickelte *Art as Connection* ausgehend von der gleichnamigen vom Kunsthaus Aarau ausgerichteten Gruppenausstellung. Als Reaktion auf die Corona- Pandemie sollte über das Potenzial von Kunst zur Stärkung sozialer Bindungen reflektiert werden. Die Künstler:innen waren eingeladen, auf diese Situation mit einem eigens dafür konzipierten Werk zu reagieren.

An-/Verkauf

Der Verkauf ist in einem 13-seitigen Zertifikat geregelt. Dieses umfasst Kurzbeschreibungen zur Arbeit und ihrem Kontext, eine die Bedingungen der Reaktivierungen bestimmende Handlungsanweisung, Hinweise zur Finanzierung und Erläuterungen zur konkreten Gesprächssituation an der Kasse, Erfahrungsberichte von

Kassierer:innen früherer Durchführungen sowie einen Vorschlag für ein Formular zur Protokollierung der Gespräche.

Aktivierung

Die Arbeit kann jederzeit durchgeführt werden – ohne Beisein oder Rücksprache mit dem Künstler. Die für die Aufführung der Arbeit benötigten finanziellen Mittel werden jeweils im Vorfeld der geplanten Aktivierung von der Kunstinstitution gesammelt; dabei werden Gönner:innen angefragt, die ausfallenden Eintrittsgelder zu übernehmen. Die Dauer der Aufführung ist somit durch die zur Verfügung stehenden Finanzen und durch den Bekanntheitsgrad des Künstlers bestimmt: Je mehr Besucher:innen ihn kennen, umso schneller wird das Budget aufgebraucht und damit auch die Aufführung beendet sein. Bei Aktivierungen darf die Arbeit in keinem der üblichen Formate (Werklegenden, Presseinformationen) angekündigt werden.

223

ART AS CONNECTION

Februar 2022

Unikat (1/1) erstellt für

Aargauer Kunsthaus / Sammlung

Aargauerplatz 1 - 5001 Aarau

Autor

Roland Roos

Erismannstrasse 36 - 8004 Zürich

Abstrakt

Die Arbeit *Art As Connection* (AAC) besteht aus einer Handlungsanweisung und ist immateriell. Zur Ausführung von AAC bedingt es einer Kunstinstitution, die öffentlich zugängliche Ausstellungen zeigt. Das Personal am Eingang der Kunstinstitution, das die Eintrittstickets für die Ausstellungen verkauft, erhält die Anweisung, alle Besucher*innen zu fragen, ob sie Roland Roos kennen. Die Besucher*innen, die etwas über das Werk und/oder den Autor erzählen können, erhalten einen freien Eintritt. Das dafür nötige Geld wird im Vorfeld der Ausführung von der Kunstinstitution gesammelt. Hierfür werden die Gönnerinnen und Gönner angefragt, einen oder mehrere Eintritte zu finanzieren. Die Ausführungslänge von AAC ist somit dynamisch. Der Bekanntheitsgrad des Autors von AAC bestimmt, wie schnell das Eintrittsgeld verbraucht ist. Ist er bekannt, wird die Ausführungsdauer kurz sein. Gelangt der Autor in Vergessenheit, dann kann die Frage zwar lange wiederholt werden, es entstehen aber keine Konfrontationen was zum Verschwinden des eigentlichen Werkes führt.

1/13

Handlungsanweisung

Die Kuratorin oder der Kurator einer Ausstellung, in der die Arbeit *Art As Connection* von Roland Roos ausgeführt wird, wendet sich mit folgender Handlungsanweisung an das Kasspersonal der Kunstinstitution. Alle Besucher*innen der Ausstellung müssen mit der gleichen Fragen begrüsst werden: Kennen Sie Roland Roos? Wer Roland Roos kennt und dies durch seine Antwort belegen kann, erhält einen gratis Eintritt zur Ausstellung respektive in die Institution.

Folgende Voraussetzungen müssen hierfür erfüllt werden:

- * Die Kunstinstitution muss für ihre Ausstellungen ein Eintrittsgeld verlangen.
- * Der Name Roland Roos darf im Kontext der Ausstellung nicht erwähnt werden (Plakate, Inserate, Soziale Medien etc.). Damit soll sicher gestellt werden, dass die Konfrontation an der Kasse überraschend ist.
- * Falls die Frage bejaht wird, dann soll mit weiteren Fragen mehr über die Arbeit von Roland Roos in Erfahrung gebracht werden. Hierfür gibt es Fragebeispiele, diese können vom Kasspersonal beliebig erweitert oder ergänzt werden.
- * Von allen Gesprächen werden kurze Notizen gemacht. Diese Notizen erweitern die Dokumentation von AAC fortlaufend. Sie dienen dazu, bei jeder weiteren Ausführung von AAC dem Kasspersonal einen Einblick in die bereits gemachten Erfahrungen zu geben.
- * AAC kann jederzeit und ohne direkten Bezug zum regulären Ausstellungsprogramm ausgeführt werden.

Kontext

Die Arbeit *Art As Connection* wurde zum ersten Mal im Aargauer Kunsthaus in der gleichnamigen Ausstellung zwischen dem 23. Oktober 2021 und 9. Januar 2022 gezeigt und für die Sammlung angekauft. Der Beitrag von Roland Roos wurde speziell für diese Ausstellung konzipiert und trägt darin auch den selben Namen. Das Wort *Connection* bedeutet Beziehung und Verbindung. Ein wesentlicher Teil des Ausstellungsprojekts bestand darin, aufgrund von Beziehungen und Verbindungen das Ausstellungsformat mit zu gestalten. Für Roland Roos bestand das Interesse darin, ein Werk zu erschaffen, das sich möglichst direkt durch die Beziehungen zwischen ihm, der Institution und dem Publikum charakterisiert. Das Werk existiert im Moment der Konfrontation und den daraus entstehenden Reaktionen. Nach dieser Konfrontation erhält man gratis Zutritt in eine Ausstellung, in der kein weiteres Werk von Roland Roos vorhanden ist. Die Institution mit ihrem Personal und dem Kunstangebot wird zum Träger von AAC. Das Werk existiert solange, wie es die Kunstinstitution ausführen will, Geld vorhanden ist und es Personen gibt, die den Künstler kennen. Ohne dieses Umfeld gibt es keine AAC.

Gesprächssituation

Die Handlungsanweisung zu dieser Arbeit führt zu einer absurden Situation. Eine Person am Eingang der Kunstinstitution fragt eine fremde Person, ob sie den Künstler Roland Roos kennt? In dem Moment der Bejahung dieser Frage kann eine Verschiebung der Gesprächssituation stattfinden. Es ist möglich, dass der/die Besucher*in mehr über den Autor weiss als die fragestellte Person. Das Personal kann im Gespräch ausfindig machen, ob die Person am Eingang einfach nur behauptet, Roland Roos zu kennen, oder ob die Person tatsächlich über eine Verbindung zum Autor verfügt. Um das genauer ausfindig zu machen, gibt es zwei Quellen.

Erfahrungsbericht

Die Erfahrungsberichte geben Einblicke in die Gespräche zwischen dem Kassenpersonal und den Besucher*innen. Nach der Konfrontation wird Stichwortartig zusammengefasst, was der Inhalt der Unterhaltung war. Diese Zusammenfassungen dienen dazu, dem Kassenpersonal einen Ein- oder Überblick in mögliche Gesprächsthemen zu geben. In der vorliegenden Dokumentation gibt es ein Beispielblatt für die Erstellung der Erfahrungsberichte. Dieses soll mehrfach kopiert und bei der Kasse hinterlegt werden. Nach Beendigung der Ausführung von AAC ergänzen diese Erfahrungsberichte fortlaufend die vorhandene Dokumentation.

Webseite

Eine aktualisierte Zusammenstellung der künstlerischen Arbeiten von Roland Roos befindet sich Online auf www.rolandroos.net. Auf dieser Webseite erhält das Kassenpersonal einen Einblick in das Schaffens des Autors.

6.

Anhang

6.1 Glossar

Das vorliegende Glossar enthält Begriffe, die in der aktuellen Diskussion um Live-Performances häufig genutzt werden. Es ist dabei nicht als begriffliche Einführung zu Performancekunst insgesamt zu verstehen. Auffallend ist nämlich die unterschiedliche Benennung an sich ähnlicher Aktivitäten oder Aufgaben: Darin zeigt sich jeweils eine spezifische Perspektive. Nicht immer sind diese Begriffe Ergebnis einer theoretischen Reflexion, weitaus häufiger resultieren sie aus der künstlerischen Praxis und folgen dabei dem Eigensinn der jeweiligen Position. Für das Sprechen über Live-Performances ist dies eine produktive Ausgangslage: Die auch in den Werken selbst angelegte Wandelbarkeit widerspiegelt sich so in ihrer sprachlichen Fassung. Wo möglich wird im Folgenden eine spezifische Begrifflichkeit autor:innenschaftlich zugeordnet, auf eine generelle Zuschreibung einer ursprünglichen Verwendung wird jedoch verzichtet.

Wiederaufführen – Reaktivierung – Aktivierung – Reenactment – Reinterpretation (LIMA) – re-production/re-staging (Galerie International) – Iteration (Dora García)

Für die erneute Aufführung einer Performance werden sowohl von Künstler:innen als auch von Institutionen oder gar Galerien verschiedene Begriffe vorgeschlagen, die jeweils unterschiedliche Aspekte hervorheben. Der häufig verwendete Begriff der Reaktivierung beziehungsweise Aktivierung betont v.a. die nötige Belebung, Reinterpretation ihrerseits den Umstand, dass damit die Arbeit auch neu ausgelegt wird, und re-production/re-staging verweist auf die organisatorisch-technischen Momente. Den Fokus auf die prinzipiell unlimitierte Möglichkeit der Wiederholung legt Dora García mit dem Begriff der Iteration.

Stewardship (Edgar Calel) – **maintaining dynamic ecosystems** (Athena Christa Holbrook) – **care/caretaking** (Alexandra Pirici)

Kunstwerke, deren museale Präsentation eine Aktivierung und damit einhergehend auch kontextspezifische Anpassungen erfordern, bringen neue Aufgaben mit sich und erfordern neue Kompetenzen. Diese Entwicklung hat sowohl bei den Künstler:innen selbst wie auch aufseiten der Museen zu Reflexionen darüber geführt, ob und inwiefern sich dadurch Rolle und Funktion der Sammlungsverantwortlichen verändert hat. Die eingebrachten Vorschläge rücken die immaterielle Sorge (care) und die damit einhergehende Verantwortung (stewardship) ins Zentrum; auch das Handeln innerhalb eines veränderlichen und durch viele Stimmen geprägten Netzwerks werden als Eigenheit herausgestrichen.

Werk – living organism (Roman Ondak) – **living sculpture** (Alexandra Pirici) – **Performancewerk** (Sandra Sykora) – **Delegated Performance – Szenarien** (Florence Jung) – **constructed situation** (Tino Sehgal) – **live installation** (Maria Hassabi) – **kollaborative Performance** (Sarina Scheidegger)

Ausgehend von ihrer künstlerischen Praxis haben vor allem die Künstler:innen selbst eine Reihe von neuen Bezeichnungen für ihre performativen Arbeiten entwickelt, um die Spezifik ihres jeweiligen Werkverständnisses zu fassen. Dabei kommt es zu vielfältigen Ausdifferenzierungen etwa durch gattungsübergreifende Anleihen (z.B. live installation oder living sculpture), erweiterte Werkbegriffe (u.a. kollaborative Performance) oder gänzlich neue begriffliche Setzungen (u.a. Szenarien oder constructed situation). Aus einem juristischen Blickwinkel wird mit der Bezeichnung ‚Performancewerk‘ darauf insistiert, dass auch eine veränderbare künstlerische Arbeit als rechtliche Entität gehandhabt wird.

undeterminacy (Pip Laurenson)

Konstitutives Kennzeichen von Aktivierungen von Performances sind die situationsbedingten Spezifika, die mit Rücksicht auf den jeweiligen Kontext stets neu festgelegt werden müssen. Mit dem Begriff der «undeterminacy» hat die Konservatorin Pip Laurenson diese Eigenheit programmatisch gefasst und sie als grundlegende Herausforderung für die konservatorische Handhabung benannt.

Instructions (Cally Spooner) – **Manual** (Maria Hassabi/Jérôme Leuba) – **Scores** (Dora García) – **Protokoll** – **Installation Manual** – **Script** – **Zertifikat** – **Activation Protocol** (Florence Jung) – **Performance** – **Notations** (Jeremiah Day) – **Handlungsanweisung** (Roland Roos)

Die werkbestimmenden Angaben von Performances werden in aller Regel in Dokumenten festgehalten, die Gegenstand von Verkauf und Ausgangspunkt für die Aktivierung bilden. Auch hier findet sich den künstlerischen Positionen folgend eine Vielfalt von Bezeichnungen, deren Nuancen aber durchaus bedeutsam sein können, ohne damit eine spezifische Programmatik zu vertreten. Viel eher reagieren die jeweils gewählten Begriffe auf sprachbedingte Vorzüge der jeweiligen Person.

Embodied knowledge (Joanna Philips) – **body knowledge** – **Erfahrungswissen**

Ein zentraler Wissenskomplex von Performance ist mit dem menschlichen Körper verbunden, sei es, weil z.B. verkörperte Alltagsgesten zum Einsatz kommen (embodied knowledge), bestimmte Choreografien oder Bewegungsabfolgen eingelernt werden müssen oder eine spezifische körperlich geprägte Erfahrung (z.B. durch eine spezifische geschlechtliche Identität) den Hintergrund für die Erzählung der Performance bilden. Die Erhaltung und Vermittlung dieses Wissens erfordert die Entwicklung eigener Formate, dazu können Video-Tutorials oder regelmässig durchgeführte Proben mit ausgewählten Personengruppen gehören.

Time-Based Media Arts/zeitbasierte Kunst

Performance wird nebst Gattungen wie Video- oder auch Internetkunst den sogenannten zeitbasierten Kunstformen zugerechnet, deren spezifische Herausforderungen für das Sammeln und Bewahren bereits seit den 2000er Jahren beforscht werden. Performance nimmt darin aufgrund der häufig fast vollkommen fehlenden Materialität eine Sonderstellung ein und wird daher auch erst seit jüngerer Zeit gesondert diskutiert. Dennoch lassen sich eine Reihe von Massnahmen etwa zur Erfassung und Dokumentation, die für zeitbasierte Kunst entwickelt wurden, auch im Kontext von Performances anwenden.

233

6.2 Weiterführende Hinweise

Art and Obsolescence

Podcast, in dem sich der Konservator Cass Fino-Radin mit unterschiedlichen Konservator:innen, Künstler:innen und Sammler:innen über die Herausforderungen der Herstellung und Bewahrung zeitbasierter und ephemerer Kunstwerke unterhält.

www.artandobsolescence.com

A Performance Affaire – Brüssel

A Performance Affaire war eine Kunstmesse in Brüssel, die sich auf Performancekunst spezialisiert hat. Sie fand im September 2018 und 2019 während des Brussels Gallery Weekend statt.

www.instagram.com/a_performance_affair

Archiv Performativ

Forschungsprojekt an der Züricher Hochschule der Künste (2010–2012), das sich mit der Dokumentation, Aktualisierung und Tradierung von Performancekunst beschäftigte.

archivperformativ.zhdk.ch

Artist Archives Initiative. The Joan Jonas Knowledge Base

Die Joan Jonas Knowledge Base ist eine digitale Open-Source-Datenbank mit umfassenden Informationen zur Künstlerin Joan Jonas. Die Datenbank ist Teil der Artist Archive Initiative der New York University.

artistarchives.hosting.nyu.edu/JJKB

Atelier Boronali pour la préservation de l'art-action

Vortrag des Künstlers Laurent Prexl und der Konservatorin Stéphanie Elarbi, die 2018 das Atelier Boronali gründeten. Dieses ist auf die Konservierung und Restaurierung von Aktionskunst spezialisiert.

www.nmm.mc/en/events/atelier-boronali-pour-la-preservation-de-lart-action

BAU: Dance & Performance Plattform Amsterdam

BAU ist eine Plattform für das gesamte Spektrum der darstellenden Künste in Amsterdam. BAU initiiert ein vielfältiges Programm an Aktivitäten, darunter Residencies, Labs und Work-in-Progress-Präsentationen. Ziel ist es, sowohl neue Arbeiten zu entwickeln wie auch diese für ein breites Publikum zugänglich und sichtbar zu machen.

www.bau.amsterdam

Brian Castriota: Archaeological and Time-Based Media Art Conservator

Brian Castriota ist ein Konservator, der sich auf zeitbasierte Medien in der zeitgenössischen Kunst spezialisiert hat. Er hält regelmässig Vorträge und publiziert zu diesem Thema.

briancastriota.com

Collecting and Conserving Performance Art

Online-Dokumentation der Tagung Collecting and Conserving Performance Art (2016), organisiert vom deutschen Verband der Restauratoren.

www.restauratoren.de/collecting-and-conserving-performance-art-videos

Flüchtiges Sammeln/Collecting the Ephemeral

Forschungsprojekt an der Hochschule Luzern – Design Film Kunst (2019–2023), das sich mit dem Sammeln von Live-Performances beschäftigte. Das vorliegende Handbuch ist eines der Ergebnisse des Projekts.

blog.hslu.ch/collecting-the-ephemeral

Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBMK)

Zusammenschluss niederländischer Museen, die Sammlungen moderner und zeitgenössischer Kunst besitzen. Ziel ist die Förderung des Fachwissens und die Entwicklung von Praktiken rund um die Konservierung zeitgenössischer Kunst.

www.sbmknl.nl

Frac Lorraine

Das Frac Lorraine (Fonds régional d'art contemporain de Lorraine) sammelt seit seiner Gründung in den 1980er Jahren immaterielle Kunst.

www.fraclorraine.org

Galerie International

Geführt von Adriano Wilfert Jensen und Simon Asencio, handelt es sich hier um eine experimentelle Kunstgalerie ohne festen Standort, mit Fokus auf performativer Kunst und Interventionen im öffentlichen Raum. Sie arbeitet nomadisch und kollaborativ, nutzt vielfältige Formate und hinterfragt traditionelle Strukturen der Kunstwelt.

galerie.international

Guggenheim: Time-Based Media Conservation

Die Konservierungsabteilung des Guggenheim Museums hat für die Archivierung von Time-Based Media Hilfeleistungen inkl. Vorlagen für Dokumente (z.B. Iteration Report) zusammengestellt, die bei der Erfassung und Konservierung dieser Arbeiten eingesetzt werden können.

www.guggenheim.org/conservation/time-based-media

LADA Live Art Development Agency

LADA ist eine Organisation des Arts Council England, die Künstler:innen professionelle Beratung anbietet und Veranstaltungen und Publikationen produziert, um damit das Verständnis für und den Zugang zu Live Art zu fördern.

www.thisisliveart.co.uk

Lima Amsterdam

Kompetenzzentrum für die Verwaltung, Bewahrung und Verbreitung von Medienkunst in Amsterdam.

www.li-ma.nl

Living Collections Catalogue: On Performativity

Online-Kompendium des Walker Art Centre, das Essays zu Fragen rund um Performativität versammelt.

walkerart.org/collections/publications/performativity

Matters in Media Art

Die Organisation stellt auf ihrer Website Hilfeleistungen für den Erwerb und die Bewahrung von Medienkunst für Sammler:innen, Künstler:innen und Institutionen zur Verfügung.

mattersinmediaart.org

MoMA: Media Conservation

Die Media Conservation Initiative (2016–2021) im Museum of Modern Art förderte neue Strategien für die Konservierung von Time-Based Art. Die daraus resultierenden Ressourcen sind öffentlich einsehbar.

www.mediaconservation.io/resources

PANCH – Performance Art Network CH

PANCH ist ein Netzwerk für Performancekünstler:innen in der Schweiz. Die Mitglieder engagieren sich für die Sichtbarmachung zeitgenössischer Performancekunst und organisieren Veranstaltungen. Das Netzwerk veröffentlicht auch Checklisten und Richtlinien für Honorare.

panch.li

237

Performa

Performa ist ein Festival für Performancekunst, das alle zwei Jahre an verschiedenen Orten und Institutionen in New York City stattfindet. Die Organisation gibt neue Werke in Auftrag und produziert diese. Im Performa-Archiv werden alle vergangenen Produktionen in einer öffentlichen Online-Datenbank präsentiert.

performa-arts.org

Performance: Conservation, Materiality, Knowledge

Forschungsprojekt an der Hochschule der Künste Bern (2020–2025), das sich mit der Konservierung von Performancekunst beschäftigt.

performanceconservationmaterialityknowledge.com

Precarious Movements. Choreography and the Museum

Ein an der University of New South Wales angesiedeltes Forschungsprojekt (2021–2024), das sich mit den Bedingungen von choreografischen Arbeiten im Museumskontext beschäftigt. Daraus resultierte u.a. ein Online-Kompodium mit Hilfeleistungen.

www.precariousmovements.com

Sammlungen Performance Kunst Schweiz

Das Portal Sammlungen Performance Kunst Schweiz vereint eine Reihe von Beständen zur Performancekunst aus der Schweiz und macht Quellenmaterial zugänglich.

performance.sammlung.cc

Something Great Collection

Something Great ist eine unabhängige Organisation, die sich der internationalen zeitgenössischen darstellenden Kunst widmet. Sie unterstützt Künstler:innen bei der Entwicklung und Realisierung neuer Projekte und kuratiert internationale Tourneen für Performances.

somethinggreat.de

Tate: Collecting the Performative

Ein an der Tate angesiedeltes Forschungsnetzwerk, das während zwei Jahren (2012–2014) neue Praktiken zum Sammeln und Bewahren von Performancekunst untersuchte. Ergebnis des Projekts ist die *The Live List: What to Consider When Collecting Live Works*, ein Dokument mit Hinweisen zur Aufnahme von Live-Werken in eine Sammlung.

www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative

Tate: Documentation and Conservation of Performance

Initiative (2016–2021) des «Time-Based Media Conservation»-Teams, die sich mit der Konservierung und Dokumentation von Performancewerken in der Sammlung beschäftigte. Sie zielte darauf ab, die bestehende Praxis zu reflektieren und darauf aufbauend neue Strategien und Dokumentationsinstrumente zu entwickeln.

www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance

Tate: Reshaping the Collectible: When Artworks Live in the Museum

Forschungsprojekt (2018–2022), das sich auf neuere und zeitgenössische Kunstwerke konzentriert, die die Praktiken des Museums herausfordern. Es leistet einen Beitrag zu Theorie und Praxis der Sammlungspflege, zu Kuratierung und zum Museumsmanagement.

www.tate.org.uk/research/reshaping-the-collectible

The DOCAM Research Alliance: Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage

Kanadisches Forschungsprojekt (2005–2010), das sich mit der Dokumentation und Erhaltung von Medienkunst beschäftigte. Zu den Ergebnissen des Projekts gehören u. a. Leitfaden zur Konservierung sowie zur Katalogisierung (inkl. Fallstudien).

www.docam.ca

The Portal: Cori Olinghouse

The Portal ist eine Datenbank, welche die Arbeiten der Künstlerin, Archivarin und Kuratorin Cori Olinghouse, die mit Performance und zeitbasierten Medien arbeitet, zugänglich macht.

theportal.place

W.A.G.E. – Working Artists and the Greater Economy

W.A.G.E. ist eine in New York ansässige gemeinnützige Organisation, die sich für faire Bezahlung und wirtschaftliche Gerechtigkeit für Künstler:innen und Kulturschaffende einsetzt und Hilfeleistungen zur Berechnung von Honoraren zur Verfügung stellt.

wageforwork.com



6.3 Literatur

- After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, hg. von Barbara Clausen, Wien 2005.
- Bégoc, Janig u. a.: *La performance: entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes 2010.
- Beisswanger, Lisa: *Performance on Display: Zur Geschichte Lebendiger Kunst Im Museum*, Berlin/München 2022.
- Bishop, Claire: «Delegated Performance: Outsourcing Authenticity», in: *October*, 140, 2012, S. 91–112.
- Bishop, Claire: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», in: *Dance Research Journal*, 46/3, 2014, S. 62–76.
- Bishop, Claire: «Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention», in: *Zeitschrift Skulptur Projekte Münster*, 2016, S. 1–5.
- Bishop, Claire: «Dance, Performance, and Social Media in the Postdigital Museum», in: *Curating the Contemporary in the Art Museum*, hg. von Malene Vest Hansen und Kristian Handberg, 2023, o. S.
- Bishop, Claire: *Disordered Attention: How we Look at Art and Performance*, London 2024.
- Bither, Philip: «Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age», in: *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, hg. von Dena Davida u. a., New York 2019, S. 315–319.

Bleeker, Maaïke: «(Re)enacting Thinking in Movement», in: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, hg. von Mark Franko, Oxford 2018, S. 115–128.

Brannigan, Erin: *The Persistence of Dance: Choreography as Concept and Material in Contemporary Art*, Ann Arbor 2023.

Brückle, Wolfgang und Rachel Mader: «Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation», in: *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation*, hg. von Gusman Tancredi, London 2023, S. 173–188.

Büren, Margarit von u. a.: *Aufzeichnen und Erinnern: Performance Chronik Basel (1987–2006)*, Zürich 2016.

Büscher, Barbara und Franz Anton Cramer: *Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts*, Hildesheim 2017.

Calonje, Teresa: *Live Forever – Collecting Live Art*, London 2014.

Cheng, Meiling und Gabrielle H. Cody: *Reading Contemporary Performance: Theatricality Across Genres*, London 2016.

Collecting the New: Museums and Contemporary Art, hg. von Bruce Altshuler, Princeton, N. J. 2004.

Conservation of Contemporary Art: Bridging the Gap Between Theory and Practice, hg. von Renée van de Vall und Vivian van Saaze, Cham 2024.

Das Immaterielle ausstellen: zur Musealisierung von Literatur und performativer Kunst, hg. von Lis Hansen u. a., Bielefeld 2017.

Davies, Stephen: *Musical Works & Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford 2001.

Dent, Lisa: «10 Tips for Performance Artists Working With Museums», in: *Creative Capital*, 2015, creative-capital.org/2015/10/06/10-tips-for-performance-artists-working-with-museums (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).

Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving, hg. von Toni Sant, London 2017, www.bloomsbury.com/uk/documenting-performance-9781472588203 (zuletzt aufgerufen am 19. August 2024).

Engel, Deena und Joanna Phillips: *Conservation of Time-Based Media Art*, Abingdon, Oxon, New York 2023.

- Esmay, Francesca u.a.: *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art : The Guggenheim Panza Collection Initiative*, New York 2021.
- Fairley, Gina: *Can Performance Art Be Collected?*, 2014, <http://ginafairley.com/artshub/can-performance-art-be-collected/> (zuletzt aufgerufen am 19. August 2024).
- Fiske, Tina: «White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference», in: *Conservation: Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, hg. von Alison Richmond und Alison Bracker, London 2011, S. 229–240.
- Gabriels, Jane u.a.: *Curating Live Arts: Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, New York 2019.
- Giannachi, Gabriella: «Performance at Tate: The Scholarly and Museological Context», in: *Tate Research Feature*, 2014, www.tate.org.uk/research/features/performance-scholarly-museological-context (zuletzt aufgerufen am 8. August 2024).
- Giguère, Amélie: «Collectionner la performance : un dialogue entre l'artiste et le musée», in: *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 7/1, 2014, S. 169–185.
- Gusman, Tancredi: «Exhibited, Recorded, Collected: Performance Art and Documentation in documenta 5 and 6», in: *Forum Modernes Theater*, 32/2, 2021, S. 264–277.
- Gusman, Tancredi: *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation*, London, England 2023.
- Gygax, Raphael: *Zwischenzonen: über die Repräsentation des Performativen und die Notation von Bewegung*, Zürich 2010.
- van den Hengel, Louis: «Archives of Affect: Performance, Reenactment, and the Becoming of Memory», in: *Materializing Memory in Art and Popular Culture*, London/New York 2017, S. 125–142.
- Holbrook, Athena Christa: «Second-Generation Huddle: A Communal Approach to Collecting and Conserving Simone Forti's *Dance Constructions* at The Museum of Modern Art», in: *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut*, 1, 2018, S. 118–123.
- Hölling, Hanna: «Introduction: Object – Event – Performance», in: *Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity Since the 1960s*, hg. von Hanna Hölling, New York City 2022, S. 1–39.

Interarchive: archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld/Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field, hg. von Beatrice von Bismarck, Köln 2002.

Irvin, Sherri: «Museums and the Shaping of Contemporary Artworks», in: *Museum Management and Curatorship*, 21/2, 2006, S. 143–156.

Laurenson, Pip: «Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations», in: *Tate Papers*, 6, 2006, www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).

Laurenson, Pip u.a.: *The Live List: What to Consider When Collecting Live Works*, 2014, www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative/live-list-what-consider-when-collecting-live-works (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).

Laurenson, Pip und Vivian van Saaze: «Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives», in: *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, hg. von Outi Remes, Bern 2014, S. 27–41.

Lawson, Louise u.a.: *Strategy and Glossary of Terms for the Documentation and Conservation of Performance*, 2016, www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance/strategy-and-glossary (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).

Lawson, Louise u.a.: «Developing a Strategy for the Conservation of Performance-based Artworks at Tate», in: *Journal of the Institute of Conservation*, 42/2, 2019, S. 114–134.

Lewis, Ruth-Eloise: «(Re)staging in Performance Work – Marina Abramovic, Gina Pane and Valie Export», in: *Behind the Curtain*, 2013, behindthecurtainfeminism.wordpress.com/2013/08/08/restaging-in-performance-work-marina-abramovic-gina-pane-and-valie-export (zuletzt aufgerufen am 21. März 2024).

Lurk, Tabea: «From the Community, for the Community: Online Access to Documents and Collections of Performance Art», in: *International Journal of Visual and Performing Arts*, 4/2, 2022, S. 111–126.

Madeira, Cláudia u.a.: «Performance Art Temporalities: Relationships between Museum, University, and Theatre», in: *Museum Management and Curatorship*, 33/1, 2018, S. 79–95.

- Mader, Rachel: «Aggregatzustände von Performances und die Statik des Museums», in: *Aargauer Kunsthaus: mit Gegenwartskunst umgehen*, hg. von Katharina Ammann, Zürich 2024, S. 188–197.
- Mader, Rachel: «Performances kaufen. Über das wiederkehrende Aushandeln von Werkbegriff, Autorschaft und Öffentlichkeit», in: *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, hg. von Hermann Arnold u.a., Köln 2019, S. 219–226.
- Mathis, Muda u.a.: *Floating Gaps: Performance Chronik Basel (1968–1986)*, Zürich 2011.
- Metcalf, Megan: «Making the Museum Dance: Simone Forti’s Huddle (1961) and its Acquisition by the Museum of Modern Art», in: *Dance Chronicle*, 45/1, 2022, S. 30–56.
- Object – Event – Performance: Art, Materiality, and Continuity Since the 1960s*, hg. von Hanna Hölling, New York City 2022.
- Olinghouse, Cori: «A Letter to the Future: Autumn Knight’s WALL (2014) and the Studio Museum in Harlem», in: *Performing Memory: Corporeality, Visuality, and Mobility after 1968*, hg. von Luisa Passerini und Dieter Reinisch, New York 2023, S. 143–158.
- Omlin, Sibylle: *Smoky Pokership. Raum, Kunst, Ausstellung, Transformation, Performance*, Nürnberg 2013.
- Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Volume I, hg. von Hanna Hölling u.a., London 2023.
- Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Volume II, hg. von Hanna Hölling u.a., London 2024.
- Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, hg. von Outi Remes, Bern 2014.
- Performing Archives – Archives of Performance*, hg. von Gunhild Borggreen und Rune Gade, Kopenhagen 2013.
- Performing Collections*, hg. von L’Internationale, 2022, internationaleonline.org (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).
- Performing Documentation*, hg. von Lúcia Almeida Matos u.a., *Revista de história da arte – Série W*, 4, 2015, institutodehistoriadaarte.com/wp-content/uploads/2024/03/RHA_W_4.pdf (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).

Performing Memory: Corporeality, Visuality, and Mobility after 1968, hg. von Luisa Passerini und Dieter Reinisch, New York 2023.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1993.

Phillips, Joanna und Lauren Hinkson: «New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum», in: *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut*, 1, 2018, S. 124–132.

Pirici, Alexandra: «Out of Body», in: *Zeitschrift Skulptur Projekte Münster*, 2016, S. 100–108.

Schneider, Rebecca: «Performance Remains», in: *Performance Research*, 6/2, 2001, S. 100–108.

Sykora, Sandra: «Leihvertrag», in: *Museum San Keller*, hg. von Mirjam Fischer und Marco Walser, Zürich 2023, S. 88–105.

Sykora, Sandra: «Copyright implications of the preservation of performance art», in: *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Volume II, hg. von Hanna Hölling u. a., London 2024, S. 223–236.

Sykora, Sandra: «I hope I hear from you soon concerning many small details.» Historic Contractual Documentation as a Source of Information in the Field of Performance Art Research», in: *Revolving Documents – Narrations of Beginnings, Recent Methods and Cross-Mappings of Performance Art*, hg. von Sabine Gebhardt Fink und Andrej Mircev, Zürich 2024, S. 223–236.

The Place of Performance – Stedelijk Studies Journal 3, hg. von Sophie Berrebi und Hendrik Folkerts, 2015, stedelijkstudies.com/journal-archive/issue-3-place-performance (zuletzt aufgerufen am 7. August 2024).

Umathum, Sandra: «Seven Easy Pieces oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben», in: *Theater als Zeitmaschine*, hg. von Jens Roselt und Ulf Otto, Bielefeld 2014, S. 101–124.

Vankin, Deborah: «Can Performance Art be Owned? Why the Genre is Often Missing in Museum Collections», in: *Los Angeles Times*, 8. August 2009, www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-08-07/moca-xu-zhen-performance-art (zuletzt aufgerufen am 19. August 2024).

- Wagley, Catherine: «How MoMA Rewrote the Rules to Collect Choreographer Simone Forti's Convention-Defying *Dance Constructions*», in: *Artnet News*, 2018, news.artnet.com/art-world/moma-rewrote-rules-collect-choreographer-simone-fortis-convention-defying-dance-constructions-1350626 (zuletzt aufgerufen am 19. August 2024).
- Wainwright, Jean: «How to Collect Performance Art», in: *The Art Newspaper Art Basel Daily Edition*, 10. Juni 2009, S. 5.
- Wharton, Glenn: «Artist Intention and the Conservation of Contemporary Art», in: *Objects Specialty Group Postprints*, 22, 2015, <http://resources.conservation-us.org/osg-postprints/wp-content/uploads/sites/8/2015/05/osg022-01.pdf> (zuletzt aufgerufen am 20. August 2024).
- Wharton, Glenn: «Reconfiguring Contemporary Art in the Museum», in: *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, hg. von Erma Hermens, London 2016, S. 27–36.
- Wolff, Rachel: «Ephemeral Asset», in: *Art + Auction*, 37/3, 2013, S. 139–144.
- Wood, Catherine: «In Advance of the Broken Arm. Collecting Live Art and the Museum's Changing Game», in: *Live Forever. Collecting Live Art*, hg. von Teresa Calonje, London 2014, S. 123–145.

6.4 Dank

Die Publikation entstand im Rahmen des SNF-finanzierten Forschungsprojekts *Flüchtiges Sammeln. Voraussetzungen und Möglichkeiten der Aufnahme von Performancekunst in Sammlungen* (2019–2023). Neben den Autorinnen haben auch die weiteren Projektmitarbeiter:innen zu dieser Veröffentlichung beigetragen, es sind dies Phila Bergmann, Wolfgang Brückle, Tancredi Gusman, Clemens Fellmann und Linda Neukirchen.

Von grundlegender Wichtigkeit war auch die Zusammenarbeit mit den in das Projekt involvierten Künstler:innen: Jérôme Leuba, Sarina Scheidegger, Nathalie Stirnimann & Stefan Stojanovic und Benjamin Sunjaro.

Entscheidend informiert ist die Publikation aber auch durch unsere Projektpartner:innen: San Keller für die Eidgenössische Kunstkommission, Susan Friedli für die Galerie Annex14 Zürich, Alexandra Blättler für das Kunstmuseum Luzern, Franziska Bigger, Marie-Sophie Dorsch und Nadia Schneider Willen für das Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich, Charlotte Morel für das Musée d'art moderne et contemporain Genf (Mamco), sowie Nicole Schweizer für das Musée cantonales des beaux-arts Lausanne (MCBA).

