I II III IV V

Reportage

Unterwegs im Atelier des Pop-Art-Buddha

San Keller ist der erste Gast in unserer Performance-Reihe «Mach's». Er schenkt unseren Leser:innen eine Performance-Anleitung, und wir haben ihn zum Essen eingeladen. Der Künstler wählt dafür einen Fussmarsch in unbekannt-vertrautes Terrain – sowohl konzeptuell wie künstlerisch und kulinarisch.

Von Mathias Balzer
Basel, 31.03.2022 Uhr

Die Künstler:innen, die Kurator Chris Hunter einlädt, in diesem Magazin eine Performance-Anleitung zu veröffentlichen, treffen wir alle zum Gespräch. Die Gäste dürfen wählen, wo wir sie zum Essen einladen. Gourmettempel, Lieblingsbeiz, Kebab-Stand, Picknick oder selber kochen: alles ist möglich. San Keller, der erste Gast, schreibt: «Wow, freue mich auf das Essen! Mir ginge am 8.3. am Abend gut! Sollen wir uns in Basel treffen? Habe das GA und bin mobil. Du holst mich am Bahnhof ab und wir spazieren so lange, bis wir ein passendes Lokal gefunden haben ;-).»

San Keller erscheint pünktlich. 18.32 Uhr. Er trägt Kappe und Daunenjacke, ein Bein der Cordhose länger als das andere. Schweres Schuhwerk. Es geht die Biese. Und es ist Fasnachtsdienstag. Im Vorfeld hatte er angekündigt, dass wir noch die Ausstellung von Ramon Feller im «Mayday» kurz anschauen werden. Ein Ausstellungsraum im Hafengelände, Höhe Dreiländereck, 2,5 Kilometer vom Bahnhof entfernt. Keller ist unter anderem Spezialist dafür, unkonventionelle Situationen für das Publikum zu entwerfen. Er mag Kontrollverlust. Spontanität. Sein Werk ist immer mit der Frage verknüpft, in welchem Kontext es erscheint. Keller findet, der Künstler habe die Aufgabe, eben diesen Kontext mitzubestimmen und dadurch auf bestehende Systeme in der Kunstwelt, aber auch in der Gesellschaft einzuwirken.

«Lass uns da lang gehen», sagt er vor dem Bahnhofsgebäude und biegt links ab. Wir marschieren nicht durch die karnevaleske Innenstadt, sondern aussen rum, über die Schützenmatt, Kannenfeld und Volta bis über die Dreirosenbrücke, um von dort an den Hafen zu kommen.

Der Schweizer Regisseur Stephan Kaegi, Mitglied von Rimini Protokoll, schreibt über diesen Künstler: «San Keller ist die Pop-Art-Version eines Buddhas. Er stellt eine Frage und schaut dem Opfer beim Rätseln zu. Wer das Rätsel nicht löst, hat gewonnen.» Andere nennen den gebürtigen Berner, Jahrgang 1971, einen Dienstleistungskünstler. Berühmt seine Performance Mitte Neunzigerjahre, als er neben der Tagesschausprecherin bei – damals noch – SRG auf dem Fussboden schlief, während sie die Nachrichten verlass. Andere Dienstleistungen Kellers sind (eine kleine Auswahl): ein Coiffeur-Salon im Museum mit Keller als Haareschneider. Ein Beichtstuhl für Protagonisten der Kunstwelt. Das Vergraben von Design-Stücken, die den Schweizer Designpreis gewonnen haben. Eine Fitness-Liege, bei der die Hanteln mit Büchern über Konzeptkunst bestückt sind.

Kein Atelier, dafür ein eigenes Museum

Meist sind die Werke vergänglich wie Theaterstücke. Keine Kunstware für den Markt. Dafür hat Keller seit 2008 ein eigenes Museum. Es befindet sich in der Wohnung seiner Eltern Marianne und Fritz Keller im bernischen Köniz, in einem unscheinbaren dreistöckigen Mehrfamilienhaus, und beinhaltet lückenlos das gesamte Frühwerk von 1985 bis 1995 sowie wichtige Werke aller Schaffensphasen bis heute. Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Dienstleistungsangebote, wie «San Keller demonstriert mit ihrer Botschaft in New York» (1999), oder «San Keller tanzt in Paris zu ihrer Musik» (2000).

Er müsse nun aber eine Lösung für das Museum finden, erzählt er beim Fussmarsch. Seine Eltern ziehen nach Interlaken und seien dabei, ihren Hausrat zu entrümpeln. Das Aargauer Kunsthaus biete vorerst einmal Hand, so Keller. «Die gesamte Sammlung wird dort gezeigt. Aber nur in einem verpackten Zustand.» Dann soll sie auf Reisen gehen. «Privatpersonen können sich melden, um das Museum bei sich zu Hause zu präsentieren. Dabei mache ich keine Auflagen. Es muss einfach öffentlich zugänglich sein.»

Keller hat zwar ein Museum, aber ein Atelier hat er nicht. «Für kurze Zeit hatte ich eines in der Roten Fabrik in Zürich, aber das war mehr eine vorgezogene Midlife-Crisis.» Sein Atelier sei sein Kopf. «Und vielleicht noch dieser kleine Rucksack mit Laptop. Oder das hier.» Er zeigt in die Umgebung, den urbanen Raum, spricht vom Reisen und Unterwegssein. Wir wandern durch sein Atelier.

San Keller versteht seine Kunst als Dienstleistung. Dafür betätigt er sich auch mal als Friseur.
Bild: Sandino Scheidegger

Keller lebt und arbeitet seit seinem Kunststudium in Zürich, und hat mit seiner Partnerin einen Sohn, der eben gerade ausgezogen ist. Und natürlich lebt Keller nicht nur von Liebe, Kunst und Spass. Seit fünf Jahren leitet er an der Hochschule Luzern den Lehrgang Kunst & Vermittlung. «Gemeinsam mit Sebastian Utzni. Zusammen sind wir San Sebastian.» Solche Humoresken streut Keller in einen Exkurs zur Frage, wie er, der leidenschaftliche Kritiker und Verspotter jeglicher Strukturen und Systeme, sich im Bildungssystem zurechtfindet.

Beispielsweise, wenn er ein Diplom in Hochschul-Didaktik nachholen muss. «Dann wird daraus ein Projekt. Teil desselben sei eine Neujahrskarte gewesen, die er und Co-Leiter Sebastian allen anderen Dozent:innen persönlich vorbeigebracht oder zumindest persönlich in den Briefkasten geworfen haben. «Eine wichtige Frage, in der Kunst und im Leben, ist ja, wofür wir unsere Zeit verwenden, wofür wir welchen Aufwand betreiben.» Natürlich hätten sie den Weihnachtsgruss auch per E-Mail verschicken können. So seien sie jedoch eine ganze Woche in der Schweiz unterwegs gewesen und hätten gesehen, wo Kunst-Dozent:innen wohnen (die meisten in der Stadt).

Das Werk und gleich den Shop dazu

Was braucht denn eine junge Künstler:in, um in der Kunstwelt Fuss zu fassen? «Ein Werk und gleich den Shop dazu.» So Kellers knappe Antwort. Damit meint er nicht unbedingt eine Galerie oder die Selbst-Vermarktung auf Instagram. «Ich meine damit, dass eine Künstler:in heute das Umfeld, indem er sein/ihr Werk präsentiert, in dem sein/ihr Werk Wirkung entfalten soll, mitdenken muss. Wir fragen unsere Student:innen zuerst danach, was genau sie eigentlich interessiert, welche Themen brennen. Erst danach geht es um die Frage, wie etwas umgesetzt wird.» Die Kunstwelt biete da für vieles den richtigen Rahmen. Es müsse aber nicht ausschliesslich die Kunstwelt sein, in die ein Student oder eine Studentin nach dem Studium eintritt. Genauso interessant sei es, wenn eine Absolventin die Denkschule aus dem Kunstbereich, auf andere gesellschaftliche Bereiche ausdehne und diese dort anwende. «Wer lernen will zu malen, oder zu bildhauern, ist bei uns am falschen Ort.»

Sagt's, überquert die Strasse und betrachtet den neuen Pavillon von Herzog&Demeuron am Rande des Novartis-Campus, bemerkt die «orientalische Spielerei» an der Fassade und macht sich zugleich Gedanken über eine gewisse Saturiertheit in der Basler Kunstszene, gefördert von zahllosen Stiftungen. Keller sagt:

«Da riecht es dann in vielen Ateliers nach frischem Parkett.»

Er ziehe die Rauheit und den Trash einer Roten Fabrik vor. Oder den dynamischen Austausch von Kunst- und kommerzieller Kreativszene. Stiftungen und öffentliche Förderungen seien oft durch konzeptuelle Korsetts eingeschränkt und würden der Aktualität hinterherhinken, die Kunsthochschulen ebenso. Sagt er, Mitglied der eidgenössischen Kunstkommission und Dozent. Keller bleibt in Bewegung, sucht die Reibung mit der Gegenwart, wendet sich auch hier gegen die Geschlossenheit und Trägheit von Systemen, die in ihrem eigenen Saft blubbern. Wir kommen im «Mayday» an.

Im Kunstraum an der Hafenstrasse brennt noch Licht. Rundherum «Industrie-Romantik», bemerkt Keller. Die Kuratorin Eva-Maria Knüsel hat extra für uns geöffnet, erklärt die Ausstellung «Before We Think» von Ramon Feller. Keller hat blitzschnell den Überblick über die Bilder und kynetische Objekte, stellt einige Bezüge her. Wir bekommen Wegzehrung. Bier und Pistazien. Reden über Kulturjournalismus und Keller kurz darüber, wie er noch an der in FRIDA veröffentlichten Performance-Anleitung arbeitet. Form und Inhalt, Konzept und Sprache, die Rolle des Künstlers, Bezug zur Tradition solcher Anleitungen: Keller durchdenkt alles minutiös.

«Jetzt müssen wir aber los. Es ist 20.45 Uhr.» Beim Ausgang sehen wir durch grosse Fenster in ein kleines Architekturbüro. «Auch eine Ausstellung», meint Keller und marschiert voran, aber nicht denselben Weg zurück in die Stadt, sondern erst durch eine vollgesprayte Fussgängerunterführung, vorbei an Industriegebäuden, wieder ins Quartier hinein. «Also, die erste Beiz, die kommt, die nehmen wir.»

Die Fenster im «Rheinhafen» sind mit Vorhängen abgedunkelt. Keller öffnet trotzdem die Türe. «Hallo?» Es brennt Licht. Ein vollkommen leeres Restaurant. Klinkerboden. Gelb gedeckte Tische. Blaue Stühle träumen vom Meer. Die Wirtin meint mit slawischem Akzent: «Natürlich ist die Küche offen. Bis zehn Uhr.» Wir bestellen Fleischkäse mit Spiegelei und Pommes Frites, Keller noch einen Salat, französisch. Dazu trinken wir Bier und reden über Schlaf, ein grosses, wiederkehrendes Thema in Kellers Werk.

Ihn hätte immer das Bild der Häuser interessiert, in welchen Menschen in scheinbar geschützten Rahmen schlafen, ein Bett haben, sich immer zur selben Zeit hinlegen. Ihn interessiere Schlaf als quasi rituelle Leerstelle, als Geheimnis in einem von Konventionen geprägten Alltag. Und wir sprechen über ihn als Dienstleister in der Kunstwelt.

«Ich misstraue der Figur des einsam Schaffenden, dem Künstler als Einzelgänger, als Genie.»

Keller versucht, Erfahrungen der eigenen Freiheit und sein Ringen um diese dem Publikum zugänglich zu machen. Als «effizientes» Werk sieht er beispielsweise die Performance «San Keller trägt sie hoch zur Kunst», in der er Menschen ins Museum trägt, letztmals 2018 im Museum Tinguely in Basel. Das Konzept sei klar und überschaubar: Der Künstler erscheint als Dienstleister einer Kunstinstitution. «Im Moment der Performance aber geschieht nochmals etwas ganz anderes: Zwischen ihm und der getragenen Person kommt es zu einem emotionalen Austausch, zu völlig unvorhersehbaren Reaktionen.»

Keller erzählt auch noch von einem seiner jüngsten Projekte «Was liest ...», bei welchem er wieder einmal als Hausierer aufgetreten sei. Im bernischen Niederbipp, in der Grossüberbauung Lochergut in Zürich und im Urserental im Kanton Uri zog er von Haus zu Haus, von Wohnung zu Wohnung, klingelte und fragte, ob er bei einem Besuch lesen würde. Falls ja, bat er um Erlaubnis, die Doppelseite, wo das Lesezeichen im Buch drinsteckt, zu fotografieren. Diese Textstellen sammelte er in einer Publikation, die ausschliesslich am Ort des Geschehens besichtigt werden kann. Soziale Interaktion, Dorf- oder Hochhausporträt, Publikation, Performance und Installation überkreuzen sich in typisch kellerscher Manier.

Die Teller sind leer, Bier und Espresso getrunken, wir müssen bald los. Aber wir reden auch noch über ihn als Tänzer und Leiter der San Dance Company, die nur bei Regen tanzt. Keller selbst tritt in verschiedenen Performances als Tänzer, in einigen auch als Sänger auf. Er selbst sei in Sachen Musik nicht wählerisch, sicher auch von House und Techno tanzsozialisiert, aber zu wenig Drogenkonsument, um Raver zu sein.

Trams fahren wegen der Fasnacht keine durch die Innenstadt, dafür der Strecke entlang, die wir zuvor gelaufen sind. Bevor er einsteigt, sagt Keller: «Ich werde gut schlafen im Zug.»

San Keller empfiehlt diese Performance zum Selbermachen

machs
mit San Keller

- **The lights going on and off**
- **You* enter the house when all the lights are off (in all the flats)!**
- ***The best way to perform this interpretation of the score Work No. 227 by Martin Creed is with a pack of cigarettes.**

Reportage

Sophies Spiel mit der Welt

Sophie Jung ist der zweite Gast in unserer Performance-Reihe «Machs». Sie schenkt unseren Leser:innen eine Performance-Anleitung, und wir haben sie zum Essen eingeladen. Im Porträt erzählt sie, warum sie das Unfertige bevorzugt und wie Christoph Marthaler sie inspiriert hat.

Von Mathias Balzer
Basel, 11.05.2022 Uhr

Die Künstler:innen, die Kurator Chris Hunter einlädt, in diesem Magazin eine Performance-Anleitung zu veröffentlichen, treffen wir jeweils zum Essen. Die Gäste dürfen wählen: Gourmettempel, Lieblingsbeiz, Kebab-Stand, Picknick oder selber kochen: Alles ist möglich.

Sophie Jung wählt ein Mittagessen auf der Dachterrasse des Manor-Restaurants beim Claraplatz in Basel. Sie habe hier am Gemüsestand, auf den Tag genau vor 17 Jahren, ihren Partner kennengelernt, wird sie später, beim Verlassen des Warenhauses, erzählen. Aber erst wählt sie mal vom Buffet: ein Bircher-Müesli, Frühstück, quasi.

Interdisziplinäre Performance-Reihe in Kooperation mit FRIDA-Magazin, Chris Hunter und Performance-Chronik Basel.

Performances zum Selbermachen

FRIDA schenkt ihren Leser:innen zwölf Performances zum Selbermachen. In unserer vom Künstler Chris Hunter kuratierten Serie **«Machs»** stellen wir zwölf Performance-Künstler:innen aus der Schweiz vor. Wir laden sie dafür zum Essen ein. Im Gegenzug präsentieren die Künstler:innen jeweils eine **Performance-Anleitung**. Diejenige von Sophie Jung findest Du am Ende dieses Artikels. Solltest Du der Aufforderung folgen, und die Performance im privaten Kreis nachstellen, bitte lass es uns wissen. Foto, Video, Erlebnisberichte – alles ist erlaubt.
Nach einem Jahr werden die zwölf Performances samt Euren Erlebnissen in einer Publikation dokumentiert.
Es ist ganz einfach: «Mach's»!

Auf der Dachterrasse der weite Himmel, Blick über Stadt und Rhein, Horizonterweiterung. Sophie Jung posiert fürs Foto, als ob sie das jeden Tag vor dem Frühstück macht: Sonnenbrille, etwas Körperspannung, das reicht. Techniken, welche die Performerin bei ihren Auftritten trainiert.

Beispielsweise in «The Bigger Sleep», im Kunstmuseum Basel, anlässlich des Manor(!)-Kunspreises, den sie 2019 erhalten hat. Sophie Jung fläzt da auf einer Chaiselongue, in einer Mischung aus Privatheit und Pose. Ihre Nacktheit ist ein Kostüm, der Raum ein riesiges Spiegelkabinett, darin seltsam zusammengesetzte Objekte. Ihr Partner Peter Burleigh gibt den Diener und erinnert: «Halte Dich ans Script.» Was Sophie auch tut, denn ihren Performances liegen geschriebene Texte zugrunde, die sie dann aber konsequent ignoriert, sie kann und will nicht auswendig lernen. Einzelne Abmachungen im Szenario bilden Inseln, dazwischen Improvisation, wie beim Jazz.

Jung hat ein untrügliches Gespür für Sprach-Rhythmus, variiert Tempi und Lautstärke, singt dazu Songs, oder, wie sie sagt: «Ich tue so, als ob ich singen kann.» Ihre Texte sind traumartige Gebilde, Assoziations-Pirouetten, mäandernde Bedeutungsflüsse. Worte zerbrechen in Bestandteile und verwandeln sich in Unvorhersehbares. Aus der Range-Rover-Reklame in einer Illustrierten wird ein Fischsterben im Wüstensee. Lacans Psychoanalyse gleitet fliessend in ein «Glory Glory Hallelujah» über, High und Low klatschen aufeinander, Nike und Art Basel, Messiaen und Missoni, Plato und Play-Doh. Das alles lakonisch vorgetragen von einer zerbrechlich melancholischen Lady, fragend, unsicher, scheinbar unperfekt, nicht leicht zu verstehen und doch fesselnd. «Man muss das nicht alles verstehen», sagt Jung beim Bircher-Müesli-Essen.

Disillusion And Delusion
von FRIDA Magazin

10:53

Aber wie entstehen diese Performances, Mischungen aus Environment und Schauspiel, diese ausufernden Collagen, ausholende Suchbewegungen, die keine Antworten liefern?

Jungs Werdegang war selbst eine Suchbewegung: Anglistik- und Germanistikstudium, danach Kunstgeschichte, auf dem Weg zum Lehrerdiplom, dann doch Fotografie und schliesslich die Kunst mit Studium in Zürich, Amsterdam und London.

Die Welt als Spiel

Das waren die Schulen, was aber sind ihre Inspirationsquellen? Die 39-Jährige nennt einerseits die Wortkaskaden von Elfriede Jelinek und Hélène Cixous, Basler Schnitzelbänggler, Comedians wie Andy Kaufmann, Tommy Cooper oder Performancekünstlerinnen wie Rose English oder Carolee Schneemann – vor allem aber einen Namen: Christoph Marthaler, dessen Inszenierungen wie «Pessoa Faust», «Stunde Null» oder «Groundings» sie als Pre-Teen-Jugendliche gesehen hat. Collagen aus Text, Musik, Performance, traumartiger Nonsens mit Ernst und Tiefgang. Mit auf der Bühne: Ihr Vater, der Schauspieler André Jung.

«Ich war mein Leben lang unterschiedlichem Umgang mit Sprache ausgesetzt, war immer von Menschen umgeben, bei denen Spiel und Ernst ineinander und übereinander schwappten. Diese sehr undeutliche Grenze zwischen gespielt und gelebt, öffentlich und privat, das hat mich sehr geprägt», sagt die Künstlerin.

Die Lust am Spiel brachte sie dazu, die Aufnahmeprüfung an die Schauspielschule in Zürich zu machen. «Ich wollte mich irgendwie mit der Bühne anfreunden, aber keinesfalls in die doch sehr grossen Fussstapfen meines Vaters treten. Irgendwie fühlte sich das falsch an.»

Die Expert:innen scheinen das gemerkt zu haben. «Ich kam zwar weit», sagt Jung, «aber am Ende wollte die Jury wissen, ob ich den Beruf der Schauspielerin auch wirklich wolle. Worauf ich eingestehen musste, dass ich das nicht wirklich bejahen konnte, ich wollte spielen, aber mit dem Kontext eigentlich nichts zu tun haben.»

Der Umgang mit Text, in Kunsträumen oder auf Bühnen, kam dann aber doch noch. Durch die Hintertüre. Zum Abschluss des Fotografiestudiums in Zürich sagten zwei ihrer Kommilitonen, dass die Art und Weise, wie sie über ihre Bilder spreche, spannender sei als die Fotografien selbst.

«Das war erstmal kränkend, hat mich aber auf die Spur gebracht», sagt Jung. Seither entwickelt die Künstlerin ihre unverkennbare Handschrift, wobei bei der Kreation ihrer Performances nicht das Wort am Anfang steht.

Die Welt als Fragment

Jung ist eine viel Reisende, nicht bloss zwischen den Wohnorten Basel und London pendelnd, sondern weltweit unterwegs. Auf diesen Reisen ist sie Jäger- und Sammlerin. Schrottplätze, Flohmärkte, Brockenhäuser, die Ränder der Zivilisation: Von dort stammt das Material, das sie in ihrem Atelier zu Arrangements zusammenfügt, neu komponiert, als Grundlage für ihre Installationen und Settings benutzt – und diese skurril-verspielten Objekte wiederum als Ausgangspunkt für ihre Texte.

In der Performance «The Bigger Sleep» sagt ihr Partner, die Welt sei nicht überblickbar, da sie nicht flach, sondern rund sei. Diese Unüberblickbarkeit der Welt könnte man auch als fluides Fundament von Jungs Arbeit bezeichnen.

«Wir nehmen ja immer nur Fragmente wahr. Aber viele Fragmente ergeben, irgendwie, auch wieder ein Ganzes, auch wenn natürlich immer weggelassen wird. Die Pausen, die Leerstellen sind sogar wichtiger Bestandteil eines Ganzen», sagt sie und erklärt: «Ich mag nicht, wenn etwas klar definiert ist und dadurch unumstösslich, unveränderbar erscheint. Wenn wir Dinge, Gegenstände, Medien, Lebewesen genau betrachten, mit Zeit betrachten, eröffnen sich immer vielschichtige Assoziationsräume. Genau betrachtet, ist eben nichts im Leben eindeutig.»

Wir reden noch über Ihre Tätigkeit als Mentorin am Institut der Künste und als Dozentin in Karlsruhe. Arbeit, die Ihr Spass und Inspiration bringt. Und finanzielle Sicherheit. Während der Pandemie, als wir uns bereits einmal für ein Gespräch trafen, erzählte sie, wie wohltuend Lockdown für sie war, eine Künstlerin, die weiss, was Erfolg bedeuten kann: im Hamsterrad des Kunstbetriebs zu landen.

Zum Ende des Essens schlägt das Wetter um. Ein Gewitter naht. Und das passt gerade wunderbar:

Das Fliessende, Unfertige, Prekäre als Weltzustand bleibt nach der Begegnung mit Sophie Jung haften. Wir wünschen uns das Leben ja als fertigen Zustand, als etwas Haltbares, mit klaren Regeln, Dimensionen – ohne plötzlichen Regen – aber so ist die Welt nie.

Anstatt an ihrer Unfertigkeit zu verzweifeln, uns gegen ihre Flüchtigkeit zu wehren, sollten wir uns gerade damit anfreunden. Sophie Jung legt uns dazu einen Schlüssel in die Hand, schräg, chaotisch, etwas melancholisch, unterhaltend und komisch.

machs
mit Sophie Jung

Mach dich sichtbar.
Performance Anleitung für zwei bis zehn Personen. Geht auch alleine, braucht aber mehr Mut.
Du brauchst: zufällige Öffentlichkeit, Timer, Verbindlichkeit, Evtl. ein Ding.

Anleitung:

- **Stell den Timer auf zehn Minuten. Geht raus und mach dich sichtbar.**
- **Sobald der Timer klingelt lass die Schultern sinken und neige kurz den Kopf. Die Performance ist vorbei.**

Solltest Du der Aufforderung folgen, und die Performance im privaten Kreis nachstellen, bitte lass es uns wissen. Foto, Video, Erlebnisberichte – alles ist erlaubt.
Nach einem Jahr werden die zwölf Performances samt Euren Erlebnissen in einer Publikation dokumentiert. Es ist ganz einfach: «Mach's»!

Porträt

«Im Grunde könnte alles auch anders sein»

Ernestyna Orlowska ist der dritte Gast in unserer Performance-Reihe «Machs». Sie schenkt unseren Leser:innen eine Performance-Anleitung, und wir haben sie zum Essen eingeladen. Im Porträt erzählt sie, warum sie als Kind manisch gezeichnet hat, was ihr Michel Basquiat bedeutet und warum sie das Publikum in einen beinah religiösen Schwebezustand bringen möchte.

Von Mathias Balzer
Basel, 16.06.2022

Die Künstler:innen, die Kurator Chris Hunter einlädt, in diesem Magazin eine Performance-Anleitung zu veröffentlichen, treffen wir jeweils zum Essen. Die Gäste dürfen wählen: Gourmettempel, Lieblingsbeiz, Kebab-Stand, Picknick oder selber kochen: Alles ist möglich.

Ernestyna Orlowska schreibt: «Wir könnten in die `Steinhalle` im historischen Museum gehen. Da wollte ich schon immer mal hin. Gemäss Gault Millau ist es das beste Restaurant von Bern. Wenn es euer Budget erlaubt gehen wir am besten am Abend hin.»

Da wir «Gourmettempel» auch in unserer Auflistung haben, sehen wir über die Budget-Frage hinweg. Ernestyna kommt mit dem Fahrrad, hinten ein Kindersitz, im Bauch das zweite Kind, das demnächst zur Welt kommt. Im Garten am Fuss des historisierenden Prachtbaus bestellt sie alkoholfreien Schaumwein aus Frankreich. Der Schreibende startet mit deutschem Weissburgunder.

Die 34-jährige Künstlerin ist auffallend gross, wirkt anfangs scheu, aber die Zurückhaltung legt sich ebenso schnell, wie wir bei einer der Kernfragen unseres Gesprächs sind: Was inspiriert sie? «So genau, kann ich das gar nicht festmachen. Kunst, Wissenschaft, Social Media, die ganzen Medien plus die Wirklichkeit.» Inspiration könne beispielsweise die kapitalistische Warenwelt sein, die gezielt Güter mit kurzer Lebensdauer produziere. «Meine Antwort darauf sind z.B. Kleider, die aus recycelten Kleidern entstehen. Ihnen ist anzusehen, dass sie nur Fragmente sind, dass sie nicht für die Ewigkeit gemacht sind, sie repräsentieren für mich die Flüchtigkeit des Lebens.»

Die Umwege sind interessant

Ihre Modereihe «Textile Reincarnation», entstanden während des Lockdowns, ist nur ein Teil ihres vielgestaltigen Werks. Ernestyna Orlowska tritt sowohl als Einzelperformerin, in Ensembles, als Regisseurin, Bühnen- oder Kostümbildnerin in Erscheinung. Sie entwirft für die eigenen Shows und für andere Ensembles Environments und Kostüme. Ihre Schöpfungen sind fremdartig anmutende, traumähnliche Welten, die nach unbekannten Gesetzmässigkeiten funktionieren. Menschen werden darin objekthaft und Objekte erhalten unerklärliches Eigenleben. Auf die Frage, wie diese Bühnenwelten entstehen, antwortet die Künstlerin: «Eigentlich immer während des Machens.» Konzept, Material, Ideen entstehen bereits davor, aber erst bei der Realisation geschieht das Eigentliche.» Sie zitiert Fischli/Weiss, sinngemäss: «Beim Kunstmachen sind immer die Umwege interessant.»

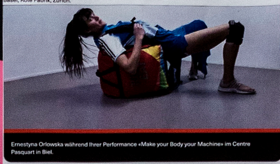
Später im Gespräch – wir sind mittlerweile ins Innere des Restaurants auf die Empore gezogen – wird sie das mit den Umwegen jedoch relativieren. Ihre Künstler:innen-Generation arbeitet intensiv an der Demontage der Einzel-Autorenschaft, des auktorialen Geniekults. Kooperation und Komplizenschaft sind angesagt, mit kollektiven Arbeitsweisen wird versucht, demokratische Verhältnisse in der Kunstproduktion zu etablieren. Ernestyna Orlowska kennt diese Prozesse aus Erfahrung, sagt aber: «Oft geht mit der kollektiven Autorenschaft viel Energie drauf. Endlose Diskussionen führen am Ende zu nicht unbedingt befriedigenden Kompromissen.» Als Regisseurin ist sie dazu übergegangen, den Performer:innen zwar viel Freiheit zu lassen. «Sie sollen sich voll einbringen können». Am Ende brauche es aber eine ordnende Hand, welche die unterschiedlichen Ideen zu einem Ganzen zusammenführt.

Es ist wie beim Koffer packen

Für die Künstlerin hat dies auch einen ökonomischen Aspekt, es geht schlicht um Zeitmanagement: «Als Mutter muss ich meine Ressourcen gut einteilen und kann mich nur schwer auf endlose Findungsprozesse einlassen.» Auch sei in der Kunst, was lange dauert, nicht unbedingt auch gut. «Es ist wie beim Koffer packen. Wenn Du zehn Stunden Zeit hast, brauchst Du für denselben Vorgang, der normalerweise eine halbe Stunde dauert, eben zehn Stunden.»

Ihr eigener Weg zur Kunst verlief gradlinig. Sie habe bereits als Kind gedacht, dass sie Künstlerin werden wolle, obwohl ihre Eltern nicht kulturaffin sind. Als Zweijährige kam Ernestyna von Polen nach Biel, wuchs dort und in Nidau auf. Die Kunst war anfangs eine Art Überlebenshilfe in der Schule: «Ich begann damals manisch Schulhefte und -bücher mit Zeichnungen zu füllen. Ohne das Zeichnen konnte ich mich nicht konzentrieren. Indem ich den Linien gefolgt bin, haben sich meine Gedanken und der Schulstoff geordnet.»

Mit Zwölf habe sie einen Vortrag über Jean-Michel Basquiat gehalten, ihr erster «Hero» in Sachen Kunst. «Aber die meisten Mitschüler lachten nur über dieses Gekritzel. Sie sahen die Energie nicht, die dahintersteckt.» Ernestyna liess sich nicht beirren und machte sich auf folgenden Stationenweg: Gymnasium, gestalterischer Vorkurs in Biel, Bachelor of Fine Arts in Bern, anschliessend ein Master in Expanded Theatre. Seit 2015 inszeniert sie regelmässig im Schlachthaus Bern und trat u.a. an folgenden Orten auf: beim Theaterspektakel Zürich, Ming Museum Shanghai, Instituto Svizzero Milano, Kunsthalle Basel, Rote Fabrik, Zürich.



Ernestyna Orlowska während ihrer Performance «Make your Body your Machine» im Centre Pasquart in Biel.

24 Jahre nach ihrem Vortrag über Basquiats «Gekritzel» ist es sie selbst, die das Publikum mit rätselhaften Kunstwelten fordert. Die Jury des Schweizerischen Tanz- und Nachwuchspreise Premio kürte Orlowskas Arbeit «BODYi» 2018 mit dem 1. Preis. In der Laudatio heisst es: «BODYi ist eine Performance zwischen Skulptur, Installation und Choreografie und beschäftigt sich mit der Phänomenologie der Körperteile als potentiell poetisches Material. Die Performer:innen verwandeln sich in surreale Phantasiewesen und hinterfragen in flirrenden Begegnungen die Objekt-Subjekt Beziehung zwischen ihnen und dem Publikum. Körperteil um Körperteil wird nach kultureller Konnotation untersucht, künstlich erweitert und dekontextualisiert.»

Einige Kritikerinnen, beispielsweise diejenige der Berner Zeitung, liess die Performance aus seltsamen Objekten, endloslangen sich bewegenden Jeans-Beinen, und Slowmotion-Ritual aber eher ratlos zurück. Da war zu lesen: «All diese Themen werden in der Performance angedeutet, aber nie konsequent ausgeführt. Es werden ein bisschen Grenzen überschritten, wenn die Performer manchen Leuten aus dem Publikum nah kommen, sie streifen, anstupsen. Es entsteht eine Jagd auf die Brusthügel – welches Jeansbein erreicht den Gipfel zuerst, welches bleibt geschlagen auf halber Strecke zurück? Und all das in Zeitlupe, untermalt von sphärischen Klängen. Die erste Annäherung, die Liebe, der Sex. Alles da und doch nicht da. Geschluckt von einer watteweich gezeichneten Welt.»

Weltbilder, wissenschaftlich und neu

Schon wieder wird das «Gekritzel» nicht unbedingt verstanden, könnte man sagen. Aber darum geht es Orlowska ja gerade. Wie viele Künstler:innen ihrer Generation bewegt sie sich auf der Höhe aktueller soziologischer, philosophischer oder wissenschaftlicher Diskurse. Als inspirierende Autorin erwähnt sie etwa Karen Barad, die mit ihrem «Agential Realism» jegliche Metaphysik, die auf autonomen Individuen beruht, radikal hinterfragt. In Barads Theorie bestehen Objekte oder Phänomene nicht ausserhalb oder vor einer Interaktion. Vielmehr gehen Objekte aus «Intra-Actions» erst hervor.

Ein damit zusammenhängendes Thema ist für Orlowska die Dichotomie, also die Trennung von Geist und Körper. Die Künstlerin negiert diese, und sucht einen Weg, der Einheit von Körper und Geist künstlerischen Ausdruck zu geben.

Ihre surrealen Kreationen entspringen demnach nicht einfach einer künstlerischen Fantasie. «Ich habe ein sehr wissenschaftliches, biologisches Weltbild», erklärt Orlowska. Der Vater ihrer Kinder ist denn auch Biologe.

«Wir sind eine zufällige Ansammlung von Atomen»

Schwer verständliche Kunst, gerahmt von theoretischen Kuratoren-Texten. Das Kunstpublikum ist sich diesen Spagat von Theorie und Praxis mittlerweile gewohnt. Ernestyna Orlowskas eigene Reflexionen über ihre Kunst hingegen sind wohltuend konkret.

Sie versuche einen möglichst weiten, distanzierten Blickwinkel einzunehmen, eine Aufsicht aus dem All sozusagen, gepaart mit einer radikalen Innensicht. «Eigentlich sind wir ja keine festen Identitäten oder Wesen. Wir sind eine zufällige Ansammlung von Atomen, von elektronischer Spannung. Unser Verhalten ist evolutionär bedingt und in diesem Sinne auch ein Produkt des Zufalls.»

Ihr sei bewusst, dass ihre Arbeiten für das Publikum schwer lesbar sind. «Aber ich bin ja Künstlerin und halte keine wissenschaftlichen Vorträge. Ich will diese Inhalte anders erfahrbar machen, jenseits der Autorität intellektueller Erfahrung.»

Orlowskas Kunst ist ein Statement gegen Normen und Konventionen. Aber sie formuliert das nicht mit rebellisch-revolutionärem Unterton. Ihr ist bewusst, dass «Menschen Konvention und Normen brauchen. Wir sind Wesen, die aus Sippen stammen. Wir wollen dazugehören. Deshalb passen wir uns an verschiedene gesellschaftliche Gruppierungen an. Wir sehnen uns nach Zugehörigkeit. Aber im Grunde könnte alles auch anders sein.»

Für die Künstlerin geht es durchaus auch um die Erfahrung von Transzendenz, um die Fähigkeit, sich als Teil eines grösseren Ganzen zu sehen, über das wir keine Kontrolle haben. «Das ist schon beinah religiös. Ich möchte es schaffen, mein Publikum in diese Art Schwebezustand zu bringen.»

Am Ende des Essens stellt sich durch die Mischung aus inspirierendem Gespräch und guten Weinen ebenfalls ein leichter Schwebezustand ein. Wir haben während unseres Austausches folgendes Menue gegessen: Ceviche mit Bio-Radieschen und Daikon-Rettich, Shitake Dumplings mit Sommertrüffel und grilliertem wilden Miso-Broccoli, auf Meersalz gegarter Seeländer Kohlrabi mit Zürcher Oberländer Kalb auf Vin-Jaune-Beurre Blanc-Sauce, Aprikosen Tarte Tatin mit Vervein Sorbet und Vanille Miso.

Am nächsten Tag schreibt Ernestyna Orlowska: «Ja das war ganz eine eigenartige Nahrungserfahrung, als ich zuhause war, wusste ich immer noch nicht ob ich eigentlich satt bin, aber darum geht es ja überhaupt nicht in diesem Gourmet Tempel. Es ging viel mehr um Geschmack, Textur, Genuss, Sinnlichkeit, Inszenierung.

Was hat dieses Essen mit mir gemacht? Mein Körper war ein Fragezeichen, auch heute morgen noch. Ich habe dich ein bisschen um die 6 Gläser Wein beneidet.»

Tied Finger Walk

- **Eigenen Zeigefinger mit dem Zeigefinger einer anderen Person zusammenbinden**
- **Auf einen Spaziergang gehen**
- **Auf interessante Dinge zeigen und darüber sprechen**
- **Ein Foto machen von den Zeigefingern, die auf etwas zeigen, das ihr mögt**
- **Auf Instagram posten als Story oder Post (immer noch mit zusammen gebundenen Fingern) mit dem hashtag #tiedfinger @fridamagazin.ch @ernest_yna taggen**

machs
mit Ernestyna Orlowska

Porträt

«Im Moment zu sein, ist ein sehr glücklicher Moment»

Gisela Hochuli ist der vierte Gast in unserer Reihe «Mach's». Die renommierte Schweizer Performerin hat uns beim Mittagessen über den Dächern von Bern erklärt, was das genau ist: ihre Kunst der (einfachen) Handlung. Und sie schenkt unseren Leser:innen eine witzige Performance, für die es allerdings ein Auto braucht.

Von Mathias Balzer
Basel, 04.08.2022

Die Künstler:innen, die Kurator Chris Hunter einlädt, in diesem Magazin eine Performance-Anleitung zu veröffentlichen, treffen wir jeweils zum Essen. Die Gäste dürfen wählen: Gourmettempel, Lieblingsbeiz, Kebab-Stand, Picknick oder selber kochen: Alles ist möglich.

Gisela Hochuli schlägt ein Mittagessen im Rosengarten in Bern vor, ein lauschiger Park mit Aussicht über die Altstadt und die tiefblau schimmernde Aare. Die Künstlerin kommt gerade aus ihrem Büro beim Bundesamt für Sozialversicherungen. Sie betreut dort Forschungsprojekte in den Bereichen Familien-, Generationen- und Gesellschaftsfragen.

Der Büro-Job ist ihr Brot-Job, den sie einem Studium in Volkswirtschaft und Soziologie in Bern verdankt. «Schon im Gymnasium war ich gut in wissenschaftlichen Fächern, Mathe, Chemie oder Biologie.» Forschungsarbeit betreibt die 53-Jährige auch in ihrem eigentlichen Beruf, der Performance-Kunst.
Das geht beispielsweise so: Die Künstlerin betritt die Galleria Augusta auf der Insel Suomenlinna, vierzig Minuten Fährenfahrt von Helsinki entfernt. Am Boden liegt ein Klumpen Schnee, den sie von draussen in die Galerie gebracht hat. Sie schaut ihn an, kauert hin, nähert sich ihm und entspinnt dann während 26 Minuten einen Dialog. Sie «zeigt» dem Schnee die Galerie, trägt den Klumpen den Wänden, den Fenstern, den Heizkörpern nach, legt ihn auf den Kopf, setzt sich darauf, der Klumpen zerfällt, sie schlittert auf seinen Überresten herum, spielt mit diesen, bis der Schnee verschwunden ist. «Snowpiece» heisst das Stück.

Die unspektakulären Dinge des Alltags

Hochuli arbeitet ortsspezifisch. Sie ist weit gereist, und lässt sich von Orten und Räumen inspirieren. Und sie arbeitet mit Gegenständen – oder wie in diesem Fall mit Materie. «Gegenstandsuntersuchung» nennt sie das. Ein Klumpen Schnee, ihr Körper und die vage Vorgabe, dass sie, solange performt, bis der Schnee geschmolzen ist. Die Handlung selbst ist Improvisation. Es gibt kein Narrativ, keine Erzählung. Das Kunstwerk bleibt offen für die Assoziationen des Publikums.

«Ich trete in einen Dialog mit Gegenständen und Räumen», erklärt sie während des Essen. Sie Crêpes mit Eierschwämmen, der Schreibende Siedfleischsalat.

Die Gegenstände stammen aus ihrem Alltag, ihrer Umgebung: eine Schnur aus ihrem Bauernhaus in Ruppoldsried. Ihre Mütze, Glocken, ein rotes Tuch, Grasbüschel, ihre Kleidung, ihre Haare. Es sind Dinge des Alltags, unspektakuläre Dinge, die durch Handlung und Aufmerksamkeit zu ..., ja zu was eigentlich werden? Zu Kunst, Reliquien, Requisiten? Hochuli sagt, sie könnte mit jedem Gegenstand in einen solchen Dialog treten. Zur Demonstration streicht sie mit ihren Händen über den Tisch, fasst an die Kanten, ertastet die Rückseite des Tischblattes. «Ich frag mich, was macht der Tisch mit mir» – und augenblicklich beginnt ihr Körper zu arbeiten.

Der Körper ist Hochulis Weltwahrnehmungsorgan, was er im Grunde ja bei allen Lebewesen ist. Nur hat sie ihn trainiert, ihm andere Ebenen der Wahrnehmung beigebracht, ihn zum Forschungsinstrument gemacht. Anders als im Büro-Job, wo Forschung über den Intellekt läuft, setzt sie mit dem Körper auf reine Intuition, auf den Erinnerungsschatz des Körpers.

Kunst der Handlung

Ihre Performances gleichen ein wenig einem Tanz auf dem Hochseil, Absturzgefahr inbegriffen. Denn was macht sie, wenn die Intuition ausbleibt? «Es kann gut sein, dass da ein Moment lang nichts ist. Dann ist eben nichts. Es geht eben gerade nicht nur um tun, tun, tun, sondern ebenso sehr um Sein. Deshalb lass ich Leerstellen gerne zu.»

«Kunst der Handlung», ist eine sprechende Bezeichnung, für das, was Hochuli macht, eine Mischung aus Flow und Denken. «Kunst des Moments» wäre auch passend, denn sie sagt: «Im Moment zu sein, ist ein sehr glücklicher Moment.» Und im Gespräch wird klar, dass dies ihre eigentliche Arbeit ist. Während andere im Atelier Malen, Darstellen oder Texte lernen, übt sie Da-Sein. Teilweise in ihrem Atelier im Progr in Bern. Aber sie performe oft auch im Wald, nur für sich. «Einfach, weil ich es so gerne tu.»

Auf ihre Auftritte bereitet sie sich mit Chi Gong und Meditation vor. «Ich versuche mich in einen Zustand zu versetzen, wo ich ganz bei mir bin, und zugleich offen für alles, was um mich herum passiert.» Aus diesem Zustand heraus, versuche sie zu agieren. Und natürlich gelingt dieses Im-Moment-Sein nicht immer gleich gut. Im schlimmsten Fall bekomme sie während der Performance das Gefühl, neben sich selbst zu stehen. Glücklicherweise passiere das selten.

Die Schule

Kein Narrativ, keine Story, no entertainment, minimale Mittel: Hochulis Kunst entstand, im Unterschied zu neueren Spielarten der Performance, vor dem Hintergrund der Bildenden Kunst. 2001 bis 2005 hat sie diese an der ZHdK in Zürich studiert. Die Dozentin, Monica Klingler, hat sie mit der Performance in Berührung gebracht. Ruedi Schill in Luzern war ein weiterer wichtiger Lehrer. Künstler:innen wie Boris Nislony, Esther Ferrer, Eva Fuhrer oder Niki de Saint Phalle nennt sie als Inspirationsquellen. Fluxus, Happening, die klassische Performance eben.

Gisela Hochuli während ihrer Performance «Ohne Titel 1» 2017 am Festival Interakcje in Polen.
Bild: Dariusz Kołek

«Ich fühle mich dieser alten Schule zugehörig», erklärt sie. «Performance», und darüber ärgert sie sich, «ist mittlerweile zum Allerweltsbegriff geworden.» Selbst Manager, Köche oder Comedians würden «performen». Hochuli plädiert für einen sorgfältigeren Umgang mit dem Begriff, und schlägt vor, im Zusammenhang mit den Spielarten, die aus den Darstellenden Künsten kommen, dem Tanz und dem Theater, nicht von Performance, sondern von Performing Arts zu sprechen.

«Performance ist mittlerweile zum Allerweltsbegriff geworden.»

Die Allerweltsverwendung des Worts, könnte man, so zeigt unser Gespräch, auf zwei Arten lesen: Die ursprüngliche Bedeutung, die aus der Avantgarde kommt, wurde bis zur Unkenntlichkeit verwässert. Oder: Die Kunst der Performance war und ist so kräftig, bedeutend und auf vielen Ebenen inspirierend, dass sie eben in sehr viele Lebensbereiche eingeflossen ist. «Life is art enough», der alte Wahlspruch der radikalen Antikunst-Avantgarde, oder Beuys' «Jeder ist ein Künstler» ist in gewisser, vielleicht auch verdrehter Weise Wirklichkeit geworden.

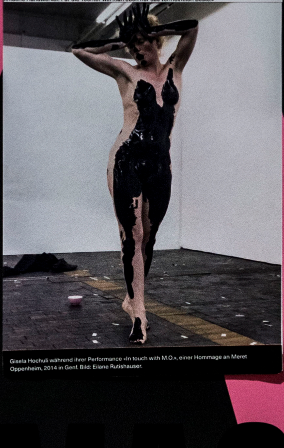
Fern dieser Abschweifung ist jedoch klar: Die Performance hat an Bedeutung gewonnen. Hochuli sagt: «Noch zu Beginn der Nullerjahre wurde Auftrittsmöglichkeiten und Festivals vor allem von den Künstler:innen selbst organisiert. Das waren spezialisierte, kleine Zirkel, ähnlich wie beim experimentellen Free-Jazz.» Das habe sich geändert. Die Institutionen brauchen Live-Events und haben ihre Türen geöffnet. Gefördert und gefordert von Verbänden wie PANCH oder Visarte gibt es mittlerweile auch eine Richtgage für eine Performance:
1200 Franken.

«Das gilt für die Schweiz», so Hochuli. «Anderswo sieht es immer noch viel schlechter aus.» Sie selbst könnte von ihrer Kunst nicht leben, obwohl sie zu den etablierten Performer:innen gehört. Sie erhält Einladungen von Festivals, Museen oder Kunsträumen weltweit, ist in ganz Europa, China, Nord- und Südamerika aufgetreten. Ihre Projekte werden von der öffentlichen Hand, wie Pro Helvetia, Stadt und Kanton Bern oder von Stiftungen regelmässig gefördert. «Als ich 2014 den Performance-Preis Schweiz 2014 erhielt, habe ich überlegt, ganz auf die Karte Kunst zu setzen. Ich hab es aber nicht gemacht.» Zum einen mache sie ihren Brot-Job gerne, zum anderen gebe er ihr auch die Freiheit, künstlerisch weiterhin keine Kompromisse machen zu müssen. Ihren Brot-Job verdankt sie jedoch einem solchen.

Erst das Brot, dann die Kunst

Die Tochter einer Hochbauzeichnerin und eines Architekten musste sich auf ihrem Weg zum Kunststudium in Zürich in Geduld üben. Im Elternhaus im aargauischen Kölliken war Kunst zwar präsent. Museums- und Atelierbesuche waren Familienprogramm. Die Mutter, ihren Beruf für die Kinder aufgebend, malte zu Hause. Trotzdem sagte der Vater zum Wunsch der Tochter, Kunst zu studieren, erstmal kategorisch «Nein».

«Das war typisch für diese Generation. Meine Eltern stammten aus der Unterschicht, die Grossväter waren einfache Handwerker. Für die Tochter will man eben nur das vermeintlich Beste.»



Gisela Hochuli während ihrer Performance «In touch with M.O.», einer Hommage an Meret Oppenheim, 2014 in Genf. Bild: Eilane Rutishauser.

Bern, wo Hochuli Volkswirtschaft und Soziologie studierte, war Ende der 1980er-Jahre eine bewegte Stadt. Die Musik- und die freie Theaterszene nahmen Fahrt auf, nach dem Abbruch des Hüttendorfes Zaffaraja hatte die Jugend die Reithalle zurückerobert. Die Punk-Devise «Selbermachen!» war Programm. Norbert Klassen und Janet Haufler brachten den Geist von Fluxus an die Aare.

Die junge Studentin realisierte neben dem Studium erste Aktionen und Videos mit einer Performance-Gruppe, arbeitete später in Theaterprojekten mit Meret Matter und Isabelle Jacobi, beteiligte sich an Drag-Shows in der Reithalle. Und schliesslich machte sie doch das Kunststudium in Zürich. Die Leidenschaft hatte sich durchgesetzt. Und zwischen Brot und Kunst herrscht mittlerweile eine angenehme Balance.

Es gibt ein Video aus der Reihe mit dem eigenartigen Namen «Food, Sex, Art», in dem Hochuli im Garten ihres Landhauses vor der Kamera kocht: Aus Restkartoffeln vom bereits abgeernteten Feld macht sie Röschti, garniert mit Apfelmus und Spiegelei. Sie halte auf dem kleinen Hof keine Tiere, aber sie züchtet Äpfel, Gemüse, Salate. Das Landleben würde sich immer noch romantisch anfühlen. Andersherum sei die Natur auch brutal, beispielsweise, wenn der Hagel ihr den ganzen Salat verwüste. Das Land scheint jedoch ein guter Ort zu sein, um sich in der «Kunst der einfachen Handlung» zu üben. Und diese dann, ab und zu, in die Zentren der Kultur zu tragen.

Performance Anleitung

Sitz in ein Auto, mache den Motor an und stelle den 1 Gang ein. Dann fahre fünf Meter rückwärts, dann 2 Meter vorwärts, dann 3 Meter rückwärts, dann 8 Meter vorwärts, dann 4 Meter rückwärts, dann 3 Meter rückwärts, dann 3 Meter vorwärts, dann 7 Meter rückwärts, dann 2 Meter vorwärts, dann 1 Meter vorwärts, dann 5 Meter rückwärts, dann 1 Meter vorwärts, dann 3 Meter rückwärts, dann 2 Meter vorwärts, dann 10 Meter vorwärts, dann 8 Meter rückwärts, dann 3 Meter vorwärts, dann 2 Meter rückwärts und dann 2 Meter vorwärts. Stell den Motor ab und steige aus dem Auto.

machs
mit Gisela Hochuli

FRIDA MAGAZIN

Art of Intervention

Kann Kunst und Kultur ohne Feminismus überleben? Kann politische und gesellschaftskritische Kunst überleben? Kann Kunst und Kultur ohne Feminismus überleben? Kann politische und gesellschaftskritische Kunst und Kultur ohne Feminismus überleben? Kann politische und gesellschaftskritische Kunst und Kultur ohne Feminismus überleben? Kann politische und gesellschaftskritische Kunst

SWISS CENTER FOR SOCIAL RESEARCH · Universität Basel · zentrum gender studies · culture + diversity niemandsland · kunstmuseum basel · Kaserne THEATER BASEL www.kaserne-basel.ch

Performative Archive

PANCH Performance Art Network CH

THINK TANK I: ARCHIVES OF THE EPHEMERAL AND DATABASES

23.03.2018
Academy of Art and Design FHNW Basel

Guests: Heidi Eisenhut (Schauwerk Trogen, Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden; represented by a video document), Jürgen Enge (HGK FHNW Basel), Irene Müller (Zurich), Birk Weiberg (SAPA Bern)

Participants: 31 Persons

Databases play a central role at the interface between digital (often institutional) archive practices and (public) access: they not only index and manage archived content, but the systems also provide access for research purposes. They can potentially be linked to other databases or platforms and inscribed in (artistic, administrative, scientific, etc.) networks. Therefore, artistic reflection and production processes increasingly lead to databases or fail because of them.

Initial questions

- How can performance art be described and / or made accessible from an archival point of view ?
- What could moderate (metadata) models of archiving look like ?
- What is the previous / future network structure for and between archives housing performance art ?

The spectrum of topics discussed in the first think tank ranged from the question of how to get into the archive as a performance artist and who should do all the work (continuously / when) that favors a later admission, to the visionary demand for web-based (database) interfaces that themselves produce performative narratives.

Irene Müller presented the documentation of research results of the project *archiv performativ* (ZHdK). In her presentation she focussed on the mutual relationship between performance, documentation and archive.

In the contribution about the Schauwerk in Trogen, the eponymous concept was presented by René Schmalz. At the same time, the institutional challenges that emerge in practice as a result of the consolidation of a living archive which encourages use became tangible.

Birk Weiberg presented the newly developed data model that SAPA had developed together with the Berne University of Applied Sciences for performing arts.

Jürgen Enge illustrated the networking potential of non-hierarchical databases using the *Integrated Catalogue* (*Integrierter Katalog*) of the HGK media library as an example.

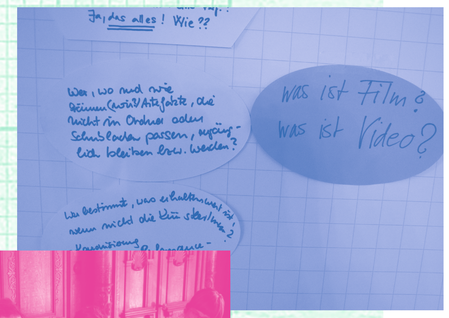
At the same time it remained noticeable that – despite all admiration and fascination – the interpretive sovereignty implemented by archives and the production of historical truth(s) provoked resistance in performance art. Thus classifications, genre characteristics and vocabularies are perceived as (oppressive) definitions rather than descriptions, as constricting rather than consolidating. On the other hand, digital systems make networking and publication potential technically viable, which in turn supports the decentralized, mutually correcting and relativizing flow of information in a global world and therefore was deemed as forward-looking.

« Wo und wie können Artefakte, die nicht in einen Ordner oder Schublade passen, zugänglich bleiben oder werden ? Und wer kann das leisten ? »
+
« Unbedingt auch einen physischen Ort, nicht nur digital anstreben. »

« Weil Performancekunst selber exemplarisch aufzeigt, wie kulturelle Codes weitergeschrieben werden, ist sie prädestiniert, das « neue Archiv » von unten nach oben mitzubestimmen. »

12

13



THINK TANK II: ARCHIVES OF THE EPHEMERAL AND POLICIES

25.05.2018
Swiss Institute for Art Research (SIK-ISEA)

Guests: Madeleine Amsler (Performance Price Switzerland), Katharina Dunst (SIK-ISEA), Felix Rauh (MEMORIAV), Sören Schmeling (photo archive of Kunsthalle Basel), Harald Krämer

Participants: 18 Persons

In general, archives have conventions, collection logic and order structures. These are in seemingly insoluble conflict with the demand for more openness when it comes to more bulky documents and formats of performance art that are to find their way into the archives.

Initial questions

- Which artifacts of performance art become part of archives ? What are the challenges ?
- How would I like to find myself as an artist in the archive ? What is the way there ?
- What requirements do archived performance art materials pose for accessibility ? Which needs of the users can be covered by the institutions through the provision of the materials ?
- Which minimal structure must be fulfilled in order for diversity to have space ?
- What does it mean to be broadly based as an archive ? Which filters are / should / have to be superimposed ?

The presentation by Felix Rauh of MEMORIAV made clear what funding agencies pay attention to when providing strategic advice to audiovisual archives: Every selection must be comprehensible; a professional status analysis must be carried out; adequate conservation measures must be taken; the materials must be made accessible and the rights of use clarified.

Katharina Dunst revealed the specific criteria according to which SIK-ISEA collects written material (including invitation flyers and press articles) on individual artists. If an artist has reached a certain amount of entries (performance artists with a performance event are treated the same as other artists with an exhibition participation), he / she will advance into a higher processing level, which will result in an article with images of the work in the SIKART digital encyclopedia. The SIK-ISEA thus has a well-defined collection strategy that produces a quantitative representation of performance activity in Switzerland when artists provide them with material.

Madeleine Amsler's contribution made it clear that entire collections, in the case of the Swiss Performance Art Award especially audiovisual material, have a better chance to be included. The Swiss Performance Art Award is in negotiations with the Foundation SAPA regarding the inclusion of the collection.

Think tank II made it clear that oral history projects are underrepresented in archives and that artists could play a much more active role in archiving their work. Memo and art institutions as well as cantonal and Swiss funding agencies must also be sensitized to the specific requirements of archiving performance art. Performance art should not be marginalized by non-representation, but rather access to documents of performance art should be more easily guaranteed in the future.

« Ich wünsche mir Sichtbarkeit und Vernetzung von Repositorien, die Zugänge schaffen zur Performance. »

« Über möglichst viel Öffnheit (was ist Performancekunst und was könnte sie sein?) und Ungewöhnlichkeit implizit, schlagwortartiges Wolkengefüge, auffindbares Material (inkl. Analoges) mit Nähe_darstellung »

18

19

THINK TANK III: «WILD» ARCHIVES

18.08.2018
PROGR, Bern

Guests: Patrick de Rham (Les Urbaines), Michael Hiltbrunner (Zurcher University of the Arts), Sibylle Omlin (BONE Performance Art Festival Bern), Joëlle Valterio (PPP PROGR Performance Platform)

Participants: 36 Persons

The third think tank focused on « wild », self-organized, and artists' archives, whose lateral thinking creates order structures that point out alternatives to hegemonic archive practices and expand the concept of archive.

Initial questions

- What stories do non-institutional or « wild » archives tell about performance art ? What is their potential in comparison to the narratives of institutional archives ?
- What strategies can be devised to preserve « wild » archives or parts of them in the long term ? What activities must be undertaken to this end ?
- Which organizational structure can be found in « wild » archives ? What can institutional archives learn from this ? But also vice versa: What can « wild » archives learn from institutions for their own preservation practice ?

Michael Hiltbrunner used his experience with the work on Peter Trachsel's archive (1949 - 2013) to point out the challenges of the abundance of material and the potential of archive finds. The archive as a place of intensive accumulations of knowledge is never a product of chance and coincidence and can rarely be transferred *en block*. Individual engagement in collecting, researching and re-writing performance art artefacts / documents in « wild » archives enables a kind of counter-historiography. There is a danger that precisely this knowledge will be modified during (later) integration, e.g. into institutional archives.

Sibylle Omlin addressed the quantitative, technical and strategic challenges of the BONE Archive (1998 - 2018). The « wild » character is rooted in the structure that has grown over 20 years and the informal knowledge that is still in part exclusively bound to the (former) BONE agents Valerian Maly, Peter Zumstein, Marina Porobic or Bernhard Huwiler.

The accessibility and knowledge of agents and archives of performance art in Western Switzerland seemed to be even more difficult, which was the subject of an open, moderated discussion with Patrick de Rahm. The difference in the understanding of performance art in the various language regions was addressed, as was the role of state funding and (once again!) the commitment of individuals.

Most recently, Joëlle Valterio presented the programme of the upcoming PPP festival. The artist clearly addressed the flowing transition of roles of performance artists and / or curators as well as reflective cycles as a component of performative practice (e.g. the role of feedback).

All in all, it became clear that the order structures of « wild » archives often emerge in the course of action and are thus part of the artistic, research practice. They invite us to update and re-write them, whereby the ephemeral character of performance art at the same time promotes its resilience. Even though archiving always remains fragmentary, the multitude of different media and resources adds a sometimes decentralized wealth of knowledge to the dominant perspectives of historiography. This has an activating effect insofar as it supports mutual learning and sharing, which can be reminiscent of grassroots democratic or collectively conceived initiatives and platforms.

« Parallel: analog (an vielen Orten verteilt) UND digital. »

« Was ist Film? Was ist Video? »
+
« Artefakte, die nicht in einen Ordner oder Schublade passen. »

20

21

THINK TANK IV: SYMPOSIUM

01. – 03.11.2018
Kunstmuseum Bern
The symposium was attended by a total of 241 people.

The symposium *Archives of the Ephemeral. Thinking, Practicing, Interconnecting – A Debate on the Accessibility of Performance Art in Switzerland* brought together 18 contributions on performance art archival practices. As the program makes clear, the symposium treated artistic approaches on an equal footing with theoretical considerations, thus unfolding a colorful variety of approaches. Embedded in the exhibition *République Géniale*, the themes and questions of the previous think tanks were taken up again and reinterpreted, expanded and discussed by internationally renowned artists and theoreticians.

Speakers and Artists
(alphabetical order; title in original language)

- Nicolas Brulhart (Bern): *Parallel history ? The Archive and the Performative in the Kunsthalle Bern*
- Barbara Büscher (Leipzig): *Archivprozesse. Über Logiken des Sammelns und die Medialität von Artefakten eines Performance-Archivs*
- Annet Dekker (Amsterdam): *Enduring Liveness. Towards building Networks of Care*
- Antonia Erni (Bern): Eat Art Performances
- Esther Ferrer (Paris): *Mais qu'est ce que c'est une performance ?*
- Sabine Folie (Linz): *Visualisierungsstrategien von Archiven der Performance- und Medienkunst am Beispiel von VALIE EXPORT*
- Claudia Grimm (Bern): *Die täglichen Übungen des Kollektivs DARTS (disappearing artists)*
- Daria Gusberti (Bern): *Manifestation of Performance*
- Hayley Newman, Bryan Reedy (London): *Archives and Databases for Artists by Artists*
- Boris Nieslony (Cologne): *Mind the GAP – Berner Selfies*
- Eleanor Roberts (London): *Live Art and the Archive: Feminist Reconfigurations*
- Dorota Sajewska (Zurich): *Kunst als Nekro-Archiv*
- Sigrid Schade (Zurich): Responding
- Beate Schlichenmaier (Bern): *Zukunftsperspektiven der Archivierung von Performancekunst*
- Dorothea Schürch (Bern): *Audioscoring (III. Teil). Material: Joseph Beuys « Ja Ja Ja Ja Nee Nee Nee Nee », 1968*
- Walter Siegfried (Munich): *Man zählt und schliesst es nicht im Kasten ein*
- Marlies Surtmann (Vienna): *Performancekunst abgespeichert und eingeschrieben. Potentiale des Körpers als Archiv und Wissensspeicher*
- Wen You (Hong Kong): *Researching the Restiveness: This is NOT a Performance; This is NOT an Ethnography*
- Martha Wilson (New York): *Martha Wilson and Franklin Furnace Archive*

In the course of the discussions, the focus shifted successively from pragmatic questions of feasibility (How can the ephemeral be archived ?) and the performance potential of various archiving and documentation formats (Which medium is conducive to archiving and to what extent ?) to aspects of access and mediation, re-use and updating. Furthermore, it was clearly noticeable that performance art, even in its archived state, wants to be kept alive, remembered and performed again. This requires the communities to think along and to be willing to set up publicly accessible interfaces that allow for the continuation of the discourse as well as artistically performative action. For this reason, *open microphones* (*open mics*) were organized in advance, into which the audience could speak about their experiences, criticism and reflection immediately after the presentations in a performance-related manner.

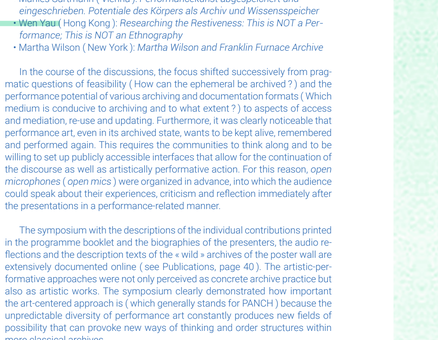
The symposium with the descriptions of the individual contributions printed in the programme booklet and the biographies of the presenters, the audio reflections and the description texts of the « wild » archives of the poster wall are extensively documented online (see Publications, page 40). The artistic-performative approaches were not only perceived as concrete archive practice but also as artistic works. The symposium clearly demonstrated how important the art-centered approach is (which generally stands for PANCH) because the unpredictable diversity of performance art constantly produces new fields of possibility that can provoke new ways of thinking and order structures within more classical archives.

« Folksonomie »

« Was soll alles archiviert werden? Skript einer Performance, Protokollmitschnitt, Videodokumentation, Bericht über eine Performance? Ja, das alles! Wie? »

24

25



Pascale Grau
Olivia Jaques
Tabea Lurk
Valerian Maly
Margarit von Büren
Julia Wolf

Hic Nunc

Performative Archives **is a working group within PANCH since 2016, including Pascale Grau, Olivia Jaques, Tabea Lurk, Valerian Maly, Margarit von Büren and Julia Wolf. The future of performance art is interconnected with the question of the accessibility of performance art's documents and artifacts, its archiving and historiography, as well as its active practice and further development. These matters are still an open desideratum for many which is why they have been discussed more and more widely in recent years. The working group has initiated exemplary projects and initiatives in the context of archiving performance art in the past and has been actively involved in debates. The Performative Archives working group is open to exchange and networking. An annual networking meeting is being held. The working group has been and continues to be involved in informal exchanges on specific issues and intends to continue to be a contact for the following topics in the future:**

Performative Archive **ist seit 2016 eine Arbeitsgruppe innerhalb von PANCH, bestehend aus Pascale Grau, Olivia Jaques, Tabea Lurk, Valerian Maly, Margarit von Büren und Julia Wolf. Die Zukunft der Performance Kunst ist mit der Frage nach der Zugänglichkeit der Dokumente und Artefakte der Performance Kunst, ihrer Archivierung und Historiographie ebenso verbunden, wie mit Aspekten der aktiven, gelebten Praxis und Weiterentwicklung. Dennoch finden sich gerade mit Blick auf die Archivierung viele offene Fragen, welche in den letzten Jahren immer mehr diskutiert wurden. Die Arbeitsgruppe hat in der Vergangenheit exemplarische Projekte und Initiativen im Kontext der Archivierung von Performance Kunst initiiert und sich aktiv in die Debatten eingebracht. Die Arbeitsgruppe Performative Archive ist offen für Austausch und Vernetzung. Es findet ein jährliches Vernetzungstreffen statt. Die AG stand und steht im informellen Austausch zu spezifischen Fragestellungen und beabsichtigt auch künftig Ansprechpartnerin für folgende Themen zu sein:**

1 - General information on (artistic) archiving practices in performance art: Pascale Grau, Margarit von Büren, Julia Wolf
2 - Digital archiving of performance: Tabea Lurk
3 - Future space of a living performance archive: Valerian Maly
4 - Transmission of socially engaged performance art and performative archival strategies: Olivia Jaques

Participation in the debate and contacts via WIKI

WIKI

Mediathek

OVRA ARCHIVES

www.ovra-archives.com

Das Projekt OVRA Archives widmet sich der Förderung, Vermittlung und Vernetzung von Kunstschaffenden durch die Archivierung ihres Werkes. Ovra ist rätoromanisch und bedeutet Werk. OVRA Archives vermittelt das Kunstwerk durch nicht kommerzielle Projekte wie Editionen, Gesprächen, Ausstellungen und einer elektronischen Präsentationsplattform.

Als ich gerade mit dem OVRA Archives Projekt begann, wurde die digitale Archivierung von Performance-Kunst gerade erst diskutiert. "Du willst etwas über Performance für dein Archivierungsprojekt wissen? Rede mit Norbert Klassen".

Norbert Klassen? Das war doch dieser Bär von einem Mann, der mürrisch durch die PROGR-Gänge ging? Ich hatte Respekt vor ihm, ja sogar Ehrfurcht. Ich raufte all meinen Mut zusammen, und eines Tages fragte ich ihn:
"Herr Klassen, ich habe ein Archivierungsprojekt. Wir möchten auch Performancekunst archivieren. Hätten Sie Lust und Zeit sich mit mir darüber zu unterhalten? Ich möchte ihre Kunst archivieren."

Norbert Klassen lächelte mich an und sagte: "Ich glaube aber nicht, dass sich jemand für meine Kunst interessiert."

"Das OVRA Archives Projekt, das bin Ich, Renée Magaña.
Ich begleite Künstler von ihrem Inventar bis zu ihrem Nachlass. Ein Nachlass wird gesichtet und geordnet. Ich versuche, die Logik des Künstlers zu erkennen, um danach ein Archivierungssystem zu entwickeln, das jedem ermöglicht, diese Logik zu verstehen. Der Prozess der Inventarisierung eines Nachlasses ist für mich sehr persönlich. Es ist notwendig, Tagebücher und Notizbücher zu lesen. Ich sehe Skizzen und Arbeiten, die nicht alle für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Das ist sehr intim. Ich muss ständig objektiv entscheide, was für die Öffentlichkeit aufbewahrt werden sollte und was für immer weggeworfen werden muss."

KABH Verein Kunst Archiv Bernhard Huwiler

Ich habe 2007 Bernhard Huwiler kennengelernt.

Bernhard war immer daran interessiert, seine Arbeit zu archivieren. Er hatte über die Jahre verschiedene Ideen und wir hatten lange Diskussionen über die richtige Art der Archivierung von Performancekunst gehabt. Bernhard hatte sich entschlossen, einen Verein zu gründen, der die Aufgabe hat, sein Werk zu archivieren. Er wollte, dass ich seine Archivarin wird.
Genau eine Woche vor seinem Tod haben Bernhard, seine Tochter Meret, sein Bruder Thomas, Jürg Oehninger, Nika Spalinger und ich den Verein KABH- Kunst Archiv Bernhard Huwiler - gegründet. Der Verein trägt dazu bei, sein Werk der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und lebendig zu erhalten. Sein Nachlass wird so aufbereitet, dass er etappenweise an zuständige Organisationen überführt werden kann. Die finanzielle Situation des Vereins reicht aus, um sein Werk zu archivieren.

Bernhard war ein sehr guter Archivar. Sein System macht es mir leicht, seine Arbeit zu archivieren.
Jede Performance, die bis 1987 zurückreichen, bestehen aus folgendes:

einer Videodatei der Aufführung, Standfotos (getrennt vom Video aufgenommen, analog und digital), der ursprünglichen Projektzusammenfassung, Skizzen, Korrespondenz, Flyern, Presse

Jedes Projekt hat seinen eigenen Ordner.

Sein gesamter Nachlass wird aus einer Festplatte und 6-8 Boxen bestehen.

Sehen Sie sich das Archiv auf kleio.com an:

Ausstellung Bernhard Huwiler
27. Oktober - 26. November 2022
Galerie Bernhard Bischoff
PROGR_Zentrum für Kulturproduktion
Waisenhausplatz 30, Bern

Showroom videokunst.ch
Oktober - November 2022
PROGR_Zentrum für Kulturproduktion
Waisenhausplatz 30, Bern

Matinee in Kino Rex
Schwanengasse 9, 3011 Bern

Jetzt geht es um die Wurst!!

sapa UNIVERSE

Living Archive

Tanz

Theater

Performance Kunst

Kulturerbe
Darstellende Künste

Bühnenkunst

Cabaret

Vorlässe
Nachlässe
Sammlungen

Archiv

Erschliessung
Konservierung
Valorisierung

Forschung
Oral History
Digitales Archiv

Kompetenzzentrum

Dienstleistungen
Expertise
Diskurs

Studierende
Forschende
Kulturschaffende
Künstler:innen
Museen, Presse
Schüler:innen
Interessierte

sapa

Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste
Fondation SAPA, Archives suisses des arts de la scène
Fondazione SAPA, Archivio svizzero delle arti della scena
SAPA Foundation, Swiss Archive of the Performing Arts

OHA

Interviews mit Architekt:innen, Architektur:historikerinnen, Galerist:innen, Künstler:innen, Kurator:innen, Kunsthistoriker:innen zu verschiedenen Themen der zeitgenössischen Kunst und Architektur in der Schweiz.

Vor meinen Augen und Ohren manifestiert sich das Kunstwerk innerhalb eines gesetzten Zeitrahmens live. Das ist faszinierend, hat etwas Fragiles und Prekäres an sich, denn es bleibt immer ungewiss, ob die Performance gelingt.

Jacqueline Burckhardt

Also ich werde in Vergessenheit geraten, aber das stört mich gar nicht. Es muss nichts für ewig sein. Die Bänder, sie verschwinden, das ist die Natur des Materials.

Anna Winteler

Nous avons commencé à faire des choses où pendant quelques mois nous nous spécialisions, avec un terrain d'entente, comme par exemple travailler sur les activités dans le froid et la neige ou sur l'eau, parce que nous faisions de l'aviron, cela était donc pour nous complètement naturel. Toutes ces activités étaient « discrètes », c'est-à-dire qu'elles n'étaient pas annoncées publiquement.

John M Armleder

Im Gegensatz zu dieser bürgerlichen, blöden Floskel „Kunst kommt von Können" würde ich sagen: „Kunst kommt von Nicht-Können". Eben vom sich Wundern, sich Freuen, sich auf vielseitige Aktivitäten, etwas Neues einlassen, und sicher auch getragen von der Angst, sein eigener Epigone zu werden.

Dieter Meier

Oral History Archiv
der zeitgenössischen
Kunst und Architektur

www.oralhistoryarchiv.ch

Quellennachweis:
Interview mit John M Armleder, geführt von Melissa Rérat, 28. November 2011. Interview mit Jacqueline Burckhardt, geführt von Fabian Schöneich, 7. Mai 2008. Interview mit Dieter Meier, geführt von Yasmin Afschar, Dora Imhof und Simone Mathys, 7. Mai 2008. Interview mit Anna Winteler, geführt von Katrin Sperry, Basil Schmid, David Pine und Dora Imhof, 14. Mai 2009.

2011–2014

serge stauffer – kunst als forschung

▷ Archiverschliessung in der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern
Mitarbeitende:
○ Ludovica Cadario
Gina De Micheli
Philipp Messner
Andrea Portmann
Unterstützung durch den
◇ Schweizerischen Nationalfonds SNF
◇ Ausstellung im Helmhaus Zürich, 2013
◇ Buch bei Scheidegger & Spiess, 2013

Forschungsprojekte
Institute for Contemporary Art Research der Zürcher Hochschule der Künste
Michael Hiltbrunner, Projektleitung

▷ Digitale Erschliessung zahlreicher Bestände zur F+F
○ Redaktion:
Geraldine Tedder
○ Workshops:
Johanna Müller
Riccarda Naef
Kira van Eijsden
○ Videos:
Jessie Fischer
○ Mitarbeitende F+F Schule:
Gökçe Ergör
Marianna Marty

2020–2022

der f+f schule

◇ Forschungsstipendium Swissnex India:
Pooja Khadgi, Nagpur
◇ Projektpartner:
F+F Schule für Kunst und Design
Graphische Sammlung der NB Bern
Stadtarchiv Zürich
Staatsarchiv Graubünden
Archiv der ZHdK

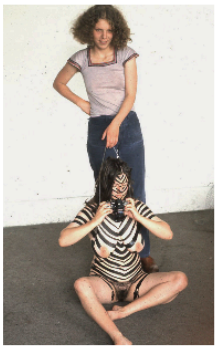
f+f 1971 – online archiv-ausstellung zur geschichte

◇ Dienstleistungen:
Docuteam Baden
Furbo Zürich
Studio NOI Zürich
Videocompany Zofingen, u.a.
◇ Förderung:
Gemeinnütziger Fonds Kanton Zürich
Memoriav
Stadt Zürich
Ernst Göhner Stiftung
SNF
u.a
◇ Launch in der Kunsthalle Zürich, 2021
◇ Festival zu Radical Education im Migros Museum für
◇ Gegenwartskunst Zürich, 2021
12 Stunden Filmprogramm im Kino Xenix Zürich, 2021
◇ Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 2021-2022
◇ Workshops in der Schweiz, Deutschland, Niederlande, Italien, USA, 2021-2022
◇ Crowd Sourcing mit über 200 Beteiligten
◇ Video-Interviews mit Peter Jenny, Birgit Kempker, Ursula Niemand, Moshé Wessely
△ https://ff1971.ch

2013–2020

archiv doris stauffer

◿ Teil des Forschungsprojekts «Archive forschender Kunst»
▷ Archiverschliessung in der Graphischen Sammlung der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern
○ Beratung:
Doris Stauffer (bis 2017)
□ Projektpartner:
Archiv der ZHdK
Familie Stauffer
□ Unterstützung durch die Schwyzer-Winiker-Stiftung und die UBS Kulturstiftung

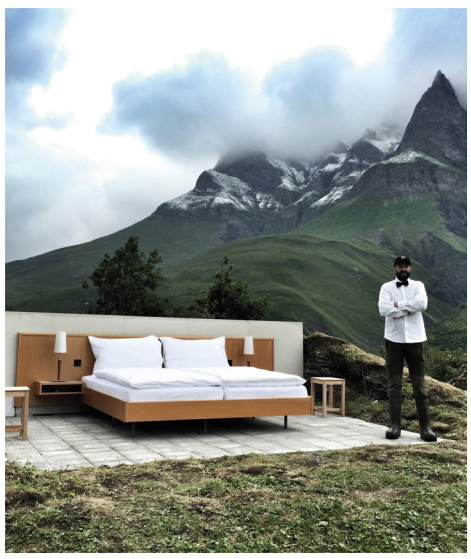


alle Abbildungen f+f 1971

◿ Teil des Forschungsprojekts «Archive forschender Kunst»
▷ Archiverschliessung im Staatsarchiv Graubünden, Chur
○ Mitarbeitende:
Marc Matter
Pablo Müller
□ Unterstützung durch die Stiftung für fliessenden Kunstverkehr
◇ Buch bei Scheidegger & Spiess, 2018

peter trachsel und die hasena

2013–2018



Frank and Patrik Riklin, Atelier für Sonderaufgaben: *Null Stern Hotel* (Land Art Version), 2016. Installation with double bed, bedside lamp, pavers, and butler. Art Safiental, 15.7.–31.8.2016, Safiental, Grisons (Switzerland). (Image and courtesy: Atelier für Sonderaufgaben)

Com&Com (Johannes Hedinger and Marcus Gossolt): *Bloch*, 2011–ongoing. Performance at Shanghai's Power Station of Art, 23.2.2013, 9th Shanghai Biennale (2.10.2012–31.3.2013). (Image and courtesy: Com&Com)

Filippo Minelli: Making of *Silence/Shapes,* 2016. Art Safiental, 15.7.–31.8.2016, Safiental, Grisons (Switzerland). (Image: Johannes Hedinger, courtesy: Com&Com)

Institute Materiality in Art and Culture

Performance: Conservation, Materiality, Knowledge

Abstract: This research focuses on the questions of conservation of performance-based works, their temporal specifics, the involvement of the human and non-human body, the world of their extended trace history, memory, and archive. Explored are notions of care, the ideals of traditional conservation and their relations to tacit or explicit knowledge, skill and technique. Taking as a starting point the necessity for conservators to access and deepen this area of study, and unlike queries that situate these questions within other disciples, we approach performance as a necessarily 'conservable' form.

Dieses Forschungsprojekt konzentriert sich auf die Fragen der Konservierung von performativen Werken, ihren zeitlichen Besonderheiten, die Beteiligung des menschlichen und nichtmenschlichen Körpers, die Welt ihrer erweiterten Spurengeschichte, Erinnerung und Archiv. Dabei erforschen wir die Konzepte und die Ideale der traditionellen Erhaltung und ihre Beziehungen zu implizitem oder explizitem Wissen, dem technischen Know-How und der Technik. Ausgehend von der Notwendigkeit, dass Restaurator*innen auf diesen Studienbereich zugreifen und ihn vertiefen müssen, betrachten wir Performance als eine konservierbare Form.

Introduction: This project centres on the conservation of performance-based artworks. Being of intrinsically short duration and involving human or non-human body, performance-based artworks challenge the common assumptions that a work of art can be fixed, static and 'conservable' – an object easily constrained by the established systems of documentation and archival ordering. Because such a performance materialises only within a short temporal frame and thus refuses any enduring, material manifestation, its conservability seems beyond the bounds of possibility. As this project demonstrates, the temporal specifics of performance-based forms are additionally complicated by the very notion of traditional conservation, which too often disregards the intangible aspects of heritage conveyance – the transmission of memory, skill, technique, and tacit knowledge.

Methods and results: Unravelling the complexities involved in the conservation of performance-based forms, *Performance: Conservation, Materiality, Knowledge* aims to expose the theoretical and practical apparatuses of conservation, its attachment to traditional paradigms, and the resultant shortcomings in the sphere of the intangible. Taking as its starting point the need for conservators to access and deepen this area of study, the project sets out to accomplish three principal aims: (i) Using selected examples of institutions and artworks, the project reviews and systematises emerging approaches to the newly established subfield of the conservation of performance-based artworks; (ii) In order to ensure that these works are preserved and accessible in the future, this project also explores new methods for conserving performance-based works through: (a) forms of documentation and archives, (b) material residues and (c) the transmission of knowledge; (iii) In pursuing such a focus, the project reflects on conservation as a knowledge-generating activity, and tests its potential contribution to broader discourses in performance studies, anthropology, art history and aesthetics.

Project head:
Hanna B. Hölling

Team:
Noémie Etienne (co-supervision PhD, UniBe),
Jules Pelta Feldman (postdoctoral fellow),
Emilie Magnin (doctoral candidate),
Valerian Maly (project specialist),
Electra Maria Letizia D'Emilio (project assistant)

Partner:
UniBe: University of Bern, Institute of Art History

Duration:
10/2020–09/2024

Financed by:
Swiss National Science Foundation, SNSF

Contact:
www.hkb.bfh.ch/materialitaet
https://performanceconservationmateriality-knowledge.com
hanna.hoelling@hkb.bfh.ch

Bern Academy of the Arts
Research
Institute Materiality in Art and Culture
Fellerstrasse 11
3027 Bern

Department of the Bern
University of Applied Sciences

Swiss National
Science Foundation

Anonymous, Untitled (Activating Fluxus), 2021. Artistic appropriation of George Maciunas' Fluxus Monogram Cards, ca. 1964.

Activating Fluxus

This research project investigates the objects, events, scores and ephemera that emerged in the spirit of Fluxus in the 1960s–70s in Switzerland, Europe, the UK and the USA. Inherently fluctuating by definition, Fluxus rejects any stable, material form. Considering the transitory aspects of Fluxus forms not destined for preservation, and looking through a multidisciplinary lens of conservation, art history, performance studies, heritage studies and museology, our project will advance novel strategies for activating Fluxus through the reconstruction, adaptation and artistic reinterpretation of Fluxus forms.

Dieses Forschungsprojekt untersucht Objekte, Events, Partituren und Ephemera, die im Geiste von Fluxus in den 1960er- bis 1970er-Jahren in der Schweiz, Europa, UK und den USA entstanden sind. Per Definition flüchtig, lehnt Fluxus eine stabile, materielle Form ab. Unter Berücksichtigung der vergänglichen Aspekte von Fluxus-Formen, die nicht für die Konservierung bestimmt sind, und durch einen multidisziplinären Blick aus Konservierung, Kunstgeschichte, Performance Studies, Heritage Studies und Museologie, entwickelt unser Projekt neue Strategien zur Aktivierung von Fluxus durch die Rekonstruktion, Adaption und künstlerische Neuinterpretation von Fluxus-Formen.

Introduction: Activating Fluxus centres on the lives and afterlives of Fluxus objects, events and ephemera created in the 1960s–70s in Switzerland, Europe, the UK and the US. Fluxus transformed creative practice for good, not least by questioning the dominant preconception of the artwork as something that endures unchanged. Inherently fluctuating by definition, the creative outputs of Fluxus reject any stable, material form. While many histories of the post-war avant-garde focus on the implications of nascent conceptualism and performativity for other artistic genres, the proposed project considers the fundamentally transitory aspects of Fluxus forms not destined for preservation. By seeking new ways to engage with the legacy of Fluxus through the lens of conservation, art history, performance studies, heritage studies and museology, this project examines the possibility of activating Fluxus, challenged as it is by its paradoxical coexistence of ephemerality and materiality, with implications for how we conceive of changeable artworks that emerged after the 1960s.

Methods and results: The project has three principal aims: (I) Using examples of collections and individual artworks held in Switzerland and abroad, the project reviews, catalogues, evaluates and systematises the current strategies for exhibiting, conserving and documenting Fluxus. (II) By means of a theoretical investigation of the notions of authenticity, changeability and intentionality and the role they play in the continuing life of Fluxus intermedia, (III) the project advances new strategies for activating Fluxus works through (a) the reconstruction, (b) the adaptation and (c) the artistic reinterpretation of Fluxus forms.

Project Head:
Hanna B. Hölling

Team:
Peter Schneemann (primary supervision PhD, UniBe),
Aga Wielocha (Postdoctoral Fellow),
N/A (Predoctoral Fellow),
Com&Com (Artistic Research)

Partner:
UniBe: University of Bern, Institute of Art History

Duration:
4/2022–3/2026

Financed by:
Swiss National Science Foundation, SNSF

Contact:
www.hkb.bfh.ch/materialitaet
hanna.hoelling@hkb.bfh.ch

Bern Academy of the Arts
Research
Institute Materiality in Art and Culture
Fellerstrasse 11
3027 Bern

Department of the Bern University of Applied Sciences

Swiss National Science Foundation

Celia & Nathalie Sidler: *Leck mich! Trauerspiel in einem Akt*, 2020, Wettsteinhäuschen, Basel.
(Bild: Chris Richter, © Celia & Nathalie Sidler)

Celia & Nathalie Sidler: *Remember Remember*, 2022, Kunstraum Dreiviertel, Bern.
(Bild: Chris Richter © Celia & Nathalie Sidler)

Institut Praktiken und Theorien der Künste

Lebensmittel als Material in installativen und partizipativ-performativen künstlerischen Arbeiten – Dokumentation, Analyse, Rezeption

Abstract: Künstlerische Arbeiten, die Lebensmittel beinhalten, sind häufig sehr kurzlebig und zeichnen sich durch eine multisensorische Dimension aus – neben dem Gesichtssinn werden auch andere Sinne der Betrachtenden involviert, wie Riechen, Tasten, Schmecken. Das Forschungsprojekt untersucht erstmals die Dokumentation, Analyse und Rezeption solcher Werke aus dreifacher Perspektive: 1) Konservierung-Restaurierung, 2) Kunstwissenschaft und 3) Kunst/künstlerischer Forschung. Dabei liegt der Fokus auf partizipativ-performativen und installativen künstlerischen Arbeiten der Gegenwart.

Artistic works that comprise actual foodstuffs are often highly ephemeral and characterised by a multi-sensory dimension. Besides the sense of sight, the observer's other senses are also involved, such as those of smell, touch and taste. This research project is investigating for the first-ever time the documentation, analysis and reception of such works of art, and is doing so from three perspectives: 1) Conservation/restoration; 2) Art studies; 3) Artistic research. The focus here is on participatory-performative works of contemporary art and on installations.

Einführung: Künstlerische Arbeiten aus Lebensmittel sind besonders vergänglich, da sie sich im Laufe der Zeit zersetzen. Auf welche Weise man einer derartigen konzeptuellen Kurzlebigkeit und dem Verschwinden solcher künstlerischen Arbeiten begegnen kann, interessiert in diesem Forschungsprojekt. Wie lassen sich solche Werke für die Nachwelt umfassend zugänglich halten sowie die ausgelöste multisensorische Dimension angemessen berücksichtigen?

Methoden: Das Forschungsprojekt erforscht die Fragestellung mittels experimenteller Anwendungen. Im Rahmen des Teilprojekts *Kunst/künstlerische Forschung* entwickelt und realisiert ein Künstlerinnenduo zwei partizipativ-performative künstlerische Arbeiten mit Lebensmitteln. Daran wird im Teilprojekt *Konservierung-Restaurierung* der multiperspektivische Zeugenbericht als Dokumentationsverfahren für partizipativ-performative und ephemere Kunst erprobt.
Die Zusammenarbeit aus konservatorisch-restauratorischer, kunstwissenschaftlicher sowie aus performativ-praktischer Perspektive knüpft methodisch an Aspekte der künstlerischen Forschung an, indem sie eine angewandte Erforschung für und durch die Künste leistet.

Ergebnisse: Das Projekt ermöglicht es, multisensorische, materialästhetische und bildtheoretische Dimensionen sowie den Wirkungsmodus von partizipativ-performativen und installativen Kunstwerken mit Lebensmitteln für die Nachwelt zu erschliessen.
Teilprojekt *Konservierung-Restaurierung* entwickelt und validiert dabei das Dokumentationsverfahren des multiperspektivischen Zeugenberichts. Dieses basiert auf der Berichterstattung eines ausgewählten Publikums und funktioniert mittels Sprach- und Textzeugnissen.
Teilprojekt *Kunst/künstlerische Forschung* tritt zum einen exemplarisch dafür ein, die zu entwickelnde Dokumentationsmethode anzuwenden und zu evaluieren. Zum anderen werden die künstlerischen partizipativ-performativen Arbeiten methodisch eingesetzt und erforschen, wie die ausgelösten sinnlichen Anreize eine Teilnahme beeinflussen und inwiefern eine sinnliche Involvierung des Publikums Diskurse auslöst.
Teilprojekt *Kunstwissenschaft* nimmt das Spannungsfeld von materiellen Verfasstheiten, ästhetischen und bildlichen Dimensionen anhand von Fallstudien installativer Kunst seit 1960 in den Blick. Es zeigt auf, dass durch den Einsatz von Lebensmitteln insbesondere das Verhältnis von Massenmedien und Konsum künstlerisch verhandelt wird.

Projektleitung:
Fabiana Senkpiel

Mitarbeit:
Bruna Casagrande, Celia Sidler, Nathalie Sidler

Laufzeit:
02/2019–07/2022

Finanzierung:
Schweizerischer Nationalfonds, SNF

Kontakt:
www.hkb.bfh.ch/praktiken_und_theorien_der_kuenste
www.hkb-iptk.ch
fabiana.senkpiel@hkb.bfh.ch

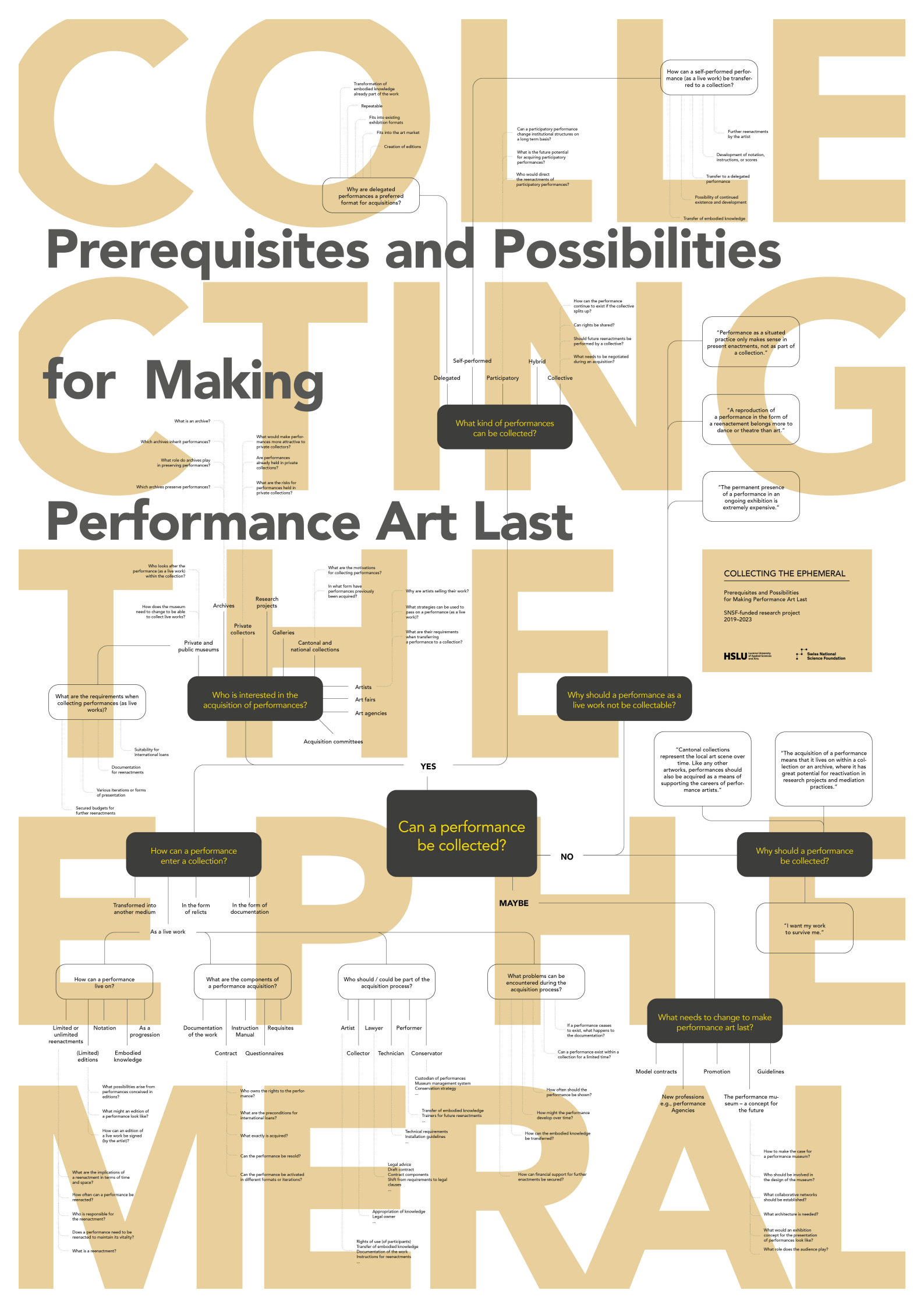
Hochschule der Künste Bern
Forschung
Institut Praktiken und Theorien der Künste
Fellerstrasse 11
3027 Bern

Ein Departement der
Berner Fachhochschule

Schweizerischer Nationalfonds

COLLECTING THE EPHEMERAL

Prerequisites and Possibilities for Making Performance Art Last



Kanton Basel-Stadt
Kultur

Performanceankäufe des Kunstkredits Basel-Stadt

Die Meilensteine der Performanceförderung

2021
Ankäufe von Performances von Muda Mathis & Sus Zwick und Sophie Jung

2011
Gründung Performancepreis Schweiz

2002
Erster Performancewettbewerb des Kunstkredits

1990
«Performance» erstmals im Ausschreibungstext

1985
Gründung der Arbeitsgruppe Aktionskunst

Warum?

Mehrwert

Basler Performanceszene fördern und repräsentieren

Diversität von neuen Medien und Performances in der Sammlung stärken

Fördern von schweizerischen und internationalen Entwicklungen

Wie?

Ablauf eines Ankaufs

Auswahl Performancekünstler*innen und Arbeiten

unter Berücksichtigung der Wiederaufführbarkeit

anhand audiovisueller und schriftlicher Vermittlungsmaterialien

in Reflexion aktueller Forschung

Und dann?

Zur zukünftigen Sichtbarkeit

Möglichkeiten zur Wiederaufführung schaffen

Performer*innen engagieren

Dokumentationsmaterial archivieren und konservieren

in die Online-Sammlung integrieren

NETWORKING THE HISTORIES OF PERFORMANCE ART

PERFORMANCE ART

8.6. – 21.8.22 | PANORAMA
MUSEUM TINGUELY

“Networking the Histories of Performance Art” is an international network that brings together scholars and artists who research into the emergence of performance and action art in some of the lesser theorized, off-centre scenes and contexts in Europe with the purpose to explore parallels and differences, influences and legacies, and to share approaches to uncovering, understanding and reanimating these histories. The network was initiated in 2017 and currently involves a core group of twelve researchers with expertise in the histories of performance art in Ireland, Scotland, Wales, Portugal, Switzerland, former Yugoslavia, Hungary, Poland, Slovakia and Israel.

“Networking the Histories of Performance Art” explores topics as wide ranging as: the canons and counter-canons of performance art; alternative models for periodizations and categorizations of performance art histories; hegemonial and anti-hegemonial narratives; gaps in the historical records; the politics of marginalization; and the facilitation of exchanges through festivals, collaborations, education and mail art. The network also offers a platform to exchange approaches for researching these histories: from archival work to oral histories, digital approaches and re-enactments, and to collaborative research between scholars and artists.

“Networking the Histories of Performance Art” currently are: Amy Bryzgel; Andrea Euringer-Bátorová; Katalin Cseh-Varga; Sabine Gebhardt Fink; Stephen Greer; Tancredi Gusman; Dror Harari; Cláudia Madeira; Andrej Mircev; Fernando Matos Oliveira; Áine Phillips; Heike Roms.

Affiliated members: Rosemarie Brucher; Margarit von Büren; Adam Czirak; Heinrich Lüber; Muda Mathis; Angelika Richter.

1 Photo Dganit Berest von Efrat Natan’s “The Jordan Bridges” at the Tel Aviv Artists House, 1975
⊙ Photo series by Andrej Mircev Research and Meetings “Networking the Histories of Performance Art”, Berlin and Zürich 2018 / 2019.

Lucerne University of Applied Sciences and Arts
HOCHSCHULE LUZERN
Art and Design
FH Zentralschweiz

Poster: Enea Bortone

PANCH

Performance Art Network CH

PANCH steht für Performance Art Network CH und wurde 2014 gegründet. Das Netzwerk mit ihren Mitgliedern verfolgt das Ziel, die Performance Kunst in der Schweiz öffentlich, künstlerisch und ideell zu stärken und zu fördern. Mit Diskussionsplattformen lädt PANCH ein, brennende Themen aufzugreifen und gemeinsam zu diskutieren. PANCH initiiert die Vernetzung von Performancekünstler*innen, Theoretiker*innen, Archivar*innen, Veranstalter*innen und Institutionen und bildet eine Lobby für kulturpolitische Anliegen. PANCH macht die Performance Szene Schweiz lokal und international sichtbar, bündelt die Informationen und Aktivitäten und lässt sie ausstrahlen.

Die vielfältigen Aktivitäten der Arbeitsgruppen von PANCH sind online abrufbar.

www.panch.li

PANCH stays for Performance Art Network CH and was founded in 2014. The aim of the network and its members is to strengthen and promote performance art in Switzerland, publicly, artistically, and ideologically. Through discussion platforms, PANCH opens up the debate to address pressing issues and hot topics. PANCH initiates the networking of performance artists, theoreticians, archivists, organizers, and institutions, and forms a lobby for cultural-political concerns. PANCH makes the Swiss performance scene visible, both locally and internationally, bundles the information and activities and lets them radiate.

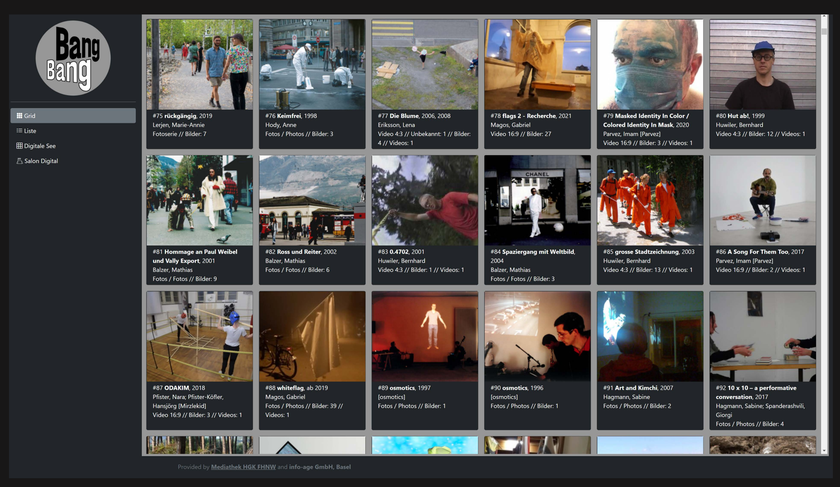
The various activities of the PANCH working groups are available online.

www.panch.li

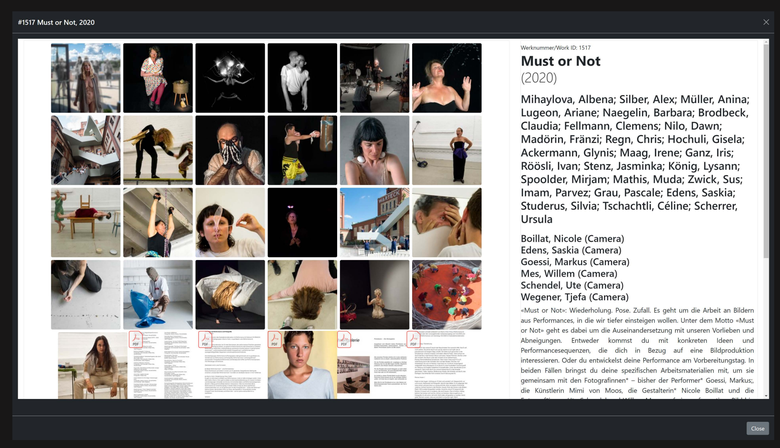
RZ_PANCH_F4_BangBang.indd 1 19.05.22 14:15

Einsammeln und Zugang schaffen
Die Sichtungsstationen zur Ausstellung

Die Sichtungstationen im Panorama-Teil von **Bang Bang - Translokale Performance Geschichte:n** lassen die Besucherinnen und Besucher in die Fülle der Inhalte eintauchen, die für die Ausstellung eingereicht wurden. Über 350 Vertreterinnen und Vertreter der Performancekunst haben in Vorbereitung der Ausstellung, aber auch mit Blick auf die dauerhafte Zugänglichkeit, Informationen in ein Online-Formular eingetragen und fast überall auch umfangreiche Dateien und Daten hochgeladen, um so ihre Werke, Dokumentationen ganzer Festivals, spezifischer Kunstanlässe, Werkserien, Kooperationen und vieles mehr zugänglich zu machen.
Dem Call des kuratorischen Teams *Performance Chronik Basel* sind so viele gefolgt, dass die Buntheit und Breite überwältigend wirken kann: Über 1'500 Einträge von über 2'000 Personen / Gruppen gespeichert auf über 16'000 Dateien, die ca. 2 TB-Speichervolumen einnehmen. Beeindruckend!
So objektiv ein Blick auf die Zahlen wirken mag, so wenig macht er die Vielfalt und Breite dieser Einreichungen subjektiv wahrnehmbar. Hier kommen die Sichtungsstationen ins Spiel, die mit vier unterschiedlichen Zugangsmodi alle eingereichten Inhalte während der Ausstellung abrufbar und, soweit dies im Medium der Dokumentation möglich ist, erfahrbar, erinnerbar, recherchierbar machen. Neben einfachen, bis zu einem gewissen Punkt systematischen Recherchen bieten die Sichtungsstationen damit auch Raum für das Handelnde, Performative, vielleicht auch Spielerische, das für die Performancekunst so wichtig und zugleich charakteristisch ist:



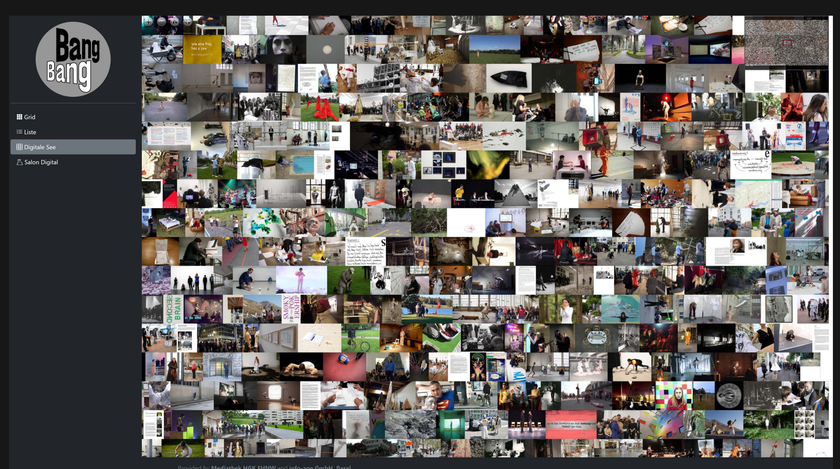
Der sog. **Grid-View** kombiniert die Einreichungen in einer Rasteransicht. Unter einem quadratisch zugeschnittenen Vorschaubild des Beitrags sind grundlegende Informationen wie etwa der Titel, die Datierung, die Kunstschaffenden sowie eine technische Zusammenfassung der eingereichten Dokumente nach Medientyp aufgeführt.
Die Reihenfolge orientiert sich an den sog. Eintrags-IDs, also der Zählungsnummer, die beim Hochladen automatisch generiert wurde.
Das **Grid** verschafft einen raschen Überblick, kann einfach gescrollt werden und verlockt zum erkunden, was sich hinter der jeweiligen Kachel, auf den sog. Detailseiten verbirgt.



Die **Detailseiten** zeigen alle Informationen, die über das Formularsystem eingereicht wurden und öffentlich zugänglichen sind. Im Zentrum stehen die Bilder, Textmaterialien (PDFs) sowie Video- und Audio-Dateien. Sie können direkt abgespielt oder beim Anklicken vergrössert werden.
Interessant sind auf den **Detailseiten** die vielen sog. Metadaten, welche darüber Auskunft geben, wer in das Werk oder die Werke involviert war, was der Austragungsort, der Anlass oder die Hintergründe waren. Neben Angaben zu den Künstlerinnen und Künstlern, Performerinnen und Performern warten auch die Dokumentierenden, die Kuratorinnen und Kuratoren und viele weitere Informationen darauf, entdeckt zu werden.
Weil viele Personen häufig sehr viele unterschiedliche Dinge tun, wurden zwei Schreibweisen zur Charakterisierung gewählt: während die Sondernamen von Kunstschaffenden (alias) und Kollektiven in [eckige Klammern] gesetzt sind, werden die Rollen und Funktionen, wie etwa Gesang oder Stimme, Bühnenbild oder Maske etc., in (runden Klammern) ausgewiesen.

Wer einen systematischeren Zugang als das **Grid** bevorzugt und/oder direkt suchen oder die Einträge nach Künstlerinnen und Künstlern, Datierung oder Werktitel auflisten lassen möchte, bevorzugt vielleicht die sog. **Listenansicht**.
Auch in der **Listenansicht** werden alle Inhalte zunächst grafisch aufbereitet, bevor das einfache Anklicken zur Detailseite führt. Obwohl hier sehr viel kleinere Vorschaubilder als das **Grid** präsentiert werden, wirkt sie in Summe strukturierter.
Die **Listenansicht** listet die Metadaten übersichtlich nach Eintragsnummer, Künstlerinnen und Künstlern, Jahr, Titel, den eingereichten Medien und die Performerinnen und Performer auf.

Neben den geschilderten Versuchen, die Heterogenität zumindest grafisch so in den Griff zu bekommen, dass trotz Vielfalt eine gewisse Einheitlichkeit erzielt wird, können die beiden anderen Zugangsarten experimenteller, vielleicht auch sinnlicher und mithin körperlicher wirken:



Als **Digitale See** wird eine monumentale Collage bezeichnet, in welcher alle Bilder sowie von Videos und PDF ein Screenshot zu einem einzigen, grossen Poster oder Panorama zusammengerechnet wurden. Hier kann man mit der Vergrösserungsfunktion (Scrollrad an der Maus) quasi von der Unkenntlichkeit der Gesamtansicht bis an gut erkennbare Bilder heranzoomen und so visuell in den ganzen Kosmos ober eben das Bildermeer der **Digitalen See** eintauchen.
Während ein Vorschaubild (oben rechts) durch ein rotes Rechteck den aktuell betrachteten Ausschnitt kennzeichnet und damit sicherstellt, dass man sich nicht komplett verliert, führt diesmal ein **Doppelklick** auf die jeweiligen Detailseiten der Einträge.
Der Doppelklick ist nötig, weil beim Verschieben des Bildausschnitts bereits einmal geklickt wird. Ohne Doppelklick könnte man nicht bis an die Ecken navigieren und die durchaus bestehenden Grenzen des **Bang-Bang**-Universums erkennen.

Am explorativsten und zugleich am ältesten ist die spielerische Zugangsform des sog. **Salon Digital**. Hier wurde eines der ersten Sammlungs- und Ausstellungs-Guide-Systeme der Medienkunst quasi ausgekramt, die Authentizität wahrend digital restauriert und auf die Datenbasis von **Bang Bang** losgelassen. Von Walter van der Cruijsen entworfen und von Jürgen Enge in Code gegossen, präsentiert **Salon Digital** einen interaktiven Zugang, hier zu Inhalten der Performance-Kunst.
Die Werke sind in einem Labyrinth versteckt, durch das sich die Nutzenden wie in einem Computerspiel klicken. Wann und in welcher Reihenfolge die Treffer erscheinen, ist dem Zufall überlassen. Im Labyrinth sind die Werke (Treffer-Felder) durch dicke eckige Randmarkierungen gekennzeichnet. Werden sie von dem weissen Navigationselement getroffen, erscheinen auf der rechten Seite, wie im Original von 1997, Titel, Erscheinungsjahr(e) in runden Klammern, die Künstlerinnen und Künstler sowie die Beschreibung (wo verfügbar). Dahinter ist in Grau das Vorschaubild des Eintrags angedeutet.
Erneut führt ein einfacher Klick auf die Detailseite. Zudem besteht oben rechts im **Bang-Bang**-Logo die Option zum Neuladen. Das ist besonders hilfreich, wenn man sich in eine Sackgasse manövriert hat. Wer sich eine Weile durch das Labyrinth bewegt, bekommt einen lebhaften Eindruck vom sog. Einsammelvorgang, der zur Datenbasis für **Bang Bang** geführt hat. So war ab Januar 2022 nie klar, welcher Beitrag als nächstes ins Archiv fällt.

Die vier unterschiedlichen Zugangsformen des **Grids**, der **Listenansicht**, der **Digitalen See** und des **Salon Digital** sprechen unterschiedliche Charaktere an. Sie wollen einen Eindruck von der Vielfalt der Beiträge vermitteln und jene Wildheit beibehalten, die auf der (Meta-)Datenebene ein sehr deutliches Zeichen dafür ist, dass es sich um ein zum Community-Projekt angewachsenes Ausstellungsvorhaben handelt.
Zuerst war die Community gefragt und eingeladen, Werke, Inhalte und Dokumentationen einzureichen. Mit Eröffnung der Ausstellung ist die Community erneut eingeladen, Änderungswünsche zu artikulieren. Wer die bestehende Datenqualität durch sachdienliche Hinweise oder Korrekturen verbessern möchte, kann dies online tun unter: https://mediathek.hgk.fhnw.ch/bangbang/.
Dort kann die bereits erwähnte Eintragsnummer (ID) und eine E-Mail-Adresse eingetragen werden. Daraufhin werden die zum Datensatz gehörenden Metadaten per Mail zugeschickt, sodass die fehlerhaften Angaben per Rücksendefunktion eingetragen und kenntlich gemacht werden können. [Tabea Lurk]