

Floating Gaps

Performance Chronik Basel (1968–1986)



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

diaphanes

Floating Gaps

Performance Chronik Basel (1968–1986)

Herausgegeben von Sabine Gebhardt Fink,
Muda Mathis und Margarit von Büren

diaphanes

EINLEITUNG

FLOATING GAPS

Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren

9

PERFORMANCE PERFORMATIV VERMITTELN

Anna Schürch

23

DIE «DAMENGÖTTINNEN AM ÄQUATOR»

Monika Dillier und Lisa Stärkle im Gespräch mit

Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis

35

«THERE IS NO STYLE BUT LIFESTYLE»

Alex Silber im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis

47

DIE VIDEOWOCHE IM WENKENPARK RIEHEN

Reinhard Manz im Gespräch mit Muda Mathis

67

«THE AMAZING DECADE»

Sabine Gebhardt Fink

79

ALLES BEWEGTE SICH UND WAR UNTERWEGS

IN RICHTUNG GEGENWART

Jochen Gerz im E-Mail-Interview mit Sabine Gebhardt Fink

95

EINE ARCHITEKTUR AUS LUFT UND VOLUMINA

Fragen an Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au
gestellt von Sabine Gebhardt Fink

105

«PERFORMANCE'S ONLY LIFE IS IN THE PRESENT»

Margarit von Büren

115

FOTOGRAFIEN FRÜHER PERFORMANCE-KUNST

Franz Mäder im Gespräch mit
Margarit von Büren, Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis

129

BILDERREPERTOIRES ZWISCHEN SOZIALEM GEDÄCHTNIS
UND TRADIERUNG

Sigrid Schade und Silke Wenk

147

DER FEMINISTISCHE IMPETUS

René Pulfer im Gespräch mit
Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis

169

PERFORMANCES FÜR DIE KAMERA ALS MEDIENKRITIK

Sigrid Adorf

179

PERFORMANCE ALS MEDIALE UND PHYSISCHE
HERAUSFORDERUNG

Gilli und Diego Stampa im Gespräch mit
Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis

195

TANZPERFORMANCE IN DER SCHWEIZ

Dorothea Rust

209

PERFORMANCE-KUNST IN BASEL

Jean-Christophe Ammann im Gespräch mit
Sabine Gebhardt Fink

221

VON «SONIC THEATER», MAGNETBÄNDERN
UND «ANARCHO-KLÄNGEN»

Ruth Lang

227

ÜBER «GLEICHGEWICHTE», WANDERnde KLÄNGE UND
VERÄNDERTE STIMMUNGEN

Edu Haubensak im Gespräch mit Ruth Lang

247

JOHN CAGE, GLENN BRANCA, CHARLEMAGNE PALESTINE

Valerian Maly im Gespräch mit Ruth Lang

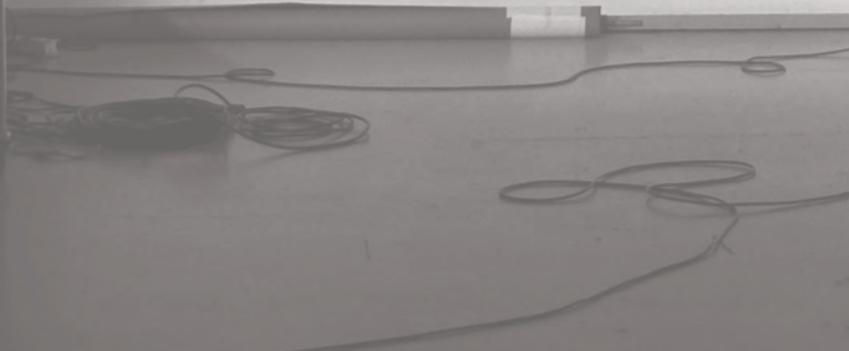
267

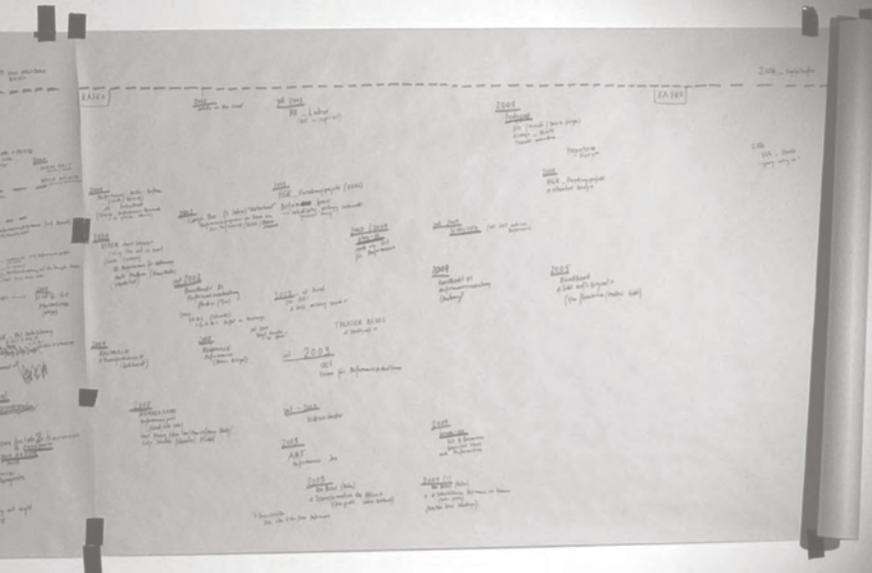
ANHANG

Kurzbiografien der Autorinnen, InterviewpartnerInnen und
Herausgeberinnen, Bildrechte und Fotonachweise, Dank, Impressum

287

BASEL — PERFORMANCE — CHRONIK





EINLEITUNG

FLOATING GAPS: DIE PERFORMANCE CHRONIK BASEL ALS VERSUCH, PERFORMANCE-KUNST ZU REKONSTURIEREN

Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren

Ausgangspunkt des vorliegenden Buches ist die Performance Chronik Basel, ein kollaboratives Netzwerk von KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, VermittlerInnen, KuratorInnen und ZeitzeugInnen, das eine kritische Geschichtsschreibung von Performance Kunst in Basel seit Ende der 1960er Jahre vorzunehmen versucht.

Unser Hauptanliegen als Herausgeberinnen dieser Chronik auf dem Netz ist, Aktionskunst und Performance Art über Bildmaterial, Selbstzeugnisse und Gespräche zu rekonstruieren und zugänglich zu machen. Wir verfolgen kein rein historisches Interesse, sondern auch ein künstlerisches und vermittelndes, denn die zum Grossteil in der Fachliteratur noch nicht bearbeiteten Werke, sollen aktuell wieder in künstlerische Praktiken, in Unterrichts- und Vermittlungskonzepte und in die gegenwärtige Theoriebildung einfließen.

Die erste «Visuelle» Performance Chronik initiierte Muda Mathis unterstützt von Silvana Ianetta im Jahre 2006 in der Absicht, Geschichtsschreibung als «life act» erfahrbar zu machen. Im Rahmen des «VIA Studio» wurde die Performance-Geschichte Basels während der letzten 40 Jahre erforscht. Dazu waren ProtagonistInnen der Basler



Performance-Szene (PerformerInnen, VeranstalterInnen, TheoretikerInnen, FördererInnen und Netzwerke) eingeladen, sich gemeinsam zu erinnern. Im mündlichen Austausch wurden Daten und Fakten gesammelt, aufgezeichnet und kommentiert. Die Erzählungen wurden dabei auf eine Art «Landkarte» notiert und der Anlass mittels Videodokumentation festgehalten. Die Gespräche sind in einem Protokoll zusammengefasst. Die Chronik mit ihrer narrativen Struktur verstehen wir als eine antihegemoniale Form der Performance-Geschichtsschreibung, bietet sie doch durch die Ansammlung von Dokumenten die Chance, diese Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven aufzuarbeiten. Seit 2009 ist die Performance Chronik Basel deshalb als Website unter www.xcult.org/C/performancechronik/ einsehbar. Sie bietet eine sich laufend erweiternde Sammlung von Daten, Ereignissen, Bildmaterial, Links und Texten an. Anhand des Zusammenspiels der Initiativen von Einzelpersonen, Gruppen und Kollektiven sowie durch die Förderung von Institutionen kann so ein breiter Diskurs über exemplarische künstlerische Produktionen sichtbar gemacht werden. Es geht uns nicht darum, einen Beitrag zur Debatte über Dokumentation und Archivierung von performativen Arbeiten zu leisten, sondern wir möchten über die öffentliche Zu-



gänglichkeit, Material für die wissenschaftliche und künstlerische Forschung in einer Form bereitstellen, die sich deutlich von Archiven und Sammlungen unterscheidet.

Die Begleitpublikation

In der vorliegenden wissenschaftlichen Begleitpublikation zu dem bereits gesammelten Quellenmaterial setzen wir uns mit Arbeiten und Ereignissen vom Ende der 1960er Jahre bis zur Mitte der 1980er Jahre auseinander. In einem eng abgesteckten und exemplarischen Feld werden Informationen über performative künstlerische Praktiken gestalterisch aufbereitet und reflektiert. Dabei scheint es uns bedeutsam, neben dem vorhandenen Material und den wissenschaftlichen Beiträgen die Berichte von ZeitzeugInnen und damit die kommunikativen Erinnerungen vor einem einsetzenden «Floating Gap» zu erfassen, aufzuzeichnen und Interessierten zur Verfügung zu stellen. Wir führten deshalb zahlreiche Videointerviews. Dieser Ansatz ist unserer Meinung nach neu, da bisher das kommunikative Gedächtnis nie befragt wurde.



Unsere Beweggründe zur Herausgabe der wissenschaftlichen Publikation «Floating Gaps» der Performance Chronik gründen ebenfalls in einer «antihegemonialen» Absicht. Geht es uns doch um eine Aufarbeitung der Performance-Kunst in bewusster Auseinandersetzung mit ihren spezifischen Schwierigkeiten wie Quellenarmut, sich entziehenden Originalen und bruchstückhaften Dokumenten. Inzwischen sind von der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung wenige wichtige künstlerische Positionen wie diejenige Marina Abramovics oder VALIE EXPORTS in den Kanon aufgenommen worden. Allerdings auf Kosten einer Marginalisierung anderer wichtiger performativer Positionen. In diesem Sinne liefern die nachfolgenden Textbeiträge verschiedener Autorinnen erste Ansätze zur Schliessung von Lücken (Floating Gaps) in der Geschichte der Performance-Kunst in Europa. Statt eine Kontinuität zu behaupten und – unserer Meinung nach – irrtümliche Übersichten vorzulegen, geht es im Folgenden darum, kritische Methoden der Auseinandersetzung mit Performance-Kunst auszuprobieren, im Bewusstsein, dass die Mehrzahl der hier untersuchten Arbeiten – wie Amelie Jones schreibt – nur über Dokumentationen zugänglich bleibt und so ein Bilderrepertoire im Sinne von Sigrid Schade und Silke Wenk generiert.⁽¹⁾ Auf zentrale Arbeiten der

Zeit wie diejenigen Anna Winteler (Sigrid Adorf), Christine Brodbeck (Dorothea Rust), Corsin Fontanas, Alex Silbers und Miriam Cahns (Sabine Gebhardt Fink) das Augenmerk zu lenken, ist ein weiteres Ziel der nachfolgenden Textbeiträge.

Ein wichtiges Ergebnis der Interviewrecherchen, die wir, also die Autorin Ruth Lang und die Herausgeberinnen unternommen haben, sind die Beschreibungen wiederholter Grenzüberschreitungen im Feld der Künste und Medien und die fließenden Gattungsbezeichnungen, die schliesslich zum Medium «Performance-Kunst» geführt haben. Im Europa der 1960er Jahre benutzten die KünstlerInnen den Begriff «Performance» noch nicht. Vielmehr sprachen sie von Aktionen, Happenings, Auftritten und Theater. Erst im Verlauf der 1970er Jahre, im Kontext von Konzeptkunst, Ortsspezifität und Institutionskritik, setzte sich auch hier der Begriff Performance-Kunst, nach dem Vorbild der US-amerikanischen und englischen Performance Art durch. Zahlreiche PerformerInnen begriffen sich aber weiterhin als bildende Künstler, als Maler oder Bildhauer und verkauften die bearbeiteten Requisiten ihrer Aktionen als Kunstwerke – wie Joseph Beuys oder Miriam Cahn. Zu Beginn der 1980er Jahre begannen KünstlerInnen zunehmend Wiederholungen von Aufführungen einer Situation und deren mediale Übersetzung zu thematisieren.

Politiken der Kunst bedingen, neben kollektivem Arbeiten, radikale Haltungen. Diese haben seit den 1970er Jahren der Performance-Kunst – in ihrer Breite – zu keinem angemessenem Platz in den grossen Sammlungen, kunstgeschichtlichen Werken und Ausstellungsinstitutionen verholfen. Bis heute findet Performance-Kunst mehrheitlich an den Rändern des Mainstreams statt: in Off-Spaces, im öffentlichen Raum, in jungen Galerien und auf vielen, vielen selbstorganisierten Festivals. Ausserdem müssen sich bis heute Performance-KünstlerInnen in benachbarte Felder hineinbewegen: Sie führen ihre Performances im Tanz-, Theater- und Musikkontext wiederholend auf, sie zeigen ihre Videos, Fotos, Objekte, Installationen in Ausstellungen in Kunsthäusern, Galerien und Museen und sie gehen mit ihren Performances und performativen Vorgehensweisen in Lehre und Forschung. Trotz allen Schwierigkeiten gibt es

gute Voraussetzungen dafür, dass die Performance-Kunst sich als künstlerisches Medium weiter durchsetzt. Ein neuerliches Interesse an Produktion und Theorie seit den 1990er Jahren in Europa und den USA mag auch als Auslöser unserer Tätigkeit angesehen werden. In diesem Sinne verstehen wir die wissenschaftlichen Beiträge im vorliegenden Band «Floating Gaps», in dem Anna Schürch, über die Vermittlung von Performance Kunst nachdenkt, Sigrid Adorf sich mit der Verflechtung von Performance-Kunst und Videokunst auseinandersetzt, Dorothea Rust und Ruth Lang die Tanz- und Musikperformance in Ansätzen zu rekonstruieren versuchen und die Editorinnen Sabine Gebhardt Fink und Margarit von Büren in ihren Texten einen historischen Zugang zu den Werken der 1970er und 1980er Jahren eröffnen, als Verdeutlichungen und Exemplifizierungen für einen breiten Zugang zur Performance Art in diesen rund zwei Dekaden.

Warum wir Basel als Fokus für unsere Studie zur Performance-Kunst von 1970–1980 wählen hat zahlreiche Gründe. Zum einen soll die Geschichte der Performance-Kunst exemplarisch von einem Ort ausgehend rekonstruiert werden. Wir nutzen die «Stadt» als komplexes aber überschaubares raum- und zeitbewusstes Gebilde, als interessantes und praktisches Anschauungsmodell, das direkt vor unseren Füßen liegt. Hier stellen wir Fragen an VermittlerInnen, AkteurInnen und ZuschauerInnen wie: Gibt es so etwas wie Kontinuität in der Pflege von Diskursen zur Performance-Kunst? Wie wurde das Publikum in die Produktion einbezogen? Welche Rolle spielten die Dynamik und die Beziehungen unter KünstlerInnen, VermittlerInnen oder KuratorInnen und Institutionen? Was ist der Ort der professionellen Rezeption in Kritik, Tagespresse, Forschung und formeller oder informeller Bildung und in den Kunstinstitutionen selbst? Welche Bedeutung kam der Kunstförderung zu? Sowie: Gibt es eine kollektive Rezeptionserfahrung, die sich im kommunikativen Gedächtnis niedergeschlagen hat?

Als Dokumente stehen uns, wie in den 1970er und 1980er Jahren üblich, vor allem Schwarz-Weiss-Fotografien – ein Grossteil davon bisher unpubliziert – zur Verfügung. Oft wurde damals auf Film- und Video- oder auch Tonaufnahmen verzichtet, weil diese Medien der Performance zwar «vermeintlich nah» kamen aber als nicht genü-

gend «gut» im Sinne einer Wiedergabe dessen, «wie es wahrgenommen und erlebt wurde», galten. Darüber hinaus nutzen wir archiviertes Klang-, Text- und Bildmaterial. Die grossen Verfälschungen und Missverständnisse und die medialen Grenzen zwischen Performance-Kunst und Fotodokument oder Video- und Tondokument sind uns bewusst. Dennoch nutzen wir die Schwarz-Weiss-Fotografien und sind um weiteres «ungenügendes» Material froh, damit aus einer Ansammlung von Indizien – wie Fotos, Videos, aber auch Scores, Beschreibungen, Interviews, Befragungen der AutorInnen und VermittlerInnen und Berichten von ZeitzeugInnen – das Abbild des kommunikativen Gedächtnisses dieser Zeit konstruiert werden kann. In diesem Sinne schliessen wir Floating Gaps teilweise, teilweise aber auch nicht. Und wir sind uns der produktiven Leistungen für das Rezeptionsverhalten und für zukünftige Wahrnehmungsprozesse durchaus bewusst, die gerade durch «positive Leerstellen» oder «bedeutungstragende Nullpositionen», wie sie der Strukturalist und Literaturwissenschaftler Manfred Titzmann bezeichnet hat,⁽²⁾ entstehen (vgl. Text von Anna Schürch). In diesem Sinne bleibt die Performance Chronik Basel eine Recherche, eine Notation, eine Aufzeichnung und Auflistung von Ereignissen und deren Reflexionen.

Floating Gaps

Erstmals beobachtet wurde das Phänomen des «Floating Gaps», nämlich eine Erinnerungslücke im kollektiven Gedächtnis im Verlauf von mündlichen Erinnerungsprozessen, von dem Ethnologen Jan Vansina im Jahre 1961.⁽³⁾ Nach Vansina ist die Struktur schriftloser Geschichtserinnerung in unterschiedlichen Kulturen immer ähnlich gegliedert: Auf eine Phase mit reichen Informationen der jüngsten Vergangenheit, folgt eine zweite Phase mit äusserst lückenhaften Berichten; diese wiederum wird von einer dritten Phase abgelöst, aus der wiederum eine Fülle an Informationen und Überlieferungen zur Verfügung steht. Der Kulturwissenschaftler Jan Assmann hat diese Lücke als «Floating Gap»⁽⁴⁾ bezeichnet. Dabei handelt es sich um eine Lücke in den Erinnerungen, die sich mit den Generationenfolgen mitbewegt und die dem historischen Bewusstsein der betroffenen

Gemeinschaft nicht unbedingt bewusst wird. Die Floating Gaps manifestieren sich in einer Form des Gedächtnisses, das als kommunikatives – im Gegensatz zum kulturellen – zu bezeichnen ist. Es (das kommunikative Gedächtnis) umfasst Erinnerungen von rund drei Generationen (80 Jahre), die sich alle auf die rezente Vergangenheit beziehen. Dies sind Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt, die aber auch wieder verschwinden, wenn die letzten Träger dieses Gedächtnisses, das einen Erinnerungsraum abbildet, gestorben sind. Die kritische Schwelle des Erinnerns liegt bei rund 40 Jahren – hier setzen erste Lücken ein, bis schliesslich das kommunikativ erinnerte nach 80 Jahren völlig verschwunden sein wird. Die Form des Erinnerns im kollektiven Gedächtnis ist der Modus der biografischen Erinnerung, der sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen beziehen kann und auf sozialer Interaktion beruht.⁽⁵⁾ Kennzeichen dieser biografischen Erinnerung ist deren unhierarchische Partizipationsstruktur, die unsere Alltagskommunikation begleitet, das bedeutet: Jeder Sprecher ist grundsätzlich gleich kompetent. Ein anderes Kennzeichen ist die bereits erwähnte spezifische Zeitstruktur, die immer etwa 80 Jahre umfasst. Besonders in der Performance-Kunst sind nun Erinnerungen und deren kollektive Deutungen von Interesse und wenn wir uns heute mit Arbeiten der 1970er Jahre, die einer älteren Generation noch vertraut sind, auseinandersetzen möchten, so bewegen sich die kollektiven Überlieferungen dazu bereits auf die kritische Schwelle eines ersten Vergessens zu; etwas das wiederum als Auslöser dafür betrachtet werden kann, mit dokumentarischen Projekten wie der Performance Chronik zu beginnen.

Übrigens greifen Vansina und Assmann für ihre Thesen auf Überlegungen zurück, die Maurice Halbwachs bereits 1925⁽⁶⁾ angestellt hat, als er den Übergang von der lebendigen Erinnerung, die er «*mémoire vécu*» nannte, zur «*histoire*» oder zur «*tradition*» zu erfassen suchte. Er verstand diese Schwelle als Anstrengung, die Vergangenheit vor dem Vergessen zu bewahren und so Veränderungen voranzutreiben, ebenso wie als Versuch, eine überdauernde Norm festschreiben zu können.⁽⁷⁾ Darin zeigt sich bereits die Allianz zwischen Herrschaft/Macht und Gedächtnis beziehungsweise Verges-

sen. So werden in revolutionären Gesellschaften eher die Veränderungen, Entwicklungen und Verschiebungen in Erinnerung bleiben, während «kalte Gesellschaften» – der Begriff stammt von Claude Lévi-Strauss⁽⁸⁾ Monumente und Dokumente ihrer Herrschaftslegitimierung nach folgendem Prinzipien generieren: «Herrschaft legitimiert sich retrospektiv und verewigt sich prospektiv.»⁽⁹⁾

Erzählen als Strategie der Forschung

In der jüngeren Vergangenheit der Geschichts- und Sozialwissenschaften rückte die Untersuchung des Prozesses von Bedeutungsbildung erneut in den Fokus des Interesses.⁽¹⁰⁾ Damit stellte sich auch die Frage nach geeigneten Analyseinstrumenten der Subjektkonstruktionen und dem «Apparatus» in den Geschichts- und Sozialwissenschaften wie in der künstlerischen Forschung im Sinne Althusser's neu. Heute geht es einer Mehrzahl von ForscherInnen im Kontext der Performance Art deshalb um Ermächtigungsstrategien für die Befragten und ZeitzeugInnen, indem allen Beteiligten an der künstlerischen Aktion, KünstlerIn wie RezipientIn, Kennntniskompetenz hinsichtlich der zu beschreibenden Situation zuerkannt wird. In diesem Sinne wird bereits die Datenerfassung als kollaborativer Arbeitsprozess verstanden. Valerie Raleigh Yow schlägt folgende Arbeitsdefinition der Oral History vor: Es handelt sich dabei um eine Methode des »recording of personal testimony delivered in oral form«.⁽¹¹⁾ Grundsätzlich geht dieses Vorgehen davon aus, dass historische Evidenz nicht greifbar wird ausserhalb eines Aufzeichnungs- und Reflexionsprozesses. Indem die eigene Position der InterviewerInnen und Herausgeberinnen deutlich markiert wird, wird auch dem Problem der Einflussnahme auf Ergebnisse durch eigene Vorkonzeptionen, Erfahrungshintergründe und Vorlieben Rechnung getragen. Falls, was hinsichtlich der Performance Chronik durchaus zutrifft, eine dynamische Dokumentation der Ereignisse angestrebt wird, ist das übergeordnete Ziel der Recherchearbeit, Ereignisse und deren Kontext zu dokumentieren.⁽¹²⁾ Statt anschliessend eine Interpretation der Interviews vorzulegen, sollen aus der Perspektive unterschiedlicher Autorinnen differente Deutungsansätze präsentiert werden.

Ein gutes Beispiel dafür ist das im Jahr 2009 geführte Interview mit Franz Mäder, einem Galeristen aus Basel. Es soll hier exemplarisch verdeutlichen, wie mündliches Erzählen und Erinnerung sich nur punktuell rekonstruieren lässt und dennoch durch das Gespräch und anhand von Fotos Einblicke in die Performance-Geschichte Basels ermöglicht. Neben Franz Mäder kommen in diesem Band die KünstlerInnen und ZeitzeugInnen Monika Dillier und Lisa Stärkle (Damengöttinnen), Jochen Gerz, Edu Haubensak, Valerian Maly, Reinhard Manz, Wolf D. Prix, René Pulfer, Alex Silber, die Galeristen Gilli und Diego Stampa sowie der ehemalige Leiter der Kunsthalle Basel, Jean-Christophe Ammann, zu Wort.

Kollektive Aufzeichnungsprozesse

Wenn man davon ausgeht, dass Performance Art nicht den einzelnen Betrachter, die einzelne Betrachterin adressiert, sondern ihr spezifisches Publikum in einem kollektiven Vorgang generiert, und der Handlungsraum von Performance Art exakt in dieser Interaktion zwischen PerformerIn und ZuschauerIn zu situieren ist, dann erscheint es aus unserer Sicht verkürzend, in Theoriebildung und Analyse zur Performance Art nach wie vor von einer universalistischen, monologisch vorgehenden Perspektive auszugehen, die im Regelfall durch die RezipientIn selbst verkörpert wird, sobald diese eine Performance interpretieren oder analysieren soll. In seltenen Fällen kommt eine einzelne ZeitzeugIn zu Wort, deren Aussage aber in dieser Vereinzelung so wenig evident erscheint, dass sie höchstens zur Datensicherung von «harten Fakten» genutzt werden kann (Ort, Zeit, Dauer), aber keinen wesentlichen Beitrag zur Auswertung und Analysearbeit leistet. Im Versuch, in unserer postnationalen, post-postfordistischen Zeit differente Publika anzuerkennen und ihnen auch den entsprechenden Raum zuzugestehen, in dem sie mit vielfältiger Stimme sprechen können, entstand unser Versuch der kollektiven Aufzeichnung einer gemeinsam erlebten Geschichte. Bezug nehmen wir dabei einerseits auf Jean-Luc Nancys Begriff von Gemeinschaft als aufgebrochen, different und noch nicht bestehend, wie dieser sie in «die herausgeforderte Gemeinschaft» 2001 thematisiert hat. Aber



auch auf Überlegungen von Markus Miessen, der ganz deutlich vor der Gewalt kollektiver Prozesse warnt, indem er Chantal Mouffe folgendermassen zitiert: «Das Verschwinden von Klassenidentitäten und das Ende des bipolaren Systems der Konfrontation haben konventionelle Politiken überflüssig gemacht [...] das Fehlen jeglicher Alternativen zum bestehenden Konsens bedeutet, dass dieser nicht in Frage gestellt wird.»⁽¹³⁾ Miessen entwirft deshalb ein alternatives Modell der Kollaboration innerhalb bestehender Praktiken, bei denen die kritische Distanz und die Implementierung von Konfliktzonen in gesellschaftliche Abläufe eine wichtige Rolle spielen. Diese kritische Distanznahme soll auch mit der Performance Chronik ermöglicht werden, um einer hegemonialen Geschichtsschreibung der Performance Art, die bis heute vornehmlich über Künstlermythen operiert, effektiv entgegen zu wirken.

Politiken der Kunst

«Unter dem Konzept einer Fabrik des Sinnlichen kann man zunächst einmal den Aufbau einer gemeinsamen sinnlichen Welt, eines gemeinsamen Ortes des Aufenthalts mittels der Verflechtung einer Viel-

zahl menschlicher Tätigkeiten verstehen», schreibt Jacques Rancière in «Die Aufteilung des Sinnlichen».⁽¹⁴⁾ Anstatt also in unserer gemeinsamen Theoriebildung in einer einzelnen Tätigkeit oder Arbeit verhängen zu bleiben, die notwendig zu einer Abschiebung in einen privaten Zeitraum der Beschäftigung führt und so gemeinschaftliche Tätigkeiten obstruiert, versuchen wir einen Schauplatz des Gemeinsamen mittels dessen herzustellen, was nochmals mit den Worten Rancières gesprochen, «eigentlich die Verbannung eines jeden auf seinen Platz hätte herbeiführen müssen».

- (1) Jones, Amelia, *Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation*, in: *Art Journal* Vol. 56, No 4, performance Art: (Some) Theory and (selected) Practice at the End of this Century, Winter 1997, S. 11–18, S. 11.
- (2) Titzmann, Manfred, *Strukturelle Textanalyse, Theorie und Praxis der Interpretation*, München 1977, bes. S. 230–263, S. 230.
- (3) Vansina, Jan, *Oral Tradition as History*, London 1985, S. 23.
- (4) Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992, 1. Aufl., S. 48.
- (5) Assmann 1992, S. 52.
- (6) Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.
- (7) Assmann 1992, S. 34 ff.
- (8) Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, 1962 frz., dt. Frankfurt a.M. 1973, S. 270.
- (9) Assmann 1992, S. 71.
- (10) Raleigh Yow, Valerie, *Recording Oral History. A Guide for the Humanities and Social Sciences*, 1. Ed. 1992, Lanham und Oxford 2005, S. 1.
- (11) Raleigh Yow, 2005, S. 3.
- (12) Charlton, Thomas L., *Oral History and Archives: Documenting Context*, in: E. Myers und Rebecca Sharpless: *History of Oral History. Foundations and Methodology*, New York, Toronto u.a. 2007, S.197–226, S. 197.
- (13) Miessen, Markus, *The violence of participation*, link: <http://eurozine.com/articles/2007-08-01-miessen-en.html>, letzter Zugriff 24. 5. 2011.
- (14) Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen*; 2006, frz., dt. Berlin 2006, S. 65. Ähnliche Fragestellungen wie die Performance Chronik Basel verfolgt auch das derzeit im ICS der ZHdK angesiedelte SNF/DORE Forschungsprojekt Archiv Performativ (Pascale Grau (Leitung), Irene Müller und Margarit von Büren).

PERFORMANCE PERFORMATIV VERMITTELN: ÜBERLEGUNGEN ZUR PERFORMANCE CHRONIK BASEL

Anna Schürch

Performance Chronik und Vermittlung

Das Projekt der *Performance Chronik Basel* begann, nachdem der *Kaskadenkondensator*,⁽¹⁾ anlässlich seines 10-jährigen Bestehens 2004 die Publikation «*Selbst ist die Kunst!*» *Kunstvermittlung in eigener Regie* herausgebracht und die Praxis eines auf Performance-Kunst spezialisierten *artist run space* dargestellt hatte, noch während der Laufzeit des Forschungsprojektes *The Situated Body*,⁽²⁾ das nach neuen Lektüremodellen des performativen Körpers fragte und in einem Teilprojekt (auf das später im Text ausführlich eingegangen werden soll) dem Bezug von Performance-Kunst und Kunstvermittlung nachging. Diese Parallelität zeigt die Relevanz und Aktualität der Frage nach dem Umgang mit Performance-Kunst und ihren Relikten und macht darauf aufmerksam, dass die *Performance Chronik Basel* in ihren bisherigen Aktivitäten und Manifestationen ebenfalls Vermittlungscharakter aufweist. In der grossen (halb-)öffentlichen Erzählrunde, mit der 2006 alles angefangen hat,⁽³⁾ wurden die Erinnerungen der Beteiligten zum Basler Performance-Geschehen der letzten 30–40 Jahre in einem Mind Map zusammengetragen. Gleichzeitig mit dieser Erhebung und zeitlichen Strukturierung der Daten wurden diese auch allen Anwesenden zugänglich gemacht und auf Nachfrage erläutert. Dieser Erzählprozess wird in gewisser Weise weitergeführt über eine Webseite, die die rekonstruierte kollektive

Erinnerung abbildet und die dank immer neuer Daten (Fotos, Texte, Kommentierungen usw.) und Verlinkungen weiter wächst. Das Archiv ist da, die Dokumente stehen bereit, Zusammenhänge sind hergestellt, die kritische Aufarbeitung und Analyse wird geleistet.⁽⁴⁾ Wo könnte da jetzt Vermittlung (erneut) einsetzen?

Vermittlung kann darin bestehen, die Chronik bekannt zu machen, das Wissen für diejenigen aufzubereiten, die damals nicht dabei waren, und aus dem Material immer wieder von neuem zu erzählen. Darüber hinaus kann und muss Vermittlung aber noch stärker als Bildungsgeschehen und damit als eigenständige Praxis begriffen werden, die autonomer als bisher mit dem gegebenen Material umgeht und eigene Anliegen verfolgt. In diesem Text soll über Formen der Vermittlung nachgedacht werden, die über Wissensvermittlung und die (klassische) Gesprächs- und Reflexions-ebene hinausgehend die spezifischen Mittel der Performancekunst (weiter-)verwenden und insbesondere die Handlungsebene mit einbeziehen und den Körper in Aktion thematisieren. Neben der Frage, wie ein solcher performativer Vermittlungsansatz aussehen könnte, geht es somit auch darum, darzustellen, wie die Materialien der *Performance Chronik* im Rahmen eines Bildungsgeschehens zugänglich, das heisst, produktiv (gemacht) werden können.

Vermittlung von Performance

In einer Vermittlung von Performance und Vermittlung durch Performance kann Performance sowohl der Gegenstand wie das Medium sein.⁽⁵⁾ Es liegt nahe, diese beiden Modi zu kombinieren, um eine dem Gegenstand «korrespondierende Erfahrung»⁽⁶⁾ zu schaffen. Performative Elemente verheissen zusätzliche Register: Sie bieten eine durch die (physische) Involviertheit intensivierte Form von Rezeption und versprechen damit, Erkenntnispotentiale und Handlungsoptionen in die Vermittlungssituation einzubringen, vielleicht auch gerade dort, wo die Aktion nur noch in dokumentierter Form vorliegt.

Das Performanceverständnis, von dem hier ausgegangen wird, sieht darüber hinaus performative künstlerische Arbeiten mit ihren bewusst gesetzten Handlungen in einer konstitutiven Differenz zu

einem von Routinen geprägten Alltagshandeln: Verschiebungen von einzelnen Parametern, die eine Handlung bestimmen und prägen – beispielsweise, dass etwas mit einer erhöhten Intensität oder Aufmerksamkeit getan wird – verändern die Handlungsformen. Diese Verschiebungen können als Abweichungen von Normen und Normalität beschrieben werden. Als solche fallen sie auf und verweisen auf das, was normalerweise gilt. So werden Normalitäten überhaupt erst sichtbar und dadurch reflektierbar. Dieser alltagsanalytische Aspekt, dieses reflexive Vermögen der Performance ist für die Vermittlung von Interesse und soll durch sie wiederholt werden.

Ausgehend von Judith Butlers Konzept des performativen Aktes kommt der Doppelung von Performance als Gegenstand und Medium der Vermittlung eine zusätzliche Bedeutung zu: Obwohl wir soziale Strukturen und kulturelle Konventionen inkorporiert haben (Bourdieu) und in der stetigen Wiederholung in performativen Akten festigen (Butler), hält Letztere an der Möglichkeit, abzuweichen und «[...] das kulturelle Feld körperlich durch subversive performative Vollzüge verschiedener Art zu erweitern»,⁽⁷⁾ fest. Betrachtet man die *Performance Chronik* als Archiv alternativer performativer Akte, in denen das kulturelle Feld zitiert, aber auch potentiell verschoben und erweitert wird, wäre es nun an der Vermittlung als kritischer Praxis, dieses Potential nicht nur staunend zu konstatieren, sondern Settings zu schaffen, in denen (nach wie vor) ungewohnte Akte performativ nachvollzogen und die damit verbundenen Erfahrungen aktualisiert werden können.

Vermittlung durch Aneignung

Appropriation ist kein neuer methodischer Vorschlag im Bereich der Kunstpädagogik. Aneignende Verfahren sind ein beliebtes Mittel, um die Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten auch praktisch anzugehen: Über das Nachvollziehen des Gemachtseins intensiviert sich die Auseinandersetzung, formale und materielle Eigenschaften werden erkundet und Setzungen oder Entscheidungen, die die Form der Arbeit prägen, können überprüft, angenommen oder neu getroffen werden. Die Rezeption geht in die Produktion über und

damit verändert sich nicht zuletzt auch die Beteiligung und das Interesse der Involvierten. Beispielhaft lässt sich dies am Workshop *Video und Körper* für SchülerInnen der Ober- und Mittelschulstufe zeigen, der im Herbst 2005 am Museum für Gegenwartskunst in Basel stattgefunden hat.⁽⁸⁾

Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung der SchülerInnengruppen mit den Themen Video und Körper war die gemeinsame Betrachtung und Besprechung von Videoarbeiten aus den 70er Jahren, unter anderem auch der Künstlerin Joan Jonas. Im Zentrum ihrer Videoperformance *Left Side Right Side* (USA 1972) steht das Experimentieren mit dem eigenen Körper vor der Kamera sowie das Verfremden des Körperbildes und des Körperbezuges durch das Video- und das Spiegelbild. So versucht sich die Künstlerin beispielsweise durch das Bezeichnen ihrer rechten bzw. linken Körperseite auf den Selbstbildnissen im Monitor und im Spiegel der körpereigenen Orientierung zu vergewissern.

Die Schülerinnen und Schüler zeigten sich von Jonas' Arbeit eher befremdet und gelangweilt. Ihre Versuchsanordnung erwies sich allerdings für die folgende praktische Workshopsequenz, in der sich die SchülerInnen selber mit Video und Körper auseinandersetzten, als interessant. Auf Anweisung der Workshopleiterinnen Martina Siegwolf und Anna Schürch hin begannen sie in Kleingruppen mit Videokamera, Spiegel und Körper – Elementen, die bei Jonas zentral sind – nach Körperbildern zu suchen und diese mit der Videokamera festzuhalten. In einer Schlussrunde präsentierten die einzelnen Gruppen ihre Aufnahmen und die Resultate wurden in einer Interviewsituation besprochen und befragt. Frappant war, dass nun weder das Experimentieren mit einfachen Mitteln noch die eigenen Resultate als langweilig empfunden wurden: Die SchülerInnen hatten sich über den Anstoss einer Aufgabenstellung die Versuchsanordnung von Jonas angeeignet und ein eigenständiges Interesse daran entwickelt, das über das Rezipieren und Besprechen der Videoarbeit allein nicht zu erreichen gewesen wäre und das zudem eine Fülle unterschiedlicher Körperbilder hervorbrachte.

«Gegenüber dem blossen Lernen bestimmter Inhalte betont die Rede von deren Aneignung, dass hier etwas nicht nur – passiv –

übernommen, sondern – aktiv – durchdrungen und eigenständig verarbeitet wird.»⁽⁹⁾ Entscheidend ist genau das, was über das Nachvollziehende und rein Imitierende hinausgeht. Rahel Jaeggi macht in ihren philosophischen Ausführungen zu Aneignungsakten weiter deutlich, dass ein solcher Akt eine Transformation beider Seiten zur Folge hat: «In einem Aneignungsprozess verändert sich beides, das Angeeignete, aber auch der Aneignende.»⁽¹⁰⁾ Das lässt sich gut für Bildungsprozesse denken: Bestimmt hätten die Basler SchülerInnen nie von sich aus ein solches formales Setting gewählt, um sich und ihren Körper im Raum vor der Kamera darzustellen. So ist denn auch in den Videosequenzen deutlich der Versuch wahrnehmbar, medial verbreitete Bewegungs- sowie Inszenierungs- und Repräsentationsformen zu reproduzieren. Allerdings haben die Jugendlichen auch Bilder von sich gemacht, die sie sich vorher wohl nicht hätten vorstellen können. Diese Bilder weichen ganz klar von dem ab, was Kaja Silverman in ihrem repräsentationskritischen Text über das Blickregime als das »Vor-Gesehene« und damit als die zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Darstellungsparameter beschreibt, «die sich fast unvermeidlich aufdrängen».⁽¹¹⁾ Schon vorhandenes Wissen um mögliche (Selbst-)Darstellungsformen, Vor-Gesehenes also, wurde um neue Elemente und Möglichkeiten ergänzt und erweitert, un hinterfragte Darstellungsformen wurden durch die mit der Aufgabestellung gegebene Reduktion, aber auch durch die Eigenlogik der Mittel (Spiegelbild, Rückkopplung ...) verschoben. Offen bleibt die Frage, welche Wertschätzung die Jugendlichen selber den sehr unterschiedlichen Bildern entgegengebracht haben.

Vermittlung als Aneignung und Aktualisierung

Was könnte es nun heissen, diesen performativen Vermittlungsansatz auf das im Rahmen der *Performance Chronik Basel* gesammelte Material zu übertragen? Inwiefern stellt dieses Material ein Archiv alternativer performativer Akte, ein Handlungs- und Bildrepertoire dar? Und wie könnte dieses Archivmaterial über die Operation der Aneignung aktualisiert und damit produktiv gemacht werden? Abschliessend sollen exemplarisch und thesenartig drei Perspektiven

skizziert werden, unter denen eine solche Auseinandersetzung von besonderem Interesse sein könnten.

– *Die Lückenhaftigkeit der Dokumente ist produktiv (einsteigen)*

Schaut man sich das vorhandene Material der Performance Chronik an, zeigen sich neben erstaunlichen Bildern, Zusammenhängen und Kommentaren auch Lücken. So wüsste ich gerne mehr über die Auf-führung der *Damengöttinnen am Äquator* 1979 am Theater Basel, denn das Inhaltsverzeichnis des Programmheftes und das Grup-penbild der Akteurinnen auf der Webseite⁽¹²⁾ sind vielversprechend. Was war das für ein Stück? Was haben die gemacht damals und was wollten sie damit? Hier sind es gerade diese unbeantworteten Fragen, die die Unruhe und damit die Virulenz des Materials ausma-chen und gegen das rein Dokumentarische wirken: In diesem frag-mentarischen und uneingeordneten Zustand regt es an zur Ausein-andersetzung und bietet Leerstellen, in die eingestiegen werden kann. Das Material stiftet Neugier, bietet aber auch konkrete An-haltspunkte, mit denen man sympathisieren und von denen man ausgehen kann: feministische Anliegen beispielsweise. An der Ver-mittlung wäre es, eine solche Auseinandersetzung potentiell Inter-essierten vorzuschlagen. Das sollen neben denen, die sich sowieso mit Performancekunst beschäftigen, auch jene sein, die aus verschie-denen Gründen nicht zum Kreis der Rezipierenden gehören, für die Performance-Kunst aber relevant sein kann. Aneignung und Aktua-lisierung würde hier heissen, die Dokumente für sich zu entdecken, Zugänge zu finden, aber auch Interessen zu verändern.

– *Die Dokumente sind akut (jetzt)*

Ohne die Jahreszahl wäre es schwierig, das Gruppenbild der Damen-göttinnen zeitlich einzuordnen. Das Bild mutet fast zeitgenössisch an und kann es doch nicht sein. Aus historischem Kostüm und All-tagskleid, Glam, Drag und Robe ist der Zeitgeist nicht eindeutig ab-lesbar, das Spektakulär-Aussergewöhnliche des Gruppenbildes scheint das Zeitempfinden zu irritieren und als Entwurf von etwas Anderem nach wie vor Gültigkeit zu besitzen. Die Chronik zeigt bis-her im Alltag Unrealisiertes.

Ein Performance-Dokument wie dieses Bild wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis eine (historische) Performance zu ihren zeitgenössischen und zu aktuellen alltäglichen Handlungsrepertoires steht. Ein Vermittlungsansatz, der mit performativen Mitteln der Aneignung funktioniert, spitzt diese Frage zu: Was heisst es, das wieder, erneu(er)t zu tun? Und das bedeutet wiederum, auszuprobieren, wie es sich anfühlt, wie Damengöttinnen aufzutreten. Eine solche mit der Aneignung verbundene Aktualisierung wird vielleicht anhand der Differenzen zwischen damaligen und heutigen Wirkungen über Normalitäten, Konstanz und Verschiebungen im kulturellen Feld nachdenken. Dies ist dann besonders brisant, wenn sich die damaligen Handlungsoptionen als aktuell resp. immer noch irritierend erweisen. Aneignen würde dann bedeuten, zu insistieren.

– *Die Konstanz des Ortes ist relevant (hier)*

In Zusammenhang mit der Performance Chronik ist auch der spezifisch lokale Charakter interessant. Was für Konsequenzen sind daraus zu ziehen, dass beispielsweise die Aufführung der Damengöttinnen in dieser Stadt, an diesem Theater stattgefunden hat? Stellt nicht gerade die Konstanz des Ortes, an dem einmal eine Performance stattgefunden hat und von dem aus daran zurückgedacht wird, eine erstaunliche Konkretisierung dar, die die aktuelle Situation auflädt und befragt: Wie ist das heute hier? Vermittlung kann diese Konfrontation als anachronistische Reibung inszenieren, als einen Abgleich, der auch danach fragt, was wo zu tun immer noch (un-)möglich ist, weshalb und mit welchen Folgen. Mit der Betonung des Ortsbezugs sowie seiner Erneuerung sorgt Vermittlung darüber hinaus dafür, dass Performances nicht einfach nur als ephemere Episoden zur Aufmischung des öffentlichen oder institutionellen Alltags gesehen werden. Sie kann dazu beitragen, die ortsspezifischen Effekte zu reflektieren, zu radikalieren und nachträglich (immer wieder) zum Eklat zu bringen.

Eine aneignende Auseinandersetzung mit den Materialien der *Performance Chronik Basel* bestünde demnach – so die These – primär darin, sich aktueller Bedingtheiten des kulturellen Feldes und

seiner Auswirkungen auf das alltägliche Handeln und den agierenden Körper über das Ausprobieren von Handlungsformen, die Alternativen sein können, gewahrt zu werden.⁽¹³⁾ In der Aneignung solcher alternativer Handlungsformen liegt dann die Möglichkeit, zu Handlungsspielräumen bezüglich des Selbstentwurfes zu gelangen.

Mit liebem Dank an Bernadett Settele für ihre Hinweise und Anmerkungen zum Text!

- (1) Der Kaskadenkondensator (Kasko) ist ein Basler Raum für zeitgenössische Kunst und Performance und besteht seit 1994. Vgl. Grau, Pascale; Grögel, Katrin und Saemann, Andrea (Hg.), «Selbst ist die Kunst!» *Kunstvermittlung in eigener Regie – Kaskadenkondensator Basel, Raum für zeitgenössische Kunst, Musik und Performance, seit 1994*, Zürich 2004.
- (2) Das Forschungsprojekt *The situated Body* unter der Leitung von Linda Cassens Stoian, Sabine Gebhardt Fink und Heinrich Lüber fand 2005/2006 an der Fachhochschule Nordwestschweiz FHNW, Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK statt und wurde gefördert vom Schweizerischen Nationalfonds SNF/DORE.
- (3) *Geschichtsschreibung als live act* fand am 28. März 2006 im Rahmen einer VIA Studio-Veranstaltung statt.
- (4) Vgl. <http://www.xcult.org/C/performancechronik/> letzter Zugriff 3. 1. 2011.
- (5) Zur Tatsache, dass auch Vermittlung selbst immer performativ ist, vgl. Gebhardt Fink, Sabine; Landkammer, Nora und Schürch, Anna, *Quergelesen und zurückgesprochen. Ein Dialog zu Performance theorie und Vermittlung*, in: Art Education Research Nr. 2, 2010, eJournal des Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste.
- (6) Campaner, Barbara, *Körperhaltung(en). Das Performative in der Vermittlung von Performancekunst. Forschungsfeld documenta 12*, in: Carmen Mörsch und Forschungsteam der documenta 12 Vermittlung (Hg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Berlin 2009, S. 243–255, S. 253.
- (7) Butler, Judith, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 301–320, S. 320.
- (8) Der Workshop wurde von Martina Siegwolf konzipiert und nahm Bezug auf Künstler-Innenvideos der Museumssammlung. Im Zeitraum August/September 2005 wurde der Workshop im Rahmen des Forschungsprojektes *The Situated Body* unter der Leitung von Martina Siegwolf und Anna Schürch mehrmals und mit verschiedenen Gruppen durchgeführt, dokumentiert und schliesslich von Anna Schürch analysiert.
- (9) Jaeggi, Rahel, *Aneignung braucht Fremdheit*, in: *Texte zur Kunst*, Jg. 12, Heft 46, Juni 2002, S. 61–69, S. 61.
- (10) Ebd., S. 62.
- (11) Vgl. Silverman, Kaja, *Dem Blickregime begegnen*, in: Christian Kravagna (Hg.), *Privilegiert. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64, S. 58.
- (12) Vgl. <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=40>, letzter Zugriff 3. 1. 2011.
- (13) «Die Jugendlichen nicht dort abzuholen, wo sie sind, sondern sie von dem freizusetzen, wo sie stehen», um davon ausgehend Eingriffsmöglichkeiten in gesellschaftliche Logiken und Handlungsspielräume zu diskutieren, fordern die Vermittlerinnen von

trafoK in ihrem Text zu einer politischen und antirassistischen Pädagogik.

Vgl. Sternfeld, Nora und Höllwart, Renate, *Es kommt darauf an. Einige Überlegungen zu einer politischen und antirassistischen Pädagogik*, in: Context XXI Nr. 4–5, Wien 2004, S. 46–48, S. 48.



Joan Jonas, **Left Side Right Side**, 1972, Videostills



Workshop: Video und Körper, Museum für Gegenwartskunst, Videostills Anna Schürch

DIE «DAMENGÖTTINNEN AM ÄQUATOR»: ÄSTHETISCHE UND POLITISCHE FRAGESTELLUNGEN VORANTREIBEN

Zu Beginn stand der Wunsch von fünfzehn Frauen, Theater zu machen, vielleicht sogar Anti-Theater zu machen, zumindest anderes Theater zu machen, als Männer es tun. Das sind die Damengöttinnen.

Monika Dillier und Lisa Stärkle im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis (Videoaufzeichnung), 7. 10. 2010

Sabine Gebhardt Fink: Könnt ihr etwas zum Hintergrund sagen, vor dem das Performance-Theaterstück «Damengöttinnen am Äquator» entstanden ist? Was war das für ein gesellschaftliches Umfeld, in dem ihr begonnen habt zu arbeiten?

Monika Dillier: Soweit ich mich erinnere, waren wir damals alle in der Frauenbewegung engagiert. Die Besetzung des Frauenzentrums war ein wichtiger Meilenstein. Und die Frauen, die daran beteiligt waren, hatten ganz unterschiedliche politische Anliegen. Einige der AkteurInnen engagierten sich bei der OFRA andere kamen aus der FBB, der autonomen Frauenbefreiungsbewegung.

SGF: Ist die damalige Frauenbewegung in Basel also aus einem künstlerischen Kontext hervorgegangen?

Lisa Stärkle: Die Frauenbewegung in Basel entstand meiner Meinung nach aus einem politischen Kontext. Wir haben ein Haus besetzt und es zum Frauenzentrum erklärt. Dort trafen sich, wie bereits erwähnt, Frauen mit ganz unterschiedlichen politischen Anliegen. Und in diesem Zusammenhang entstand auch der Kontakt zwischen Monika und mir.

MD: Es war von Anfang an eine sehr gemischte Gruppe, die sich engagierte: Es gab künstlerische, es gab aber auch politische Anliegen. Alle befanden sich in einer offenen Situation. Nach dem Projekt mit den «Damengöttinnen» gab es dann viele eigene Entscheidungen und unterschiedliche Weiterentwicklungen. So hatte ich im Anschluss an das Projekt mein erstes Atelier und ich wusste, dass ich Kunst machen wollte. Lisa hat anschliessend begonnen Jura zu studieren. Später resultierte daraus zum Beispiel das Symposium «Künste, Wissenschaft und alles andere», eine Tagung im Museum für Gestaltung Basel im Jahr 1990, an der wir Frauen zeigten, die spannende Dinge taten. Interessanterweise wurden durch das politische Agieren auch ästhetische Fragestellungen stark vorangetrieben. Ich wollte eine konkrete Arbeit angehen. Dies geschah in Form der Lektüre und Diskussion des Buches *Troubadoura Beatrix* (Irmtraud Morgner, Darmstadt 1976). Ich hatte es gelesen und wir setzten uns daraufhin in einer Lektüre-Gruppe damit auseinander. Vielleicht waren wir anfänglich erst fünf, es wurden jedoch rasch mehr und so haben wir uns schliesslich gesagt: Lasst uns ein Theater daraus machen! Nachdem Klara Berg, eine Schauspielerin aus Wien, dazugekommen war, gewann das Projekt weiter an Kontur. Klara Berg hatte gehört, dass wir dieses Projekt planen. Sie war dann so begeistert, dass sie gleich bei uns eingezogen ist.

SGF: Um was ging es beim Theaterprojekt «Damengöttinnen am Äquator» genau?

MD: Bevor Klara zu uns kam, waren wir zur Ausarbeitung des Stückes in Zürich und später in einem alten Bauernhaus bei Bern in Klausur. Zu diesem Zeitpunkt hiess das Stück noch nicht «Damengöttinnen». Der Titel entstand ganz spät und wir haben lange darüber diskutiert. «Damengöttinnen» lautete schliesslich der Titel, weil nicht «Ur-Mütter-Göttinnen» agieren sollten, sondern im Stück aktuelle und urbane Geschlechterbilder reflektiert werden sollten. Und der «Äquator» rückte in den Titel, weil das Stück etwas Zukünftiges anvisierte; etwas, das noch weit weg war ... Und deshalb war Morgners Buch zwar der Ausgangspunkt unserer Aufführung, aber wir sind

ziemlich schnell zu Improvisationen, zu selbst verfassten Texten und erfundenen Szenen übergegangen, Szenen, die wir – nach einer gemeinsamen Klärung – auch schriftlich festgehalten haben.

LS: Bevor Klara in unsere Gruppe kam war uns nicht klar, wie wir die Umsetzung angehen sollten. Noch in Bern hatten wir Vorstellungen von riesigen Bühnenaufbauten, Puppen und Mechaniken. Vermutlich hing das damit zusammen, dass wir vermeiden wollten, selbst spielen zu müssen!

MD: Als dann das Stück mit Hilfe von Klara in ersten Umrissen stand, gingen wir sofort zum damaligen Direktor des Theaters Basel. Wir informierten ihn, dass wir ein Stück hätten, das wir gerne auf der kleinen Bühne aufführen würden. Wir fragten auch nach Unterstützung für die Infrastruktur und nach einer Einbettung in eine «Frauenkulturwoche». Vor allem Heinz Holliger, als Chef der kleinen Bühne des Theaters Basel, und Christoph Stratenwerth waren es, die uns in unserem Anliegen unterstützt haben. Weiter hatten wir Hilfe von Lukas Dietschi, einem Architekten und Bühnenbildner des Theaters. Ausserdem haben wir erreicht, dass Klara Berg eine richtige Anstellung und Lohn bekam. Allerdings waren wir nicht begeistert, dass wir gratis arbeiten sollten. Doch der Wunsch, das Projekt zu realisieren, war stärker und so haben wir uns ein halbes Jahr intensiv auf die Aufführung vorbereitet. Pia Zimmer hat die Tanzszenen einstudiert; später hat sie die F+F Schule in Zürich besucht und Performances in der Reithalle der Kaserne Basel gezeigt. Es gab auch eine Schauspielerin in der Gruppe, Yvonne Racine, die wichtige Hilfestellungen gab. Aber die Verantwortung für die Choreographie und den Ablauf der Proben lag bei Klara Berg.

LS: Ich bin nicht mehr sicher, ob es mir damals schon so bewusst war, aber im Nachhinein ist mir klar geworden, dass es für mich auch eine Möglichkeit war, aus der engen politischen Arbeit herauszukommen und das Politische in einem erweiterten Rahmen zu sehen. Das Theaterstück war etwas, wozu wir Lust hatten, eine Spielwiese, wo wir Sachen und Rollen ausprobieren konnten.

SGF: Könnt ihr noch etwas zum Inhalt des Theaterstücks sagen; es ist ja für die Bühne konzipiert und deshalb als «Theater» zu bezeichnen, auch wenn Performance-Art-Aspekte darin eine wichtige Rolle spielen.

MD: Wie bereits erwähnt sind wir – ausgehend von Morgners Buch – Mythen und historischen Frauenrollen nachgegangen, sozusagen bis zur Entstehung der Welt. Um die Anfänge zu symbolisieren haben wir (z.B.) mit Tüchern Wellen gemacht; das war sozusagen der Urschlamm, in dem wir uns gesuhlt haben, ...

LS: ... wir *waren* der Urschlamm! Für mich bedeutete das Stück eine Reise durch die Geschichte unterschiedlichster Frauenrollen. Monika zum Beispiel hat die Geschichte der Eurynome, der Göttin aller Dinge, erzählt und danach habe ich vom Untergang des Matriarchats erzählt.

MD: Der nächste Akt behandelte das Thema Minnesang und wir mussten unter der strengen Ägide von Pia einen Tanz einüben. Das hatte neben dem Minnegesang zugleich auch etwas Sadomaso-haftes. Dazu gab es musikalische Einspielungen per Tonband, wie übrigens zu allen Akten.

LS und MD im Wechsel: Dann haben wir ein Interview mit einem Schachgrossmeister nach Imrtraud Morgner gespielt. Anschliessend thematisierten wir Gewalt gegen Frauen in Form einer Vergewaltigungsszene vor einer «Disco». Weiter gab es eine Sekretärinnen-szene, eine Auseinandersetzung mit der aktuellen RAF-Geschichte in Form einer Ulrike-Meinhof-Szene in Polizeihaft und mit Lichtfolter. Die letzte Szene bestand aus einer Kabarettgeschichte. Da waren viele von uns – für damalige Verhältnisse – halb nackt. Das Lustige war, dass man den Cancan am Schluss nur von hinten sehen konnte, und das Schlussbild bestand aus einer Reihe von Ärschen.

MD: Die Szenenabfolge wurde immer wieder umgestellt und diskutiert. Ich erinnere mich, dass Holliger einmal plötzlich aus dem Dunkeln heraus gesagt hat, das ewige Umstellen müsse jetzt aufhören. Darauf hat er mich zur Seite genommen und gemeint, ich solle jetzt endlich mal Ruhe geben. Zentral war neben dem kollektiven Verhan-

deln der Inhalte und der Inszenierung auch das Entwickeln der Figuren über meine Zeichnungen der Kostüme.

LS: Monika hat die Zeichnungen gemacht und die Theaterschneiderei hat uns dann die entsprechenden Kostüme genäht, aber auch Dinge aus dem Fundus zur Verfügung gestellt. Denn bei der ersten Probe mit Videodokumentation, bei der wir uns Tücher umgebunden hatten, war uns klar geworden, wie wichtig Kostüme waren.

MD: Aber durch die Zuordnungen der Akteurinnen zu den entsprechenden Kostümen ergaben sich natürlich auch Konflikte.

SGF: Dieses Vorgehen erinnert mich an künstlerische Arbeitsweisen in der US-amerikanischen Performance-Szene mit *consciousness-raising groups* zu bestimmten feministischen Anliegen. Allerdings wurde dort in einer ersten Phase der Performance-Kunst oft mit essentialistischen «Frauenrollen» operiert.

MD: Es war uns von Anfang an ein grosses Anliegen, Neues zu kreieren. Das Stück sollte kein Klagelied sein, sondern Kraft, Power und Lust verbreiten.

LS: An der Frauenwoche im Theater, in deren Rahmen unser Stück schliesslich uraufgeführt wurde, gab es noch ein weiteres Stück. Das war für mich typisches Agitprop-Theater, diese Form von Theater wollten wir mit den «Damengöttinnen» auf keinen Fall zeigen.

SGF: Was waren wichtige TheoretikerInnen und KünstlerInnen, die euch in euren Anliegen beeinflusst und geprägt haben?

MD: Ulrike Ottinger hat damals den Film «Madame X» gemacht. Ihre Haltung war vorbildhaft. Sie lieferte uns einen wichtigen Zugang zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen und feministischen Themen.

LS: Wichtig für mich waren auch Phyllis Chesler (*Frauen, das verrückte Geschlecht*, Rowohlt 1974), Silvia Bovenschen und diverse Bücher über das Matriarchat. Das führte dazu, dass wir nicht nur die Mütterrollen thematisierten, sondern auch die amazonenhaften Töchter. Die Konflikte zwischen «Müttern» und (eigenständigen!) «Töchtern» waren für mich auch erhellend für die Konflikte innerhalb der Damen-göttinnen. Künstlerische Positionen oder aktuelle Entwicklungen des Theaters waren weniger wichtig für uns; ausser Klara und Yvonne kam niemand vom Theater.

SGF: Wie hat die Öffentlichkeit reagiert? Wie war die Resonanz?

LS: Das Theater war immer voll, das Stück war ein Knüller! Ich hatte schon während dem Theater begonnen, Jura zu studieren und als ich mich anschliessend ernsthaft ans Studium machte, habe ich realisiert, dass das Stück gekannt wurde; es wurde negativ, aber auch positiv vermerkt, dass ich darin mitgespielt hatte.

Muda Mathis: Gab es auch Kritik?

LS: Ja. Miriam Cahn fand zum Beispiel, bei der Schlusszene seien wir zu wenig mutig gewesen, wir hätten nackt auftreten sollen.

MD: Wir hatten auch ein Gastspiel in Berlin im S036 und in Zürich. Und während der Festivalwoche in Basel gab es eine begleitende Ausstellung, an der Mireille Gros, Miriam Cahn, Verena Moser, Mona Ebnetter, Elisabeth Baumgartner und ich beteiligt waren. Ich selbst habe drei Betten gezeigt, die mit bemalten Leintüchern bedeckt waren. Jemand hat einen Zettel draufgelegt: Hier wurde eine Sau defloziert. Unglaublich, was dies über das damalige Niveau im Theaterpublikum aussagt! An der Festivalwoche haben wir ausserdem Filme gezeigt und eine Podiums-Diskussion mit Verlegerinnen von Frauenzeitschriften veranstaltet. Alice Schwarzer von «Emma» war da und Brigitte Classen, die Verlegerin der «Schwarzen Botin» aus Berlin. Das war richtig super.

LS: Was mir bei dieser Podiumsdiskussion auffiel war, dass nicht mehr von DER Frauenbewegung die Rede war, sondern von Projekten. Deshalb habe ich gedacht, jetzt reicht es nicht mehr, Aktivistin zu sein, jetzt brauchst du einen richtigen Beruf. Im Stück hatte ich mit dem Schachgrossmeister eine strenge Rolle mit einer fixen Form; zu meinem Kostüm im ganzen Stück gehörte auch ein Korsett. Nach dieser Posiumsdiskussion dachte ich, jetzt studiere ich ernsthaft und werde Anwältin. Was ich dann auch tat.

SGF: Gab es auch ein Auseinanderbrechen der Gruppe, weil die Ansprüche zu universalistisch waren?

LS: Nein. Die «Damengöttinnen» waren ein Aufbruch, eine Öffnung, nicht ein Zerfall. In der Politik hatte ich zuvor das Gegenteil erlebt, jede Gruppe hatte ja ihren eigenen Frauenflügel, da war alles so eng.

MM: Eine Aufzeichnung oder Dokumentation hat niemand gemacht?

MD: Doch, es wurde eine Aufzeichnung gemacht. Die müsste noch im Theater sein. Wir haben auch jetzt darüber gesprochen wie es wäre, eine Re-Inszenierung anzugehen. Aber das wäre eine grosse Herausforderung!

MM: Habt ihr nie daran gedacht, etwas Ähnliches wieder zu machen? War es ein riesiges Pulverfass und nach dem «Knall» war einfach Schluss?

MD: Zu Beginn stand der Wunsch von 15 Frauen, Theater zu machen, vielleicht sogar Anti-Theater zu machen, zumindest anderes Theater zu machen als Männer es tun. Danach sind wir dann in alle Winde zerstoben. Jede hat dann nachher ihr «Ding» gemacht. Das sind die Damengöttinnen!



Damen göttinnen am Äquator

Damengöttinnen am Äquator

Eine Produktion in 12 Bildern
erarbeitet und dargestellt von:

Anne Walser
Esther Schaller
Johanna Zumsteg
Judith Müller
Klara Berg
Lisa Staerke
Maria Zemp
Marianne Kirchhofer
Monika Dillier
Pia Zimmer
Ruth Weilemann
Sibill Niklaus
Vera Lehmann
Yvonne Racine

Mise en scene: Klara Berg
Art Director: Rosa Kalkbrenner
Bühnenbild: Lucas Dietschy

Uraufführung:
21. März 1979 20.15h

Weitere Aufführungen:
23.3. 20.15h – 25.3. 19.15h – 31.3. 20.15h
5.4. 20.15h

Theaterwerkstatt Kleine Bühne der Basler Theater



Damengöttinnen am Äquator, Theater Basel, Szenenbild



Damengöttinnen am Äquator, Theater Basel, Ausschnitt aus der Schlusszene



«THERE IS NO STYLE BUT LIFESTYLE»: TRANSFORMER, MEDIENUMBRÜCHE, AKTIONEN UND FREIHEITSPOSTULATE

In seinen performativen Arbeiten ging – und geht es – um Bedeutungsverschiebungen. Daraus definiert sich der künstlerische Prozess von Alex Silber. Als Akteur trat Silber in Erscheinung mit der Ausweitung und Vertiefung des Selbstporträts vor allem in den Bereichen der Foto-, Zeichnungs- und Textarbeit.

Alex Silber Company in Zusammenarbeit mit Performance Chronik Basel

Sabine Gebhardt Fink: Alex Silber, du hast in den 1970er Jahren begonnen Performancekunst zu machen – was waren deine damaligen Interessen?

Grundsätzlich war und ist die Frage nach Performanz immer präsent. Sie problematisiert, was das Wesentliche eines Geschehens ist und wie das Performative, das Handeln, eine Aktivität sich zeigt. Ich glaube für junge Menschen sind derartige Fragen entscheidend beim Einstieg in bewusstes Tun. Die Frage nach Performance-Kunst stellte sich Anfang der 1970er Jahre so nicht, da es den Begriff hier noch nicht gab. Ausgehend von den «Golden Sixties» (spätestens nach '68) wurden Bedürfnisse nach freiheitlichen Bewegungen virulent, neue Ausdrucksformen und Lebensentwürfe, Konzepte, Aktionismus versus Saturiertheit, Aktions- oder eben auch Reaktionskunst entstanden. Und somit wurden die aufkommenden Medienmächte wie Fernsehen oder Video hinterfragt. Gleichzeitig war der politische Horizont sehr düster: Vietnam und die nahende Ölkrise oder der Terrorismus in Deutschland und Italien. Vor diesem Hintergrund erlebte ich Ausstellungen und Auftritte von Joseph Beuys in Basel hautnah. Mir war klar, dass uns da etwas entgegenkam, was es zuvor noch nicht gegeben

hat, etwa die Aktion «Celtic+» in den Luftschutzräumen in St. Jakob (Beuys Aktion wurde u.a. durch Dieter Koeplin initiiert; er erwarb als damaliger Leiter der graphischen Sammlung im Basler Kunstmuseum ganze Werkgruppen des Künstlers – wie den «Secret Block»). Da hat ein Mensch für mich eine Tür aufgemacht im Leben wie in der Kunst. In der Folge wird dann der Begriff «Performance» für meine Arbeit mehr und mehr zwingend. Denn es waren performative Situationen, in denen ich versuchte, mit Beuys' Arbeitskonzept umzugehen, diese Verbindung von Lebensprozess mit künstlerischer Entwicklung hat mich gewissermassen zu einem «Biografisten» gemacht. Bio/graf/ist: dieser Wortdreiklang trifft den eigentlichen Kern meines Anliegen, die Subjektposition und Politiken der Repräsentation, so wie ich das auch bei Bruce Nauman beobachten konnte. Wir hatten in Basel sehr früh Arbeiten von ihm durch Ankäufe des Museums zu sehen bekommen. In Naumans frühen Videoarbeiten interessierte mich besonders die Thematisierung der Künstlerrolle des Experimentators als Selbstdarsteller. Und schliesslich war ich ein Musikfan. Dort – in der Rockmusik dieser Jahre – wurden in der Frage nach dem Resonanzraum, der Verkörperung von Akteur/Musik, allgemeine wie künstlerische Darstellungsebenen, etwa jene anderer Lebensweisen, entwickelt. David Bowie und Brian Eno, Frank Zappa oder Phil Glass: Es gab eine schillernde Palette! Der «Lebensstil» wurde für mich zum wegweisenden Instrument der Orientierung und dies bedeutete, dass der Künstler sich in seinem Tun der Selbstbeobachtung auszusetzen hatte. Und so kam die Auseinandersetzung damit, welches Medium welche Botschaft transportiere, wie von alleine auf den Tisch.

Was bedeutete dies alles für die Kunstszene in Basel? Ich denke, eine Entgrenzung nach innen wie nach aussen, wie sie in der jüngeren Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts schon existent war, hielt Einzug ins Geschehen der lokalen Kultur. Die Feuilletons in den Tageszeitungen ermöglichten eine konzentrierte und qualitätvolle Meinungsbildung. Und diverse künstlerische Aktionen, etwa Corsin Fontanas temporäre Schlauchskulptur im öffentlichen Raum, die ja eigentlich ein performatives Ereignis war, fanden ein Echo. Zudem waren wir vor Ort immer schon kulturell gut bedient und bestens informiert. Die Kunststadt gebärdete sich nur noch nicht so quoten-

betont wie heute. Trotzdem(!) regte sich natürlich auch mancher Widerstand gegen die Institutionen à la 1968/Pariser Unruhen, was der Slogan illustrierte: «Wer zweimal mit Derselben pennt, gehört schon zum Establishment.» Ich denke hierbei auch an die Frage der Haltung des Künstlers und der Positionierung seines Werks. Ich hatte mich dafür weit über die Kantons- und Landesgrenzen hinaus informiert, statt mich vor Ort frustrieren zu lassen. Da gab es z.B. die ereignishaften Ausstellungen der Szene Innerschweiz im Kunstmuseum Luzern. Mit der documenta 1972 von Harald Szeemann – mit Jean-Christophe Ammann im Gespann – wurde der Begriff «Individuelle Mythologien» gesetzt. Sagen wir so, ich orientierte mich über Geschehnisse auch ausserhalb dessen, was hier geschah, und bereits auch über mediale Kanäle. Basel als Kreativort bedeutete mir die Aufarbeitung meines inneren wie äusseren Unterwegsseins. Ich stand u.a. im Dialog mit Marcel Odenbach, einem Videokünstler aus Köln, oder mit Mike Hentz, der als Performer viel unterwegs war. Meine Beteiligung an der Ausstellung «Transformer – Aspekte der Travestie» (1974), für die Ammann in Luzern eine bunte Truppe zusammenwürfelte, brachte den Stein ins Rollen; mit Manon und Katharina Sieverding, Luciano Castelli, Urs Lüthi, Jürgen Klauke, Walter Pfeiffer und vielen anderen, thematisch assoziierten Gruppierungen aus der Burleske, Musik, Untergrund ... Langsam aber sicher wuchs auch in der ortsansässigen Szene das Interesse an neuen Medien und ihren performativen Möglichkeiten. Ich denke, das hatte sich bisweilen herumgesprochen und man konnte davon auch in Zürich oder Bern in der Presse lesen.

Der Feuilletonist Peter Burri baute engagiert Brücken zwischen Bildern und Bühnen. Beat Presser lancierte seine eigene Zeitung «The Village Cry», während Jacques Herzog mit seinem Künstlertum haderete. Christine Brodbeck oder Anna Winteler arbeiteten mit Tanz und Video. Der Austausch entwickelte sich stetig, aber nicht explosiv wie später in Zürich. Ich würde sagen, die lokale Szene öffnete sich für Performance vorerst mehr über den Tanz als über die bildende Kunst. Der Tanz hatte hier durch das berühmte Ballett traditionsgemäss ein geebnetes Terrain. Tanzen war damals ohnehin angesagt. Im Keller des Bockstecherhofs, dem heutigen Institut HyperWerk

HGK Basel, ging Ende der 1970er Jahre die Post ab! Dieser Homosexuellentreff war allen zugänglich, also traf sich dort auch alle Welt. 1975 fuhr ich nach Mulhouse ins Theater, um dort Robert Wilsons «A Letter for Queen Victoria» zu bestaunen. Ich traf dort aber kein Schweizer Publikum! Der frühe Wilson war eine Symbiose aus Fläche und Raum, Klang und Zeit. Man beklatschte den sprachbehinderten Christopher Knowles. Mein Performerherz setzte beinahe aus ... Signifikant für die Entwicklung meiner Generation war wohl der Paradigmenwechsel der Kommunikationssysteme. Der Boom der Foto- und Videokunst, der uns ja doch beflügelte, war eigentlich der Anfang vom Ende des analogen Bildbegriffs. Was da anklang, deutete auf polyvalente Perspektiven hin ...

SGF: Kann man es so beschreiben, dass Ende der 1960er Jahre der Interessensfokus darauf lag, mittels künstlerischer Aktionen politisch zu wirken und Ende der 1970er Jahre verstärkt Fragen nach der Bedeutungsver-schiebung durch die Verwendung unterschiedlicher Medien auftauchten?

Ja, sicher, Ursachen und Wirkungen wurden in diesem Diskurs als selbstreferentielle Situationen verstanden, reflektiert und dann auch instrumentalisiert. In verschiedene Medien sich einzufinden betraf die Hinterfragung des Handelns, was durchaus in politischer wie künstlerischer Hinsicht zusammenfand. Denn die Dekade behauptete sich politisch als «Freeze» (Ölkrise, Stagnation), die Introspektion in der Kunst war Ausdruck davon. Später dann, in den 1980er Jahren, war Performance-Kunst als Begriff plötzlich «gesetzt». Dies geschah vorwiegend durch den Austausch mit KünstlerInnen aus dem anglo-amerikanischen Raum. Auf den Kunstmessen in Köln, Basel etc. begannen sich performative Aktivitäten zu häufen. Performance-Kunst wurde aber auch Mode, Attraktionen waren gefragt, um dem Bildbetrieb etwas entgegenzusetzen, den «Hype» hervorzukehren ...; Performance, der Begriff zwang uns also, genauer über das Tun und unser Verständnis von Aktion, Handeln, Entäusserung usw. nachzudenken. Und es haben dadurch Fusionen und Verwischungen des medialen Umgangs im Verständnis um alte und neue Kunstdefinitionen stattgefunden. Es gab sozusagen bereits damals einen produktiven «Cul-

ture-Clash» durch etliche Sprach- und andere Verständigungsgrenzen, also im Prinzip eigentlich durch differenziertes Denken.

Für mein Arbeiten war und ist es wichtig, über Bedeutungsverschiebungen nachdenken zu können, um wahrgenommen und verstanden zu werden, daraus definiert sich aus meiner Sicht der künstlerische Prozess schlechthin: «There is no Style but Lifestyle.» Vor diesem Hintergrund wollte ich als Akteur in Erscheinung treten und gleichzeitig im Entgrenzungs- als auch im Vertiefungsvorgang des Selbstporträts wahrgenommen werden. Vor allem in den Foto-, Zeichnungs- und Textarbeiten, in denen ich als mein eigenes Modell Selbstinszenierungen vornahm, ist dies sichtbar geworden.

Im Auftritt «Weilen mit Pfeilen» in der Galerie Stampa in Basel, sozusagen in einer «Kollektivperformance» innerhalb von «Wo bin ich? – Eine Stunde mit Dir» tummelten sich am 27. 6. 1976 mit ihren diversen Aktionen Musiker wie Hans Wüthrich, Daniel Cholette, die Fotografin Claire Niggli und weitere illustre Gäste als Akteure/Akteurinnen. Aus künstlerischer Sicht ging es darum, sich auf verschiedenen Darstellungsebenen auszutauschen, sich im interdisziplinären Dialog einzufinden. Rückblickend bin ich erstaunt, wie der Anlass an trendige Begegnungsmodelle heutiger Kunststudierenden erinnert. Zunächst wirkten die Aktionen eher exotisch oder elitär. Da gab es Einzelauftritte und gleich danach verschwand auch manche Exposition wieder. Unter dem Motto «Stampa informiert» – und explizit nicht als «Galerie» – wollte sich die gemeinsame Produktion kommuniziert wissen. Mein darin vollzogener «Sprung durch das Bild» versinnbildlichte einen Befreiungsschlag von der Gewohnheit, sowohl vor wie in den Bildern selbst, in fixierten Standpunkten zu verharren. Zurück blieb ein «Riss durch das Werk» und in diesem Werkrest, diesem «Tapetenwechsel», subsumierte sich vieles, wovon ich in der Zeit geprägt war.

SGF: Wenn ich die Fotografie zu dieser Arbeit sehe, dann scheint mir bewusst geplant gewesen zu sein, wie dein Werk dokumentiert wurde?

Teilweise: Das Dokumentieren durch einen zweiten Blick, nämlich jenen von Kat Zickendraht war mir wichtig. Kat Zickendraht hatte ja

grossen Anteil als Mitautorin an meinen frühen inszenierten Selbstporträts. Und natürlich war die Absicht vorhanden, dass am Schluss – oder später dann – etwas Greifbares übrig bleiben sollte. Beides funktionierte auf der Ebene einer vagen Inszenierung zwischen Fotografie und Performance. Für mich war wichtig, dass es eine Erweiterung des Geschehens durch andere Blicke gegeben hat, die zudem weg vom singulären Handeln führten. Der Künstler ist ohnehin immer ein Mehrwerker. Wir arbeiten nicht singulär an der Gegenwart und entscheiden die Zukunft nicht für uns allein. Darauf folgten weitere Fotobilder, die wir als «125stel-Sekunden-Performances» betitelten, Kürzestperformances ...; dieses Konzept des Fotobildes sollte eine «Auftrittsebene des Bewusstseins» entfalten. In den 1980er Jahren arbeitete ich sodann zumeist im Verbund mit Fotografinnen und Fotografen, gemeinsam sowohl vor als auch hinter der Kamera. Ich habe die Auseinandersetzung mit dem Dokumentarischen weder gesucht noch als Strategie verfolgt, aber ich habe mich immer dahingehend damit beschäftigt, an welcher Stelle Konstanten fruchtbar werden könnten, etwa indem ich Bildrecherchen vertiefte, um Bildforschung zu betreiben. Das nutze ich heute als Dozent für Performance in den Abschlusspräsentationen mit den Studierenden, um «die Biografie des Werks» – im Fall einer Modestudentin das Kleid – vom Dünkel des Anekdotischen freihalten und gleichwohl ins «verlängerte Ich» eintauchen zu können. Ich behaupte, im Textil steckt jeweils auch ein Stück Textur desjenigen, der sich des Stoffes bzw. des Kleides annimmt. Ich verstehe auch hier unter dem Aspekt der Biografiearbeit die Läuterung dessen, was im Geschaffenen primär unsere Aufmerksamkeit erlangt.

SGF: In den 1970er Jahren war die Auseinandersetzung mit Geschlechtervorstellungen und Rollenbildern wichtig, inwieweit war das auch für dein eigenes Arbeiten zentral?

Jetzt machen wir eine kleine Informationskampagne. (*Alex Silber zeigt nacheinander weisse Papierblätter, auf die mit schwarzer Schrift geschrieben wurde: EINAKTER. ERMÖGLICHER. PROTOTYP.*)
Zur Frage: Es gab Anfang der 1970er Jahre für mich – wie bereits er-

wähnt – wichtige Impulse aus der Musik. Alice Cooper ist ein Beispiel dafür. Somit gab es einen weiteren wichtigen «Dialogpartner» neben Beuys. In René Matti's «Experience», einem Untergrundmagazin, versuchten Marcel Just und ich den Phänomenen des bizzaren Starkults bzw. den prototypischen Eigenschaften des Geschlechtermix auf die Schliche zu kommen. Lou Reed und Iggy Pop waren da ebenfalls mit von der Partie. Für meine persönliche «Werkstatt des Individuums» bedeutete das eine Auseinandersetzung mit geschlechtlicher Identität. Als mein eigenes Modell hatte ich den androgynen Menschen vor Augen, den Hermaphroditen ... oder einfach den Wunsch, beiden gerecht werden zu können – Mann wie Frau – in der Darstellung! Eine Darstellung – im Fotobildnis – wird als autonome Manifestation gesehen und ist also keine Illustration, sondern eigentlich eine Travestie des Realen. Travestie als Kunstbegriff meint nicht die Ironisierung eines Befunds, sondern sie verweist auf Umstände, die den eigentlichen Kreativraum erst öffnen ... wie der Kuss der Muse! Die jeweilige Inspirationsquelle also ..., vielmehr das eigentlich Prototypische einer Ideenwelt, welche – um ganz sie selbst und Gestalt werden zu können – Transformierungen oder Wandlungen vornimmt, reizt mich immer, so wie die Vorstellung eines Menschenbilds, in dem das Geschlechtliche transzendent aufscheint!

SGF: Es werden immer die Kunsthalle mit Jean-Christophe Ammann und die Galerie Stampa als die zwei wichtigen Vermittlerinstitutionen performativer künstlerischer Positionen in den 1970er Jahren genannt. Auch du hast sie bereits erwähnt. Gab es noch andere wichtige Vermittler?

Gilli und Diego Stampa waren und sind für Basel immer noch eine wichtige Adresse. Damals waren sie die erste Plattform für performative Kunst und Medienreflexion. Und sie waren international, ohne es sein zu wollen, sie operierten sehr früh mit dem «Informations-Begriff». Ich hatte dort viele Anlässe besucht und an Vernissagen teilgenommen, und eine Fotobildinstallation erstmals an der ART Basel 1979 ausgestellt. Meine erste Einzelausstellung fand davor in Freiburg in Deutschland statt (1977: «Alex Silber ist in der Milchstrasse») und es folgten weitere im Ausland. Die «Biennale des Jeunes»

in Paris (1975) war mit ein Auslöser; Ammann hatte viele Schweizer KünstlerInnen dorthin mitgenommen. Besondere Räume für Performance-Kunst jedoch gab es in der Schweiz noch nicht, das hatte spannende Situationen und Nebeneffekte zur Folge. Räume mussten erst gefunden werden, das gehörte zum «Kick», wir wähten uns im Untergrund. Es begegneten sich dadurch denk- und merkwürdige Persönlichkeiten *off stage*. Guido Bachmann, der Autor und Schauspieler, agierte unvermittelt für Georges Winter, der mit viel Videoarchaik zugange war, ähnlich wie Erhart Hauswirth, der uns – wie zehn Jahre später insbesondere Pipilotti Rist – elektrotechnisch unterstützte. Hannah Villiger wurde für eine Statistenrolle in «Iphigenie», (ein Musiktheaterstück von Roland Pfrengele im Theater Basel, 1978), vorgeschlagen, während Dani Levy vom Jungen Theater und Elke Lang – die umtriebige Hauptdarstellerin in der gleichen Produktion – bereits an ihre Solokarrieren dachten. So wurden also mit bestem Wissen und Willen Kontextverschiebungen betrieben, die ja heute wieder, jedoch wohl mehr akademisch motiviert, angestrebt werden. Vieles jedoch hatte sich organisch, aber auch kryptisch entwickelt.

SGF: Inwieweit liess sich dieses Arbeiten der Institutionskritik zuordnen wie wir sie etwa von Daniel Buren aus der Zeit kennen?

Selbstverständlich denkst du trotz aller Unsicherheiten als junger Mensch immer wieder: «Jetzt sind wir dran!» Wir sind anders drauf als alle anderen und die Institutionen schlafen. Diese Haltung ist eine künstlerische Geste, die jede Künstlergeneration braucht. Damals war es z.B. schwierig eine Fotokopie als Unikat auszustellen und ernst genommen zu werden. Heute ist man dazu bereit, da wir unsere Denk- und Sehgewohnheiten entsprechend weiterentwickelt haben. Ich möchte als Beispiel dafür meine Ausstellung «Wer hat uns um die bunten Bilder gebracht?» (1980) im Kunstmuseum Basel anführen. Während Dieter Koeplin die Eröffnungsrede hielt, hatte ich mich in einer Wärmehaltefolie aus Gold zu seinen Füßen hingelegt; sozusagen eine Überlebensübung inszeniert. Ob das als Kulturkritik, als Dornröschenschlaf verstanden oder einfach als Spleen abgetan wurde, sei dahingestellt. Viele fanden das Bild vom schlafenden

Künstler unhöflich. Unhöflich! Man vergewissere sich bitte der Bedeutung dieses Worts ... Mein Auftritt war ein «Tableau vivant» in der Überlegung, lebendig erscheinen zu wollen – im Traumbild –, während ich ja gleichzeitig im Museum sozusagen «gehängt» wurde. Ich verstand die Arbeit als Kommentar zur Institution und zur Institutionalisierung von Kunst. Präsenze Absenz hat ihre Wirkung, wenn Verhältnisse sichtbar gemacht werden wollen. Heute sind wir mit unseren kulturkritischen Fragen an einem anderen Punkt angelangt; das Publikum ist grösser, vielleicht auch lernfähiger geworden!? Ein grosses Museum ist heute ein Hort des Kulturtourismus. Ich warte nun auf die Nischen mit den Erholungsräumen und Übernachtungsgelegenheiten, die Windelstationen gibt es ja schon. San Keller als «Nachfolgeschlafkünstler» hat meine Arbeit mit seinen Interventionen schon bis ins Fernsehstudio weitergezogen ...; so findet also Museum bereits im Fernsehen statt?

SGF: Mit Dieter Koepplin taucht ein Name auf, der bisher noch nicht von ZeitzeugInnen der frühen Performance-Kunst genannt worden ist. Hat er die Auseinandersetzung mit performativem Arbeiten hier nachhaltig beeinflusst?

Künstler lamentieren immer wieder gerne, wenn es darum geht, dass da einer sich um sie kümmern sollte (ich nehme mich davon nicht aus). Damals, also zu Beginn der 1980er Jahre, hiess es, in Basel passiere nichts hinsichtlich Performance. Das hat sich, wie schon gesagt, inzwischen komplett geändert, insbesondere durch den enormen Zuwachs an Kunst z.B. im Rahmen der Regionale. Aber das Museum und auch die Kunsthalle waren seit den 1950er Jahren zumeist international ausgerichtet und dies bekanntlich mit vielen amerikanischen Schwergewichten. Vor Ort hiess das: Sobald du ausgestellt wurdest, hattest du nicht nur die Ehre, sondern auch Fragen zu beantworten – wie z.B.: in welchem Rahmen (heute «Rating») wirst du wahrgenommen? Glücklicherweise zielte die Auseinandersetzung mit Dieter Koepplin in Richtung Fragen der Kommunizierbarkeit von Kunst. Er überprüfte anhand von Zeichnungen das weitere Tun des Künstlers, die Umsetzungen und Materialitäten hinsichtlich ihrer

Evokationen von Lebendigkeit. Er fragte, welche Art von Lebendigkeit entsteht aufgrund formaler oder philosophischer Entscheidungen? Die Entstehungsbedingungen eines Aquarells z.B., das Aufkommen einer womöglich nicht kalkulierten Bewegung im Videobild, technische Voraussetzungen usw., das waren die Stoffe, die verhandelt wurden. Diese Parameter entscheiden noch immer wesentlich darüber, welche Kunst für ein Publikum Relevanz erlangen kann. Und – natürlich gaben wir uns die Zeit dafür. Also Beuys und Koeplin im Gegenüber bedeuteten mir Austausch, Begriffsklärungen und Perspektiven fassen.

Gleichwohl spukte weiterhin auch noch der Diskurs über die Institutionskritik in unseren Köpfen. Dies wurde angefacht durch die amerikanische Kunst, die – wie wir wissen – uns seit längerem zu «kolonialisieren» drohte. Ebenso wichtig war der Wiener Aktionismus, der allerdings hier nie Eingang fand in Ausstellungen und Sammlungen. Das langsame Reagieren seitens der Institutionen (Museen) war wohl immer schon gang und gäbe. Eine Vermittlung schien dann jedoch möglich, wenn du den Versuch unternommen hattest, dich *selber* einzubringen. Dadurch aber, dass es heute immer mehr Ausstellungsinstitutionen und -möglichkeiten gibt, gestaltet sich – was die Kontinuität und das Mitgehen mit einem «work in progress» betrifft – die Vermittlung schnelllebiger und enorm komplex. Attitüden der Geschwindigkeit oder die bewusste Verlangsamung von Prozessen sind noch zwingender geworden ...

SGF: Du hast die amerikanische Kunst erwähnt, die euch wesentlich beeinflusst hat. In den USA gab es eine enge Verflechtung zwischen Kunstkritik in der Tagespresse, KünstlerInnen und AkteurInnen und dem Publikum in der Performance Art. Gab es das ebenfalls in Basel oder in der Schweiz? Oder war es immer dasselbe Publikum, das sich Beuys anschaut und die Performances der Künstler, die hier lebten? Und wie gross war das öffentliche Interesse für Performance Art wirklich, oder blieb das eher auf Fachkreise beschränkt?

Es hat damals nicht so viel stattgefunden wie heute. Das interessierte Publikum war klein, aber die Ungewissheit, was einen erwartete,

übte vielleicht noch vermehrt ihren Reiz aus. Risikoproduktionen gibt es sicher auch heute. Doch ist die Vorwegnahme des Ereignisses in den Medien Teil des Auftritts geworden, eine Vorbefriedigung des Kunstkonsumenten. Alles geht heute schnell über mobile Kanäle. Und da floatet nun ebenfalls alles: anything goes. Damals war die Situation ganz anders. Die Besprechungen und Kritiken, bezogen sich ja am Tag darauf auf das tatsächliche Ereignis. Mittlerweile bieten diesen Diskurs die Hochschulen an. Wissenstransfer wird das genannt. Klingt schon etwas «gfürchig» angesichts einer peniblen oder prekären Sprache, von der eine Performance vielleicht gekennzeichnet ist ...

Und unvermittelt geschieht nebenher etwas Gravierendes: Plötzlich erscheinen politisch unkorrekte Geschehnisse durch Personenverursachung als performative Spitzenleistungen (siehe Ressort Politik). Und da hat sich das Blatt auch gewendet: «No Style but Lifestyle»! – Hin und wieder erscheint aufgrund dessen ein lobenswertes Interview zum Thema «Das Auftreten der Wirklichkeit». KünstlerInnen zeigen dann mit Vorliebe ihre teuren Schuhe. Vielleicht ist das so, weil sich etwas Grundsätzliches verschoben hat. Das Interesse am Spektakel ist sensationslüstern geworden. Ich lese heute in der Zeitung: «Europa verascht» (Europa unter Asche). Es wird in einem Artikel über das Durcheinander in Zürich Kloten berichtet. Alle Flieger sind am Boden, unzählige Reisende sind gestrandet und dazu gesellen sich dann 30% Schaulustige! Da ist jetzt die Performance angelangt: Mit maximaler Ausreizung von Sprache in Bild und Wort wird jede Katastrophe auch zum Skandalereignis: Asche wird, aus welchen Gründen auch immer, mit «Veraschung» gleichgesetzt. Wer oder was schiebt uns da insgeheim das R dazwischen? Informationen – und Performanz – sind beim Kalauer angelangt.

Muda Mathis: Das ist die Idee der «Liveness», des «Ich war dabei». Ich war dabei beim Ausbruch des Vulkans, beim Zusammenbruch des Flughafens! Die Auseinandersetzung mit ernsthaften künstlerischen Fragen in einer grösseren Öffentlichkeit kommt wieder, davon bin ich überzeugt!

SGF: In diesem Zusammenhang interessiert uns als HerausgeberInnen der Performance Chronik natürlich auch die Frage wie die frühe Performance-

Kunst aktualisiert werden kann? Wir überlegen: Wie schaffen wir einen aktuellen Zugang oder Zugriff? Dabei arbeite ich persönlich an einem «Sprechen» ausserhalb der Institutionen und an Fragen nach Gemeinschaft und Gesellschaft. Ich halte eine Distanznahme zu künstlerischer Produktion und Reflektion in der Kunsttheorie für unabdingbar, um nicht in naive Narrationsmuster zu verfallen und auratisierende Haltungen einzunehmen. Schliesslich geht es auch um Machtrelationen. Die Vielstimmigkeit der vielen AutorInnen ermöglicht ein anti-hegemoniales Deutungsmodell von Geschichte, es gibt in der Performance-Kunst nie eine Person die spricht und analysiert, sondern immer mehrere.

Kollektivautorenrecht wirkt wunderbar für Dialogsituationen, aber das ist nicht immer möglich. Wir brauchen Einzelstimmen, die ihre Kraft kultivieren und dadurch einen spannenden Dialog – vielleicht auch Monolog – entfalten. Mal sehen ob ich hierzu eine Fussnote anbringen kann (*Alex Silber zeigt ein weisses Blatt mit der Aufschrift: ZURÜCK ZU DEN WURZELN. VORWÄRTS!*).

Wie kann ich etwas aktualisieren? Ich habe mich lange schwer getan mit dem Performance-Begriff bis ich dem deutschen Wort Performanz begegnet bin und endlich verstand, dass es generell im künstlerischen Tun um – sagen wir mal – das Empортаuchen eines Anliegens geht. Eigentlich will ich alles, und ja, das ganze Leben zelebrieren. Ich will Anhebung fördern (denn das Leben ist ernst!) und Anteil nehmen lassen. Wie schaffe ich das? (*Alex Silber zeigt ein weiteres Blatt mit der Aufschrift: PERFORMANZ von A-Z: ALLES ZELEBRIEREN!*) Performanz arbeitet mit reflexiver Sprache und diese Tatsache allein gibt Anlass, sich um eine Klärung im Austausch zu bemühen. Und Austausch wirkt im besten Fall euphorisch, also performativ!

MM: Da bin ich ganz auf deiner Linie, es geht immer ums Berichten.

Wir sind inzwischen sowohl in der Kunstproduktion und auch im Kunstbetrieb bei einem Austauschverfahren gelandet – vielleicht mit Betonung auf «Verfahren» – welches einem herumirrenden Ordnungsversuch gleicht. Ein Ziel dieser Kunst wäre die Verdunstung des

bewussten Jetztzustands mit seinem überbewusst Erinnerten. So geht es mir um ein Reden über Bilder in Bildern. Dieses Reden ist Sprache und also Instrument. Es gilt festzuhalten, dass ein Buchstabe, ein Wort, die als solche abstrakte Zeichen sind, auch Klänge sind, welche Bilder produzieren. Dazu kommt der performative Akt des Visuellen auf allen Ebenen: Aktualität findet permanent statt. Die Kunst pickt (piktorial) etwas davon auf und schafft damit einen neuen Verdauungsprozess ... (aber bitteschön, ich rede von Freilandhühnern und nicht von Legefarmen).

SGF: Mitte der 1980er Jahre zeichnet sich ein Umbruch in der Performance-Kunst ab. Du sprichst davon einmal als «Zusammenführen der West- und Ostkunstzonen». Politische Anliegen wurden, auch in «kritischen» Projekten, durch oberflächliche ersetzt. Sind dezidierte Haltungen in der Kunst heute rar?

Die Ost-West-Wende oder «das Ende der Geschichte», die «Globalisierung» in kultureller wie wirtschaftlicher Hinsicht, bahnte sich, so habe ich das erfahren, bereits vor 1989 einen Weg. Die Differenz der Systeme (die gesellschaftlichen und also wirtschaftlichen) führten – paradoxerweise gerade durch den rüden Materialismus – in die Vertiefung der jeweiligen Kultur. Allerdings unklar bis dato ist, ob damit mehr Konsens oder mehr Radikalismus initiiert wurde. Kurzum, ich meine, Dezidiertheit kann sich ohnehin erst auf einen zweiten und dritten Blick entfalten. Somit ist heutzutage wohl sehr viel mehr strategisches Denken involviert im Umgang mit kulturellen Belangen und insbesondere mit der Performance-Kunst. Einerseits liegt das an der allseits aus dem Ruder gelaufenen Überbeanspruchung, andererseits will man sich schlicht und einfach nicht mehr vergebend. Und deshalb versuche ich in der künstlerischen Arbeit andere anzustossen, durch das Unklare ins Klärende vorzudringen und darin anzuhalten, innezuhalten, persönliches Terrain zu gewinnen. Vielleicht sind die tradierten Fragen am falschen Ort gestellt und die Fragen stellen sich fundamental woanders. Möglicherweise sehr viel weiter weg ..., wie geht das: Kollektivkreativität?

Es geht nicht an, dass wir uns zuschütten lassen von Kultur, das sind lediglich Zweitnaturen, konkret und bewusst gesetzte, auch falsche Patterns. Wichtig sind aber die primären Strukturen, wie die Beobachtung des Lebendigen (auch das Vitale in toten Gegenständen, klar!). Was macht ein Bild lebendig? Das ermöglicht mir immer wieder einen Neustart ...

SGF: Welchen Bezug hast du heute zur Performance-Kunst?

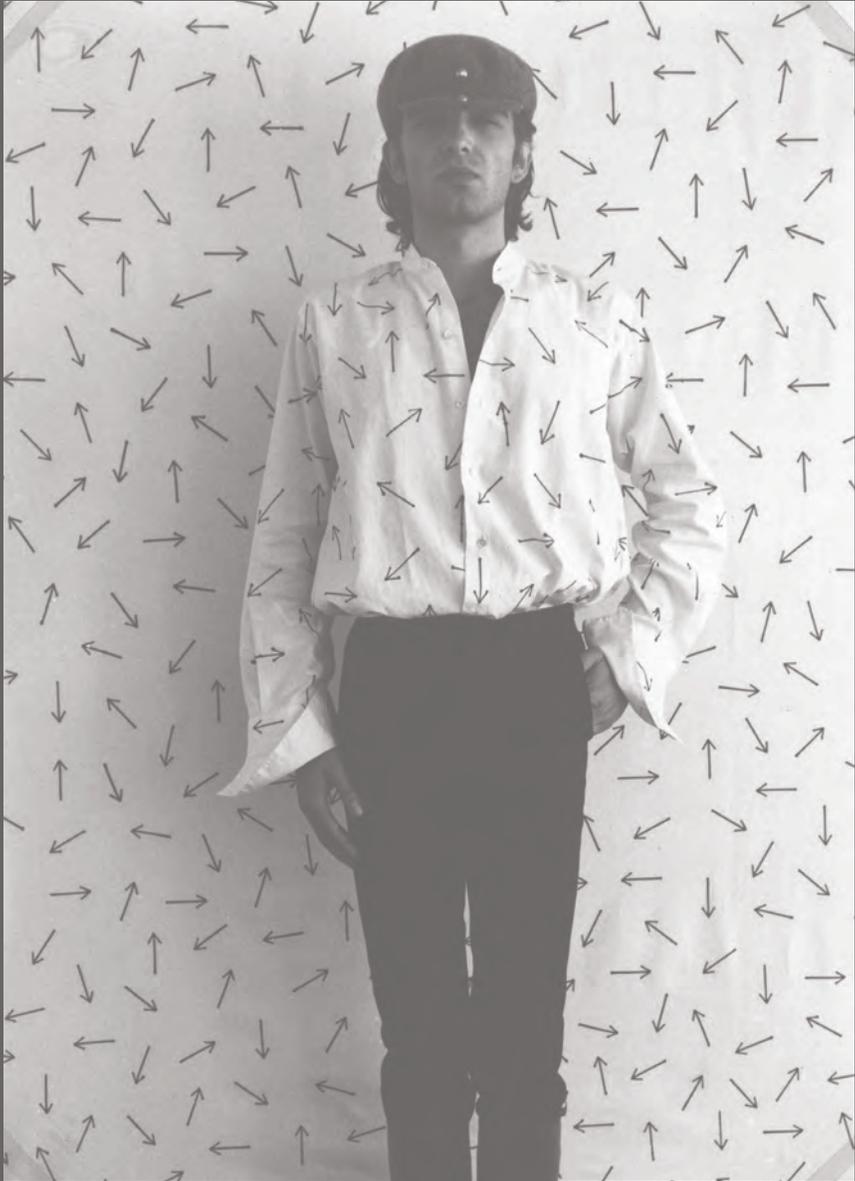
Ich hoffte, das eben schon etwas erläutert zu haben. Nun, bei meinem letzten Besuch in Berlin wurde ich eingeladen, einem Stück der «Piloti Storti» des Vereins der Spastikerhilfe beizuwohnen. Du kommst während der Darbietung nie vom Bedrängnis los, dass du nicht einfach in eine selbstschützende Projektionsebene abdriften kannst. Die Erlebnisdichte der angeschlagenen Präsenz spiegelt sich auf beiden Seiten, macht sozusagen das Gesamtgeschehen überpräsent. Es ist ja so bei der Arbeit mit so genannten «Behinderten», dass eine Grenzziehung zwischen Leben und Kunst ganz anders verläuft und bewertet wird. Kurz: Die Bewertung bzw. die Wertschätzungskriterien haben sich – auch durch die Erfahrungen mit den Studierenden an der Modeschule – für mich in den letzten Jahren verändert. Die artifizielle Materie, oder generell: den Materialismus, sehe ich seit längerem als ein Katastrophenszenario, als eine Belagerung des Logos. Somit ist gegenüber der Sprache des Handelns und der Performanz der Sprache äusserste Aufmerksamkeit angesagt. Vor diesem Hintergrund tut Werken und Wirken für eine autonome Bewegungsfreiheit not! Und was anderes kann Performance-Kunst wollen?



Alex Silber, **Lifestyle: Der Hut ist gut**, 1974, 125stel-Sekunden-Auftritte, Foto Kat Zickendraht



Alex Silber, **Paperdancer**, 1976–1977, 125stel-Sekunden-Auftritt (Selbstausröser)



Alex Silber, **Tapetenwechsel/Weilen mit Pfeilen**, 1976, Galerie Stampa Basel



oben: Alex Silber, **Pylades**, 1978, in: Iphigenie von Roland Pfrenge, Theater Basel

unten: Alex Silber, **Wer hat uns die bunten Bilder gebracht?**, 1980, Tableau vivant, Kunstmuseum Basel

DIE VIDEOWOCHEN IM WENKENPARK RIEHEN: ZU DEN MEDIALEN VERFLECHTUNGEN VON VIDEOKUNST, EXPERIMENTALFILM, TANZ UND PERFORMANCE

Reinhard Manz konzipierte zusammen mit René Pulfer die Videowochen im Wenkenpark in Riehen. Dieses internationale Festival für Videokunst fand insgesamt dreimal in einem Turnus von zwei Jahren statt: das erste 1984, das nächste 1986 und das letzte 1988. Initiant war der damalige Präsident der Alexander-Clavel-Stiftung, Lukas Burckhardt. Die Clavel-Stiftung finanzierte das Festival zum grossen Teil und in ihren Räumen fand es jeweils auch statt (Wenkenhof-Villa und Reithalle).

Reinhard Manz im Gespräch mit Muda Mathis (Videoaufzeichnung), Transkription von Almut Rembges

Muda Mathis: Uns interessiert vor allem das frühe Performance-Schaffen, weil dieses tendenziell in der Erinnerung verklärt wird und ihm direktes Vergessen droht. Wir sind seit 2009 dabei, ZeiteugInnen-Interviews zu sammeln. Du hast in jüngerer Zeit das Material von den Videowochen im Wenkenpark aufgearbeitet und damit würde ich gerne unser Gespräch beginnen.

Die Videowoche im Wenkenpark in Riehen entstand aufgrund einer Initiative der Alexander-Clavel-Stiftung. Lukas Burckhardt war damals der Präsident der Stiftung und hatte herausgefunden, dass die Sparten Kunstvideo, Experimentalfilm, Tanz und Performance in Basel von der Kulturförderung nicht unterstützt wurden. Er hatte deshalb mit Experimentalfilmern, Video-, Performance- und Tanzschaffenden Kontakt aufgenommen und sie 1983 aufgefordert, ein Veranstal-

tungskonzept vorzulegen, für das die Stiftung 50'000 Franken in Aussicht stellte. Das war eine einmalige Ausgangslage.

Zusammen mit René Pulfer schlugen wir ein Konzept vor, das vorsah, nicht nur in einem öffentlichen Programm Videoarbeiten zu präsentieren, sondern auch aktive Vermittlung anzubieten, also Workshops mit arrivierten KünstlerInnen, damit eine Auseinandersetzung mit Videoschaffenden aus der Schweiz stattfinden konnte, für die es damals noch keine Ausbildungsstätten gab. Es sah vor, junge KünstlerInnen einzuladen, eine Produktion zu realisieren, da der Zugang zu Produktionsmitteln damals noch schwierig war. Ein weiterer Teil waren die «Videogespräche» zu denen wir InitiatorInnen von Videofestivals, MuseumskuratorInnen, MitarbeiterInnen von Fernsehredaktionen einluden, darüber zu diskutieren, wie mit Videokunst in Sammlungen, am Fernsehen oder an Veranstaltungen umgegangen werden kann.

Das Festival fand insgesamt dreimal in einem Turnus von zwei Jahren statt: das erste 1984, dann 1986 und 1988; jeweils im Wenkenhof, in der Reithalle und im Park. Es ergab sich eine gute Atmosphäre, weil alle vor Ort waren. Es wurde zusammen gegessen, tagsüber fanden die Workshops statt, am Abend das öffentliche Programm in der Reithalle. Besonders die Programme mit den Workshopleitern, wie z.B. Dara Birnbaum oder Gary Hill ermöglichten eine persönlichere Auseinandersetzung als in Veranstaltungen bei denen einfach Bänder abgespult werden. Zudem initiierten wir Arbeiten, die eigens für das Festival hergestellt wurden. Dabei handelte es sich um Bandarbeiten, Videoinstallationen und Videoauftritte, die ins Abendprogramm als Premieren integriert werden konnten.

Ein Beispiel dafür ist die Videoperformance «Steckenpferd» von Alex Silber. Dieser arbeitete 1984 einerseits mit vorproduzierten Bändern, die synchron auf drei Monitoren liefen, plus einer Projektion mit einer Live-Übertragung einer speziellen Kamerasicht seiner Performance auf der Bühne. Das nannte Alex Silber «Videoauftritt». 1984 gab es auch einen solchen Auftritt der Berliner Künstler-Punk-Gruppe «Tödliche Doris». Nan Hover arbeitete mit ihren WorkshopteilnehmerInnen mit Bewegung vor der Kamera. Es ging ihr darum, durch Körper im Raum ein Bild zu gestalten – eigentlich ein klas-

sisches Malereithema. Bei der zweiten Ausgabe des Festivals 1986 gab es einen Auftritt des Videoperformers und Komikers Michael Smith. 1988 trat Gary Hill auf mit seiner Videoperformance «Stimmen, Handeln, Sand», bei der er seine Worte, die auf einen Lautsprecher vor ihm übertragen wurden, langsam mit Sand zudeckte.

Ihr wolltet interessante, innovative Videokunst zeigen. Wie kam es zu der Auswahl von Aktionen und Performances?

Das kam selbstverständlich dazu, weil Performance vor der Kamera schon seit den Anfängen zur Videokunst gehört. Sei das in einfachen Aktionen, die der Künstler im Atelier aufgenommen hat, oder sei es in Anspielungen auf Fernsehshows wie z.B. bei Michael Smith.

Ich war auch mit dabei in diesem Workshop. Viele amerikanische KünstlerInnen gehen ja auf sehr ironische Art auf Themen und Medialität des Fernsehens ein, die Amerikaner sehen das Fernsehen vielmehr als Teil ihrer Kultur als unsere ernste, humanistisch geprägte, europäische Art. Eure Auswahl kam also ganz selbstverständlich zum Performativen, weil vor der Kamera einfach sehr oft Menschen agieren.

Zu den ersten Videos, die ich in Basel aufgenommen habe, gehören die Performances von Anna Winteler, wie «Petit déjeuner sur la route», «La Traviata», «Jeune Femme CH». Sie waren als Performances für die Kamera gedacht. Das war in den Jahren 1979-81.

Kam René Pulfer deswegen auf dich zu, weil du Erfahrung mit Video und Livemomenten hattest?

Wir kannten uns schon von der Schule für Gestaltung, wo ich als Dozent arbeitete. Damals gab es keinen Videokurs, sondern einen Filmkurs für Grafiker. Dort wurde auch die Gestaltung mit Video ein Thema.

Und Anna Winteler hat zunächst ihre Arbeiten entwickelt und anschließend dich gefragt?

Wir kannten uns schon vorher. Ich hatte bereits eigene Videoarbeiten gemacht. Mein erstes Video war eine Aufzeichnung von einem Theaterstück. Es war ein Video einer Aufführung von der Schaubühne am Halleschen Ufer in Berlin. Peter Stein gestaltete den Theaterabend «Übungen für Schauspieler», bei dem es darum ging, die Schauspieler darauf vorzubereiten, die «Bakchen» von Euripides, also ein antikes Stück, aufzuführen. Nach den in den 1970er Jahren entstandenen Theatertheorien sollten die Schauspieler die Urrituale des Theaters am eigenen Leib erfahren, um Stücke authentisch aufführen zu können. Die «Übungen» waren gleichzeitig eine Recherche über die Urgeschichte des Theaters und reichten von Atemübungen über Jagdrituale zu Initiationsritualen bis hin zum Auftritt eines Satyrs. Ich habe mich bei meinem Studium mit diesen Urformen des Theaters ebenfalls auseinandergesetzt. Ausserdem haben mich Arbeiten beeinflusst, die ein Freund von mir realisiert hatte, der Berliner Aktionskünstler Fritz Gilow. Für ihn habe ich in meiner Berliner Zeit diverse Aktionen auf Video aufgenommen, unter anderem den rituellen Start eines Heissluftballons, eine Aktion, die ohne Publikum stattfand.

In Basel fragte mich Anna Winteler an, ihre Performance «Petit déjeuner sur la route d'après Manet» aufzunehmen. Sie ging langsam, in gleichmässiger Bewegung den Rhein entlang und entkleidete sich, wobei sie den Rhythmus des Balletschrittes beibehielt. Mit dieser Arbeit gelang ihr der Übergang vom Ballet zur Kunst.

Kannst du etwas zur Umsetzung sagen? Habt ihr zusammen geprobt oder hat sie dir einfach vertraut?

Wir haben kaum geprobt. Zunächst probierten wir wie das mit der Kamerafahrt gemacht werden könnte, der Rest war relativ spontan: Peter Brubacher zog einen Veloanhänger, in dem ich sass und Matthias Aeberli las die Kleider hinter Anna wieder zusammen. Es war Annas Konzentration, die das Stück interessant machte.

Das zweite Stück hiess «La Traviata». In diesem ging es um Raum. Das Video zeigte Anna, die sich in einem leeren Raum mit einem Kreis von Objekten beschäftigt. Ich bin nicht sicher, ob es diese

Arbeit noch auf Video gibt. Eine der weiteren Arbeiten, die ich aufgenommen habe, ist «Jeune Femme Suisse», eine Live-Performance, die sie dann extra nochmals für Video produziert hat. Sie wurde mit zwei Kameras aufgenommen. Später hat Anna Winteler dann selber begonnen, mit der Videokamera zu arbeiten.

Was war dein Interesse, eine Live-Performance in das Medium Video zu transferieren?

Ich denke, man müsste eigentlich für jede Videodokumentation ein gesondertes Aufnahmekonzept entwickeln. Aufnahmen von Performances mit Live-Publikum sind immer ein Kompromiss. In den meisten Fällen sind sie nicht besonders gut, weil man dem Publikum im Weg steht, wenn man den besten Standort für das Bild einnehmen möchte.

In den 1970er Jahren herrschte die Meinung vor, Performances sollten nicht dokumentiert werden. Wir beobachteten bei unserer Recherche für die Performance Chronik, dass wenig und ziemlich zufällig dokumentiert wurde; und vor allem mit Fotografien. Teilweise wurde von den KünstlerInnen sogar ausdrücklich bestimmt, dass keine Aufnahmen gemacht werden dürfen. Es gab puristische, künstlerische Haltungen, denen es ausschliesslich um das Erleben des Moments ging. Oft wurde dann heimlich fotografiert.

Ich habe vorher in Berlin studiert und dort begonnen mit Video zu arbeiten. Eine Arbeit, die damals entstand, war die Strassenaktion «Lebensvermessung», eigentlich eine Strassenumfrage, bei der Fotografie und Video fester Bestandteil des Konzepts waren. Es gab einen geometrischen Aufbau. Auf der Strasse mussten die Leute über einen Kreidestrich gehen, dabei wurden sie fotografiert und danach mit einem Fragebogen ihre Daten erfasst. Die Fotografie war so aufgebaut, dass sie als Vermessungsinstrument funktionierte. Die Linie war da, um die TeilnehmerInnen in der richtigen Distanz zur Kamera zu bewegen. Dadurch, dass sie sich in einem geometrischen Raum aufhielten, wurden sie vermessbar und normierbar. Das Video begleitete die Aktion spontan.

Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Art Datenerhebung, die mit Absicht sehr punktuell angelegt wurde, also so, dass man nichts über die abgebildete Person erfährt. Anhand der wenigen Daten konnte man sich dann selber ein fiktives Leben imaginieren, fast wie bei diesen Punktzeichnungen, bei denen einzelne Punkte miteinander verbunden werden, bis eine Figur entsteht. Die Kamera sollte das Lebendige, das sich nicht in Daten festhalten lässt, sozusagen die Nebenbemerkungen, die Mimik, den Hauch der Leute spürbar machen. Das Videoabbild generierte ein lebendiges Abbild gegenüber dem reduzierten Wort-Daten-Fotoabbild.

Ich habe diese Arbeit in Basel 1978 an der Weihnachtsausstellung gezeigt.

Deine Untersuchungen hatten viel mit dem öffentlichen Raum und sozialpolitischen Fragen zu tun?

Ja, mit Kunst in öffentlichen Raum und Strassenaktionen. In Basel habe ich eine Quartieruntersuchung am Wiesenplatz gemacht. Da gab es eine kleine Galerie, in der ich Fotos und Video ausstellte. Das ganze nannte ich «örtliches Denken». Es ging darum, wie das Denken durch spezifische örtliche Begebenheiten beeinflusst wird. Am Ende des Videos setzte ich mich auf die Strasse, mitten in den Verkehr und am Schluss legte ich mich dort sogar hin. Es ging mir darum, diesen Ort, der sonst ausschliesslich durch den Verkehr genutzt wurde, wieder als ein freies Stück unserer Erdoberfläche zu erleben.

Als was hast du dich gesehen: als Performancekünstler, als politisch agitierenden Künstler oder als Medienkünstler?

Ich sah mich als Konzeptkünstler. Mir ging es um Grundfragen und die Aktion ist ein konzentrierter Ausdruck dieser Fragestellungen. Auch die Arbeit «Wegbeschreibung» hat mit diesem Denken im Raum zu tun: Es ist ein Versuch, das, was an Gedanken entsteht, während man einen bestimmten Weg zurücklegt, direkt auf die Strasse zu schreiben. Dies ergibt natürlich eine spezielle Art des Gehens. Ich bin gegangen und habe das auf die Strasse geschrieben, was mir gerade

in den Sinn gekommen ist. Die Schrift war also absolut vergänglich, wie ein Hauch von Gedanken, der über die Strasse huscht. Zur Dokumentation verwendete ich sowohl Fotografien als auch Videos. Paul Müller hat die Aktion mit Video dokumentiert, Hannes Vogel fotografierte das Textband direkt nach der Entstehung. Das Material existiert noch. Bei diesem Werk handelt es sich nicht um eine Performance im Sinne einer gestalteten Bewegung, sondern um eine Aktion im Sinne der Lettristen und Situationisten.

Solche Arbeiten subsumieren wir heute auch unter dem Begriff Performance-Kunst; sogar unter «klassischer» Performance-Kunst.

Ich habe auch die Umkehrung der Aktion gezeigt mit der «Ent-Schriftung der Greifengasse». Dort wurde die Arbeit, das Abdecken von sämtlichen Schriften in der Greifengasse, zu einer logistischen Aufgabe, mit vielen Helfern, die alle mitgeklebt haben. Das sah dann mehr wie eine Baustelle aus.

Das Abdecken, das Agieren im öffentliche Raum, das war aber auch eine Inszenierung. Das machte sicher auch einen Teil der Wirkung aus...

Der Aufbau dauerte einen ganzen Tag. Es blieb vier Tage am Ort und danach folgte der Abbau. In dem Sinne ist der Auf- und Abbau ein Teil der Geschichte.

Ende der 1970er Jahre begann Jean-Christophe Ammann aktionistische Sachen und Performances in der Kunsthalle zu zeigen. Hast du diese gesehen?

Ich habe mir einige angeschaut. Ich erinnere mich an Anna Winteler, die zusammen mit Monica Klingler eine Aktion gemacht hat, wobei eine von beiden eine Kamera in der Hand hatte, die Kamera und ihr direktes Abbild in einer Projektion mit einbezogen wurde. Dadurch dass die Kamera mitgetragen wurde, entstand ein zusätzliches Raumerlebnis.

Inzwischen habe ich mich aus der Video- und Performance-Kunst ausgekoppelt. Mit meinen Dokumentarfilmen bin ich oft mehrere Jahre mit einem Thema beschäftigt..., aber es wäre vielleicht schon gut, mal wieder diese spontaneren Sachen zu machen... Gerade mit dem konzeptionellen Ansatz geht es ums Erforschen, ums Erfahrungen machen, Sachen ausprobieren. Vielleicht gibt es im Leben eine bestimmte Zeit, wo man an solchen Sachen dran ist und sie machen will ...

... eine Art Jugendwerk ... Wenn man mich fragen würde, wer ist Reinhard Manz, wäre meine Reaktion nicht «naja, Konzeptkünstler». Ich würde sagen: Das ist ein Videokünstler oder ein Videast, oder sogar ein Filmer. Aber einer, der von der Kunst her kommt.

Morgen in meinem Unterricht zur Medienkunde werde ich ein Video zeigen von Performances von Joseph Beuys. Eines davon ist «Ausfeigen», wo er nach dem 1. Mai Umzug die Berliner Karl-Marx-Strasse wischt. Das hat auch etwas mit meiner Geschichte zu tun, weil das mein erster 1. Mai war. Mein damaliger Nachbar, der Schauspieler Otto Mächtlinger, war ein Sozialist und hat mich, der gerade neu aus einer aargauischen Kleinstadt nach Berlin kam, an die Demo mitgenommen.

Neben dem Studium habe ich als Flachmaler gejobbt. So kam es, dass ich zufällig die Galerie Block neu gestrichen hatte, wo Beuys seine «Wischete» vom 1. Mai auskippte. So habe ich eine Verbindung zu dieser Arbeit.

Du bist sozusagen der, der die Leinwand vorbereitet hat.



Reinhard Manz, **Lebensvermessung**, 1976, Berlin, Fotos Fritz Gilow



oben: Reinhard Manz, **Entschriftung der Greiffengasse**, 1983, Basel, Foto Reinhard Manz

unten: Reinhard Manz, **Wegbeschreibung**, 1979, Videostill



oben: Reinhard Manz, **Entschriftung der Greiffengasse**, 1983, Basel, Foto Reinhard Manz

unten: Reinhard Manz, **Wegbeschreibung**, 1979, Videostill

«THE AMAZING DECADE»

(Maira Roth)

ZUR PERFORMANCE-KUNST DER 1970ER JAHRE IN BASEL

Sabine Gebhardt Fink

Die 70er Jahre sind eine «amazing decade» nicht nur für Künstlerinnen, wie die amerikanische Theoretikerin Moira Roth⁽¹⁾ meint, sondern für Performance-Kunst überhaupt. Waren bereits Ende der 1960er Jahre performative Arbeiten in Basel zu sehen, so kam es im Verlauf der 1970er Jahre zu einer regelrechten Performance-Euphorie bei den AkteurInnen und beim Publikum, so dass von diesem Zeitpunkt an von einer eigentlichen Auseinandersetzung mit Performance-Kunst in Basel und in der Schweiz gesprochen werden kann. Wichtige Impulsgeber waren dabei die Kunsthalle, seit 1978 unter der Leitung von Jean-Christophe Ammann, die Galerie Stampa, die 1969 gegründet worden war, das Theater Basel, das Hirscheneck und die Kaserne, die alle performative Positionen vermittelt haben. Dabei sind besonders Anliegen des feministischen Aktionismus sowie Fragen nach Subjektproduktionen und nach experimentellen Mediennutzungen wichtig. Als exemplarisch sind hier die KünstlerInnen Miriam Cahn, VALIE EXPORT, Joan Jonas oder Ulrike Rosenbach, aber auch Alex Silber und Anna Winteler zu nennen, die in dieser Zeit ausgestellt worden sind oder Performances im öffentlichen Raum gezeigt haben.

So zeichnete Miriam Cahn im November und Dezember 1979 an Pfeiler und Wände des damals im Bau befindlichen Basler Auto-

bahnteilstücks «Nordtangente» verschiedene «Zeichen» in – unfixierter und abwaschbarer – Kohle. Die Arbeit trägt den Titel «Mein Frausein ist mein öffentlicher Teil». Als sie beim nächtlichen Zeichnen von der Polizei entdeckt wurde, wurde die Künstlerin anschliessend wegen Sachbeschädigung verklagt, obwohl gleichzeitig ein «Kunst am Bau Projekt» für exakt dieses Autobahnstück zur Ausschreibung stand. In der Rechtfertigung ihrer künstlerischen Arbeit, die sie durchaus als untrennbar von ihren politischen Anliegen verstand, schreibt Miriam Cahn: «die autobahn ist für mich ein städtebaulicher und ökologisch untragbarer ort, der mich (...) reizte, illegal und zu fuss (im gegensatz zu legal und per auto) zu arbeiten, wann wo + wie ich wollte, und mit dem risiko erwischt zu werden, was auch passierte, (...)»⁽²⁾ Mit ihren Arbeiten, den so genannten «männlichen und weiblichen Zeichen», die sie auf die bestehende Stadtarchitektur aufträgt, kritisierte Miriam Cahn nicht explizit gemachte Zuschreibungen von Weiblichkeit/Männlichkeit und die Aufteilung des öffentlichen, beziehungsweise des privaten Raums in einen «gendered space». Einige Monate später performte Ulrike Rosenbach im Wenkenpark in Riehen. Sie zeigte dort eine Arbeit mit dem Titel «Requiem für Mütter» (1980). In dieser Arbeit wurde ebenfalls die Abhängigkeit unserer Subjektentwürfe von gesellschaftlichen Macht-Wissens-Systemen – im Sinne Michel Foucaults – beleuchtet.⁽³⁾ Aus dieser Fülle an performativen Arbeiten der 70er Jahre, die in Basel aufgeführt worden sind, möchte ich im Folgenden auf vier konkrete Projekte ausführlicher eingehen, die insofern als beispielhaft betrachtet werden können, als sie in wichtige künstlerische Fragestellungen und Arbeitsprinzipien der Zeit einführen.

Site – Non Site

Ein erstes Schlüsselwerk der Performance Art dieser Jahre ist die Aktion Corsin Fontanas in der Freien Strasse und beim Barfüsserplatz in Basel im April 1971. Wie fotografische Dokumente erkennen lassen, stiess Corsin Fontanas Performance, die in Zusammenarbeit mit der Galerie Stampa entstand, auf ein riesiges öffentliches Interesse. Vor grossem Publikum in der Freien Strasse und auf dem Bar-

füsserplatz in Basels Innenstadt liess Corsin Fontana seine «Objekte» selbst agieren. Was war zu sehen? Aus der Motorhaube eines Citroen quollen wassergefüllte Fahrradschläuche hervor, die sich über die ganze Treppe vor dem historischen Museum bis hinauf zur Barfüsserkirche wie ein riesiges Fadengewirr ausbreiteten. Eine Politesse schien über das Ereignis wenig erfreut gewesen zu sein; dies ganz offensichtlich im Gegensatz zum ebenfalls vor Ort präsenten ehemaligen Direktor des Kunstmuseums Basel, Franz Meyer. Nach und nach ergoss sich dann der Wasserinhalt in den Schläuchen über Treppe und Strasse. Als zentrale Thematik dieser frühen Arbeit Corsin Fontanas lässt sich festhalten, dass erstens die Performance weniger den Künstler-Akteur in Szene setzte als dass sie auf die Generierung dynamischer Objekte abzielte. Zweitens ist zu konstatieren, dass der Raum des künstlerischen Eingriffes in einen städtischen Kontext von Wohnen und Konsum eingebettet wurde. Und drittens adressierte die Performance sowohl einen spezifischen Ort, nämlich den Barfüsserplatz in Basel, als auch einen «generischen Ort», nämlich einen surreal anmutenden Raumkomplex mit unheimlichem Innenleben. Dieser doppeldeutige Ort – sei es nun der Raum der Strasse oder der Raum des persönlichen Erlebens – wird im performativen Akt bewusst in der Schwebelage gehalten und zitiert dadurch Arbeitstechniken Robert Smithsons, die dieser mit dem Terminus Site/Non-Site zu fassen versucht hat.

Vom Werk zum Text, von der Haltung zur Methode

Als nächstes typisches Beispiel für die Performance Art dieser Zeit möchte ich das von Jochen Gerz selbst als «Stück» bezeichnete Projekt «Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner photographischen Reproduktion» aus dem Jahre 1972, analysieren. Jochen Gerz lebte von 1962–1966 in Basel und hat auch nach seinem Umzug nach Paris eine Reihe von performativen Arbeiten in Basel ausgeführt – etwa ein Projekt im Rahmen der Kunsthalle-Ausstellung mit dem Titel «Veränderungen aller Art» von 1969. Daran schlossen sich weitere performative Arbeiten an wie: «Achtung Kunst korrumpiert» (1969), «Das Buch der Gesten» (1969), «Paper Piece» (1969), «Es findet wo an-

ders statt» (1969), «Befragung über die Kunst» (1969), «Alternatives to Memory» (1969), «Tram-Projekt» (1969) und die bereits erwähnte «Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner photographischen Reproduktion.»

Bei letzterer Arbeit handelt es sich um eine zwei Stunden dauernde Präsentation des Künstlers vor der Fassade der Hauptpost in Basel neben einer Schwarz-Weiss-Porträt-Fotografie im Format 60:90 cm, die Jochen Gerz am selben Ort stehend, in gleicher Kleidung und im Massstab 1:1 wiedergab. Diese Performance entstand ebenfalls im Zusammenhang mit einer Ausstellung in der Galerie Stampa. Sie wurde jedoch von Jochen Gerz ein zweites Mal, Anfang 1973 in Paris, in der Galerie Bama aufgeführt. Von dieser zweiten Aktion ist auch ein 25-minütiges Videodokument erhalten.

Folgende Aspekte scheinen mir in Zusammenhang mit der Performance von Jochen Gerz beachtenswert. Die Performance wurde vom Künstler nicht als einzigartiges Ereignis konzipiert, sondern sie kann durchaus re-produziert und wiederholt aufgeführt werden. Das zentrale Anliegen dieser Performance-Kunst ist, Repräsentation als Medienreflexion kenntlich zu machen. Der Künstler verstand sich selbst als «Exponat» seiner fotografischen Reproduktion und kehrte damit gängige Vorstellungen von Vorbild und Abbild um. Dabei ging es ihm auch um eine kritische Distanznahme zur eigenen Künstlerrolle. Schliesslich war Gerz performatives Arbeiten stark vom Konzeptualismus seiner Zeit beeinflusst. Vielleicht weniger vom Konzeptualismus eines Joseph Kosuth oder Lawrence Weiner als von demjenigen von Cildo Meireles oder Helio Oiticica. Dazu gehörte auch die kritische Auseinandersetzung mit institutionellen Rahmungen von Kunst und das Anliegen, diese Kunst für den Alltagsraum der Strasse durchlässig zu machen; oder wie Renate Petzinger und Volker Rattemeyer im Katalog des Kunstvereins Wiesbaden zu den frühen performativen Arbeiten von Gerz festhalten: «Inhaltlich geht es um die Befragung von Kunst, um eine neue Sicht von Alltagswirklichkeit und um den Zweifel am eigenen Künstler-Sein.»⁽⁴⁾

Was bedeutet diese konzeptualistische Grundlage für die performative Kunst der 1970er Jahre generell? Dreher kennzeichnet Konzeptualismus wie folgt: «Es gibt wohl kaum eine künstlerische Strö-

mung, die das Zusammenspiel von Kunst und Diskursen über die Rahmen- und Wirkungsbedingungen von Kunst so sehr zu ihrer methodischen Programmatik erhoben hat wie der historische Konzeptualismus.»⁽⁵⁾ Die Bezugsfelder des Konzeptualismus bewegen sich – laut Sabeth Buchmann – zwischen Sci-Fi, Poetik und Sprachphilosophie, wobei es besonders um eine bildliche Analyse von Signifikationsprozessen geht.⁽⁶⁾ Dieses komplexe Wechselverhältnis von Kunst und Diskurs, wie es etwa die von Brian O’Doherty edierte Ausgabe der Zeitschrift *Aspen* aus dem Jahre 1966 (Nummer 5/6) belegt, ist auch für die Mehrzahl performativer Arbeiten der 1970er Jahre in Basel kennzeichnend. Denn es wurde die Bedeutungsproduktion als ganz wesentlich vom Akt der Rezeption beeinflusst gezeigt. Wobei unter «Zeichenprozess» dort ein sich in der Zeitlichkeit der Rezeption erstreckender Verweiszusammenhang zu verstehen ist.⁽⁷⁾ Auch die performative Kunst entwickelt sich so vom «Werk» zum «Text» und von der «Haltung» zur «Methode» wie Sabeth Buchmann hinsichtlich konzeptualistischer künstlerischer Praktiken festhält.

Dieser künstlerischen Methode liegt die Absicht zugrunde, sich von tradierten Autorkonzepten zu befreien und zugleich die – vermeintlich – formalistische Ästhetik der klassischen Moderne hinter sich zu lassen. Dabei verfolgt sie eine revolutionierende Absicht im direkten Wortsinne, insofern sie die Relation zwischen Produktionsprozess, Rezeptionsprozess und Werkprozess umkehrt und neu zu denken trachtet. Dabei geht es darum, die Reduktion der Kunst auf eine rein ökonomische Funktion aufzubrechen; eine Reduktion, die nach Barthes dazu beiträgt, klassenspezifische Interessen der bürgerlichen Gesellschaft unsichtbar werden zu lassen.⁽⁸⁾

Wie sehr das Diktum «vom Werk zum Text» auf Jochen Gerz zutrifft, mag die Tatsache belegen, dass der Künstler in seinen frühen Performances das künstlerische Konzept aus der Schrift und dem Schreiben entwickelt hat. «Er schreibt, aber er versammelt die Seiten, die Texte, nicht in Büchern, sondern stellt sie aus wie Bilder, wie Zeichnungen», so formuliert es Carl-Albrecht Haenlein treffend im Katalog der Gerz-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, die vom 8. September bis 22. Oktober 1978 zu sehen gewesen ist.

⁽⁹⁾ Und genau genommen sind diese «Texte» natürlich skulpturale

Projekte. Denn sie werden mit Fotos ergänzt und in einen räumlichen Kontext – wie den Galerieraum – eingefügt. Jochen Gerz beschreibt sein Vorgehen selbst so: «dann begann ich, die Buchstaben und Wörter zu stören, von ihrem angestammten Platz zu drängen, eben weil sie mich störten... Später merkte ich, dass nicht allein die Buchstaben mich störten, beengten, sondern das Papier, auf dem die Buchstaben standen; das Papier, das Buch als Medium...»⁽¹⁰⁾ Der Schritt ins performative Arbeiten war getan; ganz ähnlich übrigens wie bei Vito Acconci, dessen Arbeit «following piece» aus dem Jahre 1969 ja ebenfalls aus Acconcis Tätigkeit als Schriftsteller heraus entstand.

Produktion und Reflexion

Das dritte Beispiel, auf das ich ausführlich eingehen möchte, ist die Performance Anna Winteler in der Kunsthalle Basel vom 14. 12. 1979. Ich stütze mich für eine Analyse auf die Aktionsbeschreibung durch Jean-Christophe Ammann, die ich dem Jahresbericht des Basler Kunstvereins aus dem Jahr 1979 entnommen habe. Ammann stellt dort fest: «Anna Winteler die 1954 in Neuenburg geborene Tänzerin zeigte vor einem zahlreich erschienenen Publikum eine ausserordentlich spannende und durchgestaltete Arbeit. Zuerst lagen viele Gegenstände und Kleidungsstücke frei auf dem Boden umher, die sie in der Folge einer bestimmten Ordnung unterwarf. Erste Ordnung: Ausbreiten von immer grösseren Gegenständen, sodann Abschreiten dieser Gegenstände bei seitlichem Spreizen der Beine. Zweite Ordnung: ausrichten der Gegenstände nach ihrer Höhe (ebenfalls als Progression), was ein Kriechen auf dem Boden bedingt, wobei das Gesicht oft dicht auf dem Boden liegt. Dritte Ordnung: Fallenlassen von Gegenständen (in Klammer vom Schlüsselbund bis zu Wollhandschuhen) entsprechend Gewicht und Lärm. Der Aufschlag des Gegenstandes wird begleitet vom Aufschlag des Fusses auf dem Boden. Vierte Ordnung (in Klammer Unordnung): Gleiten und Rollen der Gegenstände auf dem Boden gemäss Gewicht, Material, Natur in Verbindung mit der eigenen Körperbewegung. Fünfte Ordnung: Einpacken aller Gegenstände in drei Taschen, wobei einiges nicht Platz

hat, Anna Winteler aber alles gleichzeitig und miteinander tragen will. Etwas fällt immer wieder auf den Boden beim Weggehen, beim Sich-Erheben. Schliesslich klappt es. Anna verlässt den Saal. Langer Applaus.»⁽¹¹⁾

Die Bedeutsamkeit performativer künstlerischer Praktiken für die gesamte Kunstproduktion und das grosse Publikumsinteresse an der Performance-Kunst zu dieser Zeit in Basel werden an dieser Arbeit deutlich. Sie resultieren, meiner Ansicht nach, aus mehreren Faktoren. Erstens: Die Aktion wurde von kritischen Reflexionen in der Tagespresse begleitet, wie sich dies bereits als wichtiges treibendes Element des Postmodern Dance im Falle des Judson Church Dance Theater erwiesen hat, und: Was für die amerikanische Performance-Szene Personen wie Jill Johnston, die als Kritikerin für die «Village Voice» tätig war, und Allen Hughes, der als Journalist für die «New York Times» arbeitete, bedeuteten, dies verkörperte in Basel Esther Sutter. Erst diese stark in die Performance-Community involvierte Kritikerin ermöglichten die Spezialisierung und die umfassende Information des Publikums. Zweitens fand eine intensive Förderung der lokalen KünstlerInnen statt, zu denen etwa Anna Winteler oder Christine Brodbeck zu rechnen sind, und zwar durch kuratorische und vermittelnde Tätigkeiten sowohl auf Galerien- als auch auf Kunsthalle-Ebene. Drittens erwies sich die Anbindung des lokalen Programms an die internationale aktuelle Performance-Szene als wesentlich, die mit Auftritten von Joan Jonas, Laurie Anderson, Simone Forti, Charlemagne Palestine, Lucinda Childs oder Trisha Brown, auf die ich abschliessend noch eingehen möchte, in der Kunsthalle Basel ihren Ausdruck fand.

Konstruktion und Verkörperung

Das abschliessende Beispiel meiner Analyse, das zugleich das Ende der Dekade der Performance-Kunst in Basel markiert, ist die Tanzperformance Trisha Browns vom 5. 12. 1980. Esther Sutter, Tanzkritikerin und Augenzeugin der Aktion, beschreibt die Arbeit in der Basler Zeitung vom 10. 12. 1980 unter dem Titel «einfach getanzt» folgendermassen: «Trisha Brown recherchiert Bewegungs- und Zeit-

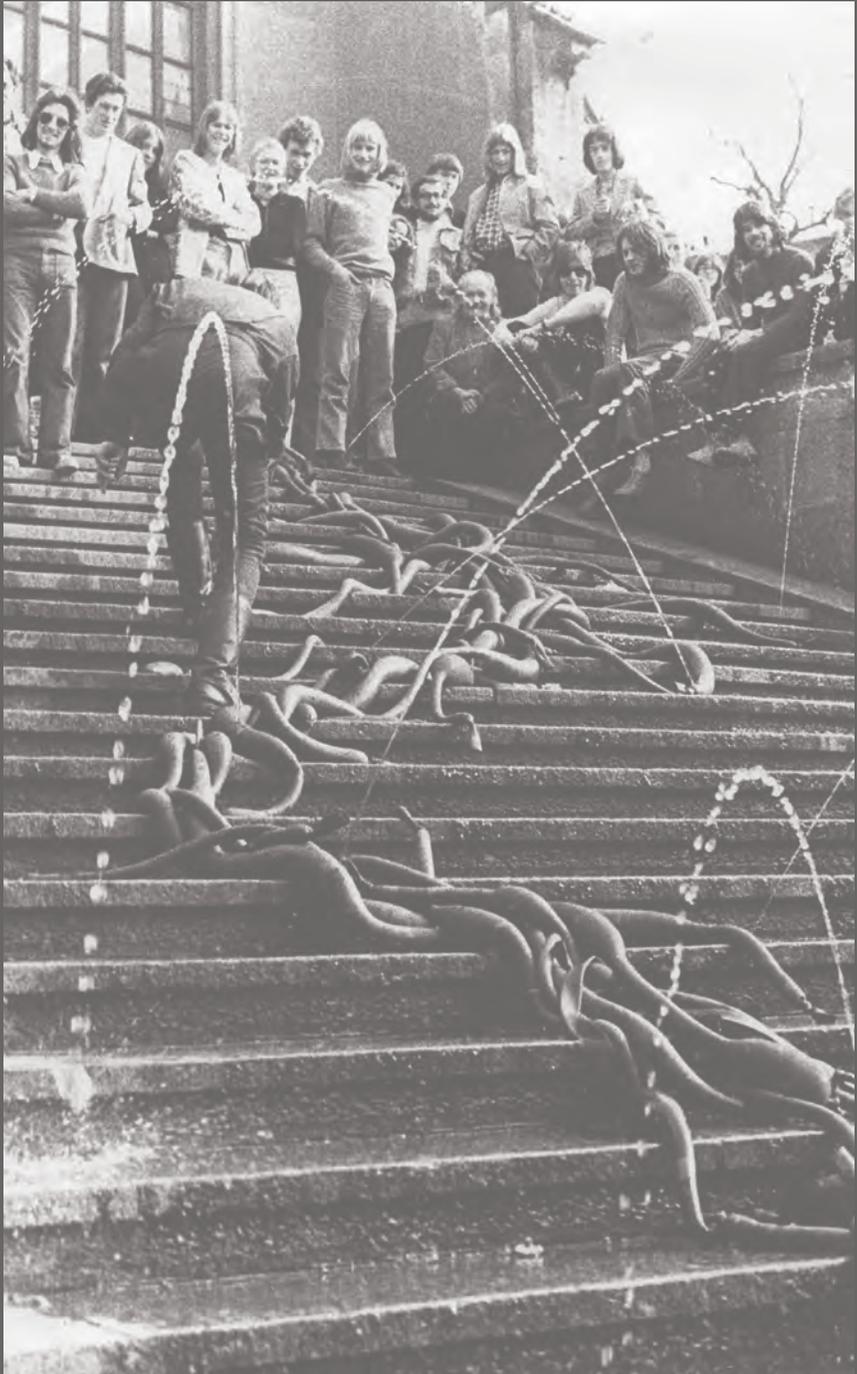
abläufe des Körpers, stellt spielerisch Raumstrukturen auf. Besonders markant fädelt sie für sich den Raum der Kunsthalle ein, und stellt ihn dem Zuschauer neu vor: Die beiden gegenüberliegenden Türöffnungen, die sie zunächst ausfüllt, und dann miteinander verbindet, um endlich in der Mitte davon ihr Feld für den weiteren Performanceverlauf abzustecken – Simplizität der grossen Form.»⁽¹²⁾ In der Beschreibung wird deutlich, wie wichtig die Impulse des postmodernen Tanzes, als Parodie dessen die frühen «Equipment Pieces» von Brown ja gelesen werden können, auch für die Performance-Art in Basel im Verlauf der 70er Jahre geworden waren. Dieser postmoderne Tanz spielte, neben der vertieften Auseinandersetzung mit Minimal Music, die Jean-Christophe Ammann durch Einladungen von Phil Glass, Terry Riley und später auch Alvin Lucier ermöglichte, eine Schlüsselrolle für das immense öffentliche Interesse an der Performance Art in Basel im Verlauf der 1970er Jahre. Der Kontakt zur internationalen Tanzperformance-Szene wurde vor allem durch Christine Brodbeck, Adalina von Fürstenberg und Anna Winteler hergestellt, wie Jean-Christophe Ammann in einem Interview feststellte.⁽¹³⁾ Doch zurück zur Performance von Trisha Brown Anfang Dezember 1980. Ein erster zentraler Punkt dieser Arbeit ist die Brechung einer auratisierten Autorschaft und der narrativen Fiktion durch eine direkte Ansprache des Publikums über Walkie-Talkie. Mittels dieses Instruments hat die Künstlerin das, was gerade von ihr als Handlung ausgeführt worden ist, in einer einfachen Alltagssprache für das Publikum kommentiert. Grundlegend für dieses selbstreflexive Verständnis dieser Performance von Brown und ihre «dekonstruktivistische Methodik» ist eine Arbeitsstrategie, wie sie bereits in «Walking on the Wall» zum Einsatz kam, das im Whitney Museum of American Art in New York am 20. März 1971 aufgeführt worden war. Dabei liefen zwei TänzerInnen in gegenläufiger Richtung und auf unterschiedlicher Höhe die leeren Ausstellungswände des Museums entlang. Da diese Bewegungen im rechten Winkel zum Bodenniveau ausgeführt wurden, war eine spezielle Konstruktion aus Kletterseilen und Aufhängevorrichtung erforderlich. Die Schienenführung der Kletterseile, welche die TänzerInnen abzusichern hatten, wurden in der Performance bewusst sichtbar gelassen, wie

Dorothea Rust in ihrer bisher unveröffentlichten Masterarbeit in Cultural and Gender Studies an der Zürcher Hochschule der Künste zur Performativität im Postmodernen Tanz festgehalten hat.⁽¹⁴⁾ Denn genau dieses Offenlegen der Konstruktion und die direkte Adressierung des Publikums ist es, die zum Bruch mit narrativen Bildformen in der Performance Art führen konnte.

Wie in «Walking on the Wall» spielt auch in der späteren Basler Performance, welche die Künstlerin selbst ausführt, das gewöhnliche Gehen eine zentrale Rolle. In dieser Alltagsbewegung schlagen sich Wirkungsweisen von Raum und Bewegung auf die Materialität des Körpers nieder und machen so die grundsätzlich Absicht vieler Arbeitsweisen der Performance Art deutlich, Skulpturen in den gelebten Raum zu erweitern. Die Basler Performance von Brown ist ebenfalls eine «Körper-Material-Aktion», wie VALIE EXPORT ihre eigenen Arbeiten im Kontext des feministischen Aktionismus betitelt hat. Allerdings kennzeichnet die Basler Arbeit, wie das gesamte spätere Werk Browns, und im Gegensatz zu den «equipment pieces», zu denen «Walking on the Wall» zu rechnen ist, wieder der Rückgriff auf eine alltägliche Formensprache von Bewegungen, die in der Aktionshandlung dann verdichtet werden,⁽¹⁵⁾ auch oder gerade wenn dabei auf «spektakuläre Hilfsmittel» verzichtet wird.

Somit ist auch der zweite zentrale Punkt dieser Arbeit aufgeführt. Es ist dies die Inszenierung des performativen Aktes als Ver-Körperung. Bereits in unserem Alltagshandeln konstruiert der Körper sich und seine Naturalisierungen stetig neu, wie Judith Butler in ihrem Text 1988 «performative acts and gender constitution» erkannt hat. In diesen permanenten «performativen Akten» «vergisst» oder verdrängt unsere Alltagswahrnehmung das Konstruiert-Sein. Nun scheint es gerade der performativen Kunst der 1970er Jahre ein zentrales Anliegen gewesen zu sein, diese Konstruktion von körperlicher Präsenz wieder als prozessualen Ablauf sichtbar werden zu lassen. Natürlich als kritische Reflexion auf die bestehende Matrix aus unthematisierten Körperkonzepten, auf dominante Vorstellungen von abstraktem Raum und als Kritik an traditionellen Kunstkonzepten. Und damit markiert die Performance-Kunst der 1970er Jahre wahrlich «an amazing decade»!

- (1) Roth, Moira, *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970–1980*, Los Angeles 1983.
- (2) Cahn, Miriam, *Lesen in Staub. Arbeiten von 1976–1988*, Ausstellungskatalog Haus am Waldsee Berlin, 2 Bände, Berlin 1988, unpaginiert. Zur ausführlichen Analyse siehe Gebhardt Fink, Sabine, *Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns Personal Art*, Wien 2003, S. 78 ff.
- (3) Foucault, Michel, *Geschichte der Gouvernementalität*, 2 Bände, Frankfurt a.M 2004.
- (4) Rattemeyer, Volker und Petzinger, Renate, *Jochen Gerz*, Ausstellungskatalog Museum Wiesbaden, Nürnberg 1997, S. 9.
- (5) Dreher, Thomas, *Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976*, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1988, S. 43.
- (6) Buchmann, Sabeth, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Hélio Oiticica und Yvonne Rainer*, Berlin 2007, S.44.
- (7) Buchmann 2007, S. 45.
- (8) Barthes, Roland, *Das Semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988.
- (9) Haenlein, Carl-Albrecht (Hg.), *Jochen Gerz. Foto/Texte 1975–1978*, Katalog zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, vom 8. September bis 22. Oktober 1978, Hannover 1978, S.7.
- (10) Jochen Gerz, in: Haenlein, 1978, S. 8.
- (11) Jean-Christophe Ammann im Jahresbericht der Kunsthalle Basel, vgl. <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=399>, letzter Zugriff 31. 5. 2011.
- (12) Sutter, Esther, *einfach getanzt*, Basler Zeitung 10.12.1980.
- (13) Ammann, Jean-Christophe, *Performance Index Publikation*, Sabine Gebhardt Fink und Linda Cassens Stoian (Hg.), Basel 1999, unpaginiert.
- (14) Rust, Dorothea, *Performance und Performativität*, Zürich 2008, S. 94/95.
- (15) Rust 2008, S. 99.



Corsin Fontana, **Performance im Stadtraum**, 1971, Basel



Trisha Brown, **Tanz-Performance**, 5. 12. 1980, Kunsthalle Basel, Fotoserie Franz Mäder

Einfach getanzt...

Es gibt viele Möglichkeiten, über ein Tanzereignis, eine Tänzerin zu schreiben: über Trisha Browns Performance in der Basler Kunsthalle kann es nur ein kurzer Abriss oder eine lange Seins-Geschichte sein. Trisha Brown tanzt ihr Sein in kristallklarer Transparenz. Ihr Alter, ihre Reife — und die künstlerische von der menschlichen nicht zu trennen — lassen sie in einer Selbstverständlichkeit erscheinen, die den Zuschauer mitnimmt in gelassene Ruhe.

Trisha Brown markiert mit ihrer Performance einen geschlossenen Kreis von Recherchen über ihre Persönlichkeit, ihren Tanz. Die Leichtigkeit ihrer Erscheinung deutet auf den Tiefgang ihrer Erfahrung. Ihr Tanz ist Sein. Sie bewegt sich, bewegt Raum und Zeit in sehr asiatischem Sinne (vieles in ihrer Bewegungseigenart deutet auf lange Studien des Tai Chi, des chinesischen Schattenboxens, hin).

Sie, die mit einem (sehr amerikanischen) Walkie-Talkie um die Taille antritt, die mit kleinen amüsanten Worten ihrem Publikum Standortorientierungen gibt über das, was sie gerade tanzt, bewegt, benützt simples sprachliches Alltagsvokabular;

auch ihr Tanzvokabular nimmt sich simpel, entspannt, selbstverständlich aus — doch es ist das Resultat einer Lebensarbeit.

Trisha Brown gliedert ihre Bewegungsabläufe in kluge Zeitabläufe — immer dann, wenn sich ihr Zuschauer eingelullt fühlt in gemächliches Andante- und Erzähltempo, schnell sie hervor mit kleinen Schrittexplosionen, die ihn aufwecken, ihn schütteln in seiner Bedächtigkeit.

Merkwürdig, und schwierig, Trisha Browns Tanz zu beschreiben, sie ist nicht einzufangen, zu fassen schon gar nicht und mahnt — über Walkie-Talkie — auch gern «Now don't think» (nun denkt nur nicht «numbers mean anything» (meine Zahlen hätten Bedeutung)... Inhaltliche Bedeutung, Deutungen überhaupt sind nicht ihr Fach. Sie ist eine Körperfrau, recherchiert Bewegungs- und Zeitabläufe des Körpers, stellt spielerisch Raumstruktur auf. — Besonders markant fädelt sie für sich den Raum der Kunsthalle ein, und stellt ihn dem Zuschauer neu vor: Die beiden gegenüberliegenden Türöffnungen, die sie zunächst ausfüllt und dann miteinander verbindet, um endlich in der Mitte davon ihr Feld für den weiteren Performanceverlauf abzustecken. — Simplizität der grossen Form.

Esther Sutter



Jochen Gerz, **Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion**, 1972,
Performance in Basel



ALLES BEWEGTE SICH UND WAR UNTERWEGS IN RICHTUNG GEGENWART

Jochen Gerz lebte von 1962 bis 1966 in Basel und war Ende der 1960er Jahre, als er bereits in Paris lebte, mit zahlreichen performativen Arbeiten in der Kunsthalle und im Stadtraum in Basel zu sehen. Eine Foto-Ikone ist etwa seine «Ausstellung von Jochen Gerz» neben seiner fotografischen Reproduktion an der Hauptpost in Basel aus dem Jahr 1972 geworden.

Jochen Gerz im E-Mail-Interview mit Sabine Gebhardt Fink, Herbst 2010

Wie veränderte sich der Kontext für ihre künstlerische Arbeit in dieser Zeit?

In der Basler Zeit vollzog sich für mich ein Wechsel von der Literatur zur Kunst. Das hört sich radikaler an als es war. Der Wechsel war fast organisch und weniger deutlich als das, was in der gleichen Zeit an Veränderung in der Kunst selbst passierte. Die Veränderungen innerhalb der Kunst waren es aber auch nicht, die den Wechsel möglich und fast leicht machten. Das Radikale war etwas anderes. Die Gesellschaft machte sich in der Kunst bemerkbar und nicht umgekehrt. Viele im Kunstbetrieb sahen noch lange danach vor allem die antizipativen Kräfte der Kunst. Für mich jedenfalls war der Einbruch des Gesellschaftlichen in die Reservate des Ästhetischen neu. Meine ersten Jahre in Paris verbrachte ich auf der Strasse, in Kinderläden, bei politischen Versammlungen. Die Kunst war fast verschwunden, die «Schönen Künste» spielten keine Rolle mehr. Das machte es für Leute wie mich möglich, Künstler zu werden. Für das, was damals geschaffen wurde, brauchte man keine Kunsterziehung, Akademien,

Talent, Betrachter, Markt. Eins aber war nötig: die Bereitschaft, der Wille zur Gegenwart. Alles bewegte sich und war unterwegs in Richtung Gegenwart. Auch das, was keine Kunst sein wollte, wurde Kunst: als Werk und als gesellschaftliche Kreativität.

Folgender Aspekt scheint mir in Zusammenhang mit ihren frühen Performances beachtenswert: Sie sind nicht als einzigartige Ereignisse konzipiert, sondern sie können durchaus reproduziert und wiederholt aufgeführt werden. Gab es hierbei aus ihrer Sicht Bezüge zur «feministischen Repräsentationskritik» – wie sie Sigrid Adorf beschreibt – nämlich als «Inanspruchnahme des Mediums für eine semiotische Praxis» welche das Verhältnis von «Subjekt und (Bild) Umgebung» auch in einem politischen Sinne erfahrbar machte?

Die Veränderung der eigenen Identität als Künstler war Teil der Feminisierung der Gesellschaft. Ich spreche nicht von politischer Gesellschaft, Kunstgesellschaft oder einer anderen gesellschaftlichen Minderheit, sondern von der ganzen Gesellschaft in ihrer unüberschaubaren Heterogenität und Widersprüchlichkeit. Der eigenen Ausstellung als zweifelndes, fragiles, nicht nur rationales Wesen entsprach ein neues Ego. Dazu gehörte auch der Blick zurück in die eigene Vergangenheit als ein künstlerischer, aber vor allem gesellschaftlicher Topos. Die Signale kamen aus der ganzen Gesellschaft und die Arbeiten der damals neuen Künstler und Künstlerinnen waren der Ausdruck davon. Der eigene, subjektive, gewöhnliche und vielleicht «hässliche» Körper war das neue Bild.

Ein anderer Bezugsrahmen ihres damaligen Arbeitens scheint sich anhand von konzeptuellen Werken von Meireles oder Oiticica aufmachen zu lassen. Dazu gehört auch die kritische Auseinandersetzung mit institutionellen Rahmungen von Kunst und das Anliegen, diese Kunst für den Alltagsraum der Strasse durchlässig zu machen – würden Sie dieser Einschätzung zustimmen?

Die Zeit war, wie jede Gegenwart, verwirrend. Ein Teil der Institutionen war verstaubt und derelict. Andere waren damals schon «unter-

wegs». Die Kunsthalle Basel war eine grossartige Adresse in den sechziger Jahren. «Für Veränderungen aller Art» zeigt sowohl die Lust wie die Notwendigkeit der Häutung, zugleich war es eine rührende Ausstellung. Ross und Reiter in der Kunst mussten sich neu erfinden. Bildhauer, Maler – alle wollten Jerusalem befreien, auch die, die lieber zu Hause geblieben wären. Die Strasse war mein erstes und einziges Atelier. In der Strasse war die Kunst klein, bescheiden, verwechselbar. Ist das nicht auch heute noch ein unerfüllter Traum? Ich habe in Basel angefangen, die Leute zu befragen. Das zeigt, dass die Gesellschaft wichtiger geworden war als «höhere Geister befehlen» ... Was haben Sie lieber: eine gute Kunst oder eine gute Gesellschaft – das habe ich noch keinen gefragt. Ich kenne die Antwort und brauche nicht zu fragen.

Was waren aus ihrer Sicht die damaligen wichtigen AkteurInnen in der Kunst und in den verschiedenen Ausstellungsinstitutionen in Basel, welche die Entwicklung der Performance-Kunst wesentlich vorangetrieben haben?

Meine Kenntnis der Basler Szene bezieht sich auf die Zeit vor meiner Pariser Zeit. American Expressionism, Hard Edge, Pop Art waren die «Basler Epochen», die ich miterlebt habe, miterleben durfte. Die Kunsthalle war die Zeitung, die wir lasen. Aber nicht nur. Bei Hand-schin wurden weniger Bilder und eine andere, europäische Kunst gezeigt. Bei Gerstner und Kutter war Cage. Es gab wunderbare Künstler in Basel, Freunde, die man nicht vergisst. Als ich danach zurück kam, war die Stadt ein Ort geworden, in dem ich Kunst machte wie an anderen Orten. In Basel habe ich, solange ich dort lebte, keinem Menschen meine Arbeit gezeigt. Nachher war vor allem die Galerie Stampa der gute Grund für viele Aufenthalte, Arbeiten und Ausstellungen.

Wie beurteilen Sie im Nachhinein die 1960er Jahre in Basel? Haben sich damals wichtige Positionen in ihrer Wertigkeit für Sie heute verschoben?

Basel war ein Segen für mich. Keine Stadt, ein Moment. Ich bin allen Menschen, die ich gekannt habe, dankbar. Ein Moment, der dann irgendwann vorbei war.

Gab es Berührungspunkte zu Theater, Musik und Tanz damals?

Ich war kein religiöser Konsument der Künste. Der Verkehr zwischen Menschen war wichtiger als die Produktionen und Objekte. Mich interessierten an meinem und an allen Leben die Häutungen.

Schliesslich scheint mir für ihre frühen Performances deren Entstehung aus der Schrift und dem Schreiben wichtig, insofern diese eine Kritik an der herkömmlichen Künstlerrolle darstellte und wiederum als Gegenstrategie zu einer Reduktion der Kunst auf eine rein ökonomische Funktion angesehen werden konnte; eine Reduktion, die nach Barthes dazu beiträgt, klassenspezifische Interessen der bürgerlichen Gesellschaft unsichtbar werden zu lassen. Trifft diese Einschätzung Ihre damaligen Anliegen?

Um das Schreiben dreht sich bis heute das meiste – die intime, aussichtslose Tätigkeit, die sozial ist. Schreiben kann nicht jeder, aber jeder hat es gelernt. Trotzdem gibt es Andere, heute wie gestern, die nicht schreiben können. In jedem von uns steckt ein Analphabet. Was ist wichtig an uns? Das, was wir beherrschen, oder das, was wir teilen?



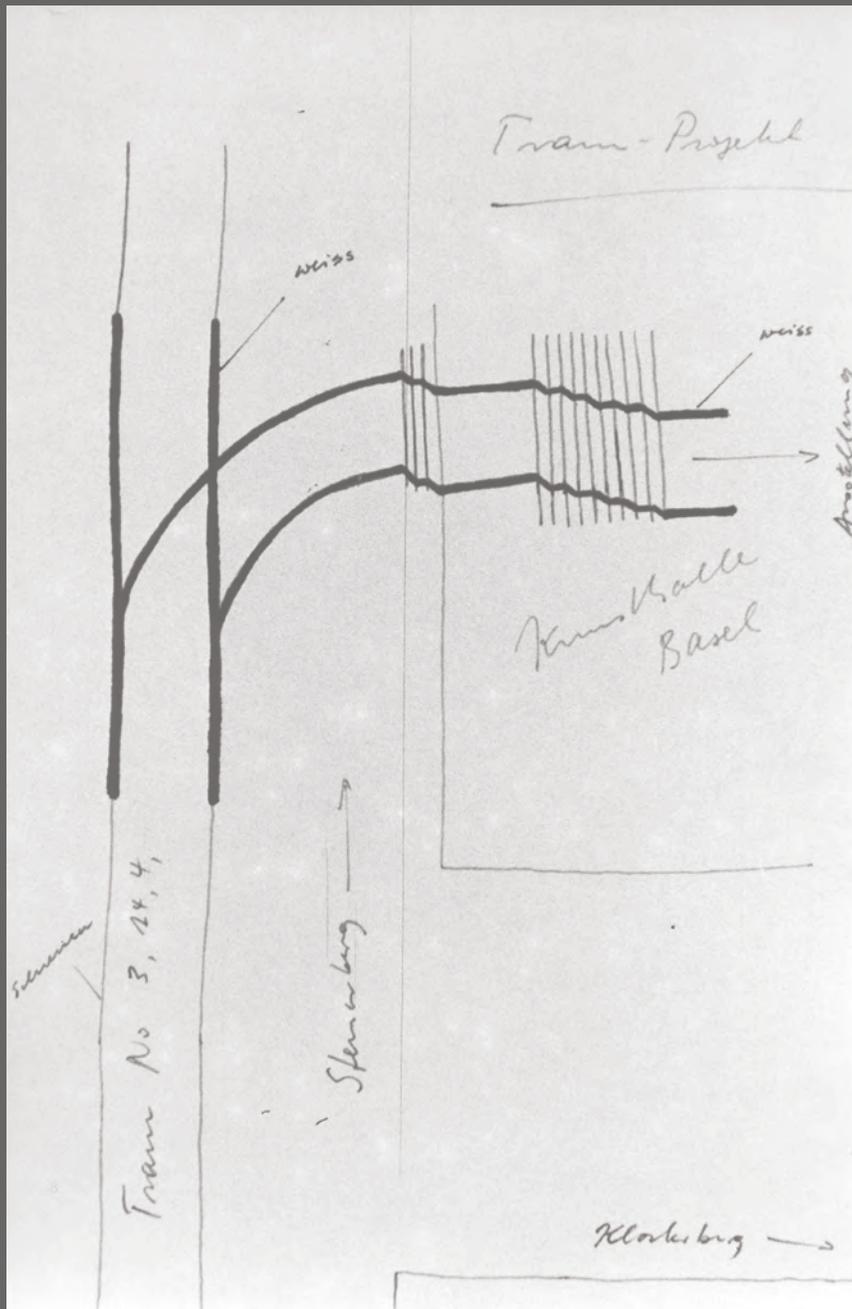
Jochen Gerz, **Welcome Home**, 1980, Performance Wenkenpark Riehen bei Basel



Jochen Gerz, **Alternatives to memory**, 1969, Performance Kunsthalle Basel



Jochen Gerz, **Alternatives to memory**, 1969, Performance Kunsthalle Basel



Jochen Gerz, **Tram-Projekt**, 1969, Skizze, Kunsthalle Basel



Jochen Gerz, **Tram-Projekt**, 1969, Performance Kunsthalle Basel

EINE ARCHITEKTUR AUS LUFT UND VOLUMINA: COOP HIMMEL-B(L)AUS INTERVENTIONEN IN DEN URBANEN RAUM

Der Name der Gruppe Coop Himmelb(l)au, die 1968 in Wien von Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Michael Holzer gegründet worden ist, bezeichnet nicht die Farbe Himmelblau, sondern die Idee, Architektur veränderbar wie Wolken zu bauen. Die Begriffe galten den jungen Architekten als ein Synonym für Veränderung und Aufbruch und richteten sich gegen das Establishment. Ein Rückblick.

Fragen an Wolf D. Prix, Coop Himmelb(l)au gestellt von Sabine Gebhardt Fink, 14. 12. 2010

Wolf D. Prix, am 17. Mai 1971 haben Sie mit Coop Himmelb(l)au in Basel grosses Aufsehen erregt. Ihre Arbeit «Contact» rief ein eindrückliches Medienecho in der Schweizer Presse hervor. Erinnern Sie sich noch an das, was Sie damals mit Coop Himmeb(l)au gezeigt haben?

Die Arbeit, nach der Sie fragen, liegt weit zurück. Da muss ich zunächst einmal nachdenken und in der Zeit zurückgehen. Als wir im Mai 1968 Coop Himmelb(l)au gegründet haben, wollten wir die Architektur sofort und radikal verändern. Es war Zeit, die herkömmliche Architektursprache zu erneuern. Die Fragestellungen in angrenzenden Gebieten wie der Kunst (Oldenburg/Richard Serra) den neuen Medien (Nam June Pike), aber auch der Soziologie, der Naturwissenschaft und der Musik (die Stones, die Beatles und Jimi Hendrix) waren interessanter für uns als der altvordere Kanon der Architektur. Wir waren von den neuen technischen Möglichkeiten begeistert (Weltraumfahrt, Formel 1 Rennwagen) und wir waren von grossem Optimismus und grosser Neugierde für Neues erfüllt. Die Architektur sollte schneller, besser, leichter und lustiger werden. Eine Ansicht,

die sich im Nachhinein als Irrtum erwiesen hat. Denn Architektur ist schwer. Gewicht kostet Geld. Und wo Geld ist, ist Politik, verbunden mit Ansprüchen, die in der Mehrzahl von rückwärtsgewandten Geschmacksathleten und Verhinderern gestellt werden. Wir wollten mit den neuen Technologien Architektur ohne Stützen schaffen. Das Konstruktionselement war Luft und das Thema: Schwerkraft, nein Danke. Das Element des Klimaschutzes in der Architektur betrachteten wir durch die Erfindung des Weltraumanzuges als gelöst, denn was schützt uns besser in einem unwirtlichen Weltraum. Und Kommunikation war ein Veränderungsmotor.

Können Sie erläutern, worum es in ihrer frühen Arbeit «Contact» ging?

«Contact» thematisiert Architektur als Kommunikations- und Veränderungselement. Wir bauten einen aufblasbaren Raum, einen in der Kunsthalle, einen in der Galerie Stampa. Beide Räume waren durch ein Walkie-Talkie-Funkgerät miteinander verbunden. Dazwischen gab es ein bewegliches Environment, auch eine aufblasbare Kugel – da gibt es Fotos davon –, die als Beweis, dass grosse architektonische Volumen auch bewegt werden können, dienen sollte. Nicht nur das: sondern auch der Eingriff in den Stadtraum durch das bewegliche Element verändert ihn buchstäblich minütlich. Das erwähnte Medienecho war uns in diesem Ausmass zunächst nicht bewusst, aber es war uns durchaus klar, dass wir Aufmerksamkeit erregen würden. In diesem Sinne war «Contact» auch als Werbung und Demonstration für eine neue Architektur zu verstehen.

Sahen Sie und ihre Kollegen sich als Performance-Künstler oder als Architekten?

Performance-Künstler wären wir vielleicht gerne gewesen, aber wir sind nun mal Architekten. Architektur ist zwar Kunst, aber sobald Architektur Kunst sein will, wird sie schlecht. Natürlich können Methoden der Kunst durchaus in die Architektur übertragen werden. Das haben wir immer wieder bewiesen. Wir stehen auch immer wieder im engen Kontakt und Austausch mit Aktions-/Künstlern. Peter

Weibel, Erwin Wurm, Eva Schlegel und Peter Kogler sind Freunde von mir. «Contact» als Ausstellung war auch ein Statement gegen die Dogmen der Postmoderne und gegen das palladianische Epigonentum, das sich damals schon überlebt hatte.

Welche ästhetischen und politischen Anliegen haben Sie mit dieser Art zu arbeiten verfolgt?

Ästhetische Anliegen, sofern es sich um eine progressive Ästhetik handelt, sind immer politische Anliegen, denn wenn man Ästhetik nicht als eine Frage der Oberfläche missversteht – also einer «Lady Gaga Ästhetik» huldigt –, sondern als Synergie zwischen Form und Inhalt denkt, ist Ästhetik immer politisch. Ich glaube auch, dass Ästhetik eine politische Waffe sein kann, vielleicht eine These – die sich aber zum Beispiel anhand der Arbeiten der Konstruktivisten belegen lässt. Die Architektur, die den politischen Anspruch auf Freiheit erhebt, erschreckt auch durch ihre Form den autoritär denkenden Menschen, denn autoritäres Denken akzeptiert nur autoritäre Formen, alles Neue löst Angst aus, die dann wieder mit alten Mustern bekämpft werden muss.

Welche TheoretikerInnen haben Sie damals beeinflusst?

Marcuse, die Frankfurter Schule, Bloch und Benjamin waren für uns wichtig. Später dann auch Foucault. Heute vielleicht Sloterdijk. Und als Wiener sind unser Denkweisen natürlich auch immer von Freud beeinflusst gewesen. Er ist der Hintergrund, vor dem unsere Arbeiten – bewusst und unbewusst – entstanden sind. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu der heutigen Zeit. Heute werden die rein formal-ästhetischen Fragen als Theorie entwickelt und als illustrierte Versprechungen präsentiert. Architektur wird wie Pornographie, sie bleibt leeres Versprechen, das nie eingelöst wird. Vor fünf Jahren hätte ich noch keine Lösung gewusst, heute aber glaube ich, dass es gerade für junge Architekten wieder an der Zeit ist, optimistisch neue Lebensentwürfe zu entwickeln, die es der Gesellschaft ermöglichen, die komplexen Probleme, die auf sie zukommen, zu lösen.

Was waren wichtige künstlerische Positionen, die Sie damals beeinflusst haben?

Der öffentliche Raum spielte eine grosse Rolle für unser Arbeiten. Und zwar die Nutzung des öffentlichen Raums als Medium der Präsentation und der kollektiven Auseinandersetzung. Es ist dieses Fragen nach urbanen Aktivitäten, das uns mit anderen künstlerischen Positionen verbunden hat.

Wie gehen Sie mit Reinszenierungen und Rekonstruktionen ihrer früheren Arbeiten um?

Wir haben ein Projekt aus dem Jahre 1969 – den «Herzschlagraum» – auf der Architekturbiennale 2008 wieder aufgebaut. Und es hat sich bestätigt, dass man Projekte, die in der Vergangenheit Zukünftiges adressiert haben, auch wiederholen kann.

Allerdings muss man die Weiterentwicklung der Technik, der Medien und der Bewusstseinslage reflektieren und in die Rekonstruktion integrieren. Wenn man also im «Herzschlagraum» den eigenen Brustkorb als expandierende Erfahrung wahrnimmt und überhaupt Raum als Kommunikationsmedium oder Kommunikation als Raum erfährt, dann spiegelt die Arbeit neue Medientheorien, die in dieser Form nichts an ihrer Aktualität eingebüsst haben.

Wie können wir, die späteren RezipientInnen, ihrer Meinung nach heute mit Projekten wie «Wolke» oder «Contact» auf sinnvolle Art und Weise umgehen?

Ich würde die Wolke gerne nochmals bauen. Sie war ja als gemeinschaftlicher Wohnorganismus entworfen, ein Gefüge aus beweglichen Plattformen, die jede erdenkliche Raumsituation herstellen konnten. Natürlich auch ein Wunschtraum, entworfen 1968. Die «Villa Rosa» und ein kleiner Teil der Wolke wurden als Experiment ja dann verwirklicht, aber die grosse Wolke wurde nie realisiert. Ich würde sie gerne jetzt als neuerliche Demonstration bauen.

Welchen Einfluss üben diese frühen Arbeiten auf Ihr heutiges Schaffen aus?

Aus meiner Sicht fehlt heute der Optimismus. Die Angst vor den angeblichen Katastrophen lähmt. Ich glaube nach wie vor daran, dass wir Menschen Probleme lösen können, auch wenn die Probleme, die sich uns heute stellen, unendlich komplexer sind als diejenigen, die sich uns in den 1970er Jahren gestellt haben. Je differenzierter Gesellschaften werden, desto komplexer sind auch ihre Probleme und desto komplexere Lösungsvorschläge sind zu entwickeln.

Wir wissen aber, dass komplexe Lösungen – im Unterschied zu einfachen – nie optimal sein können, sie sind aber immer neu. Das heisst dass einfache Lösungen nie neu sind und nie zukunftsweisend. Ich wünsche mir manchmal diesen Optimismus der 1960er/1970er Jahre zurück und damit das Vertrauen in komplexe Lösungsvorschläge. Wir brauchen Mut zu Neuem!

Das war jetzt ein schönes, pessimistisches Plädoyer für den Optimismus.

Ja, genau!



Coop Himmelb(l)au, **Contact**, 17. 5. 1971, Performance im Strassenraum Basels, image courtesy
Galerie Stampa und Coop Himmelb(l)au



Coop Himmelb(l)au, **Contact**, 17. 5. 1971, Installation Galerie Stampa und Kunsthalle Basel



Coop Himmelb(l)au, **Contact**, 17. Mai 1971, Performance im Strassenraum Basels



«PERFORMANCE'S ONLY LIFE IS IN THE PRESENT»

(Peggy Phelan)

PERFORMANCE-KUNST IN BASEL IN DER ERSTEN HÄLFTE DER 1980ER JAHRE

Margarit von Büren

In der ersten Hälfte der 1980er Jahre gab es an diversen Orten in Basel zahlreiche performative Aufführungen, die rückblickend auf eine interessante Performance-Szene schliessen lassen. An den Arbeiten von «The Kipper Kids», Dana Reitz und Monica Klingler, die alle in der Kunsthalle Basel aufgetreten sind, werde ich beispielhaft die vielfältigen Ansätze der künstlerischen Positionen erläutern und in Bezug zur Frage der Dokumentation von Performance-Kunst stellen, die sich deutlich vom heutigen Umgang unterscheidet. Dazu spielen die Berichte der ZeitzeugInnen eine zentrale Rolle und eröffnen über ihre Erinnerungen einen unmittelbaren Zugang zur Performance-Kunst in dieser Zeit.

Als ein wichtiges Ereignis in dieser Zeit möchte ich die Eröffnung des Museums für Gegenwartskunst in Basel im Jahr 1980 erwähnen. In Europa war es das erste Museum, welches sich ausschliesslich dem aktuellen zeitgenössischen Kunstschaffen widmete. Im Jahr 2005 – zum 25-jährigen Jubiläum – zeigte das Museum kuratiert von Philipp Kaiser die Ausstellung «Flashback – Eine Revision der 80er Jahre», die sich mit der Kunstproduktion dieser Zeit beschäftigte. Die Ausstellung reflektierte aus der Sicht des Kurators den Dekadenbruch in der Kunst am Ende der 1970er Jahre und thema-

tisiert im Einführungstext der gleichnamigen Publikation⁽¹⁾ die «Uneindeutigkeiten», die «Unschärfen» und auch die «Kontinuitäten» des folgenden Jahrzehnts. In der zeitgenössischen Kunst waren in der Schweiz hauptsächlich Werke aus Westeuropa und den USA präsent. Philipp Kaiser meint dazu, dass rückblickend betrachtet deutlich geworden sei, dass die Konzeptkunst, Minimal Art oder Pop Art nicht aufgegeben, sondern umformuliert wurde und damit die nachträgliche Einschätzung der «Rückwärtsge wandtheit der 80er Jahre» revidiert werden könne. Der in dieser Phase aufgekommene neoexpressionistische Malstil wurde kontrovers diskutiert und Fotografie, Installation, Skulptur sowie Videokunst waren stark vertreten. Mit der Ausstellung «Flashback» ist nach Kaiser keine unverbindliche «Vielfalt» inszeniert worden, sondern es war ein Versuch, die «Vieltimmigkeit» in der Kunst der 1980er Jahre ein Vierteljahrhundert später kritisch auf immer noch «relevante künstlerische Positionen» zu untersuchen und zur Diskussion zu stellen. In der Ausstellung waren nationale sowie internationale bildende Künstler und Künstlerinnen vertreten. Zu sehen waren auch Arbeiten der Schweizer KünstlerInnen John Armleder und Miriam Cahn, die in den 80er Jahren auch performative Kunst in Basel gezeigt haben. Cahn war in der Ausstellung mit Fotografien von «Zeichen» (1979/80) vertreten, die sie als «Tote Orte» bezeichnet und die in einer politisch motivierten Aktion nachts an Stützwänden und Brückenpfeilern eines noch nicht fertig gestellten Autobahnstücks («Nordtangente») in Basel anbrachte. Die Arbeiten sind innerhalb der Werkgruppe «Mein Frausein ist mein öffentlicher Teil» entstanden.⁽²⁾ Andere Performance Kunst der 1980er Jahre war – wie dem Ausstellungskatalog entnommen werden kann – in der Ausstellung «Flashback» nicht vertreten und dies ist als Indiz für eine Leerstelle zu deuten, die mit der vorliegenden Publikation zum Teil geschlossen werden kann.

Damit es möglich wird, dass wir uns mit der Performance-Kunst der 1980er Jahre beschäftigen, muss eine wichtige Voraussetzung erfüllt sein: Es braucht die Erinnerungsleistung der Zeitzeugen und Zeitzeuginnen, die sich über das Erzählen die Ereignisse wieder vergegenwärtigen. Dies ist speziell bei der ephemeren Performance-Kunst von Bedeutung, weil die Berichte von AugenzeugInnen einen

wichtigen Teil der Aufarbeitung ermöglichen. Mit den in diesem Band versammelten Interviews und ZeitzeugInnenberichten ist es exemplarisch möglich, sowohl dem kommunikativen wie dem individuellen und somit subjektiven, fragmentarischen und flüchtigen Erinnern Gehör zu verschaffen und die Performance-Szene Basels von den 1970er bis Mitte der 1980er Jahre wieder aufleben zu lassen.

Als Beispiel möchte ich den Basler Galeristen Franz Mäder erwähnen, der Anfang der 1980er Jahre die Anlässe in der Kunsthalle Basel fotografiert hat. Im Interview im Jahr 2009 erinnert er sich folgendermassen an diese Zeit: «Es war mein Interesse an der Bewegung und am Ephemereren in der Kunst. Performance Kunst findet jetzt und hier statt und später ist sie unwiederbringlich vorbei. Dennoch wollte ich mit den Fotos dem Gefühl, dass etwas jetzt stattfindet und dann wieder vorbei ist, eine gewisse Nachhaltigkeit verleihen.»⁽³⁾ Eine wichtige Rolle spielte in dieser Zeit zudem die Tatsache, dass viele Künstler und Künstlerinnen die unmittelbare Aktion und den ephemeren Charakter der Aufführung als prioritär erachteten und zum Teil das Fotografieren explizit nicht erlaubten. Der Authentizitätsanspruch des – nicht repräsentierten – «Dabeigewesenseins» war damals und ist auch heute noch in der kollektiven Rezeption der Performance-Kunst ein wichtiger Aspekt. Die US-amerikanische Theoretikerin Peggy Phelan betont: «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does, it becomes something other than performance. ... Performance's being like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.»⁽⁴⁾ Diese Aussage beschreibt den Umgang mit der Dokumentation von Performance-Kunst vor rund 30 Jahren, wie dies auch in Basel deutlich geworden ist. Die Annahme, dass der Live-Moment und damit das authentische Erleben den alleinigen Zugang zur Performance-Kunst darstellt, hat sich jedoch in den letzten Jahren verändert und die Aussagekraft von Artefakten für die Vermittlung, Forschung und Rezeption hat einen breiten Konsens gefunden.

Auch die Künstlerinnen und Künstler selber gehen heute davon aus, dass das Dokumentieren ein integraler Bestandteil der Perfor-

mance-Aufführung ist und selbstverständlich dazu gehört. Dies war in den 1980er Jahren anders und die Bedingungen und die Einschätzung betreffend der Bedeutsamkeit eines Performance-Dokuments hat den Stellenwert des Dokumentierens mitgeprägt. Die heute noch vorhandenen Artefakte wie Fotografien, Filme, Zeitungsartikel sowie weiteres schriftliches Material sind nicht nur als historische Dokumente zu verstehen, die einen Zugang zu den Ereignissen ermöglichen, sondern sind auch Spur der Darstellung und Inszenierung der performativen Aufführungen, die in Basel stattgefunden haben. Im Gegensatz zu den heute hergestellten Performance-Dokumentationen, die durch die digitalen Aufzeichnungsmedien zum Teil zu einem virtuellen Ersatz der stattgefundenen Ereignisse geworden sind, scheinen die Artefakte der frühen Performances bruchstückhaft und verletzlich. Meiner Meinung nach gewinnt jedes künstlerische Ereignis erst durch die vorhandenen Artefakte an historischem Wert. Dies verdeutlicht auch die breite Distribution von Fotodokumenten über die Performance-Kunst der letzten Jahrzehnte, die heute teilweise ikonische Bedeutung gewonnen haben.

Es ist bekannt, dass in der Kunsthalle Basel unter der Leitung von Jean-Christophe Ammann ein Prozess der Akzeptanz und öffentlichen Rezeption von Performance-Aufführungen eingeleitet wurde, der für die gesamte Schweiz, ja ganz Europa wichtig war. Er bot dem zahlreich erscheinenden Publikum ein umfangreiches und einzigartiges Programm. Künstler und Künstlerinnen aus der US-amerikanischen Tanz-, Musik- und Kunstszene zeigten in der Kunsthalle Anfang der 80er Jahre ihre Arbeiten. Unter den Eingeladenen waren auch «The Kipper Kids» aus Los Angeles, ein Künstlerduo (Brian Routh und Martin von Haselberg), das im Mai 1980 unter dem Titel «Swiss Tickled Onions» auftrat. Franz Mäder fotografierte den Auftritt «The Kipper Kids» in der Kunsthalle, und ihm ist diese Aufsehen erregende Aufführung bis heute lebhaft in Erinnerung geblieben, wie er im Interview erzählt: «Das war eine wahnsinnige Geschichte. Zuerst haben sich die beiden Akteure auf der Bühne betrunken. Anschliessend waren sie entsprechend unkontrolliert im Umgang mit dem Publikum. ... Das war eine der gewagtesten Inszenierungen, die es gab, die Leute sind zum Teil in Panik geflüchtet. Manche Perfor-

mances in dieser Zeit waren extrem – andere waren im Vergleich ruhig wie ein Nachmittagstee.»⁽⁵⁾ Diese Performanceaufführung eines Künstlerduos, das seit den 70er Jahren international aufgetreten ist, war eine Mischung aus Punk, Theater und Travestie, und sie inszenierten damit eine dem Slapstick nahe Show. Ihre Auftritte nahmen ebenfalls Bezug auf die Dada-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Der Anlass wurde von Jürg Bachmann in der Basler Zeitung unter dem Titel «Publikumsbeschmierung» rezensiert. Dabei war der direkte Kontakt und Austausch mit dem Publikum für viele Künstler und Künstlerinnen in dieser Zeit ein wichtiger Bestandteil ihrer performativen Arbeiten, was auch dementsprechend diskutiert wurde. Ausserdem waren für die «Kipper Kids» subversive Praktiken als künstlerische Strategie bedeutsam, um über brüskierende Handlungen auf bestehende Gesellschaftsordnungen hinzuweisen und diese kritisch zu hinterfragen. Der mit subversiven Elementen gespickte Auftritt und die damit provozierte Empörung im Publikum war Teil des Konzepts. «Subversion ist stets nicht nur einfacher Protest, sondern immer auch eine körperlich-ästhetische Taktik, um Verhältnisse zu zwingen, sich zu offenbaren und in ihrer ganzen Falschheit zu erstrahlen.»⁽⁶⁾ Die «Kipper Kids» traten in dieser Zeit in den USA auch bei Rockkonzerten und in einer TV-Show auf; gefeiert wurde ihr Auftritt unter dem Titel «Silly Ceremonies» im Performancespace «The Kitchen» in New York im Jahr 1979. RoseLee Goldberg schreibt im Essay «Performance: The Golden Years» über die «Kipper Kids»: «The Kipper Kids were also very briefly courted by the popular media, appearing with their outrageously silly songs that bordered on the obscene at rock concerts or, once, on network television. But while their bawdiness was just acceptable in the art world, it was not so in the media world.»⁽⁷⁾ Die unterschiedlichen und zum Teil ablehnenden Reaktionen des Publikums und der Medien auf die überraschenden und irritierenden Ereignisse waren Anfang der 80er Jahre verbreitet, obwohl später einige KünstlerInnen sich etablieren und erfolgreich im Kunstmarkt behaupten konnten.

Dies verdeutlicht auch ein Artikel in der Kunstzeitschrift DU aus dem Jahr 1980, in dem Jacqueline Burckhardt unter dem Titel «Performance – Was ist das?» diese Frage stellt: «Für den Zuschauer

bedeutet eine Performance, dass er den Formulierungsprozess eines Kunstwerkes aus unmittelbarer Nähe verfolgen kann. Er ist dem Künstler in weit höherem Masse ausgeliefert, als wenn er Kunstwerke betrachtet, die an der Wand hängen und für die er sich beliebig Zeit nehmen kann. In einer Performance ist er gezwungen, den Zeitablauf durchzustehen, der ein bedeutender, manchmal der wichtigste Faktor in einem Künstlerauftritt ist.»⁽⁸⁾

Die Auseinandersetzung mit Körper- und Identitätskonstruktionen war auch zu Beginn der 1980er Jahre Thema von Performances und wurde unter anderem im postmodernen Tanz von Künstlerinnen aufgenommen. Eine Vertreterin ist Dana Reitz, eine Tanzperformance-Künstlerin und Choreografin aus New York. Sie trat 1979 in der Kunsthalle mit einer Solo-Tanzperformance und 1981 mit ihrer Truppe ein zweites Mal in Basel auf. Ihr Tanz bestand aus kleinsten Gesten und grossen Bewegungen und sie entwickelte daraus eine für sie typische Körpersprache. Ausgebildet im klassischen Ballett, hat sie später gemeinsam mit Merce Cunningham studiert und war durch den postmodernen Tanz in den USA der 60er/70er Jahre geprägt. Sie konzipierte einen ihr eigenen Kosmos, den sie mit ihren Bewegungen immer wieder neu erforschte. Die Aufführungen in der Kunsthalle fanden grossen Anklang und wurden sehr positiv rezensiert. Im November 1981 schrieb Marianne Forster in der Basler Zeitung: «Durch ihre «Performance» in der Kunsthalle ist die New Yorker Avantgardistin Dana Reitz auch in Basel bekannt geworden. Sie versteht es meisterhaft, mit Bewegung zu experimentieren und die daraus herausgearbeitete Ernte dem Publikum mitzuteilen. Als Bewegungsmaterial dienen Gehen, Laufen, Armschwünge, aber auch Alltagsbewegungen, Sprünge, Gesten. Völlig in ihren Bann schlug Dana Reitz das Publikum mit ihrem Solowerk «Steps». Sei es in minimalen Gesten – vielleicht eine Fingerbewegung von ungeheurer Wichtigkeit – oder aber in Bewegungsentwicklungen des gesamten Oberkörpers, ihre Präsenz war enorm.»⁽⁹⁾ Dana Reitz begeisterte das Basler Publikum und war dazu mit ihren Aufführungen impulsgebend für die Schweizer Tanzszene. Die Mitherausgeberin der Kunstzeitschrift Parkett, Jacqueline Burckhardt schreibt in der ersten Ausgabe von 1984: «Ihre Stücke haben eine einfache formale Struktur,

die als «blueprint for action», als Plan für die Improvisation, als Mittel und Material für die Erforschung dient. ... Es ist ihre charismatische Bühnenpräsenz, die an Dana Reitz so fasziniert, ihre Fähigkeit, Musik sichtbar zu machen, eine geheimnisvolle Körpersprache zu formulieren, in Sekundenbruchteilen emotionale Färbungen auszustrahlen und solche einzufangen.»⁽¹⁰⁾ Reitz (geboren 1948 in Rochester NY) ist heute vor allem als Choreografin tätig und prägte in den 70er und 80er Jahren die avantgardistische Tanzszene mit. Sie ist neben Trisha Brown, Simone Forti und anderen eine wichtige Vertreterin des US-amerikanischen postmodernen Tanzes.

Die Tanzperformance-Künstlerin Monica Klingler, geboren in den USA, lebte damals in Basel und ist 1984 mit einer Solotanzperformance in der Kunsthalle Basel und 1985 gemeinsam mit der Tänzerin Christine Brodbeck im Stadttheater aufgetreten. Ihre Ausbildung absolvierte Klingler in den 70er Jahren im «Laban Centre for Movement and Dance» in London und in Zürich bei Eileen Nemeth und Elisabeth Oppliger. Sie gehörte Anfang der 1980er Jahre zu den wenigen TänzerInnen in der Schweiz, die unabhängig von einem Choreografen oder einer Choreografin ihre Aufführungen konzipierten und ausführten. Monica Klingler beschäftigt sich seit Beginn in ihren Tanzperformances intensiv mit den Ausdrucksmöglichkeiten des Körpers und untersucht auf poetische Weise einfache und natürliche Bewegungen. Sie kombiniert Rhythmen und Spannungen in immer wieder neuen Variationen und distanzierte sich in ihrer Arbeit von weiblichen Bewegungsstereotypen. Sie erforscht nach ihren eigenen Worten die menschlichen Zustände des Körpers sowie seine Möglichkeiten und Grenzen.⁽¹¹⁾ Die Herausforderung, die Monica Klingler seit den 1980er Jahren sucht, ist geprägt von einem Verständnis, das eng verbunden ist mit einer kritischen Auseinandersetzung mit kulturellen Konnotationen und dem Verhältnis des Körpers zur Natur. Sie schreibt selber über ihre Arbeit: «To investigate the human being, the world by means of the human body, this body which we have and which we are, has always been the basis of my work. The human body as a place which at a closer look renders any dualistic notion of the world (body-mind, energy-materia, nature-culture, inside-outside, masculine-feminine ...) dysfunctional. The human form

as a part of the texture of this world. Texture as a source of understanding and knowledge.»⁽¹²⁾ Die Dualität, die Klingler bis heute interessiert, hat sie auch schon bei ihrem Auftritt in der Kunsthalle Basel im Oktober 1984 thematisiert. Sie liess sich von Minimal Music ab Tonband begleiten, und sie zeigte drei Stücke mit den Titeln: «Visible», «Wendungen» und «Bienenlied». In der Basler Zeitung wurde ihre Aufführung wie folgt rezensiert: «Variationen von in Balance gehaltenen Körperfiguren, ausgehend von den Füßen und vom Becken, fortgesetzt im Schwingen der Arme aus der Schulter heraus, endend mit dem vertikalen Schwung aus der Hüfte. ... Die Kunst besteht in der zwingenden Körpersprache, die Monica Klingler in hohem Masse beherrscht.»⁽¹³⁾ Monica Klingler war in der ersten Hälfte der 1980 Jahre neben Christine Brodbeck und Anna Winteler eine von drei Schweizer Tanzperformerinnen, die in Basel auftraten.

Die Performance-Aufführungen in Basel widerspiegelten mit der Herkunft der Künstler und Künstlerinnen aus den USA und Westeuropa die Präsenz und die Einflüsse einer «präglobalisierten» Kunstszene Anfang der 80er Jahre, die mit dem Fall der Mauer (1989) und dem darauf folgenden Ende des Kalten Krieges eine weltweite kulturelle Öffnung erlebte und grundlegend verändert wurde. Ausserdem war in Basel in dieser Zeit durch die performativen Aufführungen eine Offenheit und Vielfalt der Kunst sichtbar, die in die gesamte Schweiz ausstrahlte. Da die Performance-Aufführungen nur begrenzt dokumentiert wurden – obwohl die Medien Fotografie und Video damals in der bildenden Kunst sehr verbreitet waren – ist die Recherche und Aufarbeitung der noch vorhandenen Dokumente ein wichtiger Schritt, um die Performance-Szene Basels wieder zugänglich zu machen. Auch wenn laut Peggy Phelan⁽¹⁴⁾ die Performance-Kunst nur durch die Präsenz der Künstlerin oder des Künstlers vor dem Publikum das «Reale» vermitteln kann, so sind es heute die Dokumentationen und die Berichte der ZeitzeugInnen, die ermöglichen, dass die Spuren dieser Aufführungen in Erinnerung bleiben.

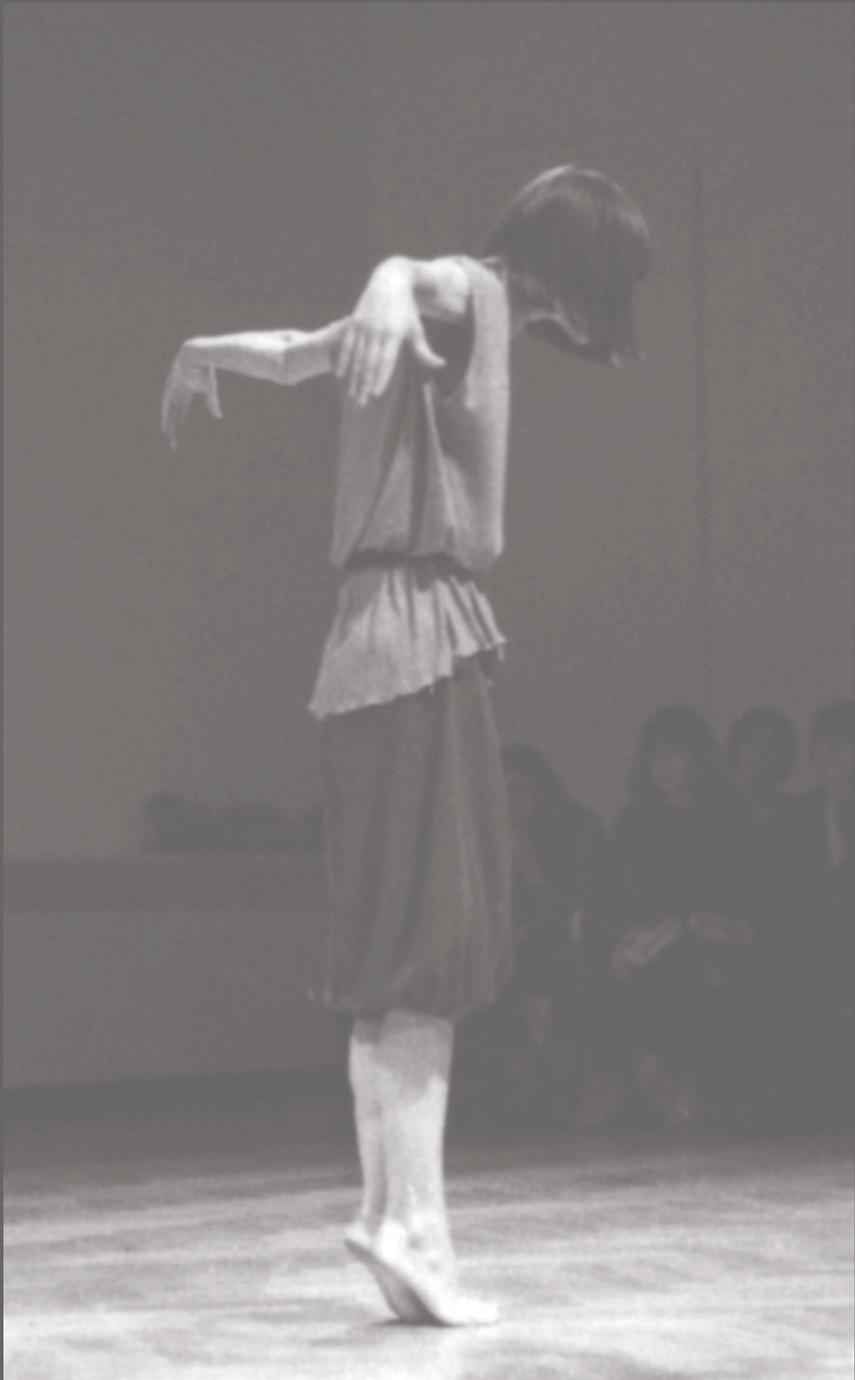
(1) Kaiser, Philipp, (Hg.), *Flashback – Eine Revision der Kunst der 80er Jahre*, Kunstmuseum Basel, Museum für Gegenwartskunst (Ausst. Kat.), Ostfildern-Ruit 2005.

(2) Kaiser 2005, S. 108/109.

- (3) Interview mit Franz Mäder, Galerie Franz Mäder, Basel, vom 24. 11. 2009.
- (4) Phelan, Peggy, *Unmarked, the politics of performance*, in: dies., *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, London, New York 1993, S. 146.
- (5) Mäder 2009.
- (6) Terkessidis, Mark und Karma Chamäleon, *Unverbindliche Richtlinien für die Anwendung von subversiven Taktiken früher und heute*, in: *Subversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008, S. 31.
- (7) Goldberg, RoseLee, *Performance: The Golden Years*, in: *The Art of Performance, A critical Anthology*, Gregory Battcock und Robert Nickas (Hg.), New York 1984, S. 83.
- (8) Burckhardt, Jacqueline, *Performance – Was ist das?* in: DU Kunstzeitschrift, 9/1980, S. 83.
- (9) Forster, Marianne, in: Basler Zeitung, 8. 4. 1980.
- (10) Burckhardt, Jacqueline, *Dance about Dance about me about us, Dana Reitz, die amerikanische Tanzperformance-Künstlerin*, in: Parkett No 1, Zürich, 1984, S. 42/43.
- (11) Monica Klingler, <http://www.old.likeyou.com/artistsbios/artist.php?a=369>, letzter Zugriff 07.01. 2011.
- (12) Ebd.
- (13) *Die Körpervariationen der Monica Klingler*, in: Basler Zeitung, 03.10.1984
- (14) Phelan 1993, S. 148.



The Kipper Kids, **Performance**, 14. 5. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder



Dana Reitz, **Tanz-Performance**, 27. 11. 1979, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder



Monica Klingler, **Wiegenlied**, 1983, Tanz-Performance, Kunsthalle Basel, Foto Luigi Kurmann



FOTOGRAFIEN FRÜHER PERFORMANCE-KUNST: DOKUMENT ODER TEIL DER KÜNSTLERISCHEN ARBEIT?

In den 80er Jahren hat Franz Mäder, der heute als Galerist und Verleger in Basel tätig ist, zahlreiche Performances im Theater, in der Kunsthalle Basel und im Hirscheneck mit Schwarz-Weiss-Fotografien dokumentiert. Ein Rückblick.

Franz Mäder im Gespräch mit Margarit von Büren, Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis (Videoaufzeichnung), 24. 11. 2009

Muda Mathis: Wie bist du dazu gekommen, Performances zu fotografieren?

In den 80er Jahren besuchte ich zahlreiche Performances und Tanzauftritte in der Kunsthalle und im Theater. Es hat mich unter anderem wegen meiner damaligen Partnerin interessiert, die als Gymnasitiklehrerin arbeitete. Durch sie habe ich auch die Tanzszene näher kennengelernt.

Vor allem die Anlässe in der Kunsthalle, die von Jean-Christophe Ammann organisiert worden sind, habe ich besucht. In dieser Zeit haben Tänzerinnen wie Dana Reitz eigene Produktionen aufgebaut und sind nach Basel gekommen. Reitz war zuvor bei Robert Wilson in «Einstein on the Beach» in der Truppe. Ich fotografierte die Performances von Dana Reitz in Basel und eine der Aufnahmen habt ihr für die Einladungskarte zur Performance-Chronik-Online-Präsentation in der Kunsthalle verwendet. Dana Reitz war zweimal in der Kunsthalle zu sehen. Zuerst mit einer Soloperformance am 27. November 1979. Dazu gibt es auch einen Zeitungsartikel von Peter Burri vom 29. November 1979. Das zweite Mal am 30. November 1981; diesmal war sie nicht mehr solo, sondern kam mit ihrer Truppe: Maria Cutrona, Robin Hertlein, Julie Lifton und Sarah Skaggs.

Sabine Gebhardt Fink: Der Beginn der Tanzszene Basel wird stark mit der Zeit von Jean-Christophe Ammann in Verbindung gebracht. Gab es vorher auch schon eine Szene in Basel?

Die Bedeutung der Tanzszene hier entstand eigentlich nicht wegen Ammann, sondern wegen Heinz Spoerli. Er war damals Ballettdirektor im Theater Basel und er führte auch die Tanztage ein. Er hat auf der Kleinen Bühne Pina Bausch gezeigt und andere Tanzkompanien; unter anderem Butoh-Theater. Eine Butho-Gruppe, die in dieser Zeit auf der Grossen Bühne aufgetreten ist, hiess Sankai Yoko. Sie war fantastisch, aber man durfte sie nicht fotografieren. Wie übrigens einige Performance-Anlässe in dieser Zeit! Auch Pina Bausch durfte nicht fotografiert werden oder die Aufführungen von Laurie Anderson in der Kunsthalle. Anderson war damals noch nicht so bekannt. Eine interessante Musikperformance war diejenige am 27. Mai 1980 von Mathias D'Huart mit Mischpult. Die Aktion sah so aus: Leute sind auf eine Leiter gestiegen und liessen kleine Plastikgläser zu Boden fallen. D'Huart hat diese Personen angewiesen, wann sie die Gläser fallen lassen sollten. Diese Geräusche hat er dann mit Hilfe eines Computers in Musik umgesetzt. Von diesem Anlass ist noch die Einladungskarte der Kunsthalle erhalten. Wie wir sehen, kostete der Eintritt damals 5 oder 8 Franken.

SGF: Es ist nicht einfach, Performance-Kunst zu fotografieren. Es braucht ein spezielles Gespür für Abläufe und Situationen.

Man muss bei diesen Dokumentationen mit den Akteuren mitgehen und ich war häufig der Einzige, der sich getraut hat, diese Auftritte zu fotografieren. Ich habe beim Fotografieren immer versucht mit dem Licht auszukommen, das vorhanden war. Ein weiteres Problem war, dass Fotografieren «Lärm» verursacht. Wenn man eine Musik- oder Tanzperformance sieht, ist das Geräusch von Blende und Verschluss nicht so störend, aber wenn es sich um eine Arbeit wie diejenige von Thomas Kovacevic am 23. April 1980 handelt, wo er beinahe lautlos mit Planpapier (Transparentbögen für Architekten) hantierte, war das störend. Kovacevic brachte die Papierbogen mit feuchter Luft in Be-

rührung und sie begannen sich zu rollen.

Margarit von Büren: Kannst du dich erinnern, was dich an den Aufführungen speziell interessierte daran, sie zu fotografieren?

Es war mein Interesse an der Bewegung und am Ephemeren in der Kunst. Performance-Kunst findet jetzt und hier statt und später ist sie unwiederbringlich vorbei. Dennoch wollte ich mit den Fotos dem Gefühl, dass etwas jetzt stattfindet und dann wieder vorbei ist, eine gewisse Nachhaltigkeit verleihen. Zuerst habe ich es für mich gemacht und später habe ich im Auftrag von Jean-Christophe Ammann fotografiert. Meine Fotos wurden für die Jahresprogramme der Kunsthalle verwendet. Deshalb sind aus dieser Zeit alle Fotos in den Jahresprogrammen von mir. Aus diesem Grund habe ich in dieser Zeit wahrscheinlich alle Performance-Anlässe in der Kunsthalle in Basel gesehen.

SGF: Gab es ein bestimmtes Vorgehen dafür, Performances zu dokumentieren?

Ich hatte jeweils meine Fotoausrüstung und meine Kamera mit hochempfindlichen Filmen dabei, damit ich mit dem vorhandenen Licht arbeiten konnte, darum sind die Aufnahmen teilweise etwas körnig. Und dann musste ich mich auf das einlassen, was gerade stattfand. Manchmal wählte ich den falschen Standort. Jedoch konnte ich häufig die Performance-KünstlerInnen noch im Büro von Jean-Christophe Ammann porträtieren. Sein Büro war damals gleichzeitig Garderobe, alles war total improvisiert. Das hat wirklich extrem Spass gemacht, weil ich mit den Leuten nahe in Kontakt kam. Zum Beispiel die Aufführung der «Kipper Kids», «Swiss tickled Onions», welche am 14. Mai 1980 in der Kunsthalle Basel zu sehen war, die habe ich als einziger vom Anfang bis zum Schluss dokumentiert. Das war eine wahnsinnige Geschichte. Zuerst haben sich die beiden Akteure auf der Bühne betrunken. Anschliessend waren sie entsprechend unkontrolliert im Umgang mit dem Publikum. Es gab z.B. eine Publikumsbeschimpfung und sie haben den Inhalt von Einmachgläsern mit

Gurkenstücken in grüner Farbe und zerstückelten Tomaten in roter Farbe auf die anwesenden ZuschauerInnen gespritzt. Dadurch wurde die Saalordnung ziemlich schnell zerstört. In einer anderen Szene liessen sie Ballone steigen auf denen kleine Knallkörper befestigt waren, die sie zündeten. Die Ballone entschwebten in die Lüfte, explodierten und kleine Federchen wurden zusammen mit Juckpulver über dem Publikum verstreut.

In einer anderen Sequenz sind die beiden Performer an die vordere Kante der Bühne getreten, nur mit T-Shirt und Stringtanga bekleidet. Sie haben sich dann unten freigemacht und – mit einer penisartigen Nase im Gesicht – auf der Ukulele gespielt und dazu den Song, den wir von Marilyn Monroe kennen «Diamonds are a Girl's best Friend» gesungen. Danach haben beide eine Flasche Bier ausgetrunken, die Flaschen zerschlagen und sich gegenseitig mit den kaputten Bierflaschen bedroht. Sie stachen die aufgeblasenen Ballone unter ihren T-Shirts damit kaputt. Das war eine der gewagtesten Inszenierungen, die es gab, die Leute sind zum Teil in Panik geflüchtet. Manche Performances in dieser Zeit waren extrem – andere waren im Vergleich dazu ruhig wie ein Nachmittagstee.

SGF: Die Aufführungen wurden in der damaligen Basler Zeitung ausführlich besprochen. Gab es in dieser Zeit weitere Diskussionen und theoretische Auseinandersetzungen zwischen Akteuren und Publikum?

Soviel ich weiss, gab es die nicht. Es war eher so, dass Jean-Christophe Ammann gebeten wurde, «normale» Veranstaltungen in der Kunsthalle durchzuführen. Er hat wirklich Geschichten gezeigt, die für Schweizer Verhältnisse neu waren und nicht dem Gewohnten entsprechen haben.

MM: Das Publikum wurde aber letztlich nicht vertrieben, obwohl diese Veranstaltungen stattfanden? Es war eher das Gegenteil der Fall?

Wer in Basel lebte, ging damals in die Kunsthalle. Das hat man sich angeschaut. Aber die Performances waren in dieser Zeit grundsätzlich weniger auf visuelle Kunst ausgerichtet als auf Theater und Tanz.

SGF: Was waren rückblickend die wichtigsten Auftritte?

Etwas vom Verrücktesten, was ich gesehen habe, war der Badewannentanz von Susanne Linke am 13. Januar 1981 auf der Kleinen Bühne des Theaters Basel. Sie hat einen Solotanz mit einer Badewanne aufgeführt der phänomenal war. Man könnte es als Liebesakt mit einer Badewanne bezeichnen. Es ist unvorstellbar was Susanne Linke mit dieser gusseisernen Wanne auf vier Füßen gemacht hat! Zudem war es extrem schwierig zu fotografieren, weil es keine Musik gab und es sehr still im Raum war.

SGF: Gab es in dieser Zeit auch politisch motivierte Performances?

Ich nehme an, dass es diese gab. Seitens Jean-Christophe Ammanns spielten die Anti-Vietnam-Bewegung und die Auswirkungen der 68er-Bewegung – die 10 Jahre später dann auch in Basel ankamen – eine wichtige Rolle. Ich denke, dass er als Leiter der Kunsthalle sehr viel unterwegs war und viele interessante Leute getroffen hat, die er in Basel zeigen wollte, und ich bin fest davon überzeugt, dass in diese Zeit die Geburtsstunde der Basler Performance-Szene fällt!

MM: Wurden internationale Arbeiten aus der Performance-Szene aktuell gezeigt? Also war das, was in Basel zu sehen war und von Ammann programmiert wurde, parallel zu Programmen in den USA?

Ich erinnere mich, dass Ammann viele Veranstaltungen in New York in Greenwich Village gesehen hatte und dann die KünstlerInnen sofort nach Basel einlud. Deshalb kam die in Europa noch wenig bekannte Laurie Anderson oder zum Beispiel Peter Gordon am 31. Januar 1980 mit dem «Love for Life Orchestra» sehr früh nach Basel. Gordon würde ich als E-Pop bezeichnen. Er war ein Musiker aus der Jazzszene. Das Konzert wurde in der Zeitungskritik als «Oberlicht-

rock» bezeichnet. Solche Anlässe waren wir in Basel zuvor nicht gewohnt. Es fanden auch im Badischen Bahnhof Veranstaltungen statt. Wenn ich mich richtig erinnere, waren dort Robert Wilson, Bill Viola und Roman Signer dabei. Die Veranstaltungsreihe hiess «Kunst Buffet Badischer Bahnhof» und Fabian Walter, heute Galerist in Zürich, war der Initiant. Es gab in dieser Zeit das Stadttheater, die Kleine Bühne und weitere Orte, an denen auch Performances stattfanden: Z.B. Alfred Hofkunst zeigte eine Druck-Performance in der Hammer-Ausstellung, oder das Kollektiv im Hirscheneck, das z.B. Cecile Wick oder John Armleder präsentierte. Auch diese Aufführungen habe ich fotografiert, das war im Juni 1982 während der Art Basel.

SGF: Aus heutiger Sicht kommt mir diese Zeit im Vergleich zur Gegenwart sehr lebendig und aktiv vor. Ist das eine Verklärung aus der Distanz oder war das wirklich so?

Einige Leute sind natürlich in der Zwischenzeit weltberühmt. Wie Laurie Anderson, von der heute ein Konzert schwierig zu finanzieren sein dürfte. Damals kamen sie, metaphorisch gesprochen, für ein gutes Nachtessen nach Basel. Wer hat sich in dieser Zeit dafür interessiert? Es war ja keine galerietaugliche Kunst, die damals zu sehen war, obwohl die Galerien in dieser Zeit wahrscheinlich weniger kommerziell waren als heute. Heute geht es um Big Business und nicht darum, etwas zu machen, das nicht unbedingt im normalen Rahmen liegt. Was in der damaligen Zeit passierte, ist heute wahrscheinlich schwer denkbar. Auch in der Performanceszene versuchen heute Leute Geld zu verdienen. Das ist ihre Kunst und sie möchten dafür etwas erhalten, damit sie überleben und weiterarbeiten können, was natürlich absolut verständlich ist. Es hat wahrscheinlich in jener Zeit nicht so viel Geld gegeben wie heute, aber man hat umgekehrt auch schneller experimentelle Sachen finanziert.

Der japanische Tänzer Shiro Daimon und der Saxophonist Steve Lacy, die am 27. April 1981 in der Kunsthalle zu sehen gewesen waren, sind ein Beispiel dafür. Steve Lacy war ein Musiker, der nur auf dem Musiklabel «Hat Hut» zu hören war. Er spielte spannenden Freejazz. Die beiden Künstler bezeichneten es als Atemplastik. Wenn ich diese

Musik mit der von heute vergleiche, handelte es sich eher um Kunst und Performance. Die Performance-Kunst dieser Jahre war besonders von Theater und Musik geprägt. Ich denke, dass das ein grosser Unterschied zu heute ist. Damals war es wichtig, grenzüberschreitende Projekte zu machen. Zudem spielte es keine grosse Rolle, wenn etwas an einem Abend stattfand und dann vorbei war. Sie wollten nicht unbedingt ihre Arbeiten konserviert sehen, um nachher Dokumente verkaufen zu können. Ausserdem war die Fotografie nicht so in der Kunst verankert wie heute. Es gab dazumal in Basel eine einzige Fotogalerie, heute zeigen viele Galerien auch Fotografie.

Natürlich ist auch wichtig, die Musikstiftung von Paul Sacher zu erwähnen. Diese hat natürlich viele KünstlerInnen hierher geholt: Komponisten und Komponistinnen, Musiker und Musikerinnen. Deren Auftritte hatten manchmal mehr mit Musik-Performance zu tun als mit einem klassischen Konzert. Durch all diese Aktivitäten hat sich das, was nicht vernetzt war, dann vernetzt. Es entstanden Überlagerungen in der Produktion und in der Rezeption. John Cage las «Empty Words» an zwei Abenden zu je drei Stunden. Das Publikum ist auch am 2. Abend nochmals hingegangen. Und wenn man Künstler schon mal hier hatte, dann liess man sie auch noch etwas anderes machen. Ich denke in den 1980er Jahren war die Stadt Basel sehr lebendig und es war nicht so verstaatlicht und organisiert.

SGF: Galt nur die Handlung als Teil der Arbeit, nicht aber das Relikt oder die Bilddokumente?

Absolut. Fotografiert wurde eher selten. Schwierig beim Fotografieren aus meiner Sicht war, dass ich fast eine Art Aura zerstörte, indem ich das Geschehen auf Fotos festhielt. Damals wurden Dokumentationen nicht als selbstverständliche Teile einer performativen Arbeit angesehen. Und so existiert von der Performance von John Armleder im Hirschenkeck nur meine Fotostrecke: Sie zeigt einen Tisch und einen Stuhl. John Armleder stieg von einer Seite auf den Tisch, setzte sich auf den Stuhl, verweilte eine Zeitlang und stieg auf der anderen Seite des Tisches wieder herunter. Bereits damals waren seine Performances so minimalistisch, wie er immer noch arbeitet. Die andere

Arbeit, die er damals zeigte, bestand aus einem Plattenspieler mit Singles. Für die Länge eines Songs suchte er sich Leute aus dem Publikum und hat sie irgendwo hingestellt oder hingesezt und zu ihnen gesagt: «You are a living Sculpture». John Armleder war wahrscheinlich nicht der Erfinder der «Living Sculpture», aber er war in dieser Zeit schon sehr gut vernetzt in England und den USA.

Eine Ausnahme im Umgang mit Fotografie und Performance war Cécile Wick, deren Aufführung war am 17. Juni 1982 und ich fotografierte sie ebenfalls. Der Titel der Rezension zu ihrer Arbeit in der Zeitung lautete: «Performance geschieht». Cécile Wick fotografiert auch selber und ihr Thema war – und ist – die Lochkamera. Ihre damalige Arbeit hat sie folgendermassen beschrieben: «Wenn die Blicke die Winkel verlassen, hörst du den Schnee in den Tüchern atmen. Performance geschieht.» Sie hat an diesem Abend eine Maske getragen, dabei hat ihr Gesicht so künstlich ausgesehen, dass es einen fast erschreckt hat.

Ebenfalls eine «Interaktion» mit dem Publikum suchte die Tänzerin Margaret Fisher, die am 3. Mai 1982 in der Kunsthalle aufgetreten ist. Sie hat dazu ihr eigenes Publikum mitgebracht: Hühnchen. Sie hat die Hühnchen an den Rand der Bühne gesetzt und ihnen etwas vorgetanzt. Rezensiert wurde die Arbeit von Esther Sutter, eine Tänzerin, die in dieser Zeit ebenfalls in der Kunsthalle aufgetreten ist.

MvB: Wie beurteilst du rückblickend die Basler Performance-Szene in den 80er Jahren? Wie schätzt du die Bedeutung oder den Einfluss von dieser Zeit auf die heutige Performance-Kunst ein?

Die Szene damals hat wirklich das Kunstverständnis geöffnet und neue Möglichkeiten aufgezeigt. Sie hat die damals nicht vernetzte Stadt Basel im heutigen Sinne mit der internationalen Kunst vernetzt. Sie hat uns wachgerüttelt und es sind Sachen hier vorgestellt worden, die ich in keiner anderen Stadt angetroffen habe.

SGF: Wie wichtig waren Tabubrüche oder extreme, radikale Positionen?

Diese gehörten auf jeden Fall dazu. Denn wir befanden uns in einer Zeit, in der es noch zahlreiche Tabus gab. Heute kann uns wenig richtig schockieren. Versucht sich heute jemand an einem Tabubruch wird schnell gesagt: Das hatten wir schon früher, muss das sein?

ILFORD

HP 5



17. → 17A

18 → 18A

FILM

ILFORD

HP 5



22 → 22A

23 → 23A

24

SAFETY

FILM

ILFORD



27 → 27A

28 → 28A

29

ILFORD

HP5

9



19 → 19A

20 → 20A

21 →

ILFORD



→ 24A

25 → 25A

26 → 26A

HP5



→ 29A

30 → 30A

31 → 31A

ILFORN

XP1

400



23

23A

MFORD

XPI

400



26

26A

14



14A



FORD

HP 5

Compagnie Alain Germain Paris, **Performance an der Art Vernissage**, 12. 6. 1980, Basel Art 11,

Foto Franz Mäder

FILM

IL



16



16A



18A

19

XP1 400



17A

18

In ihrem Textbeitrag befragen Sigrid Schade und Silke Wenk generationenübergreifende Repräsentationen – oder «Bilderrepertoires», die ja ebenfalls als «Floating Gaps» Thema der Performance Chronik sind. Die Autorinnen gehen dabei von der These aus, dass sich diese Bilderrepertoires in einem Prozess stetiger Umschreibung befinden. Mit Maurice Halbwachs sprechen sie deshalb von einem «inhomogenen Korpus der Erinnerung» zur Konstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt der Gegenwart aus. Weiter geben sie zu bedenken, dass Erinnerungen immer durch Medien «vermittelt» werden und jede Geschichtsschreibung deshalb auch «Narration» ist.

Mit Freud formulieren die AutorInnen: Das Bewusstsein entsteht gerade anstelle der Erinnerungsspur. Auf diese Weise erzeugen immer wieder umgebildete und umstrukturierte Bilderrepertoires unsere «imaginären Gemeinschaften».(1)

BILDERREPERTOIRES ZWISCHEN SOZIALEM GEDÄCHTNIS UND TRADIERUNG ⁽²⁾

Sigrid Schade und Silke Wenk

Prozesse der Tradierung

Die generationenüberschreitende Zirkulation von Repräsentationen, Zeichen – also auch Bildern – erfolgt in jeweils zu analysierenden heterogenen Prozessen der Tradierung, im Kontext spezifischer Praktiken, Politiken und Medien: Über sie wird eine konstitutive Beziehung zwischen Zeichen, Praktiken und Macht gestiftet, innerhalb derer sich partikuläre Gemeinschaften imaginär herstellen, voneinander abgrenzen und aufspalten. Man kann Praktiken weiter differenzieren und sie als Rituale, Riten, Sitten, Situationen der Alltagskommunikation oder des Alltagshandelns, Gewohnheiten oder auch Institutionalisierungen etc. beschreiben. Innerhalb performativer Praktiken verfestigen sich Bilder, Subjektivitäten und Subjektpositionen. Wiederholung ist ein grundlegender Aspekt aller dieser Prak-

tiken. Wiederholungen sind jedoch keineswegs «Wiederkehr des Immergleichen». Die Erkenntnisse der Psychoanalyse zu Abwehr, Verleugnung, Verschiebung und Entstellung, zu Affekten, die die Praktiken der «Vergegenwärtigung» von Vergangenen begleiten, wurden im Kontext der Gedächtnisforschung nicht nur in Bezug auf einzelne Subjekte, sondern auch auf Kollektive thematisiert.⁽³⁾ Die Praktiken der Wiederholung sind häufig diejenigen, die als Agenten der Bedeutungsherstellung unbewusst und unsichtbar bleiben, weil auch sie im Rahmen alltäglicher Gewohnheiten – wie die Sprache – als ‚selbstverständlich‘ wahrgenommen werden, sich also auch ‚automatisch‘ vollziehen. Unbewusstes Scheitern, intentionales Abweichen vom und Durchkreuzen des vorgegebenen oder vorgesehenen Sinns und die affektiv geleitete Bezugnahme auf ungewohnte historische oder kulturelle Vorbilder können das Automatische als nicht selbstverständliche Konvention sichtbar machen, so dass es zur Generierung neuer, abgewandelter Vorbilder kommen kann.

Die Frage nach der Art und Weise, wie Wiederholung und Abweichung in der Tradierung von Zeichen-Bedeutungen wirksam werden, und die Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Subjekten und Gemeinschaften innerhalb dieser Prozesse sind zentral für jede kulturwissenschaftliche Perspektive, also auch für «Studien zur visuellen Kultur».

Es bedarf nicht nur der Distanznahme – oder, um einen Begriff von Aby Warburg aufzunehmen, der Schaffung eines Distanzraumes – zur Dominanz einer sich als selbstverständlich verstehenden kulturellen Umgebung mithilfe sprachtheoretischer Überlegungen, ethnologischer Verfremdung und psychoanalytischer Einsichten, um das immer auch affektgeladene Verhältnis von Tradierung, Subjektivität und Gesellschaft zu analysieren.

Es bedarf auch der Reflexion von Geschichtlichkeit und Geschichtsschreibung, von Erinnerungsprozessen und Erinnerungstechniken als zentrale Agenturen kultureller Tradierung, um ein «soziales oder kulturelles Gedächtnis» zu denken,⁽⁴⁾ das selbst sowohl Ergebnis als auch Agent kultureller Prozesse ist und das zumeist unsichtbar bleibt, aber Sichtbares generiert.⁽⁵⁾ Die Vorstellung eines sozialen Gedächtnisses als Ergebnis sowie als Agent kultureller Prozesse

se setzt sich ab von der Vorstellung des Gedächtnisses als eines Pools immer gleichbedeutender, archetypischer Bilder im Sinne eines essentialistischen «kollektiven Unbewussten».

Konzepte eines «kollektiven» oder «sozialen» Gedächtnisses

Die neueren Gedächtnistheorien vermeiden grösstenteils, in die Nähe der Konzeption eines «kollektiven» Gedächtnisses zu geraten, eine Konzeption, die einen vorgängigen homogenen Korpus des der Erinnerung zur Verfügung Gestellten im Sinne eines ein für allemal festgelegten Speichers assoziieren lässt und damit an Konzepte eines Archetypen- und Formenpools im Sinne des Psychoanalytikers C. G. Jung erinnert. Solche Konzepte werden von biologischen Evolutionsmodellen und gentechnologischen Erklärungen geleitet, in denen ein naturalisiertes oder ontologisiertes «Artgedächtnis»⁽⁶⁾ unterstellt wird, das genetisch eingeschrieben sei und vererbt werde.

Davon unterscheidet sich das Konzept eines kulturellen Gedächtnisses grundlegend, das erlaubt, «Kultur als nicht vererbbares Gedächtnis eines Kollektivs zu verstehen, das vermittels eines überindividuellen Speicher- und Transformationsmechanismus in Erscheinung tritt. Mit Hilfe konstanter, dem Kollektiv gemeinsamer Texte, konstanter Codes und einer bestimmten Gesetzmässigkeit in der Transmission kultureller Information garantiert dieser Mechanismus kulturelle Sinninvarianz. Gleichzeitig bietet er ein generatives Potential an, das neue Mechanismen der Transformation anzeigt.»⁽⁷⁾ In solchen Formulierungen lassen sich die Schnittstellen finden, an denen «Studien zur visuellen Kultur» und neuere Gedächtnistheorien sich auf der Grundlage eines semiologischen Kulturverständnisses begegnen. Der Vorschlag, den seit den 1920er Jahren entfalteteten Begriff des «kollektiven Gedächtnisses» des Soziologen Maurice Halbwachs⁽⁸⁾ als soziale Konstruktion der Vergangenheit vom Standpunkt der Gegenwart aus zu fassen, impliziert die Praktiken der Herstellung von Gemeinschaften als Effekt und Ursache eines sozialen Gedächtnisses ebenso, wie es Konzepte vermeintlich omnipräsent als Ressource zur Verfügung stehender, immer das Gleiche bedeutender Bilder ausschliesst.⁽⁹⁾

«Studien zur visuellen Kultur» müssen von der Historizität und der sozialen Rahmung aller Erinnerungsprozesse ausgehen, wobei es keineswegs nur um «historische Fakten» geht, sondern auch um Erinnerungspolitiken.

Mediengeschichte und Medialität der Geschichtsschreibung

Ein Motiv des nach wie vor aktuellen Interesses an Gedächtnis- und Erinnerungsprozessen und ihren Effekten lässt sich darauf zurückführen, dass medienwissenschaftlich und -theoretisch relevante Fragestellungen in den Blick gerieten, insofern mit der Diskussion um die besonderen Eigenschaften der neuen und neuesten Medien diese in ihren Funktionen als «Träger» und «Speicher» von Erinnerungen, aber auch als Mittel des Vergessens thematisiert wurden.

In Bezug auf Erinnerungstechniken haben die Medienwissenschaften in den letzten 30 Jahren Modelle aufgezeigt, mithilfe derer beschrieben werden kann, welche im Prozess der Tradierung die je spezifischen Leistungen von historisch und technologisch unterschiedlichen Medien sind, die als Aufzeichnungsapparate, Speichermedien, als Plattformen von Übersetzungen und Übertragungen sowie der Vermittlung fungieren. Mediengeschichte beginnt mit der mündlichen Überlieferung, der Schrift und der Zeichnung und sie endet «vorläufig» mit der digitalen Darstell- und Gestaltbarkeit aller vorangegangenen medialen Formen mittels Computern im Internet.⁽¹⁰⁾

Kulturwissenschaftlich orientierte Mediengeschichte stellt die Medien in den Zusammenhang gesellschaftlicher Gebrauchsformen, technologischer Erfindungen und politischer Diskurse – und somit der Sprache. «Kultur wird in diesem Sinne verstanden als der historisch veränderliche Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien.»⁽¹¹⁾ Die Erfindung des Mediums Schrift als eine Mnemotechnik wurde bereits in der Antike, u. a. in Platons Überlieferung von Sokrates' Vorbehalten, kontrovers diskutiert. Er zweifelte daran, dass die Schrift als Hilfsmittel der Erinnerung dienen könne. Er meinte, dass sie als Behinderung oder Entstellung gesehen werden müsse, und privilegierte, was man in der Geschichtswissenschaft als «Oral History» bezeichnet hat.⁽¹²⁾

Mit der Entfaltung und Erfindung technischer Medien wurde diese ›Medienschelte‹ bisweilen fortgeschrieben mit der impliziten Überzeugung, dass mündliche Überlieferung scheinbar unmittelbarer und direkter – also auch unverfälschter – sei als durch Distanzmedien vermittelte. Eine derartige Auffassung ist auch noch in aktuellen Gedächtnistheorien verbreitet und erzeugt immer wieder nostalgische Wünsche nach unmittelbarer Kommunikation und wahrer Erinnerung.⁽¹³⁾ Dies widerspricht den Erkenntnissen über kunstvoll errichtete mündliche Gedächtniskulturen z.B. in der antiken Rhetorik einerseits und den Erkenntnissen über die Vorbildhaftigkeit und Wirksamkeit von Erzählmustern z.B. in Filmen andererseits, wie sie bereits in Forschungen zur Oral History nachgewiesen werden konnten,⁽¹⁴⁾ zumal in Geschichten über den nationalsozialistischen Genozid.⁽¹⁵⁾ Es hält sich in einem Teil dieser Gedächtnistheorien nach wie vor die Verkenning der Tatsache, dass Erinnerung ohne Medien nicht denkbar ist, sie also niemals unvermittelt sein kann. Dies gilt im Übrigen auch für die Wissenschaften generell, die sich in Schrift- und Bildmedien repräsentieren. Die Historiografie, die Geschichtsschreibung – also auch die Kunstgeschichtsschreibung –, gehört im weiteren Sinne ebenfalls zu den Gedächtniskünsten oder den Erinnerungstechniken, die das zu Erinnernde aufrufen und es in einen nachträglich konstruierten Sinnzusammenhang bringen.⁽¹⁶⁾

Aus sprachtheoretischer, medien- und literaturwissenschaftlicher Sicht handelt es sich bei (Kunst-)Geschichtsschreibungen um Narrationen, die gegebenenfalls verschiedene Genres einschliessen können, von der Mythen- und Sagen- bis hin zum Drama.⁽¹⁷⁾

In der jüngeren Vergangenheit lässt sich in der Geschichtswissenschaft eine selbstkritische Reflexion des eigenen medialen Status als Erzählung und Sinngebung⁽¹⁸⁾ ihres Vorgehens feststellen, in dem rückwärts projizierte Gegenwart als selbstverständliches Ziel der Geschichte ausgegeben wird, ein Vorgehen, das man auch als teleologisch oder eschatologisch bezeichnet. Mit der Anerkennung des medialen Status von Geschichtsschreibung geht auch die Anerkennung von Geschichte als Ergebnis sozialer Praktiken einher.⁽¹⁹⁾

Erinnerung als (ver-)doppelte und verschobene Repräsentation

Wenn Erinnerungen als Repräsentationen vergangener, gleichwohl «wirklicher Fakten» gedacht werden, so ist dies eine substanz- und präsenzlogische Vorstellung, d.h. sie ist an die Annahme geknüpft, dass Repräsentationen – also Erinnerungen jeder Art – etwas Abwesendes «wiedergeben», das in der Vergangenheit einmal präsent, gegenwärtig gewesen sei. Gegen eine derartige Vorstellung hat bereits Maurice Halbwachs seine Gedächtnistheorie entworfen. Die Annahme, dass der Vorgang des sich selbst oder andere daran Erinnerns das Vergangene wieder präsent machen könne, kann man mit Jacques Derrida als «Metaphysik der Präsenz» bezeichnen.⁽²⁰⁾

Eine derartige Vorstellung von Gedächtnis ist aus der Perspektive der «Studien zur visuellen Kultur» heraus zu problematisieren, denn es handelt sich bei allem zu Erinnernden um Repräsentationen eines historisch unwiderruflich Vergangenen aus der Perspektive eines sozial bestimmten gegenwärtigen Interesses. Renate Lachmann beschreibt die Bildgebung des zu Erinnernden als eine Art doppelte Repräsentation: «In der Bildfindung, die der Repräsentation des zu Erinnernden gilt, eine Umsetzung des eigentlichen Ausdrucks in einen mnemonischen, lässt sich eine Orientierung an der Tropenlehre der Rhetorik ausmachen: Metaphern, Metonymien, Synekdochen usw. werden Statthalter der zu memorierenden Redeelemente.»⁽²¹⁾ Die Formulierung «Umsetzung des eigentlichen Ausdrucks» meint hier die Umformulierung einer Repräsentation («Redeelemente» – und das können auch Bilder sein) in eine andere, «mnemonische», was zugleich eine Umformulierung des zu Erinnernden darstellt. Das heisst, dass Erinnerungsprozesse als ständiges Umschreiben oder Umbilden zu denken sind.

Mit Bezug auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds stellen neuere, sprachtheoretische, philosophische und medienwissenschaftliche Forschungen Konzeptionen des Erinnerns vor, die sich an der Dynamik psychischer Strukturen und des Unbewussten orientieren. Im Anschluss an Freuds Darstellung des «psychischen Apparates» in der Traumdeutung⁽²²⁾ wird das Verhältnis von Erinnerung und Bewusstsein zeitlich umgekehrt, nicht das Bewusstsein erinnert Ver-

gangenes, sondern das Bewusstsein «entsteht geradezu anstelle der Erinnerungsspur». «Anstatt also und an der Stelle unbewusster, gleichzeitiger Assoziationen entsteht das Bewusstsein, indem sich in ihm die Gedächtnisspuren verdichten. Gleichzeitig bleibt das Bewusstsein jedoch radikal vom Gedächtnis ausgeschlossen.»⁽²³⁾ Das wäre das Gegenteil der Vorstellung von einem intentionalen «kulturellen Gedächtnis».

Die Ausführungen Freuds über die doppelte Struktur von Einschreibung und Erinnerung in der Metapher des «Wunderblocks»,⁽²⁴⁾ in dem die im Wachs eingeschriebenen, nach Anhebung des Deckblatts an der Oberfläche nicht mehr sichtbaren Spuren durch neu eingetragene umgeschrieben und zeitlich verschoben diskontinuierlich neu verknüpft werden, haben u.a. Jacques Derrida dazu veranlasst, eine Lektüre der Spur oder der Bahnung vorzuschlagen, in der Wahrnehmung und Dauerspür sich immer schon in einer Umschrift befinden.⁽²⁵⁾ Eine solche dekonstruktive Konzeption von Erinnerung als Bahnung, die sich in fortwährender Umschrift befindet, verträgt sich nicht mit einer Geschichtsschreibung, die sich ihrer Fakten sicher zu sein glaubt.

«Studien zur visuellen Kultur» sind ebenso wie die Kultursemiotik an Konzepten des Gedächtnisses interessiert, in denen die scheinbar selbstverständlichen Praktiken der Tradierung mit ihren Machteffekten der Subjektivierung und der Gemeinschaftsbildung in den Blick geraten.

Affekttheorien, imaginäre Selbstvergewisserung und Bilderrepertoires

Im Folgenden gehen wir auf Konzepte ein, in denen die Entstehung und Wirksamkeit kultureller Repertoires, Bilderrepertoires im Zusammenhang von Praktiken, Strukturen und Prozessen der Überlieferung thematisiert werden. Dabei wird eine wechselseitige Beziehung, ein Verhältnis zwischen sozialen Konstruktionen und Produktionen von Erinnerungsbildern und subjektiver Partizipation, Identifikation und Umformulierung hergestellt. In den Fokus der Aufmerksamkeit rücken so unbewusste und affektive Faktoren der

Tradierung und die Schnittstelle, an der sich ‹äussere› Bilder, die von sozial oder kulturell bestimmbar, dominanten Gruppen einer Gesellschaft ‹vor-gesehen›⁽²⁶⁾ sind, mit ‹inneren› Bildern einzelner Subjekte überblenden, wobei auch das ‹Aussen› und das ‹Innen› im Prozess der Überblendung erst hergestellt werden.

Der Beitrag des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg zu einer Theorie der Tradierung von Affektgestaltung in historisch diskontinuierlichen Rezeptionsschüben ist mittlerweile nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in anderen Kulturwissenschaften gewürdigt worden.⁽²⁷⁾ Aus den jüngeren deutschsprachigen Veröffentlichungen hervorzuheben ist die Publikation der Werke Aby Warburgs in einem Band.⁽²⁸⁾ Deren Hauptanliegen ist, Aby Warburg als grenzüberschreitenden Denker zwischen den Fronten verschiedener Disziplinen zu situieren.⁽²⁹⁾ Hilfreich als erster Überblick ist auch die Einführung von Perdita Rösch.⁽³⁰⁾

Aby Warburg ist in einer lebenslangen Suchbewegung der Frage nachgegangen, wie sich erklären lässt, dass eine Gruppe von Menschen von historisch zurückliegenden Bildformulierungen affektiv ergriffen wird, und diese wiederum mit eigenen Deutungen affektiv besetzt und umformuliert. Sein zentrales Forschungsanliegen war das ‹Nachleben› der Antike in der europäischen Kultur. Er verfolgte Bildtypologien leidenschaftlicher Gebärdensprache, deren Inhalte sich in der Rezeption allerdings verändern. Diese Forschung führte zu Begriffskürzeln wie ‹Pathosformel› und ‹Wanderstrassen der Kultur›, mit denen er anschaulich die ‹Wanderung› von einmal gefundenen Bildformen durch verschiedene historische Phasen als aktives Wiederaufgreifen aus einer nachträglich interessierten Perspektive zu beschreiben versuchte. Die ‹Energie› der affektiven Übertragung spürt Warburg zunächst in ‹bewegtem Faltenwerk› von Gewändern auf, entdeckt sie wieder in dem, was er mit den Begriffen der ‹Pathosformel› oder später des ‹Engramms› fasst, und beschreibt ihre Formulierungen oder Formgebungen im Laufe seiner Arbeit immer komplexer als ‹Volkslatein pathetischer Gebärdensprache›⁽³¹⁾ bis hin zu vom Künstler oder den Rezipienten zu leistende Antworten auf spezifische (Angst-)Reize als eine ‹Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde›.⁽³²⁾

Die Attraktivität solcher Schlagbilder – wie Warburg besonders aufgeladene Bildformulierungen bezeichnete, die im Kontext von Bilderpolitiken polemisch und strategisch eingesetzt wurden⁽³³⁾ – kann, wenn sie aus den Kontexten isoliert werden, zu einer Deutung von Aby Warburgs Konzept der «Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde» als ein fixiertes Bilderrepertoire von Archetypen führen, das sich gewissermassen biologisch «vererbe» bzw. unmittelbar zugänglich und verständlich sei. Zu einer solchen Deutung trug auch das anhaltende Missverständnis des letzten, erst nach seinem Tode von seinem Mitarbeiter Fritz Saxl partiell realisierten Mnemosyne-Projekts, des Bilderatlasses als einer «Kunstgeschichte ohne Text» bei.⁽³⁴⁾ So schreibt Michaud: «Unter dem Aspekt nicht seiner Anordnung, sondern der abgebildeten Gestalten stellt der Atlas eine Ansammlung von Pathosformeln dar, die sich in der Kunst entfalten, als eine stumme, von den Zwängen der Diskursivität befreite Sprache.»⁽³⁵⁾ Eine solche emphatische Leugnung des semiologischen Verbundes von Text und Bild in der Sprache und eine Unkenntnis der Absichten des Bilderatlasses führte zu den verschiedensten Intuitions-, Unmittelbarkeits- und Selbstverständlichkeitstopoi: Warburgs «Suche nach den reinen Verkettungen von Bildern, die an die Stelle des Diskurses treten, [würde] den Kunsthistoriker seinerseits in einen tanzenden Philosophen verwandeln [...]».⁽³⁶⁾

Ohne Zweifel ging es Warburg um das bewegte und bewegende Bild, und technische und mediale Verfahren der Bewegungsdarstellung haben ihn interessiert. Die Reflexionen von Ernst H. Gombrich, Kurt W. Forster, Konrad Hofmann, Martin Warnke und Michael Diers über die Parallelen der Anordnung von Bildfragmenten und Unterschriften als sich gegenseitig kommentierende Montagen brachten diese mit Verfahren der Collage sowohl mit künstlerischen wie massenmedialen Produktionen und politischen Kontexten in Verbindung.⁽³⁷⁾ Michaud bezieht Warburgs Montageverfahren und die dabei belassenen Zwischenräume auf die Entwicklung der Chronofotografie von Étienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge. Karl Sierek⁽³⁸⁾ geht darüber hinaus und findet Vorläufer oder Parallelen für den experimentellen Film und schliesslich das flüssige oder verflüssigte Bild.⁽³⁹⁾

Zugleich gibt es Grenzen der Übertragbarkeit und Erklärbarkeit der Methode und der Fragestellung Warburgs, insofern sein Hauptinteresse der psychischen Bewegung galt, die nicht notwendigerweise durch Bewegung im Bild repräsentiert wird. Selbstverständlich spielt der Zwischenraum zwischen den aneinandergereihten Bildern eine Rolle. Eine genaue, exemplarische Untersuchung des gelenkten Blicks und der gelenkten Assoziation durch die von Warburg montierten Bilder im Bilderatlas steht jedoch noch aus. Medienwissenschaftler interessieren sich neuerdings auch für die technischen Metaphern, die Warburg verwendete. Diese sind jedoch nicht selbsterklärend. Sie beziehen sich auf Techniken, die vor allem mit der industriellen Nutzung der Energie von Elektrizität und deren Erscheinungen sowie mit den seinerzeit neuesten optischen Apparaten der Fotografie und anderen analogen Aufzeichnungsapparaten zu tun hatten (Engramm, Dynamogramm; Fotogramm, Seismograf etc.).⁽⁴⁰⁾ Wer diese selbst allerdings mit einer unmittelbaren Erklärung für die Konzeption der Affektübertragung verwechselt, übersieht, dass es sich um Metaphern handelt und dass Affektübertragung wohl kaum allein als Reaktion auf einen Stromstoß erklärt werden kann. Diese Vorstellung wäre als Kurzschluss der «Evidenz» zu charakterisieren.

Wenn Bilder grundlegend als Inszenierungen, als etwas Zu-Sehen-Gegebenes zu verstehen sind – und das gilt nicht nur für künstlerische Bilder –, dann folgt, dass die Bedeutung aus einem Verhältnis von Repräsentationen zu anderen Repräsentationen heraus verstanden werden muss. Wenn einer Repräsentation des Affekts oder affektiv aufgeladener Repräsentation ein Sonderstatus unter den Repräsentationen zugewiesen wird, wie es einige RezipientInnen tun, wird zugleich unterstellt, dass es Repräsentationen gebe, die von Affekt gewissermassen frei wären. Mit der Psychoanalyse kann man dagegen davon ausgehen, dass die Rezeption und die Generierung von Repräsentationen mit gleichzeitigen unbewussten Bewertungen einhergehen, also etwa Identifikationen, Projektionen oder Verwerfungen, die ohne affektive Besetzungen nicht zu denken sind. Warburgs Frage, wie eine «Urkundensammlung zur Psychologie der menschlichen Ausdruckskunde» entwickelt werden könne, die die

diskontinuierlichen Bezugnahmen von Subjekten zu unterschiedlichen historischen Zeitpunkten auf jeweils unterschiedliche historisch zurückliegende Bilder, also das «Nachleben» der Bilder erklären könne, lässt sich letztlich nur mit Rücksicht auf die jeweiligen historischen und kulturellen Interessen und Wünsche der jeweiligen Einzelnen oder Gruppen im Kontext der sie umgebenden kulturellen und sozialen Bedingungen beantworten.

Warburg ist selbst ein prägnantes Beispiel dafür, wie auch ein Wissenschaftler mit seinen teils bewussten, teils unbewussten Interessen und Identifikationen aus einer sozialen Konstellation heraus auf spezifische Weise historisch fündig wurde und Bildern der florentinischen Renaissance im Rahmen einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu einem «Nachleben» verhalf, in dem eine aktuelle Umbruchszeit sich in einer historischen spiegeln konnte. ⁽⁴¹⁾ Warburg sah den Historiker, also auch sich selbst, als «Seismograph»⁽⁴²⁾, der die «mnemischen Wellen», d.h. nicht nur die Botschaften sondern auch die psychischen Affekte vorangegangener Zeiten aufzufangen habe, und zwar – aus der leidvollen Erfahrung eines psychischen Zusammenbruchs angesichts einer unmittelbaren Bedrohung durch die Zeitgeschichte heraus formuliert – mit dem Anspruch, diesen den «Denkraum der Besonnenheit» entgegenzuhalten. ⁽⁴³⁾

Die methodischen Konzepte, die er unterschiedlichen wissenschaftsgeschichtlichen Quellen verdankte, veranlassten den Kunsthistoriker, ebenso Bildersammlungen aus bestimmten Perspektiven anzulegen, wie es zuvor andere getan haben. So etwa der Psychiater Jean Martin Charcot, um die eigene (psychiatrische) Vorgehensweise und die Deutung eines erst von ihm konzipierten Krankheitsverlaufs über ikonografische Bildersammlungen zu legitimieren. Beide, Warburg und Charcot, lenkten die Blicke und die Aufmerksamkeit auf spezifische Bilderreihen und trugen damit zur Organisation und Zirkulation bestimmter Bilder bei, wobei sich deren Bedeutung und Realitätsanspruch kontextuell verschob. ⁽⁴⁴⁾

Bei den immer wieder umgebildeten und umstrukturierten Bilderrepertoires, die auf diese und andere Weisen der Bündelung, der Montage, der Distribution und Vervielfältigung zustande kommen, werden die Rezeptionsleistungen von BetrachterInnen unter

jeweils spezifischen Bedingungen herausgefordert. Es handelt es sich um kontingente Repertoires, die zeitlich begrenzte Bündnisse zwischen Gruppen bzw. imaginären Gemeinschaften und einzelnen Subjekten schaffen.

Imaginäre Gemeinschaften sind solche, die an gemeinsame Bilder und Wertungen glauben, und sich dadurch real (re-)produzieren. Das imaginäre Bündnis zwischen einer aktuellen Gruppe und einer historisch zurückliegenden Zeit muss selbst Gegenstand der Analyse werden, um die Konsequenzen und Wirkungen und vor allem die jeweiligen Zuschreibungen zu beleuchten. Zu Recht hat Didi-Huberman darauf hingewiesen, dass Warburg selbst in einer Umbruchszeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg lebend, die sogenannte Renaissance, deren idealisiertes Bild im Laufe des 19. Jahrhunderts in Antithese zum Mittelalter als Spiegelung einer neuaufstrebenden bürgerlichen Machtkonstellation entfaltet worden war, als eine «unreine» Zeit beschrieb, als eine Zeit, in der sich antike, magische, spätmittelalterlich religiöse und humanistische Konzepte vermischten, was zugleich anachrone, diachrone, nicht-lineare, nicht kontinuierliche Geschichtsprozesse impliziert. Die ihm nachfolgenden Schüler, allen voran Gombrich und schliesslich auch Panofsky hätten, so Didi-Huberman, einen Exorzismus an seinen Texten vorgenommen, um eine fortschrittsgläubige, lineare Geschichtskonstruktion und eine reine Renaissance wieder zu rekonstituieren.⁽⁴⁵⁾

Warburgs Werk und dessen Rezeptionsgeschichte eignen sich besonders gut, die Frage nach dem Zusammenhang von ideologischen Geschichtskonstruktionen und psychischen Prozessen der Identifikation und Affektbesetzung als einer spezifischen Deutung und Herstellung von Bilderrepertoires zu beleuchten.

Wie Entstehung und Wirksamkeit von Bilderrepertoires im Verhältnis zu jeweils unterschiedlichen gesellschaftlichen, kulturellen und/oder sozialen Rahmenbedingungen gedacht werden könnten, ist auch Gegenstand der Arbeiten der Film- und Kulturwissenschaftlerin Kaja Silverman.⁽⁴⁶⁾ Sie setzte sich in ihrer Arbeit über «Male Subjectivity at the Margins» im Abschnitt «The Gaze and the Look»⁽⁴⁷⁾ mit der affektgeladenen Tradierung gesellschaftlicher Bilderrepertoires auseinander und bezog sich dabei auf die psychoana-

lytischen Konzepte von Jacques Lacan zum Verhältnis von Bild, Blick und Begehren. (48) Dieses Verhältnis hatte Lacan mit seinem vielzitierten Aufsatz «Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion» von 1949 (49) und mit den Text-Abschnitten des Kapitels «Vom Blick als Objekt klein a» von 1964 in den «Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse» (50) als unbewusste, strukturelle Konstellation imaginärer Selbstvergewisserung von Subjekten mit Rücksicht auf gegebene gesellschaftliche Vorbilder beschrieben. (51)

Das Konzept des Imaginären, das sich auf Freud und Lacan stützt, stellt einen Versuch dar, die affektiven Verfestigungen von Bildern in Figurationen der Subjektivität als internalisierte, gesellschaftliche Idealbilder zu deuten. Insofern ist die Kategorie des Imaginären eine zentrale Schnittstelle für die konzeptuelle Verschränkung subjektiver Wünsche und gesellschaftlicher Ansprüche. Mit dem Imaginären wird letztlich eine Begehrensbeziehung des Subjekts zu Idealbildern von imaginierten Gemeinschaften bezeichnet, die den Einzelnen unbewusst bleibt. Imaginär ist in diesem Sinne kein Terminus, der etwas nur Vorgestelltes oder Fantasiertes meint, sondern eine Beziehung zu Wunschbildern, die strukturell der Wahrnehmung des Selbst und der Anderen zugrunde liegt. Dies stellt – so Silverman – nicht nur eine Internalisierung dar, sondern eine «Ausradierung» (elision) des Blicks selbst. (52)

Freuds Beschreibung eines «primären Narzißmus» bezeichnet ein strukturelles Begehren nach einem projizierten Ideal-Ich. (53) Dieses stellt damit als Platzhalter die Grundlage für einen sekundären Narzissmus dar, welcher die Ideal-Vorstellung je nach Verfügbarkeit, Angebot und Zwang von Identifikationsanlässen bebildert. Freud geht von einem Internalisierungsprozess aus, in dessen Verlauf sich die Instanz des Gewissens bildet. «Die Institution des Gewissens war im Grunde eine Verkörperung zunächst der elterlichen Kritik und, in weiterer Folge der Kritik der Gesellschaft, ein Vorgang, wie er sich bei der Entstehung einer Verdrängungsneigung aus einem zuerst äusserlichen Verbot oder Hindernis wiederholt.» (54) Die psychische Instanz des Gewissens bezeichnet er in späteren Texten als «Über-Ich», das als internalisierte Zensurinstanz fungiert. Für Freud führt «vom Ichideal ein bedeutsamer Weg zum Verständnis der Massen-

psychologie. Dies Ideal hat ausser seinem individuellen einen sozialen Anteil, es ist auch das gemeinsame Ideal einer Familie, eines Standes, einer Nation.»⁽⁵⁵⁾

Lacan greift die doppelte Narzissmus-Konstruktion Freuds auf und beschreibt sie als einen spezifischen Wahrnehmungsmodus, in dem das Begehren nach dem Ideal-Ich, dessen Matrix ein der Entwicklung des Subjekts vorweggenommenes Bild körperlicher Ganzheit bildet, der Schirm ist, auf dem sich Ich-Ideale zeitlebens immer wieder neu als Wunschbilder jeweils verändern und ersetzen. Das Begehren nach der Identifikation mit dem Bild bleibt den Subjekten unbewusst, ebenso wie der Blick des Anderen, der in der Konstellation des Spiegelstadiums dem Kind «die Wahrheit» und die Bewertung dessen, was es sieht, beglaubigt. Insofern hat der Andere mit Stimme, Geste und Blick⁽⁵⁶⁾ hier die Funktion, zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen, der Sprache, zu vermitteln.

Lacan entfaltet sein Blick-Konzept als eine optisch-psychische Struktur im Rahmen zentralperspektivischer Raumdarstellungen. So sieht sich das Subjekt als Adressat und Zentrum des Bildes und dessen perspektivischer Räumlichkeit. Das Sehen des Subjekts, der nicht bewusste Blick des Anderen, d.h. der Erwartungsanspruch der jeweiligen Gesellschaften oder Gruppen und die von diesen vorgesehenen Bilder, und die imaginäre Selbstsituierung des einzelnen Subjekts überblenden sich an der Schnittstelle von Bild und Schirm. Diese Konstellation kann man auch als «Feld des Sichtbaren» oder als «Feld des Sehens» bezeichnen.⁽⁵⁷⁾ Der Schirm ist nach Lacan topologisch der Ort, an dem sich die Bilder und Projektionen von beiden Seiten manifestieren.

Silverman entwickelte ihr Konzept des Bilderrepertoires in Auseinandersetzung mit dieser optischen Metapher des (Bild-) «Schirms» (englisch: «screen»). Silverman übersetzt diesen Begriff mit «kulturellem Bilderrepertoire». Die Abweichung gegenüber Lacan, für den der Schirm der Ort ist, an dem das kulturelle Bilderrepertoire erscheint – als vom Anderen beglaubigtes und dem Subjekt aufoktroiertes Bild, zu dem es werden soll⁽⁵⁸⁾ –, verdankt sich dem Wunsch der Autorin, innerhalb des Blickregimes der Kultur, das dem Einzelnen die Bilder zuweist, die es einzunehmen hat, einen Handlungs-

spielraum auszumachen, der widerständige Optionen des Einzelnen einschliesst, und der Interpretation, dass im lacanschen Konzept ein solcher Handlungsspielraum nicht vorgesehen sei.

Sie vergleicht den Screen – Roland Barthes und Vilém Flusser folgend – mit einer Kameralinse: «Die imaginäre Linse schiebt sich aber nicht nur zwischen die Erscheinungsformen des Wirklichen und unseren Blick und strukturiert so das Gesehene nach fotografischen Kategorien.»⁽⁵⁹⁾ Wie schon Barthes und Flusser beschreibt sie den mortifizierenden Effekt der Fotografie in der antizipierenden unbewussten Pose des Einzelnen, der gewissermassen die Vorwegnahme des Fotografiertwerdens und damit auch den Blick des Anderen verkörpert.⁽⁶⁰⁾ «In der Pose sind alle Aspekte des Fotografischen gegenwärtig, die im Bereich der Subjektivität relevant sind.»⁽⁶¹⁾ Mit Bezug auf Lacan versucht Silverman, das Einnehmen einer Pose – oder auch die Mimikry an ein vorhandenes Bild –, also das Bildwerden des Subjekts innerhalb eines Blickregimes, das sich auf Vorbilder bezieht, mit einem Handlungsspielraum auszustatten, in dem die Vorlage nicht ein für allemal fixiert ist. Gleichwohl kann sie sich dabei auf Lacan selbst beziehen, der den Handlungsspielraum des Subjekts durchaus im Blick hat: «Tatsächlich vermag der Mensch mit der Maske zu spielen, ist er doch etwas, über dem jenseits der Blick ist. Der Schirm ist hier der Ort der Vermittlung.»⁽⁶²⁾

Der Hinweis Silvermans, dass Bilderrepertoires nicht nur das umfassen, was dominant als ideale Vorbilder vorgestellt und vorgesehen ist, sondern dass auch die abgelegten, verdrängten, verachteten, abgewerteten und abweichenden Bilder auf dem Schirm/Screen erscheinen können – wobei diese durchaus komplementär zu den idealen Vorbildern stehen –, ist hilfreich für eine Reflexion über die Potentiale der Umdeutung, der Umwertung, der Absetzung von Idealen und der Aufrichtung von anderen Vorbildern. Eine Analyse visueller Kulturen ist darauf angewiesen, die Machtkonstellationen mitzudenken, die solchen Prozessen immanent sind, und das Wie solcher (Re-)Signifizierungspraktiken und Legitimationskonstruktionen auf die spezifischen sozialen, historischen und kulturellen Konstellationen zu beziehen, aus denen sie hervorgehen.

- (1) Einführung in den Textbeitrag durch die Herausgeberinnen der Performance Chronik Basel.
- (2) Bei diesem Text handelt es sich um die gekürzte und (leicht) modifizierte Fassung des Kapitels III. 6 aus dem Buch der Verfasserinnen: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011.
- (3) Wenk, Silke und Eschebach, Insa, *Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz*. In: Insa Eschebach; Sigrid Jacobeit und Silke Wenk (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*, Frankfurt a.M. 2002, S. 13–28, S. 23; Tholen, Georg Christoph, *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt a. M. 2002.
- (4) Die KulturwissenschaftlerInnen Aleida und Jan Assmann schlugen vor, den Begriff «Tradierung» durch den des «Gedächtnisses» zu ersetzen, womit nicht nur kulturelle Prozesse der Gedächtnisbildung, sondern auch deren Akteure entnannt zu werden drohen. Assmann, Aleida und Assmann, Jan, *Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis*. In: Klaus Merten und Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen 1994, S. 114–140, S. 117.
- (5) «In der für Kultur konstitutiven Ökonomie der Zeichen, der Gedächtnis stiftenden Praxis der Semiosis, treten Momente der memoria in den Vordergrund, die in ihrer ungebrochenen Wirksamkeit eher unsichtbar geblieben waren und dieser Wirksamkeit wegen «ursprünglich» unsichtbar zu bleiben hatten: die medialen Eigenschaften im Raum von Bild und Schrift.» Haverkamp, Anselm und Lachmann, Renate (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern*, Poetik und Hermeneutik XV, München 1993.
- (6) Aleida und Jan Assmann grenzen ihr kulturelles Gedächtnis-Konzept allerdings nur unbefriedigend von der Konzeption eines biologischen «Artgedächtnisses» ab. Sie argumentieren in Richtung eines das «Artgedächtnis» ergänzenden kulturellen Gedächtnisses. Siehe dazu auch die Kritik von Jureit, Ulrike et.al: *Gefühlte Opfer*, Stuttgart 2010, S. 66 f.; Assmann/Assmann 1994, S. 116.
- (7) Alle zitierten AutorInnen beziehen sich hier auf den russischen Semiotiker Juri Lotman. Lachmann, Renate: *Kultursemiotischer Prospekt*, in: Haverkamp/Lachmann 1993, S. XVII–XXVII; Assmann/Assmann 1994, S. 116.
- (8) Halbwachs, Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a.M. 1985
- (9) Assmann, Jan und Hölscher, Tonio (Hg.) *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1988, 9 f.; Assmann/Assmann 1994; Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 34 f.; Wenk/Eschebach 2002, S. 22.
- (10) Assmann/Assmann 1994.
- (11) Assmann/Assmann 1994, S. 114.
- (12) Niethammer, Lutz, *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der «Oral History»*, Frankfurt a. M. 1980.
- (13) Dies ist u.a. auch bei Aleida und Jan Assmann der Fall, wenn sie zwischen einem «kommunikativen» und einem «kulturellen» Gedächtnis unterscheiden, wobei das erste u.a. das Merkmal «naturwüchsig» erhält, das zweite u.a. das Merkmal «mythisch», Assmann/Assmann 1994, S. 120. Das Konzept von Mündlichkeit, deren «multimediale» Inszenierungsmöglichkeit betont wird, weil sie mit Tanz, Theater, Liturgie etc. verbunden sein kann (ebd. S. 133), wird mit dem «kommunikativen» Gedächtnis

- verknüpft. Damit wird es gegen Schriftlichkeit abgegrenzt, die als einseitig aufs «Visuelle» (ebd.) gerichtet beschrieben wird: «Damit reduziert sich freilich die aurale/orale Multimedialität der Inszenierung auf einen einzigen Strang, den sprachlichen.» (Ebd. S. 134) Damit wird unterstellt, dass die multimedialen Inszenierungen der Mündlichkeit keine sprachliche Grundlage hätten. Es handelt sich um eine Unterscheidung, ja Entgegensetzung, die sich – wie wir mit Bezug auf semiologische Konzepte dargelegt haben – nicht halten lässt.
- (14) Lachmann 1993, S. XXV.
- (15) Felman, Shoshana, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York 1991; Welzer, Harald, *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg 2002.
- (16) Lachmann 1993, S. XXV.
- (17) Schade, Sigrid, *Kunstgeschichte als Erzählung – Narrative Muster einer Disziplin oder: Diskurspolitiken der Kunstgeschichte*. In: Im Netz(werk) Kunst: Kunst – Kunstgeschichte – Politik, Mitteilungen der Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker. Jg. XX/XXI, Tagungsband 12. Österreichischer Kunsthistorikertag 2004, S. 14–18.
- (18) White, Hayden, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses*, Stuttgart 1991.
- (19) Burke, Peter, *Geschichte als soziales Gedächtnis*. In: Aleida Assmann und Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1991.
- (20) Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt a.M. 1974.
- (21) Lachmann, 1993, S. XXI.
- (22) Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. II, Frankfurt a.M. 1982, S. 313–517.
- (23) Tholen, Heinz Georg Christoph, *Wunsch-Denken oder Vom Bewusstsein des Selben zum Unbewussten des Anderen. Ein Versuch über den Diskurs der Differenz*, Kassel 1986, S. 89 f.
- (24) Freud, Sigmund, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1955, S. 1–8.
- (25) Derrida beschreibt die «Tiefe» – im Sinne eines Gedächtnisses – des Wunderblocks als «Schichtung von Oberflächen, deren Verhältnis zu sich selber, deren Inneres nur die Implikation einer anderen ebenfalls ausgesetzten Fläche ist.» Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a.M. 1972, S. 337–350, S. 340; und ebenfalls bezogen auf Wahrnehmung und Gedächtnis: «Das Subjekt der Schrift ist ein System von Beziehungen zwischen den Schichten: des Wunderblocks, des Psychischen, der Gesellschaft, der Welt.» Ebd. S. 344.
- (26) Zur Kategorie des «Vor-Gesehenen» siehe Silverman, Kaja, *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64, S. 58.
- (27) Auch international gesehen hat sich sowohl im französisch-, wie im englischsprachigen Raum die Warburg-Rezeption vervielfacht. Darunter das Wichtigste: Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder* (2010), was sich nicht zuletzt der ersten Veröffentlichung der Übersetzung seiner Texte in englischer Sprache: Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Angeles 1999, verdankt. Vgl. Schade, Sigrid, *Zwischen Einführung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen*

- Warburg-Rezeption*. In: Angelika Bartl; Josch Hoenes; Patricia Mühr und Kea Wienand (Hg.), *Sehen – Macht – Wissen. ReSoVair. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Bielefeld 2011, S. 143–155.
- (28) Warburg, Aby, *Werke in einem Band*. Auf Grundlage der Manuskripte und Handexemplare, hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ludwig und Susanna Dorothea Hetzer, Berlin 2010.
- (29) Übergangen wird, welche Bedeutung seine Rezeption in der deutschsprachigen feministischen Kunstwissenschaft hatte: Vgl. dazu u.a. Baumgart, Silvia u.a. (Hg.), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin 1993, (Beiträge der 5. Kunst-historikerinnen-Tagung, 1991 Hamburg).
- (30) Rösch, Perdita, *Aby Warburg*, Paderborn 2010.
- (31) Warburg 2010, S. 181.
- (32) Ebd. S. 682; zur wissenschaftsgeschichtlichen Situierung Warburgs vgl. die Vorbemerkungen der Herausgeber zu den Kap. III, IV, V, VI und VII, Warburg 2010, und Rösch 2010, S. 23 f.
- (33) Warburg 2010, S. 456 u. 466.
- (34) Hoffmann, Konrad, *Zu Aby Warburgs <Gedächtnis>. Bemerkungen anlässlich von Dorothee Bäuerle: Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*. In: kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 16, Heft 4, 1988, S. 87–79; darauf hat Konrad Hoffmann bereits in den 1980er Jahren hingewiesen, was von neueren Editionen bestätigt wurde: es waren immer zwei Textbände geplant. Treml/Weigel in: Warburg 2010: 14 u. 603ff. Zum Mnemosyne-Atlas vgl. auch Barta Fliedl, Ilsebill und Geissmar, Christoph (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg und Wien 1992 und Barta Fliedl, Ilsebill und Geissmar-Brandi, Christoph und Sato, Naoki (Hg.), *Rhetorik der Leidenschaft. Zur Bildsprache der Kunst im Abendland*, Hamburg, München 1999.
- (35) Hervorhebung der Verfasserinnen; Michaud, Philippe-Alain: *Zwischenreich. Mnemosyne, ou l'expressivité sans sujet*, in: Les Cahiers du Musée national d'art moderne, No. 70, Hiver 1999–2000, S. 42–61, ins Deutsche übersetzt von Kornelia Zumbusch in der Online-Zeitschrift «Trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes und Sozialwissenschaften» (1–2008), <http://trivium.revues.org/index373.html> (letzter Zugriff Dezember 2010).
- (36) Ebd. Hervorhebung der Verfasserinnen
- (37) Buchloh, Benjamin H. D.: *Atlas. Warburgs Vorbild. Das Ende der Collage / Fotomontage im Nachkriegseuropa*. In: Schaffner, Ingrid und Winzen, Matthias (Hg.): *Deep Storage. Arsenal der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, Katalog der Ausstellung, München, New York 1997, S. 50–60.
- (38) Sierek, Karl, *Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg 2007.
- (39) Hensel, Thomas, *Magie der Technik. Aby Warburg (1886–1929)*, in: Jörg Probst und Jost Philipp Klenner (Hg.): *Ideengeschichte der Bildwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2009, S. 360–376; der Warburg auch mit dem Fernsehen in Verbindung bringt.
- (40) Didi-Huberman, Georges, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 2010 S. 131–171; der u.a. die Bezüge zu Marey und Charcot thematisiert, siehe auch Schade, Sigrid, *Zur Metapher vom Künstler als Seismograph*. In: Sabine Fastert; Alexis Joachimides und Verena Krieger (Hg.):

- Die Wiederkehr des Künstlers*, Berlin 2011, und Schade, Sigrid, *Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die ‹Pathosformel› als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses*. In: Baumgart 1993, S. 461–484.
- (41) Auf den sozialen Kontext des Bankierssohns in einer Stadt wie Hamburg mit ihrer Geschichte hanseatischer Kaufmannschaft und das für ihn – als einer, der seiner eigenen sozialen Bestimmung abgeschworen hatte, indem er Privatgelehrter wurde – offenbar naheliegende Identifikationspotential einer ähnlichen wirtschaftlichen Konstellation von Bankiers- und Kaufmannsschicht in der Stadt Florenz zu Zeiten der italienischen Frührenaissance wurde in der Sekundärliteratur mehrfach hingewiesen. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M. 1984, S. 141 f. u.a.
- (42) Gombrich 1984, S. 343; vgl. dazu Schade 2011.
- (43) Vgl. hierzu die einschlägige Arbeit von Didi-Huberman 2010, S. 131–171.
- (44) Didi-Huberman 2010, Schade 1993, S. 461–484.
- (45) Didi-Huberman 2010, S. 92–115.
- (46) Wir sehen ihre Position als stellvertretend für eine Reihe von TheoretikerInnen an, die sich etwa zeitgleich mit dem Konzept des Imaginären bei Lacan als einer Möglichkeit der Analyse asymmetrischer Machtbeziehungen zwischen Subjekten und gesellschaftlichen Wertvorstellungen insbesondere in Hinsicht auf asymmetrische Positionierung der Geschlechterbeziehungen beschäftigten. Vgl. u.a. auch Rose, Jacqueline, *Sexualität im Feld der Anschauung*, Wien 1996, deren Arbeit *Sexuality in the Field of Vision* von 1986 – auf die sich Silverman auch bezieht – in der deutschen Übersetzung den problematischen Titel *Sexualität im Feld der Anschauung* erhielt. Rose setzt sich in den darin integrierten Aufsätzen *Das Imaginäre* (bereits 1975 erstmals erschienen) und *Der Cinematische Apparat* (zuerst 1978 veröffentlicht) ihrerseits mit seinerzeit aktuellen feministischen Filmtheoretikerinnen und deren Bezügen zum «Imaginären» auseinander, u.a. mit Theresa de Lauretis.
- (47) Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, London 1992, S. 125–156.
- (48) Sie setzte ihre Ausführungen in weiteren Publikationen fort, Silverman, Kaja, *The Threshold of the Visible World*, New York, London 1996, S. 125–227. Die deutsche Übersetzung des Abschnitts «Screen» (ebd. S. 196–227) wurde in Kravagna 1997, S. 41–64 veröffentlicht, der Titel «Dem Blickregime begegnen» ist eine sehr eigenwillige Übersetzung und versucht, die Inhalte der anderen beiden Abschnitte «The Gaze» und «The Look» mit einzubeziehen.
- (49) Lacans Aufsatz stellt eine Auseinandersetzung mit Freuds Text *Zur Einführung des Narzissmus* von 1914 dar. Freud, Sigmund, *Zur Einführung in den Narzissmus*. In: ders.: *Psychologie des Unbewussten*. Studienausgabe Bd. III, Frankfurt a.M. 1982b, S. 37–68; Lacan, Jacques, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. In: ders.: *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1986, S. 61–70.
- (50) Lacan, Jacques, *Vom Blick als Objekt klein a*. In: ders.: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch IX (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Weinheim/Berlin 1987, S. 71–126.
- (51) Vgl. Einführungen in Jacques Lacans Konzept des Spiegelstadiums, des Registers des Imaginären sowie zum Blick und der Metaphorik optischer Apparate: Weber, Samuel M., *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M., Berlin 1978, S. 10 f.; Rose 1996, S. 174 f.; Tholen 1986, S. 122 f.; Tholen, Georg Tholen 2002; Grosz, Elisabeth, *Jacques Lacan. A feminist introduction*, London,

- New York 1990, S.24 f.; Widmer, Peter, *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*, Frankfurt a.M. 1990, S. 28 f.; Widmer, Peter, *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbilds für die Realität des Subjekts*, Bielefeld 2006, S. 25f; Hipfl, Brigitte, *Jacques Lacan: Subjekt, Sprache, Bilder, Begehren und Fantasien*. In: Andreas Hepp; Friedrich Krotz und Tanja Thomas (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Wiesbaden 2009, S. 83–93, S. 88 f.
- (52) Silverman 1992, S. 127.
- (53) Freud 1982, S. 61.
- (54) Freud 1982, S. 63.
- (55) Freud 1982, S. 68.
- (56) Widmer 1990, S. 31 f.
- (57) Hier sei nochmals auf die problematische Übersetzung von Jacqueline Roses «Field of vision» mit «Feld der Anschauung» (Rose 1996) hingewiesen
- (58) Silvermans Ansicht, dass man Lacans Konzept des Schirms in den *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse* als kulturell generiertes Bilderrepertoire verstehen könne, lässt sich in Lacans Schriften nicht nachvollziehen; Silverman 1992, S. 150.
- (59) Silverman 1997, S. 43.
- (60) Vgl. dazu Schade, Sigrid, *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie*. In: Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Hg.): *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln und Weimar 1996, S. 65–82; Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985.
- (61) Silverman 1997, S. 47 f.
- (62) Lacan 1987, S.114.

DER FEMINISTISCHE IMPETUS: PERFORMANCE- UND VIDEO-KUNST IM BASEL DER 1970ER JAHRE

René Pulfer, der heute das Institut Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel leitet, war ein wichtiger Zeitzeuge der Performance-Kunst in der Schweiz. Es besuchte die Galerie Stampa, das Theater Basel und die Kunsthalle damals regelmässig. Eine Rekonstruktion.

René Pulfer im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis (Videoaufzeichnung), 26. 10. 2009

Sabine Gebhardt Fink: René Pulfer, wie bist du in den 1970er Jahren auf die Performance-Kunst gestossen? Was waren deine damaligen Interessen und was war – rückblickend gesprochen – die Bedeutung dieser frühen performativen Arbeiten für die Kunstszene in Basel?

Performance-Kunst als Begriff in seiner heutigen Bedeutung existierte damals noch nicht. Es war eher die Rede von Aktionskunst, vielleicht von Tanz und von Theater. Performative Arbeiten tauchten nur sporadisch auf und ihre Zuschauer hatten nicht das Bewusstsein, dass sie Performance-Kunst erleben, sondern sie konstatierten, dass Handlungen und Aktionen geschahen. Ich möchte das weiter differenzieren und als Beispiel eine Arbeit von Richard Kriesche aus dem Jahre 1974 in der Galerie Stampa erläutern, ihr Titel lautete «tv tod». Richard Kriesche nannte diese Arbeit «Aktion», aber wir würden sie heute der Performance-Kunst zuordnen. In dieser Arbeit ging es um eine medienkritische Haltung: Am Ende der Arbeit fällt ein Pistolenschuss und trifft einen Fernseh-Monitor. Das ist für mich das erste, eindrückliche Ereignis, wenn über die Anfänge der Performance-Kunst in Basel gesprochen werden soll.

SGF: Welche Bezüge gab es zwischen der Performance-Kunst und anderen Medien wie Fotografie oder Videokunst? Und wie kritisch wurden deren mediale Differenzen diskutiert?

Für Kritikfähigkeit braucht es einen theoretischen Rahmen. In der damaligen Zeit war man weniger an Bestimmtheiten interessiert – so wichtig diese heute sein mögen – als am Wecken von Neugierde. Ich erinnere mich an die damaligen Performances wie an theatrale Situationen, denn es ging dabei um Aufführungen und Ereignisse. Aufgrund der Varianz dieser – vergleichsweise wenigen – Performances war die Rezeption sehr offen. Mit den Arbeiten von Ulrike Rosenbach hat sich der Wahrnehmungsprozess schliesslich präziser definiert. Ulrike Rosenbach war in Basel bekannt, weil sie hier nicht nur Performances zeigte, sondern auch Workshops zum Thema «Kreativer Feminismus» anbot. Ihre Arbeiten wurden deshalb als Performance-Kunst rezipiert, weil sie darin Körperkonzepte mit medialen Fragestellungen verband.

SGF: Eine kritische Auseinandersetzung mit Politiken der Repräsentation und Geschlechterbildern war, wie feministische Ansätze grundsätzlich, stark präsent in der Kunst der 1970er Jahre – galt dies auch für die Performance-Szene der Schweiz?

Eine wichtige Rolle kam, wie gesagt, Ulrike Rosenbach und ihrem Umfeld zu. Rosenbach war so zentral, weil sie Performances als Ereignis auf Video dokumentierte und dann das Medium Video wieder mit räumlichen Aspekten innerhalb einer Installation verband. Auf diese Weise begann ein präziseres Registrieren und Nachdenken über Geschlechterbilder und deren Repräsentation durch mediale Strukturen, als dies in den früheren Aktionen geschehen war.

SGF: Darin ist ein politischer Impetus enthalten: Es ging um die Veränderung von Frauenrollen und um eine gesellschaftskritische Arbeit mit dem Medium «Bild». Ähnliche Anliegen verfolgten in dieser Zeit VALIE EXPORT oder die «Damengöttinnen». Gab es noch weitere KünstlerInnen, die in diesem Feld gearbeitet haben?

Ulrike Rosenbachs Standpunkt war exemplarisch. Aber nur relativ wenige KünstlerInnen in Basel haben sich mit diesen Themen beschäftigt. Die Programmierung von Jean-Christophe Ammann in der Kunsthalle war wichtig, da er versucht hat, alle damals aktuellen performativen Tendenzen nachzuzeichnen: feministische, radikal minimalistische, tänzerische und musikalische. Es liesse sich sehr vieles aus dem feministischen Impetus dieser Zeit herleiten. Wie ich mich an Lucinda Childs Performance in der Kunsthalle erinnere, zeigte sich darin eine klare feministische Haltung!

SGF: Von ZeitzeugInnen werden immer die Kunsthalle Basel und die Galerie Stampa als die zwei wichtigen Vermittler-Institutionen performativer Positionen in den 1970er Jahren in Basel genannt. Gab es noch andere?

Eine weitere Institution war das Theater unter Werner Düggelin. Was dort gezeigt wurde, wurde zwar nicht als Performance-Kunst bezeichnet, aber es gab dennoch sehr früh «Performances»; etwa Peter Handkes Lesung mit Rockband und ohne Übung, die absolut der Performance-Kunst zuzurechnen ist. Diese Arbeit fiel in die Zeit der «Publikumsbeschimpfung». Weitere, vereinzelt Aktionen gab es immer wieder, aber eine Kontinuität garantierten nur diese drei Orte.

SGF: In den USA gab es eine enge Verflechtung zwischen KritikerInnen, KünstlerInnen, AkteurInnen und dem Performance-Publikum in dieser Zeit. Gab es so etwas Ähnliches in Basel auch?

Nein, hier war es ein relativ kleiner Publikumskreis, der aus jüngeren KünstlerInnen und Interessierten bestand. Die Diskussion des Gesehenen fand vor allem unter diesen Beteiligten und in kleinen Gruppen statt. Performances wurden in der Tagespresse erwähnt, aber an eine fundierte theoretische Auseinandersetzung in den Medien kann ich mich nicht erinnern. Es gab jedoch einige Kunstzeitschriften, die sich mit diesen Phänomenen beschäftigten.

SGF: Teilweise scheint das Interesse aber gross gewesen zu sein wie etwa Fotodokumente zu Corsin Fontanas Arbeit auf dem Barfüsserplatz nahe-

legen; von der Politesse wie vom damaligen Direktor des Kunstmuseums, Franz Meyer, wurde die Arbeit betrachtet.

Meine Erinnerungsbilder sind diskreter Art. Sie sind weniger mit grossen Namen verbunden. Man begegnete unvermittelt Arbeiten, die absolut spannend waren. Es ist ein bekanntes Phänomen, dass etwas Neues, das sich formiert, nicht unbedingt grosse Publikumsströme anzieht. Und das ist vielleicht auch gut so, weil so eine Labor-situation geschaffen werden kann. Vergleichbares geschieht heute in der neuen E-Musik. Deren Adressaten-Kreise wachsen kaum, dennoch ist sie wichtig für die Fortentwicklung der Künste.

SGF: Heute ist transdisziplinäres Arbeiten institutionalisiert. Wie wichtig war das Überschreiten medialer Grenzen in der damaligen Kunst?

Wichtig war es, insofern es in dieser Zeit nicht darum ging, neue Grenzen zu ziehen, sondern bestehende aufzulösen. Als Charlemagne Palestine die Kunsthalle mit einem Bösendorfer Flügel fast zum Einstürzen brachte und zwar mit einer Performance, die physikalische Gesetze nutzte, um physische Grenzen aufzuheben, hat dies intensive Reaktionen ausgelöst. Die Aktion war direkt über das Nervensystem aufzunehmen. Ein anderes Beispiel für dieses «Blurring of Genres» ist Samuel Beckett, der Ende der 1960er Jahre für die Fernsehkamera im absoluten Abseits – nämlich in Stuttgart –, zu schreiben begann. Becketts Arbeit interessierte die damalige Literaturwissenschaft zunächst nicht. Denn damals war es wichtig, mediale Grenzen zu überschreiten und Disziplinen aufzulösen.

SGF: Gibt es aus heutiger Sicht eine Verschiebung deiner früheren Eindrücke?

Das Neue hat es immer noch schwer. Das hat vor allem mit dem Wissen darüber zu tun. Und obwohl wir sehr gut vernetzt sind und Aktion, Werk und Rezeption beinahe gleichzeitig stattfinden, fehlt oft das Verständnis für Experimentelles. Ausserdem hatten in den 1970er Jahren die KünstlerInnen noch Zeit, Verluste einzugehen; etwas, das heute nicht mehr möglich scheint.

SGF: Wie kann das erhaltene Bild- und Tonmaterial der frühen Performance-Kunst für ein heutiges Publikum sinnvoll zugänglich gemacht werden? Was hältst du von Versuchen der Re-Inszenierung wie diejenigen Marina Abramovics?

Es ist Aufgabe der KünstlerInnen, diesen Prozess weiterzuführen. Die Verführung der Rückführung zur frühen Performance-Kunst funktioniert jedoch nur teilweise und muss Zitat bleiben. Wir können die Zeit nicht zurückdrehen und auch die Offenheit der früheren Wahrnehmung nicht mehr erreichen.

SGF: Dennoch finde ich Aspekte davon – wie das erneute Aufgreifen der Genderfrage – nach wie vor notwendig!

Eine Reflexion früherer Arbeiten erachte ich auch als wichtig, vor allem bei jüngeren KünstlerInnen, da diese zu einem anderen Verständnis ihrer eigenen Kunst führen können. Eine wichtige Arbeit, die ich in diesem Zusammenhang erwähnen möchte, war das Re-Enactment von Allan Kaprows Performances. Wir haben hier an der Hochschule in Basel mit KünstlerInnen und TheoretikerInnen gearbeitet um diese Wiederinszenierungen von Kaprows Werken zu erreichen. Das war ein wichtiger Prozess, der über die reine Erinnerungsarbeit hinausgehen musste. Diese Arbeiten können nicht «als Ereignis» interpretiert werden, sondern es muss das zeitliche Dazwischen in der Reflektion und in der Handlung dazukommen!

Ein weiteres Beispiel dafür sind die Performances von Lucinda Childs in der Kunsthalle. Childs hatte damals den Raum in der Kunsthalle mit Bewegungen permanent abgemessen. Nach längerer Zeit des Zuschauens fiel auf, dass ihre Vorwärtsbewegung der Rückwärtsbewegung absolut entsprach. Dadurch entstand ein kurzer Moment der Deckungsgleichheit der Wahrnehmungs- und der Handlungsebene. Diese Erinnerung ist etwas, das sich schwer beschreiben lässt, und noch schwieriger ist sie zu vermitteln. Ich habe die Erinnerung daran bis heute in meinem Gedächtnis «gespeichert». Die Arbeit schien so einfach, konnte aber nur mit einer unglaublichen Präzision und Übung erreicht werden. Wie sollen wir das heute rekonstruieren?

SGF: Wir (die Herausgeberinnen) haben im Archiv der Kunsthalle nur ein einziges Bild dieser Performance gefunden. Wir konnten dank unserer umfangreichen Rechercharbeit zur Performance Chronik klären, dass es tatsächlich während der Performance entstanden ist. Franz Mäder, der damalige Fotograf der Kunsthalle, hat diesen Sachverhalt inzwischen bestätigt.

SGF: Nicht nur die ZeitzeugInnen haben mit einem «Floating Gap» zu kämpfen, sondern auch die Theorie. Warum hat die Performance-Theorie erst im Verlauf der 1990er Jahren die damaligen Geschehnisse analysiert? Und warum versucht sie jetzt teilweise, diese Ereignisse zu überhöhen und die mediale Vermittlung und das Dokument auszublenden?

Ich finde eine Verzögerung in der Theorie generell gut, weil es dadurch die Freiheit zum unbekümmerten Arbeiten gibt und zum Experimentieren. Inhaltlich hat die Auseinandersetzung mit Zeitwerten zu tun: Die Aufführung, die an verschiedenen Orten wiederholt werden kann, ist für sich genommen einmalig. Sie ist ein Ereignis. Grundätzlich galt in den 1960er Jahren für alle Kunstströmungen: Es gab kein Bedürfnis, diese Einmaligkeit zu dokumentieren. Wichtig war das Experimentieren und Verändern parallel zu den Tendenzen in den USA, wobei dort die Kritik und Theoriebildung von KünstlerInnenseite wesentlich ausgeprägter waren als hier.

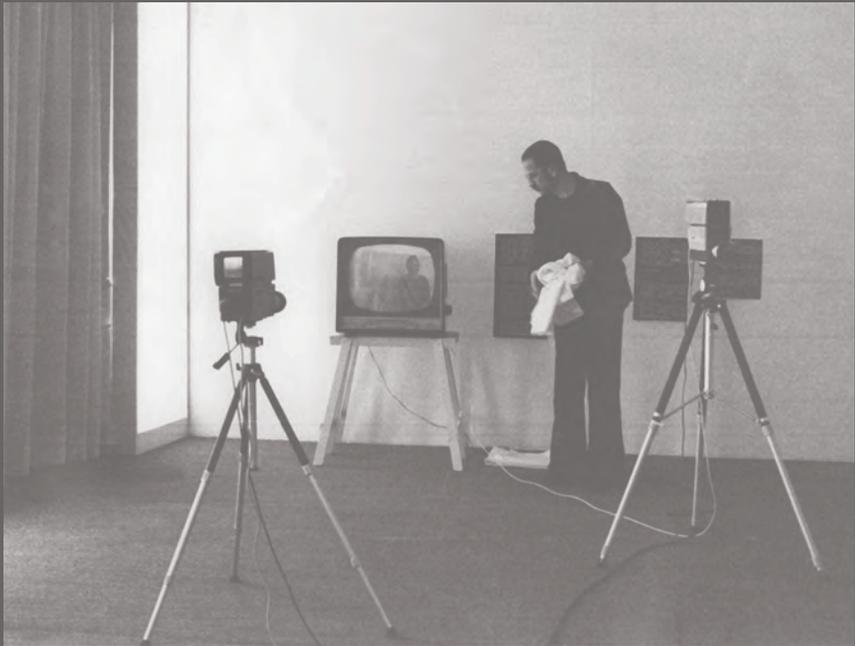
SGF: Einen Versuch des «Heraustretens aus der Institution» und das Befragen von Rahmungen gab es vermutlich auch hier, wie Video-Dokumente der Gespräche in der VIA zu Beginn der Performance Chronik Basel bezeugen.

Aber die Kunsthalle ist ein schlechtes Beispiel für Institutionskritik, denn sie ist der Ausstellungsort der KünstlerInnen, die sie damals wirklich aktiviert haben durch ein Befragen der Institution.

SGF: Welchen Bezug hast du heute zur Performance-Kunst?

Im Verhältnis zu den vergangenen Entdeckungen ist es logisch, dass ich heute kaum mehr etwas Neues finde. Gleichwohl lassen sich mit

meinem Vorwissen neue Positionen herleiten, aber die ursprüngliche Neugier kann ich nicht mehr herstellen. Ich muss darum aktuellen Arbeiten anders entgegenreten. Ich lasse mich aber sehr gerne überraschen! In den 70er Jahren wurde ein Aspekt der Performance-Kunst wichtig, der bis heute zentral ist: die Person, die etwas leistet. In diesem Zusammenhang haben mich immer Abramovic und Ulay beeindruckt. Einerseits, was ihre Radikalität, andererseits, was ihre konzeptionelle Haltung anbelangt – aber die habe ich nicht in Basel gesehen.



Richard Kriesche, **tv tod 1**, 1974, Performance und Ausstellung, Galerie Stampa Basel



Ulrike Rosenbach, **Requiem für Mütter**, 1980, Performance Wenkenpark Riehen bei Basel, Videostills, Galerie Stampa

PERFORMANCES FÜR DIE KAMERA
ALS MEDIENKRITIK:
«SO BIN ICH GEGEN BILDER AUCH STÄRKER
UND GRÖßER GEWORDEN»

(Anna Winteler)

Sigrid Adorf

1977 zeigte die österreichische Medienkünstlerin VALIE EXPORT⁽¹⁾ eine umfangreiche Einzelausstellung («körperkonfigurationen») in der Galerie Stampa mit zahlreichen Performancevideos sowie Video- und Fotoperformances; 1978 folgte bei Stampa eine Ausstellung mit Foto- und Videoarbeiten der deutschen Künstlerin Ulrike Rosenbach und die Kunsthalle Basel zeigte Medienperformances der Amerikanerinnen Joan Jonas und Laurie Anderson; 1979 nahm Anna Winteler ihre erste Videoarbeit, eine «Performance für die Kamera» am Rheinufer in Basel auf: «Le petit déjeuner sur la route d'après Manet»; 1980 zeigten die deutschen Filmemacher Birgit und Wilhelm Hein die Filmperformance «Superman und Wonderwoman» in der Kunsthalle, welche die amerikanisch geprägte Kino- und Werbeästhetik ihrer Zeit förmlich «zerschnetzte»⁽²⁾ und 1981 stellte Winteler ihre Video-Installation «Einfluss: 83% Selbst-Portrait mit Video und Raum» in Basel aus ... Bereits diese kurze Auswahl von Ereignissen in fünf Jahren Basler Performance-Geschichte kennzeichnet eine Schnittmenge, die mir einer eigenen Betrachtung wert zu sein scheint: die Verbindung von Medienreflexionen (insbesondere zum bewegten Bild) mit dem Einsatz des eigenen Körpers der KünstlerInnen in dieser Zeit (insbesondere dem weiblichen). Es ging gleichsam um eine Art künstlerischer Forschung zum Einfluss von Bildern auf unsere Persönlichkeit und Identitätsentwürfe, sprich auf die Haltung unserer

Körper (Posen), sowie auf unsere Wahrnehmung, auf die Entwicklung unserer Ideale, Normen und Werte, unserer Lüste und Aversionen, auf unsere psychischen Strukturen und Phantasien.⁽³⁾ Das Interesse der KünstlerInnen an psychoanalytischen und phänomenologischen Erklärungsmodellen zu dieser Zeit war dementsprechend gross. Es ist als eine besondere Leistung ihrer künstlerischen Untersuchungen zu betrachten, insbesondere den Einfluss der alltäglichen Bildwelten aus Kino, Fernsehen und Presse kritisch in ihrer Arbeit *an, mit* und *in* Bildern befragt zu haben. Dass dabei feministische Fragen eine treibende Kraft entwickelten, ist bekannt. Für Künstlerinnen wurde die Identitätsfrage in und ausserhalb des Kunstbetriebs zu einer Gretchenfrage, die sie nach ihrer konfliktreichen Beziehung zu Bildern fragen liess.⁽⁴⁾ VALIE EXPORT sprach wiederholt von dem *double-bind*, der den Körper der Frauen bestimme und den sie als Künstlerin reflektierte: einerseits ein Körper in der Welt der anderen zu sein – Schauplatz der Kultur – und andererseits den eigenen Körper von innen heraus zu erfahren.⁽⁵⁾ Mit Titeln wie «Einpassung» (1972) oder «Zupassung» (1976) bezeichnet sie einzelne Fotografien aus der umfangreichen Serie der «sichtbare[n] externalisierungen innerer zustände durch konfigurationen des körpers mit seiner umgebung», in denen sich die Künstlerin und Susanne Widl in architektonische und landschaftliche Umräume einfügen. Widl, Protagonistin im 1976 von Export gedrehten Film «Unsichtbare Gegner», spielt eine junge Fotografin und Video-Reporterin, die ihrem Zweifel an der Realität und der Realität ihrer Wahrnehmung mit einer Fotokamera zu begegnen sucht. Zahlreiche Arbeiten der Künstlerin Export sind in den Film integriert – neben Beispielen aus der Reihe der «Körperkonfigurationen» auch die damals aktuelle Videoarbeit «Nachstellungen», in der Export als Performerin Posen klassischer Gemälde einnimmt, die auf sie projiziert werden.⁽⁶⁾ Ähnlich operiert Ulrike Rosenbach in ihrer Videoperformance «Reflexionen über die Geburt der Venus» (1976/78) – aber auch in «Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin» (1975), wenn das amalgamierte Videobild der zwei Kameras der Performance eine Art Doppelbelichtung des Gesichts der Künstlerin und desjenigen der mittelalterlichen Madonna zeigt, auf die Rosenbach ihre Pfeile richtet, so dass der

Eindruck entsteht, dass diese auch sie selbst treffen. Das Heraustreten aus den Bildern der Geschichte schien den Künstlerinnen verwehrt – oder mindestens erschwert. Innen- und Aussenperspektive, Sehen und Gesehen-Werden – die Untrennbarkeit dieser Doppeltheit in der Selbsterfahrung als *Frau* wurde zu einem zentralen Untersuchungsfeld junger Künstlerinnen in den Siebziger Jahren und Teil ihrer komplexen Arbeiten zum Ineinanderwirken von Bildern: den eigenen und den zitierten. Es ist das Verdienst vieler ihrer politisch motivierten Arbeiten, die Wechselwirkungen zwischen medialen Botschaften, Subjektivierungen und kulturellen Konstruktionen in Form von Medienperformances kritisch befragt zu haben.⁽⁷⁾

*Fernsehen – «die Botschaft der Kiste als direkte Vermittlung
(Medium) zwischen sich und den Ereignissen in der Welt
dort draussen»⁽⁸⁾*

«Die Bilderfabrik Hollywood, das Bilderbombardement Werbung liefern ihnen das Arbeitsmaterial, ihr Werkzeug ist die Schere. Aus der unaufhörlich abrollenden Spule der amerikanischen Bilderflut einen Streifen ausschneiden, ihn unter Mikroskop einer wiederholten Grossprojektion halten, dreimal nebeneinander, neunmal hintereinander, müsste da nicht die Trivialität in jedes Auge springen, das Banale endlich unerträglich werden, wie es immer schon war?»⁽⁹⁾

Birgit und Wilhelm Hein treten 1980 in ihrer Filmperformance «Superman» und «Wonderwoman» als Akteure live in Dialog mit den von ihnen zitierten und neu montierten bewegten Bildern. Die Medienbilder sind mehr als Kulisse: Als theatraler Bühnenraum sind sie die Matrix einer Aktion, die ihrerseits bildlich ist: ein Eintreten in die Bilder und der Versuch, in ihnen zu wirken, um ihre Wirkmacht zu brechen – offensichtliche Montagen, um die grundsätzliche Montiertheit des Bilderstroms kenntlich zu machen. Schon die titelgebenden Heldenfiguren der Filmperformance rufen dabei nicht nur Geschlechterstereotype, sondern auch Vorstellungen von ungeheuren gegnerischen Kräften auf und machen indirekt deutlich, dass der Kampf gegen das Regime der Medienbilder nur mit Wunderwaffen zu gewinnen wäre.

Seitdem Fernsehgeräte im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs nach dem Zweiten Weltkrieg im Westen Einzug ins Private hielten und die Bedeutung des Radios für die Verbreitung von Populärkultur und Nachrichten einholten, ist oft von einem Medienzeitalter und von Bilderfluten die Rede gewesen. Visionen einer allumfassenden Überwachung durch technische Bildschirmmedien, wie sie George Orwell in 1984 mit dem «Televisor» entwarf, der gleichzeitig Sende- und Empfangsgerät war, schienen mit dem Fernsehen erstmalig eine reale Form zu erhalten.⁽¹⁰⁾ Die technische Einseitigkeit des Sender-Empfänger-Verhältnisses stand im Falle des Fernsehens jedoch ausser Frage und war einer der Hauptangriffspunkte für die medienaktivistische Kritik an der mangelnden Dialogfähigkeit des neuen Mediums.⁽¹¹⁾ Von dem neuen Apparat aber schien eine Kontrolle auszugehen, die nicht allein auf die phantasmatische Vorstellung zurückgeführt werden konnte, sich von dem Bildschirm aus beobachtet zu fühlen.⁽¹²⁾ Vielmehr ging es um die Angst vor einer indirekten «Gedankenpolizei»: Mit dem zentralisierten Fernsehen der Anfangsstunde – wenig Sendezeiten, fast ausschliesslich staatliche Sender, kaum alternative Programme und Einflussmöglichkeiten – wurden Manipulationshypothesen und Ideologiekritik wiederbelebt. Wie Vilém Flusser 1974 in seinem «phänomenologischen» Versuch, das neue Medium «vom Standpunkt des Empfängers aus zu überraschen»,⁽¹³⁾ betont, lässt »der magische Charakter der Kiste« den Empfänger «für den Augenblick des Empfangs vergessen», dass hinter den Produktionen ein kostspieliger Prozess steht, der interessensgesteuert ist: «Er [der Fernsehzuschauer, S.A.] liest die Botschaft der Kiste als direkte Vermittlung (<Medium>) zwischen sich und den Ereignissen in der Welt dort draussen.»⁽¹⁴⁾

Die Medienerfahrung des frühen Fernsehens nimmt das Interesse am Immersionsbegriff im Diskurs der Neuen Medien der 90er Jahre vorweg.⁽¹⁵⁾ So schrieb bereits McLuhan von einer «totalen Einbezogenheit in eine allumfassende *Jetztheit*»,⁽¹⁶⁾ die die Zuschauenden «engagiere».⁽¹⁷⁾ Der medienkritische Diskurs gegen das Fernsehen aber formierte sich nicht allein in theoretischen Texten, sondern auch in audiovisuellen künstlerischen Arbeiten, die die Strategie verfolgten, den Gegner mit seinen eigenen Mitteln zu schlagen – etwa

wie Guy Debord, einer der prominentesten Vertreter der frühen Kritik an der «Gesellschaft des Spektakels» es für seine eigenen Filmproduktionen in Anspruch nahm: «mit dem Kino gegen das Kino zu arbeiten».⁽¹⁸⁾ War dieser Ansatz einerseits klassisch avantgardistisch und filmisch geprägt – denkt man an die Bedeutung einer sich selbst entlarvenden Montagearbeit, die bis zum Dadaismus und Surrealismus zurückzuverfolgen ist –, so kam ab den 60er und 70er Jahren eine neue Perspektive hinzu: das spezifische Interesse an der Rolle und Perspektive des einzelnen Zuschauers bzw. der Zuschauerin.⁽¹⁹⁾ Die kritische Arbeit der Kunstschaffenden *im* und *am* Bild wurde um das Interesse an der Position der Betrachtenden ergänzt, wobei der eigene Körper, die eigene Involviertheit und Reflexion subjektiver Erfahrungen einen wichtigen Ausgangspunkt bildeten. Subjekt- und Mediendiskurs gehen hier eine Verschränkung ein, die sich besonders in dem nur wenige Jahre anhaltenden Interesse an Video-Performances zeigt, in denen es explizit um eine Durchmischung von Ästhetiken scheinbar unmittelbarer Präsenz (Performance) und solchen explizit medialer Virtualität ging.⁽²⁰⁾

*«Was kann ich mit solcher Wohnzimmersensibilität machen?»⁽²¹⁾
 – eine künstlerische Antwort auf die Ästhetik «totale(r)
 Einbezogenheit»⁽²²⁾*

«Auf dem Bildschirm läuft ein Videoband ohne Ton das mich einschlafend vor dem TV zeigt. Zwischendurch blitzen, wie Gedanken, Bilder von verrückten Frauen, von Giselle und von «La Traviata III» (Video B0) auf. Am Ende des Bandes spreche ich auf Englisch, wiederum tonlos, über meine Situation/Beziehung zu TV und Video.»⁽²³⁾ Die Arbeit «Einfluss: 83% Selbst-Portrait mit Video und Raum» von Anna Winteler, die 1981 im Ausstellungsraum Basler Künstler in Basel und in der Galerie zum Strauhof in Zürich gezeigt wurde, beschäftigt sich mit dem subjektiven Radius von Fernsehen – dem Interaktionsfeld zwischen den ausgestrahlten Bildern und dem Selbst- und Weltbild der Betrachtenden. Es ist eine komplexe Rauminstallation mit Spiegel- und Holzelementen, einer Diaprojektion und einem Videomonitor auf dem Winteler sprechend, aber ohne

Ton, zu sehen ist.⁽²⁴⁾ An der Wand waren kurze, biografische Texte der Künstlerin zu ihrer Erfahrung mit Fernsehen angebracht: einer, der die Fernsehseksis und -abstinenz ihrer Familie in ihrer Kindheit anspricht; einer, der von der einprägsamen Erfahrung handelt, als Jugendliche einen dreistündigen, verstörenden chinesischen Film von 1949 gesehen zu haben, und einer, der ihre Abhärtung oder gar Immunisierung thematisiert, die sie mit der Zeit durch das Fernsehen erwarb. An dem erinnerten chinesischen Film, den sie rückblickend als eine Form der Kriegspropaganda gegen Japan erkennt, macht sie die Manipulierbarkeit ihrer Gefühle fest: «Eine furchtbare Geschichte mit perfekten Effekten gedreht. [...] Ich habe geweint wie nie, geheult, ich konnte nicht mehr aufhören, bin mit den Fäusten auf die Kiste losgegangen. Habe von A bis Z trotzdem geguckt, konnte nicht weg.» Und schliesslich fragt sie sich: «Was kann ich mit solcher Wohnzimmersensibilität machen?»⁽²⁵⁾

Winteler spricht von einer Immunisierung durch ihren Fernsehbildkonsum. Exemplarisch überträgt die Künstlerin ihre private «Wohnzimmersensibilität» in eine Ausstellungssituation, einen (halb-)öffentlichen Raum, und macht ihre subjektive Mediengebrauchserfahrung damit anschlussfähig für weitere BetrachterInnen – die Kette der Übertragungen des Fernsehens gleichsam ebenso unterbrechend wie fortsetzend. Die Ich-Form der Arbeit hat eine Art Transmitterfunktion: Als Betrachtende fühlen wir uns von der geständnishaften, autobiografisch anmutenden Subjektivität der Aussagen der Künstlerin berührt. Wir fangen an, die Textfragmente mit eigenen Erinnerungen an erste und eindruckliche Fernseherfahrungen zu vergleichen und uns in ihnen wiederzufinden. Ebenso mögen die Spiegelscherben nicht nur die Projektionen der Künstlerin wiederspiegelt haben, sondern bezogen die Betrachtenden der Installation als Bilder in das Spiel der Reflexionen ein. Dass in solchen Arbeiten vom eigenen Körper, von alltäglichen Ritualen, eigenen Bildern und Erzählungen ausgegangen wurde, ist oft als eine narzisstische Anlage der künstlerischen Arbeit missverstanden worden. Die autobiografisch anmutenden Studien aber hatten exemplarischen Rang: Es ging um ein Selbst, das erfahren hat, dass es sich nicht selbst gehört («Einfluss: 83% Selbst-Portrait») und das, da es annimmt, diese Erfah-

rung mit anderen zu teilen, diese Erfahrung zur *Mitteilung* macht – oder wie Winteler selbst es ausdrückt:⁽²⁶⁾

«Meine Arbeit innerhalb einer Handlung ist jene der Vermittlerin: ich versuche, vorhandene Elemente miteinander zu verbinden, was heisst: den Raum, das Publikum, den Moment, die Gegenstände und Materialien, und ich versuche, genügend offen und empfänglich zu sein, um all diesen Energien die Möglichkeit zu geben, sich im richtigen Moment zu begegnen.»⁽²⁷⁾

Das hier zum Ausdruck kommende Selbstverständnis der Künstlerin ist ein zutiefst mediales, das sich nicht auf ein *Sendungsbewusstsein* beschränkt, sondern die notwendige Empfänglichkeit und Mittlerposition betont. Wie Winteler an anderer Stelle erklärt, war ihre künstlerische Perspektive gegen die Manipulation durch Medienbilder dabei selbst eine *manipulative – angreifende – begreifende*:

«Meine persönliche tägliche Arbeit ist vor allem mental: Bilder ausrichten, lesen, fernsehen, Materialien finden, die sich meinem Spiel der Manipulation einordnen. (Manus: die Hand; manipulus: Handvoll, Bündel, Handlung, Zweig der Taschenspielerkunst, die nur auf der Geschicklichkeit der Hände beruht, Betasten).»⁽²⁸⁾

«*Das Video ist in erster Linie ein Bild, das sich bewegt*»

«Es war eine Performance für die Kamera. Sie dauerte fünfundzwanzig Minuten» – mit dieser einleitenden Erklärung kommentiert Anna Winteler einen Ausschnitt aus ihrer ersten Videoarbeit «Le petit déjeuner sur la route, d'après Manet» von 1979 in einer Dokumentation von 1988.⁽²⁹⁾ Für die Einzelausstellung «Discours des montagnes à la mere» in der Kunsthalle Basel produzierte die Künstlerin einen «Katalog in der Form eines Videobandes», der ihr, wie sie schreibt, «die Möglichkeit (gab), über meine künstlerische Tätigkeit im Bereich von Video nachzudenken.»⁽³⁰⁾ In nicht ganz zehn Jahren hatte sich die Arbeit der ehemaligen Bühnentänzerin⁽³¹⁾ mit Video von der Performance zur Installation entwickelt. Welche Position ist aus der Formulierung zu gewinnen, dass die erste Arbeit von Winteler mit Video als eine Performance *für* die Kamera zu betrachten ist?

Die Kamera verfolgt Winteler fünfundzwanzig Minuten lang dabei, wie sie das Basler Rheinufer abschreitet. Zu sehen ist eine junge, schöne Frau in eng anliegender, dunkler Kleidung mit auffällig hohen Stiefelabsätzen, die hoch konzentriert in einer an Zeitlupe erinnernden Langsamkeit Schritt für Schritt setzt und nach und nach beginnt, sich dabei auszuziehen – ohne den Fluss ihrer schreitenden Bewegung zu unterbrechen. Oder, wie es die etwas prosaischere Inhaltsangabe im Katalog formuliert: «Das Band zeigt Winteler in Basel rheinaufwärts entlang der Uferpromenade gehend, zwischen der Mittleren Brücke und der Wettsteinbrücke. Dabei nimmt sie keinen Kontakt zu Passanten auf. Während des Ganges entledigt sie sich ihrer Kleidung.»⁽³²⁾ Das schwarz-weiße Video ist ohne Ton und Schnitt und wurde von Reinhard Manz⁽³³⁾ aufgezeichnet.⁽³⁴⁾ Die Perspektive der Kamera ist im besten Sinn unspektakulär – das heisst gegenläufig zu den Sehgewohnheiten in der «Gesellschaft des Spektakels».⁽³⁵⁾ Sie hält Abstand, ignoriert, wenn Bauwagen, Bäume oder andere Umgebungsvariablen die Sicht auf die Performerin kurzzeitig versperren und sie zeigt keine eigene Dramaturgie, keine spezifische Lenkung des Blicks, wenn man nicht diese Form der konzeptuellen Zurückhaltung bereits als eine solche betrachten möchte.⁽³⁶⁾ Zunächst scheint bemerkenswert, dass die Performance nicht auch gleichzeitig vor Publikum stattfand. Es ist allein die Aufzeichnung durch die Kamera, die den Blick eines noch abwesenden Publikums vorwegnimmt. Die Handlung aber adressiert sich bereits an diesen vorweggenommenen Blick. Dieser Umstand erscheint mir als ein bemerkenswertes Spezifikum von Video-Performances – und ferner sogar, als ein besonders dem Bedürfnis von Künstlerinnen entsprechendes Spezifikum. Denn wie Chris Straayer in ihrem Text *I say I am: Feminist Performance Video in the 70's* argumentiert, bot ein solches Setting den Künstlerinnen gewissermassen einen geschützten Rahmen.⁽³⁷⁾ Winteler aber führte zeitgleich Performances vor Publikum durch, bei denen sie, wie oben erwähnt, auf die Interaktion mit demselben energetisch angewiesen war. Um einen einfachen Rückzug handelte es sich folglich nicht.

Der stellvertretende Einsatz von Video für ein in der Situation der Aufnahme abwesendes Publikum macht das Medium selbst zum

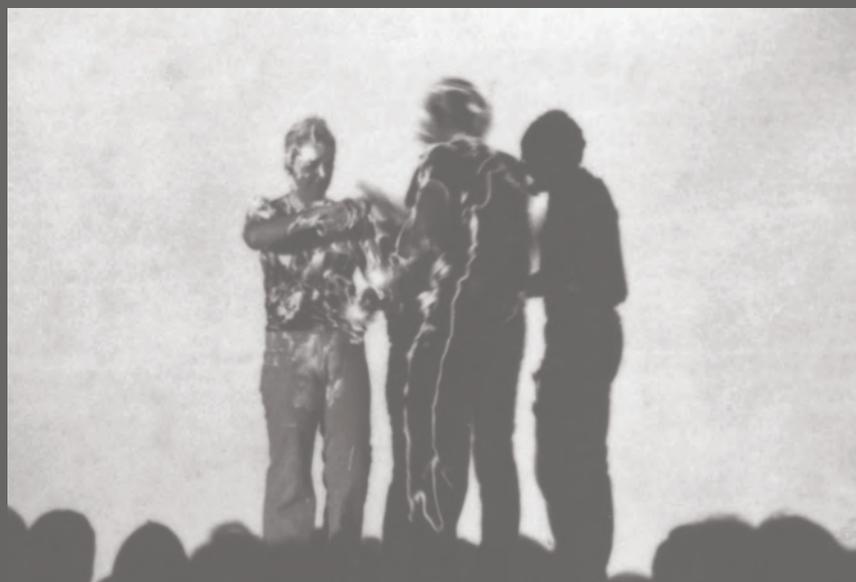
erkennbaren Teil der Handlung – zum Akteur. Der Blick der Kamera ist eine entindividualisierende Fixierung: unmöglich, sich aus der Perspektive der auf Distanz gehaltenen Kamera zu lösen und etwa näher heranzutreten, um mehr zu sehen. Genauso wie es der Performerin unmöglich ist, die durch die Kamera verkörperte Leerstelle mit etwas anderem zu füllen, als mit ihren eigenen Projektionen. Der Blick der Kamera ist eine nicht vollständig zu kalkulierende Grösse, mit der gerechnet werden muss – für beide Seiten, die der Performerin wie die des Publikums. Es ist genau jene Stelle in dem medialen Setting, an der die Bilder entstehen und arretiert werden. Und es ist eben jene Stelle, die, wie Flusser schrieb, in der Regel übersehen wird und sich unsichtbar macht, als existiere sie nicht als ein Instrument der Blicklenkung und Manipulation. Mediale Performances der 70er Jahre, wie die von Winteler, die *für* die Kamera produziert wurden, aber haben diese Stelle der Bildentstehung erkennbar gemacht und transformativ genutzt. Denn «Video ist», wie Winteler schreibt, «in erster Linie, ein Bild das sich bewegt» – was ebenso technisch wie metaphorisch zu verstehen ist, wie uns der sensible Umgang der Künstlerin mit der Medialität von Sprache, Bild und Subjektivität lehrt.

- (1) In der Festlegung ihres Künstlerinnennamens hat VALIE EXPORT auch die Schreibweise in Versalien festgelegt.
- (2) Bachmann, Jürg, *Birgit und Wilhelm Hein boten Geschnetzeltes aus der Filmküche*, in: Basler Zeitung, 22. 9. 1980 (zit. nach Jahresbericht der Kunsthalle Basel 1980, S. 56).
- (3) An dieser Stelle habe ich mich für jene die Lesenden einschliessende Form «uns» entschieden, weil sie mir dem subjektiven Ansatz der damaligen Arbeiten angemessen erscheint: Der Einsatz des eigenen Körpers in den hier genannten Performance-Arbeiten lässt meines Erachtens keine neutralisierende Distanzierung zu, sondern arbeitet explizit mit der identifikatorischen, spiegelbildlichen Schnittstelle, in der der eigene, konkrete Körper zum Stellvertreter für den anderen wird. Vgl. Adorf, Sigrid, *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, Bielefeld 2008, S. 299 f.
- (4) Dieser Beitrag bietet nicht genügend Raum, die Entwicklung und Transformation feministischer Fragestellungen und ihren Bezug zum Identitätsdiskurs nachzuzeichnen, deswegen möchte ich mich hier auf folgende Verweise beschränken: 1971 problematisierte Linda Nochlin die Ausschlusskriterien des traditionellen kunsthistorischen Kanons und der Akademien und machte sie in ihrem legendären Aufsatz *Why have there been no great women artists?* für den Mangel an *Meisterinnen* verantwortlich (Nochlin, Linda, *Why Have There Been No Great Woman Artists?*, in:

- Thomas B. Hess und Elizabeth C. Baker (Hg.): *Art and sexual politics. Women's liberation, women artists, and art history*, New York 1973, S. 1–39). Deutlich wurde, dass jungen Künstlerinnen zahlreiche idealisierte Bilder von Frauen in der Geschichte der Malerei als Vorbilder zur Verfügung standen, nicht aber Geschichten von Malerinnen. Zudem erschwerte die klassische Rollenaufteilung in der bürgerlichen Ehe, die im wirtschaftlichen Aufschwung der 50er und 60er Jahre als Garantie häuslichen Glücks, familiärer Geborgenheit und sozialer Stabilität galt, eine öffentliche Rollenfindung ausserhalb der Hausfrau- und Mutterzuschreibungen. Das Private als politisch zu erkennen und den Konflikt zwischen der lustvollen wie leidvollen Identifizierung mit – und der kritischen Distanzierung von klassischen Bildern von Frauen zum Gegenstand der eigenen künstlerischen Arbeit zu machen, gehörte für politisch denkende Künstlerinnen der 70er Jahre zum Gebot der Stunde (nachzulesen in zahlreichen Publikationen zur sogenannten *feminist art*: Parker, Roszika und Pollock, Griselda: *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*. London 1981; Eiblmayr, Silvia u.a. (Hg.), *Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation*, Wien 1985 (Ausst. Kat.); Broude, Norma und Garrard, Mary Ann (Hg.): *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 70s, History and Impact*, New York 1994; Pollock, Griselda, *Screening the Seventies. Sexuality and Representation in Feminist Practice – a Brechtian Perspective*, in: dies. (Hg.): *Vision and Difference. Femininity, Feminism, and the Histories of Art*, London u.a. 2003, S. 212–268; Reckitt, Helena (Hg.), *Art and Feminism. Themes & Movements*. London, Berlin 2001; Mark, Lisa Gabrielle (Hg.), *Wack! : art and the feminist revolution*. Cambridge 2007 u.v.a.).
- (5) EXPORT, VALIE, *Feministischer Aktionismus. Aspekte*, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Frankfurt/M. 1980, S. 139–176.
 - (6) Die Ausstellung «VALIE EXPORT. körperkonfigurationen 1972–76, video-projekte und -realisationen, video - kassetten 1973 – 1977» (19. 4.1977–7. 5.1977, Galerie Stampa) versammelte zahlreiche Arbeiten von frühen Zeichnungen bis zu den der feministischen Body Art zugerechneten Performances, zu denen auch die oben im Text genannten gehören, Katalog *VALIE EXPORT. körperkonfigurationen 1972–76, video -projekte und -realisationen, video - kassetten 1973–1977*, Galerie Stampa, Basel 1977 (Ausst. Kat.).
 - (7) *Mediale Botschaften* seien hier verstanden als komplexe Verknüpfungen von Inhalten, Techniken und deren Indienstnahmen, vgl. die drei Ebenen – physisch, semantisch, politisch –, die Régis Debray in der Frage nach dem Medium miteinander verknüpft sieht, Debray, Régis: *Für eine Mediologie (1994)*, in: Claus Pias u.a. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die massgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 67–75.
 - (8) Flusser, Vilém, *Für eine Phänomenologie des Fernsehens (1974)*, in: Stefan Bollmann, (Hg.): *Medienkultur*, Frankfurt/M. 1997, S. 103–123, S. 108.
 - (9) Bachmann 1980.
 - (10) Vgl. Herzogenrath, Wulf, *Fernsehen und Video. Das Doppelgesicht eines neuen künstlerischen Mediums*, in: *d 6. fotografie - film - video*, Bd. 2: *documenta 6*, Kassel 1977, S. 289–292. 1977, S. 289.
 - (11) Vgl. Shamberg, Michael, *Guerilla Television*, New York 1971 und Faenza, Roberto, *Wir fragen nicht mehr um Erlaubnis. Handbuch zur politischen Videopraxis*. Berlin 1975 (ital. Orig.: Feltrinelli 1973).

- (12) Vgl. Gaehtgens, Thomas W. u.a. (Hg.), *TV Kultur. Das Fernsehen in der Kunst seit 1879*, Amsterdam, Dresden 1997.
- (13) Flusser 1997, S. 104.
- (14) Flusser 1997, S. 108.
- (15) Vgl. Grau, Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2003.
- (16) McLuhan, Marshall, *Medien verstehen. Der McLuhan-Reader*, Köln 1998, S. 149.
- (17) McLuhans Hauptinteresse gilt dem «Entgegenkommen» des Bildes und der neuen Form von Einbezogenheit der Betrachtenden: «Das Fernsehen verlangt eine starke Beteiligung und Einbeziehung der Gesamtperson. Es kann nicht als Hintergrund verwendet werden. Es engagiert uns. Vielleicht ist dies der Grund, warum so viele Menschen sich in ihrer Identität bedroht sehen.» McLuhan, Marshall, *Die Magischen Kanäle. Understanding Media*, Basel 1995, S. 496.
- (18) Vgl. <http://www.arsenal-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1365/212.html?type=98&cHash=3a75a068c4>, letzter Zugriff 27. 2. 2011.
- (19) Ohne das an dieser Stelle vertiefen zu können, scheint mir der Hinweis auf diesen Bruch wichtig: War es im Zeitalter des (Kino-)Films meist noch um eine Thematisierung der Masse gegangen (auch und gerade in Form von Zuschauermassen) – ein typisches Problem der Moderne und Industrialisierung –, so rückte bezeichnenderweise im Zeitalter des Fernsehens (Postmoderne, Postfordismus) eine andere Konstellation in den Fokus: die Beziehung des Einzelnen/der Einzelnen zum Apparat bzw. zum Bild. Der Mediengebrauch (Massenmedium Kino versus Privatmedium Fernsehen) liefert keine ausreichende Begründung für die sich ändernde Wahrnehmung gegenüber dem modernen Subjekt, aber eine signifikante Analogie.
- (20) Vgl. zur zeitlichen Begrenztheit des Interesses an Videokunst in dem hier vorge-tragenen, historischen Sinn: Daniels, Dieter, *Was macht eigentlich ... die Video-kunst?* in: KUNST Magazin, Heft 02 2011, S. 6–10.
- (21) Winteler, Künstler aus Basel, Kunsthalle Basel 1981.
- (22) McLuhan 1998, S. 149.
- (23) Winteler 1981.
- (24) In der konzeptuellen Beschreibung der Künstlerin klingt die förmliche Mehrdimen-sionalität an: «Der Monitor ist von einem Spiegel diagonal überdacht und das Monitorbild wird auf eine Spiegelbahn reflektiert die ihrerseits aus dem Monitorboden kommt und sich bis zum Diaprojektor windet. Der Projektor wirft seinerseits ein Bild von mir das die Richtung der Spiegelbahn folgt und verlängert. Die Balken, gleich Spinnenbeine[n], verbinden den Monitor mit den Wänden und markieren die Grenze seines Einflussfeldes. Andere Spiegel sind entlang den Wänden pla[t]ziert und jeder trägt ein anderes Bild des Monitors entsprechend dem Standort des Betrachters», ebd.
- (25) Winteler 1981.
- (26) Einleitend zu ihrem Künstler[in]nenheft *Tanzen mit dem Video* (1984) reflektiert Winteler ihr Bedürfnis nach künstlerischem Ausdruck («AUS = DRÜCKEN. Energie die nach Aussen drängt») als eine innere Notwendigkeit, sich mitzuteilen, Anna Winteler 1984, ohne Seitenangabe.
- (27) Kat. zur Ausst.: Künstler aus Basel 1981 (Anna Winteler), ohne Seitenangabe.
- (28) Anna Winteler 1991. Die Nahperspektive Winteler zum Fernsehbild und ihr assoziatives Eingreifen der Hände erinnern mich an meine an anderer Stelle aus den

- Videoarbeiten von Künstlerinnen der 70er Jahre abgeleitete These zur Perspektive des Nahsehens, vgl. Adorf 2008, S. 333 f.
- (29) Vollständige Angabe zum Video: «Le petit déjeuner sur la route d'après Manet» 1979, s/w, ohne Ton, 25 min, Kamera Reinhard Manz.
- (30) Broschüre zum Videokatalog, *Discours des montagnes à la mere*, 3 Video-Installationen, Kunsthalle Basel (12. 6.–7. 8. 1988), Anna Winteler im Gespräch mit Jean-Christophe Ammann, Gilli Stampa, Jacqueline Burckhardt, Reinhard Manz und René Pulfer. Die französische Titelschreibweise spielt in ihrer *Fehlerhaftigkeit* mit der Doppelbedeutung zwischen mère (Mutter) und mer (Meer), wie Winteler einleitend im Video im Gespräch mit J. Burckhardt erklärt, vgl. Anna Winteler 1988.
- (31) Anna Winteler 1984.
- (32) Anna Winteler 1991 («Le petit déjeuner»).
- (33) Reinhard Manz gründete 1978 die Video Genossenschaft Basel (VGB) und organisierte seit 1984 zusammen mit René Pulfer die internationalen Video-Wochen im Wenkenpark in Riehen. Er ist einer der Gesprächspartner von Winteler im Videokatalog: Anna Winteler 1988.
- (34) Zur Situation der Aufnahme von «Le petit déjeuner» teilt die Künstlerin in einem Interview von 2009 mit, dass es unter Mitwirkung von drei Männern entstanden sei: einem, der ihre abgeworfenen Kleider hinter ihr aufsamelte, einem der ein «Milchwägeli» für die Kamerafahrt zog, und dem darauf sitzenden Kameramann Reinhard Manz, vgl. Interview mit Anna Winteler 2009, S. 7.
- (35) Debord, Guy, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 (franz. Originalausgabe: *La Société du Spectacle*, Paris 1967).
- (36) «Und manchmal sah man einfach drei bis vier Minuten lang nichts mehr, man sieht einfach die Baracke. Und dann plötzlich einen Hund, der geht pinkeln dort. Ich mag es sehr, dass alle Elemente vorkommen, die das Leben darstellen. Alles, was stattfindet. Ich bleibe stur und der Mann mit der Kamera bleibt stur. Und ich erscheine immer nackter. Und am Ende verschwinde ich völlig nackt und die Haare fallen so runter. Das war ein Konzept, und das habe ich sehr intensiv durchgeführt.» (Interview mit Anna Winteler 2009, S. 7)
- (37) Vgl. Straayer, Chris, *I Say I am: Feminist Performance Video in the '70s*, in: *Afterimage*, Heft 4, November, Jg. 13, 1985, S. 8–12.



Birgit und Wilhelm Hein, **Superman und Wonderwoman**, 1980, Performance Kunsthalle Basel,
Foto Franz Mäder



VALIE EXPORT, **Anpassung, Körperkonfigurationen** (Darstellerin: Susanne Widl), 1976, abgebildet in:
VALIE EXPORT. körperkonfigurationen 1972–76, video-projekte und -realisationen, video-kassetten
1973–1977, Galerie Stampa, Basel 1977



Anna Winteler, **Le petit déjeuner sur la route après Manet**, 1979, Vidéo, s/w, ohne Ton,
Kamera Reinhard Manz

PERFORMANCE ALS MEDIALE UND PHYSISCHE HERAUSFORDERUNG

Im Jahre 1969 wurde die Galerie Stampa in Basel mit einer Ausrichtung auf zeitgenössisch engagierte Kunst und Performance Art gegründet. Neben der Kunsthalle Basel kam ihr eine Schlüsselrolle in der Vermittlung von «Neuer» Medienkunst, Performance-Kunst und Musikperformance zu. «Stampa informiert» lautete ihr Slogan.

Gilli und Diego Stampa im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis (Videoaufzeichnung), 18. 5. 2010

Sabine Gebhardt Fink: Was waren eure Gründe, Performances zu zeigen?

In der Stadt gab es in dieser Zeit viele politisch motivierte Aktionen: Es gab Interventionen auf dem Barfüsserplatz, Tramgleise wurden besetzt. Später entstand daraus die Stadtgärtnerei-Bewegung. Aber auch das Theater war sehr offen und experimentell in diesen Jahren. Zudem wurden Aktionen von Joseph Beuys in Basel sehr früh gezeigt, dank des Engagements von Dieter Koeplin, dem damaligen Leiter des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel. So hat Joseph Beuys auf Koeplins Einladung bereits 1971 «Celtic+» hier aufgeführt und in die hiesige Sammlung kamen dadurch Fotos und das Video der Aktion. Mit der damals aktuellen Performance- und Konzeptkunst kam die Abgrenzung zu konventionellen Mediennutzungen. Wir haben uns darum bemüht, bereits 1972 A.R. Penck in einer Einzelausstellung zu zeigen, die auch ein politisches Manifest umfasste. Penck hatte in dieser Zeit kollektiv gearbeitet und in Arbeiterhäusern in der damaligen DDR gelebt. Unsere Galerie basierte auf der Idee, Neues zu vermitteln und günstige Editionen, Videos oder Multiples zu ver-

kaufen wie Künstler-Bücher oder Super-8-Videoarbeiten. Unser damaliges Logo lautete: Stampa informiert. Und diese Information wurde in der Galerie verkauft. Wir gründeten unsere Galerie also in einer Zeit, in der es viele neue Medien und engagierte, kritische Kunst gab. Gefördert wurde diese durch die Kunstmesse «Art» in Köln, die dort 1967/68 erstmals stattfand. Die «Art» in Basel wurde 1970 erstmals eröffnet. Seltsamerweise durften die KünstlerInnen nicht an die Vernissage der Messe in Köln. Deshalb haben Klaus Staeck und Joseph Beuys in einer Aktion am Eingang stehend mit einem D-Markstück immer wieder an die verschlossenen Messetüren geklopft.

SGF: War die Aktionskunst als europäische Strömung wichtiger oder die Performance Art amerikanischer Prägung für eure damalige Arbeit?

In Europa ist die Idee der offenen Museen entstanden. Eine Vorreiterrolle kam dem Stedelijk Museum in Amsterdam zu: Es sammelte und zeigte neben der Kunst auch sehr früh Fotografie und Design. Ein direkter Nachfolger war die Kunsthalle Basel 1969/70 mit den Ausstellungen «Das offene Museum – die Stadt» und «Veränderungen aller Art», wo Film, Theater und Tanzperformance in der Kunsthalle präsentiert wurden. KünstlerInnen gingen aber auch unabhängig davon auf die Strasse und machten Aktionen – wie etwa Jochen Gerz oder Corsin Fontana im Rahmen ihrer Ausstellungen in unserer Galerie. Peter Althaus hat in der Kunsthalle ausserdem Architektur gezeigt und Grafik herstellen lassen. Etwas später kamen dann Performance-KünstlerInnen aus den USA ins Programm wie Simone Forti, Trisha Brown oder Laurie Anderson unter der Leitung von Jean-Christophe Ammann. Das hatte ziemlich grossen Einfluss auf uns.

SGF: Dieses Aufbrechen der Institutionen, wie stark spielte gerade die Performance-Kunst dabei eine Rolle?

Es war nicht nur die Performance- oder Aktionskunst, sondern auch die Medienkunst, die wichtig war. Ebenso befand sich die Architektur in einer «parallelen» Umbruchsituation. In der Galerie zeigten wir

deshalb Projekte von Superstudio, archigram, Archizoom, Coop Himmelb(l)au und Haus Rucker & Co. Diesen Architekten und Designern ging es um Umweltbewusstsein und politische Eingriffe in den Stadtraum, was ein wichtiger Teil der damaligen Performance-Szene war! Und auch die Medienkunst entwickelte sich performativ. Super 8 war der Anfang der «Videokunst». Damals gab es noch Bänder, später kam das Halbzollsystem. Alles lief parallel: Jochen Gerz fotografierte, arbeitete mit Video und machte Performances. Die Gattungen waren nicht so genau definiert oder wurden bewusst aufgebrochen. Und es gab nur wenige Galerien, die sich neuen Medien wie Performance- und Videokunst widmeten; ausser uns waren es Gerry Schum und wenige andere. Da die Videokunstszene in Lausanne und Genf innovativ war, zeigten wir – neben Performance-Kunst – relativ früh René Bauermeister, Jean Otth, Urs Lüthi und Gérald Minkoff/ Muriel Olesen. In Bern und Zürich tat sich nicht so viel in Sachen Performance Art oder Neue-Medien-Kunst. Allerdings ging eine Initialzündung von Harald Szeemanns (1969/70) Ausstellung in Bern «When Attitudes become Form» aus: Er zeigte ortsspezifische Arbeiten in spröden Materialien, die nicht verkäuflich waren und die nur vorübergehend an einem Ort zu sehen waren und dann wieder verschwanden. Medientechnisch wäre noch die Grossleinwandprojektion, die von uns im Jahre 1971 in der Kunsthalle Basel organisiert wurde, als wichtiges Ereignis zu nennen. Die Apparaturen dazu lieferten ein 8 x 4 Meter-Bild, was den Beginn des Prinzips des Beamens und der Videoinstallation darstellte. Aber die Maschine war 20-mal so gross wie ein Beamer heute, sie hatte einen wahnsinnigen Stromverbrauch und erzeugte eine furchtbare Hitze im Ausstellungsraum. Das war der Beginn einer Videoübertragungssituation.

SGF: Welche Rolle kam der Kunstkritik und -theorie in der Entwicklung der Performance- und Medienkunst zu?

Die Zeitungen waren damals offen für künstlerische Experimente. Wir hatten hier zwei Tageszeitungen, nämlich die Basler Nachrichten und die Nationalzeitung, die eher links ausgerichtet war. Die Kunstkritik war eine wichtige Instanz damals, denn das Publikum war etwas

«begrenzt»; es waren immer dieselben Leute, die in die Kunsthalle, ins Theater oder zu uns kamen. International spielten die Zeitschriften Interfunktionen, gegründet von Friedrich W. Heubach in Köln, und Interview von Andy Warhol eine wichtige Vermittlerrolle. Diese waren nicht so «gesteuert» wie Frieze oder Artforum heute und von kommerziellen Inseraten dominiert, sondern bemühten sich um Theoriebildung.

SGF: Was sind die wesentlichen Veränderungen in der Performance Art aus heutiger Sicht?

Die Arbeitsinstrumente haben sich in unseren Augen verändert, aber die Fragen, die uns als Galeristen damals interessierten, sind mehr oder weniger die gleichen geblieben. Medienkritik war damals ein Thema und ist es heute noch. Richard Kriesche, der in Graz lebt, hat auf unsere Einladung 1974 die Performance «tv tod 1» gezeigt, die einen grossen Eindruck hinterlassen hat. Bereits damals bewegte sich Kriesche zwischen künstlerischer Forschung, Performance- und Videokunst. Er nutzte auch Dokumente von Performances sehr früh und verband Theorie und Praxis – eine Haltung, der heute noch Vorbildcharakter zukommt.

SGF: Und welche performativen künstlerischen Praktiken interessieren euch in der Gegenwart?

Momentan haben wir mehrere KünstlerInnen, die mit verschiedenen Medien performativ arbeiten, in unserem Programm. Wir stellen fast niemanden mehr aus, der nur malt oder zeichnet. Als wichtige PerformerInnen vertreten wir Martina Gmür, aber diese arbeitet auch mit Objekten und Malerei. Daniela Keiser verfolgt ebenfalls einen performativen Ansatz und ihr Werk situiert sich in den Bereichen Fotografie, Skulptur und Klang-Installation. Ausserdem zeigen wir regelmässig den Performance-Künstler Heinrich Lüber und performative Arbeiten von Till Velten. Wir engagieren uns für Performances, wenn wir etwas interessant finden und es für uns realisierbar ist. Der Grund für «weniger» Performances im Ausstellungsprogramm ist sicher der aktu-

elle Kunstmarkt, der es schwierig macht, im Kunstkontext nur mit Performance über die Runden zu kommen. Es gibt nicht so viele Aufführungsorte in der Schweiz und die Honorare sind klein.

Muda Mathis: Nicht unbedingt! Wenn man sich entschliesst, Performance-Kunst zu machen, lebt man nicht schlecht im Musik- oder Theaterkontext. Sich allein auf die Kunstinstitutionen auszurichten reicht nicht. Jan Duyvendak ist ein gutes Beispiel dafür, wie man Performances geschickt zu Produkten macht. Er hat ein «Showcase» und kann sieben bis acht Performances aus dem Ärmel schütteln, je nach Bedarf der Veranstalter. Deshalb ist er in verschiedenen Kontexten präsent und erfolgreich. Denn ein wichtiges Erfolgsmerkmal der Performance-Kunst ist ihre Aufführbarkeit in verschiedenen Kontexten. Einerseits provoziert mich diese Haltung, die geschäftstüchtige Strategie, andererseits wünsche ich mir einen breiten Performance-Begriff, der über enge Disziplinengrenzen hinausgeht.

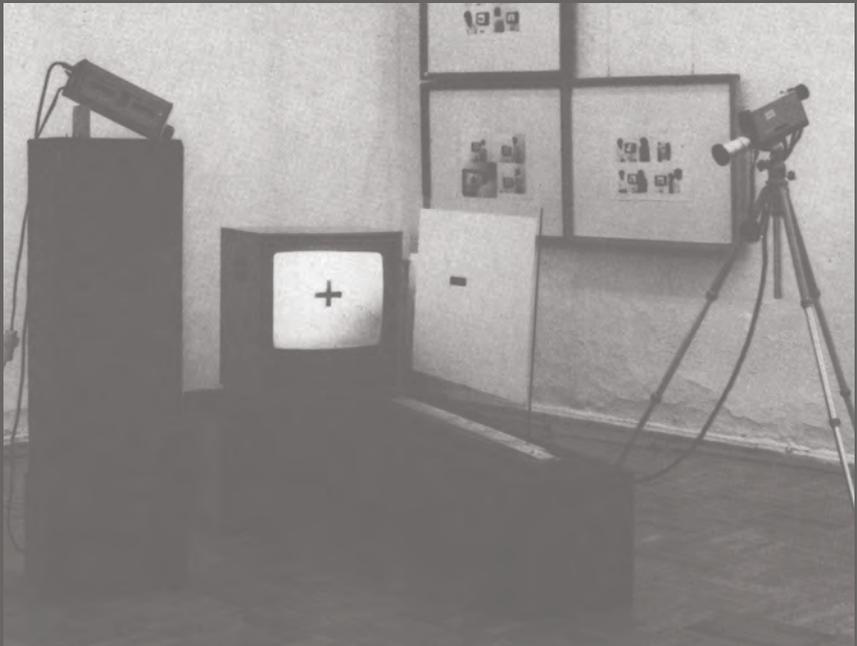
Ein anderer Grund, weniger Performance-Kunst zu zeigen, ist die Tatsache, dass viele der damaligen PerformerInnen, die zum Beispiel in der Performance Saga dokumentiert sind, inzwischen keine Performances mehr machen. Das ist eine Frage unterschiedlicher Performance-Konzepte. So wie die Aktionen in den 1960er und 1970er Jahren stattgefunden haben, im Sinne einer körperlichen Verausgabung, die bis an die Grenzen des eigenen Erlebens reicht, ist das inzwischen obsolet geworden. In den 1970er Jahren bin ich mit Jochen Gerz, Marcel Odenbach und Ulrike Rosenbach auf einer Tournee durch Kanada gereist. Was gezeigt wurde, war für das Publikum und die Akteure extrem herausfordernd. Diese Überforderungen auf beiden Seiten haben damals eine völlig neue Dimension künstlerischen Arbeitens markiert. Wenn man jedoch diese Performances miterlebt hat, ist es schwierig, die Re-Enactments jetzt interessant zu finden. Aber für die KünstlerInnen selbst mag es durchaus von Interesse sein; ebenso für diejenigen im Publikum, die die alten Arbeiten nicht kennen. Allerdings sollten die Arbeiten nicht identisch wiederholt oder rekonstruiert werden. Das Thema von «tv tod» war die Frage nach der Fiktion von Bildern, die in den Massenmedien geliefert werden und

nicht «wahr» sind. Dieses Thema ist inzwischen ausreichend bearbeitet. Auch Ulrike Rosenbachs Aktionen kann man nicht einfach so wiederholen, sondern sie müssten an aktuelle Debatten der Postcolonial und Gender Studies und Fragen nach Subjektkonstruktionen anschliessen.

SGF: Welche Rolle kam damals Dokumenten zur Vermittlung von Performance-Kunst zu?

Ulrike Rosenbach hat sehr früh Stills zu ihren Videos produziert, die verkauft werden konnten. Des weiteren haben wir Workshops mit Klaus vom Bruch, Jochen Gerz, Ulrike Rosenbach, Richard Kriesche und Terry Fox organisiert und diese auf U-Matic-Bändern dokumentiert. Unsere damalige Idee war, zusammen mit einem Förderer und Sammler, einen Künstlervideo-Produktions- und Performance-Raum zu gründen, der Arbeiten von Jürgen Klauke, Marcel Odenbach, Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT oder Peter Trachsel und anderen zeigen sollte. Aber dieses Projekt ist nie verwirklicht worden.

Daneben hatten wir von Anfang an eine Videothek und haben performative Arbeiten so vermittelt und auch vertrieben. Die Installationen waren ebenfalls käuflich. Allerdings haben die meisten Museen davon keine Kenntnis genommen und wohl heimlich gehofft, dass die Techniken wieder verschwinden würden. Eine Ausnahme war Ursula Perucchi in Zürich. Die Museen in Basel waren sehr spät bereit, sich für Medienkunst zu öffnen und haben zuerst Filme von Broodthaers und Penck bei uns erworben. Videokunst wurde dann erst sehr viel später gesammelt. Dabei kooperierten wir mit Mike Steiner, der eine Videoproduktion in Berlin leitete, mit der Berliner Gruppe «intermedia» sowie mit der P.A.P., einer Agentur in München, die Film, Video und Musik vertrat. Schliesslich gab es noch den «S-Press» Tonband-Verlag; dessen Sprechkassetten von KünstlerInnen haben wir 1978 aufgeführt. Neben der europäischen Kunstszene arbeiteten wir auch mit dem Performanceraum «The Kitchen» und anderen amerikanischen Videogalerien zusammen.



oben: Einladungskarte Richard Kriesche, **tv tod 1**, 1974, Galerie Stampa Basel

unten: Einladungskarte Peter Weibel, **Epistemische Videologie** (1974), 1977, Galerie Stampa Basel



Miriam Cahn, **Mein Frausein ist mein öffentlicher Teil**, 1979, Performance Nordtangente Basel





THE IMPORTATION OF AMERICAN SEX



Einladungskarten von VALIE EXPORT (1977), Vito Acconci (1977) und Ernest Gusella (1978)
Galerie Stampa, Basel

valie export

19.4. – 7.5. 77

körperkonfigurationen 1972 – 76
video – projekte und – realisationen
video – kassetten 1973 – 1977

eröffnung: dienstag 19. april 20.00
valie export ist anwesend

stampa

spalenberg 2 ch – 4051 basel
tel. 061/ 25 79 10 / 25 40 62

öffnungszeiten:

dienstag – freitag 14.00 – 18.30
samstag 10.00 – 17.00

vito acconci

15.11. – 3.12.77

stampa

spalenberg 2 ch – 4051 basel
tel. 061/ 25 79 10 / 25 40 62

öffnungszeiten:

dienstag – freitag 14.00 – 18.30
samstag 10.00 – 17.00

ernest gusella

“conceptual performance pieces 1974 – 1978“

ernest gusella, geb. 1941
calgary, alberta, canada
lebt in new york

e. gusella zeigt in basel
video - arbeiten von 1974 – 78

montag, 3. april 1978, 20.00 uhr
eintritt fr. 5.–

stampa spalenberg 2 ch-4051 basel tel.25 79 10



Ulrike Rosenbach, **Maifrai/ Maywoman**, Performance und Installation, 1. 5. 1977, Berlin, Ausstellung,
Videostills und Performancefotografie Galerie Stampa Basel

TANZPERFORMANCE IN DER SCHWEIZ

SOLOTANZ UND PERFORMANCE (-KUNST) ÜBERKREUZT

Dorothea Rust

Das Auftauchen des Begriffs Tanzperformance markiert zugleich einen Aufbruch im Tanz in den 1980er Jahren in der Schweiz: Eine lebendige freie Tanzszene entwickelt sich, es werden vermehrt Subventionen für deren Aktivitäten freigesetzt. Diese Entwicklung findet im Sog von Forderungen nach kulturellen Freiräumen statt, die teilweise gewaltsam erfochten wurden (Jugendunruhen in Zürich, Bern, Basel und Lausanne in den 80er Jahren). Waren der postmoderne Tanz und die Performance-Kunst in Nordamerika und Europa in den 1960er und 1970er Jahren die künstlerisch wegweisenden, so ist es im Europa und somit auch in der Schweiz der 1980er Jahre der Tanz.

Die Herausbildung eines heterogenen Begriffs

Der Begriff Tanzperformance wird mit dem Auszug der TänzerInnen aus dem Bühnenraum hinein in den Raum des Museums, der Kunsthallen (Christine Brodbeck's Aufführungen in der Kunsthalle Basel in den 70er und frühen 80er Jahren) und auf die Strasse (Strassen-Tanz-Aktionen z.B. von Geneviève Fallet) aktuell. Tanzperformance entsteht auf der Demarkationslinie zwischen Solotanz, der in Kunsträumen situiert ist, und Tanztheater mit seinen hierarchisch strukturierten Tanz-Kompanien, das sich teilweise am modernen Tanz orientiert und auf Theaterbühnen stattfindet.

Der Begriff Tanzperformance setzt sich aus den beiden Wortteilen Tanz und Performance zusammen. Mit dem deutschen Begriff Tanz wird implizit auch die deutsche Tanztradition angesprochen. Der aus dem angloamerikanischen Sprachraum eingeführte Begriff Performance steht dagegen für das Prozesshafte und somit für einen erweiterten Kunstbegriff in Abgrenzung zu einem statischen Werkbegriff der bildenden Kunst. Er zeigt Affinitäten zur Performance-Kunst und zum postmodernen Tanz. Die Tanzperformance der 1980er Jahre ist allerdings keine zusammengesetzte Kunstform, sondern sie findet in der Überkreuzung von Solotanz und Performance-Kunst statt. Heute wird der Begriff Tanzperformance hybrid verwendet: Was unter diesem Namen angekündigt auf der Bühne geschieht, wird aus verschiedenen Sparten (Tanz, Kunst, Design, Theater, Musik) gespielen und zusammengesetzt.⁽¹⁾

Solotanz und Performance-Kunst

In der Form der Tanzperformance seit den 80er Jahren bekommt der Solotanz ein erneutes Gewicht. Und obwohl er an den Solotanz der Moderne anknüpft, ist in den späten 80er Jahren nicht die Rückkehr zu einem vom gesellschaftlichen Korsett befreiten Naturkörper nach antikem Ideal der Antrieb. Sondern aktuelle urbane Lebensräume und ihre Bedingungen beschäftigen und fordern die Menschen und werden in diesem Tanz gespiegelt: Die TänzerInnen spielen mit Regelwerken der Bedingungen urbaner Realitäten sichtbar im Raum; wiederholbare oder momentane Phrasen von funktionaler Bewegung werden sowohl aus dem Gewährwerden der Oberflächen des Körpers als auch aus einer emotionalen Spannung heraus entwickelt. Die TänzerInnen sind AutorInnen ihrer Bewegungskompositionen und handeln als KünstlerInnen. Im Zeitalter der Entwicklung der digitalen Medien entsteht die Idee, Körper könnten sich in Bildräumen auflösen. Und es ist gerade dieser Solotanz, der die Regungen und vitalen Äusserungen eines einzelnen (Tänzer-) Körpers extrapoliert und in den erlebten Raum zurückbringt. An genau dieser Schnittstelle überkreuzen sich auch Tanzperformance und Performance-Kunst und die Affinität von Tanz zur bildenden Kunst.⁽²⁾

Merkmale

1. Neue Wirkungsräume und -stätten, bedingt durch kulturell-politische Gärungsprozesse, eröffnen sich dem Tanz: Einerseits bringen etablierte Kunstorte wie Museen, Kunsthallen und Galerien Tanz ab den späten 70er Jahren in ihre Räume. Andererseits werden politische Forderungen nach neuen Räumen für junge kulturell tätige Menschen gestellt, in denen spartenübergreifendes künstlerisches Produzieren und Aufführen in eigener Regie ohne die künstlerische Begrenzung von *high and low* möglich ist. Die politischen Forderungen entladen sich 1980 in Zürich in den Opernhauskrawallen und führen zu den Jugendunruhen. Diese haben auch für den Tanz Bedeutung: In Zürich entstehen daraus das Kulturzentrum Rote Fabrik und andere kleinere Interessensgemeinschaften für künstlerische Produktionen wie das Seefeld Tanzprojekt und die Koprod. Sie sind seit den 1980er Jahren in Zürich Orte für experimentellen Tanz und die freie Tanzszene. 1985 findet z.B. in der Roten Fabrik das Minimal Festival statt, mit Beiträgen von TänzerInnen (Christine Brodbeck, Monica Klingler, Eileen Nemeth, Peter Schelling u.a.) und dem Theatermacher Christoph Marthaler u.a. Auch in Bern (Siedlung Zaffaraya und Reithalle), Basel (Alte Stadtgärtnerei) und Lausanne (*Lôzane bouge*) werden selbstbestimmte kulturelle Freiräume eingefordert. Diese Überführung des Tanzes an neue Orte wirkt wieder auf den Tanz zurück.

In den 80er Jahren entstehen erste spezifische Tanz-Festivals (Tanznovember) in Zürich und in Basel.

2. In Ermangelung professioneller Ausbildungsstätten für zeitgenössischen Tanz emigrieren junge TänzerInnen Ende der 70er und in den 80er Jahren temporär oder ganz nach New York, denn New York ist in den 80er Jahren der *melting pot* für Tanz und Kunst. Andere besuchen Intensivkurse und Workshops in Amerika oder Ausbildungsschulen in den Niederlanden. Sie kommen in Kontakt mit Dozierenden aus Nordamerika, die den postmodernen Tanz der 60er und 70er Jahre oder seine Nachwehen in den 80er Jahren erlebt haben. Wieder andere gehen nach Japan zu den Meistern des Butoh-Tanzes

Kazuo Ono, Hijikata oder besuchen deren Workshops in Europa, wenn sie auf Tournee sind (einige Butoh-TänzerInnen lassen sich in Frankreich und Deutschland nieder). Wieder andere gehen ganz eigene Wege, orientieren sich nicht am Tanz sondern an der bildenden Kunst und der Performance Art.

3. Die Improvisation oder Instant Composition ist in der Tanzperformance nicht nur Werkzeug sondern auch Kunstform, die als Performance stattfindet. Die Bezeichnung Instant Composition besagt, dass Bewegung aus dem Körpergedächtnis situationsbezogen und im Moment entwickelt wird. Die Contact Improvisation ist eine spezifische Art der Tanz-Improvisation die in den späten 70er und in den frühen 80er Jahren auch in der Schweiz ihre ersten PraktikerInnen findet.

Sie setzt klare Ausgangsbedingungen: Zwei TänzerInnen spielen mit dem Gleichgewicht, ausgehend von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die feinen gravitatischen Verschiebungen im eigenen Körper, im Geben, Nehmen und Verschieben des Gewichts an der Schnittstelle ihrer beider Körper. Die Contact Improvisation hat viel mit Sport und Spiel gemeinsam und reicht bis zu akrobatischer Virtuosität, sie zieht deshalb auch männliche Akteure in das weiblich konnotierte Feld des Tanzes hinein. Zudem hat sie eine soziale Komponente: In losen temporären Versammlungen, die regelmässig stattfinden, wird «gejamt». Sie eignet sich auch dazu, Menschen mit Behinderung und physischen Einschränkungen Tanz zu ermöglichen. Man könnte sagen, dass sie die einzige Tanzmethode oder Tanztechnik ist, die sich aus dem postmodernen Tanz in Nordamerika entwickelt hat. Heute ist die Contact Improvisation weit verbreitet: Ausserhalb des Kunstkontextes organisiert eine international vernetzte Community ihre eigenen Veranstaltungen und Weiterbildungen.

4. Das Spektrum von Haltungen zu Komposition, Choreografie und zum Er-Finden von Bewegung ist so weit, wie es direkte und indirekte Bezüge zum Ausdruckstanz der Moderne in Deutschland und Nordamerika, zum postmodernen Tanz in Nordamerika, sowie zum

Butoh-Tanz in Japan und zur Theater-Kunst von Jerzy Grotowski in Polen gibt:

- Aus historischer Sicht hat die Schweiz keine starke Tanztradition wie Deutschland oder Nordamerika. In diesen Ländern gibt es schon seit Jahrzehnten offizielle Ausbildungen in zeitgenössischem Tanz – in der Schweiz startete 2009 der erste BA in zeitgenössischem Tanz, der ein Jahr später aus bildungspolitischen Gründen wieder eingestellt wurde. Insofern war der künstlerische Tanz in der Schweiz diesbezüglich ein Trabant der Tanzentwicklungen in Deutschland (freier Tanz, Ausdruckstanz, Tanztheater) und Nordamerika (Modern Dance). Die beiden Weltkriege und besondere kulturell-topografische Bedingungen⁽³⁾ haben KünstlerInnen aus dem deutschsprachigen Raum bewogen, in die Schweiz zu ziehen: Zwei historisch bedeutende avantgardistische Stätten der Kunst und des Tanzes mit schon damals internationaler Vernetzung sind so in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden: das Cabaret Voltaire Dada in Zürich und der Monte Verità in Ascona.

BegründerInnen des modernen Ausdruckstanzes (z.B. die Schweizerin Suzanne Perrottet) hatten Kontakt zur Zürcher Dada-Bewegung und waren in ihre Aktionen involviert. Das Cabaret Voltaire ist seit 2002 wieder aktiver Kulturort in Zürich mit internationaler Ausstrahlung. Dass der Monte Verità auch in den späten 70er Jahren «... zu heute hochaktuellen, teilweise brisanten Themen, vom philosophischen Anarchismus über Lebensreform, Kommunebildung, Sexualrevolution, Frauenemanzipation, bis zur Bürgerinitiative gegen atomare Bewaffnung und für den Schutz der Umwelt»,⁽⁴⁾ wieder aufs Neue belebt und befragt werden konnte, zeigte die Ausstellung «Monte Verità, Berg der Wahrheit» von Harald Szeemann vom 17. November 1978 bis 28. Januar 1979 im Kunsthaus Zürich.

Eine Sonderstellung nimmt auch das (deutsche) Tanztheater von Pina Bausch ein, das in den 1970er und 1980er Jahren grosse Wirkung auf die Erneuerung des Tanzes in Europa hatte. Pina Bausch arbeitete mit Alltagsgesten, Mimik, Sprache, Gesang und mit repetitiven Bewegungssphrasen. Wie in einem Film entwirft sie Bilder zu gesellschaftlichen und gleichsam universellen Themen des

menschlichen Daseins. Sie lässt den Tanz von innen heraus entstehen: Ihren TänzerInnen stellt sie Fragen wie sie etwas tun, während sie dazu improvisieren, und entwickelt so den Tanz(-Text) unter Einbezug persönlicher und autobiografischer Erinnerungen. Ihre Kompanie ist ein «Tanzkörper», in dem jede/r einzelne TänzerIn ein eigenes Profil hat, das im Dienste eines grossen (Tanz-Theater-)Textes steht.

- In den 70er Jahren werden von Jean-Christophe Ammann erstmals auch PionierInnen des Judson Dance Theater nach Basel in die Kunsthalle eingeladen (Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti.⁽⁵⁾ Das Judson Dance Theater in New York steht für die Anfänge des postmodernen Tanzes und hatte seine innovativste Zeit von 1962–1964, existierte aber noch über diese Zeit hinaus. Es entstand aus Kompositions-Workshops für TänzerInnen, die Robert Dunn leitete. Er brachte u.a. Cages Zufallsoperationen ein. Cage wendete, vom I Ging (chinesisches Orakelbuch) angeregt, Losentscheidungen in seinen Kompositionstechniken an. Die TänzerInnen in Robert Duns Workshops mussten Zeit- und Raumstrukturen von Cages Partituren mit eigenen Aktionen, Handlungen und Bewegungen umsetzen. Simone Forti beschreibt, dass sie schnell arbeiten mussten und an dem Material nicht leiden sollten. Der Begriff postmoderner Tanz bezeichnet demnach keinen Tanzstil sondern muss als Sammel- und Epochenbegriff für Phänomene und radikale, einschneidende Entwicklungen im Tanz der 60er, 70er bis in die 80er Jahre angesehen werden. Er war Teil einer innovativen Entwicklung in den Künsten in Amerika mit Wirkung bis nach Europa. Massgebend bestimmt haben die Veränderungen Tänzerinnen, vor allem das legendäre Judson Dance Theater in New York. Gabriele Brandstetter hat treffend gesagt, dass der postmoderne Tanz «kein Tanz mehr sein will und dennoch Tanz als Performance reformuliert.»⁽⁶⁾ Folgende Merkmale des postmodernen Tanzes sind auch in den Tanzperformances auszumachen: Tanz genügt sich selber. Sport und Autobiografisches, Alltagsvokabular oder eine alltägliche arbeitsverrichtende Haltung werden gezeigt, die Handhabung von Werkzeug und repetitive Bewegungen kommen zum Einsatz. In der Im-

provisation kreisen die Bewegungen um das taktile Spiel der Wahrnehmung, um kleinste Gravitations-Verschiebungen im Körper, die sich in den Umraum fortsetzen, um das Spiel der Schritte, das ein konstantes Fallen in den Raum ist, und dessen Auffangen, das als Herausforderung zum sichtbaren Inhalt wird. Der Umgang mit Raum und Licht sowie der Bezug zum Publikum verschieben sich im Vergleich zum herkömmlichen Tanz: Die Apparatur des Tanzes wird offengelegt und nicht hinter einem Bühnenvorhang versteckt. Emotionale oder narrative Inhalte, wie sie im Modern Dance und im Ausdruckstanz eine Rolle spielen, treten in den Hintergrund.

- Der Butoh-Tanz markiert einen Aufbruch des Tanzes in Japan in den 1960er Jahren. 1980 tritt die japanische Avantgarde-Tanztruppe Sankai Juku im Kunsthaussaal in Zürich (anschliessend in der Kunsthalle in Basel) zum ersten Mal in der Schweiz auf.⁽⁷⁾ Sie schlägt wie ein Meteorit in die Schweizer Tanzlandschaft ein und hinterlässt nachhaltige Wirkung. Sie ist eine geschliffene Version von Butoh, dem «Tanz der Finsternis», wie ihn sein Begründer Tatsumi Hijikata nannte. Butoh entsteht Ende der 50er Jahre im Sog des Widerstands gegen die Imitation von westlicher Kultur, der in gewalttätige Demonstrationen mündet. Butoh setzt sich mit der japanischen Theater- und Tanztradition auseinander. Seine Wurzeln reichen ausserdem zurück zum deutschen Ausdruckstanz von Mary Wigman, Harald Kreutzberg u.a. Mit seinen ersten Butoh-Performances, die einen tiefen Effekt auf die beginnende Butoh-Bewegung hatten, stiess Hijikata den Körper in neue Dimensionen des Ausdrucks vor, er schuf Bewegungsbilder, die eine irritierend chaotische, animalistische und rohe Wirkung des Körpers hervorriefen. Im Butoh-Tanz «ist der einzelne Tänzer und seine persönliche Biographie die Quelle seiner Kunst – nicht im Sinn individueller Narration, vielmehr universaler Gemeinschaft. Seine Einheit mit der belebten und unbelebten Natur (wie Zen sie lehrt) wird bis zur Entpersönlichung des Künstlers, bis zur Verdinglichung seines Körpers getrieben. Auch mit seinem Bekenntnis zur Improvisation setzt sich Butoh von der Tradition ab.»⁽⁸⁾ Die Haut der TänzerInnen ist oft von der Fusssohle bis in die Haarspitzen weissgetüncht und schafft einen meditativen

und asketischen Raum im Übergang von Körper und Gesellschaft. Die Bewegungen werden in einer intensiven Spannung zurückgehalten und nur sparsam veräussert, was ungeahnte Sprengkraft birgt. Dies versetzt den Tänzer in eine Art Trance.

- Zeitgleich finden in Europa bedeutende Reformen im Theater statt: In der Theater-Kunst, die Jerzey Grotowski in seinem «Teatr Laboratorium» erforscht, wird vom Schauspieler ähnlich wie im Butoh-Tanz ein grosser Körpereinsatz verlangt; das Training ist rigoros und fordert vom Schauspieler, über seinen Horizont und die Konzepte, innerhalb derer er funktioniert, hinauszugehen. Durch die Aufhebung der herkömmlichen Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauer-raum sollen die ZuschauerInnen zu Zeuginnen und Mitfeiernden werden – Theater wird hier wie eine Messe zelebriert.

Praxis-Beispiele

1. Im Kontext bildender Kunst (in der Kunsthalle Basel) wird Tanz als «getanzter Tanz» vorgeführt. Er hat avantgardistischen Charakter, und das Tanz-Vokabular erinnert an Cunninghams Tanzsprache. Die klassisch geprägten Körperbewegungen werden mit Hingabe in einer arbeitsverrichtenden und übenden Haltung ausgeführt. Konzentration und Anstrengung werden nicht versteckt, sie sind sichtbarer Antrieb. Jack Anderson schreibt 1988 in der New York Times über Christine Brodbeck: «... she performed strenuous sequences of movement as if obsessed with fitness...»⁽⁹⁾ Sie trägt oft enge Gymnastikstrümpfe mit einem Rock oder Tuch um die Hüfte, was ihre sportliche Eleganz unterstreicht. Christine Brodbeck, die als eine Tanzperformerin der ersten Stunde in der Schweiz gilt und ebenfalls in der Kunsthalle Basel performt hat, war dort aber, neben Anna Winteler und Adelina von Fürstenberg, in Unterstützung von Jean-Christophe Ammann auch für konzeptuelle Fragen des Tanzprogramms verantwortlich.⁽¹⁰⁾
2. Repetitive Bewegung – die Vorlage gibt die Minimalmusik (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Phil Glass) – diese Bewegung wird unterschiedlich eingesetzt und generiert. Ein Teil der AutorInnen

heben die Präzision hervor, zu der die TänzerInnen durch den temporeichen und niemals stoppenden Fluss von Bewegung gezwungen werden (Beatrice Jaccard & Peter Schelling). Andere entwickeln sie wie eine Etüde und nennen sie ... Lied (was an die Bewegungslieder von Mary Wigmans erinnert). Es gibt keine scharfe, sondern eher weiche Präzision in der Bewegungsphrase, die dem Betrachter Zeit gibt, unterstützt durch ein Schweinwerferlicht die skulpturalen Formen des Körpers wahrzunehmen (Monica Klingler).

3. Improvisation pur, z.B. im seismografischen Ausloten des gemeinsamen Aktionsraumes von TänzerIn und MusikerIn. Im radikalsten Fall wird ausser einem zeitlichen Rahmen nichts abgemacht, die Anlage ist offen, das Risiko des Scheiterns wird bewusst eingegangen ... (Dorothea Rust).
4. Mit Material und Ironie wird gearbeitet, zu Musik von Fura dels Baus schleudert sie von einer Beige Teller jeden einzeln in den Raum, zum Schluss wirft sie sich tänzerisch-akrobatisch auf den mit Scherben übersäten Boden und fängt ihre gleitende Bewegungswucht in Rollen und Schulterständen auf (Yvonne Meier).

TanzperformerInnen in der Schweiz seit den 1980er Jahren:

Christine Brodbeck, Monica Klingler, Geneviève Fallet, Noëmi Lapzeson, Dorothea Rust, Franz Frautschi, Yvonne Meier, Anne Rosset, Silvia Buol, Stacy Wirth, Esther Maria Häusler, Salomé Schneebeli, Jeanette Engler, Bruno Stefanoni, Beatrice Jaccard und Peter Schelling, Hanna Barbara, Eve Bhend, Irene Kulka, Anna Winteler, Eva Fuhrer, Esther Fuchs, Nelly Büttikofer, Gilles Jobin, Gerald Personnier, René Schmalz, Yann Marussich, Gabi Glinz, Ursi Wirth u.a.

- (1) So liest man im Programmheft der Gessnerallee den Begriff relativ oft, aber er findet sich selten in den Ankündigungen im Tanzhaus.
- (2) Die Performance-Kunst ist (meistens auch) eine Solo-Kunst, auch dann wenn in Gruppen agiert wird.
- (3) Orte von besonderer Ausstrahlung, die Kultur-ReformerInnen angezogen haben, wie z.B. der Monte Verità.

- (4) Szeemann, Harald, *Monte Verità. Berg der Wahrheit*, Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Mailand 1978, S. 6.
- (5) Interview Jean-Christophe Ammann, S. 221.
- (6) Rust, Dorothea, *Tanzmuse in Turnschuhen. Zu Aspekten von Performativität in postmodernem Tanz und Performance Art*, Masterarbeit, Zürcher Hochschule der Künste, unpubliziert.
- (7) Sankai Juku war 1980 der Triumph des internationalen Theaterfestivals von Nancy, das Ensemble gastierte hierauf während mehreren Wochen in Paris, so konnte ein Gastspiel in Zusammenarbeit von Kunsthaus Zürich und Theater 11 in der Schweiz realisiert werden (Information aus Flyer).
- (8) Haerdter, Michael und Kawai, Sumie, (Hg), *Die Rebellion des Körpers. Ein Tanz aus Japan, Butoh*, Berlin 1988, S. 25.
- (9) The New York Times, Review/Dance, *Swiss Modern Sampler*, letzter Zugriff 13. 10. 2008.
- (10) Interview Jean-Christophe Ammann, S. 221.



Christine Brodbeck, **Tanzperformance vor Klangwand von Peter Vogel**, 1980, im Rahmen Konzert Basler Art Ensemble, Foto Peter Vogel

PERFORMANCE-KUNST IN BASEL: DEN KÖRPER ALS RESONANZKÖRPER ENTWICKELN.

Unter der Leitung von Jean-Christophe Ammann veranstaltete die Kunsthalle Basel Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre eine Reihe von Performances mit international bedeutenden KünstlerInnen. Eine Spurensuche.

Jean-Christophe Ammann im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink, 1985/2011

Was interessierte Sie damals an der Kunstform Performance?

Das Ganze hat eine Vorgeschichte. Ich habe damals Ende der 60er Jahre als Leiter des Kunstmuseums Luzern und während der Vorbereitung der documenta 5 zusammen mit Harald Szeemann Erfahrungen mit Fluxus und Happening sammeln können. KünstlerInnen verwendeten ihren Körper Anfang der 70er Jahre wie Skulpturen: Gilbert & George etwa in «The Singing Sculpture» oder Dennis Hopper, der an der documenta seinen Körper unter skulpturalen Gesichtspunkten einsetzte. Ich hätte schon in Luzern gerne mit Tanzperformances und Minimal Music begonnen, aber das war finanziell unmöglich. Als ich dann nach Basel kam, wollte ich gewisse Dinge «nachholen». Adelina von Fürstenberg, Anna Winteler und Christine Brodbeck haben mich dabei unterstützt. Besonders die Frage «Was ist Tanz»? war mir wichtig. Performer, die vom Ballett her kommen, unterliegen einer bestimmten Grammatik von Schritten und Bewegungen – auch wenn sie sich davon zu lösen suchen. Aber TanzperformerInnen wie Simone Forti, Trisha Brown oder Lucinda Childs entwickelten etwas völlig Neues. Sie haben ihr eigenes Bewegungs-Vokabular erarbeitet. In Basel war in den 70er Jahren das Interesse an Performance enorm.

Aber eine Performance funktioniert nur für einen kleinen Kreis, der darum herumsteht, Augenkontakt hat und der Sache ausgesetzt ist, sonst wird es voyeuristisch. Viele PerformerInnen haben architektonische Grössen wie Raumproportionen, Boden oder Wandfläche einbezogen, ihre Bewegungen haben sich an diesen Grenzen orientiert. Das waren zentrale Erfahrungen für meine spätere Arbeit, die man nie mehr rekonstruieren kann. Es gibt zwar Videoaufzeichnungen, aber die sind nicht befriedigend, weil der Raumeindruck fehlt und weil man den immateriellen Energiefeldern nicht mehr ausgesetzt ist.

Das Schwierige an den Arbeiten für uns spätere Generationen ist, dass wir mit Arbeiten umgehen müssen, die sich entziehen. Zugleich haben wir ein brennendes Interesse daran. Wir wollen begreifen, was in den 70er Jahren in der Performance-Kunst passierte.

So ein Beispiel wäre Anna Wintellers Arbeit «jeune femme suisse». Sie machte bis zur Erschöpfung einen Kopfstand und ich bekam beim Zuschauen Atemnot und zwar weil ich begriffen habe, was da an provokativer Unterwürfigkeit vorgeführt wurde. Es wurden gewisse Dinge körperlich so strapaziert, dass der Strapazierungseffekt sich buchstäblich auf die Besucher übertrug. Man muss sich darüber klar sein, was mir übrigens damals nicht klar war, dass das der Beginn der feministischen Kunst war. Es war interessant herauszufinden, wie differenzierte Energiefelder entstehen, sich überlappen etc. – und dies immer durch diesen denkenden, sich bewegenden, sich reflektierenden und emotionalen Körper. Ab Mitte der 80er Jahre wurde Performance-Kunst schwierig für mich.

Wieso wechselten Ihrer Ansicht nach viele wichtige PerformerInnen in der Mitte der 80er Jahre in andere Medien wie Video, Installation oder Musik?

Was seit der Mitte der 1980er Jahre an Performances geschah, war für mich nicht mehr nachvollziehbar. Einerseits waren PerformerInnen nicht mehr öffentlich präsent. Andererseits sprachen einige eine breitere Öffentlichkeit an als das Kunstpublikum. Zweimal war Laurie Anderson in der Kunsthalle in Basel. Als sie zum dritten Mal in die

Schweiz kam fand ihre Performance vor einem riesigen Publikum in Zürich statt. Musikperformances haben wie Tanz mit Ausdehnung zu tun. Charlemagne Palestine spielte im Oberlichtssaal der Kunsthalle Basel als wäre der Flügel ein Orchester. Und er spielte mit Tonlagen, die in die Magengegend gingen. Da erhoben sich die Leute von den Stühlen und begannen sich hinzulegen. Bei Terry Fox oder Palestine musste man im Raum sein, sonst konnte man den Klang nicht nachvollziehen.

Gibt es aus Ihrer Sicht eine Verbindung zwischen der frühen Performance Art der 1960er und 1970er Jahre und den Performances der 1990er Jahre?

Ich beschäftige mich heute weniger mit Performance-Kunst. Aber ich denke dass Performativität eine entscheidende Rolle spielt, wenn es künstlerischen Arbeiten gelingt, Energien im Körper zu generieren und übertragbar zu machen. Heute bietet sich uns eine Chance. Der Mensch steht seit den 70er Jahren im Zentrum, jenseits von Ideologien und Weltanschauungen. So etwas hat es noch nie gegeben – auch aus wirtschaftlicher Sicht nicht. Wir gehen in eine Zeit hinein, in der der Mensch neue Fähigkeiten entwickeln muss. Das hat nichts mit Egoismus oder Selbstverwirklichung zu tun, sondern gefordert ist vielmehr die Fähigkeit, in sich hineinzuhorchen, den Körper als Resonanzkörper zu entwickeln und damit auch die Energiefelder für andere zu bereiten. Das ist der Punkt, der mir bis heute unendlich spannend erscheint und an welchem wir schlicht und einfach die Mediatisierung unterlaufen. Dort wo diese Energien entstehen, in die Zuschauer hineindringen, sich im Raum wieder treffen, sich potenzieren und wieder zurückkommen, dort können wir die Medien nicht brauchen – und an dieser Stelle müsste man eigentlich einsetzen.

Das Interview erschien erstmals in alter Fassung: Performance Index Zeitung. Hg. v. Sabine Gebhardt Fink und Linda Cassens Stoian, Performance Index Festival.

KUNSTHALLE BASEL

THE KIPPER KIDS (Los Angeles)

am Mittwoch, den 14. Mai 1980, 20.15 Uhr

"Swiss tickled onions" werden die aufsehenerregenden Kipper Kids dem Basler Publikum vorführen. Sie wirken wie eine Mischung von Gilbert & George, Abott & Costello, aber mit einem wildbösen, zynischen und ausschweifenden Einschlag.

Zarte Gemüter sollen sich vorsehen.

Eintritte: Fr. 8.-- und 5.--

KUNSTHALLE BASEL

Anfang November 1980

TRISHA BROWN (New York), Tanz
am Freitag, den 5. Dezember, 20.15 Uhr

Trisha Brown gehört zur ersten Generation jener Tänzerinnen, die zu Beginn der sechziger Jahre (mit Simone Forti und Yvonne Rainer) den Tanz revolutioniert haben. Sie arbeitet heute vornehmlich als Choreographin und tritt mit ihrer Gruppe auf. Trisha Brown bezeichnet sich oft als "ein Maurer mit Sinn für Humor": Ziegelsteine werden methodisch übereinander geschichtet, immer im Kielwasser bestimmter Bewegungen. "Der Humor," sagt sie, "hat damit zu tun, dass ich verschiedene Dinge gerne gleichzeitig tue, zum Beispiel sprechen und mich bewegen." Trisha Brown hat das Judson Dance Theater geprägt, sie hat so grossartige Stücke geschaffen wie "Walking on the Wall", "Accumulation With Talking Plus Water Motor". Im Gespräch äussert sie sich weniger über den Tanz als über die Struktur des Tanzes. Mit Lucinda Childs gehört sie dann auch zu den "Minimalisten" des Tanzes, aber wie Jack Anderson in der N.Y. Times vom 15.7.79 hervorhebt, nicht in der Assoziation von Bauhaus, sondern eher der Watts Tower von Simon Rodia. - Eintritte: Fr. 8.-- und 5.--.

KAROLE ARMITAGE & RHYS CHATHAM (New York)
am Montag, den 24. November, 20.15 Uhr

Karole Armitage ist Solotänzerin in der Merce Cunningham Company, tritt aber seit 1978 als Solistin auf und ist auch als Choreographin tätig ("Ne", "The The", "Do We Could"). Rhys Chatham, geb. 1952, ist Musiker und studierte Komposition mit Donald Stratton, Morton Subotnick und LaMonte Young. Chatham spielt verschiedene Instrumente (u.a. Flöte, Gitarre). Seine musikalische Entwicklung führte dieses Jahr sowohl zu Auftritten im Mudd Club als auch im 'Hurrah'. Am 28. März 1980 schrieb mir Karole: "In dem Stück, das wir beide aufführen werden, sind sowohl Tanz als auch Musik in sich geschlossene Einheiten. Das Stück jedoch existiert nur aus der ständigen Interaktion beider. Ich bin sehr gespannt, wie das herauskommt, denn das Stück vereinigt formale Architektur mit einer intensiven, schwindelerregenden, emotionalen Energie".

Eintritte: Fr. 8.-- und 5.-- (Mitglieder, Studenten & Lehrlinge)

VON «SONIC THEATER», MAGNETBÄNDERN UND «ANARCHO-KLÄNGEN»

EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH DER MUSIKALISCH-KLANGLICHEN PERFORMANCES IN DER KUNSTHALLE BASEL VON 1978–1988

Ruth Lang

«Es ging nicht um Musik, oder wenigstens nicht nur, es ging vor allem auch um Aktion, um das Vorzeigen von Handlungen, um Performance – was immer das sein mag.»⁽¹⁾ Mit diesen Worten kommentiert der Musikjournalist Peter Hagmann die in der Kunsthalle Basel programmierte Veranstaltung «4 Komponisten: Daniel Cholette, Fernando Grillo, Mathias d’Huart, Davide Mosconi». Die Presse-rezension des heutigen Feuilleton-Redaktors und Musikkritikers der NZZ, erschienen am 11. 3. 1978, liest sich weniger als akribische Beschreibung der Live-Aufführung denn als Ausdruck der «Verunsicherung des Kritikers», der über ein Ereignis schreiben soll, «das herkömmliche Vorstellungen von Kunst übersteigt, den Spartenzwang ignoriert und traditionelle Grundwerte ausser Kraft setzt».⁽²⁾ Von ähnlichen Kategorisierungsschwierigkeiten zeugt die abschliessende Bemerkung einer durchaus enthusiastischen Kritik im Basler Volksblatt vom 07. 1. 1980 über Edu Haubensaks musikszenische Komposition «Gleichgewichte»: «Was das alles soll, ob das Kunst, gar ‚gute‘ sei, das sind Fragen, die keiner Antwort bedürfen, weil es keinen Massstab zur Beurteilung gibt. Es war einfach, es hat stattgefunden

und es hat auch gefallen.»⁽³⁾ Die Inkompatibilität des begrifflichen Instrumentariums zur Verortung des Gehörten und Gesehenen zieht offenbar auch die Beurteilungskriterien der beiden Autoren in Zweifel. Selbstreflexion ist jedoch längst nicht Thema all jener in den Jahresberichten des Kunstvereins Basel reproduzierten Zeitungsartikel. Jean-Christophe Ammann, damaliger Leiter der Kunsthalle Basel, hat weitgehend drauf verzichtet, sich in diesen Jahrespublikationen ausführlich zu den von ihm kuratierten Veranstaltungszyklen zu äussern. Auf seine Initiative ist während der Zeitspanne von 1978 bis 1988 die regelmässige Präsentation künstlerischer Live-Darbietungen, nebst Architekturvorträgen und Filmvorführungen, fester Bestandteil des parallel zum Ausstellungsbetrieb stattfindenden Veranstaltungsprogramms. Bemerkenswert ist dabei Jean-Christophe Ammanns ausgeprägtes Interesse für «das in Basel noch recht unbekannte Gebiet der Performance»⁽⁴⁾ und insbesondere dessen US-amerikanische VertreterInnen. Durch eigene Recherchereisen des Ausstellungsmachers und Organisators in die USA sowie Anregungen der Tänzerin Christine Brodbeck avanciert die Kunsthalle in diesen Jahren zu einem zentralen Ort für die avantgardistische Szene aus den Bereichen Bildende Künste, Performance, Tanz, Musik und allen denkbaren experimentellen Spielarten – die Aufführung von Produktionen des in New York beheimateten «Living Theater» hätte das Budget gesprengt.⁽⁵⁾ In den Veranstaltungsübersichten der Jahresberichte fällt nicht nur die Genregrenzen ignorierende Diversität der in einem sehr weit gefassten Sinne musikalischen Beiträge auf. Als Pionierleistung ist ebenso die jahrelange Bemühung des Kurators zu betrachten, in Europa noch kaum aufgetretene US-amerikanische Composer/Performer neben Schweizer KünstlerInnen unterschiedlichen Bekanntheitsgrades in demselben offiziellen Rahmen auftreten zu lassen. Beispielhaft für dieses durchdachte Veranstaltungskonzept im Feld klanglich-performativer Konzertformate sind etwa die Programmationen von 1978 und 1980 mit Gästen wie Laurie Anderson, Neue Horizonte Bern, Charlemagne Palestine, OM, John Cage, Edu Haubensak, Terry Fox, Mathias d'Huart, Tom Marioni und Maryanne Amacher. Ebenfalls erstaunlich ist aus heutiger Sicht die Tatsache, dass zu fast allen Ende der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre

dargebotenen Performances in der Tagespresse Kritiken erschienen sind – ein umfangreiches und mitunter auch inhaltlich sehr differenziertes Medienecho, das sich mit der gegenwärtigen Rezeption kultureller Angebote kaum mehr vergleichen lässt. Über die Intention des Leiters der Kunsthalle hinaus, auf diese Weise offen zu legen, «wie aufmerksam und seriös die Auseinandersetzung mit den Veranstaltungen erfolgt ist»,⁽⁶⁾ dienen diese Artikel heute als wichtige Informationsquellen zur Rekonstruktion der Live-Aufführungen. Die Kunsthalle Basel verfügt ausser den Jahresberichten des Kunstvereins, einigen Fotografien und Einladungskarten kaum über weitere Archivmaterialien. Für eine konsequente Dokumentation der Performance-Veranstaltungen haben gemäss Jean-Christophe Ammann die finanziellen Ressourcen gefehlt. Existiert keine institutionsinterne Sammlung von Ton-, Bild- oder Videoaufzeichnungen, bleibt meist nur die Suche nach den entsprechenden Materialien über private Archivbestände der beteiligten KünstlerInnen. Die Ortung, Aufbereitung und anschliessende Analyse potentiell existierender Dokumentationen liegt ausser Reichweite dieses Recherchebeitrages und des daraus entstandenen vorliegenden Textes. Insofern kann es sich hierbei nicht um eine kunsthistorisch fundierte Auseinandersetzung mit während der 1970er und 1980er Jahre in der Kunsthalle Basel präsentierten klanglich-musikalischen Performances handeln. Viel eher versteht sich dieser Textbeitrag sowie die dazugehörigen Transkriptionen zweier Interviews mit Zeitzeugen als Annäherung an bis zum jetzigen Zeitpunkt nur ansatzweise erschlossene Quellenmaterialien. Ziel dieser ersten Bestandsaufnahme ist die Vermittlung einer durch persönliche Begegnungen, Telefongespräche und E-Mail-Austausch entscheidend mitgeprägten Recherche zu Ton-, Bild- und Textzeugnissen von nur partiell dokumentierten Live-Ereignissen. Die Auszüge von Gesprächen mit dem Komponisten Edu Haubensak und dem Performance-Künstler Valerian Maly sollen insofern stellvertretend eine Möglichkeit aufzeigen, wie aus einer heutigen Sicht in einen spezifischen historischen Kontext hineingehört und Geschichte als dialogischer Prozess erzählt werden kann.

Es bleibt zu definieren, worauf genau sich der Fokus dieser eklektischen Spurensuche richtet und wer die Akteurinnen und Akteure sind, deren Geschichten in diesem Beitrag «anklingen». Die zeitlichen und örtlichen Koordinaten lassen sich verhältnismässig rasch bestimmen: Vom Amtsantritt des neuen Konservators Jean-Christophe Ammann 1978 bis zu dessen Berufung als Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main rund zehn Jahre später eröffnen die Performance-Veranstaltungen der Kunsthalle Basel ein äusserst ergiebiges Recherchefeld. Die begriffliche Eingrenzung des Terrains, auf dem sich Schweizer wie US-amerikanische Performance-KünstlerInnen, MusikerInnen, KomponistInnen während der 1970er und 1980er Jahre bewegt haben, stellt indessen immer noch eine Herausforderung dar. Helga de la Motte-Haber hält zu Beginn ihres Beitrages «Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen. Weiterentwicklungen und Neubestimmungen ästhetischer Ideen»⁽⁷⁾ fest, dass präzise Definitionen von Begriffen aus dem Bereich der Kunst einem Ordnungsbedürfnis entsprächen, das von Künstlern nie erfüllt würde. Diese Definitionsproblematik war und ist ebenfalls in der Beschreibung der Basler Live-Performances virulent. Die von Helga de la Motte-Haber in der Folge untersuchte Gattungsbezeichnung Klangkunst hat sich im deutschsprachigen Raum erst in den 1990er Jahren etabliert – abgeleitet von Sound Art, ursprünglich im Gegensatz zur Visible Art im Bereich der Bildenden Kunst. Vor diesem begriffsgeschichtlichen Hintergrund mag die Benennung ästhetischer und inhaltlicher Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zwischen den Erscheinungsformen der Klangkunst und den auf sehr unterschiedliche Weisen «klingenden» Aufführungen der Kunsthalle nicht sehr sinnvoll anmuten, obwohl gerade im besonderen Verhältnis zu Zeit und Raum⁽⁸⁾ historische Parallelen vorhanden sind. Als Alternative zu dem ambivalenten Versuch einer begrifflichen Einordnung oder Abgrenzung bietet sich ein vergleichender Blick auf das von Ohren- und AugenzeugInnen verwendete Vokabular in der Presseberichterstattung. Einen ersten Anhaltspunkt liefert etwa die Einleitung von Siegmars Gasserts Rezension zu Maryanne Amachers «Sound-Installation-Performance»:⁽⁹⁾ «Seit Jahren stellt die Kunsthalle Basel durch Musik- und Klang-Performances Künstler der Avantgarde wie Phil

Glass, Michael Galasso, Terry Fox und zuletzt Hans Otte mit *«On Earth»* vor. Dieser Tage war Maryanne Amacher aus New York mit drei für ihr Schaffen bezeichnenden Arbeiten zu hören und zu sehen.»⁽¹⁰⁾ Ausgehend vom Beispiel der in Europa bis heute wenig bekannten US-amerikanischen Komponistin, die bereits im Jahr 1980 «in den Staaten mit Namen wie John Cage, Merce Cunningham, Nam June Paik und Meredith Monk in einem Atemzug genannt»⁽¹¹⁾ worden ist, lassen sich mehrere, in diesem Zusammenhang interessante Aspekte aufzeigen. Golo Föllmer bezeichnet Maryanne Amacher – auf den Werkzyklus *«City Links»* verweisend – als «Pionierin des Konzeptes der *«Translokation»*», der zeitlich synchron oder asynchron versetzten Überlagerung von Klängen und Geräuschen eines Stadtraums mit solchen eines räumlich entfernten Kultur- oder Naturbereiches.⁽¹²⁾ Die in und für die Räume im Hochparterre der Kunsthalle Basel erarbeitete *«large scale multichannel installation/performance»*⁽¹³⁾ ist Teil des Projekts *«Music for Sound-Joined Rooms»* (1980–2002). Im kollektiv betriebenen Online-Archiv zum Andenken an die Ausnahmekomponistin und somit an eine der wenigen Frauen, die zu den *«early gurus of electronic music»*⁽¹⁴⁾ gezählt werden, ist folgender Kommentar von Maryanne Amacher publiziert: *«In *«Music for Sound-Joined Rooms»* and *«Mini-Sound Series»* I use the architectural features of a building to customize sound, visual, and spatial elements, creating intense and dramatic sound experiences. I produce these works in location-based installations that are built from *«structure borne»* sound (sound traveling through walls, floors, rooms, corridors) which acousticians distinguish from the *«airborne»* sound experienced with conventional loudspeaker placements. An entire building or series of rooms provides a stage for the sonic and visual sets of my installations. Immersive aural architectures are constructed, linking the main audience space sonically with adjoining rooms through specially designed multiple loudspeaker configurations, creating the effect that sounds originate from specific locations and heights rather than from the loudspeakers. The idea is to create an atmosphere similar to the drama of entering a cinematic closeup, a form of *«sonic theater»* in which architecture magnifies the expressive dimensions of the work. [...] The rooms themselves become spea-*

kers, producing sound which is felt throughout the body as well as heard.»⁽¹⁵⁾ Maryanne Amachers Arbeiten bewegen sich in einem Grenzbereich zwischen ortsspezifischer Intervention, konzertanter Performance, begehrter Klanginstallation, psychoakustischem Experiment, immersivem Environment, elektronischer Musik, multi-medialer Inszenierung, akustischen Klängen und virtuellen Kombinationstönen. Ohne Scheu vor Begriffskollisionen verortet Siegmund Gassert die «Kompositionen» der «Performance-Künstlerin» im Feld «elektronisch-experimenteller Musik», die «als Installationen und Performances zur Aufführung gebracht» wird. Im Verständnis des Kunstkritikers besteht offenbar kein Widerspruch in der Benennung der gut drei Stunden dauernden Live-Veranstaltung als «Sound-Installation-Performance», einer Bezeichnung in der die Gattungsgrenzen zwischen den Bereichen Musik, Performance-Kunst und Sound Art hinfällig werden. Inhaltlich fokussiert der Artikel die Nachvollziehbarkeit des Wahrnehmungsprozesses aus der Perspektive eines musikwissenschaftlich gebildeten Hörers: «Ausgangspunkt dieser *Perceptual Geography* ist die Erforschung der additionalen Töne, die in unserem Ohr und Gehirn als Antwort auf die akustischen Intervalle der Musik zustande kommen.» Die Überlegungen zu diesem seit langem bekannten Phänomen weiterverfolgend schreibt Siegmund Gassert der elektronische Klangsynthese und -bearbeitung den Fortschritt zu, «grössere Intensitäten und klarere Präsentation der Intervalle» zu ermöglichen. Dadurch würden sich musikalische Dimensionen ergeben, in denen sich eine gesteigerte Klarheit manifestiere über die Struktur der Intervalle wie über die menschliche Fähigkeit, Töne durch das innere Ohr anders zu hören als in ihrer akustischen Signalfunktion. Auf visueller Ebene erwähnt Siegmund Gassert – neben dem Lautsprecher-setting – lediglich die Präsenz einiger im Raum verteilter Textfragmente.⁽¹⁶⁾ Helga de la Motte-Haber verneint ihrerseits im Standardwerk *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume* nicht etwa den multimedialen Konzertcharakter der ab den 1980er Jahren entstandenen «Klangwelten» Maryanne Amachers, d.h. deren strukturellen Ablauf mit Anfang und Ende.⁽¹⁷⁾ In der Zeitschrift «positionen. Texte zur aktuellen Musik» äussert sie sich interessanterweise bereits einige Jahre zuvor in ei-

nem Artikel zu «Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften»:⁽¹⁸⁾ «Von der Kritik wurden diese Multimediakompositionen meist als Klanginstallation bezeichnet, was jedoch die Besucher zu falschen Verhaltensweisen verführte, nämlich nicht genau auf die akustischen Vorgänge zu achten, sondern stattdessen zu plaudern und zu reden. Maryanne Amacher reagiert darauf meist, indem sie die Regler weiter hinaufschiebt und mit dem ohrenbetäubenden Lärm auch die Stille erzwingt, die die mikropolyphonen Prozesse im Inneren ihrer Klänge voraussetzen. Wohl handelt es sich um installierte, genau für Räume kalkulierte Klänge, die über Lautsprecher abgestrahlt werden, nicht jedoch um eine Klanginstallation.» In ihrer späteren Analyse scheint hingegen eher die installative Komponente im Vordergrund zu stehen. In der für Klanginstallationen von La Monte Young, Maryanne Amacher und Max Neuhaus charakteristischen Akzentverschiebung von der eigenen Aktion zur Gestaltung eines akustischen Umfelds, vollzieht sich gemäss Helga de la Motte-Haber eine Wandlung des Künstlerbildes an den Übergängen der Aktionskunst zur Installation im Sinne eines Rückzuges des ästhetischen Subjekts. Diesen Gedankengang ausführend schlägt sie vor, «Klanginstallationen auch als eine Art Antwort zu verstehen auf Probleme, die von der Aktions- und Performancekunst nicht lösbar waren.»⁽¹⁹⁾ An die Stelle der Zentrierung auf den Künstler trete die Strukturierung von Räumen, das Erfahrbarmachen von Räumen als Klangkörper, was sich exemplarisch an den Aktionen von Terry Fox ablesen lasse. Für Helga de la Motte-Haber wird besonders in den Arbeiten von Terry Fox mit klingenden Saiten – zu denen ebenfalls das von Siegmund Gassert erwähnte «Sound-piece» in der Kunsthalle Basel gehört – deutlich, «dass der Künstler nur noch als Auslöser eines Klangprozesses tätig ist, die Klänge selbst sich im Raum entfalten, aber auch der Raum in den Klänge u.a. durch die Saitenlänge abgebildet wird».⁽²⁰⁾ Rund zwanzig Jahre nachdem Maryanne Amacher und Terry Fox die Räume der Kunsthalle mit ihren Klängen in Schwingung versetzt haben, kontextualisiert Helga de la Motte-Haber anscheinend die veränderten Körper-Raum-Konfigurationen und letztendlich die Bedeutungsverschiebung von der Aktion der KünstlerInnen zur Rezeption des Publikums stärker innerhalb der Gattung

Klangkunst als im Feld der musikalisch-klanglichen Performance. In diesem Sinne lässt sich ebenfalls die Formulierung, dass Klanginstallationen bei vielen Künstlern aus einer Weiterentwicklung der Aktionskunst hervorgegangen seien, als Versuch einer Abgrenzung zu Gunsten einer Emanzipation des Klangkunstbegriffes interpretieren. Ob die von gewissen deutschsprachigen Autorinnen und Autoren seltener verwendete Bezeichnung Musik-Performance nicht eine widersprüchliche Reduktion auf ein Mischprodukt zwischen zwei Disziplinen darstellt, ist eine weitere Frage, die noch zu klären wäre. Sybille Omlin spricht in ihrem Beitrag «Neue Handlungsdimensionen der Künste»⁽²¹⁾ von einer Explosion konventioneller Ästhetik in den performativen Künsten, die White Cube, klassische Bühne und geschlossenen Konzertraum in ihren Funktionen obsolet werden liessen. Die dramatischen und zentralperspektivischen Gesetze von Einheit zwischen Zeit, Raum und Figur würden dabei nur noch bedingt Geltung finden. «Das kritische Potenzial der performativen Künste zeigt sich nicht nur als Infragestellung von institutionellen Rahmenbedingungen (Bühne, White Cube, Theaterstück, Konzert), sondern als genereller Kommentar zu kultur- und sozialpolitisch relevanten Phänomenen, als Zurückhaltung gegenüber eindeutigen Produkten und Marktstrategien.»⁽²²⁾ Vor diesem Hintergrund kann das im deutschsprachigen Raum verwendete Kompositum Musik-Performance als selbstreflexive Begriffskonstruktion betrachtet werden. Der Gattungsbegriff Musik würde sinngemäss einen kritischen Umgang mit institutionalisierten Hörgewohnheiten, etablierten Aufführungspraxen sowie den kommerziellen Mechanismen des Konzertbetriebes bzw. der Musikindustrie als Hauptcharakteristikum musikalischer Ausdrucksweisen implizieren, die der Kategorie Performance untergeordnet sind. Gerade diese Anbindung an den Bereich Musik scheint jedoch eine disziplinäre Engführung mit sich zu bringen, die dem Verständnis des fokussierten vielgestaltigen Phänomens der Basler Veranstaltungen nicht unbedingt zuträglich ist, zumal sich Musik-Performance als Begriff weder im musikwissenschaftlichen Diskurs noch in der aktuellen Veranstaltungslandschaft⁽²³⁾ durchgesetzt hat. Zumindest ein verbindendes Element im Klangangebot der Kunsthalle wäre vielleicht in der

«neuen Direktheit des Erlebens, die sich spontan auf den Zuhörer überträgt» zu finden, die Dominik Hunger den «Anarcho-Klängen» von Elliot Sharp und Z'EV zuschreibt. «Sie brechen Grenzen auf, die die westliche Kunst immer wieder ästhetisch zwischen dem Künstler und dem Konsumenten aufgebaut hat.»⁽²⁴⁾ Zur vertieften Beschäftigung mit Fragestellungen um die Rollenverteilung im «sonic theater» Maryanne Amachers könnte der Einbezug von Mareile Gilles theaterwissenschaftlichen Untersuchungen zu vier Klanginszenierungen in Deutschland und den USA der 1990er Jahre dienen. In ihrer Betrachtung des Theaters als akustischem Raum und der Fokussierung auf auditive Wahrnehmungsprozesse entwickelt Mareile Gilles in Anlehnung an die von Erika Fischer-Lichte als «performative turn» beschriebene Wendung von einer «Kultur des Textes» zu einer «Kultur der Performance» die «These, dass eine Aufwertung des Auditiven eine Akzentuierung performativer Prozesse zur Folge hat, bzw. dass umgekehrt eine Stärkung des Performativen mit einer Aufwertung von Klang und Musik einhergeht.»⁽²⁵⁾ Die mittels konkreter Aufführungsbeispiele beschriebene Dominantenverschiebung zugunsten des Auditiven innerhalb der theatralen Kommunikation könnte in diesem Sinne weitere Anregungen im Bezug auf das Recherchegebiet der in Basel aufgeführten Produktionen liefern. Vergleichbare Analysen, die von einem spezifischen Ereignis – wie jenes der Musik-Performance von David Moss innerhalb der szenisch-konzertanten Live-Fassung des Hörspiels «Die Befreiung des Prometheus» von Heiner Goebbels aus dem Jahr 1996⁽²⁶⁾ – ausgehen, setzten jedoch eine Rezeptionserfahrung voraus, die im Fall der Aufführungen der Kunsthalle Basel aufgrund der zeitlichen Distanz auch von ZeitzeugInnen nicht mehr rekonstruiert werden kann. Bei einer theorethischen Aufarbeitung, verbunden mit einer differenzierteren Begriffverwendung, wäre folglich eine Methode zu entwickeln, die einerseits nach Zeugenberichten von RezipientInnen des Live-Erlebnisses sucht bzw. diese generiert und andererseits nach Dokumentationen unter Berücksichtigung des medialen Transfers forscht.

Die Schwierigkeit der Konservierung von Live-Ereignissen, die immer mit einer Art der Übersetzung einhergeht, spiegelt sich auch in den Arbeiten von Maryanne Amacher wider – unabhängig von

deren Bezeichnung als Klanginstallation, Multimedia-Komposition oder Musik-Performance. Ein siebenminütiger Audio-Track einer mehrkanaligen multimedial inszenierten Performance-Installation im 2-Kanal-Stereomix – angehört auf handelsüblichen Lautsprechern im Wohnzimmer bzw. über Kopfhörer ohne professionelle Beschallungsanlage mit entsprechender Verstärkung – vermag den physisch erfahrbaren Klangraum der Live-Situation natürlich nur in sehr reduzierter Weise wiederzugeben.⁽²⁷⁾ Dies dürfte ebenfalls der Grund sein, weshalb Maryanne Amacher nur die beiden Alben «Sound Characters» veröffentlicht hat.⁽²⁸⁾ Der Musikkritiker und Philosoph Christoph Cox bemerkt diesbezüglich in einem Interview, dass Klangkunst in mancher Hinsicht an die Praktiken amerikanischer Konzeptkünstler wie Robert Smithson oder Gordon Matta-Clark anknüpfte, deren Werke sich explizit dem Warencharakter von Kunst entzogen. CDs von Klangkünstlern wie Steve Roden hätten eher dokumentarischen Charakter, worin Christoph Cox eine Art «Rückkehr zur Performance, zur Idee des einmaligen Ereignisses und dessen Vergänglichkeit» sieht.⁽²⁹⁾ Die Problematik der Aufzeichnung gehört zur Geschichte der Performance-Kunst und begleitet somit auch KünstlerInnen, die sich im Feld ephemerer performativer Klangerzeugung bewegen. Wie lässt sich nach der Live-Aufführung losgelöst vom Werkbegriff eine Form der adäquaten Vermittlung klanglicher Ereignisse finden, die stets auch Teil einer mehr oder weniger elaborierten visuellen Inszenierung sind und deren Wahrnehmung massgeblich mitbestimmt wird durch die Erfahrung einer physisch-räumlichen Präsenz der Rezipierenden? Welche Strategien boten und bieten sich heute zur Repräsentation künstlerischer Arbeiten an, die sich den Regeln des Kunst-Objekt-Marktes entziehen und zudem mit konventionellen Gattungsbezeichnungen nur bedingt fassbar sind? Das Festhalten am künstlerischen Handeln scheint eng zusammenzuhängen mit Strategien kunstimmanenter und ökonomischer Bedeutungs- und Wertgenerierung. Strategien der Dokumentation und Archivierung sowie Reproduktion und Diffusion sind ebenso Voraussetzung eines möglichen Historisierungsprozesses wie sie Bestandteile einer marktorientierten Produktionslogik sein können. Im Fall jener in den 1970er und 1980er Jahren dargebotenen Performances,

bei denen die klangliche Dimension eine zentrale Rolle gespielt hat, lässt sich die Dokumentationsthematik zudem nicht unabhängig von technischen Entwicklungen betrachten. Mit der Etablierung günstiger und benutzerfreundlicher Abspiel- und Aufnahmegeräte für Tonband- und Videokassetten und dem Aufkommen der CD als erstes digitales Speichermedium Anfang der 1980er Jahre verändern sich auch die Aufzeichnungsmöglichkeiten von Live-Aufführungen. Während die Fotografie nach wie vor als zentrales Bildmedium in der Printpresse zum Einsatz kommt, bieten sich VHS- und Audiokassette als einfach kopierbare und auch bei Laien verbreitete Medien zur Dokumentation für den Eigengebrauch an. Mit den damals neuen kompakten Camcordern und Kassettenrekordern stehen mobile und leichter handhabbare technische Mittel zur Verfügung, die zwar kein professionelles Equipment ersetzen, dafür aber bereits mit einem relativ geringen Budget erschwinglich sind. Ein aufschlussreiches Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Aufzeichnung der musikszenische Kompositionen «Gleichgewichte» von Edu Haubensak durch das Schweizer Radio DRS anlässlich der Preisverleihung des Internationalen Komponistenseminars in Boswil im Jahr 1984. Gemäss den Angaben des Komponisten ist die Aufnahme nie gesendet worden, da das Stück aufgrund seiner akustischen Gestaltung und des visuell-szenischen Charakters schlicht nicht «radiokonform» gewesen sei.⁽³⁰⁾ Interessant ist diese Bemerkung, da folglich wegen spezifischer ästhetischer Eigenschaften der Produktion eine Zusammenarbeit mit dem Radio als nicht sinnvoll erachtet worden ist. Dokumentation und Archivierung von Bild- und Tonträger sind somit weitgehend der Verantwortung der AutorInnen musikszenischer bzw. klanglich-performativer Arbeiten überlassen. In Radioarchiven und in der Schweizerischen Nationalphonothek, die sich um «das klingende Kulturgut unseres Landes»⁽³¹⁾ kümmert, wird also kaum fündig, wer nach Materialien zu den in Basel aufgeführten Performances sucht. Das einzige Tondokument der Kunsthalle Basel, über das die Nationalphonothek als offizielle Partnerinstitution der Schweizer Nationalbibliothek verfügt, ist die inzwischen digitalisierte Schallplattenedition einer Präsentation des Ausstellungsprogramms von 1982 durch Jean-Christophe Ammann. In der Aufarbeitung der Schweizer

Videokunst der 1970er und 1980er Jahre wird seit einigen Jahren der Thematisierung der Videokonservierung und -restaurierung durch Forschungsprojekte wie AktiveArchive vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt. Im Feld mehr oder weniger explizit audiovisuell konzipierter Performances scheint die Erhaltung, Restaurierung und Organisation vorhandener Archivbestände trotz Strukturen wie Memoriam immer noch auf die Initiative von Einzelpersonen angewiesen. Stets inspirierend für Auge und Ohr bleibt ein Streifzug durch die 1996 von Kenneth Goldsmith gegründete, unabhängige Online-Plattform UbuWeb. Im scheinbar unlimitierten Universum des Webarchivs verbergen sich mit höchster Wahrscheinlichkeit keine Performance-Dokumente aus Basel, aber allerhand Hörens- und Sehenswertes rund um «Visual, Concrete + Sound Poetry»⁽³²⁾ bzw. «all strains of the avant-garde, ethnopoetics, and outsider arts»⁽³³⁾, von Luigi Russolos futuristischem Manifest «L'arte dei rumori» bis zu einem Interview mit Paul D. Miller aka DJ Spooky. Mitunter lassen sich dort auch unzählige Perlen aus den 1970er und 1980er Jahren entdecken. Mit wenigen Mausclicks sind Soundfiles, Videos und Texte von und über KünstlerInnen, die ebenfalls in der Kunsthalle aufgetreten sind, konsultierbar – Charlemagne Palestine, Pauline Oliveros, Ellen Fullmann, Alvin Lucier, Laurie Anderson und John Cage, um nur einige zu nennen. Zur eigenen Archivierungspraxis äussert sich das Editorenteam um Kenneth Goldsmith folgendermassen: «All materials on UbuWeb are being made available for noncommercial and educational use only. All rights belong to the author(s). [...] UbuWeb posts much of its content without permission; we rip out-of-print LPs into sound files; we scan as many old books as we can get our hands on; we post essays as fast as we can OCR them. [...] UbuWeb embodies an unstable community, neither vertical nor horizontal but rather a Deleuzian nomadic model: a 4-dimensional space simultaneously expanding and contracting in every direction, growing «rhizomatically» with ever-increasing unpredictability and uncanniness.»⁽³⁴⁾ Es handelt sich also primär um bereits einmal veröffentlichtes Material, das gesammelt und mit Kommentaren versehen in strukturierter Form neu editiert wird. UbuWeb bietet damit keine umfassenden Lösungen für den Umgang mit Copyrights. Die eigentliche Qualität

dieser unkonventionellen Sammlung liegt weniger in der Fülle der Informationen oder deren 24-Stunden-Ab-rufbarkeit, sondern viel-mehr in der editorischen Arbeit, eine Leistung, die bei Portalen wie YouTube gänzlich wegfällt. Viele der katalogisierten Ton- oder Videobeiträge auf UbuWeb sind mit Zusatzinformationen oder kur-zen Begleittexten versehen, Ausgangspunkt bildet aber die Wahrneh-mung des Users/der Userin als HörerIn oder ZuschauerIn des medi-atisierten Beitrages, im Gegensatz etwa zu Plattformen wie «Medien Kunst Netz»⁽³⁵⁾, bei welcher Text nach wie vor als dominantes Ver-mittlungsmedium eingesetzt wird. Wünschenswert für die Schätze, die bis jetzt noch auf Dachböden und in Kellern einzelner Schweizer KünstlerInnen auf Wiederentdeckung und Restaurierung warten, wäre also eine ähnlich rhizomatische Vernetzung wie jene der Ubu-WebianerInnen und die entsprechenden Gefässe, damit gerade auch marginalisierten Arbeiten Gehör verschafft werden kann, die mittels statischer Bilder und Texten nur begrenzt darstellbar sind – und das vorzugsweise, bevor die Magnetbänder endgültig zusammenkleben und nur noch «weisses» Rauschen übrig bleib. Und möglicherweise liesse sich die Performance Chronik Basel – in Kooperation mit an-deren Initiativen – dazu erweitern.

- (1) Pressereze-n-sion von Peter Hagmann zur Veranstaltung *4 Komponisten: Daniel Cholette, Fernando Grillo, Mathias d'Huart, Davide Mosconi*, erschienen in der Basler Zeitung vom 11. 3. 1978, zitiert nach: Kunsthalle Basel, *Jahresbericht 1978 des Kunstvereins Basel*, S. 26.
- (2) Ebd. S. 25/26.
- (3) Pressereze-n-sion (ohne Angabe des Autors) zur Veranstaltung *Eduard S. Haubensak: Gleichgewichte*, erschienen im Basler Volksblatt vom 7. 1. 1980, zitiert nach: Kunsthalle Basel, *Jahresbericht 1980 des Kunstvereins Basel*, S. 40.
- (4) Pressereze-n-sion von Hans Jürg Kupper zur Veranstaltung *Joan Jonas*, erschienen in der Basler Zeitung vom 03.02.1978, zitiert nach: Kunsthalle Basel, *Jahresbericht 1978 des Kunstvereins Basel*, S. 23.
- (5) Diese Angaben beruhen auf Aussagen von Jean-Christophe Ammann während eines Telefongesprächs vom 18. 1. 2011. Ebenfalls von Interesse ist in diesem Zusammen-hang ein kurzes Interview, gesendet am 28. 5. 2008 auf SF DRS in der Sendung Kulturplatz. Jean-Christophe Ammann erwähnt darin, dass Harald Szeemann bereits im Jahr 1966 das «Living Theater» nach Bern geholt habe. Vgl. <http://www.videportal.sf.tv/video?id=5b162147-6f3f-4494-942c-26242cac90fb>, letzter Zugriff 23. 2. 2011.
- (6) Ammann, Jean-Christophe, *Die Veranstaltungen im Einzelnen*, in: Kunsthalle Basel, *Jahresbericht 1978 des Kunstvereins Basel*, S. 23.

- (7) de la Motte-Haber, Helga, *Klangkunst: Jenseits der Kunstgattungen. Weiterentwicklungen und Neubestimmungen ästhetischer Ideen*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband Klangkunst*, Heft 11/2008, München: edition text + kritik 2008, S. 5.
- (8) Tadday, Ulrich Vorwort, in: Tadday 2008, S. 3.
- (9) Presserezeension von Siegmart Gassert zur Veranstaltung *Maryanne Amacher*, erschienen in der Basler Zeitung vom 08.11.1980, zitiert nach: Kunsthalle Basel. *Jahresbericht 1980 des Kunstvereins Basel*, S. 62.
- (10) Ebd. S. 62.
- (11) Ebd. S. 62.
- (12) Föllmer, Golo, *Klangorganisation im öffentlichen Raum. Klanginstallationen*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber 1999, S.219/220.
- (13) Amacher, Maryanne, *Writing on: Living Sound, Patent Pending*, www.maryanneamacher.org, letzter Zugriff 23. 02. 2011.
- (14) Vgl. Titelgebung der Edition OHM+, *the early gurus of electronic music. 1948–1980*, New York 2005 (Beiheft).
- (15) Amacher, Maryanne, www.maryanneamacher.org.
- (16) Die vorhandene fotografische Dokumentation gibt ebenfalls kaum mehr Aufschluss über die visuelle Inszenierung von Maryanne Amachers Live-Aufführung in den Räumlichkeiten der Kunsthalle Basel am 3. 11. 1980.
- (17) de la Motte-Haber, Helga und Steffens, Markus, *Künstler-Biographien. Amacher, Maryanne*, in: de la Motte-Haber 1999, S. 284.
- (18) de la Motte-Haber, Helga, *In den Extremen der Dynamik. Maryanne Amachers Wahrnehmungslandschaften*, in: positionen. Texte zur aktuellen Musik, Heft 10/1992, S. 33.
- (19) de la Motte-Haber, Helga, *Zwischen Performance und Installation. Der Rückzug des ästhetischen Subjekts. Von der Aktion zur Installation*, in: de la Motte-Haber 1999, S. 231–233.
- (20) de la Motte-Haber, Helga und Steffens, Markus, *Künstler-Biographien. Fox, Terry*, in: de la Motte-Haber, Laaber 1999, S. 296.
- (21) Sybille Omlin, *Performativ: Neue Handlungsdimensionen der Künste*, in: Pro Helvetia Kommunikation (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*, Zürich 2004, S. 14/15.
- (22) Ebd. S. 15.
- (23) Vgl. Kraut, Peter, *Erfahrungen am Rande der Musik*, in: Pro Helvetia Kommunikation 2004.
- (24) Presserezeension von Dominik Hunger zu den Veranstaltungen Z'EV sowie Elliott Sharp, erschienen in der Basler Zeitung vom 15. 6. 1983, zitiert nach: Kunsthalle Basel, *Jahresbericht 1983 des Kunstvereins Basel*, S. 43/44.
- (25) Gilles, Mareile, *Theater als akustischer Raum. Zeitgenössische Klanginszenierung in Deutschland und den USA*, Berlin 2000, S. 7/8.
- (26) Gilles, Mareile, *Das Hörspieltheater von Heiner Goebbels: Die Befreiung des Prometheus. David Moss oder Musikperformance*, in: Theater als akustischer Raum 2000, S. 25/S. 48.
- (27) Vgl. Amacher, Maryanne, *Living Sound, Patent Pending. Music for Sound-Joined Rooms Series (7:02 edit), 1979, Dual channel remastered excerpt. Previously*

- unreleased*, Track 07, in: OHM+, *the early gurus of electronic music*. 1948–1980, New York 2005, (Beiheft) S. 79.
- (28) *Sound Characters. Making the Third Ear* (1999) und *Sound Characters 2. Making Sonic Spaces* (2008), beide erschienen beim Label Tzadik.
- (29) Cox, Christoph, *Interview mit Christoph Cox*, in: Peter Kraut und Ruedi Wyss (Hg.), *13.11.1980: Archie Shepp / Jasata 20.12.2006: Pan Sonic / Alter Ego. Eine Materialsammlung zu 580 Konzerten von Taktlos Bern und Tonart Bern*, Bern 2006, S. 120.
- (30) Vgl. Interview mit Edu Haubensak, S. 253.
- (31) «Die Schweizer Nationalphonotheek ist das Tonarchiv der Schweiz und kümmert sich um das klingende Kulturgut unseres Landes. 1987 als privatrechtliche Stiftung gegründet, erfüllt sie – in enger Zusammenarbeit mit der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern – einen Teil der im Gesetz über die Nationalbibliothek festgehaltenen Aufgaben. Die Nationalphonotheek sammelt und dokumentiert Tonträger, deren Inhalte einen Bezug zur Geschichte und Kultur der Schweiz haben, sowohl musikalische wie gesprochene Dokumente. Zum Beispiel: Aufnahmen klassischer Musik, Rock, Jazz, Volksmusik, Hörbücher, Erzählungen, Theaterstücke, Interviews, Tondokumente.» http://www.fonoteca.ch/red/foundation_de.htm, letzter Zugriff 26.02.2011.
- (32) <http://www.ubu.com/resources/index.html>, letzter Zugriff 26.02.2011.
- (33) Ebd.
- (34) Ebd.
- (35) Vgl. www.medienkunstnetz.de.



Maryanne Amacher, **Musikperformance**, 3. 11. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder





Mathias d'Huart, **Musikperformance**, 27. 5. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder

ÜBER «GLEICHGEWICHTE», WANDERnde KLÄNGE UND VERÄNDERTE STIMMUNGEN

Der Komponist Edu Haubensak beschreibt sein musikszenisches Stück «Gleichgewichte» für Meerbild, Hirschgeweih, Steinwerfer, Posaune, Ensemble und Mädchen mit Ball, uraufgeführt in der Kunsthalle Basel im Jahr 1980. Er erinnert sich an Flatterechos im Oberlichtsaal, den Zugang zu neuen Räumlichkeiten und John Cages Besuch in der Roten Fabrik.

Edu Haubensak im Gespräch mit Ruth Lang, 17. 12. 2010

Edu Haubensak, du hast die musikszenische Komposition «Gleichgewichte» erstmals im Januar 1980 in der Kunsthalle Basel aufgeführt.

Ja, 1980 fand die Uraufführung von «Gleichgewichte» statt, jedoch nicht des ganzen Werks. Die Komposition umfasst fünf verschiedene Ensemblestücke und in Basel sind die ersten drei aufgeführt worden. Die zwei anderen Stücke habe ich dann nachträglich komponiert und 1981 in der Roten Fabrik das Ganze als szenische sowie als konzertante Fassung präsentiert. Von 1975 bis 1979 habe ich an der Musik-Akademie in Basel Theorie und Komposition studiert. Es gab erst wenige Arbeiten von mir, ein Gitarrenstück und das Klavierstück «Schwarz Weiss». Die Aufführung von «Gleichgewichte» in der Kunsthalle war für mich quasi der Startschuss dafür, als Komponist in die Öffentlichkeit zu treten. Damals habe ich mich intensiv mit musikszenischen Möglichkeiten auseinandergesetzt. 1979 bis 1981 ist die Phase, in der ich an «Gleichgewichte» gearbeitet habe.

In «MusikTexte – Zeitschrift für Neue Musik» erschien im Heft 11 / Oktober 1985 ein Partiturauszug mit einer von dir verfassten Kurzbeschreibung im Untertitel zu «Gleichgewichte». Sie lautet: «Eine mehrschichtige Komposition für unendliches Meerbild, imponierendes Hirschgeweih, konzentrierten Steinwerfer, atemstarken Posaunisten, genaue Violinen und Bratschen, saftige Klarinetten, klargeistigen Dirigenten, hüpfendes Mädchen mit Ball».

Das könnte man heute natürlich nicht mehr so formulieren. «Saftige Klarinetten» würde ich nicht mehr schreiben. Was diese Werkbezeichnung allerdings trifft, ist Emphase und Emotion. Das sieht man in der Sprache oder besser, man hört es der Sprache an.

Die Art der Beschreibung erinnert auch an eine Handlungs- oder Regieanweisung, an Theater.

«Gleichgewichte» ist ganz eindeutig Musiktheater.

Du bezeichnest das Stück selbst als szenische Musikkomposition. Scheint dir der Begriff Musik-Performance ebenfalls zutreffend?

Es handelt sich um eine musikszenische Arbeit, die sicher auch als Musik-Performance bezeichnet werden kann. Der Begriff Musik-Performance kam ja auch erst während der 1960er und 1970er Jahren als neue Gattungsbezeichnung in der Kunstwelt auf, durch visuelle KünstlerInnen, die anfangen, Performances zu machen. Ich kenne die Begriffsgeschichte nicht genau, aber die Bezeichnung ist ganz bestimmt in den USA geprägt worden und hat später auch hier Verbreitung gefunden, z.B. mit Laurie Anderson. Kennzeichnend für diese Aufführungen zwischen Konzert und Performance war, dass die Gattungen sich zu mischen begannen. In der zeitgenössischen Musik gab es natürlich auch das neue Musiktheater. Die Begrifflichkeit ist schwierig zu definieren, aber ich würde sagen, «Gleichgewichte» ist ein Musiktheaterstück, kann aber ebenso als Musik-Performance bezeichnet werden, für mich ist beides angemessen.

Kommen wir von der Begriffsebene zur eigentlichen Beschreibung: Kannst du an dieser Stelle ausführlicher erläutern, worum es bei «Gleichgewichte» geht und wie die einzelnen Elemente der Inszenierung zusammenspielen?

Zuerst zum Titel: «Gleichgewichte» benennt eine Situation, in der verschiedene Energien in einem Raum präsent sind, wobei jede dieser Energien von einer anderen aufgehoben wird. Es gibt sechs verschiedene Ebenen oder Elemente – Posaunist, Ensemble, Steinwerfer, Meerbild, Hirschgeweih, Mädchen mit Ball – und immer zwei dieser Ebenen halten sich gegenseitig im Gleichgewicht. Dabei bietet jede einzelne dieser sechs Ebenen unterschiedliche Assoziationsmöglichkeiten. Ich versuche nun, das ganze Geflecht der Komposition genauer zu erklären. Der Steinwerfer steht beispielsweise in einer solchen Gleichgewichtsbeziehung zum Posaunisten; wir sehen zwei Personen – einen älteren Mann, dargestellt durch einen Schauspieler, und einen Posaunisten –, die sich gegenüberstehen. Der Posaunist repetiert ständig dieselbe Melodie, während der Steinwerfer in regelmässigen Abständen seine Steine wirft. Der Steinwerfer ist eindeutig eine theatralische, szenische Performance-Aktivität, was wiederum eine Verbindung schafft zum Mädchen mit Ball. Das ganze Stück dauert vierzig Minuten. In dieser Zeitspanne tritt das Mädchen scheinbar zufällig zwei oder drei Mal mit Ball oder Himmel-und-Hölle-Spiel vor dem Meer auf. Das Mädchen spielt mit kleinen Steinen, der Steinwerfer wirft die grossen Steine in Richtung Meer. Hier liegt also eine weitere Konnotation vor.

Wir haben nun bereits drei Elemente benannt, den Steinwerfer, den Posaunisten und das Mädchen mit Ball. Dann gibt es das Meerbild als Gegenüber – oder Gleichgewicht – zum Steinwerfer, der seine Steine ans Meer oder ins Meer wirft, wohin genau ist nicht auszumachen. Die Meeresfotografie, 2,5 x 4 Meter gross, ist ein Sinnbild, ein Symbol der Unendlichkeit. Ebenfalls im Gleichgewicht halten sich Meer und Hirschgeweih als Opposition zwischen Umwelt und Tierwelt. Die beiden Elemente stehen somit inhaltlich, als Versinnbildlichungen der Natur, wie visuell, als statische Objekte, in einem Zusammenhang. Im Laufe meiner Recherchen habe ich erfahren, dass Hirschgeweihe jedes Jahr abgeworfen werden und wieder neu nach-

wachsen – zuvor dachte ich, diese riesigen Geweihe würden ein Leben lang aus den Hirschköpfen herauswachsen und die Enden dabei immer vielfältiger werden. Hirschgeweihe haben also bestimmte Zyklen und genau um solche Makrozyklen geht es auch in «Gleichgewichte».

Im engeren Sinne musikalisch klingen Posaune und Ensemble; zwischen ihnen findet ebenfalls eine Gegenüberstellung statt. Dabei handelt es sich um einen Solisten, der unabhängig vom Ensemble spielt und eine Gruppe von vier Streichern und zwei Klarinetten. Dieses Verhältnis bildet einen Gegensatz, kann jedoch ebenfalls als Gleichgewicht betrachtet werden. Die eigentlichen, notierten Musikstücke werden vom Ensemble interpretiert, das eine klangliche Einheit bildet und mit Pausen zum Einsatz kommt. Die einzelnen Ensemblestücke gliedern das ganze Werk in fünf verschiedenartige und unterschiedlich lange Abschnitte. Der Posaunist wiederholt, wie erwähnt, fortwährend seine Melodie, die rund 1 Minute 15 Sekunden dauert, ohne dabei die Tonhöhe oder sonst etwas zu variieren. Während die sechs Instrumentalisten des Ensembles eine Mikrozeit generieren, stellt die Posaunenmelodie ebenfalls eine Makrozeit dar.

Insgesamt sind also alle diese örtlich voneinander getrennten Ebenen auf spezifische Weise miteinander verflochten. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, diese Elemente assoziativ zu verbinden, das ganze Gefüge befindet sich jedoch in einem Zustand des Gleichgewichts. Keines der sechs Elemente steht im Vordergrund; alle Ebenen – ob musikalisch, visuell, performativ, statisch – sind gleichberechtigt. Das Stück gleicht in seinem Aufbau einem Labyrinth, bei dem Verbindungen in verschiedene Richtungen hergestellt werden können. «Gleichgewichte» ist keine dramaturgische Komposition, die sich auf einen Höhepunkt hinbewegt. Es geht vielmehr um «statische» Prozesse wie bei einem Mobile, dessen Einzelteile sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten bewegen oder stillstehen. In «Gleichgewichte» sind es solche langsamen Entwicklungen und Bewegungen, die sich über die Dauer von vierzig Minuten erstrecken. Es ist eine Art Tableau, ein Gleichgewicht von Ereignissen.

In diesem nichthierarchischen Geflecht können sich die verschiedenen Ereignisebenen in der Wahrnehmung auch gegenseitig konkurrenzieren.

Also ich denke gerade an die Aufmerksamkeit des Publikums, das vielleicht zwischendurch nicht mehr weiss, worauf es seinen Blick richten soll und wo hinzuhören ist. Diese Irritationen scheinst du in gewisser Weise bei «Gleichgewichte» zu suchen?

Konkurrenzieren klingt jetzt so negativ. Es geht bei diesem Stück sicher um die Freiheit der Zuhörerinnen und der Zuschauer, den Blick dort hinzuwenden, wo man denkt, da ist es jetzt interessant. Im Theater geschehen ja meist Dinge auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig und irgendwo kristallisieren sich dann die Punkte heraus, die wichtig sind. Solche Momente, in denen sich die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Ereignis fokussiert, sind zum Beispiel die Auftritte des Mädchens. Als einzige Figur kommt das Mädchen von aussen und verschwindet wieder. Das Hirschgeweih, der Steinwerfer, das Meerbild, der Posaunist und das Ensemble befinden sich immer im Bühnenraum und agieren oder agieren nicht. Das Mädchen tritt jedoch überraschend auf; niemand würde sein Erscheinen erwarten. Und dieser Überraschungseffekt ist ein zentraler Aspekt. Der Klang des Balls an der Wand verbindet sich mit dem Klatschen des Mädchens. Daraus ergibt sich eine neue Verbindung zum Steinwerfer, wenn er per Zufall zur selben Zeit einen Stein wirft – es ereignet sich auch vieles zufällig in diesem Stück. Der Steinwerfer muss dabei immer achtgeben, dass das Mädchen nicht gerade vor ihm durchhüpft, wenn er zum Wurf ansetzt. In regelmässigem Rhythmus wirft er alle anderthalb Minuten einen Stein und orientiert sich dabei an der Posaunenmelodie. Posaunist und Steinwerfer sind also koordiniert; diese zwei Ebenen hängen zeitlich gesehen sehr eng zusammen.

Das Mädchen und der Steinwerfer sind performative Elemente, die zugleich als akustische oder perkussive Gestaltungsmittel zum Einsatz kommen. Sie wirken beinahe auch wie «Störungen».

Es sind perkussive Elemente, die diese – in Anführungszeichen und Schlusszeichen – schöne, auch etwas harmlos klingende Musik unterbrechen oder in Frage stellen; in diesem Sinne sind es Störungen. Zwischen den einzelnen Aufschlägen tritt das Geräusch der Steine

wieder in den Hintergrund. Man hört sich das Stück an und plötzlich kommt wieder ein Stein. Über die Dauer des gesamten Stücks gewöhnt man sich als ZuhörerIn natürlich an diese Makrozeiten. Das Ganze ist wie eine grosse Mechanik, eine Zeitmechanik.

Gerade diese spielerisch-performativen Elemente erinnern mich an spätere Arbeiten von Heiner Goebbels, «Schwarz auf Weiss» zum Beispiel.

Heiner Goebbels kenne ich gut. Ich kam im Rahmen des Internationalen Komponistenseminar von Klaus Huber 1984 in Boswil mit ihm in Kontakt. Ich habe dort für «Gleichgewichte» den 1. Preis der Jury erhalten. Heiner Goebbels hat sich damals als Jurymitglied für «Gleichgewichte» stark gemacht. Er weiss also, dass Edu Haubensak das vor ihm schon gemacht hat.

Die Kunsthalle Basel besitzt ausser den in den Jahresberichten publizierten Pressebildern und Zeitungsartikeln kaum Archivmaterialien zu den Performances, die in den 1970er und 1980er Jahren dort veranstaltet worden sind. Die Suche nach den entsprechenden oder vergleichbaren Dokumentationsmaterialien von musikalisch-performativen Beiträge im weitesten Sinne, insbesondere nach Ton- und Videoaufnahmen hat sich als schwierig erwiesen. Hat das aus deiner Perspektive mit einem fehlenden Bedürfnis der Zeit zu tun, Live-Darbietungen dokumentieren zu wollen oder siehst du diese prekäre Dokumentationslage eher bedingt durch technische Entwicklungen bei den Aufzeichnungs- und Speichermedien?

Man hat früher nicht alles aufgenommen und oft nur ein paar Fotos gemacht. Im Fall von «Gleichgewichte» existieren Aufzeichnungsmaterialien, da ich das Werk nicht nur einmal aufgeführt habe. Ich musste diese Produktion zuerst einmal zustande bringen. Meine grössere Sorge war, dass die Musiker nicht in den Ferien waren und überhaupt erschienen. Es waren doch schon sechs, sieben mit dem Schauspieler – Ingold Wildenauer vom Zürcher Schauspielensemble trat oft als Steinwerfer auf; das war eine tolle Zusammenarbeit. Damals kam ich ja direkt aus dem Studium und hatte etwas Vergleichbares noch nie gemacht. Diese Aufführung war ein Unternehmen für

mich als Grünschnabel. Später habe ich das Stück noch einige Male aufgeführt und dokumentiert. Darum gibt es neben der Partitur und Skizzen auch eine Videoaufzeichnung sowie eine Audioaufnahme auf Kasette aus dieser Zeit.

Das heisst, du hattest damals schon das Bewusstsein, dass es für dich von Interesse sein könnte, über eine Dokumentation der Live-Aufführungen zu verfügen?

Ja, ich wollte das Stück unbedingt auf Tonträger aufnehmen und wir haben auch schon früh mit dem Radio DRS zusammengearbeitet. In Boswil wurde «Gleichgewichte» 1984 von Radio DRS auch aufgenommen, aber der Beitrag wurde dann doch nie gesendet, wegen des Steinwerfers. Musikszenische Arbeiten waren damals einfach nicht radiokonform. Was sollten die Radioleute auch mit diesem Steinwerfer und dem Geräusch der aufschlagenden Steine anfangen? Dieses Aufschlaggeräusch wurde dann so stark komprimiert, dass man das richtiggehend gehört hat. Ich meine, dieser Aufprall der Steine muss eine Katastrophe sein, akustisch. Diese Aktion stellt in der Live-Aufführung wahrgenommen eine Katastrophe dar und im Radio ist dieses Ereignis eben nicht sichtbar. Man hört dann den Kompressor: Am Anfang ist es laut, dann macht es zu, wird leise und geht wieder auf. Das war diese automatische Öffnung der Mikrofone, ein Limiter – damit's nöd scherbelet, also nicht verzerrt wird – was dann auch sehr unbefriedigend war.

Das scheint eine weitere Schwierigkeit zu sein, nämlich dass es sich um Stücke oder Arbeiten handelt, die mit Tonträgern alleine nicht ausreichend dokumentiert werden können. Zur Rekonstruktion des szenischen Ablaufes bzw. des Settings braucht es zusätzlich zur Tonquelle Bilderzeugnisse und im Idealfall wohl Videoaufzeichnungen.

Ja, «Gleichgewichte» ist eigentlich kein Stück, das man sich anhört, sondern wirklich live erleben sollte. Das scheint mir sehr wichtig. Ich finde es ebenfalls relativ schwierig, die Arbeit nur als Video anzuschauen.

Interessant ist auch, dass dieses Stück nicht in einem Konzertsaal aufgeführt worden ist, sondern in der Kunsthalle Basel bzw. in der Roten Fabrik, was wohl auch damit zu tun hat, dass eine klare Einordnung in bis dahin gängigen Kategorien kaum möglich war. «Gleichgewichte» war zur Zeit seiner Uraufführung weder im konventionellen Sinn als Konzert- oder Theaterstück zu bezeichnen, noch eindeutig im Bereich der Bildenden Künste zu verorten. Im Basler Volksblatt vom 7. 1. 1980 stand als Schlussbemerkung der Presserezension Folgendes; ich zitiere: «Was das alles soll, ob das Kunst, gar ‹gute› sei, das sind Fragen, die keiner Antwort bedürfen, weil es keinen Massstab zur Beurteilung gibt. Es war einfach und es hat auch gefallen.» In dieser Passage des Artikels wird für mich besonders deutlich, dass das Stück «gefallen» hat und gleichzeitig die Sprache oder das Vokabular zur Beurteilung fehlt.

Es war ja auch eine neue Ära in der Kunst- und Musikwelt, die in Europa anbrach. In Nordamerika zeichneten sich schon ein wenig früher neue Tendenzen ab, z.B. mit «Einstein on the Beach» von Philip Glass und Robert Wilson. «Gleichgewichte» ist einige Male mit diesem Werk in Verbindung gebracht worden; was seine Berechtigung hat und doch unterscheiden sich die beiden Produktionen sehr stark von einander. Man könnte sagen, dass eine gewisse ästhetische Nähe besteht zwischen «Gleichgewichte» und «Einstein on the Beach». Ich hab diese Oper jedoch selber nie live erlebt, sondern als Video gesehen oder sogar nur als Tonträger gehört. «Einstein on the Beach» war damals im Gespräch. Der Ansatz hat mich interessiert und gewisse Impulse zu meinem Stück gegeben, aber nicht a priori. Musikalisches Theater gab es zu dieser Zeit in Europa erst vereinzelt. Da wäre etwa Mauricio Kagel als wichtiger Exponent zu nennen. Er hat aber eine andere Art des Theaters gemacht und war überhaupt nicht mein Vorbild. Und es stimmt, die Kunsthalle Basel war damals wirklich ein avantgardistischer Ort. Ich bin sehr oft dorthin gegangen, da ich ja zu dieser Zeit auch in Basel studiert habe.

Wie kam es eigentlich zu dieser Uraufführung in der Kunsthalle? Ich nehme an, die Musik-Akademie Basel hatte ebenfalls eigene Räumlichkeiten?

Ja, aber da herrschte eine sehr konservative Atmosphäre. Die Hochschulen sind heute sicher offener und beweglicher geworden im Vergleich zu den 1970er Jahren. Zudem hat mir der Oberlichtsaal der Kunsthalle als Raum sehr gut gefallen. Während des Musikmonats in Basel habe ich dort 2001 noch einen ganzen Haubensak-Abend gemacht mit Performances, musikszenischen und konzertanten Stücken. Ich wollte damals bewusst auch nicht in die Fusstapfen meiner Lehrer treten, sondern einen eigenen Weg oder einen anderen Ansatz suchen. Ausserdem waren die 1980er Jahre natürlich geprägt von einer Aufbruchstimmung, den Jugendunruhen in Zürich, in Basel ... es gab eine sehr lebendige Szene überall. Die Rote Fabrik entstand ebenfalls in dieser Zeit. Es war politisch, sozial und kulturell ein Umbruch in der Schweiz. Diese Umbruchstimmung hat dann eben auch Räume geöffnet, die man vorher nicht hatte.

Es war also eine gewisse Offenheit spürbar, verbunden mit dem Bedürfnis, aus den konventionellen Konzerträumen heraus zu gehen und Neues auszuprobieren.

Ja, genau. Zu diesen Performance-Veranstaltungen in der Kunsthalle kam natürlich auch ein Kunstpublikum, das von Jean-Christophe Ammann angeschrieben wurde. Es gibt ja immer ein Stammpublikum von Räumen und das darf man nicht unterschätzen. Also ich empfand das Publikum immer als sehr interessiert und neugierig. Die Leute sassen den Wänden entlang, auf dem Boden oder standen; oft gab es keine Stühle. Bei mir wurde wahrscheinlich bestuhlt, aber ich bin mir nicht mehr sicher, da von der Aufführung ja keine Bilder existieren. Ich nehme an, dass ich Stühle gebraucht habe, damit ein Setting da ist und für den besseren Überblick des Geschehens.

Und wie war damals eigentlich der Kontakt zu Jean-Christophe Ammann, dem Leiter der Kunsthalle? War die Aufführung deine Initiative?

Der Kontakt zu Jean-Christophe Ammann war eigentlich flüchtig. Ich hab ihn angerufen und gesagt, dass ich dort gerne eine Aufführung machen möchte. Damals war ich ja ein Nobody, einfach ein Student,

der als Besucher zu diesen Performances und Aufführungen in der Kunsthalle kam. Ich habe mir einfach in den Kopf gesetzt, dass dies der richtige Ort sei für den Startschuss; 3. Januar 1980, der erste Tag der 1980er Jahre. Das war wie erwähnt mein erstes öffentliches Konzert ausserhalb der Hochschule. Ich hatte zu diesem Zeitpunkt schon andere Vorstellungen von Dimensionen, wollte sofort aufs Ganze gehen und einen ganzen Abend bestreiten. Ich musste Jean-Christophe Ammann einfach überreden. Aber es hat ja dann geklappt und ich bin ihm dankbar dafür!

Die Kunsthalle Basel war und ist ja ein Ausstellungsbetrieb. In mehreren Zeitungsberichten über die dort aufgeführten musikalischen Performances und Konzerte wird geschildert, dass der Raum akustisch nicht geeignet sei. Wie hast du diese Aufführungssituation damals empfunden, bei deinem Stück?

Die Probleme des Oberlichtsaals kenne ich durchaus. Es fanden auch nicht alle Konzerte in diesem Saal statt. Der Oberlichtsaal ist ganz streng proportioniert. Wenn ich mich richtig erinnere – die Zahlen sind mit Vorsicht zu geniessen, aber ich glaube, ich habe die Raumdimensionen einmal ausgemessen – die Breite beträgt 9 Meter und die Länge 18 Meter. Das Verhältnis ist also 1:2, was für die Akustik nicht günstig ist aufgrund der auftretenden Interferenzen. Dabei spielt natürlich eine Rolle, welche Art von Stücken dort aufgeführt wird. Akustisch ist der Oberlichtsaal ein schwieriger Raum, da es an gewissen Orten viel Klang gibt und an andern gar keinen. Im Raum entstehen Flatterechos und Aussengeräusche, wie die Trams, die unten durchfahren, diese sind sehr gut hörbar im Innern. Es ist bestimmt kein idealer Konzertraum, aber im Basler Casino hört man die Trams ja auch rumpeln.

Konntest du deine Arbeit auf die raumakustischen Gegebenheiten abstimmen, das Setting vor Ort proben?

Nein, überhaupt nicht. Der Raum war der Raum und das Stück war das Stück. Geprobt haben wir in der Musik-Akademie. That's it. Es ist

ja keine Elektronik zum Einsatz gekommen, was rückblickend auch interessant ist, da ich in dieser Zeit viel im elektronischen Studio gearbeitet habe. «Gleichgewichte» ist eigentlich ein archaisches Stück; es kommt ein Steinwerfer darin vor. Und es handelt sich eben nicht um einen Steinwerfer, der während einer Demonstration die Scheibe einer Bank einschlägt, sondern um einen Steinwerfer, der diese Geste als Exerzitium ausübt, als absurde Tätigkeit, ohne dabei jegliche Aggressionen zu äussern. Es macht überhaupt keinen Sinn, Steine auf die Weise zu werfen, wie er es tut. Diese Steine erzeugen bei ihrem Aufprall auf dem Boden unterschiedliche Geräusche. Zudem hat die Aktion des Steinwerfers auch eine visuelle Komponente.

Auf dem Boden entsteht ein Muster der geworfenen Steine.

Ja genau. Zu Beginn hat der Steinwerfer einen abgezählten Haufen von Steinen vor sich, 36 oder 42; das weiss ich nicht mehr. Es ist einfach ein Klang... nein, nicht Klanghaufen, ein Steinhaufen, der zum Klingeln kommt. Und dieser Steinhaufen ist am Schluss auf dem Boden verteilt. Man könnte auch eine ganz reduzierte Performance machen, nur mit dem Steinwerfer, wie er während 40 Minuten alle anderthalb Minuten einen Stein wirft.

In der Veranstaltungsprogrammation der Kunsthalle wird ersichtlich, dass es diese Bemühung gab, auch im Feld der musikalischen oder klanglichen Live-Performance, nebst Schweizer AkteurInnen ebenfalls heute international bekannte KünstlerInnen aus den USA einzuladen. In den Jahren 1978/79 sind zum Beispiel Philip Glass, Laurie Anderson, Charlemagne Palestine, John Cage und Alvin Lucier in der Kunsthalle aufgetreten. Waren das KünstlerInnen, von denen du bereits gehört hattest?

Ja, Freunde und Bekannte kamen begeistert von New York zurück und erzählten von diesen neuen Performances. Mein Onkel, der Kunstmaler Pierre Haubensak, hat in New York gelebt und ist oft an Performances und Konzerte in Galerien gegangen. Das waren damals schon kleine Stars. An die Konzert-Performances von Charlemagne Palestine und Philip Glass in der Kunsthalle kann ich mich gut erin-

nern. Dann gab es noch diesen Italiener (Davide Mosconi), der mit einem Konzeptstück für Klavier auftrat. Diese Aufführung ist mir unauslöschlich im Gedächtnis geblieben. Er war mit einem Brett in der Länge der Tastatur ausgerüstet, das oben zwei Griffe und unten eine Filzbeschichtung hatte. Mit einem Schlag oder Ruck hat er seinen ganzen Körper auf die Tastatur gestemmt und so ein 88-Tonhöhen-Cluster erzeugt. Er blieb so lange auf den Tasten, bis dieser Klang vollständig verklungen war. Diese Performance ist eine der richtig knallharten, könnte man sagen, wirklich strengen Konzeptarbeiten, die ich nicht mehr vergessen habe. Einer meiner Kompositionslehrer war auch an diesem Konzert und hat gemeint, es sei dilettantisch. Der hat einfach nichts begriffen.

Die Aufführung von Charlemagne Palestine scheint ebenfalls sehr beeindruckend gewesen zu sein. Könntest du das in Worte fassen, was dich damals so fasziniert hat daran?

«Strumming Music» hat Palestine das genannt, ein ununterbrochenes Hämmern auf dem Klavier mit viel Pedal. Diese Klänge sind wie Skulpturen im Raum gewandert. Mittels Repetition hat er eine sehr starke Dichte an Clusterereignissen erreicht. Palestine gehört ja auch zu diesen Künstler-Komponisten im Umfeld der Minimal Music; er ist kein Musiker im eigentlichen Sinn, sondern eher Bildender Künstler. Ein Real Outsider; he is crazy. Aber er hat etwas unheimlich Intensives zustande gebracht in dieser Performance. In der Improvisation baut er einen Klang auf, indem er einfach zehn Minuten lang nur eine Quinte spielt und dann andere Tasten dazu anschlägt. Wie genau sich das entwickelt hat, kann ich nicht mehr sagen. Auf jeden Fall war es sehr monumental und beeindruckend.

Zur klanglichen Ebene kommen visuell szenische Komponenten hinzu. Palestine hat wahrscheinlich seine Stofftierchen aufgestellt und während der Performance Cognac getrunken?

Das sind eher Marotten, wie ein Jazzmusiker halt, der auch mal zwischendurch sein Bier trinkt. Es sind einfach nicht diese steifen Kon-

zertrituale wie in der sogenannten E-Musik, in der klassischen Konzertmusik. Diese unverfrostene Haltung war schon erfrischend. Palestine trat in der Kunsthalle mit Cognac und seinen Teddybären auf; das waren einfach seine «Anhängsel». Er musste ja auch kein Stück einstudieren, etwas nachrealisieren, sondern er hat improvisiert, was doch einen wesentlichen Unterschied darstellt. Er musste das richtige Energiepotential erreichen. Palestines «Strumming Music» ist eine sehr körperliche Musik; der Raum kommt in Schwingung. Ich glaube, dieser Oberlichtsaal der Kunsthalle ist für Performances wie jene von Charlemagne Palestine, auch für einige Stücke von mir und solche, die wirklich klangintensiv sind, sehr geeignet, gerade weil der Klang eben wandert.

Durch raumakustische Phänomene, die an sich schwierig zu kontrollieren sind, entsteht also eine neue Raumqualität, ein sich transformierender Klangraum.

Es gibt wie erwähnt Flatterechos im Raum. Diese entstehen zum Beispiel, wenn man in der Mitte des Kreuzplatzes steht und in die Hände klatscht. Da hast du ein Flatterecho par excellence, eigentlich ein sehr schönes musikalisches Erlebnis. Für eine Raumsituation, in der ein Streichquartett aufgenommen werden soll, jedoch völlig unbrauchbar. Für mein Stück war das kein Problem. Viele meinen zudem, der Raum sei aufgrund der Aussengeräusche für Konzerte nicht geeignet. Bei John Cage spielte das sowieso keine Rolle. Er liebte es ja, wenn Trams und Autos vorbeirauschten; nur kein Purismus, Aussengeräusche waren bei ihm Teil der Wahrnehmung. Bei den Performance-Veranstaltungen hat das sicher nie gestört. Für klassische Konzerte, die man wirklich ruhig und in traditionellem Rahmen auführen will, ist die Kunsthalle Basel sicher ein problematischer Ort.

Du hast bereits angesprochen, dass der mündliche Wissenstransfer eine wichtige Rolle gespielt hat. Hattest du in diesem Zusammenhang den Eindruck, dass es damals eine Szene gab für diese Art von experimenteller Musik zwischen Sound Art und Performance, in Basel oder in andern Schweizer Städten?

Ja, diese Szene bildete sich. Das war dann auch unsere Generation, die da herangewachsen ist. Es gab zum Beispiel in Zürich die Ateliergemeinschaft Koprod mit Andres Bosshard und Daniela Zehnder, auch Alfred Zimmerlin war mit dabei. Wir haben dann in der Roten Fabrik eine Gruppe gebildet und gemeinsam mit Tomas Bächli die Veranstaltungsreihe «Fabrikkomposition» ins Leben gerufen. Mit dieser Reihe haben wir in der Roten Fabrik eigentlich etwas Ähnliches gemacht wie Jean-Christophe Ammann in der Kunsthalle. Wir haben in den 1980er und 1990er Jahren Konzerte von KünstlerInnen veranstaltet, die in Zürich sonst nicht zu hören waren, aber auch eigene Sachen aufgeführt. So waren unter anderem Alvin Lucier, etwas später John Cage oder Pauline Oliveros bei uns zu Gast. Ich habe in diesem Rahmen zum ersten Mal Musik von Morton Feldmann gehört, zweieinhalb Stunden am Stück – ebenfalls ein wichtiges Erlebnis für mich. Es war schon ein bisschen ghettomässig; viele kamen auch nicht aus der Innenstadt bis zur Roten Fabrik. Ein zentralerer Ort wäre sicher besser gewesen, dann hätten wir mehr Publikum gehabt, aber wir waren doch eigentlich Pioniere. Solche Gruppen zu bilden ist immer noch möglich in der Roten Fabrik, weil es ein offenes System ist, wenn man will.

Und wie seid ihr als Veranstalter zu den Kontakten gekommen, z.B. von John Cage und Alvin Lucier? Habt ihr die KünstlerInnen direkt angefragt?

Nun, ich habe Alvin Lucier angerufen in den USA und gesagt: Hi, I'm Edu. Would you like to come to Switzerland? Wir mussten natürlich etwas Geld für Flug, Hotel usw. aufwerfen, aber die kamen schon. Alvin Lucier hat dann auch verschiedene Stücke «mitgebracht». Er war damals noch nicht so bekannt wie heute; inzwischen ist er ja eine Berühmtheit innerhalb der Szene. In diesem Rahmen haben wir ebenfalls einen Kompositionsauftrag an Karel Goeyvaerts erteilt, einen belgischen Komponisten, der vor einigen Jahre gestorben ist. Ich habe ihn in Antwerpen besucht und es mussten spezielle Unterstützungsgelder gefunden werden. Die interessanten Leute, kann man auch heute noch anrufen oder per E-Mail anschreiben. Das ist sogar einfacher geworden, weil die Kommunikationsmittel schneller sind.

Du warst selber sehr aktiv in dieser Zeit in der Roten Fabrik.

Ja, ich hatte dort während 25 Jahren ein Studio. Fast alle meine Werke sind dort entstanden, wenn ich nicht gerade in Spanien oder sonst irgendwo war.

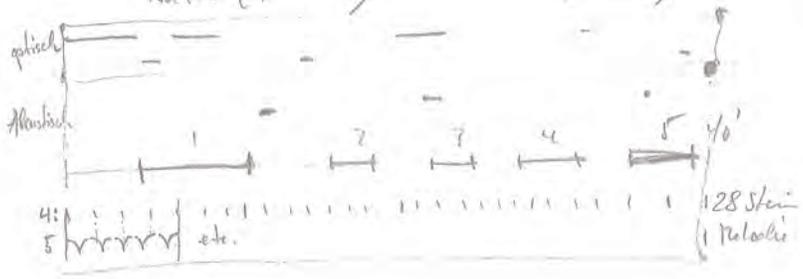
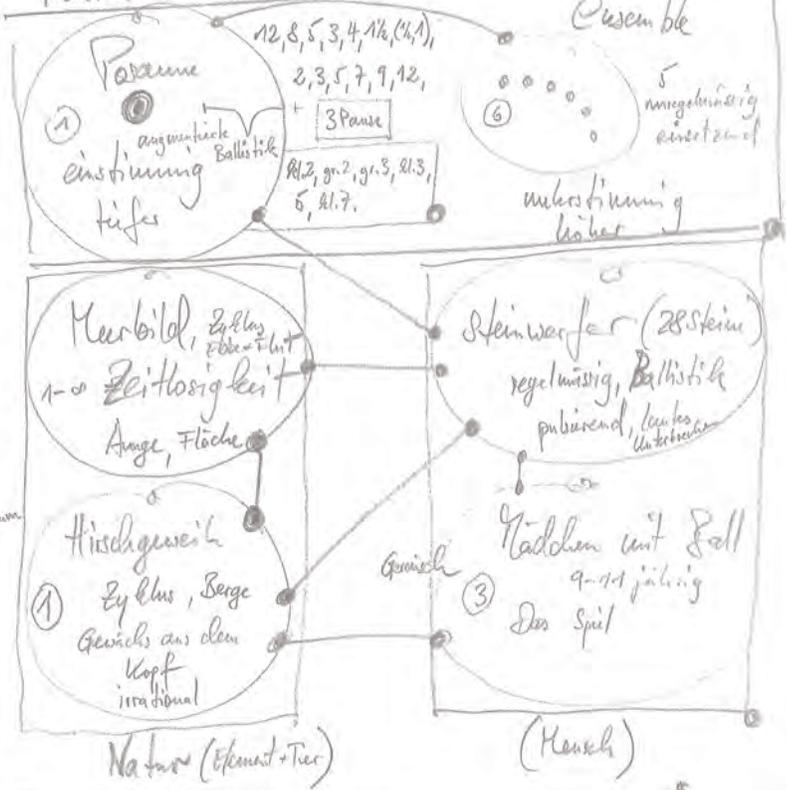
Wie wichtig war für dich damals die autonome Bewegung in Zürich?

Also ich würde nicht sagen, dass ich zum harten Kern gehört hätte, aber ich war natürlich schon dabei. Zu dieser Zeit war ich lustigerweise in einer Theatergruppe und wohnte in demselben Haus wie ein befreundeter Schauspieler. Er hat eine Theatertruppe zusammengestellt und wir haben dann gemeinsam Sketche aufgeführt. Mit dieser Gruppe sind wir sogar nach Basel auf Tournee gegangen, ins Stadttheater und haben so unsere «wilden» Jahre ausgelebt. Von der Generation her bin ich zwischen den Achtundsechzigern und den Achtzigern. 1968 war ich erst vierzehn Jahre alt, also noch ein Kind. Insofern würde ich mich nicht als Achtundsechziger bezeichnen, eher als Achtziger, wenn eine solche Bezeichnung überhaupt Sinn macht. Ich hatte damals schon Familie, eigentlich relativ früh, und war dementsprechend auch mit anderem beschäftigt. In der Roten Fabrik wurden Atelierräume vermietet, und da die Räume 1981 noch leer waren, konnte ich auswählen. Das war schon eine gute, manchmal auch schwierige Zeit. Die Rote Fabrik hatte so ihre Schattenseite. Also ich bin froh, jetzt mal nicht mehr da zu sein. Es wandelt sich sicher vieles und einiges bleibt natürlich stehen. Die Rote Fabrik ist ein Zeitdokument. Es ist sicher gut, dass es sie gibt. Gekocht wird auf jeden Fall gut. Für John Cage wurde bei seinem Besuch in Zürich 1991 makrobiotisches Essen zubereitet im Ziegel oh Lac. An diesen Mittagstisch kann ich mich noch gut erinnern und wie ich Cage danach mein umgestimmtes Klavier gezeigt habe. Das war die Anfangsphase meiner Auseinandersetzung mit veränderten Stimmungen.

GLEICHGEWICHTE

Musik

Klang





Charlemagne Palestine, **Musikperformance**, 10. 5. 1978, Kunsthalle Basel, Foto Egon von Fürstenberg



JOHN CAGE, GLENN BRANCA, CHARLEMAGNE PALESTINE: NEUE DIMENSIONEN IM EUROPÄISCHEN MUSIKALISCHEN DENKEN

Valerian Maly beschreibt aus seiner Perspektive als Performance-Künstler, Kulturproduzent und Dozent an der Hochschule der Künste Bern prägende Beiträge der Performance-Veranstaltungszyklen in der Kunsthalle Basel. Als Zeitzeuge spricht er über das für europäische Ohren neuartige Phänomen der US-amerikanischen Composer/Performer, neue Wahrnehmungsweisen und den Basler Kontext der 1970er und 1980er Jahre.

Valerian Maly im Gespräch mit Ruth Lang, 28. 12. 2010

Valerian Maly, zu Beginn unseres Gespräches möchte ich dich bitten, deinen Zugang zur Performance-Kunst in den 1970er und 1980er Jahren zu erläutern.

Ich bin Performance-Künstler und arbeite zusammen mit Klara Schilliger, meiner Frau. Wir entwickeln gemeinsam Performances und Installationen, wobei wir für einige Arbeiten auch die Bezeichnung «InstallAction» verwenden. Dieser Begriff stammt zwar nicht von uns selbst, scheint uns jedoch sehr zutreffend für das künstlerische Feld, in dem wir uns bewegen. «InstallAction» beschreibt eine Aktion, die in eine Installation überführt wird. Meistens konzipiert als grösseres Projekt, beziehen «InstallActions» oft die Bevölkerung mit ein und sind verbunden mit Interventionen sowie spezifischen Recherchen. Meine Jugendjahre in Luzern würde ich meine prägende Zeit nennen, nicht weniger prägend allerdings waren dann die Jahre in Köln von 1986 bis 2004, die ich als meine Lehr- und Wanderjahre bezeichne.

Bereits während meines Musikstudiums habe ich mich für Bildende Kunst interessiert, was sicherlich beeinflusst war durch die Präsenz einer sehr aktiven und vitalen Luzerner Kunstszene unter den damaligen Konservatoren des Kunstmuseums Luzern, Jean-Christophe Ammann und danach Martin Kunz. Unter der Leitung von Ammann wurde später ebenfalls in der Kunsthalle Basel eine bemerkenswerte Programmation weitergeführt. Die Ausstellungsbesuche in Luzern haben in der Folge bei mir auch das Interesse für die Performance-Veranstaltungen in Basel geweckt.

Kannst du ausführlicher auf die Bedeutung dieser von Jean-Christophe Ammann organisierten Veranstaltungsreihe eingehen und dabei beschreiben, was das Besondere an den Beiträgen im Feld konzertanter Live-Performances war?

Die Performance-Reihe in Basel war sehr wichtig, nicht nur für mich, sondern für viele Kunst- und Kulturinteressierte meiner Generation in der Schweiz und dem benachbarten Ausland. In der Kunsthalle Basel wurde zum ersten Mal etwas dargeboten, das sich nicht mehr eindeutig kategorisierbar im Feld des Free Jazz, in der Bildenden Kunst oder im Konzert äusserte, nicht Rock-Musik war und trotzdem dieses Flair von jung, dynamisch, aber ganz anders, hatte. Dabei handelte es sich massgeblich um die Live-Aufführungen von KünstlerInnen, die der Szene von Downtown New York entstammten und mit einer E-Musik im erweiterten Sinne überraschten, die auch U-Musik-Anteile aufwies. Ich denke hierbei beispielsweise an die Performance von Glenn Branca. Das war eine seiner frühen «Symphonies» für E-Gitarren, selbst gebaute verstärkte Saiteninstrumente und eine Art Elektrosinnet. Dieses sinfonische Gebilde war durchaus im Gedanken der E-Musik konzipiert, indem es von der Idee ausging, mit mikrotonalen Strukturen zu arbeiten. Gleichzeitig hatte die Komposition jedoch diesen Rock-Habitus der Elektro-Gitarren in brachialer Lautstärke, so dass beinahe die Scheiben aus den Deckenfenstern des Oberlichtsaals heraussprangen. Das war eine Erfahrung, die man zuvor in der Schweiz im Bereich der Musik noch nicht gemacht hatte. Mit der Veranstaltungsreihe in der Kunsthalle Basel kamen Ende der

1970er Jahre erstmals «Composer/Performer» aus den USA in die Schweiz, ein Phänomen, das im europäischen Raum bis dahin nicht existiert hatte. In Europa war die E-Musik, die neue elektronische Musik, wesentlich geprägt von den sehr teuer ausgestatteten elektronischen Studios wie jenem des WDR, wo Stockhausen arbeitete, oder dem Studio des Südwestfunks in Freiburg im Breisgau. Das war eine ganz andere Praxis des Experimentierens als in der US-amerikanischen Musik. Von der Live-Elektronik europäischer Provenienz als einem Mittel zur Veränderung der Lautstärke, Tonhöhe, Klangfarbe, Artikulation und der Klangperspektive instrumentaler Klänge unterscheidet sich die Konzeption der «home-made electronics» eines David Behrman beispielsweise radikal. Schon die Bezeichnung macht deutlich, worum es geht: handliche, aus einfachen elektronischen Teilen selbstgebaute Geräte im Gegensatz zu jenen aufwändigen Apparaturen, wie sie beispielsweise in Pierre Boulez' Komposition «Répons» nötig waren. Der Ursprung dieser live-elektronischen Stücke liegt nicht in der Instrumentalmusik, sondern in der Elektrotechnik, allem voran der Synthesizer, und geht auf eine Tradition zurück, die bei den frühen Medienkompositionen wie «Imaginary Landscape No. 1» von John Cage ihren Anfang nimmt. Der Wunsch, die in den elektronischen Studios produzierten und auf Tonbänder fixierten Klänge in Aufführungen zu integrieren, liess zu Beginn der 60er Jahre eine Form von Live-Elektronik entstehen, deren technisches Niveau zwar weit unter dem der elektronischen Studios lag, die dafür aber flexibel war und die Starrheit der Tonbandkonserven und Zuspieldänder aufhob. Prototypisch für die ersten Versuche in diese Richtung war wiederum eine Komposition von Cage, «Cartridge Music» für Objekte, Tonabnehmer und Lautsprecher.

Gibt es neben Glenn Brancas «Lärm-Symphonie» und seiner «Armee der Gitarren», wie Peter Weibel die Werke Symphony No. 1, 2 und 3 in der Zeitschrift MÜSLI 1983 einmal umschrieben hat, andere musikalisch-klangliche Performances, an die du dich erinnerst?

Glenn Branca hat sich mir auf alle Fälle ins Gedächtnis eingepägt, einen noch stärkeren Eindruck hat allerdings die Performance von

Charlemagne Palestine hinterlassen. Das war wirklich noch nie gehört, noch nie gesehen, noch nie da gewesen. Er inszenierte einen relativ bizarren Auftritt im Oberlichtsaal der Kunsthalle. Ein Bösendorfer Flügel, Modell Imperial – vermutlich der teuerste Flügel, den es überhaupt gibt –, stand im Raum; ein Flügel, den er fast im Sinne eines Flügelaltars benutzte, um darauf seine Stofftierchen zu plazieren. Diese Teddybären, von denen er einen ganzen Staat besitzt, gehören bis heute zu Charlemagne Palestines Arbeiten. Wie in einem Ritual hat er zunächst einen Cognac getrunken, was er ebenfalls bis heute tut. Er spielte in der Kunsthalle seine sogenannte «Strumming Music», mit einer Quinte beginnend, sehr bedächtig, leise, dann kamen weitere Quinten und Oktaven dazu, immer mit viel Pedal. So kamen alle Saiten, der ganze Resonanzkörper dieses Bösendorfer Imperial in Schwingung. Dieses Flügelmodell verfügt ja über eine spezielle Konstruktion mit einem auf acht volle Oktaven erweiterten Tastenumfang. Dabei hat Palestine auch stumm Tasten angeschlagen, wodurch extrem vielschichtige Obertonstrukturen entstanden sind, die sich wie Klangwolken im Saal aufgebaut haben.

Diese wahnsinnig intensive Performance von etwa einer dreiviertel Stunde war für mich ein prägender Anfang, was Performance-Kunst betrifft. Es ist eine Art Pionierarbeit, in dem Sinne, dass definitiv nicht mehr von einem Konzert zu sprechen ist, obwohl es «nur» um Klang geht und nicht um Improvisation, auch wenn nichts notiert ist. Charlemagne Palestines «Strumming Music» verfügt über eine Struktur und dennoch geht es um etwas, das über diese hinausweist. Musikalisches Material ist es nur insofern, als Saiten zum Schwingen gebracht werden. Die erzeugten Klänge zeichnen sich durch einen fast skulpturalen räumlichen Charakter aus. Infolge der Raumreflexionen verändern sich die als nahezu stehend erscheinenden Klänge, die natürlich nicht «stehend» sind, sondern enorm schnell angespielt werden. Paradoxaerweise entsteht durch die sehr schnelle Anspieltechnik der Eindruck von Langsamkeit; es vollzieht sich eine Art Umkehrung in der Wahrnehmung der Tempi, eine zeitliche Verschiebung. Über die gesamte Dauer der Performance gibt es keine Zäsur. Wie in Trance hat sich der Pianist, der Performer Charlemagne Palestine, in seine «Strumming Music» hineingesteigert.

Damit sprichst du einen, wie mir scheint, charakteristischen Aspekt dieser auch als Klang- oder Musik-Performances bezeichneten Live-Aufführungen jener Zeit an, nämlich das Streben nach einer Erweiterung der Wahrnehmungsdimensionen. Der Raum-Klang-Zeit-Relation kommt dabei eine zentrale Bedeutung zu, verbunden mit einer körperlichen und körperhaften Rezeption der Ereignisse. Wie sind diese Akzentverschiebungen kunstgeschichtlich zu verorten?

Die aus meiner Sicht wichtigste Veränderung in der Kunst während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist – und erstaunlicherweise wird darüber nur sehr wenig geschrieben –, dass ein Paradigmenwechsel zwischen den dynamischen und den statischen Künsten stattgefunden hat. So weisen Bilder und Skulpturen – die bis anhin den statischen Künsten zugeordnet wurden – plötzlich dynamische Phänomene auf wie beispielsweise Malereien von Sigmar Polke, die sich aufgrund der Anwendung von Temperatur- und Hydrofarben entsprechend der Temperatur und Luftfeuchtigkeit verändern können. In Bern gibt es aus dieser Zeit einen Brunnen von Meret Oppenheim, der sich in einem langsamen Prozess kontinuierlich verändert durch seine Bewachung mit Pflanzen auf einer Art Tuffstein, der sich mit der Zeit ansetzt. In der Musik, die eigentlich als dynamische Kunst gilt, tauchten währenddessen immer mehr statische Momente auf. In der Minimal Music etwa oder viel stärker noch bei Künstlern wie Max Neuhaus, durch den der Begriff der Sound Art geprägt wurde, werden über statische Klänge Skulpturen und Räume definiert. Charlemagne Palestine hat mir dieses Phänomen der «statischen» Musik, die, ganz ohne Erzählung oder Entwicklung, durch minimale Veränderungen ein Klang-Raum-Erlebnis schafft, erstmals auf eindruckliche Weise vorgeführt. Und man darf nicht vergessen, dass der Begriff Klangkunst als solcher in den 1970er Jahren noch nicht existiert hat. Es gab wohl «Sound Art» als Unterscheidung zu «Visual/Fine Art», aber in Deutschland war die Bezeichnung Klangkunst erst ab den 1990er Jahren geläufig. Es gab in Europa zwar vereinzelt KünstlerInnen, die sich im Kontext der Bildenden Kunst mit Klängen beschäftigten oder Klanginstallationen realisierten, diese Arbeiten fanden jedoch kaum Beachtung und wurden theoretisch nicht bearbeitet.

Meines Wissens war die erste Ausstellung, die sich diesen Phänomenen widmete, die von René Block ko-kuratierte Ausstellung «Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment. Objekte. Installationen. Performances», Akademie der Künste, Berlin, 1980.

Lassen sich deiner Meinung nach vor diesem Hintergrund Parallelen in der historischen Entwicklung performativer Strategien in der Bildenden Kunst, im Tanz und in der Musik erkennen, insbesondere im Bezug auf künstlerische Auseinandersetzungen hier in der Schweiz?

Ich würde behaupten, auch in der Tanz-Performance wäre vieles ohne die Kunsthalle Basel später angekommen, obschon die Schweizer Ausstellungsszene inzwischen einen guten Ruf genießt, weil sie früh mit performativen Ansätzen in Europa präsent war. In diesem Zusammenhang ist ebenfalls Christine Brodbeck zu nennen, die damals nach ihrem Aufenthalt in New York die Tanz-Performance-Veranstaltungen in der Kunsthalle entscheidend beeinflusst hat. Dann gab es Anna Winteler, die skulptural körperlich gearbeitet hat. Unvergessen sind ihre filigranen Aufbauten aus feinen Holzstäben, diese fragilen Behausungen, durch die sie sich behutsam bewegt hat, ohne dabei das Ganze zum Einstürzen zu bringen. Anna Winteler hat relativ früh auch mit Video gearbeitet und im Tanz bzw. in der Performance die Körper-Video-Relation erforscht. In den 1970er Jahren liegen natürlich auch die Anfänge der Schweizer Video-Kunst. Durch diese gemeinsame Zeit- und Entstehungsgeschichte stehen Video-Kunst und Performance in enger Verbindung. Interessant im Bezug auf mediale Entwicklungen war auch die musikalische Performance von Michael Galasso. Er trat mit Solo-Geige unter Einsatz von Elektronik auf, indem er selbst live spielte, aufzeichnete und – mehrspurig zeitlich verschoben – diese Samples wieder einspielte. Dieser Einbezug von Mehrspurigkeit ins Live-Konzert war eine technische Sensation; also dass man mittels entsprechender Technik als «Solo-Mensch» live mehrspurig arbeiten konnte. So hat er alleine eine Art Minimal Music gebaut, die ohne Live-Elektronik vier, fünf InstrumentalistInnen erfordert hätte – aus heutiger Sicht wirkt das eher kitschig.

Ebenfalls bis heute unvergesslich ist die Performance von Min Tanaka, einem japanischen Künstler. Er trat fast nackt auf. Dazu war er weiss geschminkt in Anlehnung an die Tradition des Butoh. Über Stunden hinweg wand er sich in minimalsten Bewegungen die Treppe der Kunsthalle bis zum Restaurant hinunter; es dauerte wohl eine halbe Stunde bis er sich von einer Stufe zur nächsten fortbewegt hatte. Das Faszinierende dieser Performance war, um wieder auf das statisch-dynamische Prinzip zurückzukommen, dass Min Tanakas Körper von den Fingerkuppen bis hin zu den Zehen fortwährend in Bewegung blieb und dabei zugleich eine statische Wirkung erzeugte.

Bezogen auf die Rezeption haben diese sehr langsamen Prozesse wie bereits erwähnt eine andere Art der zeitlichen Wahrnehmung und eine neue Form der Involviertheit zur Folge. Kannst du den Impact dieses Phänomens – in Zusammenhang mit langen Aufführungsdauern auch als Extended Duration bezeichnet – noch expliziter erörtern?

Das wirklich Neue an den zuvor beschriebenen Performances war in der Tat die veränderte Wahrnehmung auf der zeitlichen Ebene; diese sehr langsamen Entwicklungen, auf die man sich als BesucherIn erst einmal einstellen musste. Bei Min Tanaka etwa bin ich mir nicht mehr sicher, ob ich die ganze Performance am Stück angeschaut habe oder ob ich zwischendurch auch mal weggegangen bin. Das heisst, es gab lange Zeitabschnitte, während denen fast nichts passiert ist, und gerade in diesem «Nichtspassieren» ist natürlich sehr viel passiert. Das Mitverfolgen dieser langsamen Prozesse erforderte eine fokussierte Wahrnehmung auf kleinste musikalische oder – wie bei Min Tanaka – körperliche Veränderungen. Es war eine neue Augen- und Ohrenschulung; dynamische Verläufe wurden plötzlich ganz anders gelesen und wahrgenommen. Man wurde nicht mehr als einfacher Empfänger von einer packenden Melodie irgendwohin geführt, sondern durch das Mitdenken selbst zu einer Art Sender. Ich behaupte, jeder im Saal hat Charlemagne Palestine's «Strumming Music» komplett anders gehört. Meine Nachbarn haben bestimmt andere Ober-töne gehört – oder sind anderen Klangtexturen gefolgt – als ich, was bedingt war durch die komplexe Vielschichtigkeit der Klangereignisse.

An die Stelle eines eindimensionalen Sender-Empfänger-Modells, tritt damit eine partizipative Rezeption; auch wenn ich natürlich nicht selber am Klavier spiele, denke ich die Komposition intensiv mit und nehme sie in einer anderen Form wahr.

Trotz dieser ästhetischen Gemeinsamkeiten besteht bis heute die Schwierigkeit einer sinnvollen Kategorisierung dieser performativen Klang- und Tanz-Produktionen mittels bestehender oder neuer Begriffskonstruktionen. Der Begriff Musik-Performance fehlt in den Musiklexika und ist auch in der gegenwärtigen Veranstaltungslandschaft kaum anzutreffen.

Ja, die Verortung stellt sicher eine Schwierigkeit dar, denn es handelte sich dabei weder um Theater-, noch um Musik- oder Tanzstücke im bis dahin üblichen Sinn. Die TänzerInnen waren in ihren Unterschieden sehr wohl wahrnehmbar; Christine Brodbeck hat ganz anders getanzt als Anna Winteler, Min Tanaka oder Simone Forti. Jede und jeder hatte seine eigene Körpersprache, sein eigenes künstlerisches Vokabular, ebenso bei den MusikerInnen. Dennoch kann man nicht von einem Stil dieser Zeit sprechen. Natürlich gab es von New York Downtown eine gewisse Haltung, aber Künstler wie Glenn Branca lassen sich nicht einfach in die Kategorie Neue E-Musik einordnen; das hat vielmehr mit Punk zu tun, was damals ebenfalls ein sehr aktuelles Thema in der Musik war.

Und doch ist interessant, dass diese Performances in der Kunsthalle Basel, einem aus heutiger Sicht eher konventionellen und längst institutionalisierten Kontext, stattgefunden haben.

Das ist ein vielschichtiges, aber spannendes Problem. Einerseits waren dies alles natürlich künstlerische Produktionen, die sich kommerziell überhaupt nicht ausbeuten liessen. Keine Agentur hätte damals Charlemagne Palestine unter ihre Fittiche genommen und auf Tour geschickt. Das hätte erstens Palestine nicht gewollt, zweitens aber auch keine Agentur. Das heisst, diese Performances, von denen wir sprechen, wurden ursprünglich gar nie in den offiziellen Konzerträumlichkeiten oder in den entsprechenden Tanzveranstaltungs-

und Theatersälen dargeboten, sondern tatsächlich meistens in experimentellen Galerien oder an Orten wie der Judson Church in New York. Dort haben sich die Leute mehr oder weniger zu Selbstveranstaltungen getroffen, unter Gleichgesinnten. Man hat sich die Sachen der Kolleginnen und Kollegen angeschaut, zusammen mit ein paar Neugierigen, aber eigentlich waren diese Aufführungen nicht auf Publikum ausgerichtet. Warum dann diese Performance-Reihen im Fall von Basel in der Kunsthalle durchgeführt wurden, hatte wohl den Grund, dass es eben die Kunst- und nicht die Neue-Musik-Szene war, die diese Veranstaltungen organisiert hat mit einigen Ausnahmen wie der Lecture-Performance von John Cage. *(Anmerkung RL: Einige mehrheitlich konzertante Aufführungen der Kunsthalle Basel wurden von der Musik-Akademie Basel bzw. der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik IGMN Basel mitveranstaltet.)* Gewisse KünstlerInnen wie Laurie Anderson waren zur Zeit ihrer Auftritte in Basel natürlich schon international bekannt. Laurie Anderson war zudem die erste Medienkünstlerin, die bereits früh eine Agentur hatte, die sie auf Tournee schickte. Mit der Single «O Superman» landete sie 1981 auf Platz zwei der britischen Charts und war auch später mit ihrem äusserst ambitionierten Projekt «United States 1–4» noch sehr erfolgreich in der Pop-Branche. John Cage war in Europa ebenfalls kein Unbekannter mehr seit den Darmstädter Ferienkursen und den Donaueschinger Musiktagen. Dies im Unterschied zu jener Performance-Szene, über die wir vorher gesprochen haben. Min Tanaka etwa hat meines Wissens hauptsächlich im Kunstkontext reüssiert. Er ist, glaube ich, heute noch regelmässiger Artist in Residence einmal pro Jahr im PS1 in New York. Von Michael Galasso weiss ich nicht, was er heute macht. Dann gab es noch Peter Van Riper, ein Saxophonist, der mit Simone Forti zusammen in Basel aufgetreten ist.

Neben der Kunsthalle Basel wird von Zeitzeugen oft auch die Galerie Stampa als wichtiger Anziehungspunkt für ein Publikum, das sich für Performance und experimentelle Musik im weitesten Sinne interessiert hat, genannt.

Die Galerie Stampa war als spezialisierter Buchladen mit Kunstbüchern, eine wichtige Informationsquelle, lange bevor es in der Schweiz diese grossen Verlagsbuchhandlungen wie Walther König aus Köln gab. Bei Stampas fand man zudem seltene Exemplare von Schallplatten. Dort habe ich z.B. Platten von Peter van Riper, Michael Galasso, Charlemagne Palestine, Bob Ashley, David Behrman oder sehr früh schon die LP «In C» von Terry Riley gekauft. Die Galerie Stampa in Basel war die erste Anlaufstelle, die überhaupt solche Raritäten – heute würde man das Klangkunst oder Sound Art nennen – in der Schweiz verkauft hat. Diese Platten waren bis dahin nur in den USA oder in Frankreich erhältlich und tauchten im normalen Grossisten-Schallplattenvertrieb gar nicht erst auf. In der Galerie Stampa ist man auf diese Sachen gestossen, die man oft nicht sofort verstanden und auch ein bisschen blindlings gekauft hat. Es war, soweit ich mich erinnere, nicht einmal möglich, diese Schallplatten vor Ort anzuhören.

Die Praxis des regelmässigen Besuchens von spezialisierten Buchhandlungen oder Plattenläden und der Live-Veranstaltungen in der Kunsthalle Basel war also auch eine Art, sich über aktuelle Tendenzen in der Kunst auf dem Laufenden zu halten, ein Mittel, sich zu informieren.

Darin, wie ich mich in dieser Zeit informiert, mich gebildet habe, sehe ich wirklich einen wesentlichen Unterschied zu heute. Man ging in die Kunsthalle und traf sich danach in den paar Kneipen, die es gab. Man wusste, da und da war die Künstlerkneipe oder die Buchhandlung, wo bestimmte Bücher zu finden waren. Das hat mit Szenebildung zu tun und es war natürlich auch chic zu sagen, ich war in der Galerie Stampa. Meine Studierenden heute holen sich die Informationen auf verschiedensten Wegen, aber doch meistens im Internet und über Blogs. Das ist natürlich schon ein anderer, ein anonymisierter Zugang. Es war ja auch immer ein Aufwand, von Luzern nach Basel zu fahren. Irgendjemand hatte ein Auto und so fuhr man zu viert, fünft nach Basel an diese Performance-Veranstaltungen und in der Nacht wieder zurück; die Zugfahrt wäre viel zu teuer gewesen. Und es gab natürlich noch nicht dieses Kulturangebot von heute.

Trotz eines unheimlich diversifizierten kulturellen 24-Stunden-Angebotes und immer neuen Events, die aus dem Boden schiessen, scheint mir, dass Live-Erlebnisse in unserem Freizeitverhalten einen anderen Stellenwert besitzen als in den 1970er und 1980er Jahren. Wir bewegen uns wohl stärker in Welten des Massenkonsums, wenn wir in Konzertsäle und an Open Airs strömen oder uns auf Dancefloors drängen. Etwas überspitzt gesagt: Die Kommunikation wird aufgrund des erhöhten Lautstärkepegels und des Platzmangels auf Internetforen, Blogs, Facebook & Co verschoben, die Themen holen wir uns medial aufbereitet in virtuellen Räumen.

Ich finde vieles auch toll, was im Internet passiert. Natürlich wird einem in gewisser Weise etwas vorgegaukelt, was die Authentizität anbelangt. Und ich bezweifle doch, dass Dokumentationen auf YouTube Live-Ereignisse darstellen können. Der Ton kommt über einen ganz kleinen Lautsprecher, in der Regel von einem Laptop. Oft macht man sich nicht einmal die Mühe, einen Kopfhörer anzuziehen. Dazu gibt es ein kleines, verpixeltes Bild. Ich weiss gar nicht, wie es dazu kommt, dass wir plötzlich alle diese neuen Qualitätsstandards so in Kauf nehmen. Die Fotografie ist mit der Digitalisierung nicht besser geworden. In der Regel haben wir schlechtere Resultate, vom medientechnischen Standpunkt her betrachtet, und dasselbe gilt für Videos. Dafür haben wir einen endlosen Stream und eine endlose Menge an Bildern und Klängen, was durchaus auch positiv zu werten ist. Wenn ich mir z.B. auf YouTube ein Filmchen von Adorno anschauen kann, wie er sich zu Vietnam-Liedern und der Protestbewegung äussert, ist das schon interessant. Solche Dokumente waren früher kaum zugänglich. Da hätte man vorher monatelang Recherchen machen und Anträge stellen müssen, um dann eine Studienreise zum entsprechenden Archiv unternehmen zu können. Aber das authentische Live-Erlebnis bleibt natürlich auf der Strecke.

Wie hast du als Veranstaltungsbesucher der Kunsthalle Basel den Kontakt zu den eingeladenen US-amerikanischen KünstlerInnen erlebt? Sind Gäste wie Charlemagne Palestine nach der Performance gleich wieder abgereist oder fand auch ein Austausch statt zwischen den KünstlerInnen und dem anwesenden Publikum?

Um mich gleich nach dem Konzert in der Kneipe neben Charlemagne Palestine zu setzen, war ich wohl zu jung, denn das war mit Sicherheit eine gesellige Angelegenheit, wahrscheinlich verbunden mit viel Alkohol. Das Besondere an der Situation in Basel und bestimmt auch einiger anderer Stationen in Europa war für US-amerikanische Künstler, dass sie eigentlich ihren Verdienst in Europa hatten. In den USA gibt es keine oder nur eine ganz geringe staatliche Förderung von Kunst und von Freier Kunst schon gar nicht. Die meisten haben ihren Lebensunterhalt in Europa verdient, also auch berühmte Leute wie Robert Wilson; die hätten nie reüssieren können in den USA. In Europa kennen wir eine ganz andere Kulturförderungspraxis.

Man könnte also von einem gegenseitigen Interesse an der Vernetzung zwischen US-amerikanischen und europäischen bzw. Schweizer KünstlerInnen und Kulturschaffenden sprechen, das durch ökonomische Faktoren zusätzlich begünstigt wurde.

In New York, Chicago und San Francisco gab es sicher schon viele Netzwerke und dann eben auch Kuratoren, die in die USA reisten und KünstlerInnen nach Europa einluden. Das europäische Publikum war neugierig. Wir sprechen von einer Zeit, die noch immer stark geprägt war von der Nachkriegszeit, wenn wir von den 1970er bis zu den frühen 1980er Jahren reden; dies ist auch der Hintergrund des Interesses an amerikanischer Pop Art und Minimal Art. Das waren Erneuerungen, die man in Europa so gar nicht denken konnte. Das Holocaust-Trauma war zuerst einmal zu bewältigen, eine Erfahrung, die meiner Meinung nach unsere Kulturgeschichte noch immer mitbestimmt. In Europa ging man nicht so unbefangen an Musik heran, wie dies die US-AmerikanerInnen taten.

Welche Unterschiede oder Ähnlichkeiten lassen sich in den musikalisch- bzw. klanglich-performativen Herangehensweisen US-amerikanischer KomponistInnen und zeitgleichen Entwicklungen in der europäischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erkennen?

Mit den anfangs erwähnten Composer/PerformerInnen trat plötzlich etwas ganz anderes in Erscheinung, etwas, das in gewisser Weise auch naiv wirkte. Hierzulande war es ja fast ein Tabu, irgendwie tonal zu komponieren oder Geschichten zu erzählen; da galt man sofort als sehr konservativ. Die US-amerikanischen Komponisten kamen auf einmal mit Quinten, dem «Konsonantesten», was man sich vorstellen kann – z.B. La Monte Young mit seiner «Composition 1960 #7», die einzig aus dem Intervall h-fis besteht und mit der Anweisung versehen ist: «To be held for a long time»; das heisst, die beiden Töne sollen über unbestimmt lange Zeit klingen. Das waren schon völlig neue Dimensionen für das europäische musikalische Denken. In Europa manifestierte sich mit Karlheinz Stockhausen und der Seriellen Musik eigentlich etwas Ähnliches wie bei John Cage, nämlich das Begehren, alles nochmals neu zu strukturieren und zu parametrisieren, so dass keine Hierarchien entstanden – nichthierarchische Komposition war also ein wichtiges Thema. Aber diese Werke wurden derart komplex, dass die musikalischen Strukturen, die Konzeption dieser Kompositionen nicht mehr hörbar und nachvollziehbar waren. Darin bestand der grosse Unterschied zur US-amerikanischen Musik, die das Publikum mit einer neu gearteten «Sinnlichkeit» berührte, indem sich die ZuhörerInnen auf lange Zeiten und abweichende Wahrnehmungsmuster einstellten. Diese Tendenzen waren sicherlich auch geprägt vom Interesse der US-amerikanischen Künstlerinnen und Komponisten für ostasiatische Kulturen.

Bezeichnenderweise war es ja John Cage, der in den 1960er Jahren die über 18 Stunden dauernde Erstaufführung von Erik Saties Komposition «Vexations» (1893) in New York organisiert hat. Wie stark würdest du das Interesse an neuen Möglichkeiten, mit Zeit, Raum, Klang und Bewegung umzugehen, im historischen und politischen Kontext der ausgehenden 1970er und beginnenden 1980er Jahre in der Schweiz verorten? Denkst du, das Klima der Jugendunruhen hat ein Bedürfnis nach neuen künstlerischen Ansätzen geweckt bzw. verstärkt oder hat sich eher eine Trennung zwischen künstlerischen Auseinandersetzungen und gesellschaftspolitischen Realitäten vollzogen, im Sinne koexistierender Parallelwelten?

Die Frage ist schwierig zu beantworten. Parallelwelten waren es sicher nicht, aber Musik und Politik haben vielleicht schon nicht unmittelbar miteinander zu tun gehabt. Allerdings haben sie aus meiner Perspektive sehr viel miteinander zu tun, so widersprüchlich das klingen mag. Wenn ich an die Jugendunruhen der 1980er Jahre denke, so ist «Züri brännt» das erste grosse Videodokument, das mir bekannt ist. Natürlich gab es vorher bereits Videoarbeiten, mit denen kam ich aber erst später in Berührung. Die Gründung der «Krienser Filmtage» zusammen mit meinen zwei Freunden Pius Felder und Beat Linder, später weitergeführt unter dem Namen «Viper Luzern» und danach «Viper Basel», hat mit dieser Faszination an experimentellen Formaten zu tun. In Zürich wurde die Rote Fabrik gegründet. Das alles hat in dieser Zeit stattgefunden, aber eine direkte Verkoppelung dieser Ereignisse würde ich nicht zu sehr in den Vordergrund stellen.

Natürlich gab es einerseits die elitäre oder etablierte Kunst und andererseits eine Art Subkultur, wobei das Erstaunliche eben war, dass in der Kunsthalle Basel die Subkultur sozusagen ans Tageslicht gebracht wurde. Gerade Künstler wie Charlemagne Palestine oder Glenn Branca sind zu Beginn ihres Arbeitens in sehr kleinem Kreis aufgetreten. Charlemagne Palestine habe ich letztes Jahr zur Eröffnung der «transmediale» in Berlin erlebt. Es standen 600 Personen draussen und er hat einfach das Konzert nicht angefangen, bevor alle drinnen waren. Er hat dem Veranstalter gesagt: «Früher hatte ich nur sechs Leute, jetzt wird mal kompensiert.» Das heisst, dieses breite Publikum für musikalische Performances gab es anfänglich nicht; es war vielmehr eine «Inner Circle»-Geschichte. Was bei den Jugendunruhen sicher hinzukam, war der Einbezug neuer Technologien und insbesondere des Mediums Video. Man hatte nun potentiell die Möglichkeit, längere Sequenzen aufzunehmen als mit den Drei-Minuten-Super-8-Filmen, ohne sofort eine Rolle austauschen zu müssen, und war mobiler. VHS- und Audio-Kassetten liessen sich zudem sehr viel einfacher kopieren und in Umlauf bringen. Die Distribution war also schneller durch diese neuen Medien.

Den politischen Kontext sehe ich nicht in unmittelbarer Nähe zu jenen Performance-Veranstaltungen, die in der Kunsthalle Basel stattgefunden haben, aber natürlich ist vieles geprägt gewesen von

den Auswirkungen der 1968er Jahre; ein Beispiel dafür wäre etwa das Konzert von John Lennon und Yoko Ono im Rahmen des letzten Rock'n'Roll-Festivals in Toronto, das John Lennon selber organisiert hatte, um die heroes des Rock'n'Roll wie Chuck Berry etc. nochmals zu versammeln. Das ganze endete in einer aus historischer Sicht sehr bemerkenswerten Fluxus-Performance von Yoko Ono und John Lennon, Eric Clapton, Klaus Vorman und Alan White: Während Yoko Ono unbeirrt mit ihrer Stimme à la japonais-avantgarde «Let's hope for peace» deklamierte, schauten die Rockmusiker doch recht hilflos dem Bühnengeschehen zu; selbst John Lennon war sichtlich irritiert. Man stelle sich also die Schlusszene eines gigantischen Rock-Festivals vor, das mit einer Performance aufhört und zugleich das Ende des konventionellen Rock'n'Roll darstellt. Dies zeigt, dass performative musikalische Arbeiten an Geltung gewannen und in der Folge in das etablierte Kulturangebot wie beispielsweise in die Veranstaltungsreihen der Kunsthalle Basel aufgenommen wurden. Diese Phänomene haben auf alle Fälle auch mit Populärkultur zu tun.

Wobei Kunsthallen aus heutiger Sicht als etablierte kulturelle Institutionen einen *high culture status* geniessen. Negativ formuliert könnte man sagen, dass subkulturelle Anliegen, Bewegungen oder Manifestationen institutionell vereinnahmt bzw. im Mainstream entschärft wurden.

Das stimmt in gewisser Weise, aber man muss dabei auch mitberücksichtigen, dass Kunsthallen immer Künstlerorganisationen waren, also von Künstlerinnen und Künstlern selbst gegründet wurden vor etwa hundert Jahren. Das heisst, es waren an sich subkulturelle Institutionen, die sich etabliert haben, im Gegensatz zu Kunstmuseen, die traditionellerweise eine konservierende Aufgabe und einen Bildungsauftrag hatten. Kunsthallen sind aus den Kunstvereinen heraus entstanden, die sich ein eigenes Forum schaffen wollten. In diesem Sinne waren Kunsthallen nie die «High Culture»-Orte – als die sie heute wahrgenommen werden. Es fanden dort rauschende Künstlerfeste statt. Die Kunsthalle Bern verfügt über eine legendäre Geschichte mit Kuratoren wie Harald Szeemann und Johannes Gachnang; auch Jean-Christophe Ammann war ja vor Luzern als As-

sistent in Bern tätig. Ammann und Szeemann haben sehr jung angefangen als Leiter von Kunsthallen. Sie bewegten sich damals selbstverständlich viel unter Künstlern und es waren natürlich auch Freunde aus diesem Umfeld, die diese Positionen vermittelt haben. Ich will die beiden Institutionen auch nicht allzu sehr gegeneinander ausspielen, aber Kunsthallen besitzen doch eine andere Entstehungsgeschichte als Kunstmuseen.

Abschliessend möchte ich nochmals auf die von dir erwähnte Lecture-Performance von John Cage und deren Presserezension von Peter Hagmann, dem heutigen Musikkritiker und Feuilleton-Redaktor der Neuen Zürcher Zeitung, zu sprechen kommen. Ich zitiere aus dem Artikel über die von der Kunsthalle Basel und der Musik-Akademie Basel gemeinsam organisierte Doppelveranstaltung, ebenfalls publiziert im Jahresbericht des Kunstvereins Basel von 1978: «Waren die beiden Etüden in der Musik-Akademie auf die Länge doch sehr ermüdend, so verunmöglichten die Umstände in der Kunsthalle eine sinnvolle Aufnahme des Cageschen Vortrags: Man stand oder sass eng und unbequem in einem zu grossen Saal mit zu hohem Geräuschpegel, so dass Cages Stimme kaum vollumfänglich wahrgenommen werden konnte – zu Recht wurden im Publikum entsprechende Vorwürfe an die Adresse der Veranstalter laut. Trotz allem: Dass Cage für die kulturelle Entwicklung unseres Jahrhunderts Entschiedenes geleistet hat, lässt sich heute nicht mehr bestreiten; die Auseinandersetzung mit ihm lohnt sich so oder so.»

Was Peter Hagmann aus seiner Musikkritiker-Haltung über Cages Lesung schreibt, ist ein sehr typisches Beispiel für eine Wahrnehmung aus unterschiedlichen Perspektiven. Ich kann mich noch gut an diese Performance in der Kunsthalle erinnern. John Cage las in seltsamem Sing-Sang aus seinen «Empty Words» vor – einem Text der aus Fragmenten von Henry David Thoreaus «Walden» und mittels I-Ching-Operationen zusammengesetzten Wörtern besteht – während über Dia- oder Hellraumprojektion Zeichnungen von Thoreau abgebildet wurden. Dabei waren Wortsinn und Syntax aufgehoben, die Rhythmen über Zufallsoperationen bestimmt. Das von Hagmann als unangenehm beschriebene enge Beieinandersitzen oder -stehen war

gerade Teil der besonderen Stimmung und der unkonventionellen Rahmung. Man sass eben nicht im Vortrags- oder im Konzertsaal, sondern in der Kunsthalle. Einen Geräuschpegel hat der Oberlichtsaal natürlich auch. Es war bestimmt nicht die akustisch ideale Konzertsituation, aber gerade das spielte keine Rolle, sondern machte diese Performance auch unvergesslich. Wenn Cage gerade die Autorschaft negierte, so steht diese Lesung für das Gegenteil: «Empty words» wurde von Cages sonorer Stimme langsam vorgetragen – ein performativer Focus richtete sich auf ihn, im besonderen auf seine Persönlichkeit – eigentlich undenkbar, diesen Text von jemandem anderen als Cage vorgetragen zu bekommen.

Es ist ja auch erstaunlich, wie viele Artikel damals überhaupt erschienen sind. Wenn man heute in der Kunsthalle Basel eine Veranstaltung macht, kommt kaum ein Kunstkritiker und beschreibt das am nächsten Tag in der Zeitung ausführlich. Und wenn man diese Veranstaltungsübersichten der Kunsthalle Basel durchsieht, fällt wirklich auf, dass es ein Who-is-Who der damaligen Musik- und Tanz-Szene war. Also z.B. im Jahr 1978 sind Phil Glass, Lucinda Childs und John Cage aufgetreten. Dann gibt es natürlich auch Namen dieser Jahresauflistung, die mir heute nichts mehr sagen. Manche KünstlerInnen sind komplett verschwunden, andere sind immer noch da wie beispielsweise die Formation «Neue Horizonte Bern» mit Roland Moser, Jürg Frey und Urs Peter Schneider, die ich erst kürzlich in Bern gesehen habe. Selbst «OM» sind in demselben Jahr in der Kunsthalle aufgetreten. «OM» war eine «electricjazz-freemusic»-Gruppe aus Luzern. Die Formation gibt es nicht mehr, aber die einzelnen Musiker Urs Leimgruber, Christy Doran, Fredy Studer und Bobby Burri arbeiten in unterschiedlichsten Kombinationen immer noch sehr experimentell. Sie haben die Schweizer Jazzszene massgeblich beeinflusst. Damit sind wir wieder bei dem, was ich zu Beginn angesprochen habe, nämlich dass in der Kunsthalle Basel wirklich Avantgarde-Szenen aus verschiedenen Bereichen wie Jazz, E-Musik, Visuelle Kunst und Tanz zusammengekommen sind. Die eben erwähnten KünstlerInnen traten am gleichen Ort und in demselben Jahr auf wie John Cage. Das wäre heute so nicht mehr denkbar! Oder es wäre ein spezifisches kuratorisches Konzept – die vielbeschworene Transdisziplinarität bemühend.

Woran liegt das deiner Meinung nach?

Ein «Zuviel» heisst immer Spezialistentum. Heute muss man sich aus Kulturmanagementgründen ein Profil schaffen. Natürlich ist es toll, dass es inzwischen viel mehr Orte gibt, aber das hat auch immer etwas Exklusives, Ausschliessendes oder dann eben bemüht Transdisziplinäres – das neue Schlagwort. Man bringt die Disziplinen zueinander. Das hat damals wie selbstverständlich stattgefunden, heute wird das institutionalisiert.

KURZBIOGRAFIEN DER AUTORINNEN UND HERAUSGEBERINNEN

Sigrid Adorf

Dr. phil. I Sigrid Adorf (1972), Kunstwissenschaftlerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin Institute for Cultural Studies in the Arts ICS Leitung. Studium der Kunstwissenschaft/ Kunstpädagogik und Biologie in Marburg und Bremen. 1. Staatsexamen an der Uni Bremen (1998) mit einer Arbeit zu Claude Cahuns fotografischen Selbstinszenierungen. Anschließend Konzept und Erarbeitung einer kritischen Werkaufnahme für VALIE EXPORT in Wien. Von 2000 bis 2003 tätig als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für feministische Studien der Universität Bremen im Rahmen der interdisziplinären Forscherinnengruppe «Konstruktionen von Körper und Geschlecht». Konzept und Organisation zahlreicher interdisziplinärer Veranstaltungen, u.a. der Symposienreihe «Im (Be)Griff des Bildes 1–3» für das Künstlerhaus Bremen zusammen mit Dorothee Richter und Kathrin Heinz. Kuratierte das Ausstellungsprojekt METANOMIE in der Städtischen Galerie Bremen 2006 zusammen mit Mona Schieren für den Künstlerinnenverband Bremen (Publikation bei transcript, Bielefeld 2006). Seit 2005 Redaktionsmitglied von FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (Jonas Verlag, Marburg). Dissertation zum Thema «Operation Video», Bielefeld 2008.

Margarit von Büren

Margarit von Büren (1960), Kulturtheoretikerin MAS und dipl. Erwachsenenbildnerin AEB, lebt in Luzern. Nach einer gestalterischen Ausbildung von 1996–2000 als Schulleiterin in einer privaten Gestaltungs- und Kunstschule (Gestaltungsschule Material und Form in Luzern) tätig. Sie war zusätzlich Mitglied des Vorstandes (1994–2000) und arbeitete aktiv auf der operativen Ebene mit. Margarit von Büren schloss das Studium an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich im Studienbereich Theorie der Gestaltung und Kunst (2001) mit einer Diplomarbeit ab zum Thema «Feministische Körperkonzepte in der Kunst». Als Diplomarbeit (2006) im weiterführenden Studium Cultural & Gender Studies an der ZHdK befasste sie sich mit Theoriekonzepten zu Performativität bei John L. Austin, Mieke Bal, Judith Butler, Sybille Krämer und Christoph Wulf. Von 2004–2006 Assistentin im Studienbereich Cultural & Gender Studies, ZHdK. Seit 2006 Mitglied des Leitungs- und Organisationsteams «migma Performancetage» in Luzern. Seit 2009 arbeitet Margarit von Büren an einer Dissertation und forscht zur Performance-Kunst seit den 1990er Jahren in der Schweiz. Seit April 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF/DORE Forschungsprojekt archiv performativ am ICS, ZHdK.

Sabine Gebhardt Fink

Dr. phil. I Sabine Gebhardt Fink (1966), Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, lebt in Basel und Zürich. Dozentin Master Art Education Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte (Ruhr-Universität Bochum 2009–2011) sowie Forscherin und Projektleiterin für «Aux Ecoutes des Images» am Institute for Cultural Studies in the Arts ICS seit 2011. Studium der Kunstwissenschaft, Theaterwissenschaft, Philosophie und Germanistik an den Universitäten Basel und München. Promotion an der Universität Basel zum Thema «Transformation der Aktion» (Passagen Verlag, Wien 2003). Auszeichnungen unter anderem des Uarda Frutiger-Fonds, des Max Geldner-Fonds, des Schweizerischen Nationalfonds sowie des Rektorats- und Dissertationenfonds der Universität Basel. Seit 2003 tätig als Forscherin für interdisziplinäre Forschungsprojekte wie «Perform Space» und «The Situated Body» an der HGK Basel/ FHNW sowie für folgende SNF-Projekte am ICS der ZHdK: «Ausstellungs-Displays», «Das Verhältnis der Künste», «Hermann Obrist – im Netzwerk der Künste und Medien um 1900». Mitbegründerin von Performance Index, Co-Herausgeberin der Performance Chronik Basel und Mitarbeit bei Performance Studies International. Daneben kuratorische Arbeit (Performance Index Festival I und II), Co-Leitung von Symposien (The Situated Body), Co-Konzeption wissenschaftlicher Tagungen (Hermann Obrist) sowie Autorin im Bereich Gegenwartskunst (*Milieux Sonores*, Bielefeld 2010). Zahlreiche Gastvorträge, u.a. Universität Amsterdam, Universität Kopenhagen, an der Sorbonne Paris oder an der Akademie der Künste Wien.

Ruth Lang

Ruth Lang (1982), Assistenz Projektleitung stromereien 11, Performance Festival Zürich und Studium an der ZHdK, Studienvertiefung Theorie. Seit 2009 Kurse zur Analyse elektroakustischer Musik am ICST ZHdK sowie Musik- und Medienkunst an der HKB. Assistenz Festivalleitung VIDEOEX Experimentalfilm- & Videofestival Zürich (2008–2010). Ausbildung zur Fotografin an der École d'Arts Appliqués Vevey (2004–2007). Daneben diverse kulturadministrative Tätigkeiten u.a. für Photoforum PasquArt Biel, Kunstraum Walcheturm Zürich, Schweizerische Gesellschaft für Mechatronische Kunst.

Muda Mathis

Muda Mathis (1959), Künstlerin, lebt und arbeitet in Basel. Vorkurs an der Schule für Gestaltung, St. Gallen. Bildhauerinnen-Praktikum. 1978–1980 F+F Schule für experimentelle Gestaltung, Zürich, erste Begegnungen mit Performances bei Hermann Bohmert, Peter Trachsel, Mike Hentz und Ulrike Rosenbach. Anschliessend Sigurt Leeder School of Dance in Herisau. Seit 1980 Performances, Aktionen, Frauenbandprojekte, Ausstellungen. 1986–1988 Klasse für Audiovisuelle Gestaltung bei René Pulfer an der Schule für Gestaltung in Basel. Es entstehen Videos und Videoinstallationen Performances in Zusammenarbeit mit Piploetti Rist u.a. 1987 Gründung der Musikperformanceband Les Reines Prochaines, zusammen mit Regina Florida Schmid, Teresa Alonso und Fränzi Madörin u.a. Konzerte, Performances, erste Studioaufnahmen. 1988 Mitbegründerin der Produktionsgemeinschaft VIA, AudioVideoKunst, Basel. Ab 1993 kontinuierliche Zusammenarbeiten mit Sus Zwick, Ausstellungen, Performances, Reiseprojekte, dokumentarische Videos, Installationen,

Anhang

Kunst am Bau, Veranstaltungen. Seit 1996 Dozentin an der HGK Hochschule für Gestaltung und Kunst, Basel, am Institut Kunst mit Prof. Jürg Stäubli. 1997 Verfassung des «Ersten Manifests grosser und angesehener Künstlerinnen» mit Andrea Saemann, Monika Dillier u.a. 2003 Gründung des interschulischen Performancefestivals ACT mit Heinrich Lüber, Linda Cassens Stoian und Pascale Grau. Seit 2005 Performance Chronik Basel mit Sabine Gebhardt Fink und Margarit von Büren.

Dorothea Rust

Dorothea Rust, Tänzerin, Künstlerin ZHdK und MAS Cultural- / Genderstudies ZHdK. Prägend war für sie die Zusammenarbeiten mit Tänzerinnen, Choreografinnen und MusikerInnen in New York von 1983 bis 1991 und die nachhaltenden Massstäbe in Kunst und Tanz, die das Judson Dance Theater in den 60er und 70er Jahren gesetzt hatte. Improvisation und Bewegung ist seither der Angelpunkt ihrer Arbeit, die Tanz, Live-Art und Raum-Interventionen mit verschiedenen Materialien und Medien umfasst. Seit über 20 Jahren Ausstellungen, Performances, Konzerte und Rauminterventionen in unterschiedlichsten Situationen und Rahmungen, in Theatern, Galerien, Kunsthallen und -museen, temporären Kunst- und Aufführungsräumen, im öffentlichen Raum, an Festivals für Tanz, Performance und für zeitgenössische Musik in Europa, Nord- und Südamerika. 2009 Kunst-am-Bau-Arbeit «Alles wird gut» mit 69 Videostills im neuen Kantonsspital Zug in Baar, kuratorisches Projekt von Susann Wintsch. Sie ist seit 2004 Mit-Initiantin von «Der längste Tag» im Kunsthof Zürich, einer Plattform für Live-Art und seit 2009 Mitglied der Gruppe für Neue Musik Baden GNOM. Unterrichtstätigkeit mit Menschen aus künstlerischen und anderen Berufen in eigener Praxis und als (Gast-) Dozentin an Hochschulen. Auszeichnungen, Förder- und Atelierbeiträge, u.a. das Zuger- und Zürcher Werkjahr, Förderpreis für Performance des Kunstkredits Basel.

Sigrid Schade

Prof. Dr. Sigrid Schade, Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Empirischen Kulturwissenschaften an der Universität Tübingen und am Warburg Institute London. Dissertation 1982 mit einer Arbeit über «Hexendarstellungen der frühen Neuzeit». Von 1986–1991 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Berlin und von 1991–1993 am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen. Nach Gast- und Vertretungsprofessuren an der Universität Tübingen und der Humboldt-Universität zu Berlin Habilitation 1994 zum Thema: «Körperbilder und ihre Lektüren. Studien zum Einsatz von Körpersprachen in Kunst und Fotografie des 16. bis 20. Jahrhunderts» an der Universität Oldenburg. 1994–2004 Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie an der Universität Bremen. 2002 wurde sie als Leiterin des neu gegründeten Instituts (zuerst Departement) for Cultural Studies in the Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ehemals HGKZ) berufen. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind: Körperkonzepte in der bildenden Kunst und Fotografie 16.–21. Jahrhundert, Geschichte der Kunst-Institutionen und des Kunstbetriebs, Gender Studies, KünstlerInnen der Gegenwart, Wechselwirkungen zwischen alten und neuen Medien in der Kunst und der Massenkultur, Medien-, Wahrnehmungs- und Gedächtnistheorien, Konzepte und Theoriebildungen der Visual Culture und Cultural Analysis. Seit 2002 konzipiert sie das Profil des ICS an der ZHdK. Neuere Publikation Zusammen mit Silke Wenk: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011, und Mitherausgeberin der gleichnamigen Reihe.

Anna Schürch

Anna Schürch (1975), Lehrerin für Bildnerisches Gestalten und Kunstvermittlerin. Vorkurs an der Schule für Gestaltung in Bern, anschliessend Lehramtsstudium für bildende Kunst an der heutigen Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK in Basel (Abschluss 2000). Nach der Ausbildung 5-jährige Tätigkeit als Assistentin an diesem Studiengang. Parallel dazu Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der Universität Basel und Nachdiplomstudium Design | Art & Innovation an der HGK Basel (Abschluss 2005). Wissenschaftliche Mitarbeiterin in Forschungsprojekten der HGK Basel (Perform Space 2003 und The Situated Body 2005/06). Im Studienjahr 05/06 Lehraufträge an der HGK Basel (Bereich Kontextwissen) und an der Hochschule der Künste Bern (Co-Leitung Freitagsprojekt) sowie an der Schule für Gestaltung Basel. Ab Ende 2006 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Departement Kulturanalysen und -Vermittlung der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK, beteiligt an der Entwicklung der BA- und MA-Studiengänge im Bereich Art Education. Ab Herbst 2008 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institute for Art Education der ZHdK verantwortlich für die Konzeption des Forschungsschwerpunktes «Bildungstheoretische Analyse und historische Aufarbeitung des Fachs Bildnerisches Gestalten in der Schweiz». Parallel dazu Lehraufträge am Propädeutikum, am BA und am MA Art Education der ZHdK in den Bereichen Kunstgeschichte/Kunstabstrachtung und Fachdidaktik.

2002–2008 Mitarbeit, Vorstandstätigkeit und Projektbetreuung im Kaskadenkondensator Basel, einem unabhängigen Projektraum für aktuelle Kunst und Performance. Im Sommer 2007 als freie Mitarbeiterin im Team der documenta 12 Kunstvermittlung in Kassel.

Silke Wenk

Prof. Dr. Silke Wenk, seit 1993 Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Geschlechterforschung am Kulturwissenschaftlichen Institut der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg; Gastprofessuren an verschiedenen in- und ausländischen Universitäten. Zahlreiche Publikationen, u. a. zu Allegorien in der Skulptur der Moderne, Nationalsozialismus, Gedächtnis und Geschlecht, Erinnerungs- und visuelle Vergangenheitspolitiken; zuletzt erschienen u. a.: *Sichtbarkeitsverhältnisse: Asymmetrische Kriege und (a) symmetrische Geschlechterbilder*, in: Linda Hentschel (Hg.), *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror*, Berlin 2008; *Expositionen des Obszönen: zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der visuellen Kultur*, in: Elke Frietsch und Christina Herkommer (Hg.), *Nationalsozialismus und Geschlecht*, Bielefeld 2009; zusammen mit Sigrid Schade: *Studien zur visuellen Kultur. Eine Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Bielefeld 2011 (in Vorbereitung).

KURZBIOGRAFIEN DER INTERVIEWTEN ZEITZEUGINNEN

Jean-Christophe Ammann

Prof. Dr. Jean-Christophe Ammann (1939 Berlin), Kurator und Kunsthistoriker. Studium der Kunstgeschichte, Christlichen Archäologie und Literatur in Fribourg/CH. Dissertation 1966, anschliessend Assistenz an der Kunsthalle Bern. Direktor des Kunstmuseums Luzern 1968–1977, Leiter der Kunsthalle Basel von 1978–1988. Seit 1981 Mitglied der Emanuel-Hoffmann-Stiftung in Basel und von 1989 bis 2001 Direktor des Museum für Moderne Kunst Frankfurt a.M. MMK, 1998 Professor an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität und zahlreiche freie Kuratorien u.a. «Crossart – van Gogh bis Beuys», Bundeskunsthalle Bonn (2005), zahlreiche Auszeichnungen wie Officier des Arts et des Lettres de la République Française.

Monika Dillier

Monika Dillier (1947 Kanton Obwalden), Künstlerische Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Luzern und an der Hochschule der Künste in Berlin. Lebt und arbeitet in Basel und Tinos, Griechenland. Stipendiaufenthalte in Peking 1988 und Kapstadt 2002. (IAAB) Eidgenössisches Kunststipendium 1986, Kunstpreis der BAZ 1999, Werkbeiträge der Stadt Basel. Jüngste Ausstellungen im Centre PasquArt Biel 2010, Im Kaskadenkondensator in Basel, 2010 und bei APROPOS Luzern 2010. Arbeitsschwerpunkt Zeichnung mit Körpereinsatz in Verbindung mit anderen Medien. Kooperationen mit anderen Künstlerinnen. TISCHGESPRÄCHE. Bis 2010 Unterrichtstätigkeit an der F + F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich.

Jochen Gerz

Jochen Gerz wurde 1940 in Berlin geboren. Von 1966 bis 2007 lebte er in Paris. Heute ist er in Westirland ansässig. Von 1959 bis 1963 studierte er in Köln, Basel und London Literatur, Sinologie und Urgeschichte. Gerz arbeitet seit dem Ende der 1960er Jahre mit den Neuen Medien. Nach den ersten Performances im öffentlichen Raum entstanden Fotos/Texte, Installationen, Performances und Videos in Galerien und Museen. In diese Periode fallen mehrere documenta-Beiträge, die Teilnahme 1976 (mit Beuys und Ruthenbeck) an der 37. Biennale von Venedig im deutschen Pavillon und zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen und Retrospektiven in deutschen, europäischen und nordamerikanischen Museen. Seit Mitte der 1980er Jahre arbeitet er wieder (ab 2000 ausschliesslich) im öffentlichen Raum an gesellschaftlichen Prozessen, die sich zum Teil in mehreren Jahren entwickeln. Im Zentrum dieser Arbeit steht die Öffentlichkeit selbst, ohne deren Teilnahme seine Kunst nicht mehr entstehen kann. Gerz nennt das kreative Potenzial von Menschen, das nicht nur

den individuellen Alltag, die Arbeit und Entwicklung des Einzelnen bewegt, sondern das ganze gesellschaftliche Zusammenspiel zum Ziel hat, «öffentliche Autorschaft». Aktuelle Arbeiten im öffentlichen Raum entstehen in Graz («63 Jahre danach»), im Auftrag der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 in Bochum («Platz des europäischen Versprechens») sowie in Dortmund, Duisburg und Mülheim an der Ruhr («2–3 Strassen. Eine Ausstellung in Städten des Ruhrgebiets») und in Ostia («Noi e loro»). In Realisierung und Planung sind Autorenprojekte in Irland und Australien. Jochen Gerz ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und Honorarprofessor an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Preise und Auszeichnungen (Auswahl): Deutscher Kritikerpreis, Berlin 1996; Ordre National du Mérite, Paris 1996; Peter Weiss-Preis, Bochum 1996; Grand Prix National des Arts Visuels, Paris 1998. www.jochengerz.eu

Edu Haubensak

Edu Haubensak (1954 Helsinki); musikalische Ausbildung in Theorie und Komposition an der Musik-Akademie in Basel (1975–1979). Es entstehen musikszenische Kompositionen, elektronische und kammermusikalische Werke. 1984/85 Gast und Stipendiat am Istituto Svizzero di Roma. 1. Preis am Internationalen Komponistenseminar in Boswil 1984. Mitbegründer der Konzertreihe «Fabrikkomposition» in der Roten Fabrik Zürich (1981–1989). Intensive Beschäftigung mit neu gestimmten Instrumenten. Kompositions- und Meisterkurse bei Heinz Holliger und Klaus Huber. 1994 Werkjahr der Stadt Zürich. Diverse Stipendien, Kompositionsaufträge und Rundfunkproduktionen. Das Werkverzeichnis von Edu Haubensak umfasst vokale und instrumentale Orchester- und Kammermusik, musikszenische und radiophone Werke, sowie Konzeptkompositionen, Performances und Klanginstallationen. Er lebt und arbeitet in Zürich.

Valerian Maly

Valerian Maly, (1959 Tübingen, aufgewachsen in Kriens). Musikstudium am Konservatorium Luzern, zeitgleich erste Performances und Installationen. Freie künstlerische Tätigkeit seit den frühen 1980er Jahren in den Bereichen Performance Art, Installation und «InstallAction» zusammen mit Klara Schilliger. Langjährige kuratorische Praxis in Köln u.a. mit Projekten von und mit John Cage, David Tudor und Alvin Lucier. Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen und Festivals im In- und Ausland sowie Aktivitäten als Interpret, Komponist, Regisseur in den Bereichen experimentelle Musik und Musiktheater. Als Kulturproduzent u.a. Gründung von «Viper – Internationales Festival für Film, Video und Neue Medien»; verantwortlich für «Pfeifen im Walde – ein Festival zum Phänomen des Pfeifens»/Lucerne Festival, «emit time – ein palindromisches Festival zum Jahr 2002»/Hochschule der Künste Bern und seit 2011 in der künstlerischen Leitung von «BONE – Performance Art Festival». Daneben Vermittlung zeitbasierter Werke an diversen Kunstinstitutionen sowie Autor von Beiträgen für Rundfunk und Printmedien. Valerian Maly ist zudem Dozent an der Hochschule der Künste Bern und lebt in Bern.

Anhang

Reinhard Manz

Reinhard Manz (1951, aufgewachsen in Zofingen). Studium der Kunstpädagogik und Werkerziehung an der Hochschule der Künste Berlin 1972–1977. Dozent für Video an der HGK FHNW am Institut Kunst und Institut visuelle Kommunikation in Basel. Mitbegründer und Geschäftsleiter der Produktionsgenossenschaft point de vue (vormals Videogenossenschaft Basel). Autor und Produzent von Dokumentarfilmen: «Eigene Wege» 2009, «hacienda del teatro» 2002, «Kameras statt Kanonen» 1998, «Propaganda Fite» 1994. Div. Kunstvideos und Videos mit Neuer Musik.

Franz Mäder

Franz Mäder (1951) Galerist, lebt und arbeitet in Basel, Ausbildung im Verkauf und Handel. 1983 Gründung der Edition Franz Mäder. Herausgabe von Grafikkassetten im Format 50x35 cm und von bibliophilen Büchern. Ab 1985 Beginn der Galerietätigkeit am Clara-graben 45 in Basel. 1987 Eröffnung der Galerie im Ladengeschäft an derselben Adresse. Seit 1994 hauptberuflicher Verleger und Galerist. Von 1991–2000 Teilnahme an der Art Basel. Von 1995–2005 Teilnahme an der Art Frankfurt. Seit 2007 Teilnahme an der Art Karlsruhe.

Wolf D. Prix

Wolf D. Prix (1942 in Wien) ist einer der Gründer von Coop Himmelb(l)au. Er studierte Architektur an der Technischen Universität seiner Heimatstadt, bei der Architectural Association in London und am Southern California Institute of Architecture (SCI-Arc) in Los Angeles. 1993 wurde er als ordentlicher Professor für Architekturentwurf an die Universität für angewandte Kunst in Wien berufen. Seit 2003 ist er Vorstand am Institut für Architektur, Leiter des Studio Prix und Vizerektor der Hochschule. Als Gastprofessor lehrte er 1984 bei der Architectural Association in London und 1990 an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts. Von 1985 bis 1995 war Wolf D. Prix als Adjunct Professor an der SCI-Arc in Los Angeles tätig. Seit 1998 ist er Fakultätsmitglied der Columbia University in New York. An der University of California, Los Angeles (UCLA) übernahm er 1999 den Harvey S. Perloff-Lehrstuhl und 2001 eine Gastprofessur. Ebenfalls 2001 verlieh ihm die Universidad de Palermo in Buenos Aires die Ehrendoktorwürde. Von 1995 bis 1997 war Wolf D. Prix Mitglied des Architekturbeirates im österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung. Er ist Mitglied des Österreichischen Kunstsenats, der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste sowie des Beirats für Baukultur. Des weiteren gehört er der Architektenkammer Österreich an sowie dem Bund Deutscher Architekten (BDA), der Architektenkammer Santa Clara in Kuba, dem Royal Institute of British Architects (RIBA), dem American Institute of Architecture (AIA) und der Architektenkammer Italien. 2006 war er Kommissär für den österreichischen Pavillon der 10. Architektur Biennale in Venedig.

Wolf D. Prix erhielt zahlreiche Auszeichnungen, etwa den Preis der Stadt Wien für Architektur 1988, den Deutschen Architekturpreis 1999, den Grossen Österreichischen Staatspreis 1999, zwischen 1989 und 1991 dreimal den New Yorker Progressive Architecture Award, 2002 die französische Auszeichnung Officier de l'ordre des arts et des lettres sowie das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um das Land Wien. 2004 erhielt er den Annie

Spink Award for Excellence in Architectural Education für sein Engagement in Bildung und Lehre. Wolf D. Prix wurde zudem in 2008 mit dem Jencks Award: Visions Built Preis für seinen besonderen Beitrag zur Architektur in Theorie und Praxis ausgezeichnet. Im Mai 2009 verlieh ihm der Bundespräsident Dr. Heinz Fischer das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst als Anerkennung für seine hochstehenden schöpferischen Leistungen. www.coop-himmelblau.at

René Pulfer

René Pulfer (1949) ist Künstler, Kurator und Dozent. Nach einer Ausbildung als Typograf, künstlerische Weiterbildung Film/Video, SfG Basel. Wichtige Ausstellungen sind: 2008 «Schweizer Videokunst der 70er und 80er Jahre. Eine Rekonstruktion», Kunstmuseum Luzern; 2008 Kunstkredit Basel-Stadt, Kunsthhaus Baselland; 2005 «Covering the Real» Kunstmuseum Basel, Brennpunkt Schweiz, Kunstmuseum Bern; 2000 Kunstraum Riehen, Kunsthhaus Baselland, Muttenz; 1995 «video: I see», The Swiss Institute, New York, Museum im Bellpark, Kriens; 1994 Kunstraum Aarau; 1993 Projekte, Kunsthalle Basel und 1989 «Cézanne» (mit Rémy Zaugg), Witte de With Rotterdam. Er kuratierte 2010 «das Programm: Fernsehen als Kunst, eine Annäherung» Shift-Festival Basel; 2008 «Video, ich sehe. Jetzt. Schweizer Videokunst der 70er und 80er Jahre» im Kunstmuseum Luzern; 1992 «Transform, Film- und Videoprogramm», Kunstmuseum Basel und Kunsthalle Basel; 1987 «Revision-Art Programmes of European Television Stations», Stedelijk Museum Amsterdam; 1987 Auswahlkomitee Videothek, documenta 8, Kassel und er war 1984, 1986, 1988 in der Künstlerischen Leitung der Videowochen im Wenkenpark, Riehen/Basel. Seit 2003 leitet er das Institut Kunst HGK FHNW. Seit 2000 hat er eine Professur für Video, Medien und Kunst, Institut Kunst HGK FHNW.

Alex Silber

Alex Silber – alias Werner Meyer, (14. 10. 1950 Basel). Vorkurs an der Kunstgewerbeschule in Basel. Typografenausbildung mit Diplom. Als bildender Künstler seit 1971 Ausstellungen, Auftritte und Arbeitsaufenthalte in Europa und Übersee, davon 1979–1992 mit Unterbrüchen in den USA und Brasilien; Werke in öffentlichen und privaten Sammlungen sowie zahlreiche Publikationen. Das Werkverzeichnis umfasst konzeptionelle Arbeiten wie Installationen und Performances, Zeichnungen, Texte, Fotografie und Video. Auszeichnungen, Stipendien, Werkbeiträge und Förderpreise, u.a. Preis der Stadt Genf 1976, Preis der Bahnhofakademie Basel 1982, diverse Unterstützungen der Pro Helvetia, Werkbeiträge der Steo-Stiftung Zürich 1985, der Dr. Robert und Lina Thyll-Dürr-Stiftung, Elba 2000 und von C.E.S' CultureCall, Kuratorium 2010/11. Mitbegründer der Protoplast Aktionsgesellschaft, Direktorium 1991–1996, Übernahme und Leitung der Initiative Imagologisches Institut 1996. Seit 1993 Lehrauftrag für Performance und Präsentationsformen der Institute Mode-Design, Visuelle Kommunikation und HyperWerk an der FHNW, Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel.

Anhang

Gilli und Diego Stampa, Galerie Stampa

Seit ihrer Gründung im Jahre 1969 zeigt die Galerie Stampa in Basel regelmässig Ausstellungen zeitgenössischer Schweizer und internationaler Kunst. Diese werden in enger Zusammenarbeit mit den Künstlern und Künstlerinnen konzipiert. Die Vermittlung aktueller Kunst ist ein wichtiger Schwerpunkt in der Galerientätigkeit. Die weiteren Aktivitäten umfassen neben dem Ausstellungsbereich und der Vertretung der Künstler und Künstlerinnen das Veranstalten von Performances, Buchpräsentationen, Seminaren, Führungen sowie Beratung und Einkauf für Kunstsammlungen. Die integrierte Buchhandlung, als Bestandteil des Grundkonzeptes der Galerie, bietet ein spezialisiertes Angebot auf den Gebieten der Kunst, Fotografie, Design, Video, Künstlerbücher und Editionen. 2006 wurde der Galerie der Kulturpreis der Stadt Basel verliehen.

Lisa/Elisabeth Stärkle

Lisa/Elisabeth Stärkle (1953 Engelberg/St. Gallen) lebt seit 1973 in Basel. Studium, Sekretärin und journalistische Arbeit (Redaktionsgruppe der WOZ). Seit 1991 selbständige Anwältin in Bürogemeinschaft mit Partnerin.

BILDRECHTE UND FOTONACHWEISE

- Cover vorne: Corsin Fontana, Performance im Stadtraum, April 1971, Basel
© Corsin Fontana und Galerie Stampa, Basel
- S. 6/7: Map der Performance Chronik Basel, 2006, Via Studio, Foto Jan Voellmy
© Performance Chronik Basel,
- S. 10: Andrea Saemann, Geschichtsschreibung als Life-Act, 2006, Via Studio, Videostill
Sus Zwick © Muda Mathis
- S. 11: Geschichtsschreibung als Life-Act, Diskussion zur Performance Chronik Basel,
2006, Via Studio, Videostill Sus Zwick © Muda Mathis
- S. 12: Präsentation des Projektes Performance Chronik Basel, Lecture René Pulfer,
15. 6. 2009, Kunsthalle Basel, Foto Iris Baumann © Performance Chronik Basel
- S. 19: Corsin Fontana, Performance im Stadtraum, April 1971, Basel © Corsin Fontana
und Galerie Stampa, Basel
- S. 32: Joan Jonas, Left Side Right Side, 1972, Videostills, Abb. in: *Körpersprache*, Haus
am Waldsee, Berlin 1975 (Kat. Ausst.) (unpaginiert) © the artist
- S. 33: Videostills aus dem Workshop: Video und Körper, 2006, Museum für Gegenwarts-
kunst, Fotos Anna Schürch © Workshop: Video und Körper
- S. 42: Programmheft Damengöttinnen am Äquator, Uraufführung 21. 3. 1979,
Performance/Theater, Theater Basel © Damengöttinnen
- S. 43: Damengöttinnen am Äquator, Uraufführung 21. 3. 1979, Performance/Theater,
Theater Basel, Szenenbild © Damengöttinnen
- S. 44/45: Damengöttinnen am Äquator, Uraufführung 21. 3. 1979, Performance/Theater,
Theater Basel, Ausschnitt aus der Schlusszene © Damengöttinnen
- S. 62: Alex Silber, Lifestyle: Der Hut ist gut, 1974 125stel-Sekunden-Auftritt, Fotobilder
und Texte, Foto: Kat Zickendraht, 1973–79 in Ausstellungen im In- und Ausland
© Alex Silber
- S. 63: Alex Silber, AS Paperdancer, 1976–1977, 125stel-Sekunden-Auftritt (Selbstauss-
löser), Studio Wettsteinplatz © Alex Silber
- S. 64: Alex Silber, Tapetenwechsel/ Weilen mit Pfeilen, 1976, Auftritt innerhalb der
Kollektivaktion «Wo bin ich – eine Stunde mit Dir», Galerie Stampa Basel © Alex Silber
- S. 65: Alex Silber, Pylades, 1978, in: Iphigenie von Roland Pfengle, Theater Basel, Foto:
Claire Niggli © Alex Silber
- S. 65 unten: Alex Silber, Wer hat uns die bunten Bilder gebracht?, 1980, Tableau vivant,
Kunstmuseum Basel, Foto: Claire Niggli © Alex Silber
- S. 75: Reinhard Manz, Lebensvermessung, 1976, Berlin, Fotos Fritz Gilow
© Reinhard Manz
- S. 76/77 oben: Reinhard Manz, Entschriftung der Greiffengasse, 1983, Basel, Fotos
© Reinhard Manz
- S. 76/77 unten: Reinhard Manz, Wegbeschreibung, 1979, Videostills © Reinhard Manz

- S. 89: Corsin Fontana, Performance im Stadtraum, 1971, Basel © Corsin Fontana und Galerie Stampa, Basel
- S. 90: Trisha Brown, Tanz-Performance, 5. 12. 1980, Kunsthalle Basel, Fotoserie Franz Mäder © Archiv Kunsthalle Basel
- S. 91: Esther Sutter, Einfach getanzt, 10. 12. 1980, Kritik zu Trisha Browns Tanz-Performance, Basler Zeitung © Archiv Kunsthalle Basel
- S. 92/93: Jochen Gerz, Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion 1972, Performance in Basel © Jochen Gerz und Galerie Stampa, Basel
- S. 99: Jochen Gerz, Welcome Home, 1980, Performance Wenkenpark Riehen bei Basel, image courtesy Gerz Studio, photographer credit Kevin Clarke New York
- S. 100: Jochen Gerz, Alternatives to memory, 1969, Performance Kunsthalle Basel, image courtesy/photographer credit Gerz Studio
- S. 101: Jochen Gerz, Alternatives to memory, 1969, Performance Kunsthalle Basel, image courtesy/photographer credit Gerz Studio
- S. 102: Jochen Gerz, Tram-Projekt, 1969, Skizze, Kunsthalle Basel, image courtesy Gerz Studio
- S. 103: Jochen Gerz, Tram-Projekt, 1969, Performance Kunsthalle Basel, image courtesy Gerz Studio, photographer credit François Quinochet, Paris
- S. 110: Coop Himmelb(l)au, Contact 17. 5. 1971, Performance im Strassenraum Basels, image courtesy Galerie Stampa und Coop Himmelb(l)au © Foto Peter Schnetz
- S. 111: Coop Himmelb(l)au, Contact 17. 5. 1971, Installation Galerie Stampa und Kunsthalle Basel, image courtesy Coop Himmelb(l)au, photographer credit Peter Schnetz
- S. 112/113: Coop Himmelb(l)au, Contact 17. 5. 1971, Performance im Strassenraum Basels, image courtesy Galerie Stampa und Coop Himmelb(l)au © Foto Peter Schnetz
- S. 124: The Kipper Kids, Performance, 14. 5. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 125: Dana Reitz, Tanz-Performance, 27. 11. 1979, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 126/127: Monica Klingler, Wiegenlied, 1983, Tanz-Performance, Kunsthalle Basel, Foto Luigi Kurmann © the artist
- S. 138/139: Susanne Linke, Tanz-Performance, 13. 2. 1981, Theater Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 140: John Armleder, Performance, 20. 6. 1982, Hirscheneck Keller Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 141: John Armleder, Performance, 20. 6. 1982, Hirscheneck Keller Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 142: Compagnie Alain Germain Paris, Performance an der Art Vernissage, 12. 6. 1980, Basel Art 11, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 143: Compagnie Alain Germain Paris, Performance an der Art Vernissage, 12. 6. 1980, Basel Art 11, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 144: Cécile Wick, Performance, 17. 6. 1982, Hirscheneck Keller Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 145: Cécile Wick, Performance, 17. 6. 1982, Hirscheneck Keller Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 176: Richard Kriesche, tv tod 1 1974, Performance und Ausstellung, Galerie Stampa Basel © Galerie Stampa, Basel
- S. 177: Ulrike Rosenbach, Requiem für Mütter, 1980, Performance Wenkenpark Riehen bei Basel, Videostills Galerie Stampa © the artist

Anhang

- S. 191: Birgit und Wilhelm Hein, Superman und Wonderwoman, 1980, Performance Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 192: VALIE EXPORT, Anpassung, Körperkonfigurationen (Darstellerin: Susanne Widl), 1970, abgebildet in: VALIE EXPORT. Körperkonfigurationen 1972–76, video-projekte und -realisationen, video-kassetten 1973–1977, Galerie Stampa, Basel 1977 (Ausst. Kat.) (unpaginiert)
- S. 193: Anna Winteler, Le petit déjeuner sur la route après Manet, Video, s/w, ohne Ton, Kamera Reinhard Manz © the artist
- S. 201 oben: Einladungskarte Richard Kriesche, tv tod 1, 1974, Galerie Stampa © Galerie Stampa, Basel
- S. 201 unten: Einladungskarte Peter Weibel, Epistemische Videologie (1974), 1977 Galerie Stampa © Galerie Stampa, Basel
- S. 202/203: Miriam Cahn, Mein Frausein ist mein öffentlicher Teil, 1979, Performance Nordtangente Basel © Galerie Stampa, Basel und Miriam Cahn
- S. 204/205: Einladungskarten Galerie Stampa zu Ausstellungen von VALIE EXPORT (19. 4. – 7. 5. 1977), Vito Acconci (1977) und Ernest Gusella (1978) © Galerie Stampa
- S. 206: Ulrike Rosenbach, Maifrai/ Maywoman, Performance und Installation, 1. 5. 1977, Berlin, Ausstellung, Videostills und Performancefotografie Galerie Stampa © Galerie Stampa, Basel
- S. 219: Christine Brodbeck, Tanzperformance vor Klangwand von Peter Vogel, 1980, im Rahmen Konzert Basler Art Ensemble, photographer credit Peter Vogel
- S. 224: Einladungskarten der Kunsthalle Basel, 1980 © Kunsthalle Basel
- S. 244: Mathias d'Huart, Musikperformance, 27. 5. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 242/243: Maryanne Amacher, Musikperformance, 3. 11. 1980, Kunsthalle Basel, Foto Franz Mäder © Franz Mäder, Basel
- S. 263: Edu Haubensak, Gleichgewichte, 1980, Musikperformance Kunsthalle Basel, Performance-Partitur © Edu Haubensak
- S. 264/265: Charlemagne Palestine, Musikperformance, 10. 5. 1978, Kunsthalle Basel, Foto Egon von Fürstenberg © Kunsthalle Basel

DANK

Die vorliegende Publikation wird freundlicherweise unterstützt von Prof. Dr. Sigrid Schade, der Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste, die zusammen mit Prof. Dr. Silke Wenk auch einen Textbeitrag an den Band zur Verfügung gestellt hat, dem Lotteriefonds Basel Stadt, der Abteilung Kulturelles des Kantons Basellandschaft, der Ernst Göhner Stiftung in Zug, der pro helvetia, der Hochschule Luzern (Design & Kunst, MA in Fine Arts) und der Alfred Richterich Stiftung, Kastanienbaum. Wir möchten an dieser Stelle allen Förderern ganz herzlich danken! Ohne ihre Unterstützungen wäre eine Publikation wie diese kaum realisierbar gewesen.

Ebenso gebührt den InterviewpartnerInnen, ZeitzeugInnen und Mit-AutorInnen an dieser Stelle Dank. In aufwendigen Lektüre- und Korrekturphasen haben wir versucht, zusammen mit den ZeitzeugInnen, die Interviews einerseits so nahe am Dokumentarischen wie möglich zu halten, sie andererseits aber auch in eine stimmige Textform zu bringen. Schliesslich danken wir den Damengöttinnen (besonders Monika Dillier), Corsin Fontana, Jochen Gerz, Edu Haubensak, Monica Klingler, Reinhard Manz, Franz Mäder, Wolf D. Prix, Alex Silber, der Galerie Stampa, Peter Vogel und Anna Winteler für das grosszügig zur Verfügung gestellte Bildmaterial. Es handelt sich dabei um zum grössten Teil noch unpubliziertes Material, das dank dieser Hilfe nun der Forschung und der künstlerischen Praxis als «Bilder-repertoire» zugänglich gemacht werden kann. Für die grafische Gestaltung möchten wir Jan Voellmy und Reto Bürkli und für das Lektorat dem Verlag diaphanes unseren Dank ausdrücken! Für die sonstige Unterstützung der Publikation der Performance Chronik Basel bedanken wir uns bei Domenico Billari, Thomas Fink, Silvana Ianetta, Ann Nelson, Andrea Saemann, Celia Siedler, Valentina Stieger, Jan Voellmy und Sus Zwick sowie der Kunsthalle Basel.



ERNST GÖHNER STIFTUNG



prohelvetia

HOCHSCHULE
LUZERN

Herausgeberinnen: Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren

Redaktion: Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis, Margarit von Büren

Archivrecherche, Bildredaktion: Muda Mathis

Gestaltung, Layout: Fint, Jan Voellmy; Re B, Reto Bürkli, Basel

Scans, Bildbearbeitung: Pascale Brügger

Druck und Bindung: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

© diaphanes, Zürich 2011

Hardstrasse 69, CH-8004 Zürich

www.diaphanes.net

ISBN: 978-3-03734-172-8

Mehr zur Performance Chronik Basel unter:

www.xcult.org/performancechronik

Wie lässt sich Performance-Kunst in Erinnerung halten? Und wie lässt sich Performance-Kunst angemessen vermitteln? Die Performance Chronik Basel mit dem Titel «Floating Gaps» dokumentiert performative Arbeiten über bisher weitgehend unpublizierte Fotografien, zahlreiche ZeitzeugInnen-Interviews und Videostills, vor dem einsetzenden «Floating Gap» – der kollektiven Erinnerungslücke. In einem eng abgesteckten und exemplarischen Feld werden so Informationen über beispielhafte performative Praktiken von 1968 bis zur Mitte der 1980er Jahre aufbereitet und reflektiert.

Ausgangspunkt des vorliegenden Buches ist die Performance Chronik Basel online, ein kollaboratives Netzwerk von KünstlerInnen, WissenschaftlerInnen, VermittlerInnen, KuratorInnen und ZeitzeugInnen, das eine kritische Geschichtsschreibung von Performance-Kunst in Anlehnung an «oral history»-Methoden betreibt.

Mit Textbeiträgen von Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink, Ruth Lang, Muda Mathis, Dorothea Rust, Sigrid Schade und Silke Wenk, Anna Schürch und Margarit von Büren.

Interviews mit Jean-Christophe Ammann, den «Damengöttinnen» (Monika Dillier und Lisa Stärkle), Jochen Gerz, Edu Haubensak, Valerian Maly, Reinhard Manz, Franz Mäder, Wolf D. Prix (Coop Himmelb(l)au), René Pulfer, Alex Silber und Gilli & Diego Stampa.