

Aufzeichnen und Erinnern

**Sabine Gebhardt Fink,
Muda Mathis,
Margarit von Büren (Hg.)**

**Aufzeichnen und Erinnern
Performance Chronik
Basel (1987–2006)**

DIAPHANES

1. Auflage 2016

ISBN 978-3-03734-634-1

© diaphanes, Zürich-Berlin 2016 und die Autor_innen

Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Steinmeier, Deiningen

Umschlagbild: Muda Mathis + Sus Zwick, Protuberanzen 2004,

Bone Festival, Bern, Foto: Bone, © the artists.

www.diaphanes.net

Inhalt

Chus Martínez	Grusswort	9
Vorwort der Herausgeberinnen	Aufzeichnen und Erinnern	15
 Performance erinnern, dokumentieren und kuratieren		
Heike Roms	Zur Performativität der Oral History von Performance Kunst	31
Dorothee Richter	Performance Kunst kuratieren?	43
Lilo Nein	Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken	53
	Der Kaskadenkondensator als Möglichkeits- und Reflexions- raum Pascale Grau im Gespräch mit Margarit von Büren	65
	NONLIEUX – Poesie des Nicht-Ortes Martina Siegwolf im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink	75
 Postfeministische und kollaborative Strategien		
Margarit von Büren	Postfeministische und kollaborative Strategien	85
Sabine Gebhardt Fink	Kollektiv & Partikulär. Formen kollektiven Arbeitens in der Performance Kunst 1988–2006	95
Die grosse Klammer	Chris Regn im Gespräch mit Muda Mathis	107

Performance Index als Initialzündung Heinrich Lüber,
Martina Siegwolf und Sabine Gebhardt Fink im Gespräch mit
Muda Mathis 115

Staging Storage: Archive als Gewebe Carola Dertnig im
Gespräch mit Felicitas Thun-Hohenstein 123

Bildteil 1 129

Erinnerungstexte 147

Markus Goessi »Endorphine«, Pascale Grau 148 – Judith Huber »Haut als
Einschränkung – die Grenzen des menschlichen Körpers – eine Skizze aus der
Reihe 7 ½ Untersuchungen über das Unfertige« 150 – Pascale Grau »Jane from the Dark«,
Geneviève Favre 152 – Silvana Iannetta und Marion Ritzmann »Liberty«, Andrea Saemann 155
Muda Mathis »MonNuNull«, Hansjörg Marti 160 – Dorothea Rust »3x3«, Andrea Saemann,
Pascale Grau mit Simone Kurz 167 – Birgit Krüger »Metamorphose«, Chen Tan 170 –
Pascale Grau »L'incanto« I, Clara Saner, Selma Weber 174 – Linda Cassens Stoian »Sans
Gravity«, Nao Bustamante 177 – Steffi Weismann »G.A.B.I. gibt Antwort« 180 –
B. Hagen SPIRITUS PROTOPLASTUS – Die performative Strategie von Protoplast 183 –
Simone Etter Anwesenheit, Abwesenheit und etwas Dazwischen 186

Bildteil 2 191

Transfer in Musik, Theater und Alltagskultur

Justin Hoffmann **Popmusik, Alltag und Performance Kunst
in den 1980er Jahren in der Schweiz** 219

Marianne Schuppe **Musik – Performance – Bewegungen:
Ein schleichender Ruck** 233

Jörg Wiesel **Überschreiten. Postdramatisches Theater /
Performance in Basel 1990–2000** 239

»Als Schauspielerin war die Performance weniger ›Selbst-
zweck‹ als eine Methode, den Theaterbegriff zu erweitern«
Ariane Anderegg im Gespräch mit Margarit von Büren 255

Performance-Politiken: Geld, Lehre, Öffentlichkeit

Andrea Saemann **Zwischen Forderung und Förderung.
Förderung von Performance Kunst seit den 1990er Jahren** 265

Linda Cassens Stoian Performance Kunst: Lehre und Forschung 271

Isabel Zürcher **Performance war nie allein. Ephemere Kunst
in Basels öffentlichem Raum – ein subjektiver Bericht** 281

Wenn Festes sich verflüssigt Daniel Häni im Gespräch mit
Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis 291

Anhang

Die Autor_innen, Interviewpartner_innen und
Herausgeberinnen 301

Dank 312

Abbildungsverzeichnis 314

Index der Namen und Orte 317

Grusswort

Das Buch, das Sie in Ihren Händen halten, ist Ergebnis einer langen Forschungsarbeit, die bereits mit dem ersten Band *Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)* begonnen wurde. Selbstverständlich braucht nicht betont zu werden, dass eine solche Forschung auf zweierlei verweist: einerseits auf die notwendige Erinnerung an Praktiken, wie sie an einem ganz bestimmten Ort – Basel – stattgefunden haben; andererseits ist sie aber auch motivierendes Werkzeug, das dazu auffordert und anregt, Performance zu machen, Performance zu studieren, Performance zu dokumentieren und über Performance zu schreiben.

Performance ist heute alles andere als ein überholtes Unternehmen der Vergangenheit, selbst dann, wenn sie historische Form angenommen hat. Aus diesem Grund bietet diese Publikation die einzigartige Möglichkeit, über Fragen, Formate und Sprachen nachzudenken, die Performance und Performer_innen während eines bestimmten Zeitabschnitts gewählt haben. Darüber hinaus zeigt sie auf, wie diese Praktiken auf eine Stadt reagiert haben, auf gesellschaftliche Verhältnisse, kulturelle Ansprüche, ästhetische Erwägungen, auf die Fragen nach Gender und Geschlecht...

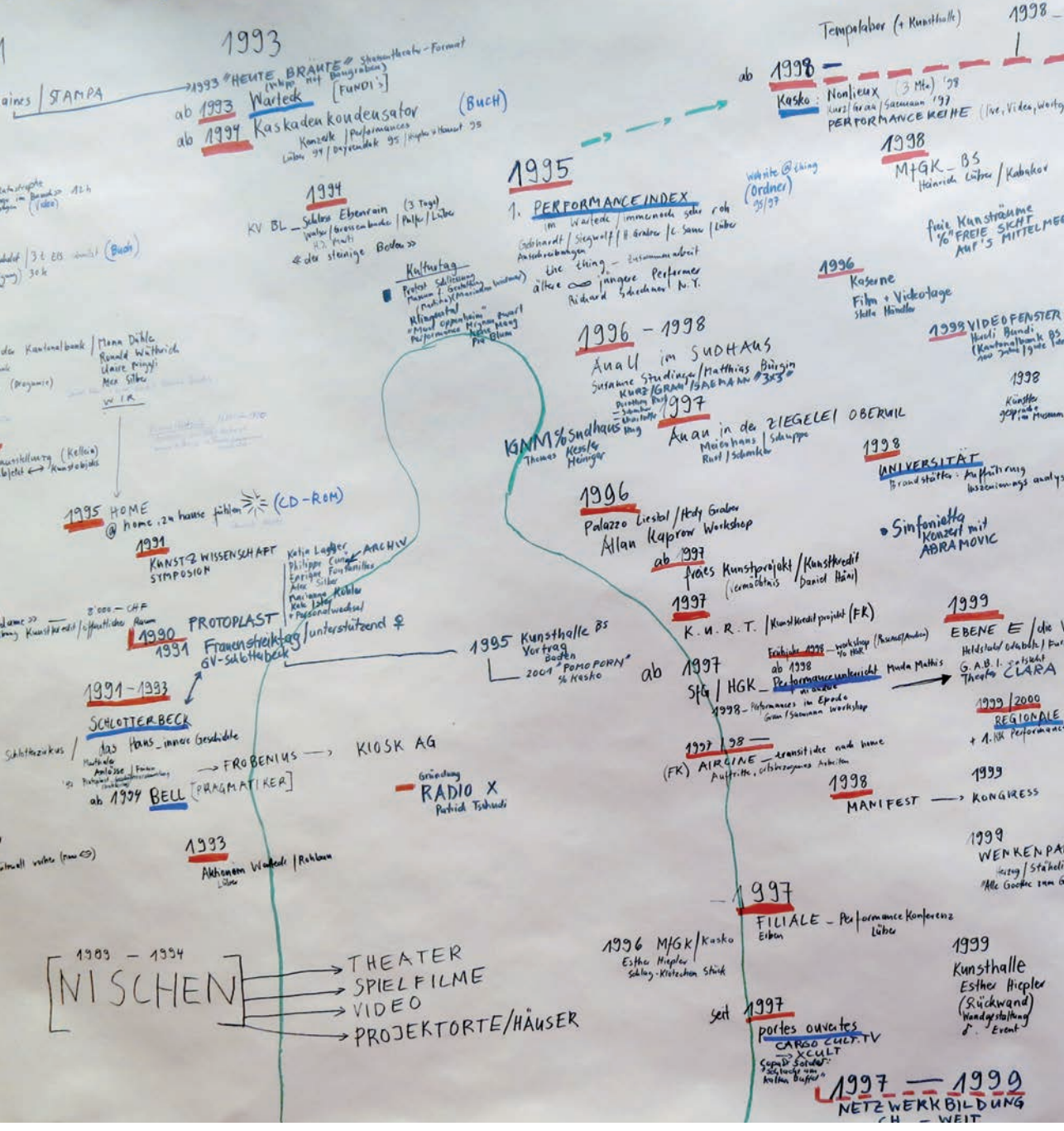
Performance ist immer wichtiger geworden. Aber Performance war schon immer da, gleich einer Kraft, die auf unterschiedliche Weise die Körper mit Materialien verbunden hat und mit dem Verlangen, Fragestellungen langfristig zu dramatisieren. In den letzten Jahrzehnten hat sie einen bislang ungeahnten Ort der Möglichkeiten geschaffen. Mit ihrer Insistenz auf Gegenwart hat sie den Körper als Material und Substanz der Kunst situiert und uns zugleich eine Sprache geliefert, die es erlaubt, unser altes sowie unser zukünftiges Verhältnis zu Information, Technik und Neuen Medien frisch auszuhandeln. Wenn es etwas gibt, wonach wir uns alle sehnen, dann

sind es Dynamiken und Energien, die unsere Gefühle, Ideen und Körper in Bewegung bringen – doch auf eine Weise, die versucht, Entropie und die Stagnation falscher gesellschaftlicher Vorgänge und Werte zu vermeiden. Performance hat ein beredtes Feld abgesteckt, das uns mitteilt, dass sie anders ist als Theater oder Literatur – und doch beiden nahe. Sie hat uns die Chance eröffnet, Bewegung als etwas zu erfahren, das dem Tanz ähnlich ist, gleichzeitig aber auch von ihm verschieden. Diese Praktiken haben Differenzen zu Medien, Präsenzen, Worten, Sprachen, Ideologien und Räumen generiert... Differenzen, die wiederum in hohem Masse dazu beigetragen haben, die Gemeinsamkeiten zwischen all diesen Wirklichkeiten zu erkennen.

Dieses Buch ist ein wichtiger Beleg einer pulsierenden Kunstszene, die damit beschäftigt ist, eine Stadt durch ihre Anwesenheit und eine Million von Übungen zu aktivieren, die deutlich machen, was es heißt, auf die Einbildungskraft, den Körper, die Sprache und den sozialen und urbanen Kontext einzuwirken, in dem eine Gesellschaft lebt. In jedem Fall aber verweist dieses Buch auf die Notwendigkeit, derlei Studien zu vermehren und vergleichend zu betrachten, wie unterschiedliche Gemeinschaften in unterschiedlichen Städten agierten. Und es ist von hoher Bedeutung festzuhalten, wie eine so wesentliche Fallstudie wie diese hier bezeugt, in welchem Masse Künstlernetzwerke aktiv sind, wie sehr die Produktion eines Orts/an einem Ort beweist, wie dieser aufnimmt, was anderswo geschieht.

Historisches Material zu sammeln und sich zu erinnern führt dazu, die Vergangenheit zu reflektieren. Im selben Zug aber bringt es uns dazu, über das Jetzt nachzudenken, mit der speziellen Absicht, uns allen bewusst zu machen, wie entscheidend es ist, Orte zu erfinden, um künstlerische Produktion in der Praxis zu unterstützen; um institutionelle und nichtinstitutionelle Situationen herzustellen, sie zu präsentieren, zum Schreiben zu ermuntern und die Übertragung dessen zu befördern, was auf dem Feld der Performance war und ist.

PERFORMANCE CHRONIK



1993

1993 HEUTE BRÄUTE (Kunsthalle) (Buch)
 ab 1993 Wartek (Buch)
 ab 1994 Kaskadenkondensator (Buch)
 Kontext Performances
 Lieder 94 / Doyenidee 95 / Japetus Haus 95

1994

KV BL - Substanz Ebenen (3 Tage)
 Walter / Breuss / Bode / Pöhl / Lötter
 20. Juni
 & der steinige Boden

Kulturstag

Protokoll Substanz
 Niveau / Gestaltung
 (Mehrfach) (Mehrfach) (Mehrfach)
 Klänge / Klänge
 "Mund öffnen" - Raum
 Performance / Performance
 Pro-Gramm

1995

1. PERFORMANCE INDEX
 im Wartek / immens stark roh
 Substanz / Steigwoll / B. Gruber / C. Samu / Lötter
 Prozeduren / Prozeduren
 The thing - Zusammenarbeit
 ältere / jüngere Performer
 Richard Schickel / N.Y.

1996 - 1998

Anall im SUDHAUS
 Susanne Steudinger / Matthias Bürgin
 Kunst / KUNST / KUNST
 Thomas / Thomas
 1997
 Anall in der ZIEGELEI OBERVIL
 Meinhans / Substanz
 Rudi / Substanz

1996

Palazzo Liesel / Hedy Gruber
 Allan Kaprow Workshop
 ab 1997
 freies Kunstprojekt / Kunsttheater
 (vermehrt) / Daniel Häni

1997

K. u. R. T. / Kunsttheater projekt (FR)
 ab 1997
 SFG / HGK - Performanceentwicklung
 1998 - Performances in Epoche
 Gian / Samman Workshop

1997

(FR) AIRLINE - transatlantische und neue
 Aufträge, ultrabreites Antriebs

1997

FILIALE - Performance Konferenz
 Eiben

1996

MFGK / Kasko
 Esther Piepler
 Selig / Klotzchen Stück

1997

portes ouvertes
 CARGO CHER TV
 XCLT
 Copied / Soldat
 Schindler von
 Katha / Buppi

1997 - 1999

NETZWERKBILDUNG
 CH - WEIT

Tempelaber (+ Kunsthalle)

1998

ab 1998

Kasko: Nonflex (3 Mio) 98
 Kunst / Kunst / Kunst
 PERFORMANCE REIHE (Theater, Video, Wort)

1998

MFGK-BS
 Harald / Lötter / Kabanov

freie Kunstströme
 1/2 FREIE SICHT
 Auf 5 MITTELMEER

1996

Kaserne
 Film + Videotage
 Stella / Händle

1998 VIDEOFENSTER
 Harald / Bendi
 (Kantonstheater BS
 von Juli 1998 bis)

1998

Künstler
 1998

1998

ANIVERSARITÄT
 Brandstätten - Aufklärung
 Untersuchungs analys

Sinfonietta
 Konzert mit
 ABRAMOVIC

1999

EBENE E / die
 Heldin / (ab) / Bur
 G.A.B. I. / (ab) / Thora
 CLARA

1999 / 2000

REGIONALE
 + 1.18 Performances

1999

MANIFEST -> KONGRESS

1999

WENKENPA
 (ab) / (ab) / (ab)
 Alle Goethe von 6

1999

Kunststalle
 Esther Piepler
 (Rückwand)
 Wandgestaltung
 & -Event

STAMPA

3.1.88 (Buch)

3.1.88 (Buch)

Hanna Dittl
 Ronald Wetherich
 Claire Pringl
 Max Silber
 v. I.R.

1995 HOME
 @ home 124 hauser fühlen (CD-ROM)

1991

KUNST WISSENSCHAFT
 SIMPOSIUM
 Katha / Lötter
 Philippe / Curjel
 Larissa / Fort
 Alex / Silber
 Parvaneh / Klotz
 Kath / Lötter
 + Präsentation

1990

PROTOPLAST
 Frauenstreiktag
 GV-Substanz

1991-1993

SCHLOTTERBECK
 Das Hans - innere Geschichte

1994

BELL (PRAGMATIKER)
 FROBENIUS

1993

Aktionem Wabede / Rehban

1983 - 1994
 NISCHEN

THEATER
 SPIELFILME
 VIDEO
 PROJEKTORTE/HÄUSER

KIOSK AG

Gründung
 RADIO X
 Petrit / Fshadi

1995 Kunststalle BS
 Vortrag
 2001 "POMO PORN"
 % Kasko

Wahrheit @ Lötter
 (Ordner)
 25/97

Lehrstuhl
 im Bereich 124
 (1988)

3.1.88 (Buch)

Hanna Dittl
 Ronald Wetherich
 Claire Pringl
 Max Silber
 v. I.R.

ausstellung (Kellia)
 (ab) -> Kunststalle

1995 HOME
 @ home 124 hauser fühlen (CD-ROM)

1991-1993

SCHLOTTERBECK
 Das Hans - innere Geschichte

1993

Aktionem Wabede / Rehban

1983 - 1994

NISCHEN

THEATER
 SPIELFILME
 VIDEO
 PROJEKTORTE/HÄUSER

1998

1998

1998

1996

1998

1998

1999

1999 / 2000

1999

1999

1999

1997 - 1999

NETZWERKBILDUNG
 CH - WEIT

2003/04 - WAHLVERWANDTSCHAFTEN
2004/05 - FRAMELY
M. Gössi
vs Siegfried

2005 IMPEX

3
- Labor
act - inspiriert)

2005 - JANUAR
2009

bodypop

(Iris / Pascale / Insa 2 Jünger)
«Songs - VIA»
Tsnacht München

Hegenheim
Fabrique

Forschungsprojekt (DORE)
Space
display, Wirkung untersucht
grounded theory

2005

HGK - Forschungsprojekt
«situated body»

2003 / 2004

plug-in
auch ein Ort
für Performance
"la vita e bella"
HGK Basel
Gössi / Bone

"plug in plug out"
Mathis Seemann / Zürich
Symposium HGK

Ant Areal
ART
data missing records»

seit 2004

SCHALTER

HGK Gössi Milch im Stiefel
(seit 2005 auch viele Performances)

2004

Kunstkredit BS
Performanceausreibung
(Barbara)

2005

Kunstkredit
«Sicht auf's Original»
(Yan / Genevieve / Markus Göth)

THEATER BASEL
«Nachtcafé»

2003

act → 2004 ACT% BS
Forum für Performancestudien

~ 2003

Videoorchester
% Kunstmuseum/Safe

3

ART
Performance Jan

2003

Uni Basel (Bühne)
«Transformation der Aktion»
(biss publ. Sabine Gebhardt)

10.11.03 Performance

2004

beam-on

Iris B. Baummann
Genevieve Faure
auch Performatives

2004 (?)

Uni Basel (Bühne)
2 «Selbstbildnisse Performance von Kanner»
(von Jonas)
(mit Peter Irene Schulzger)

Aufzeichnen und Erinnern

Die ausgehenden 1980er und beginnenden 1990er Jahre bedeuten eine wichtige Zäsur in der Performance Kunst. Erstmals wird dies in der Publikation »Out of Actions«¹ auf den Punkt gebracht. Zahlreiche Performance-Künstler_innen wenden sich zu diesem Zeitpunkt »aktuellen« Medien wie Video oder Installation zu oder übertragen performative Verfahren in tradierte Medien wie Zeichnung und Malerei. Dies geschieht mit der Absicht, herkömmliche Gattungsgrenzen in Theater, Musik, Tanz und den audiovisuellen Künsten zu überschreiten – die »Transformation der Aktion« ist das grosse Thema.² Zur »Zäsur der Medien«³ gesellt sich die Debatte um den Begriff des Performativen. Der »Performative Turn« ist eingeläutet und prägt auch die Diskurse vor Ort rund um künstlerisches Arbeiten und Ausstellen – unter anderem mit Rebecca Schneider am Performance Index Festival Basel. Die Themenfelder, denen sich die Performer_innen widmen, sind so vielfältig und heterogen wie die von ihnen genutzten Medien und Formate. Spiel, erlebnis- und kommunikationsbasierte Kunst, ephemere und »unsichtbare« Interventionen, diskursiv angelegte ebenso wie recherchebasierte Projekte finden performative Ausdrucksformen. Es finden Lectures, Kabarett, Neue Musik, Videoproduktionen, Internetaarbeiten oder Aktionen mit Tieren ihre lustvolle Ausarbeitung und ein unterstützendes Publikum.

Viele Bildende Künstler_innen hören zweitweise auf, Performance zu machen und produzieren Objekte für den Ausstellungsbetrieb. Sie emigrieren mit ihren performativen Strategien in andere Medien und Gattungen, sie streben in die Institutionen, fordern Strukturen und Förderung. Man interessiert sich

¹ Paul Schimmel, *Out of Actions – Between Performance and the objects 1949–1979*, New York 1998.

² Sabine Gebhardt Fink, *Transformation der Aktion. Miriam Cahns personal art und Rebecca Horns personal performances*, Wien 2003.

³ Georg Christoph Tholen, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a.M. 2002.



Abb. 1: Alte Stadtgärtnerei, 1987, Basel, Foto: Thomas Kneubühler.

abermals für Produktionsbedingungen und institutionelle Rahmungen von Kunst – der sogenannte »New Institutionalism« – man gründet Ateliergemeinschaften, Gruppen, Firmen und sogar Aktiengesellschaften.

Intermedialität und Interdisziplinarität sind die Schlüsselworte der Stunde. Theoretiker_innen wie Ute Ritschel arbeiten an neuen Lektüreverfahren wie der »Medienarchäologie«. Theater- und Performance-Akteure beginnen zu kooperieren und beeinflussen sich gegenseitig. Sprache wird zum performativen Repertoire und Material. Das junge, unabhängige Theater Klara (Christoph Frick und Jordy Haderek) nutzt neben post-dramatischen Strategien,⁴ Recherche und visuelle Mittel der Kunst und entwickelt seine Stoffe im Handeln und durch Improvisation seiner Performer_innen und nicht in Bezug auf vorhandenes Textmaterial. Claude Karfiol, vom Bewegungstheater kommend, unterrichtet Performance in seinem »Tanz- und Theaterlabor – Schule für totales Theater«, was zahlreiche Performer_innen der Szene geprägt hat.

⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M. 1999.

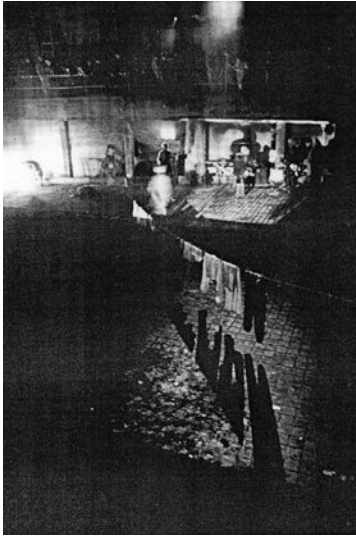


Abb. 2: Les Reines Prochaines, Das zornige Lamm, 1988, Stückfärberei, Basel.

Anders als die vielfach mit klaren politischen Anliegen verbundenen Anfänge der Performance Art im Kontext der Jugend-, Frauen- und Protestbewegung seit den 1960er Jahren, versuchen Künstler_innen im Verlauf der 1990er Jahre, alternative Kulturräume zu etablieren und sich innerhalb von oder im Gespräch mit Institutionen und in komplexen Diskurssystemen zu positionieren. Gesellschaftspolitische und feministische Anliegen der Künstler_innen und Protagonist_innen der Performance Kunst⁵ werden selbstverständliche Arbeitsgrundlage für alle. Eine Reihe von damals neu initiierten Festivals wie Performance Index, Bone oder Turbine Giswil sowie die zeitgleich beginnende Unterstützung unabhängiger Festivals und Kunsträume durch Institutionen, Stiftungen und kantonale Organe wie dem Kunst- kredit tragen im Verlauf der 1990er Jahre zu einer vielfältigen und aktiven Performanceszene bei.

Dieser intensiven Zeit am Ende von »Saus und Braus« (Bice Curiger, Ausstellung Zürich 1980)⁶ widmet sich der vorliegende zweite Band der Performance Chronik Basel, indem er exemplarisch Performance Kunst am Beispiel Basels von der Mitte der

⁵ Wir lehnen uns mit dem Begriff Performance Kunst an den amerikanischen Begriff Performance Art an, um den Medientransfer und die verschiedenen Genres mit benennen zu können. Zudem soll dies eine antiessentialistische Haltung unterstreichen, die sich vom Fokus auf explizite Körperdiskurse in der Performance distanziert.

⁶ Bice Curiger et al., *Saus und Braus*, Ausstellung Städtische Galerie zum Strauhof Zürich (Ausstellungskatalog), Zürich 1980.



Abb. 3: Baschi Baumgärtner, Tobi Madörin, Im Studio, Foto: Nicole Zachmann.

1980er Jahren bis ins Jahr 2006 aufarbeitet. Er schliesst damit zeitlich an den ersten Band *Floating Gaps* an, welcher theoretische Texte, Interviews mit Zeitzeug_innen und Protagonist_innen sowie Bildmaterial aus den Anfängen der Performance Kunst (1968–1986) bearbeitet hat. Beide künstlerisch-wissenschaftlichen Recherchen gehen von der Online-Plattform Performance Chronik Basel – www.xcult.org/C/performancechronik – aus, einem kollaborativen Netzwerk, das der gemeinschaftlichen Erarbeitung der Geschichte von Performance Kunst gewidmet ist. Diese Sammlung zu Arbeiten von Künstler_innen und Aufführungsorten im Netz wird fortlaufend erweitert. Dies geschieht in der Absicht, die Performanceszene Basels so präzise wie möglich abbilden zu können.

Betitelt mit »Aufzeichnen und Erinnern« nutzen wir in diesem Band ebenfalls Formen des kommunikativen Erinnerns, welche konzeptuell bereits im ersten Band *Floating Gaps* entwickelt worden sind. Wiederum arbeiten wir mit an Oral-History-Methoden angelehnten Erzählstrategien, haben aus unserer Sicht diese mit den Erinnerungstexten von Performance-Teilnehmer_innen



Abb. 4: Ariane Andereggen, Preludebugi.

aber erweitert. Denn während Ansätze der Oral History in der Erforschung der Gegenwartskunst durchaus virulent sind, ist im Kontext der Performance Kunst bisher kommunikatives Erinnern – nach Jan Assmann – nicht angewendet worden. Erst aufgrund der Initiative von Muda Mathis in den Via Studios (2006), Performance Kunst gemeinsam zu erinnern und im kollektiven Austausch zu verhandeln, und in der theoretischen Ausarbeitung durch Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren wird dieser Ansatz für die Tradierung von Performance Kunst im Rahmen dieser Publikation erprobt. Damit wird die Geschichtsschreibung der Performance Kunst selbst in ein dialogisches Format übersetzt und zur kollektiven Autorschaft umformuliert.

Für »Aufzeichnen und Erinnern« war es uns als Herausgeberinnen deshalb ein wichtiges Anliegen, recherchierte Texte zur Performance Kunst von 1987 bis zu den 2006er Jahren, Interviews mit Zeitzeug_innen aus dieser Zeitspanne ebenso wie Erinnerungstexte von Performance-Teilnehmer_innen zusammenzutragen. Letztere sollen Schlüssel-Performances dieser Zeit aus der Sicht des Publikums beschreiben. Vorgabe von unserer



Abb. 5: Schweizer & Schweizer, Haimo Ganz, Martin Blum, Freiräume für Basel, 1998, Foto: Haimo Ganz, Martin Blum.

Seite war, dass die Leser_innen anhand dieser Texte rekonstruieren können, was es bedeutete an der jeweiligen Performance anwesend gewesen zu sein zu sein und was den Handlungs- und Wahrnehmungsraum der »erinnerten« Performances im Wesentlichen definiert. In dieser Hinsicht weisen die Erinnerungstexte einen Aufzeichnungscharakter auf. Andererseits machen die Erinnerungstexte den Rezeptionsprozess als wesentlichen Bestandteil jeder Performance deutlich. Beide Aspekte werden von den jeweiligen Autor_innen in äusserst unterschiedlicher Weise in Text übersetzt: diese reichen vom Befragen der eigenen Erinnerung über dialogisches Mit-Erinnern bis zu präzisen Situationsbildern von ins Gedächtnis »gebrannten« Affizierungen, Wahrnehmungen und Bewegungen.

Für die untersuchte Zeitspanne haben unsere Forschungen mittels Interviews, Quellen- und Materialstudien zu Performance Kunst folgende paradigmatische Themen ermittelt, die sich in der Struktur dieses Buches widerspiegeln: das Selbstbefragen der Präsentation von Performances und damals neue kurato-



Abb. 6: Suzanne Studer und Markus Fürst mit Ursula Brechbühl, Judith Bürgin, Dänu Extrem, Heather Fenby, Hanno Schwarz, AuuA Festival, 1996, alte Ziegelei Oberwil, Foto: Lukas Gysin.

rische Rahmungen; die Betonung des Dokuments als produktivem Bestandteil von Performance; die Wiederaufnahme und das Weiterschreiben feministischer und kollektiver Arbeitsstrategien – sei es rückblickend auf politische Kontexte der 1980er Jahre wie beim Performance Index Festival, sei es politisch-aktionistisch im Sinne eines »Reclaiming the Commons« bei dem Projekt Non-Lieux, das Fragen des Urban Design mit neuen künstlerischen Produktionen verflochten hat.

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Performance Kunst dieser Zeit ist die Sichtbarkeit von Raumstrategien. Diese entstehen einerseits durch das Besetzen neuer, provisorischer Aufführungsorte wie dem Schlotterbeckareal, einem ehemaligen Parkhaus, oder dem Warteck Werkraum pp, einer früheren Brauerei, aber auch durch Aushandlungen und Performances im öffentlichen Raum wie »Seien Sie Flugdame« der Reines Prochaines in Basel 1990.

Profitiert von diesen experimentellen Settings in öffentlichen Kontexten und Zonen der Aushandlung in wortwörtlichem Sinne haben unter anderem das Theater Basel mit Regisseuren wie Christoph Marthaler, der in Nicht-Theaterräumen inszenierte,



Abb. 7: Hans Feigenwinter, Matinee ZAP, Jazz mit televisionärem Klangmaterial, Auua Festival, 1996, alte Ziegelei Oberwil, Foto: Lukas Gysin.

aber auch die unabhängige Musikszene, die von einem auffällig grossen und prägenden Anteil Abgänger_innen der Schule für Gestaltung getragen wird – wie die Bands; Ix-Ex-Splue, The Hydrogen Candymen, The Baboons, Fluid Mask, Elefant Chateaux, Malolas, die Künstlerin Marlene MacCarty oder Les Reines Prochaines.

Anfangs der 2000er Jahre fördert der Kunstkredit durch Ausrichtung eines Performance-Wettbewerbs Performance Kunst erstmals explizit. Es werden Performance-Projekte aus der ganzen Schweiz anhand von Dossiers unterstützt. Ab 2004 werden im Rahmen der jährlich stattfindenden Veranstaltung »Sicht aufs Original« Performance-Projekte nicht nur finanziert, sondern auch einem breiten Publikum vermittelt.

Die neu umstrukturierten Hochschulen der Künste und Gestaltung der Schweiz erfinden Ausbildungsgefässe wie ACT⁷ und Lehrformen zwischen Theater, Musik und Performance. ACT wird 2003 von Dozierenden verschiedener Kunsthochschulen gegründet und entwickelt sich in den Folgejahren zu einem wichtigen und beliebten Format, das die jüngere Generation von

⁷ www.act-perform.net



Abb. 8: Tempolabor, Sus Zwick, Peter Pakesch, Clémentine Deliss, 1998, Kaskadenkondensator Basel Warteck pp, Veranstalter Kunsthalle Basel, Foto: Martina Siegwolf.

Performance Künstler_innen über das Studium hinaus gut vernetzt. Des Weiteren wurden Forschungsprojekte zu Performance Kunst initiiert: auf Initiative Heinrich Lübers und Linda Cassons-Stoian »Perform Space« und »The Situated Body«, und als unabhängiges Projekt »Generation Gap« von Andrea Saemann, Katrin Grögel und Chris Regn, das sich mit weiblichen Vorbildern in der Performance Kunst auseinandersetzt.

Ein Aspekt, der in dieser Studie nur in Ansätzen beleuchtet werden konnte, ist derjenige von Genre- und Medientransfers. Exemplarisch soll an dieser Stelle die Arbeit von Ariane Anderegg genannt werden, die sich zwischen Theater und Performance ansiedelt. Das Videoorchester ist ebenfalls diesem Themenfeld zuzurechnen. Betrieben von Studierenden der Videoklasse Basel arbeitet dieses mit Transformationen musikalischer Traditionen des Improvisierens auf Instrumenten in die audiovisuelle Welt des Mediums Video.

Aneignung und Umschreibung ebenso wie das Mischen von Zeichen aus Pop und Kunst ist auch für Performer_innen-Kollektive wie Butch & Baumann ausschlaggebend. Ebenfalls im Themenfeld des Aneignens von Alltagsgesten und des



Abb. 9: AOTR – Artists on the Road, Sommer 2002, Kopenhagen, Stockholm, Schweden; Helsinki, Hamburg, Basel.

subversiven Umschreibens von Repräsentationssystemen sowie der Nutzung des öffentlichen Raums situiert sich das Kollektiv Schweizer & Schweizer.

Die Künstlergruppe *airline* baut im Ausstellungsraum mobile Architekturen und kreiert so neue, erlebbare soziale Räume. Selma Weber und Clara Saner veranstalten Spiele, die unter Museumsbesucher_innen oder Quartierbewohnern vielfältige Interaktionen ebenso wie individuelle Wahrnehmungen ermöglichen.

Es war uns ausserdem ein wichtiges Anliegen, diese Studie mit exemplarischen Sichten auf die Basler Performanceszene zu ergänzen, welche diese in einem breiteren translokalen Kontext verorten: Dazu zählen die Texte zur Performativität der Oral History von Heike Roms, bezüglich des Verhältnisses von Performance und Dokumentation von Lilo Nein und das Gespräch von Felicitas Thun-Hohenstein mit Carola Dertnig über Fragen des Archivs sowie der Archivierung, Speicherung und Tradierung von Performance Kunst.

Schliesslich spielen in den Performances – ebenso wie für unsere Rechercharbeit – kollektive Strategien eine wichtige Rolle. Das von uns als Herausgeberinnen in einem ersten Schritt

gesichtete und zusammengetragene Material wurde – mit Unterstützung durch den Kaskadenkondensator und besonders durch die Künstlerin und Kuratorin Chris Regn – im wechselseitigen Austausch mit zahlreichen Protagonist_innen der Performance Kunst in Basel erschlossen. Parallel dazu wurden Schlüsselperformances, wichtige Anlässe und Institutionen sowie zentrale Dokumente recherchiert. Anschliessend gab es einen kollektive Austausch im Rahmen der »Witness-Workshops« zum Thema »Erinnern und Erzählen« (Kasko Basel, 30.10.2014) und »Testimony Eye« (DOCK Basel, 17.04. und 30.05.2015). Im Rahmen dieser Workshops wurde gemeinsam Material gesichtet, die MAP der Performance Chronik aktualisiert und ergänzt und die ersten Fassungen von Erinnerungstexten gemeinsam diskutiert. Parallel dazu führten die Herausgeber_innen Interviews und Gespräche mit wichtigen Exponent_innen der Performance-Szene in der zu untersuchenden Zeitspanne. Diese Interviews »Testimony Ear« wurden über den ganzen Rechercheprozess fortlaufend geführt und werden zu einem späteren Zeitpunkt als Tondokument-Archiv auf der Website der Performance Chronik zugänglich gemacht. Schliesslich gab es auch einen kollektiven Austausch unter den Verfasser_innen der Reflexions-Texte im Rahmen des Workshops »for Theoretical Texts«: In diesem Arbeitstreffen wurden gemeinsame ausgewählte Videos gesichtet, diskutiert und anschliessend, nach dem individuellen Verfassen der Texte, im Rahmen einer öffentlichen Tagung im Unternehmen Mitte in Basel im November 2015 gemeinsam verhandelt. Diese Arbeitsweisen, die auch einem politisches Anliegen nach Con-Vivialität und postkapitalistischen Arbeitsweisen und dem Einfordern von »Commons«⁸ – sowohl in Interventionen im urbanen Raum als auch in den kooperativen Formen der Zusammenarbeit – nachkommen, verstehen wir als zukunftsweisende Anliegen, welche sich direkt aus dem Geist der Performance Kunst seit den 1990er Jahren nähren, und unsere eigene politische, künstlerische und wissenschaftliche Arbeit bis heute nachhaltig prägen.

⁸ Alvaro Sevilla-Buitrago, »Capitalist Formations of Enclosure: Space and the Extinction of Commons«. Vgl. <http://www2.aq.upm.es/Departamentos/Urbanismo/institucional/wp-content/uploads/2012/11/CV-Alvaro-Sevilla-Buitrago.pdf>, Zugriff 15.8.2016.



Abb. 10: Christoph Schiller und Marianne Schuppe, im Vordergrund rechts: Jakob Tschopp, *Time does transit (Probe)*, 1993, Werkraum Wartheck pp, Sudhauskeller, Foto: Marianne Schuppe, Christoph Schiller.





Performance erinnern, dokumentieren und kuratieren

Zur Performativität der Oral History von Performance Kunst

Die Performance Kunst hat zu reden begonnen. Die Zahl der Projekte, die sich über die erzählende Form der »Oral History« der Geschichte der Performance annähern, ist in den letzten Jahren stetig gewachsen. Genannt seien hier stellvertretend:¹ *Performance Saga*, Andrea Saemanns, Chris Regns und Katrin Grögels Gespräche mit acht Wegbereiterinnen der Performancekunst, in einer DVD-Edition veröffentlicht;² das European Live Art Archive, mitinitiiert von Brian Catling, das über fünfzig Interviews mit europäischen Performance-Künstler_innen verschiedener Generationen auf seiner Webseite dokumentiert;³ Dominic Johnsons Buchprojekt *The Art of Living*, das Transkriptionen von zwölf Gesprächen mit Künstler_innen vor allem aus den USA und Grossbritannien versammelt;⁴ und mein eigenes Projekt, *What's Welsh for Performance?*, das in mehr als sechzig Interviews mit Künstler_innen, Organisator_innen und Zuschauer_innen die Geschichte der Performance Art in Wales aufzufinden und nachzuzeichnen versucht.⁵ Interviews dienen zudem als Grundlage von Forschungen zum Werk einzelner Künstler_innen⁶ oder umfassender Kunstszenen.⁷ Das wachsende Interesse an einer Oral History der Performance Kunst ist nicht überraschend, denn sie widmet sich vor allem der frühen Performance Kunst der 1960er und 1970er Jahre, die sich heute sozusagen am Rande des zu Erinnernden befindet. Oral History dient hier, wie in vielen anderen Zusammenhängen, als Methode einer dringlichen Bergungsaktion, die dem Verschwinden dieser Erinnerungen zuvorzukommen versucht.⁸ Darüber hinaus wird das Gespräch über Erinnerung, selbst ja ein performatives Format, als eine angemessenere Form der Geschichts-»schreibung« für Performance

¹ Siehe auch die Performance Chronik Basel, welche auf Initiative der Künstlerin Muda Mathis seit 2006 Performance Kunst in einem wissenschaftlich-künstlerischen Netzwerk kollaborativ aufzeichnet. Performance Chronik Basel, <http://www.xcult.org/C/performancechronik> (aufgerufen: 1.4.2016) und Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren (Hg.), *Floating Gaps: Performance Chronik Basel (1968–1986)*, Zürich 2011.

² Andrea Saemann, Chris Regns, Katrin Grögel: *Performance Saga*, Zürich 2007–2008.

³ *European Live Art Archive*, 2010, <http://www.liveartarchive.eu> (aufgerufen: 1.4.2016).

⁴ Dominic Johnson: *The Art of Living: An Oral History of Performance Art*, London, New York 2015.

⁵ Heike Roms: *What's Welsh for Performance?*, <http://www.performance.wales.org> (aufgerufen: 1.4.2016). Ein Grossteil der Forschung wurde ermöglicht durch eine Förderung vom britischen Arts and Humanities Research Council AHRC.

⁶ Siehe, z.B., Adrian Heathfield und Tehching Hsieh: *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh*, Cambridge/Mass. 2008.

⁷ Siehe, z.B., Amelia Jones »Lost Bodies: Early 1970s Los Angeles Performance Art in Art History«, in: Peggy Phelan (Hg.): *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970–1983*, New York, London 2012, S. 115–184.

⁸ Zur Oral History als »recovery history« siehe Lynn Abrams: *Oral History Theory*, London, New York 2010, S. 5.

als herkömmliche kunsthistorische Verfahren angesehen: dialogisch und relational, verkörpert und prozesshaft. Dadurch teilt das Oral-History-Interview wichtige formale Eigenschaften mit der Performance Kunst.⁹ Was überrascht, ist, dass es bisher nur wenige methodologische Reflexionen über die jeweiligen Formate des Gesprächs über Performance und deren eigene Performanz gibt.¹⁰ Im Folgenden möchte ich eine kurze Übersicht bestehender Formate bieten. Sie widmet sich den Fragen, wessen Erinnerung, an welchem Ort, in welcher Weise und in welchem Modus der Aufzeichnung in der Oral History der Performance Kunst Gesprächsform annimmt.

Erinnern verorten

Zwei Menschen sitzen sich am Küchentisch oder auf dem Sofa gegenüber, getrennt nur von einem Mikrofon und einem Aufzeichnungsgerät. Anleitungen zur Oral History betonen oft, wie wichtig die Auswahl eines angemessenen Ortes für den Gesprächsverlauf ist: »preferably somewhere which offers seclusion, comfort and familiarity. There is often no better place than the narrator's home«.¹¹ Hinter dieser Empfehlung steckt die Annahme, dass wir uns in unserem eigenen Zuhause selber näher sind und dass die Familiarität und Intimität der Umgebung uns einen leichteren Zugang zu unseren Erinnerungen ermöglicht. Die Gegenwart des Aufnahmegegeräts in diesem Szenario vermeintlicher Intimität ist jedoch ein Indiz dafür, dass es sich bei der Oral History nie um ein lediglich privates Gespräch handelt, gleich wie privat sein Rahmen und wie intim der Austausch auch ist: Die Erinnerung, die im Interview zur Sprache kommt, wird dadurch zu einer öffentlichen Aussage. Die Öffentlichkeit, an die sie sich richtet, ist die einer zukünftigen Zuhörerschaft, für welche die Interviewerin und ihr Gerät stellvertretend anwesend sind.¹²

Im Falle der Performance Kunst ist die bevorzugte Lokalität des Oral-History-Interviews oft das Studio oder Atelier – eine Variante

⁹ Hopes und Stave haben die Performativität der Oral History folgendermaßen beschrieben: »As many oral historians know intuitively, the telling of stories is inherently performative: an interviewee puts on a show, creates an identity, within the context of talking to the interviewer.« Linda Hopes und Bruce M. Stave: »Preface«, in Della Pollock (Hg.): *Remembering: Oral History Performance*, New York, Houndsmill 2005, S. xi. Ich würde diesem zufügen, dass der Interviewende nicht nur als Zuschauer, sondern als Teilnehmer an dieser Performance beteiligt ist.

¹⁰ Ausnahmen sind die Veröffentlichungen Grögels, Regns und Saemanns, zum Beispiel Katrin Grögel, Chris Regn und Andrea Saemann: »Performance Saga: Performances, Interviews, Ereignisse. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst«, in: Dora Imhof und Sibylle Omlin (Hg.): *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München 2010, S. 103–114; und Dominic Johnsons Einleitung in Johnson: *The Art of Living*, a.a.O., S. 1–15.

¹¹ Hugo Slim und Paul Thompson u.a.: »Ways of Listening«, in: Robert Perks und Alistair Thomson, *The Oral History Reader*, London, New York 1998, S. 114–125, hier S. 116.

¹² Jeff Friedman schlägt vor, dass Oral-History-Interview sei »a performance that includes both the local embodied social situation and a more public and official historical posterity for whom the narrators stage their experiences. This additional layer requires a complex public performance from both the interviewer and narrator within the Oral History event«. Jeff Friedman: »Fractious Action: Oral History-Based Performance«, in: Lois E. Myers und Rebecca Sharpless (Hg.): *Handbook of Oral History*, Lanham, New York, Toronto, Oxford 2006, S. 465–480, hier S. 473.

der Privatsphäre, die jedoch einen stärkeren Fokus auf die künstlerische Arbeit impliziert (und zugleich einen privilegierten Einblick in den üblicherweise nicht öffentlich zugänglichen künstlerischen Prozess verspricht). Künstler_innen werden ja in der Regel nicht als Zeitzeug_innen befragt, sondern vor allem als Zeug_innen der Geschichte ihrer eigenen Arbeit. Das Atelier als Gesprächsort signalisiert dabei, dass man sich einer gewissen Distanz zwischen Künstler_innenbiographie und künstlerischem Werk wohl bewusst ist. Eine narrative Verquickung von Werkentwicklung und Biographieverlauf ist jedoch bei der Oral History von Künstler_innen immer impliziert, vor allem in den Gesprächsformaten, die in der Forschung »Life Story« genannt werden. Dies ist eine Form retrospektiver narrativer Sinngebung der eigenen Lebensgeschichte, die vielen Einzelinterviews strukturell zugrunde liegt.¹³ Das muss allerdings nicht zwangsläufig dazu führen, »biographische Fehlschlüsse« zu begehen und künstlerische Entscheidungen durch Lebensläufe zu erklären. Vielmehr erlaubt es, die der Oral History eigene Form des narrativen Selbstporträts, die künstlerische Praxis über werkimmanente Fragen hinaus auch auf Elemente wie Kontext, Prozess und künstlerisches Selbstverständnis zu befragen. Johnsons Buchtitel, *The Art of Living*, weist darauf hin:¹⁴ Seine Gespräche mit Performern vermitteln vor allem die Einsicht, dass sich für diese Künstler_innen Performance Kunst nicht auf einen flüchtigen Akt reduzieren lässt, sondern eine lebenslange Praxis ist – eine Form der (Über-)Lebenskunst.¹⁵

In meiner eigenen Oral History geht es mir weniger um das Werk einzelner Künstler_innen als um die Auseinandersetzung mit der Entwicklung einer Szene, nämlich der Performance Kunst in Wales, die sich in den sechziger und siebziger Jahren jenseits der grossen Kunstmetropolen herausgebildet hat. Im Mittelpunkt der Gespräche stehen daher oft nicht einzelne »Life Stories«, sondern die Geschichte vergangener Festivals, Netzwerke, Aus-

¹³ »The life-story interview invites the narrator to dig deep, to reflect on the inner self, to reconcile any conflicts and then to reconstruct the self as a coherent whole in the form of a single narrative.« Abrams: *Oral History Theory*, a.a.O., S. 33.

¹⁴ Es sei hier der Vollständigkeit halber vermerkt, dass Johnson seine Interviews sowohl im Zuhause der Künstler_innen wie in ihren Ateliers und als öffentliche Gespräche geführt hat.

¹⁵ Saemann betont ebenfalls, dass es in *Performance Saga* »weniger um konkrete Arbeiten als um eine ganze Lebenshaltung« ging. Grögel, Regn und Saemann: »Performance Saga: Performances, Interviews, Ereignisse«, in: *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, a.a.O., S. 109.

bildungsstätten oder Aufführungsorte. Meine ersten Interviews mit Künstler_innen und Organisator_innen dieser Szene fanden alle als öffentliche Gespräche vor Publikum statt.¹⁶ Meine Absicht war, der bis dato unbekannt Geschichte der Performance Kunst in Wales damit Öffentlichkeit zu verleihen. Es ging mir zudem darum, zu signalisieren, dass die Erinnerungen an Performance Kunst nicht allein den Künstler_innen »gehören«, sondern diese Kunstform mit ihren komplexen Weisen der Zuschauer- und Zeugenschaft einer Erinnerungsform bedarf, die ebenso öffentlich mit anderen geteilt wird. In einem weiteren Gesprächsformat habe ich Künstler_innen und Organisator_innen (allerdings nicht öffentlich) direkt an Orten interviewt, die für ihre eigene Arbeit oder für die Szene allgemein von Bedeutung waren.¹⁷ Diese Orte dienten nicht nur als »lieux de mémoire« (Pierre Nora), die halfen, Erinnerungen hervorzurufen und zu kristallisieren. Solche »site-specific« Interviews erlaubten zudem einen Einblick in die materiellen und örtlichen Bedingungen, unter denen Performances in der Vergangenheit stattfanden, und in die Infrastruktur von Galerien, Theatern und »Artist-run Spaces«, die die Performance Kunst in Wales zu einem bestimmten Zeitpunkt unterstützten.

Geschichte wurde in diesen Gesprächen jedoch nicht nur als ein Zeitpunkt in der Vergangenheit erfahrbar, den man sich wieder in Erinnerung ruft, sondern als Zeitraum, dessen Einfluss sich bis in die Gegenwart hinein erstreckt und dessen Erinnerungsspuren daher bereits gegenwärtig sind – in den alternden Körpern der Künstler_innen wie in den architektonischen Veränderungen der Stadt.

Wer spricht?

In den erwähnten Oral Histories der Performance Kunst kommen, bis auf wenige Ausnahmen, fast ausschliesslich Künstler_innen zu Wort. Oral History ist damit eine zeitgenössische Variante des

¹⁶ Heike Roms, *An Oral History of Performance Art in Wales 1968–2008*. Gefördert vom Arts Council of Wales/National Lottery. Sieben der Gespräche fanden in der Cardiff School of Art und Design statt, selbst ein wichtiger Ort für die Geschichte der Performance Kunst in Wales. Das achte Gespräch wurde an der Universität in Aberystwyth abgehalten. Für weitere Informationen siehe Roms, *What's Welsh for Performance?*, a.a.O.

¹⁷ Für mehr Informationen über Schauplätze der Interviews und deren Implikationen siehe Heike Roms und Rebecca Edwards: »Oral History as Site-Specific Practice: Locating the History of Performance Art in Wales«, in: Shelley Trower (Hg.): *Place, Writing and Voice in Oral History*, Basingstoke, New York: 2011, S. 171–191.

Künstlergesprächs, das, so der Kunsthistoriker Philip Ursprung, gegen Ende der 1960er Jahre »zum privilegierten Ort der künstlerischen Produktion und zum Garant für auktoriale Präsenz« wurde.¹⁸ Performance Kunst und Künstlergespräch sind somit Zeitgenossen, gemeinsame Sprösslinge dessen, was Lippard und Chandler 1968 einprägsam, wenngleich ein wenig eindimensional, als Dematerialisierung des Kunstobjekts beschrieben haben: In der einen befindet sich die schöpferische Produktion nun ganz in der Performanz des Körpers, der nichts mehr herstellt; im anderen »in der Performanz der Sprache, im Ringen nach Worten, im Räuspern, im Stammeln der Künstler vor dem Mikrofon«.¹⁹ Die Künstlerin wird damit zur privilegierten Quelle einer Deutung der eigenen Arbeit. Dass dies zu einem Zeitpunkt passierte, an dem Poststrukturalismus und New Criticism den Fetischismus der Autorenschaft und den »intentionalen Fehlschluss« nachhaltig diskreditierten, muss kein Widerspruch sein: Künstlergespräche thematisieren häufig, wie komplex sich die Beziehung zwischen Intention und Realisierung, Konzept und seiner Ausführung in der künstlerischen Arbeit ausdrückt.²⁰ Dies ist vor allem in Gesprächen zu Performance Kunst der Fall, einer Kunstform, in der das »Werk« oft zwischen Konzept, Prozess und Ereignis zu situieren ist.

In meiner Oral History habe ich ausser Künstler_innen auch Organisator_innen, Kurator_innen, Kulturpolitiker_innen und Techniker_innen nach ihren Erinnerungen an die Performance-Szene in Wales befragt; dies oftmals in Gruppengesprächen, nach dem Vorbild eines »Witness Seminars«,²¹ bei dem Beteiligte ihre Erinnerungen gemeinsam diskutieren, verhandeln oder in Frage stellen können, womit die prinzipielle Kontingenz jeglicher Erinnerung unterstrichen wird. Diese Gespräche brachten oft Menschen zusammen, die sich vierzig Jahre lang nicht gesehen hatten – der emotionale Affekt eines solchen Wiedertreffens war ein wichtiger Teil der Dynamik dieser Interviews. Eine grössere

¹⁸ Philip Ursprung: »Hat das Interview die Kritik absorbiert? Andy Warhol und die Folgen«, in: Michael Diers, Lars Blunck und Hans Ulrich Obrist (Hg.): *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg 2013, S. 153–169, hier S. 153.

¹⁹ Ursprung, »Hat das Interview die Kritik absorbiert?«, in: *Das Interview*, a.a.O., S. 154.

²⁰ So schreibt Lars Blunck: »Das Wort des Künstlers ins kunstwissenschaftliche Kalkül einzubeziehen, bedeutet also, so meine ich, nicht im Sinne eines Pro-Intentionalismus zu fragen, was dieser denn wollte oder will, sondern es heisst, das Künstlergespräch als integralen Bestandteil künstlerischer Praxis und den Künstler als Diskursteilnehmer anzuerkennen, wenngleich natürlich nicht als einen privilegierten, gar autoritären.« Lars Blunck: »Der Mob schaut zu: Zum Quellenwert des Künstlergesprächs – am Beispiel von Marcel Duchamp«, in *Das Interview*, a.a.O., S. 170–194, hier S. 187.

²¹ »A particularly specialized form of Oral History is the Witness Seminar, where several people associated with a particular set of circumstances or events are invited to meet together to discuss, debate, and even disagree about their reminiscences.« E.M. Tansey: »What is a Witness Seminar«, in: *The History of Modern Biomedicine* Webseite, 2014, <http://www.histmodbiomed.org/article/what-is-a-witness-seminar> (aufgerufen 1 April 2016).

Herausforderung war es, Zuschauer_innen zu finden, die sich über ihre vergangenen Erfahrungen mit Performance Kunst befragen lassen würden. Für diese Kunst gibt es gemeinhin keine Register verkaufter Eintrittskarten oder Anschriftenlisten regelmässiger Besucher. Viele Zuschauer_innen werden unabsichtlich »Zeug_innen«, indem sie zufällig auf einem öffentlichen Platz oder bei einer Vernissage in einer Galerie auf eine Performance treffen. Und Zeug_innen solcher vergangener Aktionen sind oft besorgt, dass ihre Erinnerungen für ein Interview nicht genügend detailliert sind. Ich habe daher in meiner Arbeit andere Formate ausprobiert, wie zum Beispiel das einer interaktiven Installation, in denen Besucher gebeten wurden, ihre Erinnerungen – wie auch immer ungenau und beiläufig – an Performances in der walisischen Hauptstadt Cardiff in eine grossflächige Stadtkarte einzutragen, eine Aktion, die dann zu Gesprächen führte.²²

Die Interviewten sind, selbstverständlich, nicht die einzigen Teilnehmer_innen an einem Gespräch – bei der Oral History ist die Anwesenheit der Interviewenden notwendiger Teil des Erinnerungsprozesses. Die akademische Praxis der Oral History betont seit langem die intersubjektive und kollaborative Dynamik des Gesprächs, in dem »the participants cooperate to create a shared narrative«.²³ Die Gegenwart des Interviewenden wird jedoch oft als sekundär inszeniert: So sind in den Videoaufzeichnungen der *Performance Saga* und des *European Live Art Archives* die Interviewer nur als Stimmen anwesend. Ihr Anteil am Gespräch kann aber über das reine Fragenstellen und Zuhören weit hinausgehen: Je mehr der Interviewende vom Befragten als Experte angesehen wird (und spätestens über die Ausführung der Interviews wird der Interviewende ja zum Experten), desto häufiger finden sich Rückfragen, Nachfragen, Klarstellungen, Diskussionen – Kurator Christoph Lichtin hat dies (in Anlehnung an Oskar Bätschmann) als »Argumentationsgemeinschaft« von Künstler und Kritiker im Interview bezeichnet.²⁴ Und Performance-Theoretiker Adrian

²² Heike Roms, *Mapping Performance Art in Cardiff*, Chapter Arts Centre Cardiff 2008. Siehe Roms und Edwards: »Oral History as Site-Specific Practice«, in: *Place Writing and Voice in Oral History*, a.a.O.

²³ Abrams: *Oral History Theory*, a.a.O., S. 54.

²⁴ Christoph Lichtin, »Herr Duchamp wie geht es Ihnen? Zur Geschichte und Analyse des Künstlerinterviews«, in: Imhof und Omlin (Hg.), *Interviews*, a.a.O., S. 43–58, hier, S. 57.



Abb. 1: Andrea Saemann, Performance Saga, Interview mit Esther Ferrer befragt von Chris Regn, 2003, Video: Christoph Oertli.

Heathfield hat das Potential dessen, was er »dialogic discourse« nennt, als ein »dismantling of the cultural and critical powers« des Künstlers wie des Theoretiker-Historikers beschrieben: »for the practising artist to speak theoretically or for the art theoretician to discuss the practicalities of making or reception may involve each in a leaving of established formalities, languages, and logics, a departure that produces new ways of knowing and speaking about the work«. ²⁵ Dies impliziert auch, dass in der Oral History weder Künstler noch Theoretiker-Historiker das Wissen um Performance Kunst besitzen, sondern dieses Wissen zu einem dynamischen Prozess der gemeinsamen dialogischen Aushandlung wird.

²⁵ Adrian Heathfield: »Introduction«, in: Amelia Jones und Adrian Heathfield (Hg.): *Perform, Repeat, Record*, Bristol, Chicago 2012, S. 435–440, hier S. 437.

Traditionell hat sich die Oral History schwergetan, von der Geschichts- oder Sozialwissenschaft ernst genommen zu werden: Zu subjektiv, zu veränderlich, zu unvorhersehbar ist die Leistung des Gedächtnisses und der Prozess des Sich-Erinnerns, auf den sie baut.²⁶ Für Theoretiker_innen der Performance ist es jedoch gerade diese Performanz des Erinnerns (und Vergessens), welche die Oral History so interessant macht. In den Debatten der letzten Jahre über die vermeintliche Unvereinbarkeit von Performance und Archiv taucht die Oral History häufig als Verbündete der Performance auf. Für Diana Taylor ist sie Teil des »so-called ephemeral repertoire of embodied practice/knowledge«,²⁷ das Taylor dem Archiv entgegensetzt.²⁸ Und Rebecca Schneider hebt hervor, »[b]ecause Oral History and its performance practices are always decidedly repeated, Oral History practices are always reconstructive, always incomplete [...]. In performance as memory, the pristine self-sameness of an ›original‹, an artifact so valued by the archive, is rendered impossible«. ²⁹ Jedoch nicht alle Performance-Theoretiker_innen stehen der Oral History derart enthusiastisch gegenüber. Amelia Jones, die seit Jahren die Gleichsetzung der Performance Kunst mit Ephemeralität und Präsenz in ihren Schriften kritisch hinterfragt, hat angemerkt, die Befragung von Künstler_innen gebe »a false sense of an ›unmediated‹ history ›without delay‹, even though clearly their recollections re-present acts that occurred long ago«. ³⁰ Jones bezieht sich hier auf Derridas Beobachtung in *Archive Fever* (deutsch: *Dem Archiv Verschrieben*), dass wir uns nach einer solchen unmittelbaren Gegenwärtigmachung von Geschichte sehnen: »Live, without mediation and without delay. Without even the memory of a translation«. ³¹

Findet in der Oral History tatsächlich eine solche Vergegenwärtigung ohne Vermittlung statt? Stimme, Gesten, rhetorische Figuren – all diese nehmen an einer medialen Übersetzung der Erin-

²⁶ Für Kulturtheorien des Gedächtnisses siehe: Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999; und Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München 2005.

²⁷ Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham/NC, London 2003, S. 19.

²⁸ Taylor betont allerdings, das Archiv und Performance oft einander zuarbeiten. Viele Forscher halten diesem Argument entgegen, dass das Dokument wesentlicher Bestandteil des Performance-Prozesses ist – siehe, unter anderem, das Forschungsprojekt *Archiv Performativ*, 2010–2012, <http://www.zhdk.ch/?archivperformativ> (aufgerufen: 1 April 2016); und Heike Roms, »Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?«, in: Gunhild Borgreen und Rune Gade (Hg.): *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen, S. 35–52.

²⁹ Rebecca Schneider: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, New York 2011, S. 100.

³⁰ Jones: »Lost Bodies«, in: Phelan (Hg.): *Live Art in LA*, a.a.O., S. 146.

³¹ Jacques Derrida: »Archive Fever: A Freudian Impression«, Übersetzung: Eric Prenowitz, *Diacritics* 25 (1995), Heft 2, S. 9–63, hier S. 58.

nerung im Gespräch teil. Dokumente aus dem Archiv sind oft als »Aide-Mémoires« zur Stimulierung von Erinnerung präsent.³² Und Momente des Ringens um Erinnerung und der Suche nach einem passenden Ausdruck markieren die »delays« im Erinnerungsprozess. Noch offensichtlicher als die mediale Vermittlung im Gespräch ist die des Gespräches selbst. Wie die Performance Kunst unterhält auch die Oral History eine komplexe Beziehung zu Formen von Dokumentation und Mediatisierung. Was Oral History genannt wird, ist oft genaugenommen nicht das Ereignis des Gesprächs selbst, sondern seine Aufzeichnung, ob durch Audio, Video oder Transkriptionen, welche dann in einem Archiv aufbewahrt wird. Ein Gespräch über Erinnerung an Performance Kunst wird eigentlich erst zur Oral History durch diesen Aufzeichnungsprozess. So bedienen sich die erwähnten Oral Histories der Performance Kunst ebenfalls unterschiedlicher Arten des Aufzeichnens: Johnsons Gespräche sind als Verschriftlichung zugänglich, das European Live Art Archive veröffentlicht seine Interviews in voller Länge als Audiostream und *Performance Saga* als Videoaufzeichnungen, jeweils archiviert auf einer Webseite oder als DVD-Edition. Meine Oral-History-Gespräche sind als Buch und als Webseite mit Videoauszügen und Sounddokumenten archiviert,³³ und die jeweiligen Manifestationen sind nicht vollkommen miteinander identisch.

Performance-Theoretiker Philip Auslander hat darauf hingewiesen, dass das Archiv selbst Schauplatz performativer Prozesse ist, wie zum Beispiel der unseres (phänomenologischen) Umgangs mit Performance-Dokumentationen.³⁴ Was alle erwähnten Oral Histories der Performance Kunst auszeichnet, ist die Aufmerksamkeit auf den Umgang mit dem Archivierten. Häufig wird die Aufzeichnung zum Anlass oder gar zum Material weiterer Performances. So lud Johnson einige seiner Gesprächspartner_innen ein, ihr Werk in »Action Lectures« einem Publikum öffentlich vorzustellen; das European Live Art Archive und *Performance*

³² Andernorts habe ich den Dialog zwischen Erinnerung und Dokument in der Oral History genauer diskutiert; siehe Heike Roms, »Eventful Evidence: Historicizing Performance Art«, *Maska* 2008, Heft 117–118, S. 69–77. Online veröffentlicht in *Map Media Archive Performance*, 2010, Number 2, <http://www.performance-map.de/map2/geschichte/romsengl> (aufgerufen: 1. April 2016).

³³ Heike Roms, *What's Welsh for Performance? – An Oral History of Performance Art in Wales*, Cardiff 2008. Für die Adresse der Webseite siehe oben.

³⁴ Philip Auslander: »The Performativity of Performance Documentation«, *PAJ: A Journal of Performance and Art* 28 (2006), Heft 3, S. 1–10.

Saga veranstalteten beide Festivals für Performance Kunst; und letzteres diente Andrea Saemann zudem als Grundlage eigener künstlerischer Arbeiten. Meine Interviews sind zum Teil zu Audio-Guides verarbeitet, die es Zuschauer_innen ermöglichen, die erzählte Geschichte vor Ort im Gehen nachzuvollziehen. Wie die Performance Kunst, so ist auch die Oral History weder ganz dem Repertoire noch ganz dem Archiv verschrieben – sie ist Gegenstand einer dynamischen wechselseitigen Konstituierung, die Rebecca Schneider als »Inter(in)animation« von Performance und Archiv beschrieben hat.³⁵

Performative Formate des erzählenden Erinnerns

Die Performativität der Formate des erzählenden Erinnerns, der sich die Oral History bedient, herauszustreichen, heisst, die Wichtigkeit des dialogischen Austausches, des öffentlichen Charakters, des Settings und der medialen Vermittlung für die Oral History zu betonen. Es heisst auch, sich nach J.L. Austin die Frage zu stellen, auf welche Weise und mit welchem Ergebnis die Oral History »does something with words«. In den Oral Histories der Performance Kunst führt das Gespräch über Erinnerungen nicht nur dazu, ein vergangenes Performance-Ereignis dem Vergessen zu entreissen und in den kunstgeschichtlichen Diskurs einzubringen. Oral Histories bringen zumeist noch etwas anderes mit ins Spiel, und sie tun dies mithilfe ihres performativen rekurrierenden Charakters. Oral Histories sind in der Regel nicht auf ein Gespräch beschränkt: Konversationen mit acht Wegbereiterinnen der Performance, über fünfzig Interviews mit europäischen Performance-Künstler_innen verschiedener Generationen, zwölf Gespräche mit Künstler_innen vor allem aus den USA und Grossbritannien, mehr als sechzig Interviews mit Künstler_innen, Organisator_innen und Zuschauer_innen mit Verbindungen zur Performance Kunst in Wales... das Interviewführen wird dergestalt zu einer »Strategie der Gruppenbildung und Vernetzung«.³⁶ So geht es in *Performance Saga* wie im Oral-History-Projekt von

³⁵ Schneider: *Performing Remains*, a.a.O., S. 7.

³⁶ Siehe Dora Imhof und Sibylle Omlin: »Einführung«, in: Imhof und Omlin (Hg.): *Interviews*, a.a.O., S. 7–12.

Johnson auch um einen Austausch zwischen und über Generationen im doppelten Wortsinn: über die Begegnung von Performance-Künstler_innen unterschiedlichen Alters³⁷ und um die Frage der Generierung künstlerischer Arbeit in unterschiedlichen historischen Kontexten – weniger, wie Grögel und Saemann betonen, um die »Rückgewinnung« von Performance-Geschichte als vielmehr um ihr »Fortschreiben«. ³⁸ Und das European Live Art Archive und mein *What's Welsh for Performance?*-Projekt dokumentieren nicht nur existierende Performance-Szenen, sondern helfen, diese Szenen als solche eigentlich erst zu kennzeichnen und damit zu etablieren.³⁹ In der Oral History von Performance Kunst wird dergestalt Performance-Geschichte nicht nur rückgewonnen, sondern stetig fortgeschrieben – oder (um einen der Performance angemesseneren Begriff zu wählen): In der Oral History wird die Geschichte der Performance Kunst auf performative Weise weitergeführt.

³⁷ In Bezug auf *Performance Saga* hat Saemann auf die resultierende »Spannung zwischen historischer Distanz zu den Anfängen der Performancekunst und identifikatorischer Nähe zu den Künstlerinnen, die sie als Vorbilder anerkennt«, hingewiesen. Grögel, Regn und Saemann: »Performance Saga:«, in: Imhof und Omlin (Hg.): *Interviews*, a.a.O., S. 103.

³⁸ Ebd., S. 111.

³⁹ In einem anderen Artikel habe ich mich ausführlich mit der Produktion von historischer Evidenz in der Performanz der Oral History auseinandergesetzt; siehe Heike Roms, »Mind the Gaps: Evidencing Performance and Performing Evidence in Performance Art History«, in: Claire Cochrane und Jo Robinson (Hg.): *Theatre History and Historiography: Ethics, Evidence and Truth*, Houndmills, Basingstoke, New York 2016, S. 163–181.

Performance Kunst kuratieren?

Interessanterweise habe ich bei dem Thema sofort eine Art Widerstand gespürt. Performance Kunst ausstellen zumindest klingt sofort nach dem zischenden Geräusch, das entsteht, wenn man erhitztes Metall mit kaltem Wasser ablöscht. Performance kuratieren geht jedoch sehr wohl, vor allem Performance-Aktivistinnen haben über Jahre ein wunderbares, überraschendes, internationales und sehr freches Programm gemacht. Sie haben das Gekochte nicht von dem Rohen getrennt, sondern ihr Programm und ihr Publikum zum Brodeln gebracht.¹ Somit werde ich im Folgenden einige Thesen zum Kuratieren von Performance Kunst vorstellen.

I. These: Revolutionäre Anfänge

Performance Kunst und Performances entstanden in den 1960er Jahren als Anti-Kunst, als Ablehnung tradierter Kunstformen, als feministisches Statement, als revolutionärer Akt, als Überschreitung von Genregrenzen, als Kritik an Ausschlusspraktiken, als Kritik von Hochkunst und Populärkultur, als Kritik an der politischen Wirkungslosigkeit von Kunst. Aus der Neuen Musik wurde die Möglichkeit der Notation als Event Scores auf andere Kunstformen übertragen, Choreographie und Theateraufführungen auf Bildende Kunst gespiegelt und somit Kunstformen durch die Brille anderer Kunstformen gegengelesen. Für eine radikale Transformation anderer Mittel in die Kunst hinein mitsamt den einhergehenden Reformulierungen des Materialbegriffs und der Produktion hat es jedoch auch historische Vorläufer gegeben, so etwa das Cabaret Voltaire in Zürich.² Populärkultur, Theater, Tanz, Bildende Kunst, all dies läuft in der Performance Kunst zusammen, nicht ohne Verwerfungen und Brüche.

¹ Claude Lévi-Strauss: *Mythologica – Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M. 1967.

² Vgl. Dierich Diederichsen: »Echos von Spiegelsounds in goldenen Headphones. Wie Kunst und Musik einander als Mangelwesen lieben«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 60, Dezember 2005, S. 43–61. Theodor W. Adorno, »Philosophie der neuen Musik«, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. XII.

Aktuell wird Performance jedoch häufig wieder einschränkend als eine Art Subkategorie der Bildenden Kunst verstanden. Ähnlich wie in den 1960er Jahren beispielweise von Allan Kaprow das Happening von der Malerei abgeleitet wurde. Performance geschieht dann, wenn der Wahrheitsdiskurs (der Kunst) mit dem Spektakel des Theaters kollidiert.

2. These: Historische Bemerkungen

Zur Skizzierung der theoretischen Prinzipien beziehe ich mich auf die Unterschiede, die Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* zwischen verschiedenen Gebieten in den Künsten formuliert hat. Kant setzte sich nicht nur ausführlich mit den Künsten auseinander, sondern präsentierte sie auch in einem ganz neuen Licht. Aus Terry Eagletons Sicht lieferte Kants Theorie den ideologischen Hintergrund für das im Entstehen begriffene Bürgertum. Er tat dies nicht nur, indem er das Sinnliche vom Rationalen trennte und so eine Spaltung institutionalisierte oder benannte, die der modernen Subjektivität zugrunde liegt, sondern auch mit seiner Definition des Subjekts im absoluten Gegensatz zum Objekt, durch die er das Subjekt von seiner materiellen Existenz entfremdete. Nach diesem Konzept ist das Subjekt – und bleibt es auf seltsame Weise – allein: Das Subjekt ist kein Körper in der Welt, sondern eine transzendente Perspektive auf sie.³ Doch dadurch wird das Subjekt in eine einsame Position versetzt, und interessanterweise ist es genau der Bereich der Ästhetik, der diesen entfremdeten Subjekten eine Form von Gemeinschaft bietet. Eagleton kommentiert dies kritisch: »Was uns als Subjekte zusammenbringt, ist nicht Wissen, sondern eine unbeschreibliche Wechselseitigkeit des Gefühls, und dies ist sicher einer der Hauptgründe dafür, dass das Ästhetische im bürgerlichen Denken solch eine zentrale Rolle spielt. Denn die alarmierende Wahrheit ist, dass in einer sozialen Ordnung, die durch Klassenunterschiede und Wettbewerb gekennzeichnet ist, Menschen schliesslich hier, und zwar nur hier, in einer intimen Gemeinschaft zusammengehören können.«⁴

³ Vgl., Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1990, S. 72.

⁴ Vgl., ebd., S. 13–101.

Ausserdem war das Konzept des künstlerischen Genies in Kants Sicht an die Subjektivität gebunden, da er den Geniebegriff aus den Fähigkeiten eines ewigen Schöpfers herleitet, das göttlich Geniale jedoch in seiner Darstellung zur Funktion des künstlerischen Subjekts werden lässt. Diese Kreativität lässt sich wiederum mit den Erfordernissen für ein freies unabhängiges Unternehmertum in Verbindung bringen. Kant sah und institutionalisierte diese Spaltung in einer Entität, innerhalb eines Subjekts: das Sinnliche, das mit den Künsten und dem Körper zusammenhängt, und das Vernünftige, das mit dem Rationalen und dem Geist zusammenhängt. Dieser Widerspruch wurde später von Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* problematisiert, die darauf hinwiesen, dass sich der Geist aus dieser Sicht stets im Widerspruch zur Existenz des Körpers befindet.⁵

Dieser kurze theoretische Exkurs wird als Hintergrund fungieren, der zeigt, wie und auf welche Weise die Bildenden Künste und das Theater seit der Aufklärung schon durch ihre historischen Konzepte verortet sind – wogegen sich die Neo-Avantgarde und die Konzeptkunst dann grundsätzlich wandten. Kant zufolge gehören Theater und Kunst zum Sinnlichen, doch es ist offenkundig, dass die bildenden Künste dem Konzept einer mimetischen rationalen Wahrheit näher stehen und das Theater den sinnlichen und verdrängten Vergnügungen und Lüsten des Körpers. In der bürgerlichen Gesellschaft kam Theaterstücken die pädagogische Funktion zu, diese verstörenden Lüste des Körpers zu disziplinieren und zwar, indem man *Moral* aus den Theaterstücken lernen sollte.

So betrachtet stehen also zwei Prinzipien, nämlich jenes des Theaters und jenes der Bildenden Künste, auf dem Spiel, wenn wir den Konflikt zwischen Theaterpraktiken und Bildenden Künsten seit den 1960ern diskutieren. Oder, um es noch drastischer auszudrücken: Was passiert, wenn das Spektakel auf den Wahrheitsdiskurs trifft?

⁵ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1988.

Die Performanz in einem künstlerischen Setting versteht Sabine Gebhardt Fink als doppelte insofern, als der performative Akt von Alltagshandlungen, durch den beispielsweise laufend Geschlecht affirmiert und konstruiert wird, versetzt in den repräsentativen Raum der Kunstinstitution nochmals verdoppelt wird und neue Bedeutungen bezogen auf diesen Repräsentationsrahmen erhält.⁶ Was aber nun, und hier sind wir beim Kuratieren, wenn der ursprünglich revolutionäre Akt der radikalen Re-Interpretation von Geschlecht in Performances genau durch die Rahmung des Kunstbetriebs wieder stillgestellt wird? Wenn die Rahmung nun übermächtig wird? Wenn letztlich alles, was im mehr oder weniger autonomen Raum der Kunst geschieht, dieser Stilllegung anheim fällt? Und ich vermute, dies ist einerseits einer Autonomie des Kunstwerks geschuldet, und andererseits besonders dem Ausstellungsraum als neutralisierendem Raum, als Raum der Nobilitierung, als Raum, der dem unerbittlichen Warencharakter aller Kunst Vorschub leistet.

Als historisches Beispiel möchte ich hier die Re-interpretation der Zusammenarbeit von Charlotte Moormann und Nam June Paik durch den Kurator, Museumsdirektor und Kunsthistoriker Wulf Herzogenrath anführen. Diese Zusammenarbeit wird unter der Folie der Frau als Künstlermuse subsumiert, auf einer Abbildung ist Charlotte Moorman allerdings diejenige, die Nam June Paik als Instrument benützt, sie versetzt ihn in einen Objektstatus. Die Kunstgeschichtsschreibung ist aber für diese offensichtlich mögliche Deutung praktisch blind, wie Herzogenraths Bildunterschrift bezeugt, in der Charlotte Moorman als Muse tituiert wird, anstatt eine künstlerische Zusammenarbeit, bei der Nam June Paik visuell die Rolle des Instruments einnahm, zu attestieren.

Ein Beispiel aus der Performance Kunst um 2000 für die Entpolitisierung durch institutionalisierte Rahmungen im Museum ist Spartacus Chetwynd oder inzwischen Marvin Gaye Chetwynd. Sie wurde als *erste* Performance Künstlerin für den Turner-Preis

⁶ Vgl. Sabine Gebhardt Fink: »Talking Back and Queer Reading – An Essay on Performance Theory and its Possible Impacts on Dissemination of Art«, in: *OnCurating*, Issue 6, 1,2,3, – *Thinking about exhibitions*, Zürich 2010, S. 23 ff., online www.on-curating.org. Zugriff 21.2.2016.

nominiert. Zumindest im Netz kann man ihren frühen Arbeiten auf die Spur kommen, in denen sie relativ frei mit einer größeren Gruppe zusammenarbeitete; einer Gruppe, die zusammen Marx liest und in wilde Aufführungen einbaut.

Auf jeder institutionellen Website drängt sich der Wunsch der Institution nach einer Verlebendigung der einladenden Institution auf, ein vampirisches Verlangen, ein Wunsch nach Lebensenergie wird deutlich. Die Repräsentation durch die Institution stellt dar, wie diese Verlebendigung in einer Kunstinstitution erstarrt. Ein anderes Beispiel wäre die Performancearbeit von Ariane Anderegg, die im Verlauf der 2000er Jahre in der Schweizer Performance-Szene im Kontext politischer Aktionen wichtig war. Ariane Anderegg hat die Arbeit *ROHSTOFF – eine Verarbeitung*, am Theater Basel und *NILE – river of discord* im Atelier Mondial IAAB, gezeigt (www.videostar.ch). Ihre Position wurde nicht entschärft, aber die Inklusion in die Institution führt zu einer Zweideutigkeit statt zu einer konkreten politischen Stellungnahme. Ähnlich bei den Relikten im Kunstraum von Performances von früheren Arbeiten Chetwynds. Inzwischen setzt Chetwynd häufig mehrere Maschinen ein, die dann Teile von Installationen auch ohne die anwesende Schauspielertruppe (Freunde und Verwandte) in Bewegung halten.

These 3: Welche Art Verlebendigung erhalten wir zu sehen? Welche Performanz, welche Präsenz?

Die Künstlerin Chetwynd bedient diesen Wunsch nach Verlebendigung des von Brian O'Doherty demaskierten White Cubes,⁷ in dem sie sich während eines Drehs mit der BBC einmal kurz entblättert und nackt weitermalt. Sie spricht natürlich die Antropomorphien von Yves Klein an, auf die sie sich völlig unkritisch als kunsthistorische Referenz bezieht. Yves Klein behandelte ja bekanntlich die Körper von jungen Frauen als Malwerkzeuge, als verlängerte Pinsel, wenn ich das mal so anzüglich formulieren darf. In der Reportage der BBC kommt es ein wenig überraschend,

⁷ Vgl. Brian O'Doherty: *Inside the white cube*, Wolfgang Kemp (Hg.), Berlin 1996.

als Chetwynd sich auszieht, dennoch bedient sie sogleich Erwartungen, die ein breites Publikum an die zeitgenössische Kunst haben könnte: Sie bedient insofern den Referenzrahmen Kunst, mit der kleinen zeitgenössischen Abwandlung, dass sich Frau nun gleich selbst zum Instrument ihrer Kunst und Gegenstand des Voyeurismus der Betrachter macht.

Für ein britisches Publikum ist zudem ihr familiärer Hintergrund sicherlich präsent: Ihr Vater war beim Militär (daher häufige Umzüge und die Kenntnis verschiedenster Kulturen), und sie ist über ihn mit der britischen Oberschicht verwandt. Alles wie gehabt, könnte man sagen, jenseits der medial vermittelten Performanz des genialen (und da weiblich) nackten Künstlers kann die Oberschicht gerne ihre Spleens ausleben. Die Öffnung auf eine Verlebendigung besteht in diesem Fall aus einer Teilhabe des Publikums an den schrägen Aufführungen. Die aktuelle Performance bedient und reformuliert den Kunstbegriff: Frauen haben ihre Rolle des ausführenden Organs so weit verinnerlicht, dass sie dies auch ohne direkten Auftrag umsetzen. Was ist also Präsenz, *is it now?*, die Präsenz der Performance, (von der wir ja nur Bilder oder Videoclips sehen können, bzw. vollkommen stillgestellte Relikte)? Die Präsenz der Performance wird hergestellt in ihrer Anleihe an Reality-Formate und Yellow Press. Wir können die Künstlerin live – oder fast live – erleben, und wir können den Sprösslingen der Oberschicht so nahe wie nie sein – das glauben wir zumindest. Gleichwohl gibt es interessante Aspekte in den Performances von Marvin Gaye Chetwynd mit Freunden und Familienmitgliedern. Sie entstehen immer dann, wenn die mediale Verfasstheit irgendwo aufblitzt, wenn während des Spiels Mobiltelefone von den Akteuren benutzt werden und so mit einer Brecht'schen Unterbrechung, dem V-Effekt, auf die Künstlichkeit der Aufführung selbst hingewiesen wird.

Performance oder auch die Performanz von Installationen und anderen Artefakten zu kuratieren, könnte deshalb vielleicht bedeuten, mit Künstler_innen über das Sichtbarmachen

der medialen Verfasstheit von Performanzen zu diskutieren und künstlerische Arbeiten zu fördern, die die Kraft haben, dies zu tun. Typisch für Performances ist es, dass sie ein Nachleben oder doch vielleicht das wesentliche Leben im Video haben, sie sind also nicht nur Performanzen, die Wirklichkeiten schaffen, sowie Performanzen, die im Repräsentationsraum Wirklichkeiten schaffen oder befragen, sie sind auch noch ständige Projektionen, in jedem Sinn des Wortes.

These 4: Performance kuratieren heisst daher als vorläufiger Befund:

- Medialität und Konstruktion sichtbar machen
- Eine eigene Position riskieren und sichtbar machen
- Diesen Vorgang als andauernden Verhandlungsprozess begreifen

Insofern ist selbstverständlich eine Festschreibung einer gelungenen Art, Performance Kunst zu kuratieren, nicht möglich. Möglich sind jedoch Einschreibungen in die zeitgenössische Kunst und in die Kunstgeschichte, daher schliesse ich hier mit einigen Stills aus einer Video-Arbeit, die wir im Postgraduate Programme in Curating (CAS/MAS in Curating) mit Christian Falsnaes produziert haben. Der erste Teil besteht aus einem Musik-Video, bei dem Christian zum Star, wir, die Lehrenden und Studierenden im PP on Curating zu Background-TänzerInnen werden. Falsnaes spielte die mediale Verfasstheit schon im Film offensiv an: »You see, here is the camera ... I need your participation.« Im zweiten Teil führt Falsnaes mit uns eine Art Re-enactment des Cut Piece von Yoko Ono auf, auch hier reflektieren wir in einem Dialog mit ihm während des Films über die Aussage, den Gender-Diskurs im Stück und die mediale Verfasstheit des Videos wie die Störung von Protokollen des Erlaubten und Verbotenen im Ausstellungsraum. Studierende (und Lehrende) des CAS/MAS in Curating erlebten und gestalteten die Verhandlung von Performances und

deren medialer Zerr- und Ver-Spiegelungen entlang des Scripts sowie deren nachträgliche – im Video mehrfach verdoppelte – mediale Projektionen.

Eine weitere Arbeit in diesem Kontext wäre die Arbeit von Andrea Saemann mit dem Titel *Terminator* aus dem Jahr 2001, in der die Geschichte des Action-Films nacherzählt und gebrochen wird. Auch hier wird die Medialität von Performance und Video reflektiert und die eigene Position gegenüber der Repräsentation stereotyper Rollenbilder sichtbar gemacht. Die gesamte Arbeit erscheint als fortlaufende Narration ebenso wie als Subversion und Dekonstruktion.

Performance Kunst kuratieren?



Abb. 2-3: Christian Falsnaes, Workshop bei Dorothee Richter, 2014, CAS/MAS Curating, Zürcher Hochschule der Künste.

Lilo Nein

Wessen Ordnung?

Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken

In den letzten Jahren sind zahlreiche theoretische und künstlerische Arbeiten und Projekte entstanden, die sich der Historisierung von Performance und ihrer Dokumentation sowie den sich daraus ergebenden Fragen gewidmet haben. Dokumentarische und archivarische Aneignungen von Performance Kunst verschieben den Fokus tendenziell von der grundlegenden Frage, ob überhaupt gespeichert werden soll, auf die praktische Auseinandersetzung mit der Art und Weise, wie Wissen über Performances gespeichert, transportiert, vermittelt, interpretiert und aufgeführt werden kann. Sie widmen sich dem, was Amelia Jones das *logistische Problem*¹ nennt. Als Paradox bleibt: dass Performance als Live-Art auf den Akt, die Aufführung selbst, beschränkt bleibt, dass sie ephemere sein soll, also nichts hinterlassen darf. Damit Performances aber als künstlerische Arbeiten zirkulieren und symbolischen oder diskursiven Status erlangen können, sind Aufzeichnungen der aufgeführten Arbeiten notwendig, die ihre Existenz beweisen. Die Aufzeichnungen sind daher notwendig etwas anderes als die Arbeiten selbst, nämlich Dokumente, und insofern sekundär und nachgeordnet, von der Referenz auf das Original abhängig. Im Folgenden möchte ich die verschiedenen Argumente, die auf dieses Paradox eingegangen sind, nachvollziehen und an der Praxis heutiger Künstler_innen messen, die performativ arbeiten.

¹ Amelia Jones: »Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation«, in: *Art Journal. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century*, Vol. 56, No. 4., Winter, 1997, S. 11–18, hier S. 11.

Performance-Forschung versus

Performance-Ontologie

Ende der 1990er Jahre, als die Historisierung der Performance und Performance Art beginnt, hält Amelia Jones in ihrem Text ›*Presence*‹ in *Absentia: Experiencing Performance as Documentation* fest, dass man nicht länger die Auffassung aufrechterhalten könne, dass nur der über Performance schreiben könne, der dabei gewesen sei. Sie argumentiert, dass die Probleme, die durch Abwesenheit von Performance entstehen, logistisch und nicht ethisch oder hermeneutisch sind. Ihre Prämisse ist, dass es keine Möglichkeit eines unmittelbaren (*unmediated*) Verhältnisses zu kulturellen Produkten und Ereignissen gibt, auch nicht zu denen der Body Art. Die Spezifität des Wissens, das die Erfahrung einer Live-Performance mit sich bringt, solle nicht gegenüber Wissen, welches sich aus den dokumentarischen Spuren des Events generiert, privilegiert werden. Ihr zufolge lassen sich Performance-Dokumente als Supplements im Derrida'schen Sinne verstehen, die von dem Akt, den sie darstellen, gleichermaßen abhängig sind wie der Akt von ihnen. Mit dieser Argumentation schafft Jones eine Grundlage für Forschung, Lehre und Geschichtsschreibung von Performance Kunst, die den Live-Moment anderen Formen der Wissensproduktion als dem direkten Erleben zugänglich macht. Als Gegenpol im Diskurs um Performance-Dokumentation fungiert die ontologische Position, die Peggy Phelan 1996 mit den folgenden Worten formuliert hat: »Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented [...]: once it does so, it becomes something other than performance. Performance's being [...] becomes itself through disappearance.«² Diese Bestimmung von Performance als vergänglich steht der Performance-Dokumentation kritisch gegenüber: »Performance in a strict ontological sense is non-reproductive. [...] Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.«³ Phelan sieht das Potential von Performance

² Phelan, Peggy: »The Ontology of Performance: Representation without Reproduction«, in: *Unmarked. The Politics of Performance*, London 1996, S. 146–166, hier S. 146.

³ Ebd., S. 148

in der Eigenschaft, nichts zu hinterlassen oder zu speichern, das vervielfältigt werden und als Objekt am Markt zirkulieren könnte. Performance ist Phelans Definition zufolge etwas, das in das Gedächtnis der Zuschauer_innen verschwindet, in den Bereich des Unsichtbaren und Unbewussten, wo sie sich der Regulation und Kontrolle entzieht. Die beiden daraus resultierenden Positionen kann man vereinfacht gesprochen als »Performance kann und soll dokumentiert werden, um für spätere Generationen, Forschung und Historisierung zugänglich gemacht zu werden« und »Performance will nur im Live-Moment zugänglich sein und Dokumentation zerstört diese Essenz der Performance« benennen. Aber was bedeuten diese beiden unterschiedlichen Haltungen für die Praxis des Forschens? Wie kann Wissen über Performance transportiert werden? Und welche Rolle spielt Vollständigkeit dabei? Kann von einem Foto auf den Ablauf einer Performance in der Zeit geschlossen werden? Was zeigen uns Fotografien, was in der Live-Situation bzw. in der Bewegung von Körpern nicht zu sehen war? Braucht die/der Forschende, auch wenn er/sie anwesend war, Dokumente, auf die er/sie sich beziehen kann, oder kann sie/er sich völlig auf ihr/sein Gedächtnis verlassen? Bieten Dokumente einen objektiveren Zugang, weil wir uns als Schauende in Sicherheit wiegen und wir es mit Objekten zu tun haben, die jederzeit beiseite gelegt werden können? Und was bedeutet das »logistische Problem« – von dem bei Jones die Rede war – für Künstler_innen, die sich Gedanken über die Dokumentation ihrer eigenen Arbeiten machen und das Verhältnis zwischen Live-Akt und Dokumentation aktiv gestalten wollen? Und was eigentlich unterscheiden wir, wenn wir Dokumentation und Performance unterscheiden? Auf einige dieser Fragen möchte ich im Laufe des Textes zurückkommen, die anderen sind hier im Sinne einer Partitur des Nachdenkens aufgelistet.

Performance als Intertext

Die Perspektive, die ich in diesem Text vorschlage, soll zwischen den beiden skizzierten Positionen vermitteln und für ein Verständnis von Performance plädieren, welches den Live-Akt nicht vor seiner Einschreibung in andere Medien privilegiert, sondern mit diesen zusammen denkt. Ich möchte Performance als zeitgenössische Praxis denken, die sich sowohl im Live-Akt als auch in Dokumentation, Archivierung, Aufzeichnung, d.h. Diskursivierung im weitesten Sinne, und in deren Verhältnissen zueinander realisiert. Dieses Verständnis entspringt aus meiner eigenen künstlerischen Praxis und ist mit dem Gefühl verbunden, dass die Definition von Performance als Live-Art, das heisst als eine Kunstform, bei der live oder allein im Vollzug künstlerische Arbeiten entstehen, für zahlreiche Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst zu kurz greift. Performances haben selbstverständlich massgeblich mit ihren Aufführungen zu tun, aber sie waren auch seit den 1960er Jahren mit anderen Medien verbunden. Performances haben in Ateliers und exklusiv für mediale Aufzeichnungen stattgefunden, wie z.B. Bruce Naumans *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* oder *Square Dance*, oder im öffentlichen Raum und waren nicht an ein spezifisches Publikum gerichtet, wie beispielsweise Valie Export's *Mappe der Hundigkeit*, Vito Acconcis *Following Piece* oder Tehching Hsiehs fünf *One Year Performances*. Performances, die heute der Performance Kunst zugerechnet werden, waren nicht notwendig Aufführungen für Publikum; also das, was man unter einem Live-Akt versteht. Im theoretischen Verständnis werden die medialen Manifestationen dieser Arbeiten Performance-Dokumente genannt, wohingegen Künstler_innen Videos oder Fotografien oft als die künstlerischen Arbeiten selbst verstehen und präsentieren und darin keine vergangene und verlorene Performance sehen. Die Handlung oder der Akt können auch notwendiger Teil eines Arbeitsprozesses sein, der den Körper der Künstlerin oder performatives Agieren als Mittel zum Zweck für

die Umsetzung benötigt. Wenn performative und mediale Praxen als wechselseitig, das Mediale dem Performativen gleichwertig und nicht nachträglich gedacht werden, entsteht das Paradox, in welchem Performance als Live-Art gefangen bleibt, nicht mehr. Für Künstler_innen laufen diese Praxen oft parallel oder stellen sich als ergänzende Arbeiten und Tätigkeiten dar. Die Wiener Künstlerin Renate Bertlmann, die in den 1970er und 1980er Jahren fünf Performances (unter anderem in De Apple, Amsterdam, und Franklin Furnance, New York) realisiert hat, greift in ihren inszenierten Fotografien Motive aus ihren Performances wieder auf oder umgekehrt. Kürzlich habe ich eine Fotografie gesehen, welche in meiner Erinnerung als Performance-Dokument abgespeichert war, nur, dass im Hintergrund kein Publikum zu erkennen war. Dieser Fakt ist ja an sich nicht ungewöhnlich, denn es gibt oft Blickwinkel, aus denen man das Publikum einfach nicht sieht. Tatsächlich rechnet Bertlmann diese Arbeit, die wie die Performance aus dem Jahr 1978 stammt, aber ihren inszenierten Fotografien zu.⁴ Es handelt sich offensichtlich um eine Studioaufnahme. Ein ontologischer Unterschied ist für Betrachter_innen nicht evident, Performance und Fotografie tragen denselben Titel. Künstler_innen der jüngeren Generation verwenden immer öfter Begriffe wie Performance-Video oder Performance-Film, um zu beschreiben, dass beide Medien an einer künstlerischen Arbeit beteiligt sind und es sich nicht um eine Dokumentation eines Live-Aktes handelt. Sie entscheiden damit auch, für welches Publikum (einschliesslich medialem Publikum), für welchen Blick und in welcher räumlichen Situation eine Performance aufgeführt oder eine Handlung vollzogen wird. Laurel Nakadate beispielsweise spricht ganz selbstverständlich von einer Performance, wenn sie ihre Arbeit *365 Days: A Catalogue of Tears* aus dem Jahr 2010 beschreibt. In dieser Arbeit weint die Künstlerin ein Jahr lang jeden Tag, macht ein Foto davon und lädt dieses als Profilbild auf Facebook hoch. Seit 2011 ist die Arbeit als fotografische Serie in Ausstellungen

⁴ Renate Bertlmann: <http://www.bertlmann.com/index.php?im=68&id=11&lang=de&page=performances&year=1978&aa=6a6&bb=78f#picpos> und <http://www.bertlmann.com/index.php?im=148&id=8&lang=de&page=inszenfoto&year=1978&aa=89f&bb=6af#picpos>

zu sehen.⁵ Ich möchte dafür plädieren, Performance als (Live)-Akt mit anderen Medien und Praxen, die über diesen Akt hinausgehen, aber mit ihm verbunden sind, ihm vorausgehend oder nachfolgend, zusammen zu denken. Denn ich denke, dass das Medium Performance immer schon über den (Live)-Akt hinausgeht und notwendig mit anderen Medien verbunden ist. Dieses Verständnis habe ich an anderer Stelle »paratextuell«⁶ genannt. Der von Genette geprägte Begriff des Paratextes bezeichnet in der Literaturwissenschaft eine konkrete Ausprägung von Intertextualität, nämlich das »Beiwerk« des Buches. Das heisst all jene Texte, die den Text zum Buch machen. »Text präsentiert sich selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen«. und weiter: »sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn [...] zu präsentieren: ihn präsent zu machen und damit seine »Rezeption und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen«.⁷ Diese Theorie auf Performance anzuwenden, würde bedeuten, dass man neben den klassischen Paratexten, wie z.B. Titel oder Autor_innenname, Einschreibungen in andere Medien, Dokumentation und Verschriftlichungen als Paratexte des Live-Aktes versteht.⁸ Sie ermöglichen erst seine Rezeption als Performance.

Dieser Logik zufolge behält der Live-Akt seine Spezifität, Aufführung zu sein und danach nicht mehr zu sein. Diese Aufführung ist jedoch nur eine Präsentation unter anderen Präsentationen, nur eine Praktik unter anderen Praktiken, mit denen sie *notwendig* verbunden ist. Die Dokumentation ist *notwendig*, um eine Performance nach der Aufführung in Ausstellungen, in Portfolios, im Internet etc. zu präsentieren, um sie sichtbar zu halten. Es handelt sich um unterschiedliche Tätigkeiten, die in zeitgenössischen Modellen von Künstler_innenschaft zusammen kommen.

⁵ Laurel Nakadate:
<http://www.youtube.com/watch?v=wwFhS6ZgZFG>

⁶ Lilo Nein: »Anatomies of Possible Speaking Positions. Performance and Intertextuality«, in: Carola Dertnig und Felicitas Thun-Hohenstein (Hg.): in *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Berlin, 2014, S. 76–83.

⁷ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frz. Original 1987, deutsche Ausgabe: Frankfurt a. M., 2001, S. 9.

⁸ Editionen und Auflagen sind bezogen auf Performances auch interessante Paratexte.

Wissensproduktion durch Künstler_innen

Unter dem Begriff *artistic research* wird aktuell diskutiert, wie Künstler_innen zur Wissensproduktion und Forschung beitragen. Im Kontext von Performance bedeutet das, dass sich Künstler_innen einerseits verstärkt an der Archivierung und Aufarbeitung, Sichtbarmachung und Vermittlung von Performance-Geschichte beteiligen und sich andererseits mit der Dokumentation und Archivierung der eigenen künstlerischen Arbeit auseinandersetzen. Ich verstehe diese Praktiken als im weitesten Sinne epistemische Arbeiten, das heisst als Mitarbeit an Diskursen, an unterschiedliche Formen der Wissensproduktion über Performances, welche mit der Aneignung einer wissenden, schauenden Position zu tun haben.

In Wien haben z.B. die Künstlerinnen Carola Dertnig und Stefanie Seibold die lokale Performance-Geschichte aufgearbeitet und in den Ausstellungen *LET'S TWIST AGAIN. Worüber man nicht denken kann, darüber soll man tanzen* 2002 in der Kunsthalle Exnergasse sowie *Mothers of Invention. Where is performance coming from* im MUMOK 2003 thematisiert. Im Rahmen dieser Ausstellungen wurden Verbindungslinien zwischen der Generation von Künstler_innen, die in den 1970er und 1980er Jahren performativ agiert hat, und der jüngeren Generation geschaffen. Es wurden historische Dokumente sowie zeitgenössische künstlerische Arbeiten gezeigt, um die Geschichte der Performance Kunst im Hier und Jetzt zu kontextualisieren. 2006 ist die Publikation *LET'S TWIST AGAIN* erschienen, die einen Teil der Forschung in Form von generationenübergreifenden Interviews nachvollziehbar macht.⁹ Ein weiteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist die *Performance Chronik Basel*. In diesem Projekt forschen die Künstler_innen und Theoretiker_innen Muda Mathis, Sabine Gebhardt Fink und Margarit von Büren in einem kollaborativen Netzwerk über die lokale Performance-Geschichte in der Schweiz und arbeiten gemeinsam an unterschiedlichen Darstellungsformen, wie Präsentationen, Internetseite, Publikationen.¹⁰ 2010

⁹ Stefanie Seibold und Carola Dertnig (Hg.): *LET'S TWIST AGAIN. Worüber man nicht denken kann, darüber soll man tanzen*, Wien/ Gumpoldskirchen, 2004.

¹⁰ Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren (Hg.): *Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968–1986)*, Zürich, 2011 und <http://www.xcult.org/C/performancechronik/>.

initiierte die Künstlerin Pascale Grau das Forschungsprojekt *archiv performativ*, das sich ebenfalls der Performance-Dokumentation und Archivierung widmete und 2011 ein temporäres beispielbares Modellarchiv etablierte sowie die Tagung *Recollecting the Act. Zur Tradierung von Performancekunst* veranstaltete.¹¹

Konzepte und Praktiken der Performance-Dokumentation

Philip Auslander denkt Performance-Dokumentation als eigenständige künstlerische Praxis, die der performativen Praxis nicht untergeordnet ist. Dem Problem, dass diese Praxis der Dokumentation von ihrer Referenz auf die Performance abhängt, begegnet er mit der These von Performativität der Performance-Dokumentation, die er u.a. in der Publikation *After the Act* formuliert hat.¹² In einem Vortrag im Jahr 2013 unter dem Titel *Performing Texts*¹³ zeigt er, dass Performance-Dokumentation als künstlerische Praxis eine Geschichte hat, die bis in die Anfänge von Performance Kunst zurückreicht. Diese Geschichte beschreibt er am Beispiel der Kunst-Szene in New York von den späten 1950er bis Anfang der 1970er Jahre. Als zentrale Figur dieser Praxis stellt er Michael Kirby und seine Dokumentationsarbeit im Rahmen von Fluxus und Happening vor. Kirby publizierte 1965 das Buch »Happenings: An Illustrated Antology«, welches nach Auslander als das erste Beispiel für Performance-Dokumentation gelten kann, und er reflektierte seine Praxis in Texten und Schriften.¹⁴ Kirby definierte Performance-Dokumentation als »distinct and self-conscious, discursive practice«¹⁵ Der Grund für Performance-Dokumentation sei Kirby zufolge »a concern for tomorrows past«. Sie wird also nicht für Zeitgenoss_innen gemacht, sondern für ein zukünftiges Publikum, das keinen anderen Zugang zu diesen Performances hätte. Dieses zukünftige Publikum soll durch die Rezeption der Dokumentation die Erfahrung der Live-Performance nachvollziehen können. Kirby formuliert sein Ziel mit den Worten »to experience the performance itself«. Er wollte

¹¹ <http://archivperformativ.wordpress.com/>

¹² Philip Auslander: »Zur Performativität der Performedokumentation«, in: Barbara Clausen, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hg.) *After the Act: The (Re)-Presentation of Performance Art*, Nürnberg 2007, S. 21–34.

¹³ Philip Auslander: *Performing Texts. Department English and the National Endowment for the Humanities*. University of Richmond, United States, Vortrag, veröffentlicht auf YouTube am 2.4.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=njnAz-tE5ASY>

¹⁴ Michael Kirby war Herausgeber zahlreicher Publikationen, Professor an der Universität New York und Chefredakteur des TDR von 1969 bis 1986.

¹⁵ Alle folgenden Zitate sind dem Vortrag, der auf YouTube veröffentlicht ist, entnommen, siehe: Auslander 2013.

durch seine Dokumentation Surrogat-Performances produzieren, so schlussfolgert Auslander. Sie sollten die Performances den zukünftigen Betrachter_innen so nah wie möglich bringen und dabei der Verantwortung von Geschichtsschreibung Rechnung tragen: »The writer consciously attempt to record rather than to evaluate or interpret the performance will retain its own identity and the reader will respond to the documentation in much the same way as he would have responded to the performance.« Diese Objektivität, die Kirby – Auslander zufolge – im Auge hat, ist nicht in erster Linie einer subjektiven Position entgegengesetzt, sondern der Kritik. Dokumentation soll Performance analytisch beschreiben, und nicht interpretieren oder kritisieren; denn ansonsten würden die zukünftigen Betrachter_innen nicht die Performance selbst, sondern deren Interpretation sehen. Auch wenn für mich die ethische Dimension der Position Kirbys gut nachvollziehbar ist, denke ich, dass solche von den Performance-Künstler_innen relativ unabhängig entstehenden Dokumentationen heute zu den Ausnahmen zählen. Zumeist übernehmen die Künstler_innen selbst die Verantwortung für die zukünftige Präsentation ihrer Arbeit. Das Bewusstsein für Performance-Dokumentation geht auch mit den Notwendigkeiten einher, die eigene künstlerische Arbeit zu präsentieren, ins Internet zu stellen und international verschicken zu können, um sich für Residency, Fördergelder, bei potentiellen Ko-Finanzierungs- oder Produktionspartnern etc. zu bewerben. Für Künstler_innen ist Performance-Dokumentation heute auch in einen spezifischen Diskurs eingebettet, der eng mit der eigenen künstlerischen Praxis verbunden, zu deren Bestandteil geworden ist. Ich denke, dass Performance-Dokumentation heute eine Bedeutung für Performances selbst hat, indem die Geräte und Medien während der Aufführung eine eigene physische Präsenz haben. Es macht einen Unterschied, ob und wie viele Fotografen anwesend sind, ob sie stehen, sitzen oder sich (auf der Bühne) bewegen dürfen; ob eine Performance in einem Theater, in einer Ausstellung oder

im privaten Raum gezeigt wird; ob man die einzige zur Aufführung zugelassene Person ist oder das Geschehen mit 700 anderen Personen gleichzeitig sieht. Die Dokumentation ist mitunter ein Zugeständnis, dass eine Repräsentation der Performance innerhalb medialer Bedingungen möglich ist, dass Akte und Handlungen nicht dem Schreiben entgegengesetzt sind, sondern in sich immer schon das Potential zur Einschreibung tragen, man könnte vielleicht sogar sagen, dass sie sich strukturell über dieses Potential definieren. Jeder Aufführung geht alltägliches und künstlerisches Wissen um mediale Bedingungen, Blicke, und technische Möglichkeiten der Darstellung voraus. Dokumentation kreiert eine Position, in der sich die Betrachter_innen z.B. des Videos wiederfinden. Die Betrachter_innen eines Videos wissen um den eingeschränkten Sichtbereich und sie wissen auch, dass die Kamera dem Begehren des Kameramannes oder -frau folgt und ihren eigenen Blick lenkt. Die Betrachter_innen können nicht wissen, was ausserhalb des Bildausschnittes passiert. Die Entscheidung, was zu sehen gegeben wird, ist die desjenigen, der für die Dokumentation verantwortlich zeichnet. Sich als Künstler_in der ontologischen Position anzuschliessen, auf Dokumentation zu verzichten, heisst die Arbeit nur für den Moment zu produzieren. Die Performance zu dokumentieren und eventuell ins Internet zu stellen oder Fotos und Beschreibungen in Printform zu veröffentlichen, heisst mitunter die Arbeit selbst über diese Dokumentation zu definieren. Die Dokumentation kann aus praktischen Gründen als notwendig erkannt werden oder sie kann ein weiteres Stadium im künstlerischen Prozess darstellen und kann von dort aus verändert in andere Medien zurückwandern.

Ich denke, dass in der jüngeren Generation von Performance-Künstler_innen überwiegend ein konzeptuelles Verständnis von Dokumentation entstanden ist, das weniger das Verhältnis zwischen Dokument und Performance im Allgemeinen befragt als auf seine spezifische Gestaltung in jedem konkreten Fall abzielt.

Neben der Frage des Konzeptes der Dokumentation sind es solche des Budgets, der Autor_innenschaft und der technischen Möglichkeiten, die Künstler_innen beschäftigen.

Forschungsperspektiven

In Performance-Dokumenten schlagen sich drei Perspektiven nieder, die unterschiedliche Zugänge zum Event darstellen: die Perspektive des/der Forscher_in, des/der Produzenten_in der Dokumente, des/der Künstlers_in. Die Perspektive der Forscher_innen, ihre Subjektivität und das Begehren, welches mit der Forschung verbunden ist, schlägt sich vor allem in im Nachhinein produzierten »Dokumenten«, wie in mit Künstler_innen und Zeitzeug_innen geführten Interviews und Gesprächen, nieder. In Dokumenten, die von Fotograf_innen oder Filmemacher_innen angefertigt werden, ist neben dem Stil der Epoche auch der eigene Stil abzulesen.¹⁶ Dokumente, die von Künstler_innen selbst produziert, beauftragt oder autorisiert wurden, geben die Intention des/der Künstler_in wieder. Dieser Blick auf die eigene Arbeit unterliegt Veränderungen und ist natürlich nicht frei von Interessen: »Ein [...] interessanter Fall ist die Performance-Künstlerin Carolee Schneemann, die in den letzten Jahren ihre gesamte Video-Dokumentation neu überarbeitet hat. Das Ziel scheint hier, den historischen Wert ihrer Performances, aber auch deren Dokumente in die Gegenwart zu übertragen«, weist Barbara Clausen hin.¹⁷ Unabhängig davon, mit welcher Intention diese Dokumente angefertigt wurden, schaffen sie eine zeitliche und materielle Distanz und ermöglichen damit einen anderen Zugang zum Event als die eigene körperliche Anwesenheit. Damit möchte ich betonen, dass die Dokumentation mir nie die Performance selbst nahebringt, sondern dass Fotografien, Videos oder Texte in praktischer und theoretischer Hinsicht eine Position ausserhalb des Geschehens schaffen, von der aus ich auf das vergangene Geschehen schauen kann. Ich werde also nicht in die Position des Publikums versetzt – wie es die zitierten

¹⁶ Barbara Büscher: *Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs*. <http://www.performap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1>

¹⁷ Lilo Nein (Hg.): »Interview mit Barbara Clausen«, in: *SELBST ÜBERSETZEN! Ein Performance Lesebuch zum Aufführen*, Wien 2009, S. 92–111, hier S. 106–108.

Formulierungen von Kirby nahelegen –, sondern ich bin immer schon Betrachter_in oder Publikum eines Dokuments, nicht der Performance selbst. Ich frage mich beispielsweise, ob ich Teil des Publikum gewesen sein möchte, das 1963 beschimpft worden ist. Hätte ich mich persönlich angesprochen gefühlt und voller Ärger oder mit Kopfschmerzen den Saal verlassen? Wenn ich heute den Film der Uraufführung von *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke sehe, ist das für mich ein grandioses Theaterstück ebenso wie ein grandioses Film-Dokument. Und das liegt unter anderem daran, dass ich das angesprochene Publikum und dessen Reaktion sehe und als Teil dessen verstehe, was die Aufführung ausmacht. Ich werde nicht in die Position des Publikums von damals versetzt. Es gibt Arbeiten, die ich live ganz furchtbar finde, weil ich persönlich in diesem Moment die Funktion ›Publikum zu sein‹ (und welche Anforderungen auch immer damit verbunden sind) nicht erfüllen will. Wenn ich danach eine Videoaufzeichnung anschau und sie mit anderen Arbeiten aus der Zeit oder zu einem ähnlichen Thema vergleiche, betrachte ich sie als gelungene Arbeiten und kann sie um einiges distanzierter beurteilen.

Ich habe versucht zu zeigen, dass Performance-Dokumentation (wie andere Texte) mit dem Live-Akt oder der performativen Handlung in unterschiedliche Verhältnisse tritt. Meine These ist, dass diese Verhältnisse eine Bedeutung für die Performances selbst haben und sie von Künstler_innen selbst gestaltet werden. Das Potential von Performance liegt genau darin, sich einer stabilen Identität zu entziehen und sich mit anderen Medien, Aussagen über sie, Dokumentationen, anderen Präsentationen und Repräsentation zu verbinden, sich auf diese einzulassen und in Wechselbeziehungen mit ihnen zu treten. Speziell in Zeiten der Institutionalisierung von Performance und einem verstärkten Interesse an Sammlung und Musealisierung liegt es an allen Beteiligten, die Begriffe offen zu halten und im Dialog mit künstlerischen Praxen zu bilden.¹⁸

¹⁸ Dieser Beitrag wurde 2014 in einer früheren Fassung veröffentlicht unter: <http://www.perfomap.de/maps/paradoxe-medien/wessen-ordnung-zum-verhaeltnis-von-performance-und-dokumentation-als-kuenstlerische-praktiken>

Pascale Grau, Ko-Kuratorin und Vermittlerin im
Kaskadenkondensator in Basel, im Gespräch mit
Margarit von Büren, 21. März 2016

Der Kaskadenkondensator als Möglichkeits- und Reflexionsraum

Margarit von Büren: Pascale Grau, du hast von 1998 bis 2006 verschiedene Formate wie »Die Performance Reihe«, »Front-flipping«, »ACT« und andere Performanceanlässe im Kaskadenkondensator initiiert, kuratiert und mitorganisiert. Dies in verschiedenen Kooperationen mit anderen Künstler_innen oder Kunstwissenschaftler_innen, unter anderen mit Andrea Saemann, Katrin Grögel, Ruth Buck, Irene Maag, Eva Bächtold oder Judith Huber. Wie hast du deine Rolle als Ko-Kuratorin und Vermittlerin im Kaskadenkondensator verstanden?

Pascale Grau: Mein erster Performanceauftritt nach meiner Rückkehr 1994 in die Schweiz war am Performance Index 95. So kam ich zum ersten Mal in Kontakt mit dem Warteck Areal und dem Kaskadenkondensator. Interessant wurde für mich der Kasko, weil er einen Freiraum darstellte, wo Künstler_innen aus verschiedenen Disziplinen mit Kunstwissenschaftler_innen Anlässe und Ausstellungen initiierten und Kunstproduktion und die Rezeption eine fruchtbare Liaison eingingen. Nachdem A. Saemann, S. Kurz und ich auf Einladung vom Kaskadenkondensator 1997 die Rauminstallation und Performance »Leibliedvariationen« realisieren konnten, trat ich dem Vorstand des Kasko bei. Die Rolle, von der Künstlerin zur Kuratorin zu wechseln, entstand aus der Lust am Experiment und der Erkenntnis, dass der Kasko einen aussergewöhnlichen Möglichkeitsraum bot, eigene Anliegen aktiv ins Kunstgeschehen einzubringen und künstlerische Forschung zu betreiben. Als Mangel empfand ich, dass

die damalige Performanceszene in der Schweiz sich auf Festivals konzentrierte. Andere Möglichkeiten zu performen oder Arbeiten zu zeigen fehlten. A. Saemann und ich gründeten daraufhin eine Performanceplattform, die regelmässig Performances zeigte und zur Diskussion stellte.

MvB: Wie hast du diesen Rollenwechsel als Künstlerin zur Kuratorin erlebt? Was war deine Motivation, Performances zu veranstalten?

PG: Mir war vor allem etwas wichtig: eine unbedingte Offenheit gegenüber unterschiedlichen Performancegenres. Das heisst, das zur Diskussion stellen von unterschiedlichen Herangehensweisen in Handlungs-, Langzeit-, Tanz-, Sprech- oder site-specific-Performances, und auch Performances für die Kamera oder partizipative Performances, um einige zu nennen. Weil ich in Hamburg Bühnenbild, Experimentalfilm und Performance Kunst bei Marina Abramovic studiert hatte, waren mir bereits inszenatorische, kuratorische und partizipative Elemente und die kontinuierliche Übersetzung und Umformung von performativen Inhalten in andere Medien wie Video als Arbeitsstrategie wichtig. Mein eigener Rollenwechsel war durch das Ausloten und Reflektieren solcher Strategien motiviert. Meine Vorbilder waren frühe Arbeiten von Ulrike Rosenbach, Valie Export und Marina Abramovic, die schon in den 70er-Jahren diesen Medienwechsel thematisiert hatten. Video als Teil der Performance oder aber als Teil der Dokumentation und des Arbeitsprozesses gehörten stets dazu. Indem ich begann zu kuratieren, das heisst auszuwählen, entstand die Notwendigkeit und die Sensibilisierung auf die Frage, was nach einer Performance übrig bleibt. Performances lassen sich nur kuratieren oder jurieren und reflektieren aufgrund von Dokumenten (Konzepten und Videoaufzeichnungen). Dieser Ansatz fand bereits in den Performancereihen ab 1998, in Form eines reflexiven Gefässes, der »Wortgastrunde«, ihren



Abb. 4: Melati Suryodarmo, Exergie, Gipfeltreffen, Performancereihe, Kaskadenkondensator, 2001, Basel.

Niederschlag. Zum Format der »Performancereihe« – besonders von 1998 bis 2001 – gehörte, dass die Künstlerin oder der Künstler ihre Performance zeigte und sich zusätzlich mit einer Videoarbeit präsentierte. Im Anschluss fasste ein eingeladener Wortgast – das war entweder eine Kunstwissenschaftler_in oder Künstler_in – das Gesehene in Worte.

MvB: Es ging beim Gefäß »Wortgast« also darum, dass ein Reflexionsraum entsteht, in dem über Performanceaufführungen gesprochen wurde.

PG: Aus eigener Erfahrung als Performerin war mir immer bewusst, dass das Publikum einen Teil der Arbeit ausmacht, fand es aber schwierig, wenn nach der Performance so ein Vakuum ent-



Abb.5: Valerian Maly, Klara Schilliger, Ho bisogno di te, Performancereihe, Kaskadenkondensator, 2002, Basel.

stand und sich niemand getraute, etwas zu sagen. Die »Wortgäste« waren also eingeladen, das Gesehene und Erlebte in Worte zu fassen und so dem Publikum erstmals stellvertretend eine Stimme zu geben. Dies war als eine Art »Geschenk« an die Künstler_innen gedacht. Im Gegensatz zu den in der Kunst üblichen Künstlerge-

sprächen, bei denen vor allem Fragen gestellt wurden, sollten die Wortgäste zuerst ihre Eindrücke schildern und ihr eigenes Erleben offenlegen, bevor das Gespräch eröffnet wurde. Die Wortgastrunde wurde als ein demokratisches, sprich hierarchiearmes Format erlebt, welches das Publikum animierte, eigene Erfahrungen zu teilen. Daraus entstand eine Gesprächskultur über Performance Kunst, deren Besonderheiten mitreflektiert wurden.

MvB: Du hast mehrere »Performancereihen« im Kaskadenkondensator mitkuratiert, die einmal pro Monat stattgefunden haben. Welche Auswahlkriterien gab es?

PG: In den ersten Jahren gab es ein zweiteiliges Auswahlverfahren. Einerseits luden wir vier Künstler_innen, deren Performances wir gesehen hatten und interessant fanden, direkt ein. Andererseits wählten wir weitere vier Künstler_innen aus, die sich auf unsere Ausschreibung im *Kunstbulletin* beworben hatten. Es ging darum, uns unbekannte Künstler_innen und Konzepte kennenzulernen. Die Künstler_innen jurierten wir aufgrund ihrer Dokumentationen, das heisst aufgrund ihrer Konzeptbeschriebe und Videoaufzeichnungen. Weitere Kriterien für die Auswahl waren Performancekollektive oder Performanceklassen. Zum Beispiel die Klasse von Norbert Klassen (F+F Zürich), Marina Abramovic (HfBK Braunschweig) oder das Performer_innen-Kollektiv G.A.B.I (HGK Basel) vorzustellen oder junge Künstler_innen, zum Beispiel Steffi Weismann (Zürich/Berlin), Geneviève Favre (Lausanne), Paola Junqueira (Genf/London), erstmals zu zeigen und in den nächsten Jahren wieder einzuladen, und so ihre Arbeit und Entwicklung mitzuverfolgen. Ein anderes Kriterium war Einblick in die Arbeit von arrivierten Künstler_innen-Duos, zum Beispiel Monika Günther/Ruedi Schill, Klara Schilliger/Valerian Maly oder Jörg Köppl/Peter Zacek, zu gewähren.

MvB: Welche Performances sind dir in Erinnerung geblieben? Gab es für dich Schlüsselerlebnisse?

PG: Ja, unbedingt! Da ich ja später die ganze Sammlung der Videoaufzeichnungen aufgearbeitet und digitalisiert habe und auch unser Forschungsprojekt »archiv performativ« auf der Grundlage dieser Aufzeichnungen und des Kaskoarchivs konzipierte, sind mir sehr viele Performances in Erinnerung geblieben. Besonders das Kollektiv »Das KORN präsentiert« aus Bern (Sandra Küenzi, Urslé von Mathilde, Gisela Hochuli). Diese Performance eröffnete die erste Performancereihe 1998 mit Muda Mathis als Wortgast; ausgerechnet von dieser Performance gibt es keine Videoaufzeichnung im Kaskoarchiv. Nach meiner Erinnerung war ihre Arbeit auf subtile und aktuelle Weise feministisch motiviert; oder Jörg Köppl und Peter Zacek aus Zürich/Pruntrut mit ihren zum Teil verstörenden und körperpolitischen Performances wie »Karmacontrol« 1998 oder »Battery« 2000, bei denen sie Video als Teil ihrer Performance einsetzten. Ganz wichtig für etliche Auseinandersetzungen meinerseits zum Thema Reenactment sind die Arbeiten »Service« 1999, »Calling Victoria« 2004 und »Recall Service« 2007 von Steffi Weismann, die einerseits ihren eigenen Arbeitsprozess in den Performances fortlaufend reflektierte und andererseits auf performative Weise mit Maschinen als Kommunikationsinstrumenten experimentierte und das Publikum miteinbezog. Ein weiteres Schlüsselerlebnis war für mich die frühe Auseinandersetzung mit Beispielen aus der Performancegeschichte »Grundbegriffe« by Cooperation Project X aus Zürich 1999. Die Gruppe re-performte mehrere als Foto bekannt gewordene Performancekonzepte aus den 1970er Jahren, z. B. von Nam June Paik oder Ulay/Abramovic. Als persönliches Highlight möchte ich noch das Performanceprogramm zur Regionale nennen. Meine Mitstreiter_innen und ich konnten Kunstinstitutionen davon überzeugen, neu auch Performances in ihrem Haus zu zeigen (z.B. Irene Maag und Chen Tan »Eura-

sia« 2000 in der Kunsthalle Basel). Dies war ein Novum, denn in den vielen vorangegangenen Weihnachtsausstellungen, wie die Regionale vorher hiess, hatten Performances keinen Platz.

MvB: Würdest du sagen, dass Ende der 1990er Jahre die Zusammenarbeit stärker gesucht wurde als heute?

PG: Ja, in gewisser Weise schon. Es gab in den 1990er Jahren nach meiner Wahrnehmung mehr Künstler-Duos und Kollektive als heute. Die Künstler_innen trauten sich noch zusammenzuarbeiten und bauten auf eine gemeinsame Autorschaft und Karriere, was später zunehmend schwieriger wurde. Gremien, Jurys und der Kunstmarkt fragten mehr nach genau identifizierbarer Autorschaft.

Aktuell gibt es wieder etliche Initiativen auch von Performancekünstler_innen, die aus einem politischen Verständnis heraus und exemplarisch zusammenarbeiten, zum Beispiel »Kollabor« oder »The Gathering«.

MvB: Diese Arbeit als Organisatorin und Kuratorin tut man ja für andere. Hast du dich als Interessensvertreterin der Performancekünstler_innen verstanden?

PG: Das stand für mich nicht im Vordergrund. Die Motivation zu diesem Rollenwechsel war auch einem Mangel an Auftrittsmöglichkeiten geschuldet. Ich wollte als Kuratorin anderes vorleben und dies sicherlich im Interesse der Künstler_innen. Aber mehr im Vordergrund standen eigentlich Fragestellungen, die mich in meiner eigenen Arbeit interessierten: Performance Kunst als eine Haltung, als Teil von Erinnerungskultur und als künstlerische Forschung zu verstehen. Das Publikum als Teil der Inszenierung zu verstehen gehörte dabei zu diesen Anliegen dazu.



Abb. 6: Anne Hody, Alban Rüdüsühli, Martina Siegwolf, Kurator_innen Nonlieux, 1998, Kaskadenkondensator und im öffentlichen Raum.

MvB: Wie hast du die Resonanz in Basel erlebt und wie wurdet ihr finanziell unterstützt?

PG: Wir hatten an den Anlässen oft zwischen 30 und 50 Personen und zu den Performanceanlässen kam zunehmend eine eingeschworene Gruppe von Performanceinteressierten. Die Anlässe mit ausländischen Performer_innen waren zum Teil schlechter besucht, so dass wir begannen, regional bekannte Persönlichkeiten als Wortgäste einzuladen, um mehr Publikum anzusprechen. Da sich der Kasko mit den Jahren zunehmend zu einem Raum für Performance Kunst und Experimente entwickelte, konnten wir jährlich bis 2004 ca. 150'000 CHF generieren. Es war uns wichtig, Performancekünstler_innen eine Gage zu bezahlen und den Kontext dafür zu sensibilisieren. Nach zehnjährigem Bestehen kündigten treue Geldgeber mit der Begründung, dass der Kasko nun selbsttragend sein müsse. Das brach dem Kasko fast das Genick. In der Saison 2005 waren wir nur noch zu viert. Genau in diese Zeit kam aber der rettende und langersehnte kleine, aber feste

Beitrag von der Stadt Basel. So war es möglich, den Kasko auf sichere Beine zu stellen und einer neuen Generation von Kurator_innen zu übergeben.

MvB: Wie siehst du rückblickend die damalige Ausstrahlung des Kasko national und international?

PG: Es gab eine nationale und internationale Vernetzung und die Kontakte intensivierten sich von Jahr zu Jahr. Das Kaskoprogramm, das sich zentral der Performance Kunst verschrieben hatte, war schweizweit und ich denke auch international dafür bekannt, eine Performance-Plattform zu sein, die nicht nur veranstaltete, sondern Performance Kunst diskursiv verhandelte. Das zeigten auch die vielen nationalen und internationalen Anfragen zur Zusammenarbeit. Mir persönlich war diese Vernetzung zum Beispiel mit Institutionen und anderen Artist-Run Spaces stets sehr wichtig. Dies geschah über Kooperationen beispielsweise mit CH-Kunsthochschulen, iaab, Regionale, VIPER, Literaturhaus und LISTE Basel, espace Gilbert Estève Sélestat, exex St. Gallen, Piano Nobile Genf, Künstlerhaus S11 Solothurn, Haus am Gern Biel, ART IG Hannover und über die vielen internationalen Performer_innen, die auf die Einladung durch den Kasko ihrerseits Einladungen aussprachen.

MvB: Welche Erkenntnisse konntest du rückblickend aus deiner langjährigen Tätigkeit als Kuratorin und Vermittlerin ziehen?

PG: Im Rückblick gibt es sehr viele Erkenntnisse! Über Performance Kunst reflektieren oder diese kuratieren geht nicht ohne Dokumente und Dokumentationen. Videoaufzeichnungen und Konzepte sind die Grundlage dafür. Dies bildete die Motivation den Künstler_innen und auch für den Kasko, Videoaufzeichnungen der Anlässe zu machen und später zu digitalisieren. In der Beschäftigung mit dem ganzen Kontext der Performance Kunst,

also von der Produktion über die Präsentation zur Repräsentation wurde mir immer klarer, dass Performance Kunst Erinnerungskultur bedeutet und dass sie erst durch und mit Dokumenten als Kunstform wahrgenommen werden kann, um in eine aktuelle Geschichtsschreibung einbezogen zu werden. Performance Kunst beteiligt sich dadurch an Fragen eines kollektiven Archives. Es ist gerade der Rollenwechsel von der Performerin zur Veranstalterin, der in der Performance Kunst so wichtig ist, denn die Bedingungen von Produktion und Rezeption der Performance Kunst sind immer noch prekär und es gibt keine wirkliche Lobby. Möglichkeitsräume, um zu experimentieren und künstlerisch zu forschen, werden heute nicht mehr, sondern eher weniger. Der Kasko ist einer davon.

Martina Siegwolf, Ko-Kuratorin des Kaskadenkondensators (1998), im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink, 19. April 2016.

NONLIEUX – Poesie des Nicht-Ortes

Sabine Gebhardt Fink: Im Projekt NONLIEUX – Poesie des Nicht-Ortes sind auch performative Strategien in andere Felder wie das Kuratieren und Konzipieren eines Ausstellungsprojekts im urbanen Raum eingeflossen. Wie sah die Gruppenarbeit, das gemeinsame Forschen am Thema des Nicht-Ortes, oder am Terrain Vague, wie es der Architekt Ignasi de-Sola-Morales 1995 nannte, konkret aus?

Martina Siegwolf: Sehr wichtig war: Am Anfang standen Fragen und offene Behauptungen im Raum. Sie hatten sich aus verschiedenen Konstellationen heraus gestellt. Diese Konstellationen haben wir nicht zuerst als kuratorische Arbeit begriffen, sondern als gemeinsame Forschungsfragen, die möglicherweise mit künstlerischen Mitteln untersucht werden können. Darin lag der performative Charakter, dass aus verschiedenen Feldern Fragen offen waren, die sich durch das Zusammenfügen unterschiedlicher Gesichtspunkte konstituierten. Zur Gruppe gehörten Philippe Cabane, er kommt aus der Soziologie und Städteplanung, Anne Hody, Künstlerin und Ko-Organisatorin im Kaskadenkondensator, Alban Rüdüsühli, Architekt, Clara Saner, Künstlerin, und ich als Kunsthistorikerin, Vermittlerin und Kuratorin im Kaskadenkondensator und beim Performance Index Festival. Die Gruppenarbeit hat sich so ausgestaltet, dass mein Interesse an Nicht-Orten, mit denen ich mich seit 1994 im Zusammenhang mit Jeff Wall beschäftigte, auf reges Interesse bei Anne, Alban und Clara stiess. Philippe Cabanne, der in den 90ern in Paris Urbanistik studierte, hat mich damals auf den Ethnologen Marc

Augé aufmerksam gemacht. Gemeinsam bezogen wir uns fortan auf ethnografische Positionen im gemeinsamen Untersuchungsfeld des Nicht-Ortes. Ein weiteres Interesse, das uns als Gruppe verband, war die Zwischennutzung von Räumen und das Aufkommen des World Wide Web. Unser Augenmerk galt eher der Poesie als der theoretischen, textbasierten Auseinandersetzung. Gleichzeitig fragten wir uns auch: was ist der Kaskadenkondensator? Ist er Ausstellungsraum oder Labor? Welche Rolle kann er innerhalb des Wartecks einnehmen? Denn auch der Kaskadenkondensator verstand sich als ständige Diskussionsplattform, als permanentes Provisorium (pp) und Forschungslabor in gewissem Sinne. Wir wollten den architektonischen Innenraum verlassen, den *white cube*, und auch das Format des Festivals sollte weiter entwickelt werden in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Nicht-Orten – wir untersuchten es aus der Perspektive der Kunst, waren aber offen für verschiedene Artikulationen.

SGF: Wie wurde der Stadtraum und dessen Nicht-Orte gelesen? Verfolgte euer Projekt eine interventionistische, piratische Strategie? Welches Publikum wurde adressiert – zielte das Projekt auf eine Parallelstruktur für Eingeweihte?

MS: Die ausgewählten, circa vierzig künstlerischen Positionen haben sich alle in unterschiedlicher Art und Weise mit der Frage des Nicht-Ortes intensiv auseinander gesetzt. Wir hatten als Team die Künstler_innen eingeladen, ihre Vorstellungen anhand von Werken, Installationen, Performances und Interventionen in den Stadtraum und im Netz zu exemplifizieren.

Das Publikum wurde insofern involviert, als seine bestehenden Sichtweisen aufgebrochen wurden. Ein gutes Beispiel dafür ist Peter Reglis *reality hacking 133*. In seiner Installation im Warteckturm hat er während zwei Wochen eine wohnungsartige Situation geschaffen. Sichtbar war diese allein durch das flackernde Licht, das an Fernsehbilder erinnerte, das vom Turmfenster

des Werkraum Wartecks in den Nachthimmel strahlte. Das war eine ganz subtile Form der Intervention, normalerweise war der Turm dunkel. Eine andere Position, die sich ebenfalls an Passanten wendet, war Thomas Hirschhorns *Otto Freundlich-Altar*. An der Zufahrt zum Badischen Bahnhof und zur Autobahn nach Deutschland platziert, hatte die Arbeit sehr viele Bewohner verunsichert – sie haben gefragt: Was ist hier passiert, was war das für ein Unfall, wer ist dieser Otto Freundlich?

Eine andere Form des Eingriffs stellt meine eigene Arbeit *Kleinbasel Mitte* dar: Darin habe ich mich mit Kindheitserinnerungen beschäftigt und dafür das Format einer Führung gewählt. Die realen Orte waren das Bühnenbild und der Austragungsort der performativen Nacherzählung. Persönliche Erinnerungssplitter, reale Schauplätze wurden ineinander verwoben, damit sie allgemein Mechanismen des Erinnerns beleuchten. Die Schauspielerinnen Bettina Stucky hat auf der Basis eines Skripts im Rahmen eines Rundgangs in ihrer Bühnensprache an verschiedenen Orten diese fiktiven und realen Geschichten erzählt. Dieses Nacherzählen vor Ort fand im Schwimmbad des Bläsi-Schulhauses statt. Die Erzählung im Rahmen von NONLIEUX liess eine Offenheit entstehen zwischen persönlicher Erinnerung und fiktiver Narration à la Lynch.

Eine andere Taktik, den Stadtraum zu lesen, verfolgte Renate Buser mit ihrer installativen fotografischen Arbeit. An einer Baustelle in der Drahtzugstrasse 48 hat sie über drei Stockwerke hinweg ein Foto auf Barytpapier eines schaumbedeckten Frauenaktes angebracht, das sich dann allmählich – und vor den Augen des Publikums – von der Fassade ablöste.

SGF: Was war beim Projekt finanziert – was nicht? Was konnte realisiert werden und welche Mittel standen zur Verfügung?

MS: Wir hatten ein kleines Budget vom Kunstkredit in der Höhe von 10'000 CHF für alle Positionen zur Verfügung. Dazu kamen



Abb. 7: Peter Regli, Reality Hacking, NONLIEUX, 1998, Warteck Basel.

noch 5'000 CHF von Stiftungen und vom Kaskadenkondensator. Die Finanzierung insgesamt war relativ schwierig, da wir weder ein Festival noch eine Ausstellung im klassischen Sinne machen wollten. Da wir das Projekt auch als Forschungsarbeit begriffen, also als eine Forschung mit konkreten Handlungsebenen. Unser eigenes Interesse war gross, das Projekt trotz schlechter Finanzierung zu realisieren. Dies führte dazu, dass jeder Künstler auch mit Budgetfragen beschäftigt war: Wie kann ich mit dem kleinen Budget (Reisekosten und Material für 200 CHF pro Künstler_in) das verwirklichen, was ich im Rahmen des Projektes zeigen möchte? Unsere Arbeit als Kurator_innenteam war eine Art Forschung. Leider war diese überhaupt nicht finanziert – wir haben unsere Autos, unsere Zeit, unsere Hilfe, unsere Ateliers und unseren Wohnraum zur Verfügung gestellt. Auch die Website –



Abb. 8: Susanna Brändli, NONLIEUX, 1998, Nordtangente, Basel.

damals etwas Neues – haben wir nur mit Hilfe von Reinhard Storz und seinem Projekt Xcult realisieren können.

SGF: Speziell ist, dass ihr euer Netzwerk eingeladen habt und die eigenen Interessen auch offengelegt wurden. Wie hat das Arbeiten in der Gruppe funktioniert?

MS: Wir haben natürlich Personen und Künstler_innen aus unserem weiteren Umfeld zum Projekt eingeladen. Da gab es Hanno Schwarz, einen Schreiner und passionierten Sprengmeister und Pyrotechniker. Wir baten ihn, im Rahmen eines Gesprächs über den Nicht-Ort eine Intervention zu machen, und er hat diese auch realisiert in Form einer langsamen Sprengung eines Betonquaders. Dieser Block war eine Art Monolith. Allerdings war die Sprengung dann so langsam, dass sie erst am folgenden Tag statt-

fand, als die Zuschauer_innen bereits nicht mehr vor Ort waren. Wir hatten im Hier und Jetzt ausgeharrt, immer in der Erwartung und »Angst«, jetzt passiert es – aber die Sprengung war eine Langzeitperformance!

Unsere kuratorische Arbeit hatte sehr viel zu tun mit der Auseinandersetzung mit Raum, Wahrnehmung, den Neuen Medien, der Soziologie und der Städteplanung. Diese Aneignungsprozesse der unterschiedlichen Denkweisen sollten anhand des Projekts befragt und konkret überprüft werden. Das war der Punkt, um das Netzwerk zu involvieren, Leute, die wir gekannt haben, und zusätzlich weitere interessante künstlerische Positionen beizuziehen. Das Vorgehen war antihierarchisch in dem Sinne, dass auch studentische Positionen gleich wie etablierte behandelt worden sind. Jeanny Messerli hat zusammen mit Philip Cabanne im Rahmen des Projektes ihre erste Aktion *Die Aussaat* im NT (Non Territorial) Areal gemacht: Sie haben Sonnenblumenkerne ausgesät und so ihr langjähriges Projekt auf der Brache der Deutschen Bahn begonnen und die Frage in den Raum gestellt, wie mit urbanen Flächen in Zukunft umgegangen werden soll.

Grundsätzlich getragen wurde das Projekt von unserer Freundschaft und der Lust, etwas zu tun – die Gruppe organisierte sich auch in persönlichem Austausch, im gemeinsamen Essen, im gemeinsamen Tun und im gemeinsamen Nachdenken.

SGF: Wie habt ihr euch mit dem öffentlichen Raum auseinandergesetzt? Wurde der Stadtraum als Hintergrund für künstlerische Aktionen genutzt, wurde er temporär verschoben, besetzt oder zugänglich gemacht – wie bei Schlingensiefs Aktion auf dem Marktplatz kurze Zeit später oder bei Schweizer & Schweizer Performances?

MS: Jede Arbeit hat das anders adressiert. Agatha Zobrist & Theres Waeckerlin haben in ihrer Arbeit *Diesseits und Jenseits* eine Art Parcours mit Kaugummi geklebt, die unter den Tischen

in bestimmten Restaurants versteckt worden sind. Diese markierten sie mit einem Stempel des Nicht-Ortes. Anhand eines Führers konnten die Besucher_innen den Rundgang nachgehen und vor Ort die gestempelten Kaugummis in den Lokalen aufsuchen. Grundsätzlich haben wir uns entzogen, den öffentlichen Raum zu bespielen oder ein Performancefestival zu organisieren. Es sollte ein experimentelles Feld bleiben und die Frage nach den Nicht-Orten – auch im Internet – breit exponieren.

Ich bin sehr froh, die Frage nach dem Performativen im Kontext von Nonlieux heute zu stellen. Ich bin wieder an diesen Fragestellungen, denn von NONLIEUX haben wir nichts publiziert – das wäre jetzt sinnvoll, es wieder aufzugreifen!



Post-feministische und kollaborative Strategien

Margarit von Büren

Post-feministische und kollaborative Strategien

»Jawohl, sie kann's. Sie hat's geschafft.« (Les Reines Prochaines, 1990)¹

Postfeministische und queere Einflüsse auf die Performance Kunst ab den 1990er Jahren

Der Titel: »Jawohl, sie kann's. Sie hat's geschafft« des ersten professionell hergestellten Tonträgers der Musikperformanceband Les Reines Prochaines – erschienen 1990 – markierte einen ersten Meilenstein im künstlerischen Schaffen der »Königinnen«. Der Titel spiegelt ein postfeministisches und postmodernes Lebensgefühl wider, das seit den 1990er Jahren auch die Performance Kunst und den Alltag von Künstler_innen in Basel mitprägte. Die künstlerischen Initiativen und Aktionen waren beeinflusst von einem emanzipatorischen Impetus, Selbstermächtigungsstrategien und Eigenständigkeit. Die grosse Anzahl von Künstler_innen und Aktivist_innen, welche sich in Performances oder anderen künstlerischen Initiativen mit politischen, feministischen oder queeren Fragestellungen auseinandersetzten, ist nur exemplarisch zu fassen und eine umfassende Nennung übersteigt die Möglichkeiten dieses Beitrags.

Neue Gewissheiten und Ungewissheiten

Im Museum für Gestaltung in Basel trafen sich im November 1990 Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen zu einem dreitägigen Symposium, an dem mit Vorträgen, Performances und Diskussionen unter dem Titel *Wissenschaft, Künste und alles andere*² über den aktuellen Stand der neuen Frauenbewegung und den Einfluss des Feminismus auf Politik, Gesellschaft und Kunst debattiert wurde. Das Resümee der Organisatorinnen verdeutlicht nach über 20 Jahren neuer Frauenbewegung, dass die

¹ Les Reines Prochaines: »Jawohl, sie kann's. Sie hat's geschafft«, mit Muda Mathis, Fränzi Madörin, Regina Florida Schmid, Teresa Alonso und Pipilotti Rist, Rec Rec, Zürich, 1988–1990, LP/CD.

² Silvia Henke, Sabin Mohler (Hg.): *Wie es ihr gefällt: Künste, Wissenschaft und alles andere*, Frauensymposium 1990, Basel, Freiburg i.Br., 1991.

unterschiedlichen Sichten auf »alte Gewissheiten und postfeministische Skepsis« sich nicht verringert hatte. Politische, theoretische und praktische Anliegen, herrschaftskritische Positionen und der weibliche Körper als nicht identitätsstiftender Ort der Gemeinsamkeit führten zu Dissens und heterogenen Debatten, welche zu neuen Gewissheiten und auch weiteren Ungewissheiten führten.³ Anwesend waren auch die *Guerilla Girls*, eine Gruppe von Künstlerinnen aus New York, die seit Mitte der 80er Jahre auf den Rassismus und die Diskriminierung von Künstlerinnen im etablierten Kunstbetrieb in der Öffentlichkeit und in den Medien mit Plakaten und »Anschlägen« aufmerksam machten. »I'm a Guerilla Girl and I'm not angry. Why should I be angry that so few women artists have major museum exhibitions? Why care that most major collections have few or no women artists? What does it matter that it's even worse in Europe?«⁴ Die Künstlerinnen erarbeiteten im Konsensverfahren gemeinsame Aktionen und traten in den Medien auf, wobei sie immer anonym blieben. Sie engagieren sich bis heute gegen Diskriminierungen im Kunstbetrieb, und auf ihrer Website wird deutlich, dass auch 30 Jahre später ihre Arbeiten weltweit in Museen ausgestellt werden und ihre politischen Statements in die Kunstgeschichte eingeschrieben sind.⁵

Gesellschaftliche Konventionen hinterfragen

Als Abschluss des Symposiums trat die Basler Musikperformanceband *Les Reines Prochaines*⁶ auf. Die Strahlkraft der international bekannten Frauenband gegründet unter dem Namen *Les Reines des Couteaux* 1986 und seit 1988 als *Les Reines Prochaines*, liegt bis heute nicht nur in der Kombination von Musik, Gesang, Text und Performance, sondern auch in ihren Selbstermächtigungsstrategien in Anlehnung an Punk, ihrem Konzept der individuellen Autorinnenschaft sowie des kollaborativen Arbeitens und ihres ungebremsten künstlerischen Schaffens in unterschiedlichen Formationen und langjähriger Freundschaft. Ihre Auf-

³ Vgl. ebd., Heft 1, S. 5–8.

⁴ *Guerilla Girls*, »We're the guerilla girls and we're not angry«, in: *Wie es ihr gefällt*, a.a.O., Heft 6.

⁵ *Guerilla Girls*: www.guerrillagirls.com, aufgerufen am 26.03.16.

⁶ *Les Reines Prochaines*, gegründet 1986 unter dem Namen *Les Reines des Couteaux*, und ab 1988 unter *Les Reines Prochaines* ist die Frauenmusikperformanceband bis heute international auf Tour. Weitere Informationen über ihre Projekte und Auftritte unter: www.reinesprochaines.ch

führungen sind poetisch-politisch und transferieren ein plurales gemeinschaftliches Handeln in den Kunstkontext, welches aus meiner Sicht mit Hannah Arendt lesbar wird: »Sprechend und handelnd unterscheiden Menschen sich aktiv voneinander, anstatt lediglich verschieden zu sein; sie sind die Modi, in denen sich das Menschsein selbst offenbart.«⁷ Inspirationsquellen für ihre Auftritte sind Alltägliches, Pop und Volksmusik, Mythologie und die »Physik des Alltags«. Texte spielen eine wichtige Rolle und der Gesang lädt zum Assoziieren ein. Les Reines Prochaines sind multimedial und visuell verführerisch. Mit ihrem künstlerischen Background schaffen sie den Spagat zwischen DADA, Varieté, Konzert und Performance. Unter dem Titel »le coeur en beurre – doublegras« (1995) mit den Akteurinnen Muda Mathis, Sibylle Hauert, Fränzi Madörin, Gaby Streiff, Sus Zwick und Gästen singen die Reines über tradierte Körperkulte und rechnen mit tief verankerten Reinlichkeitsdiktaten ab. In der Aufführung zur CD-Taufe in der Zürcher Kanzleiturnhalle 1995 dekonstruierte die Band Rollenklischees, die sich dem repräsentationskritischen Ansatz Antke Engels anschliessen, demzufolge, »das, was repräsentiert wird, nicht als eine gegebene Wirklichkeit zu lesen ist, sondern als ein symbolisch-diskursiver Prozess einer Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitskonstruktion innerhalb gesellschaftlicher (Macht-) Verhältnisse«.⁸ Les Reines Prochaines hinterfragen gesellschaftliche Normen und heteronormative Codes und führen das Publikum in eine transparent konstruierte Wirklichkeit, welche sie zerlegen und neu zusammenfügen. In »le coeur on beurre« handeln die Liedtexte von Männerphantasien, die normative Weiblichkeit diktieren, und unerfüllten Schönheitsidealen. Die amerikanische Philosophin Judith Butler vertritt mit ihrer These einer performativ hergestellten Geschlechtsidentität die Meinung, dass über »Aussagen Konventionen hervorgebracht werden, die Geschlechtsidentität konstruieren und sich damit wiederholen und aktualisieren«.⁹ Sie stellt fest: »Hinter den Äusserungen der Geschlechtsidentität

⁷ Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München, 8. Aufl. 1996, S. 214.

⁸ Vgl. Antke Engel: *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a. M. 2002, S. 128.

⁹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991.



Abb. 1: Les Reines Prochaines, Fränzi Madörin, Teresa Alonso, 1988, Produga, Zürich.

(gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese »Äusserungen« konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind. In diesem Sinne ist die Geschlechtsidentität ein Tun, wenn auch nicht das Tun eines Subjekts, von dem sich sagen liesse, dass es der Tat vorangeht.«¹⁰ Die Aufführungen von Les Reines Prochaines brechen diese Konventionen und deuten diese lust- und humorvoll performativ um.

Performancegeschichte als Inspiration und Forschungsfeld

Die Pionierinnen der Performance Kunst thematisierten seit den 1960er Jahren feministische Fragestellungen zu Machtverhältnissen und zu Geschlechtsidentität. Künstlerinnen wie Valie Export,

¹⁰ Butler, a.a.O., S. 49.

Esther Ferrer, Monika Günther, Joan Jonas, Alison Knowles, Ulrike Rosenbach, Martha Rosler oder Carolee Schneemann sind als Wegbereiterinnen von feministischen künstlerischen Positionen auch für die Performance Künstlerin Andrea Saemann wichtige Referenzen. Im Projekt »Performance Saga« suchte sie gemeinsam mit der Künstlerin Chris Regn den generationenübergreifenden Dialog und sie forschten zu den bedeutenden oben erwähnten internationalen Performancekünstlerinnen.¹¹ Andrea Saemann führte als Dank an die Wegbereiterinnen der Performance Kunst für alle Interviewten eine Re-Performance auf. Dabei griff sie auf die in den Gesprächen direkt erfahrenen Informationen und auf ikonografische Bilder der Performances zurück, wie zum Beispiel bei »Interior Scroll« (1975) von Carolee Schneemann. Unter dem Titel »Eine Saga von realer Gegenwart«, stellt Verena Kuni im Kunstbulletin zu »Saemann meets Schneemann« von 2004 fest, »dass es Andrea Saemann wichtig gewesen sei, Reflexionsebenen einzubeziehen, um eigene Auffassungen rückblickend auf eine fragmentarische Geschichte zu hinterfragen«.¹² Andrea Saemann kontextualisierte mit ihrer Forschung nicht nur ihre eigenen Performances, sondern leistete mit Chris Regn gemeinsam einen Beitrag zu einem vertieften Geschichtsbewusstsein, das in der ephemeren Performance Kunst besondere Anstrengungen erfordert.

Setzungen und Einfluss nehmen

Andrea Saemann war Mitinitiantin und Mitglied gemeinsam mit den Künstlerinnen Monika Dillier, Lisa Fuchs, Pascale Grau, Muda Mathis, Barbara Naegelin und Sus Zwick, die im Jahr 1998 in kollektiver Autorinnenschaft für einen Buchbeitrag¹³ mit den Schwerpunktthemen: Frauen, Kunst, Geld und Macht »Das erste Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen«¹⁴ veröffentlichte. Es wurden dafür über fünfhundert Künstlerinnen und Vermittlerinnen schweizweit aufgerufen, das siebzehn Punkte enthaltende Manifest und die darin formulierten politischen

¹¹ Katrin Grögel, Chris Regn, Andrea Saemann (Hg.): *Performance Saga, Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst*, erschienen als DVDs, Zürich, 2007/2008, DVDs: Esther Ferrer (2003 in Paris, 2006 in Bern) erschienen 2007, Valie Export (2004 in Köln) erschienen 2007, Monika Günther (2003 in Essen und Luzern) erschienen 2007, Carolee Schneemann (2003 in New Paltz, NY) erschienen 2008, Ulrike Rosenbach (2003 in Rösberg bei Köln) erschienen 2008, Joan Jonas (2003 in New York) erschienen 2008, Martha Rosler (2003 in Brooklyn, NY) erschienen 2008, Alison Knowles (2003 in New York City) erschienen 2008.

¹² Verena Kuni: »Eine Saga von realer Gegenwart, Andrea Saemanns Arbeit an Performance-Geschichte(n)«, in: *Kunstbulletin* Nr. 11, 2007.

¹³ Katharina Steffen: (Hg.), *Alles wird gut, Visionen und Experimente aus der Schweiz*, Frankfurt a.M. 1998.

¹⁴ Monika Diller, Katharina Erich, Susanne Fankhauser, Lisa Fuchs, Pascale Grau, Muda Mathis, Barbara Naegelin, Andrea Saemann, Sus Zwick: *Das erste Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen*, www.xcult.ch/erstes.manifest, aufgerufen 08.04.16.

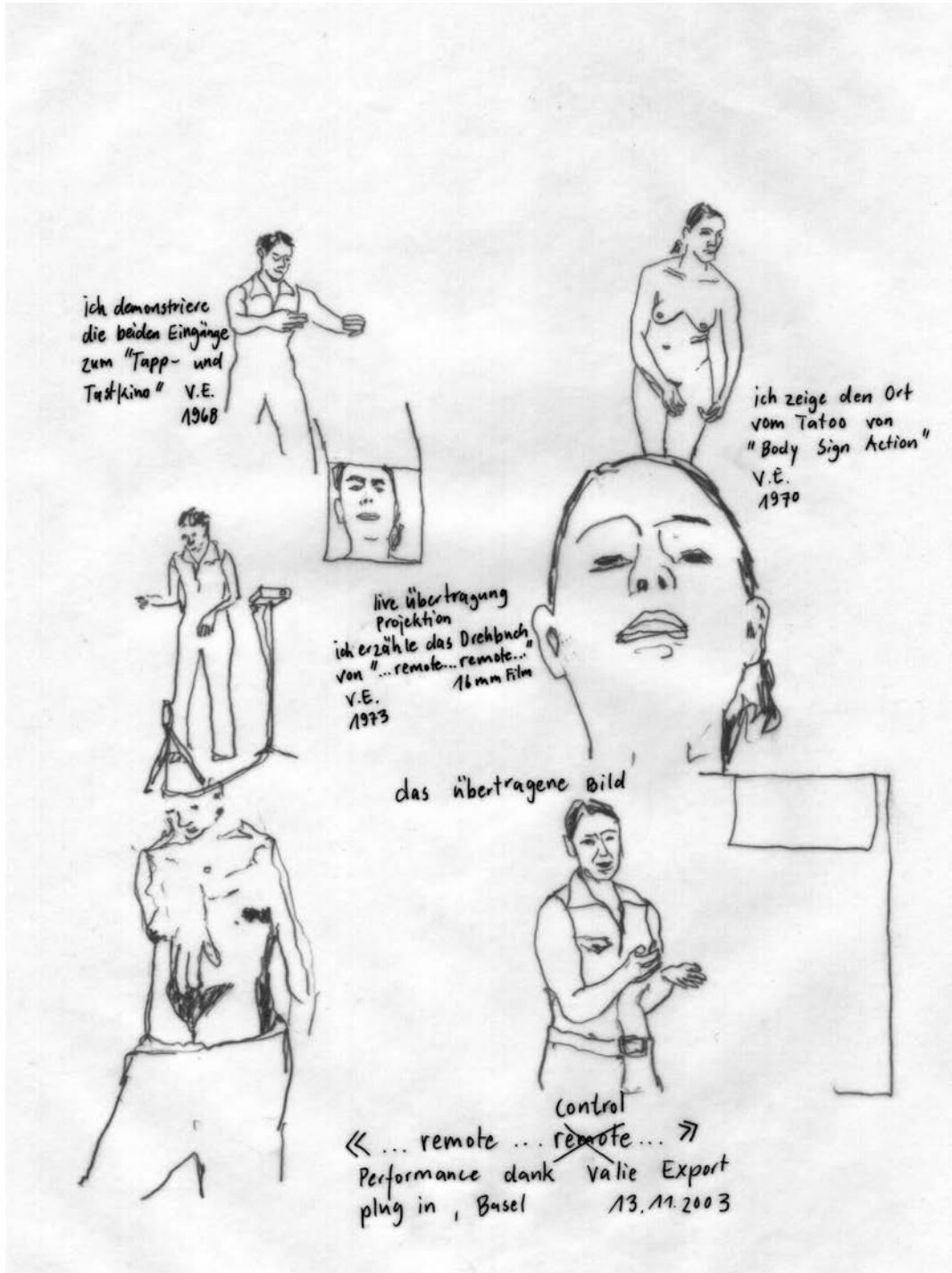


Abb. 2: Andrea Saemann, Skizze Performance ...Remote...Control..., Generation Gap, 2004.



Abb. 3: Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen, Sus Zwick, Muda Mathis, Andrea Saemann, Barbara Naegelin, Monika Dillier, Pascale Grau, Lisa Fuchs, 1999, Foto: Barbara Naegelin.

und künstlerischen Strategien zu unterstützen. Die Initiantinnen suchten Strategien, um das Manifest bekannt zu machen und organisierten Salons in verschiedenen Städten in der Schweiz, an denen über die Umsetzung einzelner Aufrufe, wie zum Beispiel: Punkt 12: »Greift ein, juriert und politisiert« oder Punkt 5: »Alleine denken ist kriminell« diskutiert wurde. Unter anderem deklarierten sie einen erweiterten Begriff von Öffentlichkeit, in dem privaten Gesprächen ebenfalls eine Wirkmächtigkeit zugesprochen wurde. »Eine Öffentlichkeit ist da, wo wir offen sind.«¹⁵ Ein Jahr später organisierte die Gruppe im Sudhaus im Werkraum Warteck pp in Basel einen Kongress zu den Strategien von Künstlerinnen und ihrem Berufsverständnis, an dem einzelne Punkte des Manifests in Referaten genauer untersucht und diskutiert wurden. Die Gruppe war bis Ende 1999 in dieser Konstellation aktiv. Aus den Aktivitäten zum Manifest sind schweiz-

¹⁵ Ebd., aufgerufen 26.03.16.

weit Netzwerke entstanden, in denen Künstlerinnen gegen des Selbstverständnis der einsamen Atelierarbeit sich neu formieren konnten.

Handlungen mit Kopf und Herz

Mitinitiatorinnen des Manifests waren auch Muda Mathis und Sus Zwick,¹⁶ die seit 1989 als Paar und in Ko-Autorschaft an Kunstprojekten im öffentlichen Raum, mit Video, Fotografie, Installation und Performance Kunst arbeiten. Zentral in ihrer Kunst sind häufig multimediale Umsetzungen und das Labornieren mit Alltagsgegenständen. In den Performances thematisieren sie Alltägliches und Mystisches und transferieren dieses in Sprache, Tanz, Gesang und Handlung. Sibylle Krämer betont, dass mit der Version einer korporalisierenden Performativität eine Begrifflichkeit besteht, welche den Ereignischarakter einer Aufführung fasst und in seiner konstituierenden Funktion Konventionen und Normen verschiebt oder durchbricht.¹⁷ Dies wird bei den Performances von Muda Mathis und Sus Zwick deutlich, indem sie Klischees auf den Kopf stellen und mit der Imagination des Publikums spielen. In den collagierten Aufführungen werden Rollenbilder hinterfragt und mit Gegenständen und Materialien hantiert. Dorothea von Hantelmann erläutert, »dass Judith Butler den Begriff der Performativität auf kultur- und gesellschaftstheoretische Felder ausweitete und die Hervorbringung von Realität als kulturelles Handeln und Bewirken zu verstehen sei«.¹⁸ Die Kunst von Muda Mathis und Sus Zwick zeichnet sich durch eine stringent durchdachte dramaturgische Konzeption aus, sie arbeiten situativ und verwenden Notationen (Scripts), welche die Abfolge der Handlung bestimmen. Die Performance »Miniaturen und andere Grössen« im Botanischen Garten in Basel im Jahr 1999 liess durch Licht Muda Mathis und Sus Zwick als »Adam und Eva« im Dickicht der domestizierten Natur der Bäume und Pflanzen aus der Dunkelheit immer wieder erscheinen und verschwinden. Dazu waren vom Tonband Texte über den Zerfall und

¹⁶ Vgl. Muda Mathis und Sus Zwick, Website: www.matiszwick.ch, 2009 sind Muda Mathis und Sus Zwick mit dem Prix Meret Oppenheim des Bundesamts für Kultur ausgezeichnet worden.

¹⁷ Vgl. Sibylle Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 17–18.

¹⁸ Vgl. Dorothea von Hantelmann: *How to Do Things with Art*, Zürich/Berlin 2007, S. 10–11.



Abb. 4: Muda Mathis und Sus Zwick, *Miniaturen und andere Größen*, 1999, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit Basel-Stadt, Botanischer Garten, Basel, Foto: Heiner Vogelsanger.

den Wiederaufbau mittelalterlicher Städte und das Verhältnis des Bürgertums im 17. und 18. Jahrhundert zu ihren Bediensteten zu hören, während das Publikum auf den Wegen durch den Garten spazierte. Die filmisch konzipierte Performance ist eine Collage aus Mythen über Geschlechtsidentität, über Natur, Künstlichkeit und Geschichte. Die Künstlerinnen formulieren damit ihre politisch-feministische Haltung, die auch durch ihre Biografien geprägt ist und sich in der Performance widerspiegelt, in der sie witzig und ironisch Autonomie und Begehren thematisieren. Die Performances enthalten narrative Elemente und sind beeinflusst durch Fluxus, DADA und Pop, die sie mit realen Alltagshandlungen kombinieren.

Kollektiv & Partikulär

Formen kollektiven Arbeitens

in der Performance Kunst 1988–2006

Im Folgenden möchte ich unterschiedliche Formen des Zusammenarbeitens und Konzepte kooperativer künstlerischer Strategien in der Performance Kunst der 1990er bis 2000er Jahre anhand eines exemplarischen Fokus auf Basel vorstellen. Aus heutiger Perspektive verschoben sich im Verlauf der 1990er Jahre kollektive Strategien, die sich zuvor einer »Gegen- oder Subkultur« zurechneten, »in (Kunst)marktkonformes Verhalten«,¹ da zu diesem Zeitpunkt »artists were seen as contributors to GNP (dt. Bruttosozialprodukt) in a new creative economy«.² Selbst-organisierte Kollektive sahen sich dem Problem gegenübergestellt, einer »economy of critique«, einer Ökonomisierung kritischer Haltungen – wie die Künstlerin Maibritt Borgen es bezeichnet – zuzuarbeiten.³

Zeitgleich fand ein Transformationsprozess der Städte und Stadtgesellschaften statt, der postfordistischen Regulationsmodellen unterworfen war.⁴ Diese führten einerseits zu einer fortlaufenden Privatisierung öffentlichen »Gutes«. Andererseits bedingten sie Polarisierungen zwischen Städten. Dies sowohl hinsichtlich einer funktionalen Integration in globale Städtekonzepte⁵ als auch hinsichtlich sozialer Polarisierungen innerhalb einer Stadt. Ein Beispiel dafür ist die sogenannte »Cappuccinoisierung«, die Nutzung öffentlichen Raums durch private Kaffeehäuser, die sich auch in Basel verbreitet. Mein Interesse liegt auf der Frage, welche politisch-aktionistischen Ansätze der Performance Kunst in Abgrenzung zu oder in Auseinandersetzung mit diesen Faktoren sich damals konkret entwickelt haben. Sahen sich diese doch zunehmend mit einer

¹ Maibritt Borgen: »The inner and outer form of Self-Organisation«, in: Stine Herbert & Szefer Karlsen (Hg.), *Self-Organised*, London 2013, S. 37–49, hier S. 48. Diese Entwicklung wurde laut Borgen unter anderem von Joseph Heath/Andrew Potter in *Nation of Rebels – Why Counter-Culture Became Consumer Culture*, New York 2004 beschrieben.

² Borgen: »The inner and outer form of Self-Organisation«, a.a.O., S. 46.

³ Borgen bezieht sich auf Gilles Deleuzes Artikel (1992): »Post-script on Societies of Control«.

⁴ Guido Lauen: *Stadt und Kontrolle, der Diskurs um Sicherheit und Sauberkeit in den Innenstädten*, Bielefeld 2011, S. 52.

⁵ In der narrativen Struktur wird von vier postfordistischen Stadttypen ausgegangen, von denen die ersten drei die funktionale Integration in das Städtesystem des postfordistischen Akkumulationsregimes gewährleisten. Lauen, *Stadt und Kontrolle*, a.a.O., S. 56.

Privatisierung städtischer Zonen oder »Commons«⁶ und der Kommerzialisierung kollektiver künstlerischer Arbeit und Formen von Selbstorganisation innerhalb institutionalisierter Diskurse⁷ konfrontiert. Diese »Enteignungen« öffentlichen Gutes, Enclosures wie Alvaro Sevilla-Buitrago sie nennt, führten zu »particular formations« als räumlichen Effekten der Aneignung derartiger »Commons« im Verlauf der 1990er Jahre.⁸ Unter diesen »spatial enclosures« versteht Sevilla-Buitrago Prozesse, welche der Kapitalakkumulation sowie der Reproduktion von Machtverhältnissen dienen, indem sie Allgemeingut wie öffentliche Plätze, geteiltes Wissen u.ä. aus ökonomischen Gründen vereinnahmen und einer »dispossession across different scale and regulatory contexts«⁹ zuführen. Als Reaktion darauf schreiben sich im Verlauf der 1990er Jahre performative Praxen in Lebensformen wie Wirklichkeitsinterpretationen ein und konflikthafte Auseinandersetzungen über die einseitig kommerzielle Nutzung von Stadtraum finden statt – Gegenmodelle sind die Nutzung der Stadtgärtnerei, des Schlotterbeck- und des Stückfärbereiareals. Exemplarische performative Praxen stehen so explizit gegen Normalitätsansprüche und Konsumimperative Privater¹⁰ und für einen langfristigen politischen Wandel ein. Sie reichen bis zu Bestrebungen, aktivistisch in gesellschaftliche Situationen zu intervenieren – wie im Falle der Gedankenbank, die Ariane Andereggen im Interview als bewusste künstlerische Strategie der Teilnahme beschreibt.¹¹ Um nochmals auf Borgen¹² zurückzukommen: Kriterien, um zwischen Affirmation und Abgrenzung in diesen künstlerischen, selbstorganisierten Handlungspraxen zu unterscheiden, sind Modi der Interaktion und Elemente der Selbstkritik im Bewusstsein um diese gesellschaftlichen Prozesse. Diese Parameter, also Modi der Interaktion und Elemente der Selbstkritik, sollen in Bezug auf kollektive performative Arbeiten anhand von Fallbeispielen wie Gedankenbank, Protoplast, G.A.B.I. und Lodypop im Anschluss beleuchtet werden.

⁶ Bei der Definition der Begriffe »Common« und »Enclosure« lehne ich mich an Alvaro Sevilla-Buitrago Text an: »Capitalist Formations of Enclosure: Space and the Extinction of the Common«, *Antipode*, Vol. 00, No. 0, 2015. Link: http://www.urbantheorylab.net/site/assets/files/1143/capitalist_formation_of_enclosure_antipode.pdf (Zugriff 31.3.2016).

⁷ Borgen: »The inner and outer form of Self-Organisation«, a.a.O., S. 46.

⁸ Sevilla-Buitrago, a.a.O.

⁹ Sevilla-Buitrago betont vor allem den räumlichen Aspekt dieses Prozesses a.a.O.

¹⁰ Lauen: *Stadt und Kontrolle*, a.a.O., S. 58.

¹¹ Mitte der 2000er Jahre führte dies zu neuen Formen theatralisch-performativen Arbeitens wie Alexander Tuchaceks aktivistische Auseinandersetzungen zu »how space is mobilized.« Vgl. <https://tuchacek.net/en/was-sind-wir-bereit-zu-teilen-temporaere-praesenzen/>

¹² Borgen betont: »self-organisation as a mode of practices comes accompanied by the development of self-organisation as a term, which describes a new development in collective practices from the 1990s to the present day. [...] Rather than existing in a pluralistic discourse those (collective practices before 1990, *Anm. d. A.*) involved then perceived themselves as posing alternatives to the hegemonic, political order.« Borgen, »The inner and outer form of Self-Organisation«, a.a.O., S. 38.

Gedankenbank

Die Aktionskünstler¹³ Mona Stefan Dähler und Daniel Häni arbeiteten in ihrem Projekt *Gedankenbank* als »Bank« zusammen – dies teilweise mit dem Künstler Roland Wüthrich und der Journalistin Dagmar Brunner in wechselnden Konstellationen.¹⁴ Zuerst ist die Gedankenbank im Stadtraum unterwegs: mit Tisch vor der Basler Kantonalbank und anschliessend – nach einer Anzeige – auf einer Bank vor der Kantonalbank. Als sogenanntes »Basislager« mieten die beiden an der Jungstrasse 11 schliesslich ein Ladelokal, das sie »ZONE« nennen. »Die Zone signalisiert erhöhte Wahrnehmungsbereitschaft« konstatiert die Gruppe. Später (im August 1988) situieren sie ihre Bank im ehemaligen Kino Union und dann 1989 an der Feldbergstrasse in einer ehemaligen Drogerie. Dort ist der »Schalter« der Gedankenbank fast rund um die Uhr geöffnet, damit Interessierte Gedanken »anlegen« können, die in Zettelkästen aufgenommen werden. Die Bank besitzt auch »Bankräte«, wie Dieter Rosenast, welche Abläufe begleiten und politische Stellungnahmen abgeben. Die ausgeliehenen Gedanken, mit Stempel und Schein bestätigt, können dann von Interessierten zu »Zinsgedanken« weiterentwickelt werden. Gedanke 001 lautet etwa: »Arbeit ist eine Situation, in der der Mensch steckt.« In Anlehnung und Erweiterung an Joseph Beuys' Installation *Das Kapital – Raum 1970–77*, welche in den Hallen für Neue Kunst Schaffhausen fünf Jahre zuvor von Beuys¹⁵ eingerichtet worden war, wird durch die Gedankenbank das Denken als eigentlicher Kapitalwert herausgestrichen. In diesem Sinne ist das »Raumungsprotokoll«¹⁶ zu verstehen: »gedankenbank = gedankenkapital / gedankenansammlung«. Ausgestellt wird die Gedankenbank später 1990 im Rahmen der Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle Basel als »Feldforschung zum Kunstsubjekt« und in Kassel in Form einer temporären Filiale. 1994 wird zusammen mit Daniel Häni die Badische Gedankenbank Karlsruhe gegründet und im Jahr 2000 wird die Gedankenbank – als Teil des Unternehmens Mitte – zur *Gedankenbank – Public SMS-TM* transformiert. Die Performance-

¹³ Als »Aktion/Action« bezeichneten Performance-Künstler_innen der 1960er und 1970er Jahre ihre Arbeiten mit Bezug auf Joseph Beuys – so etwa Suzanne Lacy in »Silver Action« vgl. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/suzanne-lacy-silver-action> (Zugriff 31.5.2016).

¹⁴ Vgl. Antrag *Ideen für Basel* um einen Wettbewerbsbeitrag der Basler Kantonalbank (1996) in Höhe von 96'000 CHF. Weitere MitgesuchstellerInnen waren: Christiane Haid, Alexander Höhne, Zvi Shir, Tom Gerber, Wibke Reinstein, Michele Cordasco, Martina Hügli, Claire Niggli, Dorothea Deimann, Veronika Raich.

¹⁵ Jörg Kruppenacher: »Das Kapital« wurde jüngst von den »Beuys«-Eigentümern kapitalisiert und an den deutschen Kunstsammler – nomen est omen – Erich Marx verkauft, für einen nicht kleinen zweistelligen Millionenbetrag. Ab 2020 soll es das noch zu bauende Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts veredeln.« In: *NZZ Online*, 31.3.2015, <http://www.nzz.ch/schweiz/apropos/das-kapital-kapitalisiert-1.18514267> (Zugriff 31.5.2016).

¹⁶ Dies wird so bezeichnet in den Unterlagen Daniel Hänis.



Abb. 5: Gedankenbank, Zone, 1989, Feldbergstrasse 71, Basel.

Strategie der Gedankenbank ist eindeutig älteren Konzepten der »Alternativ«-Kultur zuzuordnen und ihr Bewusstsein stark in der Performance Art und in Aktionen der 1960er bis 1970er Jahre verankert. Gegenüber einem dominanten wirtschaftlichen Modell werden – zusammen mit Institutionen, privaten Sponsoren und staatlichen Förderstellen – so lokal Nischen einer Gegenkultur geschaffen. Die Formen der Kooperation sind vielfältig und Formen der (Selbst)kritik dem Unternehmen damit inhärent. Ariane Anderegg etwa wurde zu einer Art Ko- und Gegenautorin in der Zone. Deshalb sind für die Zeit zukunftsweisende, widerständige Anliegen der Gedankenbank in Bezug auf differenzierte Formen der Zusammenarbeit und ihre Erweiterung der Kooperation auszumachen: Diese Gemeinschaftlichkeit gilt ebenso für Kolleg_innen wie die Journalistin Dagmar Brunner oder den »Bankrat« Dieter Rosenast wie für die breite Partizipation einer grösseren Gruppe von Aktivist_innen und Künstler_innen mit einem inter-

essierten, lokalen Publikum. Alle können Gedanken in der Bank deponieren oder an ihnen weiterarbeiten. Auf diese Weise werden »Enclosures« wie das ehemalige Kino Union, ein wichtiger Teil der Jugendkulturszene im Basel der 1980er Jahre,¹⁷ wieder in »Commons« rücküberführt und zwischengenutzt.

Protoplast

Protoplast – das »Unternehmen für imaginäre Produkte« – wird am 28.1.1990 gegründet. Bis heute arbeitet das Kollektiv in wechselnden Teams.¹⁸ Paradigmatisch für die Anfangszeit ist, dass Protoplast versucht, durch kritische Affirmation der zunehmenden Verwertung von Kultur einen Spiegel entgegenzuhalten. Die Protoplastiker_innen¹⁹ tun dies, indem sie sich als Firma konzipieren, mit Logo, Geschäftsadresse, Firmenkoffer und allen Insignien der Wirtschaft. Über Jahre hinweg lancieren sie so »Produkte«, die das Betriebssystem Kunst kritisch beschreiben und – aus meiner Perspektive – dessen Wertzirkulation durchaus selbstkritisch reinszenieren. Zweck sei die »Entwicklung, Herstellung und (der) Vertrieb imaginärer Produkte, um dem Alltag im Ökonomismus Sinn zu geben«, kommuniziert Protoplast auf dem Flyer eines Kunsthalle-Vortrags im Jahr 1995. Ein Mitglied von Protoplast betont heute, es sei nicht Absicht der Gruppe »gegen die Warenwelt zu sein und Konsumkritik zu üben«, obwohl es »im Produkt LIGHT® ökologische Anklänge gibt.«²⁰ Damit wären die Aktionen im Sinne Borgens ein affirmatives Format, in welchem »artists were seen as contributors to GNP (dt. Bruttosozialprodukt) in a new creative economy«. Zentrales Mittel der Zusammenarbeit ist die – ebenfalls für die Zeit wichtige – Performance Lecture. In deren Rahmen werden die Produkte der Gruppe »vermittelt«. Wichtige Lectures fanden in Weimar (1999), an der Schweizer Börse SWX in Basel (2001), im PlugIn in Basel (2003) und im Centre Pasqu'art in Biel (2006) statt. Es werden auch Aktionen und »Werbefeldzüge« wie derjenige an der Art Basel 1993 realisiert, bei welchem Protoplast mit Kartonschachteln über dem Kopf und in Geschäfts-

¹⁷ Kino Union: »Ehemalige Zwischennutzer der Stadtgärtnerei fanden hier Unterschlupf. Klybeckstrasse 95 4057 Basel von 1988–1989«, vgl. Karte von Basels Zwischennutzungen 1984–2014; Herausgeber: Studienzentrum Kulturmanagement, Gruppe Q, Steinengraben 22, CH-4051 Basel © Lena Tamini, Mai 2014, link: <http://www.entwicklung.bs.ch/stadtteile/zwischenutzungen.html>. (Zugriff 31.5.2016). Anhand dieser Karte zeigt sich sehr deutlich die Kommodifizierung einstiger Alternativkulturen durch städtische Institutionen, welche im Verlauf der 1990er Jahre in Basel eingesetzt hat – oder wie Maibrütt Borgen formuliert: »State support fast picked up, incorporating neoconservative strategies into criteria for funding.« Borgen: »The inner and outer form of Self-Organisation«, a.a.O., S. 46.

¹⁸ Im Zentrum des sich anoymsierenden Kollektivs steht Philippe Cuny. Zeitweise arbeiten Enrique Fontanilles, Jeremy Fekete, Alex Silber, aber auch Heinrich Lüber in der Anfangsphase mit. Protoplastiker_innen sind: Heinrich Lüber (1990–1991), Jeremy Fekete (1990–1991), Kate Isler (1994–1996), Regula Lüem (1996–1999), Alex Silber (1991–1995), Heinrich Schmidt (1996–2015), Katja Lagger (2003–2007), Philippe Cuny (1990–heute), Enrique Fontanilles (1991–1994), Nicole Egeler (1999–2003), Marianne Kohler (2007–heute), Brigitte Lacher (2015–heute).

¹⁹ Die Angaben stammen aus meinem Emailverkehr mit Philippe Cuny. (2.5.2016). Cuny spricht von den aktuellen Mitgliedern der Gruppe – nebst ihm Marianne Kohler und Brigitte Lacher – als »Protoplast-Personal«. Alle anderen ehemaligen Mitglieder »sind nicht mehr dabei und können keine Aussagen von/über Protoplast tätigen«. Vgl. auch [www.protoplast](http://www.protoplast.ch) (Zugriff 31.5.2016).

²⁰ Mail zwischen dem Kollektiv und der Autorin vom 3. Mai 2016.

anzüge gekleidet über das Messegelände flaniert. Die Boxen sind sowohl mit Logos von *Beuys*[®] und *Duchamp*[®] – im Sinne früherer Künstlersignaturen – als auch mit dem Logo von Protoplast selbst und dem Titel der Aktion bedruckt.

Besonderes Anliegen aller Lectures und Aktionen ist aus Sicht meiner Untersuchung eine Kritik an der masslosen Zirkulation von Waren im global entfesselten Kapitalismus;²¹ so werden zum Beispiel in einer Kunsthalle-Aktion *Light*[®]-Tragetaschen verteilt, die in der Mitte perforiert sind, damit sie – so die Künstler_innen – »dem Konsum Einhalt gebieten durch reduzierte Belastbarkeit«. Die Arbeit der Gruppe beleuchtet die, damals, zeitgenössische gesellschaftliche Entwicklung präzise: Sind doch postfordistische Modelle dadurch gekennzeichnet, dass »durch umfangreiche Rationalisierungen und die Verlagerung von Produktionsstandorten bezüglich der Produktionsfaktoren Arbeit, Boden und Kapital in kostengünstigere Regionen« die Beschäftigungen im Inland zurückgehen und die Binnennachfrage sinkt. Produktion und Distribution verlagern sich in Richtung globale Wirtschaftskreisläufe.²² Diese Ära des Akkumulationsregimes dieser Jahre wird von der Soziologie als »flexible Spezialisierung« bezeichnet. Diese meint: Dienstleistungen²³ wachsen an, industrielle Produktion geht zurück. Darum ist es naheliegend, Kunst als Dienstleistung zu präsentieren und auf gesellschaftliche Prozesse hinzuweisen. Ein wichtiges Merkmal für die Zeit ist der Auftritt im Kollektiv, konkret als »Direktoren« einer »Firma«: Die einzelnen Künstlerautor_innen produzieren parallel dazu ihre eigenen Werke weiter und kooperieren nur zusammen, wenn sie als Protoplast unterwegs sind. Sie agieren mit bestimmten Rollen, die an Persona-Performances angelehnt sind. Auch dass die Gruppe in ihren aktiven Mitgliedern immer wieder wechseln kann, muss als kennzeichnend für die Performance Kunst dieser Jahre angesehen werden. Über den Horizont der damaligen Zeit hinaus weist die Selbstreflexion von Protoplast, bezüglich ihres Performance-Konzepts, das klar macht, dass es keine Orga-

²¹ Als global entfesselten Kapitalismus bezeichnet Wolfgang Streeck die ökonomischen Verhältnisse im Westen nach dem Ende des Kommunismus. Vgl. Wolfgang Streeck, *Buying time. The delayed crisis of democratic capitalism*, London 2014.

²² Lauen: *Stadt und Kontrolle*, a.a.O., S. 54.

²³ Ebd., S. 54.

nisation oder Kritik »ausserhalb einer Institution« des Betriebsystems Kunst geben kann. Hier zeigt sich deutlich eine Zäsur zu künstlerischen Performance-Projekten der 1970er und 1980er Jahre in Basel.²⁴

G.A.B.I.

Stärker auf Fragen der Konvivialität und Gesten von Hospitalität, Freundschaft und Austausch konzentriert, wodurch das Schaffen eines geteilten Raumes²⁵ im Sinne der »Commons« angestrebt wird, ist G.A.B.I. Ein zusätzlicher Aspekt im Vergleich zu den vorher analysierten Kollektiven ist die von Beginn an wechselnde Zusammenarbeit von Performance-Künstler_innen in dieser Gruppe. Allerdings stammen die Ideen für die Gruppenperformances jeweils singulär von einer/einem Autor_in aus dieser Gruppe. G.A.B.I., benannt nach der Erste Hilfe-Eselsbrücke: Gibt sie Antwort, Atmet sie, Blutet sie und Ist der Puls spürbar?, wird initiiert durch ein Unterrichtsformat von Muda Mathis in Basel. Jedoch trifft sich G.A.B.I. von Anfang an auch ausserhalb des Unterrichts im Kaskadenkondensator zu wöchentlichen Übungen ohne Publikum. Vor dem Treffen formuliert jeweils einer der Performer_innen ein Konzept, welches von den wechselweise Anwesenden im Rahmen der gemeinsamen Treffen in Aktionen umgesetzt wird; dies berichten Lena Eriksson und Haimo Ganz (Interview mit Performance Chronik), zwei Mitglieder von G.A.B.I., zur Arbeitsweise.²⁶ Die Gruppe operiert nach einem kollektiven Grundsatz, der in der breiten Kunstszene erst später wichtig werden sollte: »distanced [...] from the concept of exclusive authorship«.²⁷ Die Qualität vieler Arbeiten von G.A.B.I. nährt sich aus diesen wechselnden Formen von Zusammenarbeit und der Verbindung von explizit singulären Ideen mit kollektiven Ausarbeitungen. Wichtig sind zum Beispiel folgende Aktionen: G.A.B.I. *rennt ums Leben* im Museum Liestal (2000); *Topfit* am Performancefestival Exit in Helsinki (2001) und *G.A.B.I. an den Migma Performance Tagen* in Luzern (2001).

²⁴ Eine Feststellung, die später wieder von der Performance Künstlerin Andrea Fraser formuliert wurde. Vgl. »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique I«, in: *Art Forum*, New York 2005, Vol. 44, Issue 1, S. 278. Link: http://occupymuseums.org/press/Andrea-Fraser_From-the-Critique-of-Institutions-to-an-Institution-of-Critique.pdf. (Zugriff 31.5.2016).

²⁵ Katerina Gregos: »The One and the Others«, in: Katalog Belgischer Pavillon, Biennale Venezia, *The Dream and the Shadow, Personne*, Vincent Meesen/Katerina Gregos (Hg.), 2015, S. 7.

²⁶ Gespräch der Autorin mit Lena Eriksson im Mai 2016.

²⁷ Gregos/Meesen: *The Dream and the Shadow, Personne*, a.a.O., S. 8.



Abb. 6: G.A.B.I., Gabriele Rerat, Haimo Ganz, Topfit, 2001, Shedhalle Frauenfeld, Videostill.

Lodypop

Lodypop: Leistung ohne Druck – Projekte ohne Panik. Lodypop (von 2004–2009), an der St. Johannsvorstadt 72 in Basel, weist in seiner breiten kollektiven Verfasstheit weit über die Idee eines Performance-Kollektivs hinaus. Seine Mitglieder sind Lena Eriksson, Andrea Saemann, Chris Regn »und viele mehr«.²⁸ Es werden in dieser Kooperation regelmässig Performances als Gruppenarbeiten entwickelt und gezeigt, etwa von Andrea Saemann und Lena Eriksson am Bone Festival in Bern (2004), aber Lodypop ist zugleich auch Wohn- und Ausstellungsraum für unterschiedliche Aktivitäten und Plattformen. Dabei werden

²⁸ Lodypop: http://lena-eriksson.ch/?page_id=2162 (Zugriff 31.5.2016).



Abb. 7: G.A.B.I., Martina Gmür, Lena Eriksson, Topfit, Performancetage, 2001, o.T. – Raum für aktuelle Kunst, Luzern.

Fragen des Kuratierens, des Vermittelns und der Kunstproduktion an einem bestimmten Ort zusammengeführt, der zwischen herkömmlichen Vorstellungen von Privatheit- und Öffentlichkeit situiert ist. Zudem versteht sich Lodypop als »ausserhalb des Mainstream Kunstbetriebs« verortet. So wird das *KAP Magazin* fortlaufend veröffentlicht, um alle Aktivitäten zu begleiten. Wie bei G.A.B.I. spielte bei Lodypop Freundschaft und »Komplizenschaft«, wie Lena Eriksson es bezeichnet, eine zentrale Rolle für das kollektive Arbeiten. Auffällig ist, dass dadurch Performance einerseits in der Absicht genutzt wird, künstlerische Aktivitäten selbstorganisiert zu vernetzen, und andererseits, um in wechselnden Konstellationen für Performances in institutioneller Rahmung zusammenarbeiten zu können. Drittens ist es Lodypop ein

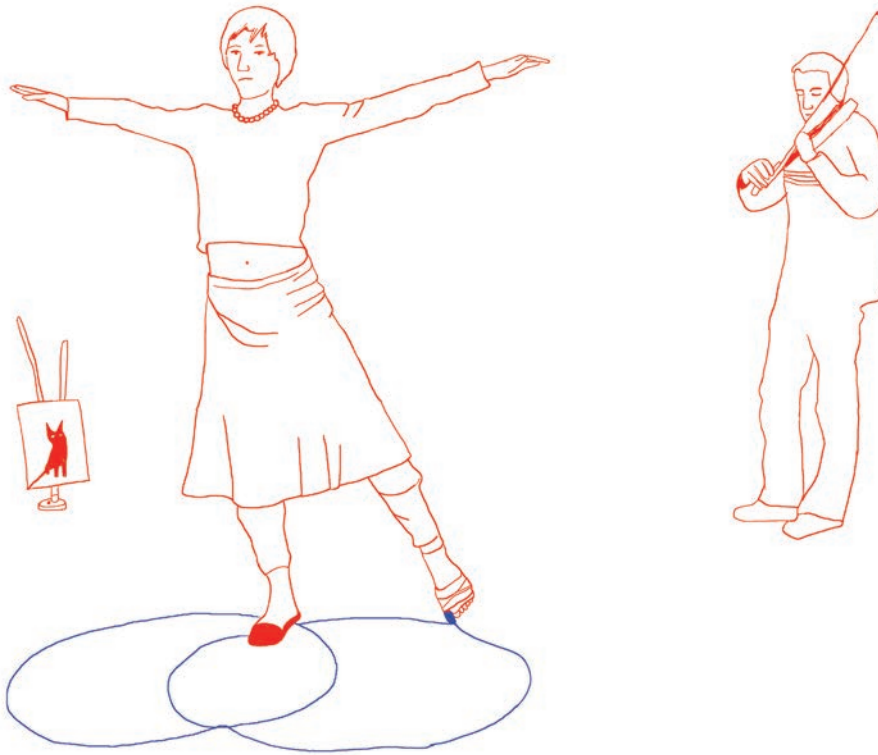


Abb. 8: Lena Eriksson, Marcel Foren, *I'am crazy for being so lonely*, Zeichnung, 2004, Plug In, Basel.

zentrales Anliegen, öffentliche Zonen und deren »Enclosures«, also bestehende Abgrenzungen, zu hinterfragen, um neue Formen von »Commons« zu generieren. Lena Eriksson formuliert dies so: »Lodypop ist ein Ort, wo Wohnzimmer und Strasse sich berühren, wo das Private [...] unmittelbar neben dem Öffentlichen liegt. [...] Manchen mag dies wie eine ferne Utopie erscheinen – im Lodypop wird sie real, wird sie ausprobiert, dokumentiert und kommentiert.« Kennzeichnend für die Zeit sind auch feministische und queere Anliegen, die sich sowohl anhand der Konstitution der Gruppe und als auch anhand der Thematiken, welche die Performances adressieren, wie *Die Blume*, gezeigt von

Lena Eriksson mit dem Titel *I am crazy for being so lonely* (Basel, PlugIn 2004), äussern. Während Lodypop konzeptionell an *counter culture*-Projekte der 1980er Jahre anknüpft, sollte sich seine Strategie der Partizipation und Schaffung einer Vielfalt von »Commons« in freundschaftlichem Austausch wechselnder Performance_künstler_innen als paradigmatisch für eine ganze Gruppe von nachfolgenden Projekten erweisen (wie etwa Andrea Thals *Les Complices* in Zürich). Diese basieren auf kritischen feministischen und queer-Konzepten. Sie fassen die Kunstproduktion, Vermittlung und kuratorische Arbeit als kollektive Prozesse auf und hinterfragen bestehende Konzepte von Privat- und Öffentlichkeit sowie ihre Tätigkeit laufend – wie dies bereits im Format des *KAP Magazins* geschehen ist.

Chris Regn, Kuratorin im Kaskadenkondensator Basel seit 2009, im Gespräch mit Muda Mathis, 11. April 2016

Die grosse Klammer

Muda Mathis: Kannst du dich vorstellen?

Chris Regn: Ich bin Künstlerin und Kuratorin und lebe und wirke in Basel und Hamburg. In Hamburg arbeite ich seit Jahrzehnten mit dem Künstlerinnenarchiv und dem Dachverband für Frauen/Medien/Kultur »Bildwechsel« zusammen. Kunst, Feminismus und Sprache sind fundamental in meiner Arbeit. In Basel bin ich seit 1999 in vielen Kunstprojekten und Initiativen tätig und leite den Kasko, Projektraum für aktuelle Kunst und Performance seit 2009.

MM: Wie schätzt du die verschiedenen Verständnisse im Feld der Kunstproduktion in Hamburg und Basel ein?

CR: Hamburg ist, seit ich denken kann, subkulturell stark, politische Diskurse stehen im Vordergrund und der Aktivismus prägt auch ästhetische Belange. Künstlerische Strategien werden eingesetzt, um sich Gehör zu verschaffen, um sich in gegebenen politischen und gesellschaftlichen Situationen verhalten und schützen zu können.

MM: Also zuerst geht es um den politischen Kontext und dann um Kunst? Umgekehrt macht man Kunst, um der Politik, dem Leben, der Gesellschaft zu begegnen? In Basel – ist es da umgekehrt?

CR: Nun ja, in Basel darf die Kunst auch einfach Kunst sein, da wird der Kunstkontext, ob selbstorganisiert oder ganz grosser Kunstkuchen, gepflegt und beide stehen nicht so gegeneinan-

der. Gerade dieser unterschiedliche Umgang mit Kunst, in Hamburg wie in Basel, diese Spanne erlebe ich als sehr anregend und gegenseitig befeuernd.

MM: Diese Unterschiede haben dich nicht irritiert?

CR: Als ich frisch nach Basel kam, war ich bestürzt, dass ich hier keine Subkultur vorfand, wie ich das aus Deutschland kannte. Das Hirscheneck-Kollektiv war mein Anker. Im ersten Augenblick schien mir das haltlos und irrwitzig, ohne viele Gründe einfach zu experimentieren und möglichst frei und reduziert zu arbeiten. Ich habe erst kürzlich realisiert, dass die besetzten Häuser hier in Basel, die alternativen Räume und das, was in diesen Freiräumen entstand, für die hiesige Subkultur und die Kunstszene extrem prägend war. Viele machten ihre ersten Performances und ihre ersten Kunsterfahrungen dort: in der Stadtgärtnerei, selbstorganisierten Initiativen, in Zwischennutzungen im Schlotterbeck oder in der Stückfärberei.

MM: Was ist denn dran an der Kunst im Kunstkontext in Basel?

CR: Ich habe festgestellt, dass die kleine Stadt Basel im losen Zusammenwirken aller kulturellen Kräfte Wichtigkeit in der Kunst erzeugt und trotzdem sehr lässig im Umgang mit ihren Ressourcen ist. Das Klima ist sehr kommunikativ. Alle bringen das ein, was sie mögen und was sie wichtig finden.

Ich kam mir von Anfang an sehr ausgestattet vor in Basel: mit Raum, mit Geld, Aufmerksamkeit und Interesse an dem, was ich mache. Es kamen immer wieder neue Angebote zur Zusammenarbeit und Ideen für Projekte und das war ich so überhaupt nicht gewohnt.

MM: Aber mit dir zusammenarbeiten wollten in Hamburg doch auch schon viele? Wenn ich sehe, was du da alles gemacht und veranstaltet hast?

CR: Ja schon, aus einer politischen Dringlichkeit heraus. Das ist aber nie so üppig und verspielt und gut mit Zeit und Energie ausgestattet, wie ich das hier erlebt habe. Ich wurde erst in Basel eine begeisterte Kuratorin und ich habe hier gelernt, gerne zu unterrichten. Es ist vieles konzeptuell und nicht so existentiell. So wird es eben auch zum Format, das man annehmen oder auch beiseite lassen kann.

MM: Die Bedingungen bestimmen die Kunst?

CR: Ja klar! In Hamburg ging es mehr um das Agieren mit künstlerischen Mitteln und das Umgehen mit Biografien und Lebensentwürfen als politische Raumerweiterung. Für mich war der Sprung vom Existentiellen zum Experimentellen total interessant. Hinein in die Kunst mit den Themen wie Identität, Repräsentation und Kritik, also mit dem gleichen Repertoire und mit den gleichen Fragestellungen.

MM: Woher kommt dein Performance-Begriff?

CR: Prägend waren die 80er Jahre in feministischen Zusammenhängen. Weil wir zu wenig Künstlerinnen in Ausstellungen, Museen und Büchern fanden, beschlossen wir, uns als Künstlerinnen zu bezeichnen und zu arbeiten. Das war so eine starke Setzung, es ging noch nicht um Identitätskonstruktionen, sondern es war ein politisches Programm. Repräsentationsbegriffe zu untersuchen, Institutionen zu unterlaufen, das hat für mich mit Feminismus und Politik zu tun und daraus ist mein Performancebegriff entstanden. Und dabei fand ich Unsichtbarkeit ein genauso spannendes Thema wie Dominanz.

MM: Das ist aber ein Sprung von der politischen Intervention über das institutionskritische Galeriespiel zum Kabarett-Auftritt.

CR: Aber nein – das Schöne an der politischen Arbeit ist, dass man sie immer weiter finanzieren muss. Kulturveranstaltungen und Entertainment sind nötig, um Projekte und Räume zu stützen. Das hat schon beim Frauenzentrum angefangen und hörte mit »Bildwechsel« nicht auf. Damit Leute etwas geben, braucht es ein Gemeinschaftsgefühl. Benefiz eben, dafür mache ich gerne Gesangseinlagen und Moderationen; hauptsächlich um Gefüge herstellen zu können, die für den Abend wirken und weiter inspirieren – ein temporäres Gefüge, bei dem sich aber alle wirklich angesprochen fühlen.

MM: Menschen wollen dann letztlich doch Unterhaltung.

CR: Nein, sie wollen einbezogen und gemeint sein. Das ist es, was mich interessiert an Performance und an Politik. Eine starke Verbindung von Engagement und Verbindlichkeit, die aber sehr gerne als Unterhaltung daherkommen kann.

MM: Du bist 1999 als Mitinitiantin des Künstlerinnenarchivs nach Basel ins Gästeteatier des Warteck gekommen, zusammen mit Katharina Friese, um hier vor Ort Interviews zu machen und euer Interviewprojekt fortzuführen, das ihr bei »Bildwechsel« seit längerem verfolgt habt.

CR: Lena Eriksson und Andrea Saemann, die das Gästeteatier WWpp zu dieser Zeit betreut haben, haben mich sofort in eine angeregte Diskussion über das Künstlerin-Sein, Kunstbegriffe und das Ausstellen verwickelt. Ihre Performances waren für mich neu und spannend und Andrea fand, dass die Interviews eine aufregende Gesprächsform sind, die sie öffentlich machen wollte.

Lena fragte sich, wie man überhaupt zu etwas kommt als Künstlerin in der Kunst, wie man zum Beispiel im Geheimen ausstellen kann und wie man sich gegenüber verschiedensten Formen von Öffentlichkeit verhalten kann, soll und will. Diese Diskussion führte zum Projekt »Galleriespiel«, das wir im Kasko im Dezember 2000 realisierten. Aus intensiven Gesprächen entstanden Fragen. Zum Beispiel wie man Gedanken veröffentlichen und wie man die Qualitäten des gemeinsamen Nachdenkens in den Ausstellungsraum bringen kann. »Liebe Geld Abenteuer« war unser Thema, denn weniger sollten Künstler_innen nicht haben. Das »Galleriespiel« bestand aus verschiedenen Veranstaltungsformaten und war performativ angelegt. Wir haben viele Leute einbezogen, der Sinn der Sache war, dass zusammen gedacht wurde und Diskurse entstehen. Es ging uns darum, durch spielerische Aneignung persönliche wie politische Fragen zu stellen und Erfahrungen zu sammeln und diese zu teilen. Es ging ums Ausprobieren von Effekten. Wen lädt man für was ein und was passiert dann? Das Diskursive hat eben viel mit dem Performativen zu tun und ermöglicht im Handeln zugleich Wahrnehmung und Erkenntnis. Wir veranstalteten einen Vernissagemarathon mit sechs oder sieben Einzelausstellungen. Also mit Apéro, Ansprache, wichtigen Leuten, Katalog, Foto und Text. Wir wollten alle wichtigen Aspekte als repräsentative und performative Eckpfeiler dabei haben. Jede Künstlerin hatte eine Stunde Zeit für den Aufbau, die Ausstellung und den Abbau. Die ganze Produktionsmaschinerie mit dem Kunstkritiker, der über die Arbeit schreibt, die Grafikerin, die den Katalog gestaltet, die Kuratorin, die spricht, Künstlerfreunde, die beim Aufbau helfen, die Häppchen und der Weisswein, die serviert werden, alles fand vor Ort statt. Transparent und einsehbar in einer komprimierten Form. Es ging uns auch um den doppelten Nutzen: Wir wollten, dass alle beteiligten Künstler_innen in ihre Biografien eine Einzelausstellung hineinschreiben können – denn das CV ist wichtig.

MM: Performance, performatives Vorgehen sind für dich also Spiele, durch die man sich – in seriöser Weise – durch die Realität bewegen kann?

CR: Ja, es ermöglicht, dass man in ein System einsteigen kann, dieses aber nicht für immer behalten muss. Man kann es ausprobieren wie ein Kleid. Spiele sind zeitlich beschränkt und die Parameter sind im Vorfeld zu bestimmen. Es geht gerade darum, Setzungen zu machen und diese auszufüllen, mit dem ganzen Prickeln und der Aufregung, die dazu gehört, wenn man etwas als Autorin in die Welt setzt. Es geht gerade darum, dass ich nicht ich sein muss, sondern dass ich mich spielen kann.

MM: Ist alles, was du machst, ein Spiel? Konstrukt? Zeitlich beschränkt und von einer gewissen Konzeptualität bestimmt?

CR: Ich dachte früher, alles, was ich mache, sind Spiele. Das denke ich heute nicht mehr. Heute denke ich, dass man in Situationen reingerät und in Verantwortlichkeiten reinwächst, was sinnvoll ist. Aber leider verunmöglicht das dieses Flirren beizubehalten.

MM: Was meinst du mit Flirren?

CR: Mit Flirren meine ich, dass man sehr offen und an allem interessiert ist, was gerade passiert. Es ist phantastisch, aber sehr anstrengend und es hat etwas damit zu tun, was ich unter Performance verstehe.

MM: Das wäre?

CR: Dass ich das, was mir begegnet, nicht als selbstverständlich annehme, sondern mich dafür im Detail interessiere. Es geht darum, die Poren offen zu haben und nicht etwas zu sein, sondern in einer Situation zu sein.

MM: ...in Kommunikation zu sein?

CR: Ja, Fragen stellen und gemeinsam Sachen formulieren und behaupten; also den Temperaturen nachgehen, die da sind.

MM: Das wäre mehr als Kunst – also geradezu eine Lebenshaltung! Wie geht es mit deinem Performancebegriff weiter?

CR: Dieses Basler Selbstbewusstsein mit Performance habe ich mit nach Hamburg geschleppt. Dass man performen kann, dass man es unbedingt können sollte, ein bisschen Bescheid wissen sollte und auch Know-how nicht schlecht ist, dass man es aber auch lassen kann. Ich insistierte, dass es eine Möglichkeit ist und vor allem eine Möglichkeit, zusammen etwas zu machen, sich selbst zu unterhalten, Fragen von anderen zu bearbeiten und dies in einer Geschwindigkeit, die eine andere Kunstform gar nicht zulässt.

MM: Kommt dir das schnelle Tempo entgegen?

CR: Ja, das schnelle Tempo ist etwas, was mir sehr gut gefällt und auch, dass man sich gegenseitig Performanceversuche, Proben, Ideen oder auch fertige Setzungen schnell zeigt. Das verbindliche Agreement zwischen Künstler und Zuschauer, dass alles, was da ist, mitwirkt, das Unmittelbare des Live-Moments, das geteilte Erlebnis – der vielzitierte geteilte Raum – genau das habe ich eben gerne. Dieses weite Feld der Performance entspricht mir und meiner Arbeit. Mich interessiert wirklich diese grosse Klammer, die Performance aufspannt. Diese berühmte heitere Bewegungsfreiheit ist mein tiefstes Ziel. Diese Klammer offen zu halten ist mein zentrales Anliegen. Ja – da bin ich Instanz!

Heinrich Lüber, Martina Siegwolf und Sabine Gebhardt
Fink, Co-Kurator_innen Performance Index I und II
Festivals, im Gespräch mit Muda Mathis, 2. Januar 2016

Performance Index als Initialzündung

Der »Performance Index I« findet 1995 im September statt. Ein Team aus jungen Künstler_innen, Kunsthistoriker_innen und Vermittler_innen veranstaltet vier Tage lang, internationale und lokale Performance Kunst sowie Vorträge zu Performance-Theorie. Austragungsort sind verschiedenste Räume im Warteck wie Sudhaus, Stiller Raum, Kaskadenkondensator, Gänge, Lift und Terrassen. Das Gebäude wird damals neu für Kulturproduktionen der unabhängigen Szene per Volksentscheid als Werkraum Warteck pp geöffnet. Das Publikumsinteresse ist unerwartet gross. Der Performance Index ist die Initialzündung für einen Neuanfang der Performance Kunst in Basel.

Muda Mathis: Frage an euch drei, Sabine Gebhardt Fink, Heinrich Lüber, Martina Siegwolf, die ihr als künstlerische Leitung dabei wart: Was war eure persönliche Initialzündung für dieses Unternehmen?

Heinrich Lüber: Ja, wie kommt so was zustande? Das Thema lag in der Luft. Wir fühlten uns als Zwischengeneration. Es gab die »Alten«, die viel Wichtiges bereits gemacht haben. Wir als nächste Generation fragten uns, was ist jetzt, und was wird morgen sein? Wir haben vieles in Frage gestellt und wollten neue Wege gehen.

Sabine Gebhardt Fink: In dieser Zeit war wenig los, die Performance Kunst war eher »out«, in der Programmierung der grossen Institutionen wurden Performances nur spärlich berücksichtigt und wenn, dann nur die grossen Namen wie Marina Abramovic,

Positionen, die eine klassische Vorstellung von Performance Art bedienten. Wir wollten aber wissen: Was gibt es Neues und anderes?

Martina Siegwolf: Meine Studienzzeit war gerade beendet und ich bin vom Kunstgeschichtestudium direkt in die Praxis gesprungen. Es war eine grosse Lust, Dinge anzupacken und zu realisieren.

MM: Wann kam der Begriff »Index« ins Spiel?

HL: Der war ironisch gemeint, Performance Index als ein Begriff aus dem Bankwesen. Man konnte die Adresse, die Domain im Internet noch buchen, Performance Index Punkt CH, das ist von heute aus gesehen sehr amüsant.

Natürlich war der Begriff »Index« auch als Auflistung gemeint, alles aufzurufen, was es da an Performance gab, ohne je eine Vollständigkeit anzustreben, der Begriff »Performance Index« war immer als ironisch gebrochener gedacht. Es war so eine Anspielung auf Lischkas Buch »Alles und viel Mehr«.

MS: Der »Index« war zudem ein realer Ordner, ein Ringbuch, eine Sammlung an Informationen über Performance-Künstler und -Künstlerinnen und ihre Arbeit, der sich stetig erweitern konnte und sollte. Jedem Künstler, jeder Künstlerin wurde eine Seite zugesprochen, die sie selbst verfasste. Das gab viele Texte, Informationen und Bilder, die ich zusammen mit Clara Saner in tagelanger Arbeit redigierte. Die Ordner wurden an alle nur erdenklichen an Performance interessierten Personen und Institutionen verschickt.

HL: Das war ein prädigitale Fantasie. Im Moment oder gerade eine Sekunde vor dem Eintreten in das digitale Zeitalter erfinden wir das analoge, wuchernde Netzwerk.

MM: Ab wann war es klar, dass der »Performance Index« im Warteck statt finden soll?

HL: Es war schnell klar, dass wir nicht bei den grossen Institutionen anknöpfen wollten. Das noch nicht Eingeschriebene am Gebäude des Wartecks war speziell und spannend.

SGF: Der Werkraum pp (permanentes Provisorium), dieser Geist, der im Warteck beschworen wurde, war ganz in unserem Sinne, dieses Offene, noch nicht Durchdefinierte, war uns wichtig.

MS: Für mich hatte es auch mit dem Know-how, dem Vorgehen der 1980er Jahre zu tun, mit der Alten Stadtgärtnerei und dem Anfang der 1990er Jahre, die Zeit der Zwischennutzungen wie im Schlotterbeck, im Bell und der Stückfärberei in Basel. Es gab ganze Abende wo man Beuys-Filme geschaut hat, Begriffe wie soziale Plastik, das Denken als plastische Qualität, dieses Nicht-Zielgerichtete, dieses Mäandrierende und die Lust, zusammen etwas zu tun, galt es auszuprobieren.

MM: Wie seid ihr vorgegangen?

SGF: Programmiert, ausgewählt, diskutiert haben wir in einer grossen Gruppe – es war ein Kollektiv, das über Konsensbildung funktionierte. Auf meine Anregung hin haben wir versucht, die Performances in thematischen Blöcken zu strukturieren.

HL: Themenfelder waren: das Mediale, sei es zwischen Musik und Performance, sei es raumbezogene, langdauernde Performances, kleine Interventionen...

MS: Wir luden unterschiedliche Generationen von Künstlern ein, es gab arrivierte Performer_innen wie Tony Morgan, der damals in Genf lebte, oder Monika Günther und Ruedi Schill, Alex

Silber, Norbert Klassen oder Boris Nieslony von Black Market und dann gab es auch neuere Tendenzen wie Vanessa Beecroft, die ursprünglich zusagte...

SGF: Auch ganz junge Positionen wie Joko (Karin Jost und Regula Kopp) oder Mileva Josipovic und Brigitte Bérard aus dem Umfeld der F+F in Zürich wollten wir zeigen. Deshalb gab es einen Open Call im *Kunstbulletin*, um unsere kuratorische Entscheidungen bewusst offen zu halten. Wir strebten beides an: sorgfältig zu kuratieren, Positionen präzise zu wählen und offen zu sein für Unbekanntes. Das war uns ein politisches Anliegen.

MM: Welche Art von Performances wolltet ihr nicht dabei haben?

HL: Es interessierte uns, Arbeiten zu zeigen, die nicht nur ihr eigenes Medium, ihr eigenes Genre im Auge hatten. Eine Jam-Session wäre nicht gegangen, oder theatrale Inszenierungen oder »klassische« Tanz-Performances, die sich nur ihrer eigenen tradierten Praktiken bedienten. Es ging uns um die innere Spannung in einer Performance, um eine produktive Skepsis dem eigenen Medium und der eigenen performativen Sprache gegenüber. Eine gewisse Sperrigkeit war uns wichtig.

SGF: Ja, so haben wir vielen traditionellen Tanzprojekten abgesagt, da wir eher das Unstimmige und Fragile suchten.

MM: Wie habt ihr das Festival finanziert?

HL: Wir hatten keine Ahnung, ob es gelingt Geld zu bekommen – in dem Sinne war es auch ein Experiment. Der Kunstkredit Basel-Stadt war es nicht gewohnt, für so ein Projekt, ein Festival von so einer Grösse, ausserhalb der Institutionen, Geld zu sprechen. Alle haben gesagt, so was geht eigentlich nicht. Lokal gab es einen

ersten Finanzierungsschub und viel Sympathie. Dann blieb die Finanzierung lange stecken, bis zuletzt Lotteriefonds, National Versicherung, die Richterich Stiftung, die damals viel gefördert hat, uns unterstützt haben. Beim 2. Performance Index 1999 kam es auch zur Unterstützung durch Nestlé, die sich später speziell für genau solche Projekte engagierten, nämlich junge Initiativen zu fördern. Wir von der Organisation haben nichts verdient, nicht einmal ein Essen zum Schluss haben wir uns gegönnt...

MM: Ihr habt dann vier Jahre später, 1999, das 2. Performance Index Festival veranstaltet, mit einer erweiterten Crew: Linda Cassens, Max Frei von Alma, Pascale Grau kamen zu euch dazu. Ihr platziertet das Festival mitten in die Innenstadt, nämlich ins Architekturmuseum, damals im Wadibau und als zweiten Ort gleich nebenan ins Unternehmen Mitte.

HL: Die Wahl des Architekturmuseums für den 2. Performance Index 1999 war für mich die logische Fortsetzung meiner Interessen und Erfahrungen aus dem ersten Festival. Ich wollte eine Performance-Maschine bauen, damit diese vor und hinter der Bühne, vor und nach der Aufführung, gleichermassen Gewicht erhalten und sichtbarer Teil der Performance-Erfahrung werden sollte.

SGF: Das hat mich damals weniger interessiert. Meine Themen haben die anderen leider nicht aufgenommen, obwohl diese für die Zeit akut waren: Es waren Fragen nach Embodiment und Site, Körperkonstruktionen und Gender- und Queertheory ebenso wie nach feministischen Positionen und dem Bezug zwischen Performance und theoretischen Überlegungen von Judith Butler...

HL: Man muss relativieren: Es gab zwei Aufführungsorte: das Architekturmuseum mit fünf Stockwerken, ein architektonisch interessanter Bau, der mich und Linda konzeptuell sehr

beflügelte, und die »Mitte« (Unternehmen Mitte), die gerade neu und noch im Rohzustand war und darum offen für Initiativen, mit der grossen Arena in der ehemaligen Schalterhalle.

SGF: So waren aus meiner Sicht auch die spannenden Arbeiten in der Mitte.

HL: Ja – das Architekturmuseum hätte alleine als Festivalort nicht genügt. Die Leute wären frustriert gewesen.

SGF: Das Gebäude war eng, es durften immer nur kleine Gruppen zu den Performances. Es brauchte Security, da die Böden eine geringe Tragkraft aufwiesen. So war der Bau definitiv nicht für ein grosses Festivalpublikum gedacht.

HL: Was nicht ging in diesem »Gestell« war eine Bar und somit ein informeller Begegnungsraum. Die Bar war im Unternehmen Mitte, man ging in das Gestell hinein, man sah nur die Hälfte, weil zu viele Leute dort standen und weil man auch nicht rechtzeitig da sein konnte – wegen des Gedränges – und man verpasste auch, was in anderen Räumen zu sehen war... und so ging man wieder weg. In diesem Gebäude konnten diese Gefühle nicht aufgefangen und nicht reflektiert werden.

MM: Was war denn noch anders an der zweiten Ausgabe?

MS: Neu war die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen, vor allem mit dem Architekturmuseum, mit der Direktorin Ulrike Jehle und mit Andreas Spielmann als Kulturverantwortliche der Stadt, wir hatten eine grosse Unterstützung von der Seite der Stadt durch ihn. Wir kontaktierten zudem die Galerie STAMPA, die Kunsthalle, das Museum für Gegenwartskunst, und luden sie ein, mit uns zu kooperieren und ein Begleitprogramm im Feld der Performance Kunst zu realisieren.

MM: ... und bezüglich des Kuratierens?

SGF: Ich wollte unbedingt Andrea Fraser einladen, die war aber zu teuer für die Gruppe.

MS: Jeder hat Positionen eingebracht, die ihn interessierten, und das versuchten wir zu programmieren. Die Künstlerin Nao Bustamante wollte Pascale Grau einladen. Und für uns andere war Bustamante eine super Entdeckung.

SGF: Wir gingen nicht mehr so strikt nach Konsens vor wie beim ersten Mal. Wir waren eher ein Team, das von den verschiedenen Interessen der Einzelnen profitierte, dadurch aber auch inhomogener dachte und kuratierte.

MS: Wir wählten anhand von Dossiers aus. Wir konnten wichtige Eckpfeiler der internationalen Performance-Szene zeigen wie Christoph Rühimann, Yan Duyvendak, Hayley Newman, Ma Liuming, Roi Vaara, Myriam Laplante, Gillian Dyson, Seiji Shimoda – das waren wichtige Figuren in sehr unterschiedlichen Kontexten, viele von ihnen haben auch selbst Performance-Festivals organisiert.

SGF: Wir hatten diesmal grössere professionelle Ansprüche an uns, wie Texte zu publizieren...

MS: ... andererseits waren wir immer noch keine Institution mit Infrastruktur und finanziellen Ressourcen in der Rückhand, sondern taten alles aus eigenen Stücken, mit kollektivem Selbstverständnis und Formaten der Selbstorganisation.

HL: Das könnte auch ein Grund gewesen sein, warum es keine dritte Ausgabe vom Performance Index gegeben hat. Weil es eben so 1980er-Jahre-mässig organisiert wurde und die Leute gefragt

haben: Wer ist hier federführend? Ein drittes Festival hätte eine Professionalisierung verlangt, die ich nicht hätte erfüllen wollen. Mich interessierten die künstlerischen Anteile zu sehr, als dass ich meine Energie in den Aufbau eines institutionellen Rahmens investieren hätte wollen.

Carola Dertnig, Künstlerin und Autorin, im Gespräch mit Felicitas Thun-Hohenstein, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Wien, April 2016

Staging Storage: Archive als Gewebe

Felicitas Thun-Hohenstein: In eurem Buch *Let's Twist Again: Performance in Vienna from 1960 until today*¹ geht es um Fragen zu Archiv, Archivierung, Speicherung und Tradierung von Performance Kunst. Themen, die in unserer mehr als zehnjährigen Zusammenarbeit immer wieder eine Rolle spielten. Unsere Projekte, unser Buch etc., all das sind ja auch kleine archivarische Zellen, sei es in gebundener Form, sei es als Audiodatei oder Ähnliches, die zu einem Korpus angewachsen sind, der mittlerweile ein tragfähiges Plateau für unsere Arbeit bildet. Ich würde gerne im Zuge unseres Gespräches auf deine künstlerischen Verfahrensweisen zurückkommen, da im Besonderen in deinen neueren Arbeiten die Untersuchung oder Transparentmachung von Produktionsprozessen von grosser Bedeutung scheint. Bei deiner Arbeit zu Ernst Schmidt jr. hast du zu einer Materialität und ihrer Untersuchung zurückgefunden, die diese *material traces* als Kulturträger thematisiert. Das finde ich sehr spannend, gerade in Bezug auf die Frage nach Archiven der Performance Kunst. Dort spielt das Internet als Speicher eine grosse Rolle, aber auch unsere Position als Gedächtnisträger_innen. In diesem Zusammenhang werden die Begriffe Erinnern und Vergessen zum Thema, man könnte es ein Erinnern an das Vergessen nennen. Kannst du sowohl diese Aspekte der Materialität, des Vergessens, des Erinnerns, der digitalisierten Filme von Ernst Schmidt jr., denen du wieder einen Körper gibst, kurz beschreiben?

Carola Dertnig: Den Ansatz des Erinnerns an das Vergessen finde ich sehr gut, denn mir geht es darum, Vergangenes in die Gegen-

¹ Carola Dertnig/Stefanie Seibold (Hg.), *Let's twist again. Performance in Vienna from 1960 until today*, D.E.A., Gumpoldskirchen/Wien 2006.

wart zu bringen, wofür es natürlich gewisse Möglichkeiten und Tiefspeicher braucht, um das Material von einer Zeit in die andere übertragen zu können. Heinz Benedikt hat mich kontaktiert, mir die Filmreste seines verstorbenen Bruders Ernst Schmidt jr. für meine Arbeit angeboten und sie mir dann in digitalisierter Form geschickt. Diese Filmreste sind im Tiefspeicher des Filmmuseums gelagert, er hat sie dort herausgeholt und für mich digitalisiert, was ich auch als grossen Vertrauensvorschuss mir gegenüber empfand. Ernst Schmidt jr. Filme wurden von der analogen in die digitale Form umgewandelt und kamen über die Leinwand wieder zu einer neuen Sichtbarkeit. Heinz Benedikt meinte, dass er durch meine Überarbeitung nicht mehr so viel von den originalen Filmstreifen erkennt, was ihn aber nicht stört.

FTH: Im Vergleich zu deinen Werkkomplexen wie *Lora Sana* oder *Tanzporträt Harald Kreuzberg – 10 Posen*² ist hier die Spur zum Ausgangsmaterial kaum mehr nachvollziehbar. Auch in den Titeln nimmst du keinen Bezug darauf, stellst vielmehr zeitgeschichtliche Bezüge her, wie zum Beispiel mit *Vanilla Fudge*. Könnte man sagen, dass du so etwas wie Kartographien erstellst, die sich stetig zu Intensitäten des Erinnerns verdichten, ohne Anspruch auf Nachvollziehbarkeit, also im Sinne eines Abstraktionsverfahrens funktionieren?

CD: Bei *Vanilla Fudge* stimmt das auf jeden Fall. Dieser Titel führt sowohl auf die gleichnamige damalige Popband als auch auf das Künstlersalonlokal meiner Mutter zurück. Andererseits gibt es aber auch eher performative Titel oder solche, die ich dem Bild gegeben habe, weil er dazu passt. Zum Beispiel *Emsel B* – man kann da durchaus eine Amsel sehen, und diese führt wiederum auf die Originale von Ernst Schmidt jr. zurück. Durch den Titel *Emsel B* wird das Ganze aber poetischer und weniger pädagogisch.³

² <http://caroladertnig.at/werke/tanzportraet-harald-kreuzberg-10-posed.html>

³ Carola Dertnig, *Emsel B*, Transfer technique on primed, canvas, stretched, 2016.

FTH: Dem Aspekt des Erinnerns und Vergessens wohnt der archivarische Gedanke auch auf einer anderen Ebene der Materialisierung, und zwar der Digitalisierung inne. Wenn wir von Entschleunigung sprechen, dann wohl in Bezug auf lokale Archive oder Wissensbestände. Ich habe für meine Doktorarbeit ja noch mit dem Zettelkatalog gearbeitet, und das ist noch gar nicht so lange her!

CD: Das ist wie mit manueller und digitaler Fotografie. Jetzt gibt es keine Überraschungen mehr, kein Risiko.

FTH: Richtig. Aber jedes Analoge hat nun einmal sein Digitales. Nehmen wir das Internet: Das ist ein Speicher, kein Archiv. Ich finde die unterschiedlichen Ansätze des Denkens zu den Potentialen analoger und digitaler Räume als Träger kulturellen Gedächtnisses sehr spannend und notwendig, um diesen Medienumbruch produktiv zu machen. Die Kunst spielt hierbei eine wichtige Rolle. Lokale, analoge Archive, virtuell vernetzt, ich denke, das ist bereits das Instrumentarium, mit dem wir arbeiten. Was wäre dabei ein nächster denkbarer Schritt, um ausserhalb dieses Forschungsraumes Spuren zu hinterlassen?

CD: Ich weiss gar nicht, ob es da unbedingt schon einen nächsten Schritt geben muss. Vor zehn Jahren haben wir das *Let's Twist Again*-Buch herausgegeben,⁴ und ich bin immer noch froh, dass es ein Buch ist, weil es mir optisch und haptisch sehr gut gefällt. Damals wurde uns aber vorgehalten, dass das Internationale nicht stark genug vorhanden sei, und darum fände ich es heute noch gut, wenn man sich hier mit anderen Archiven vernetzen und Positionen und Informationen zum Nachschlagen oder Finden zusammentragen könnte. Damals war dieser internationale Aspekt noch relativ kompliziert und hätte sehr viel Zeit in Anspruch genommen. Aber im Nachhinein betrachtet hätte ich das Lokale gerne stärker mit dem Internationalen verbunden.

⁴ Vgl. auch die Publikation Carola Dertnig/Felicitas Thun-Hohenstein, *Performing the Sentence, Research and Teaching in Performative Fine Arts*, in: Publication Series of the Academy of Fine Arts Vienna, Vol. 13, Wien 2014.

FTH: Ich habe zunehmend ein Problem mit dem Begriff des Internationalen, der schliesslich nie erfüllen kann, was er vermeintlich in sich trägt, weder inhaltlich noch geographisch. Worum es hier in meinen Augen jedoch geht, ist die Frage der weltweiten Distribution lokaler Phänomene, und da bietet heute mehr denn je das Netz die Möglichkeit, sich innerhalb einer Unzahl von themenverwandten Plateaus zu positionieren.

CD: Mir geht es natürlich darum, dass ich einen Zugriff habe, weswegen ich das UbuWeb sehr interessant und spannend finde, auch für die Studierenden. Es bietet mir für die Lehre und mein Denken einen Zugriff auf Dinge, die ich sonst nicht sehen könnte. Es gibt dieses Bedürfnis, diese Archive zu füllen, und mich interessiert die digitale Form. Es ist wie ein digitaler Karteikatalog, auf den ich Zugriff haben kann. Das finde ich wichtig.

FTH: Es bleibt am Ende doch nur ein Austausch innerhalb einer Interessensgemeinschaft?

CD: Nein, das re.act.feminism – a performing archive von Bettina Knaup & Beatrice Ellen Stammer hat das auch gemacht. Zwar immer nur mit einem Foto – ich fände es schöner, wenn man mehr von den Arbeiten der Künstler_innen sehen würde –, aber das kommt wahrscheinlich auf die Distribution an, darauf, was man darf und was nicht. In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob es überhaupt einen Sinn hat, in so einem Karteikatalog aufzutauchen.

FTH: Was ich meine, ist, dass es zu guter Letzt um Strategien der Zusammenarbeit und des Austausches im Sinne politischen Handelns geht. Die Archive, die du ansprichst und mit denen wir arbeiten sind stark geprägt von feministischem Denken. Insofern haben diese Plattformen eine ähnliche Ausgangsposition, eine feministische Haltung, die handlungsorientiert ist und Wirk-

samkeit erzielen kann. Das funktioniert natürlich gut innerhalb eines Informationssystems, das von allen genutzt werden kann, um die Maschen immer enger legen zu können und einen tragbaren Informationsboden zu legen; nicht in einer geradlinigen, chronologischen oder hierarchischen Struktur, sondern in einer sich strickenden oder verstrickenden und durchaus auch eine Masche verlierenden Form des Gewebes. Damit sind wir eigentlich wieder beim Materiellen – Ziel wäre also, dass solchermassen ein Gewebe von Gewicht generiert wird, dessen Wirkungsradius weit über den künstlerisch akademischen Forschungsraum hinausgeht. Das Internet funktioniert dabei als Kommunikationsmedium und temporärer Speicher, als Werkzeug einer subversiven Geschichtsschreibung. Die analogen Archive wird es nie ersetzen.

CD: Auch das praktische Wissen spielt eine Rolle. Es geht ja immer auch um ein gewachsenes Wissen, das unmittelbar mit der jeweiligen Lebensgeschichte verbunden ist. Das von dir aufgebaute Cathrin Pichler Archiv für Kunst und Wissenschaften wäre ein Beispiel dafür.

FTH: Ja, hier geht es, wie ja auch in deiner künstlerischen Arbeit, nur mit anderen Mitteln, um in einer Art Widerstandsgestus gegen das Vergessen zu arbeiten. Friederike Mayröcker hat einmal gesagt, das Ungerechteste am Tod ist, dass die schwer erkämpfte geistige Arbeit verloren geht. Cathrin Pichler war eine der ersten grossen Kuratorinnen in Österreich, sie steht für ein Kuratieren, das weit über den heutigen Begriff hinausgeht, im Sinne kuratorischen Forschens als Lebensentwurf. Mir war enorm wichtig, dass ihr Denken, das sich in ihren Büchern und Schriften, aber auch in ihren Zwischenräumen niederschlägt, weiterleben kann und für weitere Generationen zugänglich bleibt. Ihre Arbeit bewegte sich hauptsächlich in der Schnittmenge von Kunst und Wissenschaft, und ich wollte das in ihrem Sinne weiterentwickeln und

weiterdenken, als *ongoing project* – nach meinem Verständnis eines archivarischen Korpus, der begehbar und überblickbar ist. Ich finde auch, dass Archive nicht zu gross sein sollten. Sie müssen von einem persönlichen Commitment getragen werden, denn sonst werden sie einverleibt in das grosse Archiv des kulturellen Gedächtnisses und verschwinden.

CD: Das schrieb Kenneth Goldsmith, nachdem er das UbuWeb fünfzehn Jahre lang leitete. Dort funktioniert alles über persönliches Engagement, über Organisieren und Archivieren. Es gibt wohl einige Geldgeber, damit die Maschine läuft, aber im Grossen und Ganzen funktioniert das Projekt über eine Gruppe von Kulturtätigen und Praktikant_innen, die es aufrecht erhalten.

FTH: Ich verstehe meine Arbeit immer stärker aus der feministischen Notwendigkeit heraus, Frauenfiguren, Denkerinnen und ihre Arbeit sichtbar zu erhalten, denn viele, wie eben Cathrin Pichler, sassen ihr Leben lang zwischen den Stühlen und bekamen aus diversesten Gründen nie die Möglichkeit, dass ihre Stimme wirklich gehört wird, um gesellschaftlich wirksam zu werden. Für Cathrin war dies schwer zu ertragen.

CD: Ich glaube, es fehlt einfach noch an einer wirklich gut funktionierenden Vernetzung und Frauenlobby und somit auch an Geldgeber_innen, damit diese Ökonomie an Kulturmacher_innen endlich in den Fluss kommt. Ich glaube, da gibt es noch viel zu tun.

FTH: In diesem Sinne: am Archiv weiterstricken!

F2 Stunden
Stilleben

difeluma
14.488

Hyperventilation im
Baudepartement |
Aktion nicht bewilligt.

→ stattdessen:

Büro auf Bartüsserplatz
Freitag + Samstag
Die Künstler





Abb. 1: Zone, Barfüsserplatz Basel, 1988.

Abb. 2: MALOLA, Maren Schaffner, Christian Schaffner, La Soirée Innocente, 1986, Subito Hamburg.

Abb. 3: Les Reines Prochaines, Muda Mathis, Fränzi Madörin, Das zornige Lamm, Konzertprogramm, 1998, Zone Basel.

Abb. 4: Gedankenbank, Daniel Häni, Mona Stefan Dähler, Ronald Wüthrich, 1988/89, Basel.

Abb. 5: Marianne Schuppe, Dorothea Schürch, Laut – Gesten – Laute, Komposition Dieter Schnebel, 1995/96.





Abb. 6: **Andreas Stäuble, Hansjörg Marti, Und Tränen fielen auf sein Butterbrot, 1987, Alte Stadtgärtnerei Basel.**

Abb. 7: **Andrea Saemann, Pascale Grau, As a wife has a cow, 1989, Hamburg.**

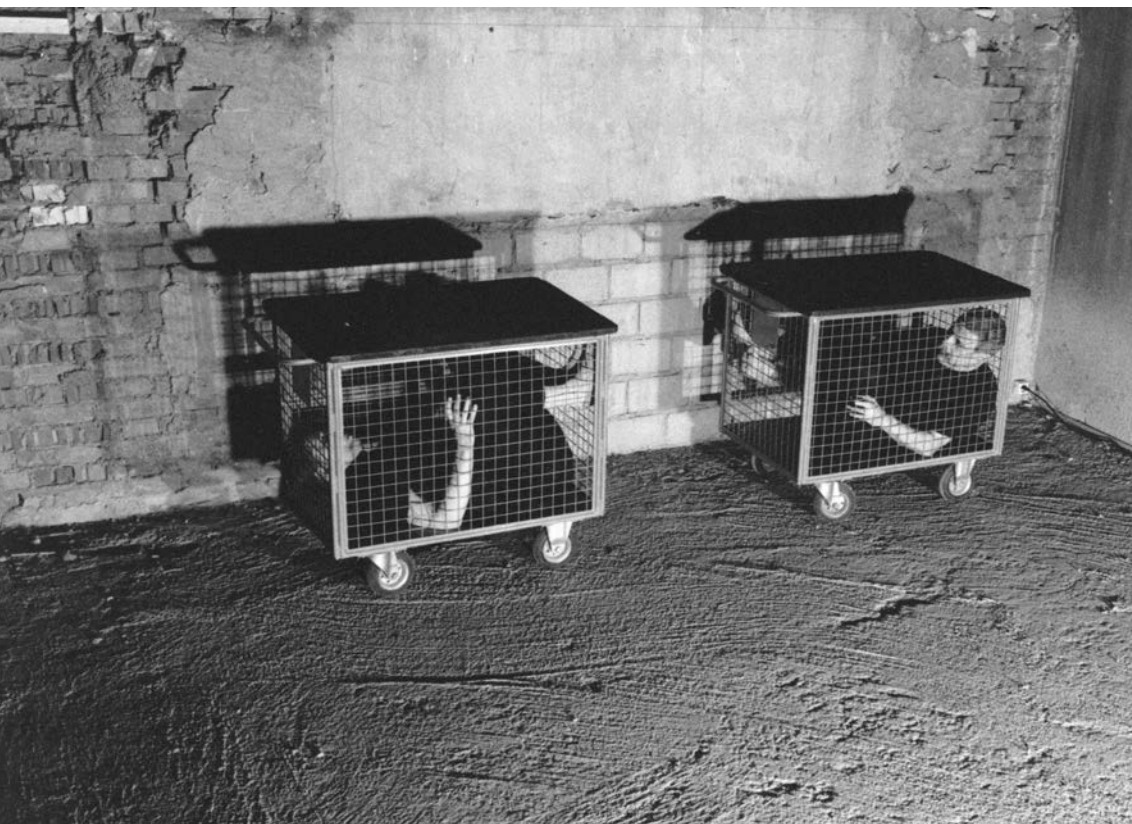


Abb. 8: Hansjörg Marti, Sichtbar Unsichtbar, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit, 1997, Historisches Museum, Basel.

Abb. 9: Hansjörg Marti, Sichtbar Unsichtbar, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit, 1997, Historisches Museum, Basel.



Abb. 10–11: Marie Kawazu, *Once a story in Basel*, Performance Index Festival, 1995, Kaskadenkondensator Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub.





- Abb. 12: Dorothea Rust, Jeremias Schwarzer, *Récreation – Eine Performance*, Performance Index Festival, 1995, Stiller Raum, Werkraum Warteck pp, Basel.
- Abb. 13: Monika Günther, Ruedi Schill, *Gründeln*, Performance Index Festival, 1995, Kaskadenkondensator, Werkraum Warteck pp, Basel.
- Abb. 14: Barbara Strebel, *The Thing*, Performance Index Festival, 1995, Orangerie, Werkraum Warteck pp, Basel.
- Abb. 15: Fabrice Gygi, *Immer aufrecht*, Performance Index Festival, 1995, Stiller Raum, Werkraum Warteck pp, Basel. Alle Fotos: Georg Anderhub.



Abb. 16: Boris Nieslony, *I have seen an angel – Version V*, Performance Index Festival, 1995, Keller, Werkraum Warteck pp, Basel.

Abb. 17: Joa Iselin & Christoph Ranzenhofer, *Ohne Rosen tun wir's nicht*, Performance Index Festival, 1995, Sudhaus Warteck pp, Basel.

Abb. 18: Dorothea Schürch, Norbert Klassen, Performance Index Festival, 1995, Sudhaus, Werkraum Warteck pp, Basel.

Fotos: Georg Anderhub

Abb. 19: Dorothea Rust, Margit Schenker (*Akkordeon und Stimme*), *nahweit*, AuuA Festival, 1996, alte Ziegelei Oberwil,

Foto: Lukas Gysin.



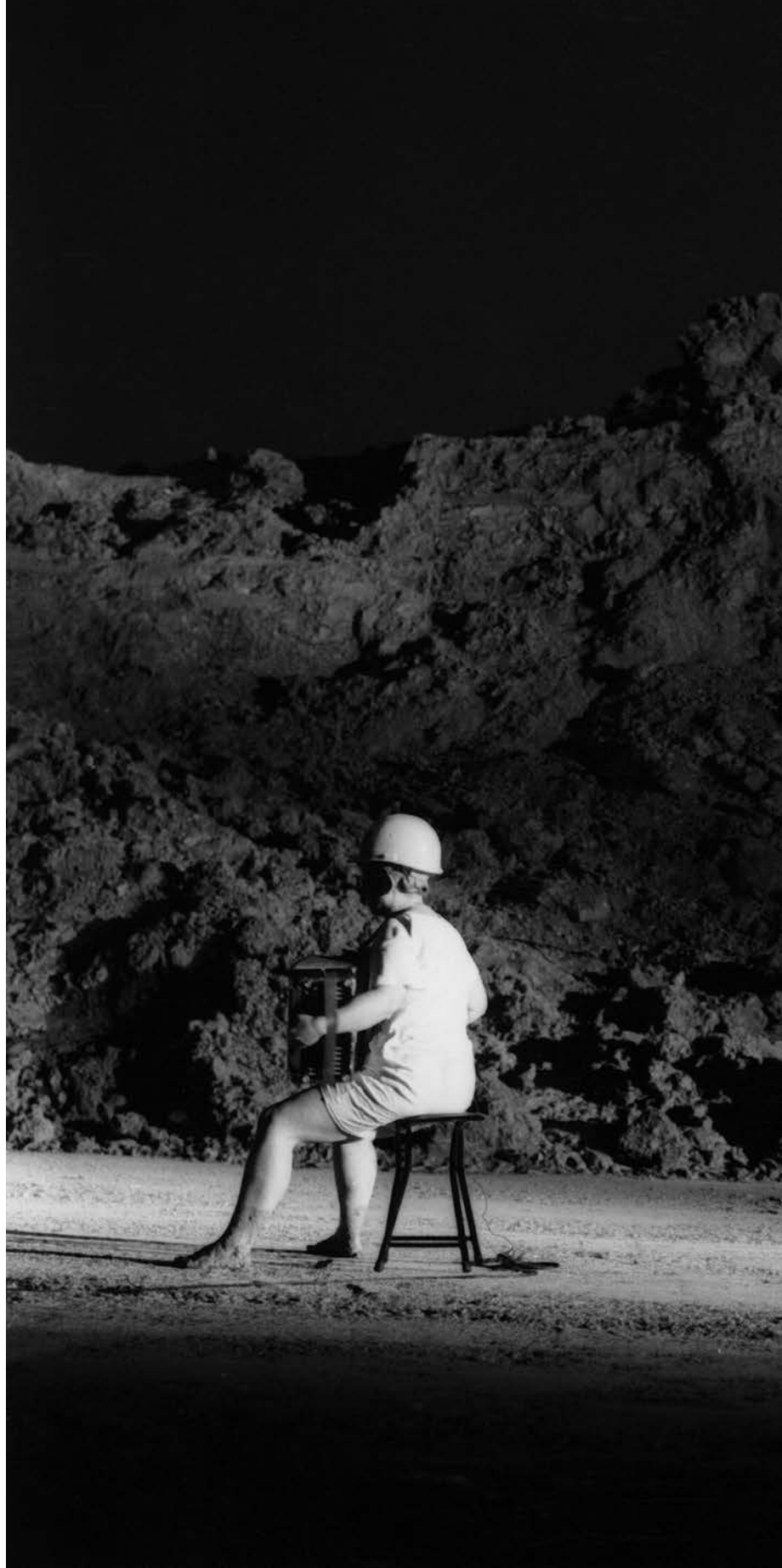








Abb. 20: Muda Mathis und Sus Zwick, Brot, 1996, Foto: Thomas Kneubühler.

Abb. 21: Andrea Saemann, Schlüsselreize, 1993.

Abb. 22: Protoplast, Enrique Fontainilles, Alex Silber, Philippe Cuny, DRS Kultur im Gespräch, Schweizer Fernsehen, 14.11.1993.



Abb. 23: **Richard Lee**, ninety nine and a half, AuuA Festival, 1996, alte Ziegelei Oberwil, Foto: Lukas Gysin.

Abb. 24: **Les Reines Prochaines**, Coeur en Beurre, 1993.

Abb. 25: **Heinrich Lüber**, Performance Skizzen, 1998, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Foto: Serge Hasenböhler.

Abb. 26: **Christoph Rütimann**, Regalschlaf, LISTE, 1999, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Linda Cassens Stoian.





Erinnerungstexte

Markus Goessi

»Endorphine«, Pascale Grau



Abb. 1: Pascale Grau, Endorphine, Internationales Performancefestival Giswil, 1999, Kunstraum Giswil, Foto: Melk Imboden.

Eine der ersten Performances, bei der ich anwesend war und die sich mir eingepägt hat, war die Performance der Basler Künstlerin Pascale Grau »Endorphine« vom 05.09.1999 am Internationalen Performancefestival in der Turbine Giswil. Ich weiss noch, wie ich im Schneidersitz auf dem Boden sass und die beiden Monitore ansah, in denen Arme in fliegenden Bewegungen zu sehen waren.

Dann trat Pascale Grau nur mit einem hellen Unterhemd bekleidet auf, blieb vor uns stehen und begann den nach oben genähten Saum ihres Unterhemdes mit einem Haarfön zu trocknen. Wie seltsam, mysteriös das auch wirkte, ich sah ihr gerne zu. Plötzlich krabbelten Insekten aus dem Rocksäum heraus und es wurden immer mehr. Ein Horrorszenario: Der ganze Körper von Pascale wurde im

Sturm erobert. Bauch, Hals, Arme, Gesicht – überall krabbelte es und es kribbelte in meinem Kopf mit. Was mich an solchen Bildern am meisten faszinierte, waren die schnell wechselnden Frequenzen im Kopf, in meiner Fantasie, vom verführerischen ›Frauenzimmer zur Moorleiche‹. Erst als die ersten Insekten zu fliegen begannen, kehrte sich meine Gefühlswelt komplett vom Ekel zur Freude, denn erst jetzt erkannte ich, dass es sich um rote Käfer mit schwarzen Pünktchen handelte: Marienkäfer. Die kindliche Freude über einen oder besser eine Heerschar fliegender Marienkäfer war immens. Als Pascale anfang, sich langsam um die eigene Achse zu drehen und das Lied ›Killing me softly‹ von Roberta Flack anstimmte, war meine Gefühlslage noch komplizierter, noch komplexer. Da war einerseits dieses süsse, unschuldige Freuen über die Insekten. Andererseits empfand ich Staunen über die Frauengestalt, die sich weiter verwandelte von der ›Moorleiche zu einer Jungfrau auf spiritueller Suche‹, bis zum Individuum, das über eine grenzenlose Einsamkeit trauert.

Die Freiheit des Fliegens, die Zentrierung des Kreisens, die Melancholie eines Liedes und der naive unverschuldete Tod einiger Käfer, die unter die Füße der Künstlerin gerieten: Ich war zu Tränen gerührt, erschreckt und erfüllt vom Dasein.

Der Dreh- und Angelpunkt der Performance Art ist das Scheitern und der Zufall.

Bei Pascale Graus Performance »Endorphine« werden die Marienkäfer erweckt, ja sogar durch Wärme und Licht gelenkt. Wohin sie aber krabbeln oder fliegen, entzieht sich dem Einfluss der Künstlerin.

Performance Art ist für mich ganz nah am Leben. Ganz nah am Sein und ganz nah am Jetzt. Performance Art ist da und dann wieder weg, wie du und ich!

Judith Huber

»Haut als Einschränkung – die Grenzen des menschlichen Körpers – eine Skizze aus der Reihe 7 ½ Untersuchungen über das Unfertige«

Gaststube°performance mit Beatrice Fleischlin, Nicolas Galeazzi, Andreas Liebmann und Thomas Rakoshi (Gast), 23.02.2006, Kaskadenkondensator, Basel*



Abb. 2: **Gaststube°performance**, Beatrice Fleischlin, Nicolas Galeazzi, Andreas Liebmann und Thomas Rakoshi, *Organ_ist*, Performancereihe, 2006, Kaskadenkondensator Basel.

Wir werden nummeriert und betreten den Raum. Das Publikum bewegt sich lose oder lehnt an der Wand oder am Geländer im hinteren Teil des Raums.

Ein Stapel leere Blätter auf dem Arm von Thomas Rakoshi. Er lässt ein Blatt nach dem anderen auf den Boden fallen, sie fliegen und fallen, legen sich übereinander und aneinander, breiten sich aus. Beatrice Fleischlin ruft eine Nummer auf, eine

Person aus dem Publikum geht zur Treppe und verschwindet im ›Loch‹. Nicolas Galeazzi zeichnet und schreibt auf die Folie des Hellraumprojektors, stülpt Ballone wie eine Haut über Playmobilfiguren, bearbeitet ein Fünffrankenstück mit einer Fräse. Das Publikum sitzt wie unter einem ›Goldregen‹, während er die Münze mit der Fräse bearbeitet. Das umgestaltete Fünffrankenstück verschenkt er.

Stimmen, die Fräse, Erzählungen, Leute, die die Treppe im hinteren Teil des Raumes runter gehen und wieder hoch kommen, meine Nummer wird aufgerufen. Nachdem mich Beatrice gebeten hat, meine müdeste Stelle an meinem Körper zu benennen, küsst sie diese, warm und weich.

Stoffliches und Gedankenmaterial füllen den Raum.

Der Boden mit Mehl bedeckt, Fussabdrücke, die immer mehr werden. Füße, die im Kreis gehen, Andreas geht barfuss im Mehl und erzählt uns die Geschichte mit den Fischen, eine Geschichte, die mit seiner Biographie zu tun hat. Ich höre und sehe ihm gerne zu, wie er in seiner ruhigen Art umhergeht und erzählt von seiner Welt, die zu seinem ›Organismus‹ gehört, und es geht ja um »Organ ist«, also um den Organismus oder um Organisation, da sich auch die Organe organisieren, so wie wir uns, unser Leben, sich die Welt organisieren muss.

Immer wieder Nummern, die aufgerufen werden: 5, 12, 19, 3, ... und Personen, die im Loch verschwinden: 2, 15, 7, 1, ... und ich weiss, die müden Stellen werden von Beatrice abgeküsst.

Die Fussabdrücke im Mehl, die Playmobilfiguren mit Ballonhäuten und die Zeichnungen und Gedanken auf dem Hellraumprojektor, die Späne des abgefrästen Fünffrankenstückes bleiben und Beatrice küsst die müden Körperteile des Publikums ab, bis keine Nummer mehr übrig ist.

Die Gruppe Gaststube°perf°ormance ist mir in Erinnerung geblieben, weil sie in ihrer Aufführung die Unterschiede zwischen Performance und Theater aufhoben, sich in ihrer künstlerischen Forschungsarbeit mit ihren Mitteln, ihrem Handwerk, ihrem Background des Theaters frei bewegten, Regeln auf den Kopf stellten, sich nicht an eine Narration hielten und assoziativ arbeiteten.

* Ich schreibe 9 Jahre später diesen Text über den Abend innerhalb der Performancereihe Organ_ist im Kaskadenkondensator Basel. Der Text beruht auf meinen Erinnerungen sowie Gesprächen, die ich geführt habe und dem Rückblicktext aus der Dokumentation des Kaskadenkondensators.

Pascale Grau

**»Jane from the Dark«, Geneviève Favre
26.10.1999, Kaskadenkondensator Basel**



Abb. 3: Geneviève Favre, Jane from the Dark, Performancereihe, 1999, Kaskadenkondensator Basel.

Ich möchte vorausschicken, dass ich das Konzept der Performance kannte, die Performance selbst erlebt und auch deren Videoaufzeichnung studiert habe. Ich werde also im Fluss des Erinnerns fischen, das Live-Erleben mit dem Vor- und dem Nachwissen ergänzen und so die Performance neu konstruieren.

Für die Performance »Jane from the Dark« schlug Favre folgende Versuchsanordnung vor: Das Publikum sollte sie nicht leibhaftig sehen, sondern nur ihre Stimme hören. Gleichzeitig sollte eine Live-Kamera ihr Gesicht auf einem Monitor vor einer Wand wiedergeben. Ich meinte damals zu verstehen, dass Favre das

Medium Video als ein Überwachungsinstrument für ganz Persönliches, Intimes einsetzen wollte.

Es begann so: Im Raum war es dunkel. Nur der Monitor war an und zeigte eine opake, gemalte Bildfläche. Diese wurde weggeschoben und ein dunkelgeschminktes, rissiges Gesicht mit geschlossenen Augen wurde sichtbar. Bis dahin war uns als Publikum noch nicht klar, ob es sich um ein abgespieltes Video oder um einen Live-Circuit (Kamera, Monitor, Protagonistin) handelte. Dann kam eine ebenso angemalte Hand ins Spiel, die mit Watte die Farbe sanft von Augen und Gesicht zu wischen begann, wobei sich die Farbe in rotviolett wandelte und schliesslich in Striemen an der Haut haften blieb. Dazu war ein Summen zu hören. Als sich der Mund auf dem Monitor öffnete und englische Worte mit französischem Akzent sang, bestätigte sich, dass es sich um eine Live-Übertragung handelte und nicht um ein vorbereitetes Video. Es war die Präsenz der Livestimme, die verriet, dass sich die Künstlerin hinter der Wand befinden musste. Auf dem Monitor wischte die Hand weiter die Farbe weg und gab hinter dem mumienhaft wirkenden Gesicht ein jugendliches Frauengesicht preis. Die hohe, brüchige Stimme liess mich an ein kleines Mädchen denken, den genauen Text des Liedes hatte ich vergessen. Ich erinnere mich, dass ich mich während der Performance als Voyeurin fühlte, die einer intimen Geschichte beiwohnte, was mir irgendwie unangenehm war. War es die sich immer wieder überschlagende Stimme, die einen Schmerz über Erlebtes verkörperte? Erst durch das Nachhören des Liedtextes in der Videoaufzeichnung konnte ich den genauen Inhalt verstehen: Favre sang nicht von ihrem Erlebnis, sondern beschwor mit ihrem Gesang ihr neu gewonnenes Leben und ihre Wünsche. Ich musste also die tatsächliche Begebenheit, die hinter der Performance steckte, erst im Gespräch danach erfahren haben: Flammen und Rauch hatten Geneviève Favre aus dem Schlaf gerissen und sie war von der Feuerwehr aus ihrem brennenden Haus gerettet worden. Wegen einer Rauchvergiftung musste sie operiert werden, dabei wurde eines ihrer Stimmbänder beschädigt. Das war auch der Grund, weshalb sie mit dieser dünnen, feinen und brüchigen Stimme sang. Die Videoaufzeichnung half mir ausserdem zu verstehen, dass es gerade die menschliche Stimme in Kombination mit der Raumatmosphäre war, die man als »Live« empfand. Auch gab das Video Auskunft über die Länge der Performance (12'). Es muss also das Zusammentreffen der versehrten Stimme mit dem metamorphotischen Bild und der Inhalt der Geschichte gewesen sein, das meine Betroffenheit

auslöste. Natürlich gefiel mir dieses subtile Spiel der verschiedenen Medien und den psychologisch intimen Ebenen, doch gleichzeitig irritierte mich dieses Kippbild. Das Bild einer Frau, die sich vor dem Spiegel ihrer selbst versichert, indem sie sich (ab)schminkt und ein harmlos wirkendes Liedchen trällert – hört man nur auf die Melodie – und das Bild ihrer verkörperten Verletzlichkeit.

Favre machte mit ihrer Versuchsanordnung eine mediale Referenz an »das Private ist öffentlich«, wobei das Videobild nah, privat und brutal wirkte und ihren Wunsch nach Selbstkontrolle mitthematisierte. Diese nachträglich zusammengetragenen Erkenntnisse erklären auch mein Interesse an Favres Arbeit.

Silvana Iannetta und Marion Ritzmann

»Liberty«, Andrea Saemann

12.12.2002, Kunstmuseum Basel

Diese Erinnerung hat sich also als Erfindung herausgestellt



Abb. 4: Andrea Saemann, Liberty, Generation Gap, 2002, Vortragssaal Kunstmuseum Basel.

Silvana Iannetta: Ich empfinde die Performance wieder als extrem lange.

Marion Ritzmann: Ich auch, ja.

SI: Das Gefühl kommt wohl daher, dass Andrea Saemann am Anfang lange nichts sagt.

MR: Das Video dauert 23 Minuten.

SI: Es ist geschnitten. Ich glaube nicht, dass es die objektive Länge der Performance wiedergibt.

MR: Stimmt.

SI: Wobei, das, was Andrea Saemann erzählt, ist ja vermutlich alles drauf gewesen. Von der Szene mit Markus Schwander, der dem Riesen-Couvert entsteigt, das Andrea Saemann am Anfang hereingerollt hat, hab ich überhaupt nichts mehr gewusst.

MR: Von der Projektion an die Wand, die einen Mond darstellt, auch nicht.

SI: Vom Mond auch nicht, wobei...

MR: Von da hast du das Gefühl, du wüsstest wie Regula Huegli aussieht bzw. die Basler Künstlerin, an die du dich vage zu erinnern gemeint hast.

SI: ... Ja, aber meine Vorstellung ist gar nicht zutreffend.

MR: Des intellektuellen Typs?

SI: Ja. Mein vermeintliches Erinnerungsbild ist anders als das projizierte Porträt von Regula Huegli in der Form des Mondes.

MR: Ja.

SI: Als wir uns vor dem Betrachten des Videos an die Performance zu erinnern versucht haben, sind uns die Hellraumprojektor-Performances eingefallen, welche Andrea Saemann vor der Liberty-Performance gemacht hatte. Vielleicht war dies durch die Projektion vermittelt worden, die im Hintergrund auftaucht.

MR: Das kann sein.

SI: Nicht als konkrete Erinnerung, sondern eher als Ahnung, dass da etwas war. Dass am Schluss ein Stein durch das Publikum gereicht wurde, hatte ich ebenfalls komplett vergessen.

MR: Daran hat sich Caroline Ebner erinnert, die damals vermutlich neben mir sass. Sogar noch den letzten Satz hat sie gewusst: »Danke für die Wärme.« Wahnsinn. Und Tina Z'Rotz hat mir von Markus Schwander und dem Couvert erzählt.

SI: Erinnern konnten wir uns ja eigentlich nur an Andrea Saemann mit dem Eis auf den Händen. Nach dem Schauen des Videos habe ich nun das Gefühl, es gibt jetzt noch ein weiteres Element, an das ich mich wieder erinnern kann: den Satz zu Georg Winter, dass er »einen Eisblock halten konnte, ohne mit der Wimper zu zucken«, hab ich schon einmal gehört.

MR: Das Licht, dieser Spot, der auf Andrea Saemann gerichtet ist, hatte ich nicht mehr in Erinnerung.

SI: Ich auch nicht, ich hatte das Gefühl, dass alles im Raumlicht war.

MR: Flutlicht.

SI: Dieses Bild ist eigentlich das, welches ich als Erinnerungsbild der Performance habe. Also dieses Eis und der Oberkörper. Dass dies auch durch die Lichtführung beeinflusst war, wäre mir nicht in den Sinn gekommen.

MR: Mhh, das könnte ich jetzt nicht sagen.

SI: Was im Video nicht vorkommt, ist, dass Andrea Saemann von einer Begegnung mit Regula Huegli erzählt. Diese Erinnerung hat sich also als Erfindung herausgestellt.

MR: Aber wie es sich anfühlt, das Eis zu halten, das ist drin. Andrea Saemann sagt: »Jetzt fängt es an zu kribbeln«, und beginnt zu reden. Vielleicht war das Kribbeln für sie das Zeichen, um mit dem Sprechen einzusetzen.

SI: Wenn ich dies jetzt alles im Video sehe, dann kommt diese Kälte, bei welcher ich aus der Erinnerung das Gefühl hatte, es sei das Wesentliche, das kommt bei mir nun überhaupt nicht mehr an.

MR: Mhmm [Ja], es ist fast nebensächlich, also ich vergesse diesen Eisklotz. Ich frage mich auch gar nicht, wie weh es tut, das Eis zu halten.

SI: Mhmm [Ja].

MR: Weil Andrea Saemann mit keiner Wimper zuckt. Es ist gar keine Empathiemöglichkeit vorhanden.

SI: Mhmm [Ja], Ich empfinde es gleich von Anfang an so. Im Video sieht man, wie sie das Eis auspackt. Das habe ich vor Ort wahrscheinlich nicht gesehen.

MR: Auch ihre Brüste reagierten überhaupt nicht auf die Kälte.

SI: Ich fand es eher störend, dass die Kamera Andrea Saemanns Oberkörper auf einmal so nahe heranzoomte.

MR: Vom Raum kann man im Video relativ wenig entziffern. Ich sass hinten, diagonal zu Andrea Saemann. Sie ist also auf der Seite gestanden, wo die Fenster sind, oder?

SI: Ja. Am Anfang, als sie das Eis rausnimmt, sieht man im Video ein Stück eines Vorhangs. Sie hatte von da nur zwei, drei Schritte bis zum Hocker.

MR: Ja, genau. Und das Couvert, dem Markus Schwander entstieg ist, wurde laut Videoaufzeichnung von einer Tür auf meiner Seite hereingebracht und nach vorne gerollt.

SI: Mhmm [Ja]. Es hat also tatsächlich noch etwas anderes stattgefunden, einfach vorher. Und zwar genau an dem Ort, wo du gedacht hast, dass dort eine Bühne

stand. Du hattest ja das Gefühl, dass parallel zur Performance von Andrea Saemann ein Tribunal zu Kunst im öffentlichen Raum stattgefunden hat.

MR: Ja, das stimmt.

SI: Vielleicht ist dies auch vermittelt dadurch.

MR: Ja, ja, das kann sein.

SI: Ich habe übrigens gemerkt, dass meine Konzentration nachliess, als man Andrea Saemann nicht mehr gesehen hat....

MR: ...als die Kamera auf diesen Mond gerichtet war?

SI: Ja. Sie erzählt etwas, das mit dem Mond in Beziehung steht. Es ist sicher richtig, dass sie den Mond gefilmt haben. Ich finde es aber störend, dass Andrea Saemann dabei ganz aus dem Bild verschwindet.

MR: Mhmm [Ja].

SI: Während der Performance bin ich sicherlich zwischendurch mit den Augen diesem Scheinwerferlicht gefolgt, aber in der Tendenz habe ich eher zu Andrea Saemann nach vorne geschaut. Ich denke nämlich nach wie vor, dass ich nahe vor ihr gesessen bin.

Muda Mathis

**»MonNuNull«, Hansjörg Marti
Hotel Kreuz, 1995, Solothurn**

Ein Vortrag über das Liebesleben der Nullen



Abb. 5: Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990.

Die Performance von Hansjörg Marti sah ich 1995 in einem Hotelzimmer im legendären Kreuz in Solothurn, wo wir an der gleichen Veranstaltung aufgetreten sind. Hansjörg und ich haben schon in anderen Zusammenhängen zusammen performt, zum Beispiel in der Kunsthalle Basel nach der Sandoz-Katastrophe 1986. Im Hotel Kreuz im Rahmen der Veranstaltung »Hotel Vitus« zeigte er eines seiner Solostücke.

Um mich besser an Text und Ablauf zu erinnern, schaute ich ein Probevideo und die Partitur an, die mir Hansjörg zur Verfügung gestellt hat. Der folgende Bericht ist nun eine Mischung zwischen meinen Erinnerungen und der Neusichtung.

In einem Hotelzimmer steht ein Hellraumprojektor, eine Weltkugel und eine Vase aus Schaumstoff mit Rosen bereit. Ein adretter junger Mann in Anzug und Krawatte betritt die Szenerie. Er stellt den Hellraumprojektor an. Eine grosse Null erscheint. Der Mann beginnt seinen Vortrag: »Über das Liebesleben der Nullen.« – Pause – »Wir sprechen hier von Individuen, die von sich behaupten, null Glück, null Begabung für die Liebe zu haben.«

In der Figur des verharmlosenden Didaktikers zeigt uns Marti grafische Zeichen und Formen (Nullen, Herzen, die liegende Acht, Kleeblätter und mehr), die er auf dem Hellraumprojektor zu immer neuen Kombinationen herumschiebt. Die simplen wie irrwitzigen Zeichenkombinationen und ihre verbalen Zuschreibungen leuchten in ihrer Logik sofort ein. Die Zuschauer sind amüsiert und folgen der Geschichte gespannt. Wie ein Pastor spricht der Performer von Wandel und Transformation und führt uns mit symbolisch theatralen Gesten vor, wie es den beziehungsunbegabten Menschen in Liebe, Glück, Symbiose, Schock und Trennung ergeht. Immer eloquent und akkurat in Sprache und Sprachpause. Immer etwas zu ernst, so dass eine gewisse Komik entsteht.

»Zwei Nullen begegnen sich, die Ähnlichkeit führt zur Anziehung durch Seelenverwandtschaft. Es kommt zur Annäherung, Zuneigung entsteht und schliesslich kommt es zur Verschmelzung. Dies ist der Moment der Liebe.«

»Diese Intensität führt in die Zone des ›erhöhten Infarktrisikos, wie die Deutschen sagen, die Franzosen sagen dem gleichen Phänomen *l'arme des amoureux*«. Es kommt zum Scheitern und zur Trennung.«

Marti führt uns vor, wie das ist mit dem Rausch des sich Verliebens und des Scheiterns, mit dem Verlassen und dem Verlassenwerden, mit dem schlechten Selbstwertgefühl und dem Kummer. Wir, die Zuhörer_innen, verstehen gut, von was er spricht, denn wer kennt Liebeskummer nicht und das Ausgeliefertsein an die eigenen Gefühle. Nun kommt die Vase mit den Blumen ins Spiel. Durch ein

Fusspedal bringt der Vortragende die Vase maschinell in Drehung. Die Rosen wirbelt es ruckartig in comicartiger Übertreibung durcheinander. Da weint der junge Mann theatral. Abrupt hört er auf, als wäre dieses Weinen nur eine weitere Folie seines Vortrages.

Nun fühlen sich die Nullen unglücklich. Doch durch die mantrische Selbstheilungstechnik, die Silbenverschiebung in der verbalen Wiederholung des Satzes »I'm unhappy« zu »I'm happy«, findet das Individuum zur Selbstliebe. Die Null fällt in Liebe mit sich selbst, die Ähnlichkeit führt zur Anziehung durch Seelenverwandtschaft. Es kommt zur Annäherung, Zuneigung entsteht und schliesslich kommt es zur Verschmelzung. Zum Moment der Liebe.

Durch die Verinnerlichung der Wiederholung dieses Satzes «Ich liebe mich für immer und ewig» wird die Liebesfähigkeit nach wenigen Momenten bereits gesteigert, so dass das Aussprechen von »ich liebe MICH...« der Weg sehr nah ist zu »ich liebe DICH...« Die Nullen werden zum Herz werden zum Kleeblatt werden zur liegenden 8, werden zum erstarkten Muskelprotz.

Doch die Null kommt nicht zurück.

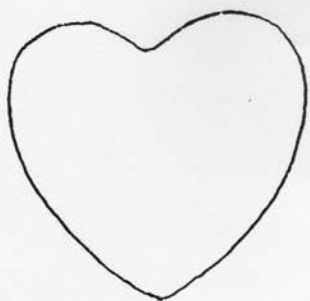
In der Not greift das ICH auf die exotische Praxis des Mantras zurück: »Ich will mein Schnuggel zurück. Ich will mein Schnuggel zurück. Ich will mein Schnuggel zurück.« Doch der Schnuggel kommt nicht zurück.

»Nun, dafür haben wir durch das Mantra eine von tausend Möglichkeiten gefunden, unseren Geist zu erheitern. Stellen Sie sich vor:

Das ist unser Herz. Das ist die Fabrik, die wir in unserem Herzen tragen, und das ist die verschmitzt lachende Statue, die in der Fabrik hergestellt wird.

Das ist das Blutkörperchen, das geht durch unsere Blutbahnen, durch den Körper, Physis und Vorstellungskraft.«

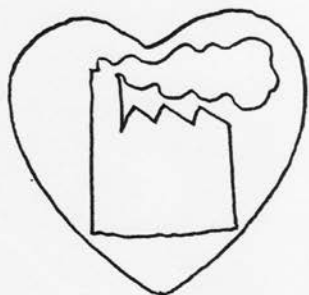
Nun tritt der Mann hinter den Globus, bestimmt einen Punkt auf der Weltkugel und sagt:



Eine von tausend Möglichkeiten un-
seren Geist zu erheitern.....

... wir stellen uns vor....

... das ist unser Herz....



... und das ist die Fabrik, die wir in
unserem Herzen tragen....

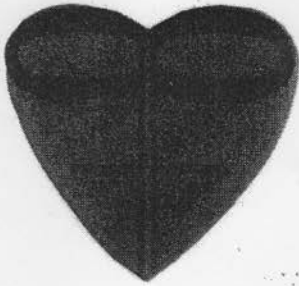


... und das ist unsere verschmutzt la-
chende Statue, die in der Fabrik in
unserem Herzen hergestellt wird....



... das ist unser Blutkörperchen....

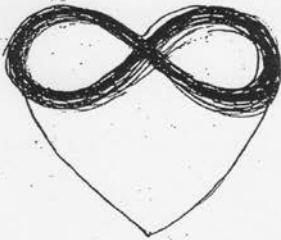
Abb. 6: Hansjörg Marti, MonNuNull, Partitur, 1990.



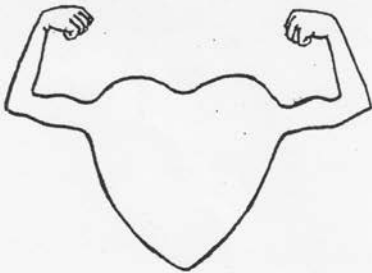
... dies ist wiederum der Moment der Liebe
ihr Markenzeichen zu plazieren...

... die Folgen....

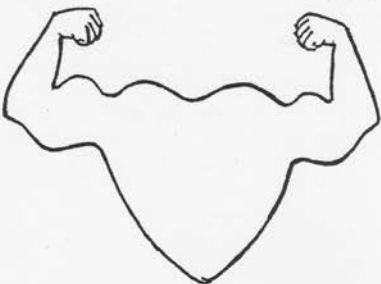
... das nun in sich selbst verliebte
Ich kauft sich einen Strauss roter Rosen
und macht sich selbst die schönste, grös-
ste und andauernste Liebeserklärung zu
der es fähig ist.... diese Liebeserkl -
rung gipfelt in dem Satz.... "Ich liebe
mich für immer und ewig!".....



.... die stetige Wiederholung des Satzes:
"ich liebe mich selbst für immer und ewig".
... ich liebe mich selbst für immer und
ewig.... ich liebe mich selbst für immer
und ewig.... "



... stärkt unsere Liebesfähigkeit....



.... und kann schon innerhalb von wenigen
Monaten zu erstaunlichen Resultaten führen.

Abb. 7: Hansjörg Marti, MonNuNull, Partitur, 1990.



Abb. 8: Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990.

»Heben wir die Arme, wir schicken je eine verlängerte Gerade ins All. Diese Geraden krümmen sich zueinander und formen ein Herz.«

Martis distanzierte Haltung seinem Thema gegenüber, sein trockener Wortwitz, die Reduktion der Symbole und Begriffe einerseits, andererseits seine Hingabe sein Unglücklich sein überwinden zu wollen, erzeugt Irritation.

Einerseits versprüht er der Ratgeberindustrie gegenüber bissige Kritik, und er hat einen ironischen Unterton im Umgang mit psychologischen Begriffen wie »das Ich« oder »das Individuum« – das er als Null betitelt. Oder er veräppelt Heilsversprechungen die schnelle Wirkung zeigen, wie Diätversprechen in Frauenzeitschriften, andererseits hat er so einen liebevollen Umgang mit therapeutischen und spirituellen Techniken, ist präzise und mit grossem Ernst dabei und verströmt

Hoffnung und Glaube an die therapeutische Selbstkontrolle und mantrischen Techniken gegenüber.

Ganz schön ambivalent.

Im Kleid des Parodistischen würdigt Marti letztlich die Spiritualität. Er will seine und unsere Seele gesund sehen. Er schenkt uns Rezepte. Und siehe da – wir sind erheitert.

Dorothea Rust

**»3 x 3«, Andrea Saemann, Pascale Grau mit
Simone Kurz, Ausstellungsraum o.T. – Raum für
aktuelle Kunst Prosart, Luzern, 20. März 1999**

Performancetag: *Collaborations / Kollaborationen*. Mit: Zsuzsanna Gahse / Christoph Rütimann; Cathérine Huth / Pia M. I. Frey; COM & COM; Simone Kurz / Pascale Grau / Andrea Saemann.



Abb. 9: Pascale Grau, Andrea Saemann, 1999, o.T. Ausstellungsraum Luzern.

Die Performance 3 x 3 fand im o.T. Ausstellungsraum in einem Holzhaus statt, einer ehemaligen Pferdestallung mit Schlaflager für Soldaten in den oberen Stockwerken an der Eichwaldstrasse am Stadtrand von Luzern. Eine Holztreppe führte aussen entlang – *Andrea Saemann*: »innen« – in den Ausstellungsraum mit »spil-sigem« Bretterboden im ersten Stock. Wir Zuschauer_innen setzten uns auf lange Festbänke. Grell-fahles Nachmittagslicht fiel seitlich durch die Fenster. Meine blaugrüne Windjacke zog ich nicht aus, da durch die Ritzen der Wände kühle Märzluft ins Innere drang. *Pascale Grau*: »Es war sogar saukalt und alles ein wenig

gebastelt«. Aber vorne vor den Holzbänken wurde die Luft durch die nun folgende Performance ›aufgeheizt‹.

Pascale Grau setzte sich auf einen Holzchemel und bot uns ihren Rücken mit geöffnetem Reissverschluss ihres Kleides zur Ansicht an; dieses war bieder grau oder senffarbig, ein wenig à la Chanel Deux Pièces, aber billiger. PG: »*Ein samtiges Etui-Kleid und schwarze Absatz-Schuhe*«. Ihre angedeutete Geste, den Reissverschluss zu schliessen, war offen und so unvorhersehbar, wie das, was hier weiter geschah. PG: »*Andrea sass in einer Linie mit mir auf einem Schemel, aber nach vorne zum Publikum gewendet*«.

Pascale stand auf und trat zu einem Loop-Gerät und atmete laut ins Mikrofon. Den aufgezeichneten und wiedergegebenen Atem bearbeitete sie mit einem Fusspedal. Derartig ein Mikrofon in der Hand zu halten, wirkte ziemlich ›cool‹ und machte die Performerin bedeutungsvoll, auch wenn sie ›nur‹ atmete. AS: »*Die Geilheit des Loop-Geräts ist ziemlich zutreffend*«. Rhythmisierte Atemschichten wurden hörbar und es kamen mir Technobeats in den Sinn. Dieser Auftritt beeindruckte mich ganz gewaltig. PG: »*Das Gerät, das meinen Gesang hätte loopen sollen, stieg aus. Einen Moment lang erwog ich, einfach zu verschwinden*«. AS: »*Die stärkste Erinnerung ist das Aussetzen des Loop-Geräts und das Gefühl, dass Pascale ›abhauen‹ wolle, und wie ich entschied, mit Sprechen aus der Sackgasse herauszufinden*«. PG: »*Ich imitierte den Effekt des ausgefallenen Gerätes selber, machte eine Atemperformance daraus, ruderte mit den Ellenbogen als sportliche junge Frau, die einem Mann ›I Wanna Be Loved By You‹ hechelnd atemlos hinterher rennt. Nicht sicher, ob das funktionieren würde, war ich schliesslich überrascht, dass das Publikum die Panne als gewollte Version las*«. AS: »*Ich erlebte die Befriedigung, in eine Situation hineinzugehen, die nicht funktionierte, denn 3 x 3 war mathematisch gebaut*«.

In der Mitte des Raums stand ein Fernsehmonitor, der eine Videoperformance zeigte. Auf der Bildfläche flimmerte ein blau-gelb-rosa-rotes Blumenkleid einer Frau, die ein Sturmgewehr der Schweizer Armee in den Armen hielt. AS: »*Und mit Maria-Medaillon im Ausschnitt*«. Ein Sturmgewehr, ein phallisches ›Dingsda‹ in die Performance zu schleusen und an sich zu schmiegen, war fesch und dreist. Nicht minder martialisch wirkte der Ghettoblaster, den Andrea wie ein kleines Kind im Arm wog und wiegte. Sie sang mit ihm im Duett ›Maria‹ aus der Westside-Story. AS: »*Es war der Monroe-Song, präzise auf Schweizerdeutsch übersetzt ›ich wett vo dier gliebt werde vo dier, numme vo dier ganz allei*«. PG: »*Ich habe dazu den ›Heart Beat*«

gemacht und das Mikrofon auf mein Herz und meinen Kopf geschlagen. Kalt und technisch wirkte das im Gegensatz zu Andreas warmen Gesang«.

Das Timbre von Andreas Stimme prägte sich mir ein. Gebannt schaute ich, wie da eine stand und deutliche Worte ›in die Performance hinein‹ sprach. AS: »3 x 3 waren drei Frauen und drei Lieder, die immer abwechselnd ihre eigenen Lieder und die der anderen in eigener Bearbeitung umsetzten und sangen: Ein altes Liebeslied ›Du, du liegst mir am Herzen, du du liegst mir im Sinn‹ (Andrea), der Westside-Story-Song ›Maria‹ (Simone) und das Marilyn-Monroe-Lied ›I Wanna Be Loved By You‹ (Pascale)«.

Die Performance-Story handelt von mindestens drei Begehren nach Liebe und ihren Verwerfungen, von Bandenkrieg und einer 50er Jahre Romeo-und-Julia Liebesgeschichte auf der Demarkationslinie von Bandenterritorien. PG: »Im Schlusspart imitierte ich in Loop-Sound-Manier ›Maria««. AS: »Ich erzählte den Film, wie die beiden Liebenden auf einer Tanzfläche sind... er singt das Lied ›Maria««. PG: »Dann fällt der Schuss, Toni stirbt«.

Die drei Frauen, Simone auf dem Monitor, Andrea und Pascale leibhaftig präsent, loopten einander mit intonierten Geräuschen, fetzig umgesetzten Liedern und heftig bis liebevoll gestisch betonten Erzählungen. Sie eigneten sich Gehabe von Männern und aus dem Showbiz an und liessen es knallen. Sie überraschten uns, wie sie Dinge benannten, mit Technik umsprangen und uns, das Publikum, in den Sack steckten. Sie und eine verschworene Performance-Gemeinschaft befeuerten sich gegenseitig, vielleicht gerade deshalb, weil das, was geschah, von Liebe handelte und auch eine riskante Note enthielt.

Birgit Krüger

»Metamorphose«, Chen Tan

Performancereihe, Kaskadenkondensator, 25. Januar 2001, Basel

Es gibt Menschen, die springen einem ins Auge. Aus den Augenwinkeln und aus einer Distanz, die oft frei vom Bedürfnis ist, mehr über sie zu erfahren. Ohne zu wissen, wer sie sind und was sie tun, beginnt man, sie wahrzunehmen. Jedes Mal, wenn sie einem begegnen. Man weiss nicht genau, was es ist. Sie springen einem einfach ins Auge. Chen Tan war so ein Mensch. Kunststudent oder Künstler aus China, soweit ich wusste, irgendwie zum Umfeld der Performancekünstlerin Irene Maag gehörig, sah man ihn regelmässig an Veranstaltungen im Kaskadenkondensator, gross gewachsen, vor allem aber mit sehr langem, sehr dichtem schwarzem Haar. Ungewöhnlich schöne Haare hatte er.

Ich weiss nicht mehr, wer oder was genau mich veranlasst hatte, an diesem Abend in den Kaskadenkondensator zu gehen, denn Performance interessierte mich eher am Rande. War es überhaupt ein Abend oder war es ein Sonntagnachmittag? Auch das weiss ich nicht mehr und werde es auch nicht nachprüfen, so wie ich mir die Videoaufzeichnungen im Archiv ganz bewusst nicht ansehen werde. Ich will den Versuch wagen, mich alleine an die Bilder in meinem Gedächtnis zu halten. Einen Erinnerungsfilm abspulen, alle Filmrisse und Lücken inbegriffen.

Erste Einstellung: Warten in Gesellschaft vieler Menschen, gefühlt endlos lange, unmittelbar vor mir die geschlossene schwarz verhängte gläserne Türe zum Kaskadenkondensator. Smalltalk. Was hinter der Türe vorbereitet wird, entzieht sich meiner Vorstellung. Ich habe dazu weder Phantasien noch irgendwelche Erwartungen, bin indifferent. Nicht einmal Neugier stellt sich ein. Smalltalk. Als sich die beiden Türflügel endlich öffnen, liegt spärliches graues Licht im Raum mit dem braunen Spanholzboden. Wahrscheinlich ist es doch Abend und nicht Nachmittag.



Abb. 10: Chen Tan, Performance, Performancereihe, 2001, Kaskadenkondensator Basel, Foto: Monika Rechsteiner.

Zweite Einstellung: Rechts neben dem Eingang, tief unten in der quadratischen Bodenvertiefung, im »Loch«, steht Chen Tan im Licht. Angestrahlt. Die Muskulatur angespannt, den Rücken durchgedrückt, das Gewicht gleichmässig auf beiden Beinen ruhend, die gestreckten Arme nach unten hängend, das mit Scheinwerfern angestrahlte Gesicht ausdruckslos nach vorne gerichtet. Ein Bild. Prototyp des stehenden Männerkörpers. Was hat er an? Nichts oder nicht viel oder irgendetwas unauffällig Schwarzes. Da verschwimmt die Erinnerung. Vermutlich nicht so wichtig, denn aus dem Loch erheben sich seine schwarzen Haare zu Dutzenden kleiner Strähnen gebündelt, jede einzelne zusammengefasst und mit schwarzen Gummibändern an der Decke festgemacht, vier Meter oder höher über seinem Kopf gespannt. An diesen Haaren bleibt der Blick hängen. Sputnik, muss ich denken. Vielleicht auch Struwelpeter oder Samson, denn ach ja, da liegt sie ja vor ihm am Boden, die grosse Schere und lädt zur Zerstörung ein.

Dritte Einstellung: Chen Tan, ein Mann steht unten im quadratischen »Loch« und eine Menschenmenge oben ans Geländer gedrückt. Nicht alle haben einen Platz mit guter Sicht auf ihn ergattert. Warten. Er will, dass wir warten, denke ich. Warten, was kommt. Wer wird den ersten Schritt auf die Treppe setzen? Wer wird den ersten Schnitt ins fremde Haar setzen? Wird tatsächlich jemand zur Tat schreiten? Kastrationsfantasien. Samson und Delila. Haare sind Macht. Hexenjagd. Und wie war das genau mit Mao und den Chinesenzöpfen? Nein. Das kann jetzt nicht wirklich sein Ernst sein, dass er will, dass wir ihm die Haare abschneiden. Von so schönen, langen Haaren trennt man sich doch nicht, denke ich. Wie lange bräuchte es, bis sie nachgewachsen sind? Nein. Sicher nicht. Eine Versuchsanordnung ist das, denke ich. Ja, einfach eine Versuchsanordnung. Er will wissen, wie lange wir es aushalten, ihm dabei zuzusehen, wie er da unten steht und nichts geschieht und schweigen. Wie lang wir es aushalten, unseren Phantasien ausgesetzt zu sein.

Stundenlang? Bis wir uns langweilen und gehen. Ein Bild mit stehendem Mann. Nun, die Haare stehen halt auch, das macht's ein bisschen skurril. Es bleibt trotzdem ein Bild. Ob der Zug der gedehnten Gummibänder an den Haaren mit der Zeit schmerzhaft wird, frage ich mich seltsamerweise keine Sekunde lang. Ob sich das andere gefragt haben, frage ich mich heute. Vielleicht hatte die erste Person, die zur Schere schritt und schnitt, Erlösung und nicht Zerstörung im Sinn, wie ich ihr damals unterstellte.

Vierte Einstellung: Bildfüllend ein fingerdicker Haarstrang, der nicht einfach schnippschnapp durchtrennt ist. Ich weiss nicht mehr, wessen Hand die Schere hielt, denn ich erinnere mich nur an das Knirschen von hartem Scherenmetall im widerspenstigen Haar. Zweimal, dreimal müssen die silbernen Scherenblätter in Grossaufnahme zubeissen. Dann endlich schnellt ein Haarbüschel aufwärts. Die Kamera folgt ihm, zoomt an die rohe Decke aus rostroten Stahlträgern und porösem Beton, vor dem ein schwarzes Bündel in chaotischen Bewegungen schwingt und schliesslich leise pendelnd weit oben in der Höhe hängen bleibt.

Fünfte Einstellung: Der Bann ist gebrochen. Beschleunigung. Füsse eilen die Treppe hinunter, die Schere wandert von Hand zu Hand. Manche bewegen sich bedacht, manche demonstrativ, manche schneiden hastig, manche aggressiv. Kleine schwarze Haarbüschel hüpfen wie lustiges Kinderspielzeug der Decke entgegen. Ein letzter Schnitt und der Mann ist befreit. Schade um die schönen Haare, die nun nutzlos wie ein Mobile an der Decke baumeln.

Pascale Grau

**»L'incanto«, Clara Saner, Selma Weber
Kaskadenkondensator, 22. Mai 2003, Basel**



Abb. 11: Selma Weber, Markus Geissmann, Clara Saner, Barbara Stuwe, Beat Klein, L'Incanto, Performancereihe stand in, 2003, Kaskadenkondensator Basel.

Clara Saner und Selma Weber sammeln leidenschaftlich gerne und füllen ihre künstlerischen Archive mit Exponaten, die sie später performativ erlösen. In ihren gemeinsamen Settings inszenieren sie soziokulturelle Orte des Tausches und der Kommunikation und nehmen dabei die Rollen der Archivarinnen oder Gastgeberinnen ein. Vom Kaskadenkondensator angefragt, im Rahmen der Performancereihe »Stand in« eine Performance zu kreieren, luden Saner/Weber eine Theologin, einen Gantbeamten und einen Kassierer ein, mit denen sie in Anlehnung an einen Tessiner Brauch eine reale Versteigerung durchführten. Der Erlös



Abb. 12: Selma Weber, Clara Saner, L'Incanto, Performancereihe stand in, 2003, Kaskadenkondensator Basel.

floss gemäss ihres Konzeptes in die Kasse des Kunstraumes. Sehr gut erinnere ich mich an meine Begeisterung auf welche Weise die Künstlerinnen die Exponate inszenierten. An einzelne Exponate erinnere ich mich besonders gut, z. B. an einen Stapel Lorbeerholz, den ich selber ersteigerte und heute noch aufbewahre. Ich erinnere mich an die poetische Stimmung, die durch die Geschichten entstand, welche die Theologin zu den Exponaten vortrug. Die Videoaufzeichnung des ganzen Anlasses brachte den zeitlichen Ablauf, die Details, die Stimmen und Tempi wieder hervor, sodass ich den Abend (re-)konstruieren konnte. Eine Frage beschäftigte die Wortgastrunde von damals länger: Was war der Grund dafür, dass die zunächst lapidaren Dinge mit Sinn aufgeladen wurden und für so viel Geld über den Tisch gingen? Man war sich einig, dass es die gesamte Inszenierung war, welche die Exponate performativ auflud und dadurch ihren Wert und »Sinn« steigerte.

Während des Anlasses kamen folgende Dokumente zum Einsatz: Die Exponate »in natura« und als Live-Projektion; ergänzende Folien für den Hellraumprojektor; vorgefertigte Videos zu den Exponaten und Audio-Einspielungen.

Anhand folgender Abbildung ›Djän-ze‹ aus Saner/Webers Dokumentation sollte es möglich sein, sich exemplarisch ein Bild von den Objekten zu machen.

Die Versteigerung der Position 305 ging zum Beispiel folgendermassen vor sich: Zuerst rief die Theologin die Nummer und den Titel der Position auf. Weber brachte das Exponat und legte es unter die Live-Kamera, die Projektion erschien über den Köpfen der Organisator_innen an der Wand. Gleichzeitig schaltete Saner an der linken Wand die Projektion des vorbereiteten Videos des auf dem Foto abgebildeten Djän-ze-Spiels ein. Aus dem Off ertönte Vogelgezwitscher, das puffende Geräusch beim Abspielen des Djän-ze und die emphatischen Rufe der spielenden Künstlerinnen. Nach Ende des Videos begann der Gantbeamte in raschem Tempo mit der Versteigerung. Er sprach, oder man kann sagen, sang auf Schweizerdeutsch: »drissig, drissig, fünfedrissig, fünfedrissig, fünfedrissig zum...«. Die Position 305 ging für vierzig Franken über den Tisch.

Die medialisierten Dokumente spielten in der Inszenierung eine konstitutive Rolle. Sie sind die Träger der Geschichten. Die Künstlerinnen förderten mit ihrer Arbeit am und im Archiv eine ›Verlebendigung‹ ihrer Archivalien. Mit der Versteigerung schufen Saner/Weber ein sinnliches Erlebnis mit ausgeprägt partizipatorischem Charakter.

Linda Cassens Stoian

»Sans Gravity«, Nao Bustamante
Performance Index Festival, Unternehmen Mitte, Basel 1999



Abb. 13: Nao Bustamante, Sans Gravity, LISTE, 1999, Werkraum Warteck pp, Foto: Cyrill Jucker.

»Sans Gravity« lässt sich nicht nur durch Nao Bustamantes auffallend schöne Präsenz kennzeichnen – ihr dramatisches Gesicht, grosse dunkle Augen, dunkle Haare und ein akzentuierter Körper –, sondern auch durch ein Einverständnis zwischen ihr und den Zuschauer_innen, Zeugen und Kritiker der Aktion zu sein. In der Beschreibung im Festival-Programm heisst es: »In der Performance-Aktion ›Sans Gravity‹ versenke ich meinen Kopf in eine Plastiktüte, die mit Wasser gefüllt ist und welche ich anschliessend mit Klebeband an meinem Hals befestige. Ich sitze aufrecht so mit einem Miniatur ›Houdini Tank‹ auf meinem Kopf, denke über den Moment nach, an dem ich mich befreien werde, und überlebe so das

selbst auferlegte Dilemma wie lange ich diesen Miniatur-Tank noch tragen kann und wann ich mich befreien muss, damit ich überlebe. Dies schafft eine echte und dringliche Situation, auf die man reagieren muss, welche wiederum eine ernstgemeinte Reaktion von den Betrachterinnen erfordert.«

Meine Haupterinnerung an Bustamantes Performance ist ihr langsamer Abstieg auf der majestätischen Marmortreppe mit dem schmiedeeisernen Geländer vom ersten Stock in die Eingangshalle des Unternehmens Mitte hinunter. Erscheinend aus einer schattigen Treppenkurve, erinnere ich mich, dass sie schon einen mit Wasser gefüllten Plastikbeutel um ihren Kopf trug, als sie auf dem halben Weg die Treppe hinunter diesen zerriss. Dann tauschte ein Assistent mit einem weiteren vollen Beutel mit Wasser auf, in den Bustamante den Kopf tauchte und diesen schnell mit Klebeband um den Hals verschloss. Eingetaucht in das Wasser verzerrte sich ihr Gesicht, so dass ihre Augen noch grösser zu sein schienen. Diese Umwandlung einer Primadonna in ein Monster und wieder zurück geschah ein paar Mal, während sie die Treppe hinabstieg. Zunehmend durchnässt, klebte Bustamantes schwarz-weisses Kleid mit Blumenmuster an ihrem Körper fest und blieb doch perfekt angepasst an das klassische Jugendstil-Ambiente ringsum.

In der technischen Beschreibung der Performance erwähnt Bustamante im Hintergrund eine Videoprojektion mit einer Animation des Wortes »schön« in einer antiken englischen handgeschriebener Typografie. Ich erinnere mich nicht an die Projektion, ausser an ein flackerndes, drehendes schwarzweisses Etwas im Hintergrund. Sie schreibt weiter: »Ich werde mit Beuteln voll Wasser um mich herum vor der Projektion sitzen. Ich werde einen Assistenten brauchen, der mir mit Klebeband die Beutel nacheinander über dem Kopf fixiert. [...] Ich werde jeden geplatzten Sack um den Hals kleben lassen und eine Art seltsam geformten Kragen aufbauen. Es sieht am Ende aus wie eine Art futuristischer Elisabethanischer Kragen.« Gleichwohl mag ich mich nicht erinnern, sie ihren Kopf in diese Beutel stecken sehen zu haben. Vielleicht fehlte mir das Gefühl der Verantwortung, die, wie Bustamante behauptet, »auf denen liegt, welche als Zeug_innen die Aktion beobachten.«

Der Titel der Performance ist im Festivalprogramm folgendermassen beschrieben: »Im Moment, wenn ich meinen Kopf ins Wasser eintauche und die Plastiktüte

an meinem Hals zuklebe, spüre ich die Angst, die ich mir selbst auferlegt habe [...]. Und in dem herausgezögerten Moment des Wartens bis ich mich befreie, fesselt mich ein anderes Gefühl, das mich entrückt, ein Gefühl, als ob im Inneren meines Körpers eine gewisse Schwerkraft fehle, die vertraute Schwerkraft auf der Erde. Obwohl es eine andere Art der Schwerkraft ist, die unter Wasser herrscht. Wir sind so mit Flüssigkeiten gefüllt, dass eine konstante Beziehung zwischen einer externen Schwerkraft und einer inneren Schwere entsteht. Der Plastiksack schafft einen Moment der Balance zwischen beiden. Er fungiert auch als Isolierung gegenüber allem, was mich umgibt. Es ist eine prekäre Ruhe.« Obwohl der Akt scheinbar ans Spektakel angelehnt wird, ist er auf vielen Ebenen zu lesen. »Sans Gravity« erfordert stille Kontemplation und hat einen phänomenologischen, introvertierten Aspekt, der im Text der Künstlerin besonders deutlich wird.

Zwei Monate später an der Eröffnung der LISTE in Basel, wurde die Aktion neu angepasst für die Aufführung auf dem Flachdach über der Restaurant-Terrasse des Warteck, auf welche die Zuschauer_innen einen kurzen Blick im Vorbeigehen werfen konnten. Bustamante fügte für diese Performance weitere Beutel mit Wasser hinzu, die an ihrem Körper befestigt waren. Der erhöhte Abstand zwischen der Performerin und den Zuschauern erzeugte einen Verlust von Nähe. Indem die Betrachter_innen in den Worten von Marinetti, »statisch wie ein dummer Voyeur« blieben, wurde jegliche körperliche Subjektivität oder Verantwortung als Zeug_innen schwierig. Der Titel dieser Performance-Serie, die ich kuratiert habe, lautete deshalb: »Das brillante Bravourstück des bescheidenen Akts des Aufführens« und gab Hinweise auf ein Problem: Die geladenen Künstler_innen performten bescheiden, das heisst, sie setzen sich in den Hintergrund, einer übermächtigen »Gegenwart«. Dies deutete auf nur eines der vielen Dilemmata hin, wie man Performance Kunst präsentiert. Was zu dieser Zeit heiss diskutiert worden ist. Erfordert Performance Kunst eine geschützte Plattform oder kann sie auch an einem Nebenschauplatz in einem etablierten institutionellen Rahmen stattfinden?

Steffi Weismann

»G.A.B.I. gibt Antwort«

Ebene E, Heuwaage, Basel, 5. Juni 1999

Eine Gefahrenmaschine

Ist das Leben gefährlich oder ist es nicht gefährlich?

Beides, sagt ein beteiligter Künstler.

Was ist Kunst?

*Kunst ist das, was Künstler*innen als Kunst bezeichnen, sagt Muda Mathis.*

»Einsatzkräfte« in weissen Kitteln agieren an einem städtebaulichen Unort, der Heuwaage in Basel. Die Gruppe heisst G.A.B.I., es sind Studierende der Schule für Gestaltung Basel, die zusammen mit der Performancekünstlerin Muda Mathis im Sommer 1999 diesen Ort erforschen. Mit Geschichten und Objekten schaffen sie Verbindungen zwischen den verschiedenen Ebenen der Betonarchitektur und lassen die Kreuzung mit ihrer düsteren Unterführung zu einer Bühne für potentielle Unfalldramen werden. Dabei zeigt sich, dass existentielle Erlebnisse durchaus etwas mit Slapstick zu tun haben können.

Es ist eine ortsspezifische Performance und – wie man heute sagen würde – eine Intervention, da die performativen Eingriffe plötzlich im normalen Alltagsleben auftauchen: eine Skifahrerin, die die Treppe hinunter schlittert, ein Klebeband, das plötzlich den Raum zerteilt, eine Matratze, die einen fallenden Körper abfedert, eine Krankenbahre, die aus dem Einsatzwagen gehoben wird.

Die darauf liegende Performerin greift zum Mikrofon und beschreibt zwei lebensgefährliche Situationen aus ihrer Kindheit. Während die Performerin den Publikum Schauergeschichten erzählt, steigt ein Weissgekittelter durch ein Loch aus einer noch tiefer liegenden Ebene, ein anderer Performer sagt mantrisch Trostgedichte auf: »Heile heile Säge, drei Tag Räge...«. Sand rieselt von oben, ein Schlauchboot wird in die Unterführung getragen, da, wo früher der Bach durch-



Abb. 14+15: G.A.B.I., Gabi gibt Antwort, Ausstellungsprojekt Ebene E, 1999, Heuwaage, Basel.

floss, wird nun ins Nichts gerudert. Mit Pressluft streicht ein Performer über seine Muskeln, die Luft macht eigenartige bewegte Einbuchtungen in den Körper. Ein Gruppenbild wird gemacht.

Als Augenzeugin, die diese Performance vor 16 Jahren gesehen hat, kann ich mich nicht mehr an die Details erinnern. Aber mein Erinnerungsprotokoll wird durch eine Videoaufzeichnung unterstützt und einen Kurzbericht, der damals im lokalen Fernsehen gesendet wurde.

Wenn ich mein eigenes Gedächtnis befrage, ist die autobiographisch erzählte Unfallgeschichte zwar noch vage da, aber sie hat sich mit der Stimmung und spezifischen Atmosphäre des Ortes verbunden. Es wird eher ein Gefühl transportiert, das wiederum Gedanken an die Verletzlichkeit des Körpers hervorruft.

Ein bestimmtes Bild hat sich mir jedoch sehr klar, sogar fast körperlich eingepägt: Es ist die sich wiederholende Bewegung eines fallenden Körpers auf eine Matratze, eine Art Automatismus, der sich fortbewegt. Die Aneignung des Ortes geschieht durch einen massiven Körpereinsatz, eine zielstrebige Bewegung auf dem asphaltierten Mittelstreifen zwischen der Überführung und Unterführung. Die Performerin hält eine Matratze und lässt sich mit voller Wucht nach vorne fallen, federt den Rückschlag ab und wiederholt den Vorgang.

Im Nachhinein frage ich mich, ob es in der Performancekunst vor allem bildstarke Momente schaffen, sich ins Langzeitgedächtnis einzuschreiben. Interessant scheint mir jedoch, dass ein einzelner markanter Moment zwar vordergründig

in Erinnerung bleibt, aber nicht isoliert ist vom gesamten Geschehen. Er steht in Verbindung mit den Menschen, Objekten und Handlungen, der Sprache und dem Ort und seiner Atmosphäre. Und er kann als Schlüssel dienen. So ist die Performance »G.A.B.I. gibt Antwort«, die sich in einer räumlichen und mehrschichtigen Form präsentierte, auch in meinem Kopf auf mehreren Ebenen abgespeichert.

B. Hagen

SPIRITUS PROTOPLASTUS – Die performative Strategie von Protoplast

Erinnern wir uns an die berühmte Ikone »Heilige Dreieinigkeit« (1411) von Andrei Rubljow. Im historischen Gemälde sitzen drei Engel andächtig und hingebungsvoll um einen niedrigen Sockel und widmen sich dem dort zentral hingestellten Gegenstand. Um was es sich in dieser Darstellung handelt, war und ist allen Beteiligten von Anfang an klar. Die Ikone ist als *sakrales Produkt* zu begreifen, worin der Künstler die triumphale Anwesenheit des Virtuellen festgehalten hat.* Im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses wie auch im gestalteten Bild selbst wirkt im Symbol der Schale die Vergegenständlichung einer geistigen Allmacht. Das Gefäß als Sinnbild spiritueller Verkörperung veranschaulicht eine im alltäglichen Leben selten erreichte Gegenwart: *das Behagen im Zustand schöpferischer Präsenz*. Im Fokus der Aufmerksamkeit beginnt sich ein Dialog zu entwickeln und der Impuls kollektiven Schaffens kann in Erscheinung treten. Die Mystik nennt dafür den Begriff *Gral*. Protoplast (bis Januar 2002 »Protoplast Aktionsgesellschaft«) hält diesem *die Protoplastwelt* entgegen. Beide Konzeptionen stellen eine virtuelle Realität in Aussicht, deren Sphäre letztendlich alle Beteiligten aktiv werden lässt. Soweit also haben wir das Anliegen von Protoplast zu Tisch geholt! Grundsätze, u.a. »Wo unsere Produkte an Gewicht einsparen, legen sie an Bedeutung zu«, sind in öffentlichen Geschäftsberichten verkündet worden. Das Medienecho zog nach: »Protoplast kreiert imaginäre Produkte, die sich auf der Grenze zwischen Warenwelt und Kunstwelt bewegen, deren Materialität sich in Substantialität umwandeln lässt. Protoplast generiert Mehrwert und dies geschieht mit dem Gehabe und allen Insignien einer Firma. Protoplast ist ein Kulturunternehmen.« (Charles Clerc in »Kultur im Gespräch«, Schweizer Fernsehen DRS und 3Sat, 14.11.1993).

* Gegenüber den heutzutage industriell produzierten als auch reproduzierten Warenwerten verblüfft, dass in der byzantinischen Kunst die Meisterschaft der Herstellung göttlicher Bildnisse den Kanon vorgab, sich als Künstler in der permanenten Wiederholung des Idealbilds üben zu müssen. Dies fand auch im »Nachbeten« der Gemeinde im Ritus der Ikonostase (Pavel Florenskij: *Die umgekehrte Perspektive*, München 1989). seinen Ausdruck. Dem ideellen Vorbild nahekommen bzw. es vereinnahmen zu wollen, kann für uns Konsument_innen und Rezipient_innen gleichermaßen bedeuten, auch anhand serieller Massenprodukte in Verzückung geraten und Erkenntnis gewinnen zu können. Jedenfalls scheint in den Gegenständen (geheiligt wie profanen) eine perpetuierende, transzendierende Qualität vorhanden. Dementsprechend hat das protoplastische Prinzip jeweils *die originäre Produktivität eines authentischen Gedankens*, gewissermaßen die wahre Ware im Sinn.

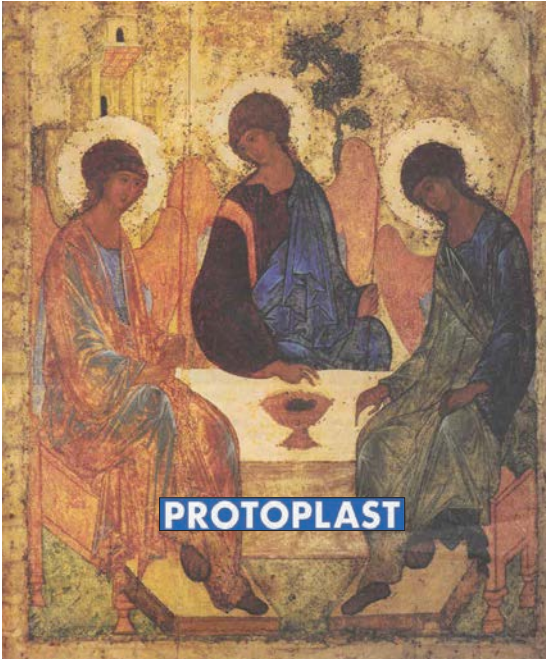


Abb. 16: Protoplast, Spiritus Protoplastus, 1990.

Abb. 17: Protoplast, Aktionsgesellschaft mit Philippe Cuny, Kate Isler, Alex Silber und die Produkte Beuys®, Duchamp®, Matisse®, Picasso®, Tinguely®, Warhol® 1993, Foto: Lorne Liesenfeld.

»Protoplast«: pars pro toto? – Dem Griechischen entnommen, vergegenwärtigt »proto« Ursprüngliches, eine Eingebung, einen Impuls. In der Ausgangslage dessen gewinnt alsbald in Verbindung mit »plast« jede anvisierte Perspektive an Volumen. Ein gleichzeitig recherchiertes aktueller Sachverhalt und sorgfältig ausgesuchte, dem jeweiligen Vorhaben entsprechende Partnerschaften gehen in der Folge ein Produktionsverhältnis ein. Protoplast steht mit der Losung, was ein »zeitgemässes menschliches Unternehmen« beinhaltet, permanent im Dialog mit ihrem trio-dynamischen Selbst wie auch mit der Welt (Protoplast-Firmenprospekt, Juni 1991). Protoplast gewinnt von Produktion zu Produktion erneuerbare Gegenwart, deren prototypische Plastizität Wertschätzung schafft. – Zur Verdeutlichung des oben angeführten Motivs (Abb. 16), was die protoplastische Forschung unter Bezugnahme von Alltagsaktualitäten bewegt, herausarbeitet und für einen anstehenden Kontext produktiv macht, sei hier an einem Beispiel nähergebracht. Wir werfen also kurz einen Blick ins Labor. – Die Firma hält Ausschau für ein Produkt zum *Tag der Arbeit*. Das Triumvirat nimmt sich eine Tageszeitung vor und



Abb. 18: Protoplast, Alex Silber, Kate Isler, Philippe Cuny, Jubiläumsausstellung, 1995, Kunsthalle Basel, Foto: Vera Isler.

blättert in deren *Schlagzeilen*. Im Arbeitsblatt (intern »Protokoller«) wird schon mal das Wort »Schlagzeile« und gleich auch »headline« notiert. Gefolgt von der Bemerkung: *Wer schlägt da wen und was wird dabei flach gelegt, oder was davon konfiguriert womöglich »blaue Wunder«?* (»Kultur im Gespräch«, Schweizer Fernsehen DRS und 3Sat, 14.II.1993.) Begriffe und Einfälle werden für eine allfällige Weiterverwertung gesammelt. Protoplast reflektiert die Botschaften in den Titelzeilen und spürt darin nach Relevanz. Mit welchem Ziel für welchen Zweck? Vielleicht entsteht *ein protoplastischer Tages-Twitter*, eine Art Substanz für reinigendes *Nach-Richten ungemütlich gewordener Komfortzonen?* Was verschafft dem neuen Produkt Wirklichkeit? Mit welchem »Keyword«, welchem Impetus? Ein Kontext wäre gesetzt: Protoplast verwertet News und differenziert damit den Informationsstrom. Wir beenden jetzt unsere Beobachtung gemäss der These *weniger für mehr*. Mögen Zeitungsenten baden gehen. – In angemessenem Abstand habe ich hier in protoplastifizierender Zeugenschaft auf die primäre *protoplastische Produktentwicklungsmethode* geschaut, die in den Jahren 1991 bis 1996 wirksam und für den kollektiven Schaffensprozess stilbildend war.

Anwesenheit, Abwesenheit und etwas Dazwischen



Abb. 19: Simone Etter, Montage zur Performance von Yan Duyvendak, Kaskadenkondensator Basel.

Anders als Kunstwerke, die an den Wänden von Ausstellungshäusern hängen, haben Performances die Fähigkeit, den Raum, in dem sie stattfinden, kontinuierlich zu verändern. Im besten Fall ist es für das Publikum ein unvergessliches Ereignis. Walter Benjamin spricht dabei von der »Aura«, die er durch die Reproduzierbarkeit der Kunstwerke bedroht sah. Eine Bedrohung, welche die Performance Art nicht betrifft, so dachte ich. Doch irrte ich mich da nicht? Einen künstlerischen Beitrag zu dieser Debatte findet man in den performativen Arbeiten (der späten 1990er und frühen 2000er Jahre) des niederländischen Künstlers Yan Duyvendak.

Die Diskrepanz zwischen medialer Präsenz und inszenierter Medialität beeindruckte mich besonders bei den Arbeiten »*Une soirée pour nous*« (1999)* und »*My Name is Neo (for fifteen minutes)*« (Premiere: 20.01.2001, Cahiers d'artistes Pro Helvetia, CentrePasquArt, Bienne). Heute wird diese Diskrepanz besonders in Diskussionen über die performativen Strategien der populären Reenactments deutlich.

Dieser zweite Band zur Performance Chronik Basel beginnt 1987, da war ich fünf Jahre alt und lebte 70 km entfernt von Basel. Eine historische Quelle oder relevante Zeitzeugin bin ich folglich nicht. Mit dem Erinnern und Aufzeichnen ist das eben so ein Problem. Die Erinnerung erzeugt Pluraritäten von Realität(en) und Aufzeichnen ist komplex und beginnt bereits in der Produktion. Ich plädiere dafür, auch Methoden aus der künstlerischen Praxis und ein kollaboratives Erinnern – auch mit Nachbarn, Putzpersonal oder vermeintlich unbeteiligten Personen – beizuziehen, damit möglichst eine kollektive, antiautoritäre, wertefreie Geschichtsschreibung, die keine Machtpositionen stärkt, entsteht. Erfreulicherweise lebe ich aber genau in einem sich wandelnden Dazwischen. Durch die aufkommende Beachtung der Performance Kunst mit neuen kuratorischen Formaten, Integration der Kunsthochschulen, Verknüpfungen von theoretischen und praktischen performativen Strategien und nicht zuletzt durch tatkräftigen Pionierleistungen und den Einsatz vieler einzelner Personen wurde auch ich auf dieser Welle immer wieder nach Basel gespült. Ich bin also genau eine von denen, die sich dazwischen befindet; zwischen dieser und der letzten Generation, zwischen Basel und nicht Basel, zwischen Vermittlung von Performance und Performance Art, zwischen Zeichnen und Aufzeichnen, Archiv und dem Archivieren, zwischen analog und digital, postact und react.

Als Transporteur digitaler Bildwelten thematisiert und bricht Yan Duyvendak *Das Dazwischen* medialer und echtzeitlicher Handlungen, insbesondere indem er Szenen aus Film und TV zeitgleich nachstellt. In der Arbeit »*My Name is Neo (for fifteen minutes)*« beispielsweise imitiert der Künstler die akrobatischen Bewegungen des Schauspielers Keanu Reeves aus dem Film *Matrix*, der parallel auf dem

* Premiere: 4.9.1999, in der Performancereihe »Killing Me Softly«, Kunsthalle Bern. Gezeigt in Basel am 22. 2. 2000 im Kaskadenkondensator. Interessant dazu ist das Archivmaterial (aus dem Archiv des Kaskadenkondensators), welches die Performance mit dem Timecode der Kameraaufnahme, dem 1.1.1990 zeigt. Was mich zuerst natürlich total verunsicherte, weil ich dann gerade mal 8 Jahre alt gewesen wäre und nie hätte dort sein können. Als mir klar wurde, dass dies an der Kameraeinstellung (welche das Datum und die Zeit nicht aktualisierte) lag, fand ich es sehr instruktiv, wie dominant und einmischend die mediale Technik war und wie wunderbar sie in diesem Fall die Arbeit Yan Duyvendak repräsentiert oder gar erweitert.

Fernseher lief. Die schweren Röhrenbildschirme aus den 1990er Jahren, auf denen der Film lief, erschienen mir dabei wie Mitakteure auf der Bühne. In der Anfangsszene von »*Une soirée pour nous*« schaltete der Künstler den Videorekorder und Fernseher an, wartete kurz auf ein Bild oder Tonzeichen und ging dann wieder weg. Anstelle des Künstlers brachte sich Celine Dion in der Mattscheibe in Szene und entgegen *unserer* nüchternen Betrachtungsweise zeigte *ihr* Publikum viel Herzblut. Ich erinnere mich, während der Performance auf einem Schaumstoffelement gesessen zu haben, das bei jeder Regung meiner Sitznachbarin auch mich in Bewegung versetzte. Diese Beraubung meiner Körperkontrolle nervte mich. Meine negativen Gedanken schienen mir damals lauter zu sein als die theatrale Darbietung der Sängerin. Vermutlich habe ich mich aus purem Trotz auch häufiger bewegt, um meine Nachbarin dezent auf dieses unangenehme Gewackel aufmerksam zu machen. Endlich trat der Künstler aktiv auf und erlöste mich aus diesem passiven Spiel von Körperlichkeit und Theatralik. Die Grenze zwischen Darstellung und Dargestelltem verschob sich. Ich hatte das Gefühl, mich ständig entscheiden zu müssen, ob ich der Handlung im Fernseher folgen oder den Künstler beobachten sollte. Es entstand eine Konkurrenz zwischen den beiden Akteuren. Als der Künstler in einer Szene von »*My Name is Neo (for fifteen minutes)*« von der Bühne ins Publikum rannte, durchbrach er dabei nicht nur die eingerahmte Szenerie, sondern machte aus uns Zuschauenden Statisten und gleichzeitig den Besucherraum zur Bühne. Ganz im Sinne des Films *Matrix* wirkte dies wie eine Programmierstörung der beiden Welten. Es löste sich das Bild von seinem Träger und die Figur von der Performance. Raum und Zeit überschritten und lösten sich auf: meine erste Begegnung mit der Digitalisierung.

Die Grenze zwischen virtueller und realer Welt schien sich langsam zu verschieben. Yan Duyvendak transportierte und konfrontierte diese digitale Bildsprache in das Hier und Jetzt und machte für mich damit die digital mediale Übersetzung erfahrbar. In der Arbeit »*You're Dead!*« (In Basel zu sehen im [Plug.in] 2009) wurde mir zwar der grosse Unterschied zwischen computergenerierten Bewegungen und dem Physischen des menschlichen Körpers bewusst, andererseits fand ich diese aus der Fiktion erzeugte und nun in der Basler St. Alban-Anlage umhergehende Figur (heute würde man von Avatar sprechen), welche der Künstler verkörperte, beängstigend selbstverständlich. Yan Duyvendak präsentierte sich als Spielfigur in Militärkleidung und mimte kämpferische Bewegungen von virtuellen Kriegs-

spielen. Es war das erste Mal, dass jemand eine Waffe auf mich richtete, und mir wurde klar, wie schnell aus dem Spiel tödlicher Ernst werden kann, respektive der Unterschied von Fiktion und Realität *im Bildlichen* nicht mehr ersichtlich scheint.

Auf meinen Spaziergängen merke ich zunehmend, dass die Performance Art das Stadtbild (für mich) nirgends so mitgeprägt hat wie in Basel. Basel war das »Mekka« *meiner* Generation, um performative Strategien kennen zu lernen und zu vertiefen, darin zu experimentieren und dabei stets reflexiv kritische Fragen an unsere Zeit zu stellen. Viele Denkstränge und Arbeiten blieben dabei undokumentiert und schienen es nicht in eins der Archive zu schaffen, aber für mich blieben die Ereignisse an den Wänden, Böden, Ritzen und Wege der Stadt haften: die Stadt Basel als Speicher von Performance-Geschichten.







Abb. 1: Heinrich Lüber, Performance Programm, LISTE, 2001, Werkraum Warteck pp, Basel.

Abb. 2: Irene Maag, Iren's Kasko Perfo, 2002, im Rahmen der Performance-Reihe, Kaskadenkondensator Basel.

Abb. 3: Schweizer & Schweizer, Gezieltes Absaugen, 1998, Marktplatz, Basel, parallel zu Christoph Schlingensiefs Aktion.

Abb. 4: Schweizer & Schweizer, Baggerhappening, 2000, Nordtangente Basel.





Abb. 5: G.A.B.I., Martin Blum, Franziska Wüsten, Haimo Ganz, Hawaiianische Begrüssung, View assistant, 2000, Künstlerhaus Boswil.

Abb. 6: Clara Saner, Saner lädt ein, 2000, Kiesgrube bei Hegenheim/Allschwil, Foto: Daniel Brefin.

Abb. 7: Clara Saner, Saner lädt ein, 2000, Kiesgrube bei Hegenheim/Allschwil, Foto: Daniel Brefin.



Abb. 8: **Andrea Saemann, Chris Regn, Partnerlook, Performance für die Kamera, 2002, Basel.**

Abb. 9: **Ariane Andereggen, Sie befinden sich hier, 2006, Entwurf einer Einladungskarte.**



WEG

Unter

EINFLUSS

DACH

IN

NEN

1992*

Genug

VIEL

Limit

DAI

K. A. FRISCHE
ALT weit

Schlaf

Holzweg

TALTRAUER

Klage 1995*

WOLL

JA

*An dere

ZÜGERN

Janet

LARF

NAH

Eckern

GRUND

BERGE
VON
GLUCK

ICH

Schnitt

*1999

NEIN

SINN
TAL FUN





Abb. 10–11: ganzblum, Behausungen, Helle Nächte, Sommer 2001, Basel.

Abb. 12: Butch & Baumann, Iris Baumann, Barbara Naegelin, Tina Z'Rotz, Go for Gold!, Museumsnacht, 2003, Naturhistorisches Museum, Basel.







Abb. 13: **Marica Gojevic, Miroir, Performancereihe, Kaskadenkondensator, 2000, Basel, Foto: Kasko.**

Abb. 14: **Lodypop, Andrea Saemann, Lena Eriksson, 2004, CentrePasqu'art, Biel, Foto: Muriel Uttinger.**



Abb. 15: Sibylle Hauert, Muda Mathis, Sus Zwick, Treten Sie ein Herr Sommer, 1998, Istituto Svizzero di Roma.

Abb. 16: weekend art, Tomislav Gotovac, Aleksandar Battista Ilic, Ivana Keser, Helle Nächte Buch-Release, 2002, Stadtkino Basel, Foto: Cyrill Jucker.



Abb. 17: **Andrea Saemann, Chen Tan, Hagar Schmidhalter, Lena Eriksson, Picasso, 2003, Performance für die Kamera.**

Abb. 18: **LABOR, Hansjörg Köfler, Irene Maag, Möbelstück, 2006, Sicht aufs Original, Kunstcredit Basel-Stadt, Kunsthhaus Baselland Muttenz.**

Abb. 19: **any affair, Sibylle Hauert, Daniel Reichmuth, Soundlounge, 2001, Kunstcredit Basel-Stadt, Kunsthhaus Baselland Muttenz.**









Abb. 20: Selma Weber, Clara Sarner, Geschenkclub, 2002, Siloterrasse im Hafen Basel.

Abb. 21: Videoorchester, Festival Viper, 2003, Basel, Foto: Videoorchester.

Abb. 22: Yan Duyvendak, You invited me, don't you remember? Helle Nächte, Buch Release, 2002, Stadtkino Basel, Foto: Cyrill Jucker.





Abb. 23: Pascale Grau, Eisprung, Nonlieux, 1998, Foto: Alban Rüdüsühi.

Abb. 24: Lena Eriksson, B.B. wieso wieso, 2002.

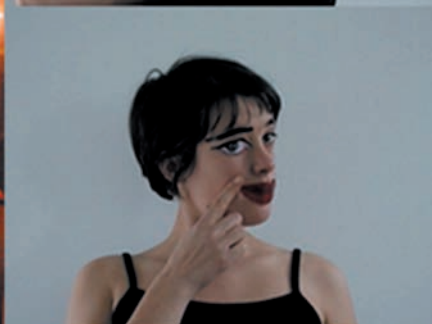
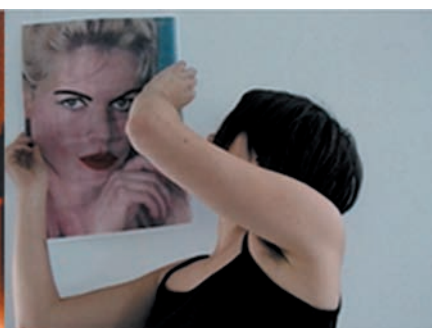






Abb. 25: **Marion Ritzmann, ACT, 2003.**

Abb. 26: **Pascale Grau, Judith Huber, Ring Ring, Festival Bone, 2004, Bern, Foto: Bone.**





Abb. 27: Alexandra Wey, Performance, ACT, 2003, K3 Zürich, Foto: ACT.

Abb. 28: Simone Etter, Performance, ACT, 2003, Kaskadenkondensator, Basel, Foto: ACT.

Abb. 29: Selma Weber, Clara Saner, Geschenkclub, Regionale Transformance, 2001, Kunsthalle, Basel.



Abb. 30: Lena Eriksson, Wickel, 2001.

Abb. 31: Heinrich Lüber, Doppio Triangolo, 2001, Pisa, Foto: Dusan Brozman.

Abb. 32: Irene Maag, Spaziergang mit Sau, Regional Transformance, 2001, Basel, Foto: Philippe Gallay.





Transfer in Musik, Theater und Alltagskultur

Justin Hoffmann

Popmusik, Alltag und Performance Kunst in den 1980er Jahren in der Schweiz

Im Laufe der relativ kurzen Geschichte der Performance Kunst eignete sich diese Elemente aus unterschiedlichen Bereichen an. So kann man sie heute als Schnittstelle verschiedener kultureller Gattungen bezeichnen. Sie funktioniert als Kreuzungspunkt von Theater, Film, Konzert, Tanz und Show und nicht zuletzt Kunst (als jüngere Vorläufer gelten Fluxus, Happening oder der Wiener Aktionismus). In der Forschung wurde bisher entweder auf die Aktionskunst und politische und gesellschaftliche Anliegen fokussiert oder auf die Entwicklung im Zusammenhang mit Unterhaltungsshows, Travestie und Kabarett. Ein beachtlicher Teil der Performance Kunst bezieht sich auf populäre Praxen der darstellenden Kunst wie z. B. Cabaret in gesellschaftskritischer Absicht. Gerade bei Künstler_innen, die Elemente der Travestie verwenden, wird die Adaption von Revue, Erotikshow und Cabaret deutlich. Heute beziehen sich Künstler gerne auf Shows, die nicht live auf Bühnen stattfinden, sondern in Formaten, die man von den Medien Radio, Fernsehen oder Internet kennt.

Performance und Alltag

Auffallend an der Entwicklung der Performance Kunst um 1980 ist die Hinwendung zu Alltag und Populärkultur. Während man in den 1970er Jahren das Bedürfnis hatte, sich in den gewählten Ausdrucksformen vom Alltäglichen und Banalen abzugrenzen, konnte man im folgenden Jahrzehnt beobachten, wie sich die Performance Kunst allmählich in die entgegengesetzte Richtung bewegte. In ihrer Anfangszeit wurden Handlungen abstrahiert und nicht zuletzt dadurch deren Kunstcharakter betont. Die

Performance Kunst konzentrierte sich auf die Beziehung von Körper und Raum sowie von Körper und Gegenstand. Seit Ende der 1970er Jahre ist der Wunsch nach Direktheit, nach der Auflösung der Distanz zwischen Betrachter und Performance-Künstler_innen zu erkennen. Die Performances gewannen in jener Zeit deutlich an Realitätsnähe.

Performance Kunst als Handlung und Ereignis

Die Performance Kunst gehört zu jenen Kunstrichtungen, bei denen der Betrachter einen Prozess, und damit einen wesentlichen Teil der Kunstproduktion (ausgenommen sind Planung und Vorbereitung), direkt miterlebt. Nicht selten wird der Rezipient zur Partizipation animiert oder ist in die Handlung integriert. Man kann mit Recht behaupten, die Performance Kunst habe die allgemeine Verschiebung der Kunst vom Werk zum Prozess und von der Passivität zur Aktivität des Betrachters vorangetrieben. Wenn Kunst grundsätzlich als eine Form von Handlung beschrieben wird, dann ist die Performance als eine Handlung zweiten Grades zu verstehen: 1. die Herstellung von Kunst als Handlung und 2. eine Handlung, eine Kunstproduktion, die sich als Handlung äussert. Sie besitzt eine Darstellungsfunktion, eine metaphorische Ebene. Die Performance hat Ereignischarakter. Sie ist innerhalb der bildenden Kunst eine besonders intensive und direkte Art der Kommunikation. Die Wahrnehmung und das Beteiligtsein macht die Performance zum Ereignis. Im Sinne von Alain Badiou wird im Ereignis eine Wahrheit vermittelt, die jenseits des legitimen allseits verbreiteten Wissens angesiedelt ist. Diese Art von Ereignis bricht Konventionen auf und überschreitet Grenzen.¹ Für den französischen Philosophen ist das Ereignis ein Ausnahmezustand, der sich vom Statischen und Alltäglichen unterscheidet. Aber auch eine Performance ist als künstlerische Handlung eine Ausnahmesituation. Sie ist durch einen begrenzten Zeitraum und ihren metaphorischen Charakter gekennzeichnet. Im Idealfall fungiert das Erlebnis als eine

¹ »Das Ereignis ist ein überzähliger Term der Überschreitung, über die das Wissen nicht entscheiden kann; ein Begriff, dessen Wahrheit im Voraus niemals erkennbar ist«, <http://www.diaphanes.com/buch/detail/3382>, Zugriff 31.5.2016.
»Nur das Ereignis lässt, als illegale Kontingenz, eine sich selbst übersteigende Mannigfaltigkeit geschehen und damit die Möglichkeit, die Endlichkeit zu überschreiten«, Alain Badiou: *Paulus*, Zürich-Berlin 2009, S. 102.

Erfahrung, die die Betroffenen nicht mehr in ihren Alltagstrott zurückkehren lässt.

Anlehnungssystem Popmusik

Für zahlreiche bildende Künstler_innen um 1980 übten Punk, Post-Punk, New Wave und No Wave eine besondere Anziehungskraft aus. Die Popmusik fungierte als eine Art Leitkultur. Das betraf nicht nur die Schweiz und auch nicht nur die Performance Kunst. Von Laurie Anderson, die bereits vor kleinem Publikum in den 80er Jahren in der Kunsthalle Basel aufgetreten ist, über Peter Weibel (Hotel Morphila Orchester) bis zu Die Tödliche Doris reicht die Spannbreite jener Performance-Künstler_innen, die sich in diesen Jahren der Popmusik und einem grossen Publikum zuwandten, selbst Popmusik produzierten und Tonträger veröffentlichten. Die Popmusik kann als Anlehnungssystem im Sinn von Niklas Luhmann bezeichnet werden, weil sie in jener Zeit als besonders cool und einflussreich galt. Der soziale und kulturelle Status der Performer_innen konnte damit aufgewertet werden. Viele Kulturproduzent_innen betrachteten Punk und New Wave als Kulturrevolution. Sie wechselten ihre Kleidung und Haarstyles und nicht zuletzt ihren Lebensstil. Die Jugendrevolten in der Schweiz um 1980 (vgl. den Film *Züri brännt*²) hatten Auswirkungen in der Kunstszene und veränderten die Produktionsverhältnisse. Häuser wurden besetzt, neue Ausstellungs- und Atelierräume entstanden. Die Shedhalle samt Künstler_innenateliers auf dem Areal der Roten Fabrik beispielsweise sind eine Folge dieser Revolte. In Basel wurde in den 1980er Jahren die Alte Stadtgärtnerei besetzt, die sich zum wichtigen Ort von Kulturaktivitäten, Protest- und Jugendbewegung und der Selbstbestimmung entwickeln sollte. Michael Koechlin drehte 1988 darüber einen Dokumentarfilm, der im deutschen Fernsehen SWR ausgestrahlt wurde. Die Punk-Formel, schon mit drei Akkorden den besten Song machen zu können, und die weit verbreitete Idee des Do-It-Yourself, die sich besonders in den Praxen

² Anschaulich dokumentiert der Film *Züri brännt* (1980) diese Revolte, gedreht von Mitgliedern des Videoladens Zürich.

der Veröffentlichung und des Vertriebs (eigene Labels, Fanzines, Kassettenproduktionen etc.) niederschlug, waren für bildende Künstler_innen sehr attraktiv. Diese Konzepte lassen Popmusiker_innen zu, die kein virtuoseres Können vorweisen müssen. Hinzu kamen neue Möglichkeiten der elektronischen Musikproduktion wie Sequenzer, erschwinglich gewordene Synthesizer und Drum Machines, die das Schreiben und Spielen von Songs erleichterten. So war es um 1980 relativ einfach geworden, von Künstler_innen zu Musiker_innen zu werden. Statt einer musikalischen Ausbildung waren innovative musikalische Ideen und experimentelle Sounds gefragt.

Schweizer Performance-Künstler_innen

Im Folgenden werfe ich einen persönlich geprägten Blick auf die Entwicklung der Schweizer Performance Kunst in den 1980er Jahren. Es ist vor allem auch ein Blick von aussen, da ich in jenen Jahren nicht in der Schweiz lebte. Dabei fällt auf, dass Schweizer Künstler_innen in jener Zeit im Ausland einen hohen Stellenwert besaßen, vielleicht einen höheren als in späteren Jahrzehnten. Dabei spielt eine Rolle, dass ihre Protagonisten häufig ausserhalb der Schweiz agierten und eine beachtliche internationale Rezeption erfuhren.

Luciano Castelli und Geile Tiere

Luciano Castelli und seine Wohngemeinschaft gehörten zur wilden Kunstszene Luzerns der 1970er Jahre. In die Kunstgeschichte ging diese Clique u. a. durch Fotos von Franz Gertsch ein, der diese Künstler_innen besuchte und nach diesen Aufnahmen seine berühmten fotorealistischen Porträts von Luciano Castelli und Umfeld herstellte. Gefördert von Jean-Christophe Ammann, dem damaligen Direktor des Kunstmuseums Luzern, wurde Castelli 1974 zur documenta 6 eingeladen. Ende der 1970er Jahre zog er nach Berlin und gründete mit seinem Lebensgefährten, dem deutschen Maler Salomé, die Gruppe Geile Tiere.

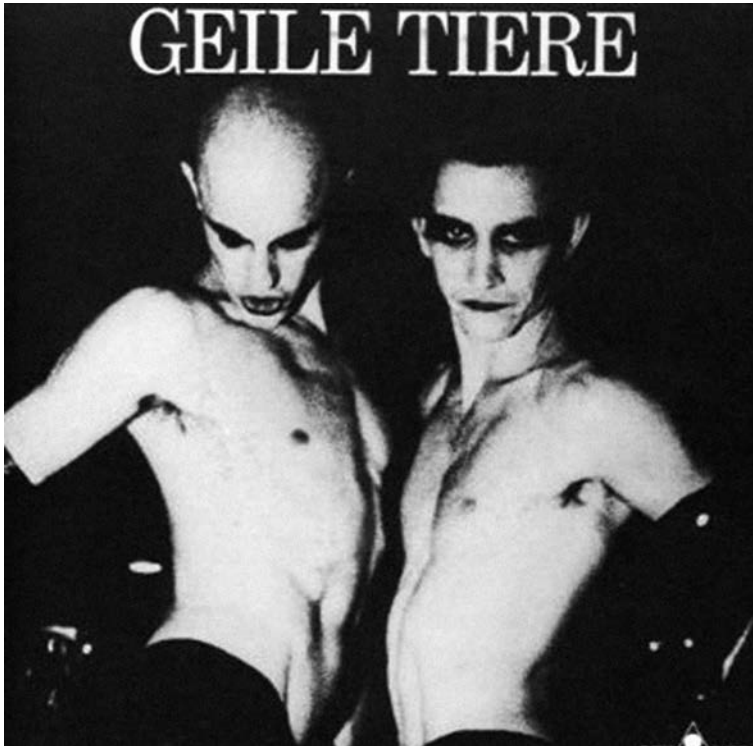


Abb. 1: Luciano Castelli, Salomé, Geile Tiere, Plakat, 1981, Berlin.

1980 brachte die Band zwei EPs heraus und 1981 auf dem Label Gee Bee Dee das Album *Geile Tiere!*, das zwei kopulierende Pferde auf dem Cover zeigt. Die Geile Tiere-Auftritte waren nicht nur ein extremes, an Industrial Sound erinnerndes Hörerlebnis, sondern vor allem eine Performance mit dem Charakter einer Travestie-show. Eindrucksvoll wird das provokante Auftreten der Gruppe in einem Film von Knut Hoffmeister dokumentiert, der Geile Tiere vor und während eines Auftritts in der damals in Berlin am meisten angesagten Diskothek Dschungel zeigt. Im Laufe des Konzerts (Geile Tiere wurden hier durch eine dritte Person unterstützt) entledigen sich die grell geschminkten Akteure immer mehr ihrer androgyn wirkenden Kleidung, bis sie in Tanga-Slips vor dem Publikum stehen. Ihr Auftreten kann als Synthese zwischen Sex-Show und Punkkonzert begriffen werden. Eine besondere

Komponente liegt dabei auf der Thematisierung des Animalischen im Menschen, das durch den vielfach wiederholten Refrain »Alle sind wir geile Tiere« dem Publikum eingehämmert wird. Die posthumanistische Auflösung der Grenze von Homo Sapiens und Tier lässt an die später verfassten Manifeste von Donna Haraway³ denken. Ein Jahr nach diesem Konzert agiert Luciano Castelli zusammen mit Salomé auf einem Performance-Festival in Lyon. Sie präsentieren dort in einem Geschäftsviertel *The bitch and her dog*. Neben dem als Geisha kostümierten Salomé läuft auf allen Vieren Luciano Castelli als Hund der Bitch mit entsprechender Körperbemalung. Auch hier wird die Ambiguität zwischen Tier und Mensch thematisiert. Kunsthistorisch betrachtet könnte man diese Performance als eine queere Variante der Aktion *Aus der Mappe der Hundigkeit* von Valie Export und Peter Weibel betrachten, bei der Peter Weibel 1969 in einer öffentlichen Aktion als Vierbeiner an der Leine neben Valie Export läuft.

Swiss Art School Pop

In der Schweiz wie in anderen europäischen Ländern war für Studierende der Kunsthochschulen die Popmusik um 1980 Punk, Post-Punk, New Wave oder No Wave extrem attraktiv. Sehr früh widmete sich Klaudia Schifferle diesen neuen Musikstilen. Von 1973 bis 1976 besuchte sie die F+F Schule für Kunst und Medien-design in Zürich. Kurz nach dem Abschluss lernte sie Lislot Ha. (Lieselotte Hafner) kennen. Beide gründeten im Juli 1977 das Künstler_innenduo Superchunks und drehten einige Kurzfilme. Superchunks bildete auch die Keimzelle für die Band Kleenex, in der Klaudia Schifferle, hier genannt Klaudia Schiff, Bass spielte und sang (Lislot Ha. übernahm die Rolle der Schlagzeugin). Die Musik von Kleenex war zwar von Punk inspiriert, ging aber in ihren abgehackten Strukturen und ihrem Minimalismus bereits in Richtung Post-Punk à la Gang of Four oder Wire. Die Visualität spielte bei Kleenex eine grosse Rolle, wobei weniger auf künstlerische Aktionen während der Konzerte sondern auf ungewöhn-

³ Vgl. Donna J. Haraway: *A Manifesto for Cyborgs*, New York 1990; Donna J. Haraway: *When Species Meet*, Minneapolis/London 2007.



Abb. 2: LiLiPUT, Klaudia Schiff, Lislot Ha., Eisiger Wind, When the cat's away then mice will play, 1980, Plattencover, OFF Course CH.

liche Outfits jenseits von Punk-Konventionen und ein spezielles Layout der Tonträger geachtet wurde. Das von Schifferle konzipierte Cover ihrer ersten EP war zugleich ein aufklappbares Mini-Plakat. Darauf tragen die Musikerinnen Stilettos zu Pullover und ähnlich ungewöhnliche Kombinationen.

Ende der 1970er Jahre nannte sich die Band in LiliPUT um, da das Unternehmen Kimberly-Clark Klaudia Schifferle ein Anwaltsschreiben zusandte, in der es die weitere Verwendung des Namens Kleenex untersagte. Auf dem Cover der ersten LiliPUT-Platte sieht man die Frauen dann in geometrischen Kleidungsstücken, die eine Reminiszenz an ein Szenenfoto von Hugo Ball im Cabaret Voltaire darstellen.⁴ Die Cover der Schallplatten entwarf stets Klaudia Schifferle, die nebenher weiterhin Kunst produzierte. Im Jahr 1982 wurde sie als bis dahin jüngste Künstlerin

⁴ Dadaistische Aufführungen im Cabaret Voltaire in Zürich gelten seit RoseLee Goldberg als Vorläufer der Performance Kunst.

von Rudi Fuchs zur documenta 7 eingeladen. Dass die Gleichzeitigkeit einer musikalischen und künstlerischen Karriere möglich war, zeigte das folgende Jahr: 1983 erhielt sie den Preis des Montreux Jazz Festivals als Musikerin und den Preis der Vordemberge-Gildewart-Stiftung als bildende Künstlerin. Kleenex/Liliput gilt heute als Kultband, als eine der ersten Frauenpunkbands überhaupt. Schnell fanden sie grosse Beachtung in Grossbritannien. Bereits die erste Single erreichte Platz 17 der UK-Alternative-Charts. International noch erfolgreicher war die Band Grauzone mit Stephan Eicher. Eicher studierte ebenfalls an der F+F, bevor er zum Star der Popmusik wurde. Im Unterschied zu Klaudia Schifferle wechselte er um 1980 gänzlich in das Feld der Musik. Mit *Eisbär* landete seine Band Grauzone, in der auch sein Bruder Martin Eicher spielte, einen Charts-Hit in mehreren Ländern. Es wurde zum bekanntesten Song der sogenannten Swiss Wave. Im Jahr 1981 wandte sich Stephan Eicher der New Romantic (Adam & The Ants, Visage, Culture Club etc.) zu, die als Modebewegung 1980 in England begann. Bei einem gemeinsamen Konzert von Stephan Eicher mit Freiwillige Selbstkontrolle traten sie auch 1981 im Palazzo Liestal auf. Gleichsam umgekehrt verlief die Karriere von Lori Hersberger. Hersberger war ein relativ erfolgreicher Musiker, bevor er bildender Künstler wurde. Heute zählt er zu den erfolgreichsten Schweizer Künstlern am internationalen Kunstmarkt. Hersberger gründete um 1980 in Basel mit zwei Freunden die Band Heilsarmee. Die Begriffe Heil und Armee sollten irritieren und provozieren. Die Musikgruppe existierte nur eine kurze Zeit. Danach spielte Hersberger Synthesizer in einer Band namens Das Ding. Als Mitte der 1980er Jahre Punk und Post-Punk von der Popmusik absorbiert worden waren, suchte Lori Hersberger mit seiner Band The Hydrogen Candymen nach den Wurzeln der Punk-Musik und fand sie im Garagenrock der 1960er Jahre. Ende der 1980er Jahre war sein Interesse an bildender Kunst immer grösser geworden und er besuchte die Schule für Gestaltung in Basel. Diese Institution wurde ähnlich wie die F+F zum Sammel-

becken für junge Menschen, die an neuen Formen von Kunst und Musik interessiert waren. Auch Muda Mathis und Pipilotti Rist studierten dort in den 1980er Jahren. Eine Zusammenarbeit zwischen Rist und Hersberger fand in der Herstellung des Videos *Sexy Sad I* aus dem Jahr 1987 statt. Für diese frühe Videoarbeit von Pipilotti Rist produzierte Lori Hersberger den Sound.

Dieter Meier

Viele kennen Dieter Meier als Mitglied des Elektropopformation Yello, die mit *The Race* einen Welthit erzielte. Das Stück wurde in den 1980er Jahren als Titelmusik der beliebten deutschen Musik-TV-Sendung *Formel 1* verwendet. Doch was nicht so viele wissen: Vor seiner musikalischen Karriere gab es bereits eine künstlerische. Seine erste Aktion führte Dieter Meier 1969 am Heimplatz in Zürich durch. Dabei arbeitete er fünf Tage lang öffentlich von 7 bis 12 Uhr und von 12 bis 17 Uhr. Er füllte Metallstücke zu je 1000 Stück in Säcke – eine Tätigkeit, die an industrielle Produktion erinnert. Im Jahr 1971 realisierte Dieter Meier eine Performance im Kontext einer Ausstellungseröffnung im New York Cultural Center. Er stand mit einer Pistole in der Hand am Eingang der Institution. Ein Schild vor ihm verkündete: *This man will not shoot*. Allerdings konnte dieser Text die Besucher nicht wirklich beruhigen. 1972 wurde er auf die *documenta 5* in Kassel eingeladen.

In den kommenden Jahren wandte sich Dieter Meier zusammen mit Boris Blank und Carlos Perón verstärkt der Popmusik zu. Die Band Yello veröffentlichte in den 1980er Jahren sechs Alben. Meier war für die Visualität der Band, insbesondere in den Musikvideos zuständig. Bisweilen kann man in diesen oft aufwendig gedrehten Musikclips weiterhin den Performance- und Konzeptkünstler spüren. Im Video zum Song *Desire* aus dem Jahr 1985 inszeniert er eine Backstage-Situation, die auf einer Theaterbühne spielt. Das Geschehen, das sich normalerweise hinter der Bühne abspielt, wird im Sinne einer Kontextverschiebung in den Zuschauerraum geholt.



Abb. 3: Les Reines Prochaines, Pipilotti Rist, Muda Mathis, Regina Florida Schmid, Fränzi Madörin, Gaby Streiff, Lob Ehre Ruhm Dank, Plattencover, 1991, Foto: Katrin Freisager.

Les Reines Prochaines

Mit Les Reines Prochaines tritt Ende 1980er Jahre in Basel eine Gruppe von Künstler_innen auf den Plan, die gern als »Performance-Band« bezeichnet wird. Den Vorläufer bildete eine Formation, die sich Les Reines des Couteaux nannte. Zu ihr gehörten Regina Florida Schmid, Teresa Alonso und Muda Mathis. Im Januar 1987 führte sie in der Alten Stadtgärtnerei in Basel – eingebettet in eine ganze Reihe von Performances in Ko-Autor_innenschaft auf verschiedenen Bühnen und im Raum – eine Mischung aus Konzert und Kochaktion mit dem Titel *Engel haben nie weit auf*. Auf einem Bügelbrett stand eine Kochplatte, auf einem anderen ein Synthesizer. Die Performerinnen von Les Reines des Couteaux kochten während der Aufführung eine Suppe. Die Hackgeräusche waren genauso Bestandteil der Komposition wie

die Töne der Instrumente oder der Gesang der Frauen. Das Konzert war beendet, als die Suppe fertig war. Dabei ging es um eine Transformation von Alltagshandlungen zu selbstermächtigten feministischen Gesten. Eine Nachfolge sind Das erste Wiener Gemüseorchester, eine Formation, die auf die Verwendung von Küchengeräten (neben der von Gemüsesorten) zur Soundproduktion spezialisiert ist. Die zweite Performance unter dem Namen Les Reines Prochaines fand im Jahr 1988 statt. Diese Performance wurde im November 1988 in der Stückfärberei in Basel aufgeführt. Sie war eingebettet in eine Gesamtdramaturgie von weiteren Künstler_innen, welche in kollektiver Arbeit entwickelt worden ist. Die Aktivitäten auf diesem Areal sind ein typisches Beispiel für die kulturelle Zwischennutzung leerstehender industrieller Produktionsstätten in Basel in jenen Tagen. Pipilotti Rist und Fränzi Madörin waren bei diesem Auftritt neu zur Gruppe gestossen.⁵ Die Künstler_innen/Musiker_innen agierten in einem Bassin der früheren Färberei, das Publikum sah vom Beckenrand zu ihnen hinab. Die Multimediaperformance trug den Titel *Das zornige Lamm*.⁶ Die Aufführung, die mit brennenden Papierstreifen begann, thematisierte auf ungewohnte Weise die sieben Todsünden. Die jeweiligen Handlungen wurden von den Akteurinnen zwar autonom durchgeführt, traten aber immer wieder in Korrespondenz zueinander. Mehrere Projektionen und eine wilde Lichtregie waren integraler Bestandteil der expressiven, humorvollem Dramaturgie: Nach dem Brand wurde im Bassin eine Mauer errichtet und Wäsche aufgehängt, und Lichtpunkte entstanden durch eine trampolinspringende Akteurin mit Taschenlampe, auf Monitoren an den Wänden des Beckens konnte man predigende Akteur_innen und weidende Lämmer sehen – während dem Akkordeonmusik Lieder, die um die Themen Auflehnung, Widerstand und Rebellion kreisten, begleitete. Die spätere Arbeit *Seien Sie Flugdame* war eine Performance, die entlang verschiedener Orte in Form einer Prozession durch das Kleinbasel inszeniert wurde. Beim Umzug von Les Reines Prochaines spiel-

⁵ Pipilotti Rist blieb Mitglied von Les Reines Prochaines bis zum Jahr 1994. Bis zum Zeitpunkt der Aufführung hatte sie bereits einige Videoarbeiten hergestellt, meist Aktionen vor der Kamera und auf Popmusik referierend, wie *I'm not the girl who misses much* (1986) und *Sexy Sad I* (1987), die beide Songs des White Albums der Männergruppe The Beatles kommentieren.

⁶ In der Offenbarung des Johannes (6,15–16) heisst es: Sie versteckten sich in Höhlen und Felsspalten und flehten die Berge und Felsen an: ›Fallt auf uns und verbergt uns vor den Blicken dessen, der auf dem Thron sitzt, und vor dem Zorn des Lammes.‹ Auch bei Hermann Nitsch, der immer wieder tote Lämmer in seine Aktionen miteinbezog, ist dieser religiöse Zusammenhang spürbar – wobei die sakral wirkenden Handlungen immer wieder auch als blasphemisch interpretiert wurden.



Abb. 4: Les Reines Prochaines, Teresa Alonso, Fränzi Madörin, Die Tempodrosslerin saust, 1989, Kunsthalle St. Gallen, Foto: Tobias Madörin.

ten die jeweiligen Orte für das Geschehen eine wichtige Rolle. Das Projekt kann deshalb als *site-specific* beschrieben werden. Das situative und spontane Handeln war wesentlich für den Ablauf der Aktion. In den einzelnen Räumen, Strassen oder auf den Plätzen wurden Geschichten erzählt und Imaginationen entwickelt, die mit den urbanen Stätten in Verbindung standen; die Performance begann in einem Waschsalon in der Isteinerstrasse. Dort präsentierte Regina Schmid eine Sound-Arbeit, die aus *recordings* von Ambient Sound von Waschvorgängen bestand, die wiederum konzertant aufgeführt wurden. Anschliessend wurde das Publikum mit einem Blasorchester bis zur Messe weitergeführt. Pipilotti Rist ritt dort als Kommissarin auf einem Schimmel durch einen akustischen Sturm. Muda Mathis fungierte anschliessend als Köchin, die während ihrer Rede aus einem Fenster im 5. Stockwerk heraus eine 18 Meter lange weisse Schürze herabrollt. Nach der Auslegung von Kleidungsstücken im Kreis auf der Claramatte verarbeitet Fränzi Madörin die Kleider in einem Waschvorgang mit Trockeneis zu einem schäumenden Gebilde. All dies gipfelte in einem Schwarzpulverlabyrinth von Gaby Streiff. Das Projekt

Seien Sie Flugdame hatte zudem die Funktion, auf das erste Album von Les Reines Prochaines, *Jawohl, sie kann's. Sie hat's geschafft*, aufmerksam zu machen. Die Mitglieder von Les Reines Prochaines Sibylle Hauert, Fränzi Madörin, Muda Mathis und Sus Zwick entwickelten – in Zusammenarbeit mit der DRS 3-Radiomoderatorin und Musikerin Suzanne Zahnd (Dramaturgie) – 1997 die Hörspiel-Performance *Sandale Haus Pfirsich Brot*. Ausgelöst durch Judith Butlers *Körper von Gewicht* adressiert die Arbeit veränderbare Geschlechterbilder und phantastische Rollenwechsel in ironischer Distanz zur Akademisierung von queer- und post-feministischen Anliegen. Bei dieser ungewöhnlichen Verbindung von Hörspiel, Tableaux Vivants und theatralen Posen wurde das Publikum mit Narrationen auf akustischer Ebene und Handlungen im Realraum unterhalten.

Der Einfluss von Popmusik und Alltag auf die Schweizer Performance- bzw. Kunstszene ist ab Mitte der 1990er Jahre weiterhin vorhanden, aber auf einer mit den 1980er Jahren nicht vergleichbaren Weise. In den Arbeiten jüngerer Künstler_innen wie z. B. dem im Jahr 2001 von Barbara Naegelin mit Iris Beatrice Baumann und Tina Z'Rotz Performance-Musik-Trio Butch&Baumann oder dem Video-Orchester nutzen vorgegebenes Material, um es sich anzueignen, umzuschreiben und kritisch-ironisch zu beleuchten. Ihre Auftritte haben eine gewisse Nähe zu den Arbeiten von Les Reines Prochaines – in der Tat war Barbara Naegelin von 2001 bis 2008 auch Mitglied von Les Reines Prochaines –, setzen sich jedoch stärker in Bezug zu Rollenmodellen in Massenmedien, der Produktästhetik sowie zu Mainstream-Film und Musikproduktionen.

Marianne Schuppe

Musik – Performance – Bewegungen: Ein schleichender Ruck

Musikperformance? Der Name hat sich eingeschlichen. Irgendwann im Verlauf der 90er Jahre war er da, auch im deutschsprachigen Raum, auch in Basel, ein Ableger des weiten Begriffs Performance. Die einen meinten das und die anderen das, wenn sie ihn verwendeten. Die einen nannten sich Performer, die anderen gerade nicht. Dass dieser Name ins Spiel kam, zeigt, obwohl unklar blieb, was genau damit gemeint war, dass ein Bedürfnis und eine Notwendigkeit da waren, sich vom konventionellen Konzertbetrieb abzusetzen. Dass Form und Verständnis einer bestimmten Arbeit sich veränderten und verzweigten. Dass sich Kooperationen entwickelten, dass Arbeitsbereiche sich überkreuzten und überlagerten und dass Künstlerinnen von verschiedenen Seiten und Ausbildungen her live auf einer Bühne mit Klängen arbeiteten. Musikperformance konnte vieles beinhalten und bedeuten: Musiktheaterformen, interdisziplinäres Arbeiten, improvisierte Musik und andere neue Kompositions- und Präsentationsverfahren, Arbeitsmittel oder Instrumentarien. Und es gab eine ganze Reihe von Orten in Basel, wo diese Off-Mainstream-Musik unter vielen Namen (zeitgenössische Musik, neue Musik, experimentelle Musik, innovative Musik, Jetzt-Musik, aktuelle Musik, Echtzeit-Musik) mit eigenen Auftrittsritualen, Kleidercodes, Körperschaften und Zuhörerkreisen gespielt wurde. Neues Musiktheater und Klangaktionen fanden einen Raum und ein Publikum im Gare du Nord im Badischen Bahnhof und am Festival Neue Musik Rümelingen. Es gab Atelier- und Hauskonzertinitiativen, kleine Konzertreihen im Quartierzentrum Davidseck, in der Gundeldinger Kunsthalle und im Safe des Unternehmens Mitte, regelmässige Konzerte im Maison 44,



Abb. 5: Marianne Schuppe, Solo, 1997, Kunsthalle Basel, Foto: Thomas Kneubühler.

gelegentliche Aufführungen in der Kunsthalle und im Museum für Gegenwartskunst, performative und theatrale Arbeiten im Theater Roxy Birsfelden und immer wieder im Kaskadenkondensator im Werkraum Warteck pp.

Während der Gare du Nord Musiktheaterformen und Ensembles anzog, die sonst nie nach Basel hätten kommen können und sich diverse neue Ensembles für Produktionen in diesen Räumlichkeiten bildeten, entwickelten sich in Rümlingen Landschaftsmusiken und Langzeitformate, die das Publikum als Gehende, das Wetter, Tages- und Nachtzeiten und die einheimische Bevölkerung einbezogen.

Wenn ich jetzt in Gedanken die Veranstaltungen aus jener Zeit durchgehe, interessiert mich die Frage, welche Art von Liaison Musik und Performance über das traditionelle Konzertsetting hinaus an diesen Orten miteinander eingehen konnten. Wo

entstand durch den Gedanken der Performance eine Musik, die sonst nicht entstanden wäre oder konnte umgekehrt durch ein Bewusstsein für Klänge und Sounds eine Performance entstehen, die es bisher nicht gegeben hatte?

Dabei stosse ich auf folgende Erinnerung: Der Kaskadenkondensator im Werkraum Warteck pp war in den Jahren nach seiner Gründung sowohl Ausstellungsraum als auch ein Ort für Konzerte. Das Betreiberteam, zu dem ich gehörte, hatte dort 1996 ein kleines Festival um den Komponisten Giacinto Scelsi organisiert und die Pianistin Marianne Schroeder eingeladen, zwei seiner Suiten in einem Solokonzert zu spielen. Marianne Schroeder begann ihren Auftritt ganz konventionell, dunkle Konzertkleidung, Aufgang, Verbeugung mit Hand auf dem Flügel, Notenordnen, dann begann sie zu spielen. Plötzlich brach sie ihr Klavierspiel ab und fing an, so wie sie da sass, von ihrer Begegnung mit Scelsi in Rom zu erzählen, »Scelsi liebte den Tartufo...« und fuhr fort, einige Details aus seinem Leben und von ihren Begegnungen zu schildern. Dann stimmte sie leise das erste Lied aus Schuberts Winterreise an, »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus...«, brach ihr Singen ab, bevor das Lied zu Ende war und spielte die Scelsi-Suite zu Ende.

Mit dieser kurzen Einlage machte die ganze Sache einen Ruck. Das war kein konventionelles Konzert mehr, es war eine Performance, und sie fand nicht im Casino statt, sondern im Kasko. Und Marianne Schroeder war nicht mehr irgendeine virtuose Pianistin, sondern Marianne Schroeder, die von ihrer persönlichen Begegnung mit Scelsi erzählte, und sie war keine Profi-Sängerin und versuchte nicht, eine zu sein und genau das war die Show.

Was passierte bei uns im Publikum?

Das vokale Intermezzo löste eine Unsicherheit aus. Auch bei mir. Die Selbstverständlichkeit, Ökonomie und Leichtigkeit ihres Vortrags jedoch war beeindruckend. Sie hatte ihre Position auf dem Klavierstuhl nur um wenige Zentimeter verändert, den



Abb. 6: Marianne Schuppe, Christoph Schiller, Walter Riedweg, Dorothea Schürch, *Winterreise 2 – Vom Herbeiführen des Affekts zur geeigneten Zeit*, 1994, Theater Roxy Birsfelden, Foto: Serge Hasenböhler.

Oberkörper und Blick ganz leicht zum Publikum gewendet, sie hatte ihre Stimme nicht angestrengt oder laut gemacht, sie hatte sich nicht geräuspert, bevor sie begann. Während sie zu sprechen begann, breitete sich eine leichte Irritation im Publikum aus, die sich, als sie zum Singen überging, steigerte und in eine teils amüsierte, teils ungeduldige und beklommene Anspannung umschlug. Sie zog einen in etwas hinein, mit dem man nicht gerechnet hatte. Es war eine fast private Körperlichkeit, mit der sie uns durch den Wechsel von ihrem virtuosen Klavierspiel zu ihrer nackten Stimme konfrontierte. Die bekannte Form des Konzerts hatte sich aufgelöst. Wo waren wir jetzt? Als sie weiter spielte, glaubte ich eine Erleichterung im Raum zu wahrzunehmen. War es vielleicht auch eine Enttäuschung, dass es nun doch konventionell weiterging? Es blieb aber eine gespannte Wachheit bestehen, ein Gefasstsein auf weitere Überraschungen. Hörten wir in diesem Zustand anders zu? Marianne Schroeder spielte die Suiten ohne Unterbrechung kraftvoll und souverän zu Ende.

Beifall, Verbeugungen, Beifall. Kaum einer sprach hinterher über das Intermezzo. Hörten wir Scelsi anders, nachdem sie Schubert gesungen hatte? Hörten wir Schubert anders, weil er von Scelsi umrahmt war? Hörten wir Schubert anders, weil sie ihn sang, wie sie ihn sang? Und warum erinnere ich mich nach fast zwanzig Jahren so deutlich an diesen Moment und an das Bild von Marianne Schroeder, wie sie am Flügel sitzt und leise Schubert singt? Was mir damals wie ein eigenwilliges kurzes Ausscheren, wie eine Nebensache vorkam, zieht heute meine Aufmerksamkeit auf sich. Ihr Klavierspiel dagegen habe ich in den Einzelheiten weitgehend vergessen. Mit ihrem vokalen Intermezzo und ihrer Erzählung von Scelsi lenkte sie die Aufmerksamkeit von Scelsi und seiner Musik weg und auf sich selbst. War es das, was uns sprachlos machte? War es die Nacktheit ihrer Stimme und das Private, mit dem sie uns konfrontierte? War es das Dilettantische, was der Stimme diese Blösse gab? Aber war die Blösse, die sie sich gab, nicht auch ein Kalkül? War die Blösse, die Nacktheit nicht das Klischee der Performance schlechthin? Und war die Stimme wirklich nackt? War sie nicht vielmehr in die Story Scelsis, in den Tartufo gekleidet und mit Schubert abgefedert? Und welche Rolle spielte dabei der Raum, der Kontext des Kaskadenkondensators? Hätte sie das im Casino auch so gemacht?

Wie hat sich die Performance in die Musik von Marianne Schroeder eingeschlichen? Durch das Innehalten und den Schubertschlager? Durch den Tartufo? Durch den Kaskadenkondensator? Und vor allem, wie hat sich diese Performance in meine Gedanken eingeschlichen?

Jörg Wiesel

Überschreiten

Postdramatisches Theater / Performance in Basel 1990–2006

In einer Zeit, in der den öffentlich subventionierten Schauspielhäusern der Vorwurf gemacht wird, die »freie Szene« auf städtische und staatliche Bühnen geholt und hier fester, dort lockerer an sich gebunden zu haben, fällt der Blick zurück – auf die Überschneidung theatraler und performativer Arbeiten in Basels Theaterszene 1990 bis 2006 – sehr klar aus. Christine Dössel hat dem neuen Intendanten der Münchner Kammerspiele in der Süddeutschen Zeitung mehrfach vorgeworfen, er habe das Programm des Münchner Spielart Festivals 2015 insofern okkupiert und gedoppelt, als er zentrale Produktionen des Festivals (oder Arbeiten der dort gezeigten Gruppen und Regisseure) an den Kammerspielen zeige. Eine zunehmende Aushöhlung der Programmatik des Festivals sei die nicht zu leugnende Konsequenz. Ähnliche Diskussionen hat Tim Renner, Kulturstaatssekretär in Berlin, ausgelöst, nachdem er Chris Dercon zum Nachfolger Frank Castorfs ausrief. Der international versierte Kurator und derzeitige Chef der Tate Modern in London wird seine Intendanz in Berlin im Jahr 2017 antreten. Wird die Volksbühne zum Event- und Festivalbetrieb? Wird das Ensemble aufgelöst? Gibt es Konkurrenz zum HAU (Hebbel am Ufer), zu dem Theater, das Matthias Lilienthal erfolgreich leitete, nachdem er seine Tätigkeit als Dramaturg der Volksbühne aufgegeben hatte? Fragen und Unterstellungen, die auf einen signifikanten Umbruch im deutschsprachigen Theater um die Jahrtausendwende hinweisen. Theater und Performance sind aktuell nicht mehr zu trennen – künstlerisch nicht, ökonomisch und strukturell ebenso nicht.¹

¹ Vgl. dazu die erhellende Studie von Franziska Schössler: *Drama und Theater nach 1989. Prekär, interkulturell, intermedial*, Erlangen 2013, bes. S. 49–84.

Die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts haben in Basels Theaterlandschaft deutliche Spuren hinterlassen. Eng gesteckte Grenzen zwischen klassischem Schauspiel, Freier Szene und Performance Kunst wurden zunehmend wieder durchlässig; die Begegnung unterschiedlichster Genres auf institutioneller (Theater Basel, Welt in Basel, Kaserne) wie ästhetischer Ebene hat sich in diesem Jahrzehnt geradezu gefestigt und nachhaltig etabliert.

Die folgenden Anmerkungen sind Stichproben, punktuell und ungenau. Ich beziehe mich auf Texte, die ich in dieser Zeit entwickelt, geschrieben oder vorgetragen habe. Bei einer erneuten Re-Lektüre habe ich ergänzt, umgestellt, pointiert. Es scheint mir ein klares Indiz dieser in Rede stehenden Zeit nicht nur in Basels Schauspiel gewesen zu sein, dass die damals neueste Post-Dramatik Schauspielerinnen und Schauspieler vor sprachlich-stimmliche und darstellerische Herausforderungen ganz besonderer Art gestellt hat. Dieses *Drama nach dem Ende des Dramas*, dieses wieder dramatische Drama nach dem *postdramatischen Theater* und Drama erzählte wieder Geschichten – nur anders. Damals neueste dramatische Literatur einer jüngeren Generation, einer Generation nach Heiner Müller und Elfriede Jelinek, deren Texte inzwischen beispielhaft als Vertreter eines postdramatischen Dramas gelten, also Texte von Händl Klaus zu Theresia Walser, von Lukas Bärfuss zu René Pollesch und Kathrin Röggla (um nur einige wenige zu nennen), machen es den Schauspielerinnen und Schauspielern nicht leicht. Bei Pollesch etwa – als in dieser Skala extremstem Pol – gibt es ein oft irrwitziges Tempo, das die Schauspielerinnen sprechen, das ihnen Pausen, Breaks abverlangt, in denen sie sich erholen müssen, sie die stimmkörperliche Verausgabung einfach zulassen, für das Publikum sichtbar, hörbar machen. Pollesch, der immer mit theoretischen und philosophischen Texten, aber auch mit Texten der New Economy und vielem mehr arbeitet, also mit Diskursen, hat sein Schreiben (und Regieführen) wie folgt beschrieben:

»Für diese theoretischen Texte muss ich erst eine Form der Umsetzung finden, das interessiert mich. Ich habe im Laufe der Zeit eine Schreibweise gefunden, mit der ich diese Texte für das Theater nutzen kann, indem die Schauspieler versuchen, sie in Konfrontation mit dem Publikum live zu denken, und sich mit ihren Körpern in diese Texte involvieren. Die Autoren dieser Theorie-Texte waren oft begeistert darüber, dass sie in meinen Inszenierungen menschliche Körper und Subjekte sehen, die sich an den Inhalten abarbeiten. Das müssen Sie in ihrer wissenschaftlichen Analyse oft ausser acht lassen. Aber das Theater kann leisten, ein Problem direkt und sinnlicher zu markieren.«²

Anders als Pollesch arbeitet Lukas Bärfuss, mehrfach ausgezeichnete Schweizer Dramatiker (Nachwuchsdramatiker 2005, Theater heute), dessen Stücke *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, *Der Bus* und *Alices Reise in die Schweiz. Szenen aus dem Leben des Sterbehelfers Gustav Strom* von einer solchen Lakerie aber auch Melancholie sprechen, dass auch sie eine grosse Herausforderung an das Sprechen und Spielen darstellen, denn Bärfuss erzählt Geschichten als gegen den Mythos gewendete. Auf die Frage von Judith Gerstenberg: »Heisst das, dass die Menschen in Deinem Stück nicht darin scheitern, ihre Ideale zu verwirklichen, sondern dass das Scheitern womöglich in den falschen Idealen besteht?« antwortete Lukas Bärfuss: »Ich glaube, ihr Problem liegt darin, dass sie nicht zu ihrer Geschichte passen. Diese Menschen, diese Stimmen, müssten eigentlich eine andere erleben, eine, von der sie glauben, sie passe zur Idee, die sie sich von sich selbst machen. Und wenn es nicht zusammenpasst, muss es zusammengehalten werden, der Mensch erträgt den Widerspruch nicht auf Dauer. Entweder verändert er seine Ideen oder die Wirklichkeit. Beides ist mit Gewalt verbunden. Die Frage ist, was in der jeweiligen Situation flexibler ist.«³

² Interview mit René Pollesch zur Uraufführung von *Svetlana in a Favela*, in: Theater Basel, *Die Zeitung* 4/2004, S. 10–11, hier S. 10.

³ Gespräch mit Lukas Bärfuss (Judith Gerstenberg), in: Theater Basel (Hg.), *Lukas Bärfuss: Die sexuellen Neurosen unserer Eltern. Schauspiel*, Basel 2003, S. 83–87, hier S. 85.

Und genau dieses Moment, jenseits der Geschichte zu stehen, nicht zu der Geschichte zu passen, die man sich selbst wünscht, die die Gesellschaft, die Eltern, der Mythos sich wünschen – gleichsam neben sich zu stehen; sich aber auch sprachlich auf diese Geschichte beziehen zu müssen, macht die schauspielerische Arbeit mit Texten von Bärffuss aus. Sandra Hüller, die in Basel die Dora in der Uraufführung der *Sexuellen Neurosen* gespielt hat (Regie: Barbara Frey), sperrt sich mit ihrem Körper gegen dessen (mythische) Vereinnahmung, sie besteht im Spiel auf eine Unverfügbarkeit ihres Körpers und erzählt damit eine ganz andere Geschichte. Bärffuss, gefragt, woher denn sein Wille komme, »Geschichten zu erzählen«, antwortete in demselben Gespräch:

»Der Wille zu den Geschichten folgt aus dem Glauben an den Mythos, glaube ich. Ich möchte eigentlich die Mythen weiter erzählen. Wichtig am Mythos scheint mir die Unverträglichkeit der Persönlichkeit mit der Geschichte, die sie erlebt. [...] Der Mythos, eigentlich jede Geschichte, kümmert sich nicht um seine Protagonisten. Er vollzieht sich, er schert sich keinen Deut um Charaktere, um die Idee der Individualität.«⁴

Einprägsame Produktionen hat der britische Regisseur Nigel Lowery in Basel hinterlassen, indem er sehr subtil die Grenzen der Theatralität der (klassischen) Oper zur Performance Kunst aufgelöst hat. Oder – anders gesagt: Nigel Lowery hat das performative Potential der Oper mit der genuinen Struktur der Performance enggeführt.⁵ Lowery, der spätestens seit seiner Ausstattung von Georg Friedrich Händels *Giulio Cesare in Egitto* 1994 an der Bayerischen Staatsoper (Regie: Richard Jones)⁶ im (Bild-) Gedächtnis des Opernpublikums geblieben ist, hat im Februar 2001 am Theater Basel mit der Inszenierung von Wolfgang Amadeus Mozarts *Idomeneo*⁷ eine Arbeit vorgelegt, die es lohnt, genauer angeschaut zu werden. *Idomeneo* war der vorläufige Höhepunkt einer Reihe hervorragender Operninszenierungen

⁴ Theater Basel (Hg.), *Lukas Bärffuss: Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*, a.a.O., S. 85.

⁵ Vgl. Jörg Wiesel: »Das Versprechen der Transgression. Nigel Lowery und die Oper«, in: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hg.), *Theater ohne Grenzen*, München 2003, S. 487–494.

⁶ Vgl. Bayerische Staatsoper (Hg.), *Programmheft zur Neuinszenierung Giulio Cesare in Egitto* von Georg Friedrich Händel am 21. März 1994 im Nationaltheater München.

⁷ Vgl. Theater Basel (Hg.), *Idomeneo*, Basel, 2001. (Programmheft, das von Ute Haferburg verantwortet wurde). Alle drei Abbildungen entstammen diesem Programmheft.

Lowerys in Basel, die mit *Hänsel und Gretel* (Dezember 1997), *Lohengrin* (Premiere am 12. September 1999) und *La Cenerentola* (Premiere am 25. März 1998) begann. Im März 2002 folgte Verdis *Falstaff*, für den Lowery wie in allen übrigen Basler Inszenierungen als Regisseur und Ausstatter (Bühne und Kostüme) verantwortlich zeichnete. Mozarts Oper als *Dramma per musica in tre atti* und Giambattista Varescos Libretto erzählen die Geschichte eines ungehaltenen Versprechens, das das Genre der Oper genauso an seine Grenzen treibt, wie es seine Hauptfiguren – Vater und Sohn – mit den Paradoxien einer theatralen Inversion ödipalen Begehrens konfrontiert. In Varescos Text kommt Idomeneo, König von Kreta, aus dem Krieg gegen die Trojaner zurück, den er gemeinsam mit den Griechen geführt und gewonnen hat. Kurz vor der Landung an der Küste der Heimatinsel kommt ein Teil der kretischen Flotte durch einen Sturm ums Leben;⁸ Idamante, Idomeneos Sohn und Kronprinz, rettet die trojanische Prinzessin Ilia, die Gefangene seines Vaters. Der König gilt als ertrunken und vermisst. Während die Raumangaben zum ersten Akt die Innenarchitektur des königlichen Palastes markieren – »Appartamenti d’Ilia nel palazzo reale, in fondo al prospetto una galleria«⁹ – ist der Raumwechsel zur siebten Szene im ersten Akt signifikant: Das Libretto gewährt dem Publikum jetzt den Blick auf einen maritimen Transferraum: »Spiagge del mare ancora agitato, attorniate da dirupi. Rottami di navi sul lido.«¹⁰ Die Reste göttlich erzwungener Schiffbrüche am Strand werden dem Publikum in der musikalischen Begleitung zweier sich als Echo begegnender Chöre vor Augen gestellt. Ethel Matala de Mazza hat diesen Punkt in ihrer konzisen Untersuchung zu Mozarts *Idomeneo* und Fénelons *Télémaque* herausgearbeitet: »Was das Publikum zu hören bekommt, sind zerfetzte, von ferne herandringende Rufe der schiffbrüchigen Krieger: als schwaches Echo auf die flehentlichen Rufe derer, die das Unglück jammernd und schauernd vom Ufer aus verfolgen und die Götter mit Gnadennappellen bedrängen.«¹¹ Die im Libretto angegebene Küste ist als Rauman-

⁸ Alain Corbin markiert die Küste und das menschliche Begehren ihrer Erfahrung als Transgression: »Poseidon, der Grieche, oder Neptun, der Etrusker, ursprünglich Götter der Unterwelt, die Gewalt über Erdbeben und Sturmfluten besaßen, treten als Gottheiten des Meeres das Erbe jener Seeungeheuer an, mit denen die ägäische Welt das Wasser bevölkert hatte.«: Alain Corbin, *Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840*, Berlin 1990, S. 28.

⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo*. KV 366. *Dramma per musica in drei Akten*, Stuttgart 1993, S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 28.

¹¹ Ethel Matala de Mazza: »Die Regeln der Ausnahme. Zur Überschreitung der Souveränität in Fénelons *Télémaque* und Mozarts *Idomeneo*«, in: Gerhard Neumann, Rainer Warning (Hg.), *Transgression* (im Erscheinen).

gabe Teil eines emblematisch zu lesenden Schiffbruchs, der die Kreter auf der Bühne zu Opfern göttlicher Willkür und das reale Publikum zu Zuschauern einer theatral inszenierten Katastrophe macht, die die Sicherheit des eigenen Stand- und Blickpunkts nur noch bestärken oder zum Genuss anbieten kann.¹² Die Küste als transgressiver Raum¹³ und als Heterotop im Sinne Michel Foucaults¹⁴ ist im folgenden Schauplatz einer unerwarteten väterlichen Wiederkehr am Strand, der im Libretto Varescos eine Pantomime vorangestellt ist, die Nettuno als sprachlosen¹⁵ Bändiger maritimer Macht zeigt. Der Grund für den göttlichen Einsatz ist ein Versprechen des Königs, das dieser in seinem allerersten Sprechakt, in seinem ersten Rezitativ in der Fassung der Basler Aufführung dem Publikum mitteilt; in Erna Neunteufels Übersetzung heisst es: »O törichtes, gräßliches Gelübde! Inmitten der Fluten, verzweifelt von deinem mörderischen Zorn, flehte ich zu dir um Rettung. In höchster Not gelobte ich dir ein grausames Opfer: Der erste Mensch, der mir begegne, werde auf deinem Altar geopfert. Grausamer Schwur!«¹⁶

Nigel Lowery und Julia Jones (Dirigat) haben den Vertrauten des Königs, Arbace, zum Teil gestrichen; zum Vertrauten des Königs wird in Basel das Publikum, was eher über sein Versprechen Bescheid weiss als die kretische Gesellschaft. Und nachdem sich Vater und Sohn am Strand (wieder-)erkannt haben, wiederholt Idomeneo zu Beginn des zweiten Basler Aktes in einer »passivische(n) Formulierung«¹⁷ sein Versprechen an den Meeresherrn und überlegt dessen strategische Umgehung:

Stolz war ich auf die vielen Siege,
da erwartete mich bei der Überfahrt der zornige
Neptun ... Er zürnte so sehr, daß er als Gelübde
mir ein Menschenopfer abrang,
nämlich von dem ersten, der ahnungslos sich
mir am Strande nähert. Um mir meinen Sohn
zu retten, müßte er in einem anderen Land eine

¹² Dazu ausführlich Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main 1997.

¹³ Vgl. Corbin, *Meereslust*.

¹⁴ Vgl. Michel Foucault: »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 34–46.

¹⁵ Dazu Matala de Mazza: »Regeln«.

¹⁶ Basler Programmheft, S. 98.

¹⁷ Matala de Mazza: »Regeln«.

Zuflucht finden. Wenn es nur dem Volk verborgen bleibt. [...] ¹⁸

Die Oper zeigt den Akt des Versprechens zwischen Gott und Mensch nicht, sie berichtet von ihm in den Worten des Königs; »dem skandalösen Sprechakt, der das Opfer aussetzt um den Preis des königlichen Überlebens, entzieht die Oper das Wort«.¹⁹ – und die Darstellung. So ist schon in Mozarts Oper und in Varescos Libretto – und auf jeden Fall in Nigel Lowerys Basler Regie – die Brisanz des königlichen Gelübdes in der Form nachträglichen Berichtens eher an das Opernpublikum als an den imaginären Gott gerichtet. Schon die Oper verweigert sich konsequent der Repräsentation eines performativen Sprech- und Singakts des Versprechens, der im Moment seines Aussprechens vollziehen würde, was er verspricht: sich selbst als Versprechen.²⁰ Im nachgetragenen²¹ Bericht über das Versprechen sowie in der vorenthaltenen Performanz seiner Ausführung, die aber imaginär vorausgesetzt werden muss, erkennt Mozarts Oper die spektakuläre Theatralität, die dem Versprechen schon immer eingeschrieben ist. In der musiktheatralen und szenischen Trennung des berichteten Versprechens vom Prozess seines gesprochenen (gesungenen) Vollzugs, der der blinde Fleck der Oper ist, erkennt diese nicht nur die Möglichkeit, eine Entfernung von König (Idomeneo) und Gott (Neptun) zu markieren,²² sondern die Chance, das Begehren des Publikums auf einen theatralen Suspense zu richten, der von der Uneinlösbarkeit eines Versprechens lebt. Genauso wie die Oper die Performanz des Versprechens als Sprechakt verweigert, verweigert sie die Einlösung des versprochenen Menschenopfers. Genauso wie sie den eigentlichen Sprechakt des Versprechens nicht aufführt und damit die Konstruktion eines Ideals präsentischen Ineinsfallens von Sprechen und Handeln in das imaginäre Off der Undarstellbarkeit verweist, hat sie die Uneinlösbarkeit (und Undarstellbarkeit) des versprochenen Menschenopfers schon antizipiert. Denn ein

¹⁸ Basler Programmheft, S. 100.

¹⁹ Matala de Mazza: »Regeln«.

²⁰ Uwe Wirth hat die Geschichte und Problematik performativen Sprechens konzipiert dargestellt: Uwe Wirth: »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in ders., *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main 2002, S. 9–60.

²¹ Vgl. dazu Birgit R. Erdle: »Traumatisierte Schrift. Nachträglichkeit bei Freud und Derrida«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Weimar 1997, S. 79–93.

²² Das ist Matala de Mazzas zentrale These zur Untersuchung des Entzugs der Souveränität bei Idomeneo: Matala de Mazza, »Regeln«.

Versprechen lebt von seiner versprochenen Uneinlösbarkeit; das Versprechen ist nur so lange ein Performativ, wie es nicht hält, was es verspricht. Werner Hamacher hat in seiner Einleitung zu Paul de Mans *Allegories of Reading*²³ die paradoxe Logik des Versprechens pointiert: »Das Versprechen als ursprünglicher Entwurf künftigen Verstehens kann seine eigene Möglichkeit immer nur versprechen, sich selbst als genuines Versprechen niemals vollziehen.«²⁴ Genauso wie die Oper Mozarts das Versprechen (der Überschreitung) nicht darstellen kann, kann und will sie das Opfer nicht darstellen. Der nachgetragene Bericht des ersten Versprechens ist immer schon ein Verweis auf die Uneinlösbarkeit des Versprochenen. Die Undarstellbarkeit eines Versprechens der Transgression²⁵ an den Gott zeigt in Mozarts Oper das Aussetzen des Menschenopfers als Bruch des Gelübdes immer schon an.

Die Dramaturgie der Oper zieht jetzt aus dem Versuch Idomeneos, dem Opfersprechen auszuweichen – er schickt seinen Sohn und Elektra weg –, musikalische Spannung: Ein Seeungeheuer, ein maritimes Monster bedroht die kretische Bevölkerung und verhindert die vom Vater verordnete Seereise.²⁶ Neptun besteht mittels der angedrohten monströsen Gewalt auf der Einlösung des Gelübdes; erst jetzt erfährt das Volk das Versprechen des Königs, seine performative Einlösung scheint unmittelbar bevorzustehen:

Idomeneo Ich zaudere nicht mehr... heiliger
Priester; und ihr Völker höret: das Opfer ist Idamante,
und nun werdet ihr sehen, o Götter, in welcher Haltung,
wie der Vater dem eigenen Sohn die Ader öffnet.²⁷

Anders als der Vater, der die Gesetze des Gottes nicht achtet, der sein Versprechen umgeht, hat sich der Sohn diesen uneingeschränkt unterworfen, ja er hat ihre Forderungen geradezu übererfüllt. In dieser bedingungslosen Akzeptanz göttlichen Willens

²³ Paul de Man hat in seinen Analysen zu Rousseau dessen Versprechungen einer gesellschaftlichen Kommunikation in der Form sozialer Verträge als metaleptisches Verfahren herausgearbeitet und auf diese Weise Ergebnisse zur Rhetorizität der Sprache selbst gewonnen: »Die Sprache verspricht (sich); to the extent that is necessarily misleading, language just as necessarily conveys the promise of its own truth.«, Paul de Man: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London, 1979, S. 277.

²⁴ Werner Hamacher: »Unlesbarkeit«, in: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main, 1988, S. 7–21, hier S. 21. Vgl. ders.: »Das Versprechen der Auslegung. Überlegungen zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche«, in: Norbert W. Bolz, Wolfgang Hübener (Hg.), *Spiegel und Gleichnis. Festschrift für Jacob Taubes*, Würzburg, 1983, S. 252–273.

²⁵ Michel Foucaults *Georges Bataille gewidmete Préface à la transgression* erkundet durch die Lektüren Kants und de Sades ein kulturelles Szenario, das – zeitgleich zu Mozart – die Überschreitung kulturell gezogener Grenzen transgressiv austestet; Michel Foucault: »Zum Begriff der Übertretung« (*Préface à la transgression*), in ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, S. 69–89. Foucault interessiert der epochale Bruch um 1800, dessen Philosophie der Reflexion eines Ganzen (Totalen) die Frage nach einer Überschreitung zur Seite stellt.

²⁶ Die Textfassung der Basler Inszenierung lautet: »Oberpriester Wende umher deine Blicke o König, und sieh, wie furchtbar das wilde Ungeheuer dein stolzes Reich verheert. Bei jedem Schritt wirst du einen Sterbenden, dessen Körper vom schwarzen Gift geschwollen, die Seele aushaucht.« in: Basler Programmheft, S. 105.

²⁷ Ebd.

(»Sieh mich bereit, bringe das Opfer, erfülle das Gelübde«²⁸), in der Bereitschaft, sein Leben zu geben, die Idamante mit Ilia (Maya Boog) teilt, die sich an seiner Stelle zum Opfer anbietet, liegt aber genau die Bedingung der Möglichkeit des souveränen Gnadenakts des Fürsten, Herrschers oder Gottes bei Mozart. Ivan Nagel hat diesen Punkt in seiner bahnbrechenden Studie klar herausgestellt.²⁹ So trifft auch Mladen Dolars an Nagel orientierte Mozart-Lektüre den Kern *Idomeneos*:

»Die Oper kann aber nur zum Abschluß gebracht werden, wenn der Andere durch den Gnadenakt seinen erhabenen Status bestätigt und die Versöhnung erlaubt. Die innere Ökonomie des Gnadenakts läßt sich dabei noch am einfachsten folgendermaßen beschreiben: das Göttliche im Menschen im Tausch für das Menschliche in der Gottheit (oder im Monarchen). Das Subjekt beweist, daß es die Gnade wert ist, daß es seine Subjektivität zu überbieten vermag; es ist bereit, sie aufs Spiel zu setzen oder vorbehaltlos zu opfern, den Tod zu erleiden, der Andere zeigt sich dafür in seiner Antwort gnädig, er beugt sich und offenbart seine Menschlichkeit«.³⁰

Dieser Punkt interessiert Lowery weniger; sein szenischer Akzent liegt in Basel genau in der Inversion der Dramaturgie; der Chor genießt augenscheinlich die Vorbereitungen zum Opfer und erkennt schon bei Mozart dessen theatrale Struktur: »Oh voto tremendo! Spettacolo orrendo!«³¹ Lowery inszeniert während des Marsches (Nr. 25) und der Kavatine mit Chor (Nr. 26) pantomimisch den Vollzug der Tötung Idamantes (Gisela Schubert) durch den Vater vor einem weissen Waschbecken im Baderaum in der oberen Hälfte des eigenartigen kretischen Hauses als Phantasma Idomeneos. Idomeneo (Keith Lewis) und der Chor beobachten in Lowerys Basler Interpretation aus der unteren Ebene des Hauses, das eindeutig an die Villa in Pier Paolo Pasolinis Film *Teorema* (1968) erinnert, ihre stumme Szene gewordenen Begehren nach

²⁸ Basler Programmheft, S. 107.

²⁹ Vgl. Ivan Nagel: *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München, Wien 1988.

³⁰ Mladen Dolars: »Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist ... Mozart und die Philosophie in der Oper«, in: *Wo Es war*, Bd. 9, Wien 2001, S. 27.

³¹ Mozart, *Idomeneo*, S. 80.



Abb. 7: Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.

der (Opferung) Tötung des Prinzen. Idomeneo sieht sich in dieser Sequenz, in der er szenisch verdoppelt wird, als tötenden Vollstrecker seines Versprechens an den Gott. Vor den in der phantasmatischen Szene getöteten Sohn wird ein weisser Vorhang gezogen, der der imaginären Darstellung des in der Oper Mozarts Undarstellbaren genauso ein Ende setzt, wie er diese Szene als Transgression des in der Oper Verabredeten markiert. Lowerys inszenatorische Kunst liegt nun in der gelungenen Provokation einer Atmosphäre der Unentscheidbarkeit; ist die Darstellung der Opferung ›real‹ und Teil der auf der Bühne (von der Oper abweichend) erzählten Geschichte, oder ist sie fiktiv, ein Phantasma von König und Volk?

Lowerys Regie plausibilisiert durch den mit allen Elementen des Horrorgenres ausgeführten Mord zunächst beide Varianten; die Entscheidung für je eine Variante ist szenisch durch die unerwartete, plötzliche und schockierende Opferung zunächst nivelliert. Auch weil das Basler Publikum vom Beginn der Inszenierung an die kretische Gesellschaft als eine Gemeinschaft

kennengelernt hat, die mit ungewöhnlicher Beharrlichkeit an merkwürdigen Gesten und Ritualen des Körpers interessiert ist, die aber nie eindeutig gelesen und interpretiert werden können. Die Männer ziehen sich im ersten Akt Glacéhandschuhe über die Hände, stellen sich mit dem Rücken zum Publikum an die den klaustrophobischen Bühnenraum begrenzenden haushohen Wände, in dessen Mitte das *Teorema*-Haus steht, bewegen die Hände und Arme in die Nähe ihres Geschlechts und verharren. Ob es sich in diesen für Lowerys Markierungen einer menschlichen Gemeinschaft typischen Gesten³² um Klagen, mögliches Urinieren oder Vorbereitungen gemeinschaftlicher Meditation handelt, ist unentscheidbar, nicht wichtig. Lowerys Gesten versprechen geheimnisvoll einiges, lösen aber niemals etwas ein. Eine Differenzierung zwischen einer ›realen‹ (realistischen) Ebene der Diegese und einer nicht-realen, phantasmatischen gibt es deswegen in Lowerys Regie nicht; seine Bühnenkonstellationen legen geheimnisvolle Spuren, deren Verfolgung Logik und Auflösung verspricht, letztendlich aber in die irritierende Dynamik eines Labyrinths laufen. Lowerys Inszenierung begegnet dem an die Paradoxie des Versprechens gebundenen Aussetzen des Menschenopfers in Mozarts Oper mit der phantasmatischen Theatralität seiner sprachlosen körperlichen Darstellung, die das performativ ausführt, was die Protagonisten der Oper während der Kavatine dem Gott versprechen:

Idomeneo Empfange unsere Opfer, o König
des Meeres, mäßige deine Entrüstung, deine
Strenge.

Oberpriester Empfange unsere Opfer, o König
des Meeres, mäßige deine Entrüstung, deine
Strenge³³

Lowerys Konzept stellt dem szenischen Aussetzen des Opfers, das die Dramaturgie der Oper eindeutig verspricht, supplementär

³² Lowerys Gesten weisen in eine Richtung, die für Giorgio Agambens Analyse politischer Gemeinschaften von Interesse ist: »Wenn das Hervorbringen ein auf einen Zweck (*fine*) hin orientiertes Mittel (*mezzo*) und die Praxis ein Zweck ohne Mittel ist, dann bricht die Geste die falsche Alternative zwischen Zwecken und Mitteln, die die Moral lähmt, auf und stellt Mittel vor, die sich *als solche* dem Bereich der Mittelbarkeit entziehen, ohne dadurch zu Zwecken zu werden.« Giorgio Agamben: »Noten zur Geste«, in ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin 2001, S. 53–62, hier S. 60.

³³ Basler Programmheft, S. 105.

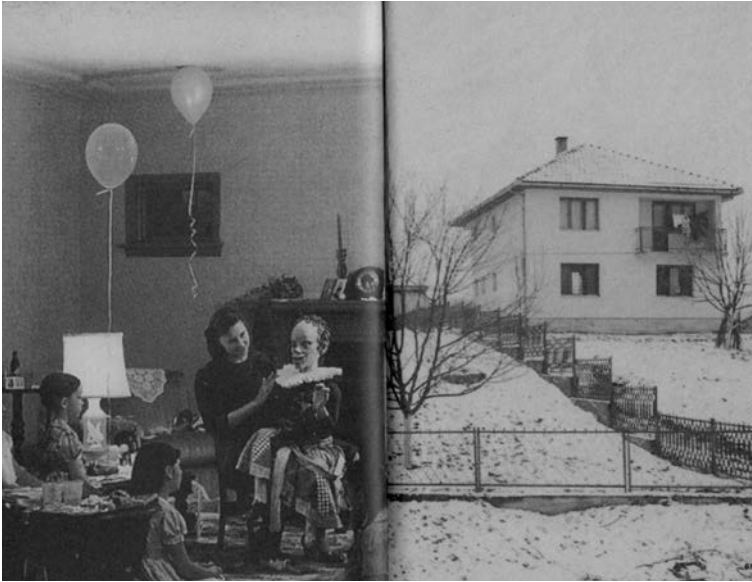


Abb. 8: Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.

die Szene ihres phantasmatischen Vollzugs bei: Das Phantasma der ausgeführten Opferung, in deren Begehren sich Vater und Volk (und Publikum) als Gemeinschaft rekonstituieren, ist in der Basler Inszenierung das Supplement von Mozarts Oper.³⁴ Für Lowerys Regie ist diese wichtigste Sequenz seiner Inszenierung zunächst ein Beweis seiner Interpretation des verwirrten, schwächelnden Vaters Idomeneo, der – ähnlich wie die Vaterfigur in Pasolinis *Teorema* und seinem Theaterstück *Affabulazione* – dem Begehren des Sohnes (oder des Gastes in *Teorema*) erlegen ist. Darüber hinaus erweist sich Lowery aber in dieser Geste einer supplementären Hinzufügung als immens theatral versiert; denn zum einen decouvriert das schockierende Basler Supplement die Paradoxien der Mozart'schen Dramaturgie, indem es szenisch ausführt, was diese konsequent verweigert, zum anderen gibt Lowery der Oper etwas zurück, was sie im Namen der Aufklärung mit dem Imperativ des Undarstellbaren belegt hatte: das (szenische) Gedächtnis des gewalttätigen Aktes, der jeder bürgerlich aufgeklärten Gemeinschaftlichkeit immer schon vorausgegangen ist.

³⁴ Jacques Derrida, auf den ich mich hier beziehe, hat die Begrifflichkeit des Supplements in seiner Lektüre der Schriften Rousseaus präzisiert: Jacques Derrida: *Grammatologie*, 2. Aufl. Frankfurt am Main, 1988, besonders S. 244–282.



Abb. 9: Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.

Und nicht zuletzt muss auch Lowerys Opernregie das akzeptieren, was Mozarts Dramaturgie so intelligent verstanden hat: dass die Oper (und das Theater) einer sich aufgeklärt nennenden Öffentlichkeit nur (noch) versprechen kann, was sie schon längst nicht mehr halten kann: Transgression. Modernes (Sprech- und Sing-)Theater – spätestens seit 1800 – lebt von der versprochenen Transgression, zieht aus den Paradoxien, die den Sprechakt des Versprechens notwendig begleiten, theatrale Spannung und Genuss. So weist Lowerys phantasmatische Einlösung des Versprechens, die imaginär antizipiert, was die Oper nicht zeigen will, in genau diese Richtung: Je mehr das Theater die Paradoxien des Versprechens theatralisiert, desto spannender ist es. Die musiktheatrale Reflexion eines Versprechens des Opfers schon bei Mozart wird in Lowerys Konzept in die Reflexion einer Theatralität des Transgressiven mitübernommen, wobei dem begehrenden Blick des zeitgenössischen Publikums grösste Bedeutung beigemessen wird. Nicht umsonst hat Lowery in der Serie seiner Basler Inszenierungen seine Konzeption musiktheatraler Regie

als supplementäre Geste in bestechendster Weise im *Idomeneo* anhand der Opferthematik bewiesen. Das Opfer und seine mögliche szenische Darstellung berühren Fragen gesellschaftlicher Übereinstimmungen, Rituale und Verträge - und die Frage ihrer szenischen Repräsentation. Die Avantgarde um 1900 ist diesen Zusammenhängen auf der Spur: »Was zu Beginn der Moderne um 1900 in der Ethnologie und Anthropologie einerseits und in der Literatur und Kunst andererseits als Kulturkonzept entfaltet wird, ist nichts Geringeres als eine Poetik der Kultur aus der Ideen-Szenerie eines archaischen (Opfer-) Rituals.«³⁵ Genau hier knüpft Lowery an viele Performances der 1960er Jahre an, ob von Marina Abramovic, Chris Burden oder Jürgen Klauke. Die christologische Referenz in den frühen Performances dieser Künstler_innen ist deutlich.³⁶

Lowerys supplementäre Szene scheint das Versprechen des Opfers nur verlängern zu können, denn auch das Phantasma der Transgression bleibt ihr Versprechen. Den szenischen Verlust einer Ausführung der Transgression kompensiert Lowerys Arbeit aber mit der szenischen Darstellung weiterer Versprechen. Wie bereits erwähnt: Lowery ist ein Meister szenischer Spannung; seine Gesten versprechen viel, führen aber nichts aus. Sie bedienen sich populärkulturelle Muster des Horrorgenres: von *Godzilla* über Roman Polanskis *Rosemary's Baby* bis zu den monströsen Metamorphosen Matthew Barneys (*Cremaster*). Lowerys Gesten sind »monströse Versprechen«,³⁷ ganz im Sinne Donna Haraways, die sich schreibend den Weg zu einer organismisch erweiterten anderen Gegenwart bahnt:

›Monströse Versprechen‹ ist Kartenkunde und Reisebericht von Geist-Reichen und Landschaften, die zu dem gehören, was in bestimmten lokalen/globalen Kämpfen als Natur gelten könnte. Diese Kontroversen sind in einer seltsamen, anderwärtigen Zeit angesiedelt – [...] und an einem fremden anderwärtigen Ort – dem Schoß eines schwangeren Monsters, hier, wo

³⁵ Gabriele Brandstetter: »*Le Sacre du printemps*. Choreographie und Ritual«, in: Corina Caduff, Joanna Pfaff-Czarnecka (Hg.), *Rituale heute. Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, Berlin 1999, S. 127–148, hier S. 134.

³⁶ Vgl. Geraldine Spiekermann: »Das Polaroid als Reliquie«, in: Beate Söntgen, dies. (Hg.), *Tränen*, München 2008, S. 235–248.

³⁷ Donna Haraway: »Monströse Versprechen. Eine Erinnerungspolitik für un/an/geeignete Andere«, in dies., *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*, Hamburg, Berlin 1995, S. 11–80.

wir lesend und schreibend tätig sind. Das Ziel dieser Exkursion besteht darin, Theorie zu schreiben, d.h. eine gestaltete Vision davon zu entwerfen, wie man sich in der Topographie einer unmöglichen, doch nur allzu realen Gegenwart bewegt und was man zu befürchten hat, wenn man eine abwesende, aber vielleicht mögliche andere Gegenwart finden will«. ³⁸

Lowerys Gesten ertasten vorsichtig andere Räume; die von Haraway aufgestellten Fragen treffen Lowerys Konzept: »Wie können wir – ohne Ursprungsgründe und ohne die erhellenden und progressiven Wendungen der Geschichte – einige semiotische Möglichkeiten für andere Hausgötter und (All)Gemeinplätze kartographieren?« ³⁹ Und Bezüge zum Werk Pasolinis bestimmen immer wieder die Szene; das, was für Pasolini in Anlehnung an Georges Bataille das Heilige ist – »[...] das der menschlichen Zivilisation Heterogene, das sie im Opfer oder in der Symbolisierung des Opfers zum Zeichen des Zusammenhalts einer Gesellschaft werden läßt« ⁴⁰ –, interessiert auch Lowery. Die ›heiligen‹ Gesten in seiner Regie, die ebenso abschreckend wie Genuss versprechend sind, zeigen eine Gemeinschaft, die das Ritual des Menschenopfers als Form archaischer Heiligkeit feiert. ⁴¹ Denn das »Menschenopfer im allgemeinen ist das Akutwerden eines schwelenden Kampfes, der der realen Ordnung und ihrer Dauer die Bewegung einer maßlosen Gewalt entgegenstellt«, ⁴² wie Georges Bataille es in seiner *Theorie der Religion* analysiert. Die Gewalttätigkeit eines archaischen Heiligen auch unter Bezugnahme auf das Werk Pasolinis gestisch anzudeuten, ist bei Lowery der Versuch, einem Theater wie der Mozart'schen Oper auszuweichen, die das christliche Heilige des Sohnesopfers im Sprechakt der Eucharistie theatral wendet.

³⁸ Ebd., S. 11.

³⁹ Ebd., S. 34.

⁴⁰ Helga Finter: »San Pier Paolo oder ›Alles ist Paradies in der Hölle‹ (Sade). Über Pier Paolo Pasolini«, in: Hans-Jürgen Heinrichs (Hg.), *Der Körper und seine Sprachen*, Frankfurt am Main 1989, S. 61–92, hier S. 65.

⁴¹ »Im Heiligen bekommt das Unsagbare ein Zeichen: Es symbolisiert, was die Zivilisation ausschließt, was das Menschsein ausschließen muß, die animalische Seite, die den Menschen an die Natur und den Kreislauf des Todes kettet, die *part maudite*. Im Heiligen kristallisieren sich Gewalt und Schrecken, im Heiligen sind Eros und Gewalt, Eros und Tod identisch. Das archaische Heilige insistiert auf dieser Identität im Opfer.«, in: Finter, *San Pier Paolo*, a.a.O., S. 65.

⁴² Georges Bataille, *Theorie der Religion*, hrsg. und mit einem Nachwort vers. v. Gerd Bergfleth, München 1997, S. 52.

Ariane Andereggen, Performancekünstlerin,
Schauspielerin und Videokünstlerin im Gespräch
mit Margarit von Büren, 2. Mai 2016

**»Als Schauspielerin war die
Performance weniger ›Selbstzweck‹
als eine Methode, den Theaterbegriff
zu erweitern«**

Margarit von Büren: Ariane, du bist seit 1996 als Schauspielerin, Medienkünstlerin und Performerin tätig. Und du hast Ende der 1980er und anfangs der 90er Jahre für eine kurze Zeit in Basel gelebt und lebst jetzt wieder seit 2004 hier. Wie hast du das kulturelle Umfeld und speziell die Basler Performanceszene in Erinnerung?

Ariane Andereggen: Ich erinnere mich an die Stadtgärtnerei – dieses besetzte Gelände – als einen Freiraum. Ich war bis zur Räumung dort und nachher habe ich die Kaserne kennengelernt. Die Besetzer_innen von der Stadtgärtnerei hielten sich zeitweise auf dem Areal der Kaserne auf und haben dort als Protest gegen die Schliessung oder einfach aus einer Laune heraus ein grosses Loch gegraben. Nach ein oder zwei Wochen wurde die Aktion von der Polizei beendet und das Gelände geräumt. Ich kann mich daran erinnern, dass wir sehr lange in der Nacht wach waren und eine Bar führten. Dort wurden, eher personenbezogen, die jeweiligen Befindlichkeiten verhandelt. Das konnte ich damals tagelang machen. Ich war achtzehn oder neunzehn. Ich hatte es als eine Tätigkeit wahrgenommen. Wir hatten an Tätigkeiten Spass, die zweckfrei waren. Es war uns oder mir ein Anliegen damals, die Kunst zweckfrei zu denken – noch ganz im Sinne von Situationismus oder Punk, sozusagen als bewusste Auslassung. Ich wurde für eine Aktion im Restaurant Rössli der Kaserne angefragt. Ich

stellte alle Stühle auf die Tische, habe alles zur Seite geräumt und dann die Dia-Negative des Restaurants in »Normalbetrieb« an die Wände des verdunkelten Raums projiziert. Später habe ich im Zwischengang der Kaserne eine Performance gezeigt. Dabei versuchte ich, in Anlehnung an Marcel Duchamp die Treppe hinunterzusteigen. Dafür habe ich 30 Minuten gebraucht. Ich glaube, ich hatte ein Efeu-Kostüm an. Warum, kann ich leider nicht mehr sagen.

MvB: Dann kommen wir doch auf die Gedankenbank zu sprechen. Was war die Gedankenbank für dich?

AA: Die Gedankenbank gehörte zur ZONE und dort waren Daniel Häni, Mona Stefan Dähler und Anton Marty die Initianten. Sie mieteten ein Ecklokal an der Feldbergstrasse, eine ehemalige Apotheke. Ich glaube, es war eine Zwischennutzung. Die Intention in dieser Zeit war: Das Leben ist Kunst, oder das Leben als Kunstwerk. Es ging dabei um die Abschaffung des etablierten Künstlerbegriffs als Genie. Es ging um Beuys, das Denken als Kapital und um die Frage, was eine soziale Plastik sein könnte. Aber auch um Begriffe wie »Feldforschung«, eben die ZONE, in der der Alltag untersucht wurde. Es wurde markiert, Abläufe, Protokolle gemacht, die Ästhetik eines Institutes nachahmend. Nach dem Sandoz-Unglück (in der Schweizerhalle) und nach Tschernobyl gefiel mir eine Art Kälte. Eine Forschungskälte als Provokation. Ich war ein Forschungspunkt im kühleren Bereich, also nicht so utopistisch. Ich konnte mich jederzeit in der Gedankenbank aufhalten. Tag und Nacht. Sie war offen, wenn jemand da war. Es gab im hinteren Bereich eine Garage als Veranstaltungsort und im Ladenbereich befand sich die Gedankenbank: Mehrere Zettelkästen mit Gedanken, auf A6-Karten notiert, anonym und nummeriert. Das grosse Credo war, was jemand denkt, kann jemand anderes weiterdenken und so wächst das Kapital. Ähnlich wie heute. Die Banken erzeugen aus dem Nichts Geld, indem sie

Kredite vergeben. Die Gedanken waren keine Letztbegründungen, die jemand für sich reklamierte und in seinem Hirn-Tresor bunkerte, sondern sie wurden anderen zur »Weiterdenkung« zur Verfügung gestellt. Es war vielleicht ein Vorläufer einer offenen Netzpolitik? Aber sehr poetisch und nicht-wissenschaftlich. Es wurde sehr viel darüber nachgedacht, was ein Gedanke ist. Oder es wurden Thesen entwickelt, die im Alltag getestet wurden. Die Gedankenbank war auch ein Ort, wo man sichtbar war und auch seine Befindlichkeit verwaltet hat. Es gab viel Gesprächskultur. Es fand ein Jour Fixe statt, eine Art Salon, welcher an verschiedenen Orten in der Stadt, mehrmals auch im Hotel Euler, abgehalten wurde. Da war Claire Niggli das Zentrum und es wurden so lange Fragen gestellt, bis daraus ein Thema entstand, das vorher keiner kannte. Eine grosse Offenheit und Sorgfalt lag im Sprechen und im Zuhören. Ich weiss nicht, ob das an der Jugend oder an den Menschen lag, warum wir das so ernst genommen haben.

MvB: Würdest du sagen, dass dieser Salon auch ein Ort war, wo Beziehungen und Kooperationen entstanden sind? Oder war es eher ein Ort, an dem eigene Interessen verfolgt wurden?

AA: Der Ort stand nicht im Vordergrund, sondern die gemeinsamen Denkprozesse. Kunstwerke Einzelner waren eher verpönt. Der Raum konnte dafür radikal von jedem genutzt werden, der an dieser sozialen Plastik mitbauen wollte. Das hat mich dann auch irritiert, wie auf dem Schlotterbeck-Areal vorgegangen wurde. Plötzlich hatte man einen Raum, den man bespielen sollte. Davor hatten wir Ideen und suchten einen Raum dafür und dann war da umgekehrt ein riesiger Raum, für den Ideen gesucht wurden. Ich kann mich an Diskussionen, in denen es um die Definition von Freiraum ging, erinnern. Aber die verschwanden dann, als es darum ging, Atelier-Räume aufzuteilen. Das Schlotterbeck-Projekt war im Gegensatz zur ZONE eher etwas für Leute mit konkreten, eigenen Projekten, die ich damals noch nicht hatte.

Ohne Projekte lassen sich Beziehungen jedoch nicht lange halten, höchstens Sympathien, die geblieben sind. Ich entschloss mich, zu lernen, wie man zu Projekten kommt, und bin dann nach Bern an die Schauspielschule gegangen. Irgendwie war das ein schmerzhafter, auch wütender Abschied von einer radikalen, jugendlichen Selbstvergessenheit.

MvB: Du hast bei Norbert Klassen an der HKB studiert. Wie hast du den Einfluss von Norbert Klassen auf deine weitere künstlerische Arbeit erlebt? Er kam vom Theater und war aber sehr an der Performance Art interessiert und hat grenzüberschreitend gearbeitet.

AA: Norbert war massgebend für meine weitere Arbeit. Ohne meine Begegnung mit ihm, wäre ich wahrscheinlich gar nicht Schauspielerin geworden. Schauspielerin zu sein, bedeutet ja nicht nur Rollen zu spielen, sondern auch die Rolle als Beruf zu verkörpern, also auch einem gängigen Stereotyp mit Alleinstellungsmerkmal in der Branche zu entsprechen. Bern war die einzige Schule Anfang der 1990er Jahre, die bewusst sowohl für die Bühne als auch für Künstler_innen-Laufbahnen ausbildete. Norbert war eine sehr charismatische Persönlichkeit, mit der man zu tun haben wollte. Dies hatte verschiedene Aspekte. Einerseits empfand ich da eine gewisse pädagogische Willkür bei den sogenannten »Teppichgesprächen«. Die ganze Klasse sass auf dem Boden und Norbert hat unvermittelt versucht, irgendein psychisches Defizit von einzelnen, tränenreichen Teilnehmer_innen als künstlerische Grundlage zu thematisieren. In dieser Zeit kam es mir vor, als würde ich erst durch ein hartes Problem oder eine schwere Kindheit sozusagen die Erlaubnis erhalten, eine gute Schauspielerin oder Performerin sein zu dürfen. Eigentlich eine sehr klassische Vorstellung vom Genie, das Kunst aus seinem Leiden schafft. Oder es gab eine therapeutische Herangehensweise, welche auch die Projekte, die Norbert zu dieser

Zeit gemacht hat, widerspiegelte. Alfred Jarry »Der Alte vom Berg«, Jean Genet oder Achternbusch – das waren grosse, theatrale Performance-Inszenierungen, mentale Landschaften, die stark einer Methode der Bricolage, Cut-ups oder geordneten Zufallspartituren verpflichtet waren. Darin sind Figuren aufgetreten, die noch mehr an das Bild gebunden waren – im Unterschied zum heutigen Diskurs-Theater, wo Figuren durch Thesen ersetzt werden oder Bühnen durch Raumkonzepte und auch das Verhältnis zum Publikum wichtiger ist, statt das Publikum einfach so vorzusetzen. Durch das Element des Zufalls waren die Proben nicht so zielorientiert und sehr experimentell. Die Frage war: Was passiert, wenn ich es so mache? Statt, ich muss es so machen, damit etwas Bestimmtes passiert. Norbert sagte oft so etwas wie: »Es muss dich spielen.« Mir ist aufgefallen, dass ich in der Performance immer wieder Leute sehe, die Improvisationsübungen als Konzept-Performance aufführen. Das verwirrt mich immer, weil es zu meinem Berufsalltag gehört.

MvB: Habt ihr in der Ausbildung schon von Performance gesprochen?

AA: Für uns Student_innen war es eher ein überstrapazierter, ironischer Begriff. Alle haben sowieso dauerperformt. Wenn jemand einen Salat in der Studentenküche zubereitete, riefen alle gleich: The Performance! The Performance!! Wie an allen Kunstschulen, wollten wir auch dem Professor gefallen. Das ist ja der Hauptjob, den man als Studentin oder Student hat. Da war es schon wichtig, von Dada, Wiener Aktionismus über Marina Abramovic alles bis zum pop-lakonischen Stil eines Andy Warhols oder *industrial-hardcore*-Performances von Throbbing Gristle zu kennen. Wir waren über die Ausbildung auch an einen medienkritischen Diskurs durch G.J. Lischka angeschlossen. Es gab Vorträge von Niklas Luhman und Peter Weibel oder Heinz von Foerster. Baudrillard, Vilém Flusser und Michel Serres wurde

gelesen. Als Schauspielerin war die künstlerische Performance weniger »Selbstzweck« als eine Methode, den Theaterbegriff zu erweitern. In diesem Sinne wurde eher wenig akademisch darüber gesprochen. Sie floss einfach in die Arbeit ein, wie alles, was Schauspieler_innen so aufschnappen, was in der Luft liegt.

MvB: Hast du nachdem du von Basel anfangs der 1990er Jahre weggezogen bist noch Aufführungen hier gezeigt?

AA: Nein. Ich war erst wieder im Jahr 2000 am Theater Basel unter Stefan Bachmann. Ich habe in mehreren Stücken mitgespielt und zeitweise im Warteck gewohnt. Bei der Eröffnung bin ich auf Anfrage von Heinrich Lüber, eine Performance zu zeigen, für eine Stunde dafür »gerade gestanden«, vor einem grossen Loch im Sudhaus. Wenn ich nicht für die Bühne gearbeitet habe, machte ich Videoexperimente. Darin habe ich mich mit Narrationen in Schweizer Sagen und urbanen Randgebieten in der Schweiz beschäftigt und wurde von Martina Siegwolf ins Museum für Gegenwartskunst eingeladen, die Performance »Slightly Crunched« von Bruce Nauman zu re-enacten. Mich interessierte in der Zeit, wie ich die Differenz zwischen mir und einer Rolle, die Rolle als Künstlerin eingeschlossen, sichtbar machen könnte. Wie kann ich mich selbst als Beobachterin beim Beobachten beobachten? Aus Naumans »Selfportrait as a Fountain« machte ich »Myself as Artist«. Daraus wurde ein Langzeitprojekt. Angefangen habe ich bei »Myself as Outsider-Artist« und nun bin ich bei »Myself as Art-Activist« gelandet. 2004 und 2006 fing ich an, selber Theater-Performances zu realisieren: »Ende der Vorstellung« und »Sie befinden sich hier«.

MvB: Nochmals zurück zu der Basler Szene: Was ist dir in Erinnerung geblieben? Speziell, was den Theater- oder Performancekontext betrifft.

AA: Ich erinnere mich, als ich neunzehn war, an eine Begegnung mit Pipilotti Rist vor dem Hirscheneck. Sie fragte mich, ob ich schon einen Schatz gefunden hätte. Ich habe lange darüber nachgedacht, was sie damit meinte. Und der plötzliche Tod von Mona Stephan Dähler. Irgendwie fehlen mir seine künstlerischen Ansichten und Debatten. Ich war in dieser Zeit sehr viel im Ausland unterwegs und konnte unter diesen prekären Arbeitsverhältnissen viele Ereignisse und Begegnungen der Basler Szene irgendwie nicht »festhalten«.

Kunst-ler-locke (-k-k; f.; -, -n; oft scherzh.) in die Stirn fallende Locke, die einem das Aussehen eines Künstlers verleiht
Kunst-ler-mäh-ne (f.; -, -n; Pl. selten; umg.; scherzh. od. iron.) (bei Männern) langes, in die Stirn v. auf die Schultern fallendes Haar, wie es für Künstler charakteristisch war; was hast du denn für 'ne ~!



o)



<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td></tr> <tr><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td></tr> <tr><td>11</td><td>12</td><td>13</td><td>14</td><td>15</td></tr> <tr><td>16</td><td>17</td><td>18</td><td>19</td><td>20</td></tr> <tr><td>21</td><td>22</td><td>23</td><td>24</td><td>25</td></tr> <tr><td>26</td><td>27</td><td>28</td><td>29</td><td>30</td></tr> <tr><td>31</td><td>32</td><td>33</td><td>34</td><td>35</td></tr> <tr><td>36</td><td>37</td><td>38</td><td>39</td><td>40</td></tr> <tr><td>41</td><td>42</td><td>43</td><td>44</td><td>45</td></tr> <tr><td>46</td><td>47</td><td>48</td><td>49</td><td>50</td></tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	Lotto	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td></tr> <tr><td>6</td><td>7</td><td>8</td><td>9</td><td>10</td></tr> <tr><td>11</td><td>12</td><td>13</td><td>14</td><td>15</td></tr> <tr><td>16</td><td>17</td><td>18</td><td>19</td><td>20</td></tr> <tr><td>21</td><td>22</td><td>23</td><td>24</td><td>25</td></tr> <tr><td>26</td><td>27</td><td>28</td><td>29</td><td>30</td></tr> <tr><td>31</td><td>32</td><td>33</td><td>34</td><td>35</td></tr> <tr><td>36</td><td>37</td><td>38</td><td>39</td><td>40</td></tr> <tr><td>41</td><td>42</td><td>43</td><td>44</td><td>45</td></tr> <tr><td>46</td><td>47</td><td>48</td><td>49</td><td>50</td></tr> </table>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
1	2	3	4	5																																																																																																		
6	7	8	9	10																																																																																																		
11	12	13	14	15																																																																																																		
16	17	18	19	20																																																																																																		
21	22	23	24	25																																																																																																		
26	27	28	29	30																																																																																																		
31	32	33	34	35																																																																																																		
36	37	38	39	40																																																																																																		
41	42	43	44	45																																																																																																		
46	47	48	49	50																																																																																																		
1	2	3	4	5																																																																																																		
6	7	8	9	10																																																																																																		
11	12	13	14	15																																																																																																		
16	17	18	19	20																																																																																																		
21	22	23	24	25																																																																																																		
26	27	28	29	30																																																																																																		
31	32	33	34	35																																																																																																		
36	37	38	39	40																																																																																																		
41	42	43	44	45																																																																																																		
46	47	48	49	50																																																																																																		

Sonntag
17. Dez 2000
15 Uhr

! ACHTUNG !
Hauptgewinn:
Auftritt an der
Liste 2001

Es läuft eine Kaskadenkontoskater „Bittjenny 7, Basel“



Performance-Politiken: Geld, Lehre, Öffentlichkeit

Andrea Saemann

Zwischen Forderung und Förderung Förderung von Performance Kunst seit den 1990er Jahren

2009: Fördertechniken

Zuerst lese ich den Aufsatz »Performance Förderung des Kunstkredites Basel-Stadt«,¹ 2009 im Auftrag des Kunstkredites von Muda Mathis geschrieben, und erkenne wie Geben und Einladen als Fördertechniken mitspielen. Zugleich erfahre ich etwas über die Wichtigkeit, eine Instanz zu sein.

Zu geben und einzuladen liegt in jedermanns Reichweite. Beim Instanz-Werden oder -Sein zeigt sich der eigene Handlungsspielraum schon etwas verstellter. Zu geben hat man Vielerlei, sei es materiell in Form von Geld oder Material oder Raum, oder sei es immateriell in Form von Bestätigung, Anerkennung, Aufmerksamkeit und Feedback. Vielleicht lädt man gerne ein, macht Betrieb, spricht Einladungen aus zu Anlässen, Wettbewerben oder Gesprächsrunden. Oder eben, man ist eine Instanz, wird als Person oder Organisation zu einer Art Institution, zu etwas das sich eingeführt hat, sich herausgebildet hat und langsam im Feld festsetzt. So stellt man als Player des Kunstbetriebes etwas dar, stellt sich als Projektionsfläche zur Verfügung und bietet eine Messlatte, an der sich andere gerne reiben. Diese Vorgänge nähren auf unterschiedlichste Art das Kunstschaffen. Mit allen verbunden bleibt die Hoffnung, der Kunst immer reichere Spielräume zu ermöglichen.

Ich fokussiere nun einerseits auf die von der Stadt Basel eingesetzte Instanz, den Kunstcredit Basel-Stadt mit seiner Kunstcredit Kommission, die sich zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich zu Fragen der Performance Kunst, oder *Aktionskunst* wie sie

¹ Muda Mathis: »Basel – ein Mekka der Aktionskunst«, in: Susanne Buder und René Schraner, Kunstcredit Basel-Stadt, Präsidialdepartement Basel-Stadt (Hg.): *Kunstcredit Basel-Stadt 1990–2009*, Basel 2009, S. 32–36, hier S. 32; die Autorin lieh mir für diesen Artikel netterweise ihr ungekürztes Manuskript.

in den 80er Jahren genannt wurde, positioniert hat. Und andererseits blicke ich auf die Bedürfnisse der Kunstschaffenden, die im Auftrag des Kunstcredits oder selbstinitiiert ihre idealen Produktionsbedingungen zu beschreiben versucht haben. Hierzu liegen mir zwei Papiere aus den Jahren 1985 und 1993 vor, beide verfasst von Siebenergruppen, jeweils sechs Künstler und einer Künstlerin. Sie benennen ihre Bedürfnisse vor dem Hintergrund der angewandten Förderentscheide und veräusserlichen ihr Künstlerbild im Rahmen des Diskurses ihrer Zeit. Diesen Vorschlägen, oder wie es damals hiess, *Visionen*, möchte ich mich annähern, möchte sie auf ihre Konsequenzen hin befragen und mit der Realität abgleichen.

1985: Konzeptpapier

Mit dem *Konzeptpapier zur Aktionskunst*² geschah dies im Auftrag des Kunstcredits selbst. Die Kommission³ hatte die Absicht, »in neue Bereiche vorzustossen und Veranstaltungen im Bereich Aktionskunst zu ermöglichen«. Ein Auftrag zur Ausarbeitung eines Konzepts wird ausgeschrieben und einer Arbeitsgruppe erteilt. Einleitend fasst diese zusammen: »Obwohl der Begriff Aktionskunst nicht klar definiert ist, verwenden wir ihn hier als Oberbegriff, um diejenigen Sparten im Bereich der bildnerischen Kunst zusammenzufassen, die sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten entwickelt und sich halbwegs etabliert haben, zum andern noch kaum über ein Versuchsstadium hinaus gekommen sind.« Die Gruppe spricht von einer Kunst mit Forschungscharakter, es seien dies »interdisziplinäre Arbeiten, die sich im offenen Prozess, im experimentellen Suchen mit verschiedensten Mitteln ereignen«.

Für mich überraschend ausführlich werden verschiedene Formen der Zusammenarbeit aufgezählt. Solche mit Aufgabenteilung, solche mit Interaktion, in der individuelle Arbeitsweisen gleichwertig aufeinandertreffen, oder solche, die sich im Nacheinander den Produktionsprozess teilen. Workshops und Zusam-

² Arbeitsgruppe Aktionskunst (Felix Bopp, Samuel Eugster, René Pulver, René Schlittler, Urs Rickenbacher, Laura Weidacher): *Konzept Aktionskunst im Rahmen des Kunstcredits Basel-Stadt*, zu Händen der Kunstkreditkommission Basel-Stadt, Auftrag vom 20. November 1985, ausgehändigt am 12. April 1986.

³ Die Mitglieder der Kunstkredit-Kommission vom 21.4.1986 waren: Regierungsrat Prof. Dr. H.R. Striebel (Präsident), Kantonsbaumeister Carl Fingerhuth, Dr. Kurt Herzog, Dr. François Maurer, Kurt Nussbaumer, Robert Schiess, Armin Vogt, Karin Bucher, Samuel Buri, Ludwig Stocker, Ueli Stückelberger, Gido Wiederkehr, H.R. Holliger, Dr. Susanne Imbach, Agathe Straumann, Dr. Jean-Christophe Ammann, Kurt Stampa, Beat Wismer.

menarbeit mit Laien – unter der Leitung und Konzeption des Künstlers – werden als letzte benannt. Darauf folgt eine Differenzierung von Produktformen in »Fertig-Verfügbare, Fertig-Nicht-Verfügbare und Unfertige«. Gemeint sind einmalige, wiederholbare Ereignisse oder unwiederbringliche, ort- und zeitgebundene Installationen, oder aber »unfertige« Entwicklungsprozesse und Konzepte. Mit den Sätzen »Wir brauchen mehr Entwicklungsförderung und weniger Erfolgsförderung« und »Aktionskunst soll im gesellschaftlichen Kontext und nicht nur in den etablierten und/oder für kulturelle Anlässe vorgesehenen Räumen, sondern auch in Alltagssituationen stattfinden« wird die einleitende Darstellung zur Forderung. Im Anschluss schlägt die Gruppe eine Organisations-Struktur im *Bereich Aktionskunst* vor: Eine *Fachgruppe Aktionskunst* wird gebildet und mit einem Jahresbudget ausgestattet, sowie eine *Kontaktperson* zu 40% im Stundenlohn von 30 CHF als öffentliche Anlaufstelle für die Kunstschaffenden eingestellt. Eine vierwöchige Zusammenarbeit wird für eine Künstlergruppe ermöglicht und entlohnt. Einzelprojekte in unterschiedlichsten Innen- und Aussenräumen werden von der *Kontaktperson* in Zusammenarbeit mit den Departementen ermöglicht, begleitet, beworben und koordiniert. Eine Schwerpunktveranstaltung veröffentlicht einmal pro Jahr das ganze Live-Spektrum der Aktionskunst und vieles mehr. Die Kommission hatte »ein detailliertes Durchführungsprogramm mit einzelnen Veranstaltungspunkten« erwartet und zeigte sich enttäuscht vom Konzept, das »nur generell zur Problematik Aktionskunst Stellung nimmt«. Da sich die Künstler jedoch viel Mühe gegeben hätten, einigte man sich darauf, die Konzeptarbeit mit 7'000 CHF anstelle der in Aussicht gestellten 12'000 CHF zu entschädigen. Aktionskunst sei ein gruppenspezifischer Prozess, erkannte die Kommission und beauftragte ein Jahr später fünf einzelne Kunstschaffende, eine Arbeit in der Kunsthalle zu realisieren, – so ein Angebot von Dr. Jean-Christophe Ammann als Kommissionsmitglied und Direktor der Kunsthalle Basel. 3'000 CHF

waren als Honorar für die eingeladene Künstlerin gedacht, 5'000 CHF als Materialgeld. Dies steckte Anna Winteler gesamthaft in die Miete der Videotechnik, ihr selbst und ihrer Tanzpartnerin blieb kein Honorar. Auch Alex Silber brauchte den Grossteil des Materialgeldes für Videotechnik, 300 CHF blieben ihm für einen Licht- und Ton-Techniker. Christine Brodbeck entlohnte ihre amerikanischen Mittänzer mit je 1'300 CHF, den Bühnenbildner und Künstler mit 900 CHF aus dem Materialgeld. Franz Frautschi offerierte je 1'500 CHF der Autorin von Text und Rezitation sowie dem Autor von Bild und Projektion und 750 CHF der Licht- und Ton-Technikerin. Insgesamt blieb also bis auf Anna Winteler das Künstlerhonorar bei den eingeladenen Kunstschaffenden und lag somit mit 3'000 CHF mindestens um das Doppelte über dem Honorar, der von Ihnen in die Interdisziplinarität Eingeladenen. Mit der Bezifferung von Künstlerhonorar und Materialgeld vermittelte die Kommission zugleich ihre Vorstellungen von künstlerischer Zusammenarbeit und Autorschaft. Mit *Kunst-Performance*, *Performance-Installation* und *Performance und Malaktion*⁴ öffneten sie ab 1989 drei Jahre lang temporäre Räume für diese Kunstform, unterstützt mit 3'500 bis max. 15'000 CHF pro Projekt. Später lösten sich die ergänzenden Bezeichnungen und ab 2002 lud der Kunstkredit gesamtschweizerisch zum *Performance-Wettbewerb*⁵ ein.

1993: Seminar

Zur Weiterführung des Forums *Kunst- und öffentlicher Raum* im Werkraum Schlotterbeck⁶ wurde 1993 ein Gesuch für ein Seminar *Arbeitslos? – Einkommenslos ist unser Los!* eingereicht.⁷ Mit dem Untertitel *Wie geben wir der Kunst Kredit?* wurde die Vertrauensfrage angesprochen, die sich stellt, sobald die Förderinstitution nicht aufgrund von Werken, sondern von Projektbeschrieben und Absichtserklärungen ihre Entscheide fällt. Die Gruppe hatte Resultate des Vorgängerseminars in einem Logbuch⁸ zusammengefasst, unter anderem wurden Erfahrungen aus den je eigenen

⁴ 1988/89/90 *Performance – Installation*, allgemeiner, nicht anonymer Wettbewerb, Veranstaltungen im Bereich Installation und Performance ausserhalb traditioneller Ausstellungsräumlichkeiten, die Örtlichkeiten waren frei wählbar; 1991 *Performance und Malaktion* Klosterfiechten, allgemeiner, nicht anonymer Wettbewerb.

⁵ 2002 *Performance*, allgemeiner, schweizweit ausgeschriebener Wettbewerb mit Vorauswahl. Vier Projekte wurden in einer ersten Runde zur Weiterbearbeitung ausgewählt und mit 2'000 CHF entschädigt, zwei Projekte wurden in der zweiten Runde mit 30'000 CHF, resp. 15'000 CHF gefördert und realisiert.

⁶ Der Werkraum Schlotterbeck war von 1990–1993 eine Zwischennutzung auf Initiative des Nutzervereins b.e.i.r.a.t. in der ehemaligen GROSSGARAGE Schlotterbeck, Viaduktstrasse 40–44, Basel. Eigentümerin war die Schweizerische Volksbank SVB. Der Werkraum Schlotterbeck war ein dreijähriges Experiment, welches zeigte, wie mittels intern geregelter Zwischennutzung – auch auf relativ kleiner Fläche – der kreative Output einer Stadt angekurbelt werden kann.

⁷ Michele Cordasco, Samuel Eugster, Tom Gerber, Daniel Häni, Kate Isler, Beni Schweizer, Alex Silber: *Kunst und öffentlicher Raum, Vorschlag für ein zweites Seminar 1993/1994*, ein Unterstützungsgesuch zu Händen der Kunstkreditkommission Basel-Stadt, eingereicht am 16. April 1993.

⁸ Michele Cordasco, Samuel Eugster, Tom Gerber, Daniel Häni, Kate Isler, Barbara Schaubacher, Beni Schweizer, Alex Silber: *Logbuch*, Basel 1993. Das Logbuch erschien als Dokumentation des Seminars »Traum Raum Trauma?«, welches im Werkraum Schlotterbeck innerhalb des Forums *Kunst und öffentlicher Raum* abgehalten und vom Kunstkredit gefördert worden war.

Arbeitsbereichen gemeinsam reflektiert. Nun wollte man vertiefter mittels Feldforschung die Beziehung von Geld und künstlerischer Arbeit thematisieren. Denn »Öffentlichkeit ist dort, wo ich mich öffne« – und das braucht Zeit. Und Freiheit. Damit verbunden waren erste Skizzen für einen *Künstler-Abwart*, einen *guten Geist*, der Räume belebt, einen *freien Mitarbeiter*, der sich zur Verfügung stellt und später in einem Projektvorschlag von Michele Cordasco als *Gastbeamter* beschrieben wird. In Anlehnung an die *Artist Placement Group* im England der 60er Jahre wurden hier – mit einer zeitlichen Verzögerung von 25 Jahren – der Kommission gesuchsbegleitend Projekte zur Ausschreibung empfohlen, die mit reiner Gegenwärtigkeit des Künstlers operierten. Der Kunstakt als Hingabe an die Welt des Sozialen sollte in alltäglichen Situationen »Schlacken der Erkenntnis« befördern. »Die unaktivierte Substanz hat hohen Wert«, war das Credo. Das Problem der Künstler/Innen sei nicht, dass sie keine Arbeit haben, sondern kein Einkommen, meinte Daniel Häni, lange vor der Volksabstimmung über ein Grundeinkommen,⁹ für die er sich später einsetzte. Er forderte auf, Geld in Prozessarbeit und in Menschen zu investieren, die nichts Verkäufliches erarbeiten. Zu viel Geld fliesse in Organisations- und Dokumentationsarbeit, die in engerem Sinne künstlerische Arbeit bleibe unbezahlt. Ein Projekt von Cordasco empfahl deshalb einen Künstler, der mit seiner *andauernden Präsenz*, seinem *Ausgesetzt-Sein* den eigentlichen Inhalt dieses *Mobilen Ateliers im öffentlichen Raum* bilde, mit einem Monatseinkommen von 4'800 CHF zu entlohnen. Der Kunstkredit gewährte 1994 in einem ersten Schritt 10'000 CHF für Miete und Platzierung des mobilen Ateliers und sechs Mal kein Honorar; in einem Folgejahr 7'000 CHF für Miete und Platzierung und vier Mal 4'000 CHF Künstlerhonorar. So weit, so gut.

2005: Performance

Im *Performance*-Wettbewerb des Kunstkredits wurde ab 2005 der Auftritt der nominierten Kunstschaftenden mit je 2'000 CHF

⁹ Die Initiative Grundeinkommen in der Schweiz wurde 2006 vom Unternehmer Daniel Häni und dem Künstler Enno Schmidt im Unternehmen mitte in Basel gegründet. Am 21. April 2012 wird die eidgenössische Volksinitiative »Für ein bedingungsloses Grundeinkommen« mit einem Fest lanciert, am 4. Oktober 2013 mit genügend Unterschriften eingereicht und am 5. Juni 2016 kommt sie zur Abstimmung vor dem Schweizer Volk und wird abgelehnt (www.grundeinkommen.ch).

abgegolten, persönliche Produktions- und Aufführungskosten inklusive. Das grosse Geld lag hier in der Möglichkeit, Anerkennung und den Preis von 7'000 CHF oder 14'000 CHF zu gewinnen, der die Jury mit freier Sicht auf sieben Originale an bis zu drei Kunstschafter vergab. Der *Performancepreis Schweiz* 2016, getragen von einer Partnerschaft der Kantone BL, BS, AG, LU und der Stadt Genf, entschädigt die sieben Nominierten mit je 3'000 CHF und stellt der Gewinnerin eine Preissumme von 30'000 in Aussicht sowie einen Publikumspreis von 6'500 CHF.¹⁰

Der Wunsch nach Geld und vor allem Zeit für künstlerische Anwesenheit und Präsenz mündet heute einerseits in die Forderung nach dem bedingungslosen Grundeinkommen (vgl. Gespräch mit Daniel Häni), andererseits in der Bereitstellung von Auszeichnungen und Preisen, die vordergründig absichtslos Geld ausschütten, oder von Beiträgen an die Lebenshaltungskosten in Verbindung mit der Vergabe von Gastateliers. Doch bis wir in diesem sportlichen Spiel wieder einmal obenaufschwimmen, geben wir einander weiter Aufmerksamkeit, Feedback, Kritik und Bestätigung, laden uns ein und vertrauen auf das Alter, welches sich langsam und leise nähert, einen Karton auf dem Rücken haltend mit der Aufschrift »Instanz«.

¹⁰ 2011 erweitert der Kunstkredit Basel-Stadt die Trägerschaft für ihren seit 2002 schweizweit ausgeschriebenen *Performance* Wettbewerb. In diesem Zuge wird der Wettbewerb neu benannt: *Performancepreis Schweiz*. Der *Performancepreis* wird seither in einer Partnerschaft vom Kuratorium des Kantons Aargau (seit 2011), vom FMAC – Fond Municipal de l'Art Contemporain der Stadt Genf (seit 2011), von der Kulturförderung des Kantons Luzern (seit 2014), von kulturelles.bl des Kantons Basel-Land (seit 2014), sowie vom Kunstkredit Basel-Stadt getragen (www.performancepreis.ch).

Linda Cassens Stoian

Performance Kunst: Lehre und Forschung

Einführung

Zuerst möchte ich festhalten, dass ich keine formalen Kriterien in Bezug auf Performance Kunst anwenden möchte: Ich lehne es ab, Performance als Medium zu bezeichnen. Aktuelle Performance bedient sich der unterschiedlichsten Medien und Genres der Kunst, durch die zahlreichen Entwicklungen situiert sich die Kunst der Gegenwart grundsätzlich in einer »post-medium condition«. Daher betrachte ich die Lehre von Performance Art als Auseinandersetzung mit diesen bestimmten Bedingungen des Post-Medialen.

Dennoch erachte ich Rosalind Krauss' Klage über diesen Verlust der medialen Differenzen als wichtige. Diese formuliert sie in ihrem Buch *Under Blue Cup*¹ als Kritik an Catherine Davids Documenta X (1997). Krauss untersucht darin zunächst die Problematik einer Ästhetik der Bedeutungslosigkeit, welche sie in der Post-Medium Condition als gegebene ansieht. In einem früheren Artikel,² in welchem Krauss den Wechsel der Skulptur vom Kontext der Moderne – in welcher sie als abgegrenztes Objekt verstanden wurde – zum postmodernen Kontext beschreibt, in der sie Skulptur in einem erweiterten Feld. Dieser Wechsel hat sowohl die künstlerischen Praxen als auch die Rezeptionsformen dieser »erweiterten Skulptur« einschneidend verändert. Kunstkritiker, die dies übersehen, missverstünden diese »neue« Art der Skulptur als »eklektizistische«. Mit dieser Praxis gehe eine Medienpluralität einher:

»This suspicion of a career that moves continually and erratically beyond the domain of sculpture obviously derives from

¹ Rosalind Krauss: *Under Blue Cup*, Cambridge, London 2011.

² Rosalind Krauss: »Sculpture in the Expanded Field«, in: *October*, 8 (1979), S. 30–44.

the modernist demand for the purity and separateness of the various mediums (and thus the necessary specialization of a practitioner within a given medium). But what appears as eclectic from one point of view can be seen as rigorously logical from another. For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium-sculpture-but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium-photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used«. ³

Wenn man sich dies vor Augen führt, wird Performance Kunst, zumal in institutionellen Rahmungen, oftmals noch mit »modernen Parametern« verbunden. Daher ist, wenn man Performance Kunst unterrichtet oder mentoriert, ohne formale Kriterien an diese anzulegen, diese herausfordernd, insofern sie in einem »erweiterten Feld« der Skulptur funktionieren. Daraus leitet sich Krauss zufolge die Notwendigkeit ab, wenn man eine Geschichte der Performance Kunst schreiben möchte – aber auch wenn man Exemplarisches erläutern möchte – dass spezifische Strukturen und Momente des kulturellen Umbruchs ins Auge gefasst werden müssen:

»I have been insisting that the expanded field of postmodernism occurs at a specific moment in the recent history of art. It is a historical event with a determinant structure. [...] These address the root cause—the conditions of possibility—that brought about the shift into postmodernism, as they also address the cultural determinants of the opposition through which a given field is structured«. ⁴

Um diese Einführung abzuschliessen, möchte ich betonen, dass ich mich als Kulturarbeiterin verstehe. Im Idealfall konzipiere ich Lehre und Forschung als Orte, um gemeinschaftliche und geteilte Praxen zu nähren.

³ Ebd., S. 42.

⁴ Ebd., S. 44.

Performance unterrichten

Auf das Thema gestossen bin ich zum ersten Mal im Rahmen meines Studiums in Form eines Kurses mit dem Titel *Theatre Collaborative* von Morton Lichter und Gordon Rogoff, zwei ehemaligen Mitgliedern des Living Theatre.⁵ Dieser Kurs war zentral für mein weiteres Arbeiten, hat er mir doch ein grundlegendes Verständnis für alternative/avantgarde/experimentelle Praxen und Produktionsmethoden vermittelt. Dies besonders hinsichtlich des Einbezugs von Publika, unterschiedlichen Kommunikationsformen, Körperarbeit, Kollektiv- und Gruppenarbeit sowie der Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Themen. Anhand von Improvisationen und Übungen haben wir in der Gruppe Stücke selbständig entwickelt. Einflussreich für diesen Unterricht waren auch Viola Spolins sogenannte Theatre Games.⁶ Sie setzen sich aus drei Bestandteilen zusammen: dem Fokus, *body-awareness*-Übungen und Körperbeweglichkeit, dem Side-Coaching, einer Nebenfigur, welche den kollektiven Prozess anleitet und überwacht, sowie der Evaluation, einer kritischen Diskussion der Ergebnisse aus der Fokusübung und der Gruppendynamik. Innerhalb der Gruppe werden die Rollen stetig gewechselt, damit alle unterschiedliche Perspektiven auf die Arbeit einnehmen können. Betrachtet man Spolins Vorgehen als gutes Instrument, »relationale Ästhetik« nach Nicolas Bourriaud⁷ einzuführen, liefert es Fertigkeiten hinsichtlich von Aktionen, Partizipationen und Lernmethoden in kollektiver Arbeit.⁸ An unkonventionellen Verfahren, um das Publikum stärker einzubeziehen, arbeitete Spolin bereits 1965 in Chicago. Möglicherweise zu visionär oder in einem unpassenden Kontext waren ihre Versuche wenig erfolgreich und sie musste ihr Theater nach wenigen Monaten schliessen – vermutlich deshalb ist ihre Methode weitgehend unbekannt geblieben. An Kunstschulen und in der Fachliteratur zu Partizipation wird sie nicht zitiert. 1993 begann meine Unterrichtstätigkeit für Theater Collaborative zusammen mit Morton Lichter an der Cooper Union in New York. Die Teilnehmer, aus

⁵ Zur Schweiz vgl. Doris Stauffer: »teamwork class and notions of ensemble work and collaboration in the creation of artwork at the F+F in Zurich (1972–75), which is assumed to have been partly inspired by an appearance of the Living Theatre in Zurich in 1962«, vgl. Mara Züst: »History of the Education of the Artist in Zurich 1971–75. Teamwork, Sensitization Exercises, Ready-Made, »Declarations of Love«, Frauen sehen Frauen«, in: Doris Stauffer. *A Monography*, Simone Koller und Mara Züst (Hg.), Zürich 2015.

⁶ Viola Spolin: *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Evanston, 1963; *Theater Games for the Classroom: A Teacher's Handbook*, Evanston, 1986.

⁷ Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*, Paris 1998.

⁸ Vgl. ihre Übung »Part of a Whole«, die sie so beschreibt: »One player...becomes part of a large animate or inanimate moving object...another player...joins...and becomes part of the whole. This continues until all the audience have participated and are working together to form the complete object«, in: Spolin, *Improvisation for the Theater*, a.a.O., S. 73.

unterschiedlichen Bachelorstudiengängen in Architektur, Kunst und Ingenieurwissenschaften, trafen sich wöchentlich für drei Stunden über das ganze Semester hinweg. Zunächst arbeiteten wir mit non-verbalen und physischen Übungen in Anlehnung an Spolin in der Absicht, ein Thema zu entwickeln, Fertigkeiten zu untersuchen und das Bewusstsein für den eigenen Körper zu schärfen. Diese Übungen waren keine reinen »warm ups«, sondern sind im Krauss'schen Sinne als »technical support« zu verstehen. Jeweils in Verbindung mit Diskussionen wurden die Übungen genutzt, um Erfahrungen und Methoden der Sinnproduktion herzustellen. Was die Übung bedeutet, war nicht rein politisch oder sozial, sondern kollektiv verkörpert: Was bedeutet es, als »wir« zu agieren? 2002 habe ich selbst Performance über ein Semester hinweg unterrichtet (*perform space*, Fachhochschule Aargau und *Performance als Strategie*, HGK Bern). Auch für diese Kurse nutzte ich Methoden nach Spolin mit Warm-ups – etwa ein Rennen mit verschiedenen Geschwindigkeiten im Kreis, bei dem man abrupt die Richtung ändert, aber auch Verfahren nach Anne Bogart und Michael Chekhovs »expansion« und »contraction«.

Der Perform-Space-Kurs umfasste: »Performativity... performative processes between humans and between humans and their environment will be analyzed in terms of their space-creating effects with the aim of students developing their own... personal or collective artworks.«⁹ Es gab Inputs in Anlehnung an Martin Heideggers Konzept des gelebten Raums. Es wurde in funktionalen oder *vorhandenen Raum*, »Region« nach Heidegger, unterschieden oder »Platz« der durch unterschiedliche Handlungen definiert wird. Die Räumlichkeit des Daseins wurde in folgende Sub-Kategorien unterschieden: a) *de-severance (Ent-fernung)*, also die Art und Weise, wie wir uns selbst begrenzen, indem wir Dinge für uns und andere verfügbar machen, und, b) *directionality (Ausrichtung)*, eine Positionierung im Raum in Entsprechung zu einer spezifischen Orientierung in demselben. Darüber hinaus gab es Übungen, die darauf abzielten, eine persönliche Arbeit

⁹ Linda Cassens Stoian: Ausschreibung und Plan *perform space*, Fachhochschule Aargau, November 2002 – Dezember 2002.



Abb. 1: Allan Kaprow, *Jump over Allan*, Workshop, 1996, Liestal.

oder eine kollektive Arbeit zu entwickeln. In Bern, in *Performance als Strategie*, lag das Unterrichtsziel stärker auf dem Körper und der Kooperation. Topics waren: »Performance as anti-Ego-Trip«, hier wurde in einer Gruppe von zwei bis zehn Performer_innen gearbeitet, oder »Ten Secrets of a Great Performance«. Der Titel des Kurses wies bereits auf die Absicht hin, in diesem Rahmen eine eigene performative Position zu entwickeln und eine »Strategie« zu formulieren. Um einen kritischen Zugriff zu gewährleisten, begann die Arbeit mit dem Stellen eines Problems: Was ist dein »Problem«? Was ist dein Konzept, was sind deine Grenzen? Was ist/sind die Schlüsselaspekte in deinem Projekt?

Ein wichtiger Anlass für performatives Unterrichten war der Workshop mit Allan Kaprow in Laufen 1996. Er wurde organisiert von der Kunsthalle Palazzo in Liestal, damals in Ko-Leitung unter Hedy Graber und Philip Ursprung. Anhand des Workshops

wurden Kaprows Lehrmethoden – die gegliedert waren in Hausaufgaben und Klassenübungen – deutlich: »Elements of first activity of the workshop. While handing out pocket-sized mirrors to each participant: a) Find a partner b) Go outside and take a walk c) Stand back-to-back with your partner, so that you're able to see the eyes and mouth of your partner in your mirror d) As you slowly walk away from your partner, make a face (as children do); try to imitate the face of your partner e) Activity is finished when you can no longer see your partner's face in your mirror. Activity can be continued for an unlimited time«. ¹⁰

Forschung

Im Rahmen des Independent Study Program an der Gallatin Division, New York University, im Department of Performance Studies, das damals von Richard Schechner geleitet wurde, setzte ich mich von 1990–94 wieder intensiv mit Performance Kunst auseinander. ¹¹ Diese Kurse wurden sowohl von Master- als auch von PhD-Studierenden besucht. Was die Ebene der Reflexion angeht, so spielten einerseits die Cultural Studies eine grosse Rolle, inbegriffen die Fragen des Postkolonialen, der Gender-studies etc., andererseits war aber auch das Ziel, eine eigene theoretische Zugriffsweise zu entwickeln. ¹² Auf diese Ansätze nahm ich Bezug im Rahmen der Forschungsprojekte Perform Space (Leitung Linda Cassens Stoian) und The Situated Body (Leitung Heinrich Lüber) an der FHNW Basel. Dabei konnte ich auch auf meine Erfahrungen als Zuschauerin am Performance Index Festival I und Ko-Organisatorin am Performance Index Festival II in Basel Bezug nehmen. Das Projekt Perform Space hatte zum Ziel:

»To provide the framework and means to articulate an alternative understanding and approach [to categories and sorting]. Going deeply into actual structural phenomena of artwork in two art-in-public-space projects revealed how artwork functions as an experienced event. This meant that we [the research

¹⁰ Linda Cassens: »Log/Recipe«, in: *Allan Kaprow*. Ausstellungskatalog, Hedy Graber/Philip Ursprung, (Hg.), Kunsthalle Palazzo 1996, S. 34–46.

¹¹ Damals einzigartig, scheint das Gallatin-Modell heute für Fine Arts MAs (und PhD) international verbreitet zu sein, so auch in der Schweiz seit der Bologna-Reform. Vgl. Mäkelä et al: »[...] a textual exegesis is required and is to be presented alongside the artwork or artefact. The textual exegesis usually follows the basic structure of traditional research by encompassing a central research question, a defined methodology, a particular context, and a substantive list of references. Even though the term practice-led research encompasses various kinds of approach, it requires: (a) equal partnership between artistic practice and research practice [...], (b) the role of an artist as a researcher investigating a research question [...], and (c) thorough documentation of the creative production and the overall research process...« Mäkelä, Maarit/Nithikul Nimkulrat/D. P. Dash/Francois-X. Nsenga: »On Reflecting and Making in Artistic Research«, in: *Journal of Research Practice*, Volume 7, Issue 1, Article E1, 2011, S. 7–8. Zugriff 1. Juli 2014: <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/280/255>.

¹² Vgl. Marcia Siegel: (Example of a weekly assignment to be completed by sitting each day for at least 15 minutes at a window): »Watch several people doing the same task. Pick a task that involves active use of weight. Occupational. Write paragraphs of contrasting styles [...] active sense of weight [...] how each one accomplishes it differently.« in: Marcia Siegel, *Dance and Movement Style I Assignment*, H42.2516.01, *Performance Studies*, New York University, Fall 1993.

group] were exploring artwork through the phenomena of our own embodied participation. The work of art working seemed not only to be about ›creation‹ but also often about maintenance or repetition—and also destruction, discontinuation, and disruption—of social, cultural and material orders«. ¹³

Hauptergebnis dieser Forschung war ein Fragenkatalog und ein Diagramm – the *perform space*-Modell – das eine Systematik des Nachdenkens über Kunstwerke als etwas Prozesshaftes erlaubt. Einerseits kann das Phänomen des Settings analysiert werden, in welches alle Akteure und Dinge eingebettet sind. Andererseits können dieselben Phänomene auch aus einer individuellen Perspektive heraus beleuchtet werden, derjenigen der Partizipation. ¹⁴ Das zweite Projekt, welches ebenfalls vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert worden ist – *The Situated Body* (2005–2006) ¹⁵ – stellte eine Anwendung des *perform space*-Modells dar. Es fragte, wie »lived space« konstuiert und

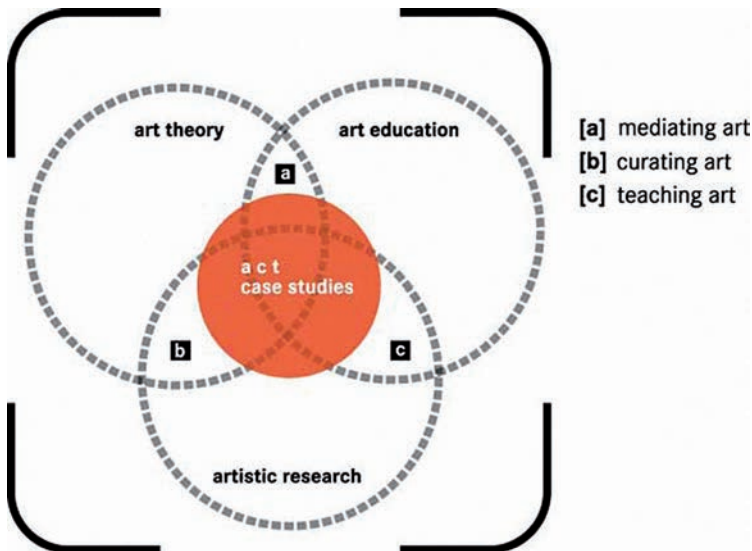


Abb. 2: Heinrich Lüber, *Situated Body*, Forschungsprojekt, 2005-2006, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel

¹³ perform space ©2003, Forschung am Studiengang Art Education, FHNW Basel. Förderung: Do Research (DORE) Schweizerischer Nationalfonds (SNF) und Innovation Promotion (KIT), (früher) BBT heute SBFI.

¹⁴ Vgl. www.perform-space.net.

¹⁵ *The Situated Body* © 2005, Institute of Teacher Training for Art and Design, University of Art and Design Basel and the Do Research of the Swiss National Science Foundation. www.situated-body.net



Abb. 3: ACT Workshop, 23.03.06, F+F Zürich, Videostill von Linda Cassens Stoian.

de-konstruiert wird in menschlichen Handlungen und Settings des Affizierens, der Aktion und des Wahrnehmens.

Aus dieser Multiperspektive heraus entwickelte eine Arbeitsgruppe, das Core Research Team von The Situated Body, drei sogenannte Diskurs-Arenen: nämlich Artistic Research, Kunsttheorie und Art Education. In jedem Feld wurde ein Selbst-Evaluations-Instrument angewendet. Dieses wurde auch auf die Felder des Kuratierens, Vermittelns und der formellen Bildung übertragen. Methodischer Kern dieser anwendungsorientierten Forschung waren Interviews mit Dozent_innen und Studierenden an unterschiedlichen Schweizer Kunsthochschulen, welche in einem Netzwerk, genannt ACT, kollaborativ Performance unterrichteten.¹⁶

¹⁶ <http://www.act-perform.net/>

In diesen Interviews wurden auch Ängste und Hoffnungen formuliert. Alle Dozent_innen konstatierten, dass sie gezwungen seien, innerhalb sehr kleiner Zeitfenster zu unterrichten und ihre Studierenden zu gewinnen. Performanceunterricht wurde damals nur als Workshop angeboten – eine verbreitete Unterrichtsform, mit dem Hauptziel, etwas zu produzieren. Sie basierten auf sehr heterogenen Konzepten von Performance Kunst, wie es bereits Ron Argelander in seinem Essay aus dem Jahre 1978 über Workshops am Theater beschreibt.¹⁷ Argelander zeigt darin auf, dass avantgardistische oder experimentelle Formen des Theaters keine »Schulen« bilden, sondern dass die »Responsibility for the training[,] theory and aesthetics has been entirely in the hands of numerous professional companies, who offer workshops [...]. Quite often, what is taught is simply what is working for the group at the time, and this may not follow any structured plan other than that of the individual group's own process of exploration. [...] Since it can be a place where judgment is suspended, and personal values explored, it has become synonymous [sic] with the concept of the ›secure workspace‹—a place where one can explore new techniques, exchange skills, or explore one's personal depth«. ¹⁸ Indem die Künstler_innen, welche als Dozent_innen in ACT involviert waren, ihre Kurse an unterschiedlichen Kunsthochschulen der Schweiz anboten, war jede/r ziemlich frei, deren Inhalte und Methoden zu definieren. Gleichwohl nannten sie im Interview die Notwendigkeit, einen Kurs auszuschreiben, ebenso wie die vorherrschenden Super-Star-Ideen von Künstler_innen, problematische Aspekte ihrer Arbeit. Ein Forschungsergebnis von *The Situated Body* war, dass Studierende in andere Situationen versetzt werden als üblich und Dozent_innen das erleben konnten, was T. Watts folgendermassen beschreibt:

»Its drive should not be one of skill acquisition to benefit a single individual but rather the development of skills and knowledge

¹⁷ Ron Argelander: »Performance Workshops: Three Types«, in: *The Drama Review: TDR* 22 (4). MIT Press, S: 3–18. Und Jake T. Watts »Research Methodology Essay: Research Workshops«, in: *Arts Education Effected by the Neoliberal Era*«, Zugriff: <https://staxtonfoley.files.wordpress.com/2014/05/jake-watts-workshops-research-paper.pdf>. As responsible for disseminating the concept of the »workshop« to mass audiences, Argelander not only credits Spolin's *Improvisation for the Theatre* (1963), but also Jerzy Grotowski's *Towards a Poor Theatre* (1968) and Robert Pasolli's *A Book on the Open Theatre* (1970). 35 years later, Jake T. Watts traces the roots of contemporary notions of the »workshop« in relation to »communities of practice, such as global management training and brainstorming sessions to its current incarnation in arts education [...]« not only back to the late 1930s, but especially »to the mid-1960s with the rise of drama/performance workshops such as Joseph Chaklin's ›Open Theatre Workshop‹ and Jerzy Grotowski's ›Polish Lab Theatre‹«. Watts' further intention in his essay is no less than to, »investigate the possibilities of how the workshop can operate as a research method that aims to create a space for the person formation of artists that is an alternative to neoliberal systems of agency.«

¹⁸ Ebd., S. 4.

for an entire community of practice, skills and knowledge that benefit the community and allows them autonomy and options outside of those prescribed by a neoliberal agenda«. ¹⁹

In dieser Hinsicht ist jeder geteilte Zugriff auf Unterricht und Forschung ein Massstab an Freiheit zwischen Dozierenden. Das Forschungsprojekt dokumentiert, was diese als nützlich empfinden und es kann Hinweise darauf geben, was die kulturellen Bedingungen einer Zeit sind.

¹⁹ Ebd., S. 5.

Isabel Zürcher

Performance war nie allein

Ephemere Kunst in Basels öffentlichem Raum – ein subjektiver Bericht

Meine Faszination für Kunst hatte sich an historischer Malerei entzündet. In deren musealer Obhut galt das Schauen dem Bestand und das Beschreiben dem Nachvollzug beglaubigten Wissens. Auf ihrem ungesicherten Terrain, mit ihrer körperlichen Gegenwärtigkeit und in ihrem oft unberechenbaren Ausgang musste mir Performance Kunst eine Herausforderung sein. Sie konnte nicht ankern in meinem universitären Wertekanon. Sie arbeitete gegen Distanz und Abstraktionsvermögen. Sie nahm Mass am Direkten, hielt sich nicht an die Grenze zwischen meiner Lust am Lernen und einem Speicher vermeintlich gesicherter Erfahrung. Ich erinnere mich, dass ich das Überschreiten dieser Grenze physisch empfand. Indem ich den Atem anhielt, wenn andere Körper sich exponierten oder gar gefährdeten, fing ich an, etwas zu begreifen: Das, was ich als intim in Schutz zu nehmen meinte, definiert den Raum des Öffentlichen mit. Kurzum: Ich sah ihnen zu und fand Performerinnen und Performer nicht immer aufregend, aber immer sehr mutig.

Während sie meinen Bedarf nach Rückhalt und Orientierung diagnostizierte, schrieb sich Performance markanter als jedes Ölgemälde in meine persönliche Rezeptionsgeschichte ein. Von uns angehenden Kunstwissenschaftlerinnen forderte sie kritisches Dabeisein, Austausch, die Bereitschaft zur Mitwirkung. Als ich ihr insbesondere im Kaskadenkondensator näher kam, bestand ein Bewusstsein nicht nur über den Sinn der Selbstorganisation, sondern auch über die Notwendigkeit der Reflexion und Sprachfindung. Es ging um einen Brückenschlag vom subjektiven Erleben zum kulturellen Bewusstsein. Es ging um die

Frage, wie wir der ephemeren Kunst einen Platz in der institutionellen Förderung und Sichtbarkeit sichern könnten.¹ Das feministische Erbe war dabei ebenso Grundlage wie die Auswirkung neuer Medien auf die physische Anwesenheit im Hier und Jetzt. »Der Körper als Projektionsfläche nimmt nicht mehr die Rolle des Opfers ein, sondern erprobt mit persönlichen, biografischen und selbstreferenziellen Bildern offensiv und aktiv deren Wirkung und Resonanz auf die Zuschauer_innen.«² Dem Einzug von Technologien auch in den Privatbereich und deren Wirkung auf unsere körperliche Identität habe ich durch die Live-Performances im Kasko gleichsam zugesehen. »Interaktionen zwischen Publikum und Medien werden komplexer, machen Perspektivenwechsel leicht und simultan gestaltbar.«³ Andeutungsweise, experimentell, aufbegehrend oder verspielt befragten die Akteure der Basler Performance Kunst die sich wandelnden Handlungsräume und Öffentlichkeiten.

Seitens der Theoretikerinnen nahm ich, selbst damals im wissenschaftlichen Volontariat an der Kunsthalle, Gabriele Brandstetter als Mittlerin wahr: Wer am Deutschen Seminar der Universität Basel lernte, machte in ihr eine universitäre Komplizin der performativen Künste aus und bereitete sich auch auf das Mit- und Nachdenken über die Praxis der simultanen, ephemeren Künste vor.⁴ An der Schnittstelle zwischen künstlerischem Handeln, kuratorischem Engagement und theoretischer Reflexion entstanden Projekte, die selbstbewusst eine grössere Öffentlichkeit adressierten. Anders als noch *Das Mobile Atelier im öffentlichen Raum*,⁵ das im vorausgegangenen Jahrzehnt künstlerisches Schaffen als alternative gesellschaftliche Realität in den städtischen Raum transferierte, fussten sie in der Komplizenschaft zwischen Kuratorinnen und Kunstschaffenden. Die Frage nach dem performativen Erbe hat die Künstlerin Andrea Saemann und die Kunstwissenschaftlerin Katrin Grögel über mehrere Jahre umgetrieben. Mit wissenschaftlicher Ernsthaftigkeit, gezieltem

¹ In diesem Zusammenhang war ich mit der Performance-Künstlerin Pascale Grau 2007/08 an der Aufarbeitung des Kasko-Archivs beteiligt.

² Helen Hirsch: »Auf den Leib geschrieben, aus dem Leib erzählt. Körper- und Identitätskonstruktionen als Handlungsfeld in den Performances von Pascale Grau«, in: Irene Müller (Hg.), *Pascale Grau: Rollenwechsel*, Nürnberg 2009, S. 22–26, hier: S. 22.

³ Annina Zimmermann: »Projektion und Präsenz«, in: *Human performance. Essays zur Performancekunst der goer Jahre*, perform.ch (ed.), Bern 2004, S. 62–63.

⁴ Gabriele Brandstetter lehrte an der Universität Basel Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit einer grossen Verbundenheit zu Tanz und Theater. Auch wenn die künstlerische Performance einen anderen Begriff der Autorschaft pflegte, ebnete ihr Forschungsgebiet eine Kluft zwischen Literatur- und Kunstinteressierten.

⁵ »Mobiles Atelier im öffentlichen Raum« lautete eine Ausschreibung des Kunstkredits, die auf Anregung von Michele Cordasco lanciert wurde und 1994 sechs, 1996 vier Kunstschaffenden für jeweils einen Monat einen Mannschaftswagen im öffentlichen Raum zur Verfügung stellte. 1995 kam das mobile Atelier mangels plausibler Eingaben nicht zustande. Vgl. *Kunstkredit Basel-Stadt 1990–2009*, S. 93ff.



Abb. 4: Steffi Weismann, Gib mir ein Reptil, Performancereihe, 1999, Kaskadenkondensator, Basel, Foto: Kasko.

Praxisbezug und einem langen Atem als Veranstalterinnen widmeten sie sich den Wurzeln der künstlerischen Performance.⁶ Ausgehend von Gesprächen mit Performerinnen der ersten Stunde, war ihre *Performance Saga* für mich ein glaubhafter, ja aufregender Beweis dafür, dass man eigene Fragen und Themen selber definieren, publizieren, künstlerisch und wissenschaftlich gleichsam austragen kann. Und wenn sie auch am Ende der hier diskutierten Zeitspanne steht, markiert die *Performance Saga* in Bezug auf die Performance-Kultur Basels auch einen Anfang: Denn gleichzeitig, wie Performerinnen meiner Generation den Radius ihrer Kunst theoretisch zu reflektieren anfangen, richtete sich der Blick der lokalen Förderung an einem neuen Kontext aus. Der Performance-Wettbewerb im Kunstkredit gewinnt sein schweizweites Einzugsgebiet und seine öffentliche Veranstaltung.⁷ Als 2004 unter dem Titel *Sicht auf das Original* der erste Schweizer Performance-Preis vergeben wurde, war nicht vergessen, dass es wache Akteure und vor allem geteilte Erfahrungen brauchte, um ihn zu lancieren. In Basel hatten unter anderem die *Hellen Nächte* (2001) dazu beigetragen. Meine Kollegin Annina Zimmermann hatte mit Andrea Saemann die Idee eines Skulpturenwegs für die Gemeinden Reinach, Binningen und Bottmingen mit einer Reihe temporärer Interventionen beantwortet. Basels Agglomeration war im August und September 2001 Austragungsort vorwiegend nächtlicher Ereignisse. Unter dem Leitmotiv der Projektion und der filmischen Erzählung setzten Künstlerinnen und Künstler situativ Geschichten in Gang. *Helle Nächte* war Hauptprobe und Aufführung, Untersuchung und Vermittlung in einem. Die Anwesenheit der Initiantinnen im Hüttendorf am Waldrand liess die Grenzen zwischen Veranstalterinnen und Anwohnern, Kunstschaffenden und Publikum verschmelzen. »Für uns [...] wurde deutlich, dass sich in den ›Hellen Nächten‹ nicht nur die Kunst an das Publikum, sondern auch das Quartier an die Kunstschaffenden vermittelte. Auf beiden Seiten gab es Vorurteile, die sich nur zögerlich in Wahr-

⁶ Zu Genealogie und Ergebnissen der *Performance Saga* vgl. <http://www.performancesaga.ch>

⁷ Seit 2004 erfolgen die Jury-Entscheide im schweizweit ausgeschriebenem Performancewettbewerb nach der *Sicht auf das Original*, die Performerinnen und Performer bewähren sich vor Publikum. Isabel Zürcher: »Weitsicht und Anpassung am laufenden Band – Kunstkreditprogramme 1990–2009«, in: *Kunstkredit Basel-Stadt 1990–2009*, S. 27–31.

nehmung auflösten.«⁸ Dass die Kulissenarchitektur und die Werbepaneele auf dem sommerlichen Camp Elemente der Filmindustrie⁹ zitierten, war mir damals weniger wichtig als die Beobachtung (und der Respekt dafür), wie das Duo Saemann/Zimmermann bei Wind und Wetter auf jede institutionelle Deutungsmacht verzichtete. Während Performances auch im Format der musealen Repräsentation an Anerkennung gewannen,¹⁰ waren diese Freundinnen unter freiem Himmel Fragende und Ermöglicherinnen. Sie stellten ihre Zeit zur Verfügung und hielten die Bereitschaft aufrecht, »die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, wie sie auch durch die eigene Person verläuft«,¹¹ ins Spiel zu bringen. So fanden Installationen, Performances oder Hörspaziergänge im Austausch am Lagerfeuer eine gesprächige Fortsetzung, mischten sich Befindlichkeiten in die temporäre Gemeinschaft auf dem Feld. Gemeinschaft im Sinne von geteilten Erlebnissen habe ich als wichtig in Erinnerung, und ich entdecke sie wieder in der Nachlese dessen, was sich damals nicht nur in Basel ereignete: »Sie [die performativen Künste, Anm. i.z.] öffnen Freiräume und erarbeiten Tools, die das Experimentieren mit neuen Formen der öffentlichen Versammlung und der Teilhabe ermöglichen. Sie haben v.a. auch das Potenzial, den öffentlichen Raum nicht als Bühne der grossen Events, sondern als Vielzahl von Szenen und Performanzen demokratischer Teilhabe und öffentlicher Selbstorganisation zu entwickeln«.¹² Ich selber war ziemlich weit davon entfernt, den Geruch von feuchtem Gras oder die improvisierte Küche damit in Verbindung zu bringen, dass wir uns von der beobachtenden Rolle weg und in eine Teilnahme hinein bewegten. Ich erlebte die *Hellen Nächte* als eine friedliche Kundgebung, die der Kunst und uns Neugierigen Raum bot – im realen Leben, an einem bewohnten Ort. Deutlich wahrgenommen habe ich zudem, wie das schriftliche Aufzeichnen und das bildliche Dokumentieren unsere Rezeption und Reflexion verlängerten und intensivierten. Jedes Nachdenken über Ergebnisse blieb gekoppelt an ein Wissen um

⁸ Zitate aus: Andrea Saemann und Annina Zimmermann im E-Mail-Gespräch mit Annette Schindler, in: *Helle Nächte*, Basel 2002, S. 50–54, hier S. 53 und 54.

⁹ Ebd., S. 5.

¹⁰ Ich erinnere mich etwa an eine Live-Performance von Joan Jonas im Rahmen ihrer Einzelausstellung in der Galerie der Stadt Stuttgart (November 2000 bis Februar 2001). Und wie mich Rebecca Horn gefesselt hat mit ihren Dokumenten, Installationen und Körpererweiterungen in ihrer Londoner Ausstellung *Bodylandscapes* (2005).

¹¹ Andrea Saemann und Annina Zimmermann im E-Mail-Gespräch mit Annette Schindler, in: *Helle Nächte*, a.a.O., S. 53.

¹² Regula Valérie Burri, Kerstin Evert, Sibylle Peters, Esther Pilkington und Gesa Ziemer: »Versammlung, Teilhabe und performative Künste – Perspektiven eines wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs«, in: Dies. (Hrsg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeiten und performative Künste*, Bielefeld 2014, S. 7–20, hier S. 8.

Arbeitsbedingungen und an eine Erfahrung mit individuellen und finanziellen Ressourcen. Die Macherinnen waren – kein Zufall! – an Performance¹³ geschult. Sie verstanden sich als Gastgeberinnen und qualifizierten sich im Tun in genau dieser Funktion.¹⁴ In solch temporären, auch witterungsabhängigen Situationen spitzte sich etwas zu: Es gab, wo Räume öffentlich wurden, keinen Aufschub, sondern nur Dabeisein oder Verpasst-Haben. Die Agenda füllte sich in den 1990er Jahren in Basel leicht für jene, die das performative Handeln und das Befragen öffentlicher Räume aus erster Hand mitverfolgen wollten. Kulturelles Interesse paarte sich dabei immer mit Begegnung und Gespräch. Performances verhielten sich genuin integrativ, forderten Komplizenschaft. Performance war denn auch nie allein: Nicht im Feld während der *Hellen Nächte*, die sich grundsätzlich gegen eine personelle oder medienspezifische Ausschliesslichkeit verwehrt hätten. Nicht im Kunstraum LODYPOP, den ich ab 2004 als Motor und Landeplatz für Performancekultur in Basel erlebte und der sich »als gemeinschaftliches Experimentierfeld mit öffentlichem Charakter« definierte.¹⁵ Und schon gar nicht im Kaskadenkondensator, der im kollektiven Veranstalten immer zum Verweilen einlud und individuelle Wahrnehmung beim Bier an der Bar vertiefte oder korrigierte. »Ich bin fasziniert davon, wie jeder Besen so individuell wischt wie ein Füllli schreibt und dementsprechend achtsam zu ihm geschaut wird«, notiert Renatus Zürcher ins Tagebuch des Strassenwischers am 7. Juni 2001. »Auch der Wisch-Sound ist unterschiedlich«.¹⁶ Nicht ums Darstellen, sondern um Teilhabe bemüht, hatte er sich im Job-Sharing mit Guido Nussbaum für ein paar Wochen bei der Stadtreinigung anstellen lassen. Das Duo protokollierte seinen ungewohnten Tagesablauf und schrieb künstlerische Arbeit fort im Rhythmus auch zufälliger Begegnungen. Als die Kuratorin Helen Hirsch, die Kulturwissenschaftlerin und Künstlerin Linda Cassens Stoian sowie die Künstlerin Sue Irion im Frühsommer 2001 zwölf künstlerische Projekte unter dem Titel *Lokalzeit* zusammenfassten, ging es um

¹³ Bis hierher bezeichne ich mit »Performance« den künstlerischen Auftritt vor und mit Publikum. Im Folgenden wird die Gattung weniger scharf umrissen, steht der Begriff im weiteren Sinn für Handlungen im Feld des Öffentlichen.

¹⁴ Vgl. dazu auch den »Abspann« in der Begleitpublikation *Helle Nächte*, a.a.O., S. 90–93.

¹⁵ Zum Projektraum Lodypop vgl. die Aufzeichnungen auf der Website von Lena Eriksson, hier unter <http://lena-eriksson.ch/?p=887> (29. Jan. 2016).

¹⁶ Vgl. den Projektbeschrieb und Dokumentationen zu *Lokalzeit* (18. Mai bis 1. Juli 2001): www.lokalzeit.ch, den Tagebucheintrag von Renatus Zürcher dort unter »Nussbaum & Zürcher« (29. Jan. 2016).

Anwesenheit; ums Verzahnen künstlerischer Handlung mit den Gleichzeitigkeiten eines heterogenen, vielsprachigen städtischen Alltags im St. Johannis Quartier.¹⁷ Mit dem *Teergarten* (Esther Hiepler) oder mit den Geburtstagspartys für Anwohnerinnen und Anwohner (Clara Saner und Selma Weber) hat sich nicht nur das Quartier von seiner privaten, ja familiären Seite gezeigt. *Lokalzeit* erlaubte mir damals auch, Künstlerinnen und Künstler als Akteure kennenzulernen, die ihr Schaffen als engagierten Bezug zu Stadt und Gesellschaft verstehen und ihre Wahrnehmung erfinderisch zu teilen bereit sind. Es waren Kippmomente vom Eigenen ins Geteilte und vom gesicherten Wert in die offenen Ausgänge, die während *Lokalzeit* ein städtisches Quartier erweiterten sozialen Raums erschlossen.¹⁸ Aus zeitlicher Distanz ist *Lokalzeit* auch lesbar als ein Versuch, dem »Unwirtlichen«,¹⁹ das dem St. Johann-Quartier nach der Schliessung der Alten Stadtgärtnerei eingeschrieben blieb, freundlich und mit der Einladung zur Partizipation zu begegnen. Nahsichtig und mit grosser Empathie hatte Rénatus Zürcher bereits Jahre zuvor die Membran zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen zum Thema gemacht. In seinem »populären Videoprojekt« *Boulevard* hatte der Künstler Anwohnerinnen und Anwohner der Mülhauserstrasse dazu angeregt, in Videos aufzuzeichnen, was sie von sich zu zeigen bereit waren. Die Fernsehmonitore – sonst ein Medium der Vereinsamung schlechthin – dienten, zum Fenster gerückt, im September 1995 allabendlich einem »Public Viewing« der besonderen Art.²⁰

»Ein Teil des Teams des Ausstellungsraumes Kaskadenkondensator (Warteck pp) hat zusammen mit Gastorganisatoren ein Konzept erarbeitet, durch subjektive Sichtweisen das Feld von Nicht-Orten phänomenologisch auszuloten und mittels künstlerischen Strategien zu bespielen. Über vierzig Künstler_innen wurden eingeladen, mittels ihrer Arbeitsweisen Nicht-Orte zu reflektieren.«²¹ Die Heuwaage ist nicht verzeichnet unter den

¹⁷ Die Relation zwischen dem Lokalen und dem Globalen war eine Klammer, welche die drei Initiantinnen auch biografisch verband. Helen, Sue und Linda* sind in jeweils mindestens zwei Kulturen zuhause und fanden auch deshalb im Quartier des St. Johann ein ihnen vertrautes Thema städtischer Realität. *(gern nur mit Vornamen – ist ein Indiz für das Schreiben aus der Nähe)

¹⁸ Programmatisch wird Daniel Baumann, Kurator der *Kunsttangenten* (1999–2009), diese unter den Titel stellen »Raum veröffentlichen«. Vgl. die zusammenfassende Publikation *Kunsttangenten*, Basel 2010.

¹⁹ Der Urbanismus der 1960er- und 1970er-Jahren hat unter anderem diesen Begriff die Beschreibung der wachsenden Grossstädte geprägt. Vgl. Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt a.M. 1965.

²⁰ Vgl. Rénatus Zürcher: *Boulevard. Ein populäres Videoprojekt. Videoinstallationen in der Mülhauserstrasse Basel, September 1995*, Basel 1996.

²¹ Aus dem Kurzbeschrieb von *NonLieux*, archiviert unter: <http://www.xcult.org/x/nonlieux/projekt.html> (5. Feb. 2016). Den Begriff »Non-Lieux« hatte der französische Anthropologe Marc Augé 1992 in die urbanistische Diskussion eingeführt.



Abb. 5: Renatus Zürcher, *Boulevard* – ein populäres Videoprojekt, 1995, Mülhauserstrasse Basel, Foto: Uri Urech.

Non-Lieux oder Nicht-Orten, die von Januar bis März 1998 performative Handlungen aufgenommen und zur Diskussion Anlass gegeben haben. Vielleicht bot sich diese »moderne Wildnis« gerade deshalb im Folgejahr als Bühne, öffentliches Atelier, Ausstellungs- und Party-Raum an? *Die Versicherung ebene e* war eine aus dem Elan von Studienabgängerinnen und -abgängern geborene Initiative.²² Zur ephemeren Ausstellung an der einstigen Stadtgrenze eingeladen waren denn auch vorwiegend junge Performerinnen und Performer: Die Gruppe G.A.B.I.²³ zum Beispiel leistete dem räumlichen und akustischen Belastungsdruck des öffentlichen Raums mit kurzen Auftritten Widerstand. Geplantes und Improvisiertes gingen ineinander über, an der Definitionsmacht war man weniger interessiert als daran, in Echtzeit vor einem teils informierten, teils zufällig sich einfindenden Publikum die multiple Autorschaft zu erproben. In der Video-

²² Die Idee, die Heuwaage während zehn Tagen als Spielfeld für räumliche Installationen und temporäre Interventionen zu nutzen, stammte von einem Kollektiv: Marcel Bitter, Andi Bründler, Regula Burri, Walter Derungs, Martin Heldstab und Edit Oderbolz hatten 1998 im Rahmen des »Freien Kunstprojekts« beim Kunstcredit Basel-Stadt für *ebene e* einen Beitrag zugesprochen bekommen. Vgl. *Kunstcredit Basel-Stadt 1990–2009*, S. 103.

²³ Der Name der Performancegruppe (mit: Haimo Ganz und Martin Blum, Irene Maag, Muda Mathis, Chen Tan, Judith Spiess und Franziska Wüsten) zitiert die Merksätze der Erste-Hilfe-Leistung: Gibt er Antwort? Atmet er? Blutet er? Ist der Puls spürbar? – G.A.B.I. formierte sich verspielt programmatisch unter dem Vorzeichen der Vitalität des kollektiven Körpers und trat an der Heuwaage in Ärztekitteln auf.

aufzeichnung vom 5. Juni 1999 ist denn auch nichts zu spüren von jenem Bewusstsein, mit dem sich das performative Ereignis oder »Event« heute als Alternative und Erweiterung der Skulptur behauptet.²⁴ Weniger an einer Terminologie der »plastischen Intervention«, am »Erforschen« oder an einem messbaren Erfolg orientiert, war die *ebene e* ein experimenteller Beitrag, der Grenzen konventionellen Handelns im öffentlichen Raum auslotete – und Kunst als bildungsbürgerliches Instrument der Distinktion verwarf zu Gunsten spielerischer, auch spontaner Interventionen. Eine temporäre Aufmerksamkeit stiftend, warf das Kollektiv von Performerinnen und Organisatoren Fragen auf, ohne auf direkte Antworten zu pochen: Wohin kann Kunst gehen? Wie leistet sie dem allgemeinen Individualismus Widerstand? Sind Überraschungen inszenierbar? Braucht Kunst die Legitimation des Publikums?

Das explizit »Öffentliche« hat in meiner Performance-Rezeption zunächst nur am Rand eine Rolle gespielt. In der Dunkelkammer meiner subjektiven Erinnerung kann ich heute Fragmente der Basler Performancekultur bergen und mit Begriffen aus dem international geführten Diskurs über Kunst im öffentlichen Raum abgleichen. Vor Letzterem scheue ich auf dieser kurzen Reise ins Gedächtnis der Stadt etwas zurück. Es ist, wie wenn die Liaison zwischen meinem Erleben und dem Vokabular rund um *Die Kunst des urbanen Handelns* oder *Performing Public Art* das gefährdet, was ich an der Performance in Basel der verhandelten Jahre gewann: kollegiale Räume, auf Freundschaft basierende Kooperationen und in zahlreichen Variationen die Frage, wie sich öffentlicher Raum durch Handlung finden, erfinden, teilen, vermessen und einnehmen lässt. Die Zeit ist ein mächtiger Faktor in diesem Themenfeld: Alle, die in diesem Text eine Rolle spielen, hatten und haben nicht nur Teil am Behaupten und Mitbestimmen von Öffentlichkeiten, sondern sind wie ich selbst darin auch älter geworden. Und mancher Ort, der die Erinnerung an einen

²⁴ Der Körper als lebendige Skulptur war Ausgangspunkt der 12. Schweizerischen Plastikausstellung in Biel (4. Juli – 2. November 2014). Vgl. Gianni Jetzer und Chris Sharp (Hg): *Le Mouvement/Performing the City*, Berlin 2014, hier zitiert S. 7.

performativen Anlass noch in sich trägt, sieht heute anders aus. Aus der Liaison zwischen Künstlerinnen und Künstlern, die sich selber öffentlich zeigten, und Veranstalterinnen, die Gastfreundschaft als Ausgangspunkt des Kuratierens erkannten, habe ich den Raum von Stadt und Nachbarschaft als potenzielles Eigenes zu lesen gelernt.

Daniel Häni im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und
Muda Mathis, Unternehmen Mitte, 22. November 2015

Wenn Festes sich verflüssigt

Sabine Gebhardt Fink: Beginnen wir mit dem Jahr 1989. Die Aktion auf dem Barfüsserplatz, was ist da genau passiert?

Daniel Häni: Voraus ging ein Projekt, das wir auf dem Münsterplatz machen wollten. Bernhard Batschelet war damals federführend, machte die Gesuche und hat mit der Regierung verhandelt. Das Gesuch wurde aber abgelehnt. Es stand im Kontext der Situation nach der Alten Stadtgärtnerei. Wir wollten etwas Friedensbildendes machen. Was in der Alten Stadtgärtnerei politisch passierte, wollten wir mit künstlerischen Mitteln nachzeichnen. Die Aktion auf dem Barfüsserplatz war dann ohne Bewilligung und dauerte 36 Stunden. Und dort war interessant, dass es ohne Bewilligung möglich war – und sogar nachdem Anträge abgelehnt wurden, dass wir es trotzdem realisieren konnten. Wir haben es geschafft, die Polizei so zu moderieren, dass sie auch nicht eingreifen musste. Von Freitagmittag bis am Samstagabend spät, also über Nacht, konnten wir auf dem Barfüsserplatz eine Kunstperformance zelebrieren, ohne dass die Polizei einschritt.

SGF: Aber sie war präsent.

DH: Ja, natürlich, aber es geht um die Stilfrage, wenn man miteinander spricht und nicht konfrontativ vorgeht, kann man plötzlich einen Weg finden. Das hat sich ja dann auch weitergetragen in dem Projekt Werkraum Schlotterbeck. Dort hatten wir auch Dialoge, Partnerschaften. Das ist das eine, was mir von der Aktion auf dem Barfüsserplatz in Erinnerung geblieben ist, und das andere, was ich noch weiss, ist, dass wir 3 Tonnen Eis

geschmolzen haben. Dies war titelgebend für die Dokumentation: »Schmelzgrenze«. Überhaupt hat mich damals sehr interessiert, wo diese Grenze liegt, an der etwas Festes sich verflüssigt. Und wenn man sich die Schweiz in den 1980er Jahren vorstellt, war das noch eine harzige Sache. Dass hier eine Verflüssigung stattfindet, war damals eines meiner zentralen Anliegen. Ein drittes Element ist, dass dort die Grundlage gelegt wurde für die Gründung einer »Gedankenbank«. Auf den Barfüsserplatz kamen einerseits Menschen, die wollten wissen, was wir da machen, und andererseits kamen welche, die schon alles wussten. Das war ein Geburtsmoment für die Idee einer Gedankenbank, die wir dann in der Folge, 1988, gegründet haben. Daraus wurden später Konzepte von Wikipedia und Facebook, wenn man so will. Der Ansatz, um den es ging in der Gedankenbank, ist Wikipedia, in dem Sinne, dass man alles sammelt und viele Menschen gratis mitarbeiten, und es ist Facebook, da jeder sein Profil, sein Konto hat und sich austauscht mit anderen.

SGF: Mich würde die Art des Zusammenarbeitens interessieren. Beteiligt an der Aktion waren Bernhard Batschelet, Regi Hartmann, Ronald Wüthrich und Stefan Dähler zusammen mit dir als »Zone«. Ist das richtig? Gleichzeitig hältst du fest, dass dies keine kollektive Aktion war. Was ist es dann, diese Art des Zusammenarbeitens?

DH: Also wie der Name schon sagt »Kollektiv«, das hat mit Kleben zu tun, also coller, wie kleben, zusammenkleben. Und das war nicht unbedingt mein Bedürfnis, kollektiv zu performen, obwohl das auch seine Berechtigung hat, war es mir persönlich zu klebrig. Wir versuchten anders vorzugehen, eher assoziativ und immer im Moment. Aber wenn man für den Moment eine Verbindung eingegangen ist, muss man das nächste Mal nicht auch etwas zusammen machen. So haben wir damals gearbeitet: Man muss nicht, sondern kann.

Muda Mathis: In den 90er Jahren haben wir als Performer_innen Begriffliches von seiner Bedeutung her verändert. Es gab weiterhin Kollektive, aber all die mühsamen Dinge vom Kollektiv, wie z.B. auf Konsens hinarbeiten, das warfen wir weg und haben uns als Autorenkollektiv verstanden.

DH: Assoziativ arbeiten könnte man das vielleicht auch nennen?

SGF: Ebenso wie mit wechselnden Kooperationen oder in wechselnden Zusammensetzungen arbeiten.

DH: Mit Stefan Dähler, sein Künstlername war Mona, er ist 2001 in einem tragischen Autounfall ums Leben gekommen, habe ich studiert. Das Studium der Siedlungsplanung in Rapperswil von 1986 bis 1987 haben wir zusammen abgebrochen, erfolgreich abgebrochen würde ich jetzt im Nachhinein sagen. Anschließend kamen wir als Nobodys nach Basel und haben unser Lebensgefühl in ein Wort zusammengefasst: Zone. Und Zone hiess für uns damals, dass es ein Gebiet gibt, über das wir nichts wissen... Und so wurde die Zone auch sofort ein Firmenname oder ein Unternehmensname. Wir haben dann nicht als Mona und als Daniel, sondern als Zone gearbeitet. Nicht individuelle Künstlerbiografien standen im Vordergrund, sondern wir haben uns unter einem gemeinsamen Namen assoziiert. Und neben der Zone entstand die Gedankenbank. Danach war ich Gedankenbank und Gedankenbankrat. Wir haben ein Institut gegründet, das Institut für angewandten Realismus, und unsere Kunstaktionen liefen unter dem Label »Institut für angewandten Realismus«. Ich glaube nicht, dass das neu war, aber es war auf jeden Fall bezeichnend, dass wir nicht als Einzelpersonen aufgetreten sind, sondern immer unter einem Label.

SGF: Heisst das auch, man wollte wieder bewusst in institutionellem Rahmen agieren? Bedeutet es eine Strategie der Professionalisierung, indem man als Label auftrat?

DH: Nein. Ich würde sagen, die Sehnsucht, warum wir das gemacht haben, die Triebfeder, war, dass es um die Sache ging. Wir wollten nicht eine Künstlerbiografie verfolgen, sondern anhand der Sachfragen und der Dinge, die wir gemacht haben, uns mit Inhalten auseinandersetzen.

MM: Eine Versachlichung weg vom Narzisstischen fand statt.

DH: Und dadurch hat das Persönliche wieder mehr Spielraum bekommen, da man nicht darauf fokussiert ist.

SGF: Du hast noch das Institut für angewandten Realismus erwähnt. Welche Idee steckte dahinter?

DH: Das Institut für angewandten Realismus war lustig. Ein Grund, dieses Institut ins Leben zu rufen, war, dass Kunst damals in einem geschützten Rahmen stattfand, das konnte durchaus provokativ sein, dann sagte man, okay, ah das ist Kunst. Und dann war das Kunstwerk eigentlich schon entwaffnet. Im Format des Instituts bekamen unsere Projekte einen Charakter von Wissenschaft und Ernsthaftigkeit.

SGF: Seid ihr so der Kommodifizierung von Kunst entkommen?

DH: Es gibt einen gewissen Freiraum, wenn man sagt, ich bin Künstler. Aber im Setzen der Sachen ist man nicht so glaubwürdig, wie wenn etwas im »echten Leben« stattfindet. Deshalb haben wir uns geweigert, uns als Künstler zu bezeichnen.

Und ich glaube, das wurde zum Zeitgeist. Das fand natürlich nicht nur in diesem Provinznest Basel statt, sondern überall auf

der Welt. 1990 waren wir in Leipzig und dort ist die Gedankenbank an einem grossen Kongress zum EWR aufgetreten und hat den seelisch-geistigen Bankrott dieser europäischen Organisation erklärt. Wir waren vernetzt. Wir haben unter anderem regelmässig eine Konferenz abgehalten: die Konferenz zur Erörterung der Prioritätenfrage, und haben manchmal 24 Stunden lang zu diesem Thema konferiert – auch im Ausland – und immer lautete die Fragestellung: Was hat jetzt Priorität, was ist der nächste Schritt?

MM: Entstanden daraus so etwas wie Produkte?

DH: Es gab auch Produkte – aber nicht das Kunst-Objekt schien uns das Wichtige, sondern das Kunst-Subjekt. Weil wir den Eindruck hatten, dass alles wieder über das Kunst-Objekt läuft, das dann in den Markt kommt und dort definiert wird. An der traditionellen Weihnachtsausstellung in der Kunsthalle haben wir kein Objekt oder ein Produkt gezeigt, sondern wir betrieben dort die Gedankenbank zur Frage: Was ist eigentlich das Kunst-Subjekt? Das kreierte eine lustige Situation: Wir kriegten ein paar Quadratmeter zugeteilt und wurden als Kunst-Objekt behandelt. Wir hatten ein Schildchen und auch einen Preis.

SGF: Wie gross war das Interesse der Öffentlichkeit an den Aktionen?

DH: Für die Gedankenbank lautete unser Konzept: Wir nehmen jetzt einen Tisch, gehen auf die Strasse, vielleicht vor die Kantonalbank, und schlagen da die Gedankenbank auf. Dann kam sofort die Polizei und hat uns verhaftet wegen Benutzung von Allmendraum ohne Bewilligung. Am nächsten Tag entdeckten wir: Dort bei der Kantonalbank, da hat's ja eine Bank vor der Bank, eine Sitzbank. Wir haben uns darauf gesetzt, und sie konnten uns nicht mehr verhaften. Für die Medien war es sofort interessant.

Und wie heute war es auch damals, wenn du in die Medien kommst, dann hast du natürlich eine viel grössere Relevanz.

MM: Dann ist es etwas.

DH: Dann hast du Reichweite. Beim Projekt Gedankenbank nahmen mehrere hundert Kontoinhaber und Kontoinhaberinnen teil. Deshalb kam das Schweizer Fernsehen und hat darüber berichtet. Und anschliessend hatte es natürlich eine noch grössere Wirkung.

Diese Geschichten wurden nicht auf dem Kunstmarkt präsentiert. Weil damals war der Kunstmarkt in der Schweiz nicht so weit, dass nicht-sichtbare Produkte anerkannt wurden. Das ist ja mittlerweile gang und gäbe, dass man etwas ausstellt, was z.B. nicht gemacht wurde. Wir wollten dezidiert nicht Teil dieses Systems sein, weil wir dieses Entwaffnen politischer Aussagen im Kunstkontext festgestellt haben.

MM: Und weil ihr vielleicht auch nicht von der Kunst her kamt? Also kein Vertrauen in die Kunst vorlag, und ihr von Anfang an eine kritische Haltung der Kunst gegenüber hattet?

DH: Also die Frage unserer Arbeit zielte auf den Kunstbegriff. Für uns war klar, Kunst ist eine Grundmethode, um zu erkennen, dass der Mensch ein schöpferisches Wesen ist, der die Dinge, sich selber und die Welt, durch seine künstlerischen und gestalterischen Fähigkeiten verändern kann. Trotzdem war deutlich, dass unser Handeln Kunst bleibt.

MM: Aus heutiger Perspektive würde man euch als prozessorientierte Konzeptkünstler bezeichnen. Das Setzen von Kunstbezügen, also zu dem, was nachher oder zur gleichen Zeit oder vorher in der Kunst gemacht wurde, schafft erst Relevanz und politische Brisanz aus meiner Sicht.

SGF: Würdest du sagen, das sind stringente Ideen, die bis heute fortgeführt werden? Oder gibt es auch Verwerfungen in deiner Arbeit und Verschiebungen in deinen Bezügen?

DH: Ich mag Verwerfungen und Verschiebungen. Aber in diesem Fall gibt es tatsächlich diese Kontinuität. Nehmen wir den Begriff der permanenten Konferenz zur Erörterung der Prioritätenfrage, das ist exakt die Idee zum Kaffeehaus (»die Mitte« in Basel). In diesem sitzen wir jetzt gerade. Und natürlich verstehe ich dieses Kaffeehaus als Veranstaltung, als permanente Kultur-Veranstaltung. Für mich bedeutet es ein Theaterstück und die Mitarbeiter machen Regie und die Gäste sind die Darsteller. Das hat dazu geführt – das sage ich jetzt im Rückblick –, dass wir, Ende der 90er Jahre, Anfang 00er Jahre das Unternehmen gegründet haben. Es ist ein Kaffeehaus, indem man nicht konsumieren muss.

Und es freut mich speziell, dass wir solche Arbeitsweisen und Arbeitstechniken entwickelt haben, die nicht auf einer Ideologie begründet waren, sondern die im alltäglichen Leben funktionieren.

SGF: Würdest du dennoch Unterschiede sehen zu politischen Bewegungen oder Strömungen der Zeit und deinen Aktionen von damals?

DH: Ich weiss noch, wie ich entdeckt habe, um 1989 im Zuge der Armeeabschaffungsinitiative, dass es diese Form von Initiative und Volksentscheid woanders nicht gibt, und dort würde ich die Brücke zum Politischen schlagen. Die Schweiz hat eine demokratische Kultur, die ich als eine demokratische Kunstform bezeichnen würde. Auf hohem Niveau wird hier Demokratie zelebriert, so dass man sagen könnte: welch ein Kunstwerk, chapeau!

MM: Ich habe immer das Gefühl, irgendwo ist eine Sehnsucht von Mensch, ein Wissen von Etwas, ein tiefes Verbundensein hinter deiner Arbeit verborgen.

DH: Ja, also damals in dieser Zone, ging es um erhöhte Wahrnehmungsbereitschaft. Wir stellten immer die Prioritätenfrage und überhaupt die Frage, was ist das Wichtigste, was ist die Hauptsache. Und genau diese Frage nach der Hauptsache, das ist die Kapitalfrage. Was ist das Kapital? Unsere Antwort lautet: Das ist der Mensch. Der Mensch ist das Kapital. Und da er die Fähigkeit zu denken hat, machen wir eine Gedankenbank.

MM: Denken verweist dann auch auf das Individuum.

SGF: Wenn man vom Marxismus kommt, ist natürlich das Kapital etwas völlig anderes als der Mensch und die Arbeit. Das symbolisiert genau die Trennung zwischen dem Besitzer der Produktionsmittel, welcher den Mehrwert der Arbeit erhält und so »Enteignungen« und Entfremdungen produziert, und dem Menschen als Arbeiter.

DH: Da schaut der Marxismus nicht genau hin. Beziehungsweise haben wir uns damals erlaubt, im Sinne einer Selbstermächtigung, die Begriffe neu zu denken und zu definieren. Natürlich ist das Denken das Kapital. Im 21. Jahrhundert wird es noch viel deutlicher werden. Denken und Kreativität ist der Rohstoff des 21. Jahrhunderts. Das gefällt mir als Vorstellung. Wir brauchen selber denkende Menschen, weil wir dringende Fragestellungen haben, die man lösen muss. Die kann man doch gar nicht mehr lösen, indem man die Gesellschaft so organisiert, dass wenige den andern sagen, was sie zu tun haben.

SGF: Abschliessend würde ich noch gern zum Schlotterbeck-Projekt etwas wissen ...

DH: Aus heutiger Sicht war die wichtigste Performance im Schlotterbeck, das Areal nicht zu besetzen, sondern mit der Schweizerischen Volksbank zu verhandeln. Und durch diesen Dialog, der übrigens in diesem Kaffeehaus hier stattgefunden hat, wurde es möglich, Partnerschaften einzugehen. 1989/90 war nicht denkbar, dass wir einmal die Volksbank übernehmen würden. 1998 ist es geschehen. Das gefällt mir an dieser Geschichte. Wir hatten zudem einen schönen Stil von Gemeinschaftsbildung. Gemeinschaft stand im Dienste des Einzelnen, und nahm nicht so in Anspruch, dass der sich nicht entfalten konnte. Das hat etwas freigeschlagen für heute: dass man Räume zwischennutzen kann, dass man vernünftig miteinander umgehen kann, dass man Sachen zulassen kann, dass man nur wegsteht vom Schlauch, auf dem man steht, und es dann gut kommt.

Die Autor_innen, Interviewpartner_innen und Herausgeberinnen

Ariane Andereggen lebt in Basel und bezeichnet sich selbst als bildende Schauspielerin und als darstellende Künstlerin. Sie studierte im Departement Theater an der Hochschule für Kunst (HKB) in Bern sowie Kunst und Medien an der Universität Karlsruhe (ZKM) bis 2002. Sie ist Schauspielerin, Medien-Künstlerin und Performerin. Ihre Ausdrucksformen umspannen Schauspiel, klassisches wie OFF-Theater, bis hin zu Live-Performance, Text, Zeichnung, Fotografie und Video. 2009 gewann sie mit »Myselife as Outsider-Artist« den Swiss Art Award.

Linda Cassens Stoian, geboren in USA, lebt und arbeitet in Basel (CH). Sie studierte Performance Art (1990–1994) an der New York University. DORE/SNF Forschungsprojekte: Perform Space, Situated Body, an der FHNW – Hochschule Gestaltung und Kunst Basel. Ihr Forschungsschwerpunkt ist ein Modell zur Analyse künstlerischer Raumproduktionen. Sie unterrichtet Art in Public Spheres, Master of Arts in Fine Arts, an der Hochschule Luzern – Design & Kunst (CH).

Carola Dertnig lebt in Wien und arbeitet als Dozentin, Künstlerin, Kuratorin und Autorin; seit 2006 unterrichtet sie »Performative Kunst« an der Akademie der bildenden Künste Wien. 2008 hatte sie eine Gastprofessur, CalArts, in Los Angeles inne. Daneben diverse Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland. Sie arbeitet in den Bereichen Performance, Video, kuratorische Projekte und Publikationen.

Simone Etter, Studium Fine Arts, Hochschule der Künste Bern (2004), Lehrberufe für Gestaltung und Kunst, Vermittlung von Kunst und Design, Lehrdiplom Sekundarstufe II, FHNW HGK

Basel (2011). Konzept-Künstlerin und Initiatorin Künstler_innenkollektiv *marsie*. Arbeitsschwerpunkte: Gehen als künstlerische Praxis, Performance Art, künstlerische Interventionen. Wissenschaftliche Assistentin am Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst FHNW/HGK Basel mit Arbeitsschwerpunkt: Künstlerische Forschung – künstlerische Kunstvermittlung und Doktorandin an der Universität Duisburg-Essen.

Sabine Gebhardt Fink lebt in Basel und Luzern, Studium der Kunstwissenschaft an den Universitäten München und Basel (Promotion »Transformation der Aktion«, Publikation Wien 2003). Von 2004–2010 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Dozentin am Institute for Cultural Studies in the Arts ICS der ZHdK. Sie war Ko-Kuratorin beider Performance Index Festivals. Seit 2011 leitet sie den Master of Arts in Fine Arts – Art in Public Spheres & Art Teaching, Hochschule Luzern– Design & Kunst und ist Professorin für Gegenwartskunst. Ihre Forschungsfelder sind: Perform Space, Situated Body, Verhältnis der Künste, Ausstellungsdisplays, Hermann Obrist, Konkrete Poesie, Camp – ein kollaboratives Netzwerk zur Vermittlung von Gegenwartskunst. Sie ist Mitherausgeberin der Performance Chronik Basel. Publikationen im Themenfeld sind: Floating Gaps, in: *Performing the Sentence*, Carola Dertnig et al. (Hg.), Wien 2014; Installative Dramatisierung, in: *Critical Scenography*, Kai-Uwe Hemken (Hg.), Kassel 2014.

Markus Goessi lebt und arbeitet in Basel. Er machte zuerst eine Ausbildung zum Augenoptiker und entdeckte dann seine kreative, künstlerische Seite an der Gestaltungsschule Farbmühle in Luzern. Von 2000 bis 2004 absolvierte Markus Goessi ein Kunststudium an der HGK Basel. Seit 2004 arbeitet er als Bildender Künstler, Performer und Veranstalter in den Bereichen Photographie und Performance Art in Europa, Asien und Südamerika und wurde an verschiedene Performance Festivals eingeladen. 2005 gewann Markus Goessi den Performance-Preis des Kunstcredits Basel-Stadt.

Pascale Grau lebt in Basel. 1986–1992 studierte sie an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. 1992–1994 war sie Meisterschülerin und Assistentin von Marina Abramovic (HfBK). Sie ist Künstlerin und Kunsttheoretikerin. 1998–2006 kuratierte sie Performanceanlässe im Kaskadenkondensator Basel. 2006–2008 Studium Cultural- & Gender Studies (MAS) an der ZHdK. Sie ist Lehrbeauftragte an verschiedenen Schweizer Kunsthochschulen und tritt seit 1995 regelmässig als Performancekünstlerin auf. 2009 erhielt sie den Werkpreis des Kunstcredits Basel-Stadt. Sie leitete das SNF-DORE Forschungsprojekt *archiv performativ*, ICS ZHdK (2010–12). Seit 2014 ist sie Vorstandmitglied von PANCH. Publikation im Themenfeld: Monografie Pascale Grau, Nürnberg (2009).

B. Hagen (Alex Silber) lebt in Basel und äussert sich seit der Gründung des Instituts für Imagologische Forschung (1990) sporadisch in aktuellen Anlässen, Ausgangspunkten, Zielvorgaben und Zusammenhängen zu Ursachen und Wirkungen utopischer Potentiale in der Gestaltung unserer Lebenswirklichkeit. Imagologie ist auf Erzeugnisse der Informationskultur ausgerichtet, die ihren verbalen und visuellen Gehalt verändern und beginnen, eine andere Sprache zu sprechen. Im Rahmen von »Museutopia« im Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen wurde das »UtopieLos für eine zeitgemässe Kunstforschung« durch Michael Fehr und Alex Silber & Co. in das Museum der Dinge eingebracht (2002); Aktuelle Arbeit: »Overallcity«, »Eulen für Kassel und Athen«, Documenta 14, 2017.

Daniel Häni lebt in Basel und ist Unternehmer. Er ist Mitbegründer und Mitglied der Geschäftsleitung des »unternehmen mitte« seit 1998. Er gründete 2006 zusammen mit dem Künstler Enno Schmidt die Initiative Bedingungsloses Grundeinkommen. Im Frühling 2012 wurde die Initiative lanciert und im Oktober 2013 eingereicht. Die Initiative kam im Juni 2016 in der Schweiz zur Abstimmung.

Justin Hoffmann lebt in Wolfsburg, Studium der Kunsterziehung, der Neueren Geschichte, Kommunikationswissenschaft und der Kunstgeschichte in München (Promotion). Er ist seit 1988 kuratorisch tätig, hat in den 1990er Jahren im Kunstraum München, an der Shedhalle Zürich gearbeitet und war von 2000 bis 2001 Kurator an der Kunsthalle Wien. Seit 2004 ist er Leiter des Kunstvereins Wolfsburg. Er ist Kritiker für *Süddeutsche Zeitung*, *Kunstforum International*, *artforum*, *Kunst-Bulletin*, *springerin* und *frieze* und hat verschiedene Lehraufträge u.a. Hochschule der Künste Berlin, Akademie der bildenden Künste Wien, Merz Akademie Stuttgart, 2003/2004 Gastprofessor Kunstuniversität Linz. Hoffmann ist Gründungsmitglied der seit 1980 bestehenden Musikgruppe FSK (»Freiwillige Selbstkontrolle«). Publikationen im Themenfeld sind: zusammen mit Marion von Osten: *Das Phantom sucht seinen Mörder. Ein Reader zur Kulturalisierung der Ökonomie*, Berlin 1999.

Judith Huber lebt in Luzern und arbeitet schweizweit als Künstlerin und unabhängige Kuratorin. Sie gründete migma Performance 2001 in Luzern, kuratierte den Kunstexpander in Aarau, den Performancetag Artpicnic in Bern, die Performances im Rahmen von »Zentralschweizer Kunstszene 2010« im Kunstmuseum Luzern und kuratierte und organisierte von 2002–2007 die Performancereihe im Kaskadenkondensator Basel. Als Performerin tritt sie an Festivals und in Kunsträumen in der Schweiz und ausserhalb auf. Sie ist Mitbegründerin und Co-Präsidentin von PANCH (Performance Art Network CH).

Silvana Iannetta lebt in Bern, Studium 2002–2005 an der Hochschule Gestaltung und Kunst Basel, Bildende Kunst und Medienkunst, 2009–2011 Studium des Master in Fine Arts, Major Art in Public Spheres, Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie arbeitet als Künstlerin an diversen Ausstellungen und Projekten.

Birgit Krüger lebt in Basel. Sie studierte Medizin in Lausanne und Basel und Kunst an der Akademie der bildenden Künste in Wien; Lehraufträge: Akademie der bildenden Künste Wien 2000–03, Hochschule der Künste Bern 2003–08. Seit 1995 Kooperation mit Eric Schmutz im Künstlerduo Copa & Sordes. Ihre Arbeiten situieren sich an den Schnittstellen zwischen Kunst und Alltagskultur.

Heinrich Lüber lebt in Zürich. Ausbildung als Primarlehrer und Studium an der Schule für Gestaltung in Basel, höheres Lehramt für bildende Kunst. Es folgen im Rahmen von Stipendien Aufenthalte in der Türkei (1986–87), den USA (1992), in Frankreich (1996) und Australien (1999). Seit 1988 Beteiligung an Ausstellungen, Performancefestivals und Kunstmessen im In- und Ausland. Initiator, Ko-Kurator und Organisator der Performance Index Festivals in Basel. Er war Professor für bildnerisches Gestalten an der Fachhochschule beider Basel (FHBB) und Leiter des Nationalfondsprojektes *The Situated Body*, das sich der Erforschung performativer Ästhetik widmet. Aktuell ist er Leiter des Studiengangs Master Art Education an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). Für sein Schaffen wurde er dreimal mit dem Eidgenössischen Preis für freie Kunst ausgezeichnet (1997, 1998, 2000).

Chus Martínez lebt in Basel und hat ihren Hintergrund in der Philosophie und Kunstgeschichte. Tätigkeiten: Chefkuratorin des Museo Del Barrio in New York, Leitung der kuratorischen Abteilung der DOCUMENTA (13) und Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Chefkuratorin am MACBA, Barcelona (2008–2011), Leiterin des Frankfurter Kunstvereins (2005–2008) und künstlerische Leiterin der Sala Rekalde, Bilbao (2002–2005). Für die 51. Biennale von Venedig (2005) kuratierte Martínez den zyprischen Pavillon, 2008 war sie kuratorische Beraterin für die Carnegie International und 2010 für die 29. Biennale von São Paulo. Leiterin des Frankfurter Kunstvereins und Begründerin des »Deutsche

Börse Residency-Program«. Aktuell ist sie Leiterin des Institut Kunst, FHNW/HGK, Basel. Chus Martínez doziert regelmässig und publiziert Katalogtexte und Kritiken, für das Artforum und zahlreiche internationale Zeitschriften.

Muda Mathis lebt in Basel, sie ist Künstlerin und arbeitet in den Bereichen Performance, Video, Installation und Kunst im öffentlichen Raum. Mitbegründerin der Performanceband Les Reines Prochaines und der Produktionsgemeinschaft VIA (Audio, Video, Kunst), Basel. Dozentin an der HGK Basel und Mitherausgeberin der Performance Chronik Basel.

Lilo Nein lebt in Wien und Den Haag, Gastdozentin an der Akademie der bildenden Künste Wien und im Masterstudiengang für Artistic Research an der Royal Academy in Den Haag. Nein ist bildende Künstlerin und arbeitet mit und über Performance. 2012 erhielt sie den Performance-Preis des Kunstraum Niederösterreich. Künstlerische Publikation im Themenfeld: Wenn Analysen Gedichte wären ... Arbeiten zwischen Text und Performance (2013).

Chris Regn lebt und arbeitet als Künstlerin und Veranstalterin in Basel und Hamburg. Sie arbeitet mit Recherchen und Videos, mit Überlieferung und Repräsentationsformen. Sie speist ihre Arbeit aus einem grossen Archiv namens Bildwechsel in Hamburg. Tätigkeit als Kuratorin mit dem Kaskadenkondensator in Basel und mit den Künstlerinnengruppen »Evi, Nic und C« und »Tischgespräche«. Die Bewegung, die beim Gemeinsamen, beim Sprechen und beim Zusammenarbeiten entsteht, ist Motiv und Motor ihrer Arbeit. Das Befördernde der Kommunikation zwischen unterschiedlichen Statements und Medien interessiert sie auch als Kuratorin.

Dorothee Richter lebt in Zürich und Stuttgart. Sie war künstlerische Leiterin des Künstlerhauses in Bremen (D). Ihre Forschungsfragen sind: Sozial engagierte Praxen, feministische Positionen und künstlerische Zusammenarbeiten. Sie unterrichtete an der Merz Akademie Stuttgart, der Universität Bremen und am Critical Curatorial Cybermedia Master, Ecole des Beaux Arts Genf und an der Universität Lüneburg. Sie gründete Curating Degree Zero Archive und initiierte das web-journal On Curating. Aktuell ist sie Kuratorin und Autorin sowie Ko-Leiterin der Research Platform in Curating sowie PhD Supervisor am Department of Art in Reading und leitet das Postgraduate Program Curating, ICS ZHdK.

Heike Roms lebt in Aberystwyth Wales. Sie arbeitete als Leiterin von *'What's Welsh for Performance? Beth yw 'performance' yn Gymraeg?'*, ein Projekt zu Historiographie der frühen Performance Kunst; gefördert vom British Arts and Humanities Research Council AHRC (2009–2011) und ausgezeichnet mit dem David Bradby TaPRA Award für herausragende Forschung. Aktuell ist sie Professorin für Performance Studies und publiziert zur Performance Kunst der Gegenwart, zur Geschichtsschreibung von Performance Kunst im britischen Kontext, zu Performance und Ökologie sowie zu Performance als Modus der Erkenntnis und Vermittlung. Publikationen im Themenfeld: *Contesting Performance – Global Sites of Research* (mit Jon McKenzie/ C.J.W.-L. Wee), Palgrave 2010. In Vorbereitung: *When Yoko Ono did not come to Wales – Locating the early history of Performance Art*.

Marion Ritzmann lebt und arbeitet in Zürich und Basel. Von 2001 bis 2002 besuchte sie den Gestalterischen Vorkurs an der F+F Schule für Kunst und Design Zürich, anschliessend studierte sie an der Fachhochschule Nordwestschweiz, HGK Basel, Abteilung Bildende Kunst, Medienkunst. 2013 hat sie mit dem Studium Master of Arts in Fine Arts ZHdK begonnen. Seit 2005 nimmt sie teil an Ausstellungen im In- und Ausland, 2014 wurde sie mit

dem Förderbeitrag von Kanton und Stadt Schaffhausen ausgezeichnet sowie 2013 mit dem Ernte Kunstpreis. Ihr wurde 2012 ein Atelierstipendium des iaab (internationales Austausch- und Atelierprogramm beider Basel) für Marseille verliehen, sowie 2011 für Berlin vom Kanton Schaffhausen.

Dorothea Rust lebt in Zürich, sie studierte in New York zeitgenössischen Tanz und an der Hochschule Zürich (ICS ZHdK) bildende Kunst sowie Cultural- und Genderstudies. Seit über 30 Jahren performatives Arbeiten in Soloperformances und in Kollaborationen, zahlreiche Ausstellungen wie auch Interventionen in öffentlichen Räumen, Auftritte auf Musik- oder Kunstbühnen in Europa, Asien, Nord- und Südamerika. Sie ist Mitinitiantin von Plattformen für Live-Art/Performance (DER LÄNGSTE TAG Zürich u.a.) und Netzwerken (LUPE Zürich). Publikation von Texten zu Tanz und performative Praktiken. Vielfältige Vermittlungs- und Unterrichtstätigkeit u.a. als Gastdozentin und Mentorin an Hochschulen. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, Förder- und Atelierbeiträge.

Andrea Saemann lebt und arbeitet in Basel. Sie arbeitet als Künstlerin und Kuratorin gerne in und mit künstlerischen Initiativen und Plattformen. 1997–2000 koordinierte sie den Kaskadenkondensator, Basel. Seit 2002 arbeitet sie mit »Performance Saga« an einer Aktualisierung und Vermittlung von Performancegeschichte. Seit 2011 koordiniert sie den Performancepreis Schweiz, ist Mitbegründerin von PANCH, dem Performance Art Netzwerk CH und lancierte 2014 die Website apresperf.ch, eine Plattform für Texte zu aktuellen Performances.

Marianne Schuppe lebt in Basel. Sie studierte Kunst und Musik (1979–1983), weitere Gesangsstudien als Gast der Kalakshetra Akademie in Südindien (1983), bei Jolanda Rodio (1985–87 in Bern) und Michiko Hirayama (1988–2003 in Rom). Sie arbeitet

als Sängerin, Autorin und Komponistin an den Übergängen von Musik und Sprache. Sie spezialisierte sich auf zeitgenössische Vokalmusik und ist Dozentin für Gesang und Improvisation an öffentlichen und privaten Institutionen. Letzte CD-Veröffentlichungen: *slow songs*, Edition Wandelweiser, 2016, *von hier* – Trio selbdritt, stv/asm/unit, 2007, Morton Feldman – *Three Voices*, col legno, 2007, *Incantations* – The art of song of Giacinto Scelsi, New Albion, 2007.

Martina Siegwolf lebt in Basel. Sie studierte Kunstwissenschaft, Ethnologie und Geschichte in Basel. Sie ist Gründungsmitglied von «Performance Index» (1994) und Ko-Kuratorin der beiden internationalen Performance Festivals (1995/1999). Von 1995 bis 2004 war sie Mitglied im Kaskadenkondensator. Projektraum für aktuelle Kunst und Performance und realisierte u. a. das interdisziplinäre Kunstprojekt »NONLIEUX. Die Poesie des Nicht-Ortes«. Seit 1999 unterhält sie die Hospitality-Projekte »Lodge« und »Gästateelier« im Werkraum Warteck pp. 1998 bis 2011 leitete sie die Abteilung Vermittlung und Bildung im Museum für Gegenwartskunst Basel. Aktuell arbeitet sie als Dozentin für Kunstvermittlung und Kulturwissenschaft HGK Basel FHNW und als freie Kuratorin.

Felicitas Thun-Hohenstein lebt in Wien. Sie ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und leitet seit 2011 das Department of Art and Cultural Studies an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Sie hat zahlreiche internationale Ausstellungen kuratiert wie Dieter Roth, Printed, Pressed, Hardback an der Albertina, Graphic Arts Collection, und am Moore College of Art & Design in Philadelphia (2000), Synchronicity, Cairo Biennale II (2008), Deepwater Horizon, San Diego University Art Gallery, UCSD (2010). Sie ist Autorin und Herausgeberin zahlreicher Artikel und Publikationen im Bereich Performance wie *performance and their spatial conditions, prospects of art history*, Köln, Weimar, Wien 2012.

Margarit von Büren lebt in Luzern. Studium an der Zürcher Hochschule der Künste Zürich im Studienbereich Theorie der Gestaltung und Kunst (1998–2001) und im MAS Cultural & Gender Studies (2004–2006). Sie ist Kunsttheoretikerin und war von 2006–2012 Mitglied des Kuratoren- und Organisationsteam migma Performancetage in Luzern. Mit-Herausgeberin der Website Performance Chronik Basel und der Publikation *Floating Gaps. Performance Chronik Basel 1968–1986*. Von April 2010 bis Juni 2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF/DoRe Forschungsprojekt *archiv performativ* ICS ZHdK. Text im Themenfeld: Floating Gaps, in: *Performing the Sentence*, Carola Dertnig et. al. (Hg.), Wien 2014.

Steffi Weismann lebt in Berlin, Composer-Performerin, Intermedia-Künstlerin. Ausbildung an der Schule für Gestaltung in Zürich und von 1989–1995 Studium an der Hochschule der Künste in Berlin (Bühnenkostüm/Bühnenbild) und experimentelle Musik. Sie lehrte als Dozentin für Performance und Intermedia an verschiedenen Kunst- und Theaterhochschulen. Neben ihren Solo-Arbeiten im Performance-Kontext realisierte sie als Videokünstlerin eine Vielzahl von Projekten mit zeitgenössischen KomponistInnen. Seit 2004 beschäftigt sie sich mit den Schnittstellen von analogen und digitalen Medien in Performances, Installation und Kompositionen.

Jörg Wiesel lebt in Basel. Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Psychologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Promotion 2000 an der Philosophisch-Historischen Fakultät Universität Basel. 2005–2010 Gastprofessur am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin. Habilitation »Flagge zeigen. Piraterie und/als Entscheidung«, an der Freien Universität Berlin (2007), 2011–2013 Professur am Institut Mode-Design und im Masterstudio Design an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW. Aktuell ist er Co-Leiter des Institut Ästhetische Praxis und Theorie FHNW/HGK/IAeP Basel.

Isabel Zürcher lebt in Basel und Mulhouse. Sie arbeitet als Kritikerin, Lektorin und Publizistin und hat diverse Beiträge und Publikationen zur zeitgenössischen Kunst vorgelegt. Ein Schwerpunkt im Feld der kunstwissenschaftlichen Recherche ist Kunst im öffentlichen Raum. Von 2012 bis 2014 arbeitete Isabel Zürcher als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel. Publikationen im Themenfeld sind: *Christa Ziegler: Polis. Bilder von Städten*, Zürich 2013; *Knabemorgenblüthenträume – Monika Dillier*, St. Gallen 2012; *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen* (mit Silvia Henke und Nika Spalinger), Bielefeld 2012.

Dank

Die vorliegende Publikation wird freundlicherweise unterstützt von Chus Martínez, der Leiterin des Institut Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel FHNW, Martin Wiedmer, dem Leiter Master und Forschung Hochschule Luzern – Design & Kunst, Swisslos Fonds Basel-Stadt, Abteilung Kulturelles Kanton Basel-Landschaft Liestal, der Schweizerischen Kulturstiftung Pro Helvetia, dem Fonds Werkraum Warteck pp Basel, der Ernst Göhner Stiftung Zug, der Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung Basel, der Dr. Georg und Josi Guggenheim Stiftung Zürich, der Stiftung Corymbo Zürich, der Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung Meilen sowie Sigrid Schade vom Institute for Cultural Studies in the Arts, Zürcher Hochschule der Künste.

Wir möchten an dieser Stelle allen Förderern ganz herzlich danken! Ohne ihre Unterstützung wären die Publikation und die vorbereitende Tagung »Aufzeichnen und Erinnern«, im Unternehmen Mitte im November 2015, nicht realisierbar gewesen.

Ebensolcher Dank gebührt den Autor_innen der Reflexionstexte: Carola Dertnig, Justin Hoffmann, Lilo Nein, Dorothee Richter, Heike Roms, Felicitas Thun-Hohenstein, Jörg Wiesel und Isabel Zürcher; ebenso unseren Interviewpartner_innen und Zeitzeug_innen sowie den Autor_innen der Erinnerungstexte genauso wie den Performer_innen, welche uns in grosszügiger Weise Material, Informationen und ihr Gegenüber zur Verfügung gestellt haben – dies sind: Ariane Anderegg, Silvia Bergmann, Martin Blum, Linda Cassens Stoian, Lena Eriksson, Simone Etter, Haimo Ganz, Pascale Grau, Markus Goessi, Sibylle Hauert, Daniel Häni, Judith Huber, Birgit Krüger, Protoplast, Martina Siegwolf, Heinrich Lüber, Irene Maag, Hansjörg Marti, Chris Regn, Marion Ritzmann und Silvana Iannetta, Andrea Saemann, Clara Saner, Marianne Schuppe, Alex Silber (B. Hagen), Selma Weber, Steffi Weismann und Renatus Zürcher.

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

kulturelles.bl
SWISSLOS

**ERNST GÖHNER
STIFTUNG**

Fonds
Werkraum Warteck pp

fondation fondazione fundaziun
stiftungcorymbo

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz

Z hdk
Zürcher Hochschule der Künste
Institute for Cultural Studies in the Arts

n|w Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Gestaltung und Kunst

**SWISSLOS - Fonds
Basel - Stadt**

Dank

Für die sonstige Unterstützung bei der Publikation und Präsentation der Recherchen der Performance Chronik Basel – Aufzeichnen und Erinnern geht der Dank an: Kasko, Dock, Les Reines Prochaines, Via Studio, Sara Burkhalter, Ruth Buck, Thomas Fink, Iris Ganz, Michael Heitz, Chris Regn, Sigrid Schade, Anna Schürch, Bernadett Settele, Marina Woodtli und Sus Zwick.

Abbildungsverzeichnis

Titelbild

Muda Mathis + Sus Zwick, Protuberanzen 2004, Bone Festival, Bern, Foto: Bone, © the artists.

Vorwort der Herausgeberinnen

- o Karte Performance Chronik, Foto: Muda Mathis, © Performance Chronik Basel.
- 1 Alte Stadtgärtnerei, 1987, Basel, Foto: Thomas Kneubühler, © Thomas Kneubühler.
- 2 Les Reines Prochaines, Muda Mathis, Fränzi Madörin, Teresa Alonso, Regina Florida Schmid mit Leta Peer, Das zornige Lamm, 1988, Stückfärberei, Basel, © the artists.
- 3 Baschi Baumgärtner, Tobi Madörin, Im Studio, Foto: Nicole Zachmann, © the artists.
- 4 Ariane Andereggen, Preludebug1, © the artist.
- 5 Schweizer & Schweizer, Haimo Ganz, Martin Blum, Freiräume für Basel, 1998, Foto: Haimo Ganz, Martin Blum, © the artists.
- 6 Suzanne Studer und Markus Fürst mit Ursula Brechbühl, Judith Bürgin, Dänu Extrem, Heather Fenby, Hanno Schwarz), AuuA Festival, 16.-18. August 1996, alte Ziegelei Oberwil, Foto: Lukas Gysin.
- 7 Hans Feigenwinter, Matinee ZAP, Jazz mit televisionärem Klangmaterial, AuuA Festival, 16.-18. August 1996, alte Ziegelei Oberwil, Foto: Lukas Gysin.
- 8 Tempolabor, Sus Zwick, Clémentine Deliss, Peter Pakesch, 1998, Kaskadenkondensator Basel Warteck pp, Veranstalter Kunsthalle Basel, Foto: Martina Siegwolf.
- 9 AOTR – Artists on the Road Sommer 2002, Konzept und Realisation: Lena Eriksson, Sibylle Hauer, Daniel Reichmuth (Basel) Tine Kortermund (Kopenhagen), Marianne Bramsen (Kopenhagen), Mirka Riato (Finnland), Beteiligte Projekträume: Kaskadenkondensator (Basel), Peblinc (Kopenhagen), Museum of Contemporary Art (Roskilde), nt-Areal (Basel), Westwerk (Hamburg), Muury (Helsinki)
- 10 Christoph Schiller und Marianne Schuppe, im Vordergrund rechts: Jakob Tschopp, Time does transit (Probe), 1993, Werkraum Warteck pp, Sudhauskeller, Foto: Marianne Schuppe, Christoph Schiller, © the artists.

Performance erinnern, dokumentieren und kuratieren

- o Andrea Saemann,Remote...Controle...Performance Dank Valie Export, 2003/4, Foto: Wolfgang Hockenjos.
- 1 Andrea Saemann, Performance Saga, Interview mit Esther Ferrer befragt von Chris Regn, 2003, Video Christoph Oertli, © Performance Saga.
- 2 Christian Falsnaes, Workshop bei Dorothee Richter, 2014, CAS/MAS Curating, Zürcher Hochschule der Künste ZHDK, © CAS/MAS Curating.
- 3 Christian Falsnaes, Workshop bei Dorothee Richter, 2014, CAS/MAS Curating, Zürcher Hochschule der Künste ZHDK, © CAS/MAS Curating.
- 4 Melati Suryodarmo, Exergie, Gipfeltreffen, Performance Reihe, Kaskadenkondensator, 2001, Basel, © Kasko.
- 5 Valerian Maly, Klara Schilliger, Ho bisogno di te, Performance Reihe, Kaskadenkondensator, 2002, Basel, © Kasko.
- 6 Anne Hody, Albin Rüdüsühli, Martina Siegwolf, Kurator_innen Nonlieux, 1998, Kaskadenkondensator und im öffentliche Raum, © Nonlieux.
- 7 Peter Regli, Reality Hacking, Non Lieux, 1998, Basel, © Nonlieux.
- 8 Susanna Brändli, Non Lieux, 1998, Nordtangente, Basel, © Nonlieux.

Post-feministische und kollaborative Strategien

- o Les Reines Prochaines, 1991, Karte zur neuen CD Lob – Ehre – Ruhm – Dank.
- 1 Les Reines Prochaines, Fränzi Madörin, Teresa Alonso, 1988, Produga, Zürich, © Les Reines Prochaines.
- 2 Andrea Saemann, Skizze Performance Remote, Generation Gap, 2004, © Andrea Saemann.
- 3 Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen, Sus Zwick, Muda Mathis, Andrea Saemann, Barbara Naegelin, Monika Dillier, Pascale Grau, Lisa Fuchs, 1999, Foto: Barbara Naegelin © the artists.
- 4 Muda Mathis + Sus Zwick, Miniaturen und andere Grössen, 1999, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit Basel-Stadt, Botanischer Garten, Basel, Foto: Heiner Vogelsanger, © the artists.
- 5 Gedankenbank, Zone, 1989, Feldbergstrasse 71, Basel, © the artists.
- 6 G.A.B.I., Topfit, 2001, Shedhalle Frauenfeld, Videostill © the artists.
- 7 G.A.B.I., Topfit, Performancetage, 2001, o.T - Raum für aktuelle Kunst, Luzern, © the artists.
- 8 Lena Eriksson, Marcel Foren, I'am crazy for being so lonely, Zeichnung, 2004, Plug In, Basel, © Lena Eriksson.

Bildteil 1

- 1 Zone, Performance Barfüsslerplatz Basel, 1988, Foto: Daniel Häni.
- 2 MALOLA, Maren Schaffner, Christian Schaffner, La Soirée Innocente, 1986, Subito Hamburg, © the artists.
- 3 Les Reines Prochaines, Muda Mathis, Fränzi Madörin, Das zornige Lamm, Konzertprogramm, 1998, Zone, Basel, © the artists.
- 4 Gedankenbank, Daniel Häni, Mona Stefan Dähler, Ronald Wüthrich, 1988/89, Basel, © the artists.
- 5 Marianne Schuppe, Dorothea Schürch, Laut – Gesten – Laute, Komposition Dieter Schnebel, 1995/96, © the artists.
- 6 Andreas Stäuble, Hansjörg Marti, Und Tränen fielen auf sein Butterbrot, 1987, Alte Stadtgärtnerei Basel, © the artists.
- 7 Andrea Saemann, Pascale Grau, As a wife has a cow, 1989, Hamburg, © the artists.

Abbildungsverzeichnis

- 8 Hansjörg Marti, Sichtbar Unsichtbar, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit, 1997, Historisches Museum, Basel, © the artist.
- 9 Hansjörg Marti, Sichtbar Unsichtbar, Vorträge für die Kunst, Kunstkredit, 1997, Historisches Museum, Basel, © the artist.
- 10 Marie Kawazu, Once a story in Basel, Performance Index Festival, 1995, Kaskadenkondensator Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 11 Marie Kawazu, Once a story in Basel, Performance Index Festival, 1995, Kaskadenkondensator Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 12 Dorothea Rust, Jeremias Schwarzer, Récreation – Eine Performance, Performance Index Festival, 1995, Stiller Raum, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 13 Monika Günther, Ruedi Schill, Gründeln, Performance Index Festival, 1995, Kaskadenkondensator Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 14 Barbara Strebel, The Thing, Performance Index Festival, 1995, Orangerie, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 15 Fabrice Gygi, Immer aufrecht, Performance Index Festival, 1995, Stiller Raum, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 16 Boris Nieslony, I have seen an angel – Version V, Performance Index Festival, 1995, Keller, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 17 Joa Iselin & Christoph Ranzenhofer, Ohne Rosen tun wir's nicht, Performance Index Festival, 1995, Sudhaus Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 18 Dorothea Schürch, Norbert Klassen, Performance Index Festival, 1995, Sudhaus, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Georg Anderhub, © Performance Index.
- 19 Dorothea Rust/Margit Schenker (Akkordeon und Stimme), nahweit, AuuA Festival, 16.-18. August 1996, alte Ziegelei Oberwil, künstlerische Leitung Suzanne Studinger, Produktion Matthias Bürgin, Foto: Lukas Gysin.
- 20 Muda Mathis und Sus Zwick, Brot, 1996, Foto: Thomas Kneubühler, © the artists.
- 21 Andrea Saemann, Schlüsselreize, 1993, © the artist.
- 22 Protoplast, Enrique Fontainilles, Alex Silber, Philippe Cuny, DRS Kultur im Gespräch, Schweizer Fernsehen, 14.11.1993.
- 23 Richard Lee, ninety nine and a half, Dance/Choreography. AuuA Festival, 16.-18. August 1996, alte Ziegelei Oberwil, künstlerische Leitung: Suzanne Studinger, Produktion: Matthias Bürgin, Foto: Lukas Gysin.
- 24 Les Reines Prochaines, Coeur en Beurre, 1993, Foto: Les Reines Prochaines, © the artists.
- 25 Heinrich Lüber, Performance Skizzen, 1998, Museum für Gegenwartskunst, Basel, Foto: Serge Hasenböhler, © Serge Hasenböhler und the artist.
- 26 Christoph Rütimann, Regalschlaf, LISTE, 1999, Werkraum Warteck pp, Basel, Foto: Linda Cassens Stoian, © the artist.

Erinnerungstexte

- 1 Pascale Grau, Endorphine, Internationale Performancetage Giswil, 1999, Kunstraum Giswil, Foto: Melk Imboden, © Melk Imboden und the artist.
- 2 Gaststube°performance, Beatrice Fleischlin, Nicolas Galeazzi, Andreas Liebmann und Thomas Rakoshi, Organ_list, Performancereihe, 2006, Kaskadenkondensator Basel, Videostill, © Kasko.
- 3 Geneviève Favre, Jane from the Dark, Performancereihe, 1999, Kaskadenkondensator Basel, Videostill, © Kasko.
- 4 Andrea Saemann, Liberty, Generation Gap, 2002, Vortragssaal Kunstmuseum Basel, Videostill von Marion Ritzmann, Silvana Iannetta, © the artist.
- 5 Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990, © the artist.
- 6 Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990, Partitur, © the artist.
- 7 Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990, Partitur, © the artist.
- 8 Hansjörg Marti, MonNuNull, 1990, © the artist.
- 9 Pascale Grau, Andrea Saemann, © the artists.
- 10 Chen Tan, Performance, Performancereihe, 2001, Kaskadenkondensator, Basel, Foto: Monika Rechsteiner, © Kasko.
- 11 Selma Weber, Clara Saner, L'Incanto, Performancereihe stand in, 2003, Kaskadenkondensator Basel, Selma Weber, Markus Geissmann, Clara Saner, Barbara Stuwe, Beat Klein, © Kasko.
- 12 Selma Weber, Clara Saner, L'Incanto, Performancereihe stand in, 2003, Foto: Selma Weber, Clara Saner, © the artists.
- 13 Nao Bustamante, Sans Gravity, LISTE, 1999, Werkraum Warteck pp, Foto: Cyrill Jucker, © Linda Cassens Stoian.
- 14 G.A.B.I., Ebene E, 1999, Basel, Videostill von Muda Mathis, © the artists.
- 15 G.A.B.I., Ebene E, 1999, Basel, Videostill von Muda Mathis, © the artists.
- 16 Protoplast, Spiritus Protoplastus, 1990, © Protoplast.
- 17 Protoplast, Aktionsgesellschaft mit Philippe Cuny, Kate Isler, Alex Silber und die Produkte Beuys®, Duchamp®, Matisse®, Picasso®, Tinguely®, Warhol® 1993, Foto: Lorne Liesenfeld, © Protoplast.
- 18 Protoplast, Alex Silber, Kate Isler, Philippe Cuny, Jubiläumsausstellung, 1995, Kunsthalle Basel, Foto: Vera Isler, © Fotoarchiv Kunsthalle Basel.
- 19 Simone Etter, Montage zur Performance von Yan Duyvendak, Kaskadenkondensator Basel, © the artist.

Abbildungsverzeichnis

Bildteil 2

- 1 Heinrich Lüber, Performance Programm, LISTE, 2001, Werkraum Warteck pp, Basel, © the artist.
- 2 Irene Maag, Iren's Kasko Perfo, 2002, im Rahmen der Performance-Reihe, Kaskadenkondensator Basel.
- 3 Schweizer & Schweizer, Gezieltes Absaugen, 1998, Marktplatz, Basel, parallel zu Christoph Schlingensiefel Aktion. Foto: Haimo Ganz, Martin Blum, © the artists.
- 4 Schweizer & Schweizer, Baggerhappening, Nordtangente Basel 2000, Foto: Haimo Ganz, Martin Blum, © the artists.
- 5 G.A.B.I., Franziska Wüsten, Martin Blum, Haimo Ganz, Hawaianische Begrüssung, View assistant, 2000, Künstlerhaus Boswil, © the artists.
- 6 Clara Saner, Saner lädt ein, 2000, Kiesgrube bei Hegenheim/Allschwil, Foto: Daniel Brefin, © the artist.
- 7 Clara Saner, Saner lädt ein, 2000, Kiesgrube bei Hegenheim/Allschwil, Foto: Daniel Brefin, © the artist.
- 8 Andrea Saemann, Chris Regn, Partnerlook, Performance für die Kamera, 2002, Basel, © the artists.
- 9 Ariane Andereggen, Sie befinden sich hier, 2006, Entwurf einer Einladungskarte, Foto: Ariane Andereggen, © the artist.
- 10 ganzblum, Behausungen, Helle Nächte, 2001, Basel, Foto: Helle Nächte, © Helle Nächte.
- 11 ganzblum, Behausungen, Helle Nächte, 2001, Basel, Foto: Helle Nächte, © Helle Nächte.
- 12 Butch & Baumann, Iris Baumann, Barbara Naegelin, Tina Z'Rotz, Go for Gold!, Museumsnacht, 2003, Naturhistorisches Museum, Basel © the artists.
- 13 Marica Gojevic, Miroir, Performancereihe, Kaskadenkondensator, 2000, Basel, © Kasko.
- 14 Lodypop, Andrea Saemann, Lena Eriksson, 2004, Centre PasquArt, Biel, Foto: Muriel Uttinger, © the artist.
- 15 Sibylle Hauert, Muda Mathis, Sus Zwick, Treten sie ein Herr Sommer, 1998, Instituto Svizzero di Roma, Foto: Marcus Gossolt, © the artist.
- 16 Tomislav Gotovac u.a., weekendart, Helle Nächte, Buch Release, 2002, Stadtkino Basel, Foto: Cyrill Jucker, © Cyrill Jucker.
- 17 Andrea Saemann, Chen Tan, Hagar Schmidhalter, Lena Eriksson, Picasso, 2003, Performance für die Kamera, © the artists.
- 18 LABOR, Hansjörg Köfler, 2006 Möbelstück, Sicht aufs Original, Kunstkredit Basel Kunsthau Baselland Muttenz.
- 19 anyafair, Sibylle Hauert, Daniel Reichmuth, Soundlounge, Kunstkredit Basel-Stadt 2001, Kunsthau Baselland, © the artists.
- 20 Selma Weber, Clara Sarner, Geschenkclub, 2002, © the artists.
- 21 Videoorchester, Festival Viper, 2003, Basel, Foto: Videoorchester, © the artists.
- 22 Yan Duyvendak, You invited me, don't you remember?, Helle Nächte, Buch Release, 2002, Stadtkino Basel, Foto: Cyrill Jucker, © Helle Nächte.
- 23 Pascale Grau, Eisprung, Nonlieux, 1998, Foto: Alban Rüdissühli, © Alban Rüdissühli und the artist.
- 24 Lena Eriksson, B.B. wieso wieso, 2002.
- 25 Marion Ritzmann, ACT, 2003.
- 26 Pascale Grau, Judith Huber, Ring Ring, Festival Bone, 2004, Bern, Foto: Bone, © Bone und the artists.
- 27 Alexandra Wey, Performance, ACT, 2003, K3 Zürich, © ACT und the artist.
- 28 Simone Etter, Performance, ACT, 2003, Kaskadenkondensator, Basel, © ACT und the artist.
- 29 Selma Weber, Clara Saner, Geschenkclub, Regionale Transformance, 2001, Kunsthalle, Basel, © the artists.
- 30 Lena Eriksson, Wickel, 2001, © the artist.
- 31 Heinrich Lüber, Doppio Triangolo, 2001, Pisa, Foto: Dusan Brozman, © Dusan Brozman und the artist.
- 32 Irene Maag, Spaziergang mit Sau, Regional Transformance, 2001, Basel, Foto: Philippe Gallay, © the artist.

Transfer in Musik, Theater und Alltagskultur

- 0 Videoorchester, Katja Loher, Silvia Bergmann, Niki Necke, Hans Focketyn, Samy Kramer, Gian-Gosimo Bove, Sylvie Rodriguez, 2004, Foto: Videoorchester.
- 1 Luciano Castellì, Salomé, Geile Tiere, Plakat, 1981, Berlin, © the artists.
- 2 LiLiPUT, Klaudia Schiff, Lislot Ha, Eisiger Wind, When the cat's away then mice will play, 1980, Plattencover, OFF Course CH, © the artists.
- 3 Les Reines Prochaines, Lob Ehre Ruhm Dank, Plattencover, 1991, Foto: Katrin Freisager, © the artists.
- 4 Les Reines Prochaines, Teresa Alonso, Fränzi Madörin, Die Tempodrosslerin saust, 1989, Kunsthalle St. Gallen, Foto: Tobias Madörin, © Tobias Madörin und the artists.
- 5 Marianne Schuppe, Solo, 1997, Kunsthalle Basel, Foto: Thomas Kneubühler, © Thomas Kneubühler.
- 6 Marianne Schuppe, Christoph Schiller, Walter Riedweg, Dorothea Schürch, Winterreise 2 – Vom Herbeiführen des Affekts zur geeigneten Zeit, 1994, Theater Roxy Birsfelden, Foto: Serge Hasenböhler, © Serge Hasenböhler.
- 7 Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.
- 8 Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.
- 9 Programmheft Theater Basel, Saison 2000/01.

Performance-Politiken: Geld, Lehre, Öffentlichkeit

- 0 Galeriestspiel Helga Broll, von Chris Regn, Lex Vögtli, Lena Eriksson, 2000, Kaskadenkondensator Basel.
- 1 Allan Kaprow, Jump over Allan, Workshop, 1996, Liestal, © Linda Cassens Stoian.
- 2 Heinrich Lüber, Situated Body, Forschungsprojekt, 2005–2006, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel, © HGK, Basel.
- 3 ACT Workshop, 23.03.06, F+F Zürich, Videostill von Linda Cassens Stoian, © Linda Cassens Stoian und ACT.
- 4 Steffi Weismann, Gib mir ein Reptil, Performancereihe, 1999, Kaskadenkondensator, Basel, Foto: Kasko, © the artist.
- 5 Renatus Zürcher, Boulevard – ein populäres Videoprojekt, 1995, Mühlgassestrasse Basel, Foto: Uri Urech, © the artis.

Index der Namen und Orte

- Abramovic, Marina 66, 69–70, 115, 252, 259
- Acconci, Vito 56
- ACT 22, 65, 211, 213, 278–279
- Adorno, Theodor W. 43, 45
- airline 24
- Ammann, Jean-Christoph 222, 266–267
- Andereggen, Ariane 19, 23, 47, 96, 98, 196, 255–261
- anyafair 203
- Architekturmuseum Basel 119–120
- Argelander, Ron 279
- Artist Placement Group 269
- ART IG Hannover 73
- Atelier Mondial IAAB 47, 73
- Auslander, Philip 39, 60–61
- Bächtold, Eva 65
- Bachmann, Stefan 260
- Badiou, Alain 220
- Ball, Hugo 225
- Bärfuss, Lukas 240–241
- Bätschmann, Oskar 36
- Batschelet, Bernhard 291–292
- Baumann, Beatrice 198, 231, 287
- Beecroft, Vanessa Bone 118
- Benedikt, Heinz 124
- Benjamin, Walter 186
- Bergmann, Silvia 214
- Bertlmann, Renate 57
- Brandstetter, Gabriele 282
- Brecht, Bertolt 48
- Black Market 118
- Bläsi-Schulhaus 77
- Brodbeck, Christine 268
- Bogart, Anne 274
- Borgen, Maibritt 95–96, 99
- Botanischer Garten Basel 93
- Bove, Gian-Gosimo 214
- Brunner, Dagmar 97–98
- Buck, Ruth 65
- Burden, Chris 252
- Büren, Margarit von 19, 59
- Buser, Renate 77
- Bustamante, Nao 121, 177–179
- Butler, Judith 87, 92, 119, 231
- Butch & Baumann 23, 198, 231
- Cabane, Philip 75
- Cassens-Stoian, Linda 119, 144, 276, 286
- Castorf, Frank 239
- Castelli, Luciano 222–224
- Centre PasquArt 99
- Chekhov, Michael 274
- Chetwynd, Marvin Gaye 46–48
- Clausen, Barbara 63
- Cooperation Project X 70
- Cooper Union New York 273
- Cuny, Philippe 99, 143, 184–185
- Dähler, Mona Stefan 97, 131, 256, 261, 292–293
- Das Ding 226
- Das KORN präsentiert 70
- Deliss, Clémentine 23
- De Man, Paul 246
- Dercon, Chris 239
- Derrida, Jacques 39, 245, 250
- Dertnig, Carola 24, 59, 123–128
- Die Tödliche Doris 221
- Dillier, Monika 89, 91
- Dössel, Christine 239
- Duyvendak, Yan 121, 186–188, 207
- Dyson, Gillian 121
- Eagleton, Terry 44
- ebene e 180–182, 288–289
- Eicher, Stephan 226
- Elefant Chateaux 22
- Engel, Antke 87
- Eriksson, Lena 101–105, 110, 201, 203, 208, 214, 286
- espace Gilbert Estève Sélestat 73
- European Live Art Archive 31, 36, 39, 41
- exex St. Gallen 73
- Export, Valie 56, 66, 88–89, 224
- Falsnaes, Christian 49, 51
- Favre, Geneviève 69, 152–154
- Ferrer, Esther 37, 89
- Festival Neue Musik Rümelingen 233
- F+F Schule für Kunst und Design 69, 118, 224, 226, 273, 278
- Fleischlin, Beatrice 150
- Fluid Mask 22
- Focketyn, Hans 214

Index

- Fraser, Andrea 101, 121
Frautschi, Franz 268
Freundlich, Otto 77
Frei, Max 119
Frey, Barbara 242
Friese, Katherina 110
Frick, Christoph 16
Fuchs, Lisa 89, 91
Fuchs, Rudi 226
G.A.B.I. 96, 101–103, 180–182, 195, 288
Galeazzi, Nicolas 150–151
Gallatin Division 276
Gare du Nord Basel 233–234
Ganz, Haimo 20, 101–102, 193, 195, 288
ganzblum 198
Gaststube°perf°mance 150–151
Gebhardt Fink, Sabine 19, 46, 59
Gedankenbank 96–99, 131, 256–257, 292–298
Geile Tiere 222–224
Geissmann, Markus 174
Genette, Gérard 58
Gerstenberg, Judith 241
Gertsch, Franz 222
Gojevic, Marica 201
Goldsmith, Kenneth 128
Gotovac, Tomislav 203
Graber, Hedy 275
Grau, Pascale 60, 65–74, 89–91, 119, 121, 133, 148–149, 167–170, 208, 211, 282
Grauzone 226
Grögel, Katrin 23, 31–33, 41, 65, 89, 282
Guerilla Girls 86
Günther, Monika 69, 89, 117, 137
Ha, Lislot 224–225
Handke, Peter 64
Händl, Klaus 240
Häni, Daniel 97, 131, 256, 268–270, 291–299
Haraway, Donna 224, 252–253
Hartmann, Regi 292
Hauert, Sibylle 87, 203, 231
Haus am Gern 73
Heathfield, Adrian 37
Heilsarmee 226
Hersberger, Lori 226–227
Herzogenrath, Wulf 46
Hiepler, Esther 287
Hirsch, Helen 282, 286
Hirschenek-Kollektiv 108
Hirschhorn, Thomas 77
Hochuli, Gisela 70
Horkheimer, Max 45
Hotel Euler 257
Huber, Judith 65, 211
Hüller, Sandra 242
In-Ex-Splue 22
Irion, Sue 286
Isler, Kate 99, 184–185, 268
JoKo 118
Jonas, Joan 89, 285
Jones, Amelia 31, 38, 53–55
Josipovic, Mileva 118
Johnson, Dominic 31–33, 39, 41
Junqueira, Paola 69
Kant, Immanuel 44–45, 246
KAP Magazin 103, 105
Kaprow, Allan 44, 275
Karfiol, Claude 16
Kaserne Basel 240, 255–256
Kaskoarchiv 70
Kirby, Michael 60–61, 64
Klassen, Norbert 69, 118, 138, 258
Klauke, Jürgen 252
Kleenex 224–226
Klein, Beat 174
Klein, Yves 47
Kollabor 71
Koechlin, Michael 221
Köppl, Jörg 69–70
Knaup, Bettina 126
Knowles, Alison 89
Krämer, Sybille 92
Kramer, Samy 214
Krauss, Rosalind 271–272, 274
Kreuz Solothurn 160–166
Küenzi, Sandra 70
Künstlerhaus S11 Solothurn 73
Kuni, Verena 89
Kunsthalle Basel 23, 71, 97–100, 120, 160, 185, 213, 221, 234, 267, 282, 295
Kunsthalle Bern 187
Kunsthalle Exnergasse 59
Kunsthalle Gundeldingen 233
Kunsthalle Palazzo Liestal 275
Kunsthalle St. Gallen 230

Index

- Kunstkredit 17, 22, 77, 93, 118,
134, 203, 265–270, 284, 288
- Kunstmuseum Basel 155
- Kunstmuseum Luzern 222
- Kurz, Simone 65, 167–169
- Laplante, Myriam 121
- Les Reines des Couteaux 86, 228
- Les Reines Prochaines 17, 22,
85–88, 131, 144, 228–231
- Lodypop 96, 102–105, 201, 286
- Lichter, Morton 273
- Lichtin, Christoph 36
- Liebmann, Andreas 150
- Lischka, G. J. 259
- LISTE Basel 73, 144, 177, 179, 193
- Liuming, Ma 121
- Liliput 225–226
- Living Theatre 273
- Loher, Katja 214
- Lowery, Nigel 242–245, 250–253
- Lüber, Heinrich 99, 115–122,
145, 193, 214, 260, 276–277
- Luhmann, Niklas 221
- Maag, Irene 65, 70, 170, 193,
214, 288
- MacCarty, Marlene 22
- Madörin, Fränzi 87–88, 131,
229–231
- Madörin, Tobi 18
- Maison 44 233
- Maly, Valerian 68–69
- Malolas 22
- Marti, Hansjörg 133–134, 160–166
- Mathilde, Urslé von 70
- Mathis, Muda 19, 59, 70, 87, 89,
91–93, 101, 131, 143, 180, 203,
227–231, 265
- Mayröcker, Friederike 127
- Meier, Dieter 227,
- Messerli, Jeanny 80,
- Migma Performance Tage 101
- Morgan, Tony 117
- Moormann, Charlotte 46,
- Museum für Gegenwartskunst
120, 144, 234, 260
- Museum für Gestaltung Basel 85
- Naegelin, Barbara 89, 91, 198, 231
- Nagel, Iwan 247
- Nakadate, Laurel 57–58
- Nauman, Bruce 56, 260
- Necke, Niki 214
- Nein, Lilo 24,
- Newman, Hayley 121
- Nieslony, Boris 118, 138
- NT (Non Territorial) Areal 80
- O'Doherty, Brian 47
- Oertli, Christoph 37
- Ono, Yoko 49
- o.T. Ausstellungsraum 167–169
- Paik, Nam June 46, 70
- Performance Index 17, 21, 65, 75,
115–122, 135, 137–138, 177, 276
- permanentes Provisorium (pp) 21,
23, 26, 49, 76, 91, 115, 117, 135,
137–138, 177, 192, 234–235, 287
- Phelan, Peggy 54
- Piano Nobile Genf 73
- Pichler, Cathrin 127–128
- Pollesch, René 240–241
- Protoplast 96, 99–101, 143, 183–185
- Rakoshi, Thomas 150
- re.act.feminism 126
- Regli, Peter 78,
- Regn, Chris 23, 25, 37, 89, 102,
107–113, 196
- Reichmuth, Daniel 203
- Richter, Dorothee 51
- Rist, Pipilotti 85, 227, 229–230, 261
- Rodriguez, Sylvie 214
- Röggla, Kathrin 240
- Rogoff, Gordon 273
- Roms, Heike 24
- Rosenast, Dieter 97–98
- Rosenbach, Ulrike 66, 89
- Rosler, Martha 89
- Roxy Birsfelden 234, 236
- Rüthimann, Christoph 121
- Saemann, Andrea 23, 31–37,
40–41, 50, 65–66, 89–91, 102,
110, 133, 143, 155–159, 167–169,
196, 201, 203, 282, 284–285
- Salomé 222–224
- Saner, Clara 24, 75, 116, 174–176,
195, 207, 213, 287
- Schechner, Richard 276
- Schifferle, Klaudia 224–226
- Schill, Ruedi 69, 117, 137
- Schiller, Christoph 26, 236
- Schilliger, Klara 68–69
- Schlotterbeckareal 21, 96, 108,
117, 257, 268, 291, 298–299
- Schlingensief, Christoph 80, 193

Index

- Schmidt , Enno 269
- Schmidt jr, Ernst 123–124
- Schmidhalter, Hagar 203
- Schneemann, Carolee 63, 89
- Schneider, Rebecca 15, 38, 40
- Schroeder, Marianne 235–237
- Schubert, Franz 235, 237
- Schubert, Gisela 247
- Schuppe, Marianne 26, 131, 233–236
- Schwarz, Hanno 21, 79, 137
- Schweizer & Schweizer 20, 24, 80, 193
- Seibold, Stefanie 59
- Sevilla-Buitrago, Alvaro 96
- Shimoda, Seiji 121
- Siegwolf, Martina 23, 72, 75–81, 115–121, 260
- Silber, Alex 99, 118, 143, 184–185, 268
- Sola-Morales de, Ignasi 75
- Spolins, Viola 273
- Stammer, Beatrice Ellen 126
- Stampa Galerie 120
- Storz, Reinhard 79
- Streiff, Gabi 87, 230
- Stucky, Bettina 77
- Stückfärberei Basel 17, 96, 108, 117, 229
- Stuwe, Barbara 174
- Superchunks 224
- Tan, Chen 70, 170–173, 203, 288
- Tanz- und Theaterlabor – Schule für totales Theater 16
- Tate Modern 239
- Terrain Vague 75, 281
- Testimony Ear 25
- Testimony Eye 25
- Thal, Andrea 105
- Turbine Giswil 17, 148
- The Baboons 22
- The Gathering 71
- The Hydrogen Candymen 22, 226
- Theater Klara 16
- Thun-Hohenstein, Felicitas 24, 123–128
- Tschopp, Jakob 26
- Ubuweb 126, 128
- Unternehmen Mitte 177–179, 233, 269, 291–299
- Ursprung, Philip 35, 275
- Vaara, Roi 121
- Via Studios 19
- Videoorchester 23, 207, 214, 216
- VIPER 73, 207, 214,
- Volksbühne Berlin 239
- Waeckerlin, Theres 80
- Weber, Selma 24, 174–176, 206, 213, 287
- Weibel, Peter 221, 224, 259
- Weismann, Steffi 79–70, 283
- Wey, Alexandra 213
- Wüthrich, Ronald 97, 131, 292
- Walser, Theresia 240
- Winteler, Anna 268
- Wüsten, Franziska 195, 288
- Xcult 18, 31, 79
- Yello 227
- Zacek, Peter 69–70
- Zimmermann, Annina 284–285
- Zobrist, Agatha 80
- Z’Rotz, Tina 157, 198, 231
- Zürcher, Renatus 287–288
- Zwick, Sus 23, 87, 89, 91–93, 143, 203, 231