

Band 1:

Zeig Her, Führ Vor, Tausch. Ein Performance — Art — Akademie.

Eine Publikation des Studiengangs Verbreitungsfachs Bildende Kunst/Intermediales Gestalten der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, zur Erweiterung und Fortführung der gleichnamigen Veranstaltungen.

Das Format der Veranstaltung wurde 2011 von Johannes Paul Raether und Discoteca Flaming Star entwickelt und fand bisher zweimal statt: im Oktober 2011 in den Projekträumen BASSO und GENERAL PUBLIC in Berlin und im Dezember 2012 im HEUSTEIGTHEATER in Stuttgart. Die teilnehmenden Künstlerinnen präsentierten ihre Arbeiten in Form von Ausstellungsbeiträgen und Performances. Ähnlich wie bei wissenschaftlichen Konferenzen wurde unmittelbar nach den Aufführungen und ausgehend vom Input eingeladener Respondants unter Teilnahme des Publikums diskutiert. ZEIG HER versucht, den Arbeitsprozess, aus der Einsamkeit des Ateliers heraus, zu kollektivieren und öffentlich zu machen. Es geht darum, eine Situation zu konstruieren, die weder Ausstellung noch Theaternacht ist, sondern performative Handlungen mit Bildern und Objekten zusammen zeigt und einen diskursiven Raum vorschlägt, der Präsentation und Diskussion verbindet.

Herausgegeben von Prof. Cristina Gómez Barrio, Prof. Wolfgang Mayer (Discoteca Flaming Star) und Johannes Paul Raether. Beiträge: Jeremiah Day, Felix Ensslin, Sabrina Karl, Karolin Meunier, Yorgos Sapountzis, Ute Waldhausen, u.A. Layout: Sarah Baumann und Antonia Terhedebrügge am Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung der Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Leitung Prof. Uli Cluss.

164 S., zahlreiche s/w-Abbildungen

ISBN: 978-3-942144-29-2

Preis: EUR 10

0 Show, Demonstrate, Exchange
Performance — Art — Academy

1 Glossary p. 22

2 We Can Do It at the MoMA,
in a Library,
or in Our Bathroom p. 51

3 Without Title p. 68

4 I in Quotation Marks p. 95

5 Not To Be Answered in Words p. 133

6 Gehen und gehen lassen p. 148

7 Register of Persons p. 159

8 Edited by
Discoteca Flaming Star und
Johannes Paul Raether

**0 Zeig Her, Führe Vor, Tausch Ein
Performance — Art — Akademie**

1 Glossar S. 14

**2 Wir können das im MoMA machen,
in einer Bibliothek oder in unserem
Badezimmer S. 30**

3 Ohne Titel S. 68

4 Ich in Anführungszeichen S. 80

5 Nicht mit Worten zu beantworten S. 114

6 Gehen und gehen lassen S. 148

7 Personenverzeichnis S. 154

**8 Herausgegeben von
Discoteca Flaming Star und
Johannes Paul Raether**













1 Glossar

1 Glossary

AKADEMIE

Es scheint, als könne die Kunstakademie Performance vor allem aus der Perspektive ihrer einzelnen formalen Bestandteile begreifen: Die Dokumentation einer Live-Aufführung wird dann als fotografische oder filmische Arbeit, die Raumausstattung als Installation und die Requisiten als Skulpturen bewertet. Die Arbeit mit Zeit und Raum, das Handeln mit Objekten und die mit dem Publikum gemeinsam verbrachte Zeit werden selten als eigenes Zentrum einer künstlerischen Arbeit wahrgenommen, als produktiver Schwebezustand zwischen den anderen materiellen Produktionsformen.

Nicht nur innerhalb eines offensichtlich objekt- und warenfixierten Kunstmarkts, sondern auch im akademischen Kontext werden performative Ansätze zugunsten der besseren Vergleichbarkeit, mittels ihrer eigenen Skizzen, installativen Materialisierungen und Auskoppelungen an den Rand verwiesen. Zeig uns: eine Kunstakademie mit einem Tanzstudio. Führt uns vor: eine künstlerische Lehre mit Sprechausbildung.

ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN

Das Format der Veranstaltung wurde 2011 von Johannes Paul Raether und Discoteca Flaming Star entwickelt und fand bisher zweimal statt: im Oktober 2011 in den Projekträumen BASSO und GENERAL PUBLIC in Berlin und im Dezember

2012 im HEUSTEIGTHEATER in Stuttgart. Die teilnehmenden Künstlerinnen präsentierten ihre Arbeiten in Form von Ausstellungsbeiträgen und Performances. Ähnlich wie bei wissenschaftlichen Konferenzen wurde unmittelbar nach den Aufführungen und ausgehend vom Input eingeladener Respondants unter Teilnahme des Publikums diskutiert. ZEIG HER versucht, den Arbeitsprozess, aus der Einsamkeit des Ateliers heraus, zu kollektivieren und öffentlich zu machen. Es geht darum, eine Situation zu konstruieren, die weder Ausstellung noch Theaternacht ist, sondern performative Handlungen mit Bildern und Objekten zusammen zeigt und einen diskursiven Raum vorschlägt, der Präsentation und Diskussion verbindet. → Seite 85, 155, 157

PERFORMATIVE AUSSTELLUNGSSITUATION

Nachdenken über Performance bedeutet häufig, sich selbst in einen Schwebezustand zu begeben: in die Zwischenräume von white cube und black box, von Museum und Theater; das künstlerische Material zu verhandeln, schwebend zwischen spektakulärer Präsenz und verstreuten Überbleibseln; die Zeitlichkeit auszuloten, zwischen Aktualität und Archiv, Jetzt und Nachher, live und recording. In ZEIG HER teilen Exponate, Publikum, Diskussionsrunden und Performerinnen den gleichen Raum und schlagen eben diese Parallelität und gegenseitige Durchdringung objekthafter wie zeitbasierter

Präsenzen im Raum als performative Ausstellungssituation vor. Als eine spezifische Plattform für die Arbeiten von Künstlerinnen, deren Praxis sich zwischen verschiedenen Medien hin und her bewegt, deren Überkreuzung in einem imaginären Zentrum aber immer wieder das Handeln in Zeit und Raum ist.

WIR KÖNNEN DAS IM MOMA MACHEN, IN EINER BIBLIOTHEK ODER IN UNSEREM BADEZIMMER ist ein Gespräch über den Umgang mit historischen Referenzen in Tanztheater und Performance. Ausgangspunkt war die Vorführung von ÍNTIMO Y PERSONAL im Rahmen von ZEIG HER, FÜHR VOR, TAUSCH EIN im HEUSTEIGTHEATER Stuttgart. Aufgeführt wurde die Performance von den Studierenden Elisabeth Becker, Sabrina Karl, Florina Leinß, Emma Neufeld und Julie Zimmermann, welche sie zusammen mit der Dozentin Christine Chu entwickelten. Sie hatten dabei bei Bezug genommen auf die gleichnamige Arbeit von Esther Ferrer, ÍNTIMO Y PERSONAL. An der Diskussion beteiligten sich Zuschauerinnen Performerinnen und Veranstalterinnen, die in je unterschiedlicher Weise mit Fragen der künstlerischen Praxis und Lehre konfrontiert sind. Der vorliegende Text ist eine Zusammenführung von zwei verschriftlichten Gesprächsrunden: der Diskussion im Anschluss an die Aufführung und deren späteren Vertiefung durch Sabrina Karl und Felix Ensslin. → Seite 30

NICHT MIT WORTEN ZU BEANTWORTEN ist ein Text des Künstlers Jeremiah Day, der speziell für diese Publikation geschrieben wurde. Mit Bezug auf den amerikanischen Poeten Amiri Baraka und anhand dessen künstlerischer Arbeit, seinen Lehrveranstaltungen an der Naropa University und seinen kontroversen politischen Positionierungen seit den 1960er Jahren formuliert Day seine eigene Haltung zum zeitgenössischen Kunstbetrieb. Er skizziert die Entwicklung verschiedener Adressierungsmodi als spezifischen Moment der eigenen Praxis, um an ihnen das Verhältnis von Öffentlichkeit und Kulturproduktion im Allgemeinen zu diskutieren. → Seite 114

ICH IN ANFÜHRUNGSZEICHEN Karolin Meunier war Teilnehmerin beider Veranstaltungen von ZEIG HER in Berlin und Stuttgart. In ihrem für diese Publikation entwickelten Text verhandelt sie am Beispiel zweier Performances von Andrea Fraser und Ulrike Müller die produktive Distanz zwischen Performer und Publikum. Mit Bezug auf Jacques Rancières Thesen zu Theater und Lehre werden partizipative Strategien in Frage gestellt zugunsten einer Neubewertung der Begriffe aktiv/passiv und deren Anwendung in den performativen Künsten. → Seite 80

INTERMEDIALES GESTALTEN

ist ein Aufbau-Studiengang der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, der unter anderem als Alternative zu dem für die Kunsterzieherausbildung erforderlichen wissenschaftlichen Beifach studiert werden kann. Das Fach unter Leitung von Discoteca Flaming Star versteht sich als Laborstätte interaktiven und intermedialen Gestaltens und untersucht Bereiche und Beziehungen zwischen bildender und darstellender Kunst in Installationen und Performances. Der Name selbst verweist auf die Schwierigkeit, die Arbeit mit dem *Live-Moment* als eigenständige künstlerische Praxis zu fassen und die erforderlichen Werkzeuge und Methoden, Gesten und Handlungen, Personen und Rollen, Räume und Zeitlichkeiten positiv zu bestimmen.

→ Seite 33

BUCHINSTITUT

Das Institut versteht sich als Hochschuleinrichtung für die Herausgabe und Förderung von Publikationen, deren inhaltliche, gestalterische und technische Ausrichtung das Spektrum analoger und digitaler Medien bereichert, erweitert und reflektiert.

Das Buchinstitut wird von Prof. Uli Cluss geleitet. Diese Publikation ist in Kooperation mit dem Buchinstitut entstanden.

HEUSTEIGTHEATER

Zunächst Arbeitertheater, dann Casino, später Landtag, ist das HEUSTEIGTHEATER heute ein Raum für Experimente mit Performances und Installationen von Studierenden des Studienganges Intermediales Gestalten der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste. Veranstaltungsort von ZEIG HER in Stuttgart.

→ Seite 43

LIVE UND AUSGESTELLT

Antonia Baehr stellte bei ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN ein Buch mit kleinformatigen Radierungen von ausgestorbenen Tieren aus. Das Abecedarium Bestiarium ist zusammen mit Freundinnen und Kolleginnen entstanden und bildete jeweils eines der Tiere als symbolische Darstellung ihrer Freundschaft ab. Zugleich waren die Zeichnungen als Partituren für mehrere kurze performative Gesten gedacht, deren Live-Aufführung aber aus gesundheitlichen Gründen ausfallen musste. → Seite 154

Jeremiah Day zeigte eine Multimedialinstallation mit dem Titel ENGAGEMENT (AMIRI BARAKA/MARZAHN – DON'T BE NO GHOST), die sich auf seine Performance ENGAGEMENT (GHOST DANCE SONG REDUX/IN AND OUT, OF THE WORLD) bezog und sie gleichsam ankündigte. In dieser erzählte Day mithilfe von improvisierten Bewegungen und

Texten vom *Native American Ghost Dance*.

Die Performance begann auf der Straße vor dem Theater, wechselte in den Innenraum und konstruierte Verbindungslinien zwischen scheinbar unverbundenen Geschichten: von Zombies auf Haiti bis zu den Plattenbauten in der DDR.

→ Seite 4, 114

Yorgos Sapountzis' Beitrag zu ZEIGHER bestand aus einer fragil wirkenden skulpturalen Installation, bestehend aus Stäben und farbigen Stoffen. Die Installation wurde in einem 3-tägigen Workshop gemeinsam mit Studierenden des Intermedialen Gestaltens immer wieder aktiviert und verändert. Schließlich entstand aus ihren Elementen, aus Liedern und Alltagsgesten eine gemeinsam aufgeführte Performance in der die Künstlerinnen gemeinsam mit dem Publikum durch die sonst unbespielten Räume des Theaters, wie Galerien und Treppenhäuser zogen. → Seite 68

Ute Waldhausen's Performance GEHEN UND GEHEN LASSEN stand ebenfalls in einem direkten Bezug zu ihrem Ausstellungsbeitrag HARPYIENTALISMUS: Sie inszenierte in den Galerien des HEUSTEIGTHEATERS zunächst unwahrscheinlich erscheinende Kreuzungen von Backmaterialien und Theaterequipment wie Teig, Scheinwerfer und Ausstecher, die während ihres Live-Auftritts durch das von Waldhausen verkörperte mythologische Wesen der Harpyie in repetiti-

ven, athletischen Übungen und expressiven Bewegungen bewegt und vertont wurden.

→ Seite 148

ACADEMY

It appears that the art academy could comprehend performance according, above all else, to the interpretation of performance's individual formal components: the documentation of a live performance is judged as a work of photography or film, the outfitting of the space is considered installation, and the props are seen as sculptures. Work with time and space, the handling of objects, and the spending of time together with the audience are seldom perceived as a work's core, as a productive state of uncertainty between other material forms of production. In favor of optimizing comparability by means of the sketch on which performance is based, performative approaches are marginalized not only within a blatantly object- and commodity-obsessed art market, but also in academic contexts. Show us: an art academy with a dance studio. Demonstrate to us: a course of study in the visual arts that includes instruction in public speaking.

ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN

(show demonstrate exchange). The event's format was developed in 2011 by Johannes Paul Raether and Disco-teca Flaming Star and has since taken place twice: in October 2011 in the Berlin project spaces BASSO and GENERAL PUBLIC, and in December 2012 in the HEUSTEIG-THEATER in Stuttgart. Participating artists presented their works in the form of exhibition pieces and performances. Immediately following the performances, participants and audience members engaged in discussions informed by impulses provided by invited respondents, much in the vein of a scholarly conference. ZEIG HER tries to collectivize and make public

the working process outside the solitary bounds of the studio. It is geared to constructing a situation that fulfills neither an exhibition nor a theater evening and instead shows performative activities together with images and objects while proposing a discursive space that links presentation with discussion. → Page 99, 160, 161

PERFORMATIVE EXHIBITION SITUATION

Reflecting on performance frequently entails placing oneself into a state of uncertainty, into the intermediate spaces between white cube and black box, museum and theater; negotiating artistic material provisionally and indeterminately, between spectacular presence and dispersed remnants; sounding the depths of temporality between presentness and archive, now and after, live and recording. In ZEIG HER, exhibits, audience, group discussions, and performers share the same space and propose this very parallelism and mutual interpenetration of object-based and temporal presences in space as a performative exhibition situation. As a specific platform for works by artists whose praxis moves between different media that intersect in an imaginary center by virtue of a recurrent concern with action in time and space.

WE CAN DO IT AT THE MOMA, IN A LIBRARY, OR IN OUR BATHROOM

is a conversation about negotiating historical references in dance theater and performance. The conversation revolved around a performance shown as part of ZEIG HER, FÜHR VOR, TAUSCH EIN in the HEUSTEIG-THEATER in Stuttgart. Developed together with professor Christine Chu, the performance was an interpretation of a

work by Esther Ferrer entitled *ÍNTIMO Y PERSONAL* and was performed by the students Elisabeth Becker, Sabrina Karl, Florina Leinß, Emma Neufeld, and Julie Zimmermann. Viewers, performers, and presenters, each confronted in unique ways with questions of teaching and practicing art, participated in the discussion. The text in this publication is a combination of two transcribed group discussions: first, the discussion following the performance, and second, a continued exchange between Sabrina Karl and Felix Ensslin. → Page 51

NOT TO BE ANSWERED IN WORDS

is a text by the artist Jeremiah Day written especially for this publication. Day formulates his own stance on the contemporary art scene by reference to the American poet Amiri Baraka. Meditating on Baraka's artistic work, his lectures at Naropa University, and the controversial political positions he has adopted since the 1960's, Day sketches the evolution of different modes of address and how these modes manifest as specific moments in his own practice, which he uses as a foundation upon which to broadly discuss the relationship between cultural production and the public. → Page 139

I IN QUOTATION MARKS

Karolin Meunier participated in both *ZEIG HER* events, in Berlin and in Stuttgart. In her text for this book, she examines two performances by Andrea Fraser and Ulrike Müller to explicate the notion of productive distance between performer and audience. Referencing Jacques Rancière's theses on theater and teaching, Meunier calls participative strategies into

question in favor of a re-evaluation of the concepts active/passive and their application in the performative arts. → Page 101

INTERMEDIA ARTS

is a postgraduate program at the Stuttgart State Academy of Art and Design and an alternative to the usual required pedagogical course for students in art education. Under the direction of Discoteca Flaming Star, this area of study can be understood as a laboratory site for interactive and intermedial artmaking which explores fields and relationships between visual arts and performing arts in installations and performances. The name itself points to the difficulties of grasping a kind of work that deals with the *live moment* as an autonomous artistic praxis, not to mention positively defining the necessary tools and methods, gestures and actions, persons and roles, spaces and temporalities. → Page 53, 68

BOOK INSTITUTE

The institute sees itself as a collegiate facility for the compilation, editing, and promotion of publications whose textual, creative, and technical orientation enriches, expands, and reflects a wide spectrum of analogue and digital media.

Under the direction of Professor Uli Cluss, the Book Institute is a collaborating partner in the production of this publication.

HEUSTEIGTHEATER

Originally a workers' theater, then a casino, and subsequently serving as chambers for the state parlia-

ment, today the HEUSTEIGTHEATER is a space for experiments with performances and installations by students in the Intermedia Arts program at the Stuttgart State Academy of Art and Design. Venue for ZEIG HER in Stuttgart. → Page 61

LIVE AND EXHIBITED

Antonia Baehr exhibited a book with small etchings of extinct animals at ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN. Abe-decarium Bestiarium was developed together with friends and colleagues and portrayed individual animals as symbolic depictions of Baehr's friendship to each person. At the same time, the drawings were thought of as scores for several short performative gestures, whose live performance was cancelled, however, due to health reasons. → Page 159

Jeremiah Day showed a multimedia installation entitled ENGAGEMENT (AMIRI BARAKA/MARZAHN – DON'T BE NO GHOST) which announced and referred to his performance ENGAGEMENT (GHOST DANCE SONG REDUX/IN AND OUT, OF THE WORLD). In this performance Day told about the *Native American Ghost Dance* with the help of improvised movements and texts. Beginning on the street in front of the theater, the performance shifted into the building's interior and constructed connecting lines between seemingly disconnected histories: from zombies in Haiti to Plattenbauten in the GDR. → Page 4, 133

Yorgos Sapountzis' contribution to ZEIG HER comprised a fragile sculptural installation consisting of sticks and colored fabrics. In a three-day workshop together with students from Intermedia Arts, the installation was continually activated and altered. Ulti-

mately, out of the installation's elements as well as songs and everyday gestures, a collectively executed performance arose in which the artists and audience members moved throughout the remaining empty or uninstalled spaces of the theater, like galleries and stairwells. → Page 68

Ute Waldhausen's performance GEHEN UND GEHEN LASSEN also stood in direct relation to her exhibition contribution HARPYIENTALISMUS: in the galleries of the HEUSTEIGTHEATER, she staged initially improbable-seeming mixtures of baking material and theater equipment such as dough, spotlights, and cookie cutters, which were moved and sonorously amplified through Waldhausen's embodiment of the mythological harpy in repetitive athletic exercises and expressive movements. → Page 148

**2 Wir können das im MoMA machen,
in einer Bibliothek oder in unserem
Badezimmer**

**2 We Can Do It at the MoMA,
in a Library,
or in Our Bathroom**

Wir können das im MoMA machen, in einer Bibliothek oder in unserem Badezimmer

Ein Gespräch über den Umgang mit historischen Referenzen in Tanztheater und Performance

WOLFGANG MAYER — Am Beginn unserer Überlegungen zu einer Veranstaltungsreihe wie ZEIGHER stand unter anderem die Einschätzung, dass sich die *Performance* in einer Art begrifflicher Krise befindet. Im Rückblick scheint die künstlerische Performance in den 60er und 70er Jahren noch wesentlich klarer definiert gewesen zu sein, als sich viele Künstler damit gegen Formate wie Aktion und Happening, aber auch gegen das Theater abzugrenzen versuchten. Heute hingegen werden mit dem Begriffsfeld die verschiedensten performativen Aktivitäten umfasst. Es mangelt uns daher an neuen Bezeichnungen für zeitgenössische Praxen, genauso wie die alten Begriffe und Genres zunehmend unsauber angewandt und damit problematisch werden.

JEREMIAH DAY — Diesen Mangel an Begriffen registriere ich auch immer wieder. Was könnte es also heißen, diese Fragen an die Aufführung, die wir gerade gesehen haben, zu stellen? Meiner Ansicht nach war das Vorlesen des Skripts von 'ÍNTIMO Y PERSONAL von Esther Ferrer gerade hier im Theaterraum viel eher ein Happening als eine Aufführung ihrer ursprünglichen Performance. Das Skript von Ferrer lässt es nämlich offen, ob die Performance im Theater-Kontext stattfindet oder nicht. Denn das war ja das erklärte Ziel von Happenings: Wir können das überall machen, im MoMA, in der Schule oder in einer Bibliothek; wir können das Zuhause in unserem Badezimmer für uns alleine machen.

Es ging um eine Geste, die eine Bedeutung für sich selbst hatte. Ich finde, das ist das Interessante an der Funktion der Performance in der bildenden Kunst: Sie bildet geschichtlich einen Gegenentwurf zu der Annahme Duchamps, dass es einen großen Unterschied macht, ob sich etwas innerhalb oder außerhalb des Rahmens befindet, zu seiner Idee vom Ready-made, das als gefundenes Objekt erst durch den *Rahmen* in den Status eines Kunstwerks erhoben wird; zu dem Spiel mit Innen und Außen, Kunst und Nicht-Kunst, Hochkultur und Massenkultur.

All diese selbstreflexiven Spiele waren wichtige Bestandteile der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Performance und Happening nahmen darin eine andere Position ein, in der es viel eher um die Geste an und für sich ging.

Im Licht dieser Tradition würde mich interessieren, wie viel Raum ihr als Performer dafür hattet, mit der Bedeutung der Gesten zu spielen. Was ich gesehen habe, erinnerte mich viel mehr an im Grunde neokonservative Positionen, wie etwa der von Pina Bausch, bei denen alltägliche und aufgabenorientierte Bewegungen dazu eingesetzt werden, um sie als Vokabular für eine schön anzusehende Komposition zu benutzen. Es gibt einen klaren Anfang, die Scheinwerfer gehen an und es hat ein klares Ende, die Scheinwerfer gehen wieder aus. Ihr verbeugt euch. Alle Formalitäten des Theaters tauchen auf. Und mittendrin sind Elemente eingestreut, die wir aus Happenings und postmodernem Tanz kennen. Für mich als Künstler und Performer gibt es ein Problem mit choreographischen Arbeitsweisen, wenn eine Person allen anderen sagt, was sie zu tanzen haben.

SABRINA KARL — Vielleicht ist es wichtig, die Produktionsbedingungen der Aufführung mitzubedenken: Die Erarbeitung von INTIMATE AND

PERSONAL fand in einem akademischen Kontext statt, innerhalb der Lehre des Studiengangs *Intermediales Gestalten*. Das 1971 verfasste Skript wiederum stammt von Esther Ferrer und wurde von Discoteca Flaming Star als Material für das Szenografie- und Choreografie-Seminar vorgeschlagen, um einen studentischen Beitrag für ZEIG HER zu entwickeln. Die Leitung als Regisseurin hatte dann die Tänzerin und Dozentin Christine Chu.

ELISABETH BECKER — Christine Chu kommt aus dem choreografischen Bereich und war Schülerin von Pina Bausch, und auf diese Weise haben wir auch gearbeitet. Uns wurde zwar die Möglichkeit gegeben, eigene Ideen einzubringen, aber wir haben dennoch klassisch choreografisch gearbeitet.

SABRINA KARL — Der erste Schritt für uns fünf Teilnehmerinnen bestand aus der inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Text des *Proposals*, also des Skripts von Esther Ferrer. Nach ersten Gedanken über mögliche Interpretationen, haben wir verschiedene Gesten ausprobiert, wie zum Beispiel *Vermessungen* unserer Körper. Dann hat jede für sich alleine geprobt wie diese Gesten in Bewegung umgesetzt werden können. Christine Chu hat daraus Bausteine entnommen und sie choreografisch miteinander verknüpft. Ich habe mich in die-

sem Prozess und in dieser Sprache stark wiedergefunden, jedoch hat Christine Chu den Rahmen vorgegeben und als Regisseurin agiert.

FELIX ENSSLIN — Wenn ich es richtig verstehe, war es euer Anliegen, ZEIG HER im Kontext der Lehre zu veranstalten und nicht, wie im letzten Jahr, in zwei Projekträumen in Berlin. Bei einer Veranstaltung an der Akademie geht es dann allerdings nicht mehr um die Gestaltung oder Eröffnung eines Raumes, der experimentell ist und



für Produzenten und Mitproduzenten zur Verfügung steht, sondern darum, Vertrautheit mit der Geschichte der Performance herzustellen und zwar durch eine Beschäftigung, die nicht bereits kunsthistorisch ist, durch eine Aktion, eine künstlerische Arbeit, die am Werk ist.

Im Hinblick auf die eben gezeigte Performance und das, was Sabrina gesagt hat, stellt sich mir die Frage, ob es nicht ein widersprüchliches Verhältnis zwischen dem Skript und dessen Ausarbeitung gibt? Nicht zuletzt durch die Arbeit der Regisseurin, die als Person zwischen den Performern und dem Skript platziert ist, denn ich sehe ein Problem in dem Angebot eines solchen angeleiteten Vorgehens. Landet man damit nicht zwangsläufig beim Tanztheater und hat dann überhaupt keine Möglichkeit mehr über Performance an sich tatsächlich zu arbeiten oder zu sprechen? So hat es auch auf mich gewirkt: die Dreiteilung des Bühnenraumes und die Verwendung des Blicks; die Tatsache, dass in der ersten Szene ein bereits *bezeichneter* Körper zu sehen war und sie dadurch mit der Fiktion einsetzte, die Handlung habe schon vorher begonnen.

Wenn man diese Theater- und Tanztheater-Assoziationen der 70er Jahre aufruft, muss man auch mit dem Modernismus

dieser Gesten umgehen. Ohne diese Debatte allein kunstgeschichtlich führen zu wollen, finde ich die Frage nach dem Kontext und dem Verständnis von Performance, die von Jeremiah aufgeworfen wurde, sehr wichtig. Ergänzend würde ich sagen, dass nicht nur die Geste eine Bedeutung hat, sondern ich würde es als eine grundlegende Idee von Performance begreifen, dass der Maßstab der Bedeutung im selben Moment hergestellt wird wie die Geste. Performance produziert ihren eigenen Maßstab.

Gleichzeitig mit der Geste wird die Lesbarkeit der Geste produziert. Sie ist nicht vorausgesetzt. Modernismus hingegen lesen wir natürlich als etwas bereits Vorhandenes. Und hier kommt der Widerspruch jeder künstlerischen Lehre und seit einiger Zeit auch der Lehre künstlerischer Performance ins Bild: Wie steht die Suche nach den eigenen künstlerischen Mitteln im Verhältnis zu einem bereits klassischen Vokabular – in unserem Fall die klassische Periode der Performance-Kunst der Moderne?

CRISTINA GÓMEZ BARRIO — Ohne mich in der Tanzgeschichte im Detail auszukennen, würde ich behaupten, dass diese bereits länger mit dem eigenen historischen Bezug konfrontiert ist, als die Performance im Bereich der bildenden

Künste. Zu einer beispielhaften Konfrontation zwischen historischen und zeitgenössischen Strategien kam es 2005, als Marina Abramović Performances der 60er und 70er Jahre von Künstlerkolleginnen wie Vito Acconci, Valie Export, Joseph Beuys und sich selbst im Guggenheim Museum 1:1, das heißt als klassische Stücke aufführte. Interessant war, dass diese Reihe parallel zur Performa 05 stattfand, der Biennale für zeitgenössische Performance-Kunst in New York. Viele hatten sich von Abramovićs Wiederaufführung dieser Performances erhofft, es könnten daraus neue und unterschiedliche Perspektiven auf bereits kanonisierte Arbeiten und Dokumente entstehen und damit generell andere Fragen zum Umgang mit der Geschichte von Performance aufgeworfen werden, oder auch, dass Geschichte an sich stärker ein Phänomen in der Performance-Praxis von bildenden Künstlern sein würde. Das hat sich aber so nicht realisiert. Die Wiederaufführungen waren weniger ein Moment der Bewusstwerdung der eigenen Geschichte, sondern viel mehr Ausdruck einer Verwertungslogik im Zuge einer stetigen Kommerzialisierung dieses Feldes.

SABRINA KARL — Um nochmal auf unseren studentischen Beitrag zurückzukommen: Bei mir gab es im Verlauf der Arbeit durchaus Momente der Bewusstwerdung. Den theatralen Kontext, den das Ganze

durch unsere choreografischen Entscheidungen bekommen hat, empfinde ich im Nachhinein als naiv. Anfangs hat die Form der Aufführung für mich keine große Rolle gespielt.

Ich war mir nicht darüber im Klaren, dass die Performance so stark mit der Sprache des Theaters beziehungsweise des Tanztheaters der 70er Jahre assoziiert werden würde. Ich habe eine klassische Tanzausbildung und bin geschult in Körperwahrnehmung und -bewusstsein. Dennoch studiere ich an einer Kunst- und nicht an einer Tanzakademie und habe in diesem Seminar gerade die Verbindung zwischen beiden Tätigkeiten gesucht.

Es ging mir nicht darum, im klassischen Sinn zu tanzen, sondern Bewegungen entstehen zu lassen, bei denen es weniger um technische Perfektion als um eine innere Haltung geht. In diesem Gespräch wird nun vor allem über das Ergebnis im Kontext von Kunstgeschichte, Performancegeschichte, Tanztheater und modernistischer Formensprache gesprochen und weniger darüber, wie wir den Arbeitsprozess selbst erlebt haben und wie sich das vermitteln lässt. Für mich ging es um genau diesen Prozess: die Wahrnehmung des eigenen Körpers zu schulen, das Bewusstsein für den Raum, den er einnimmt



und der ihn umgibt; geistige Konzentration zu üben, um die körperliche Präsenz zu stärken.

FELIX ENSSLIN — Was mich an dieser Nacherzählung eures Arbeitsprozesses interessieren würde, ist dieses Gefühl der Enteignung. Ich kenne das von meiner Arbeit als Regisseur am Theater: Man produziert etwas und die Leute reden dann über alles mögliche, nur nicht über das, was man sich dabei gedacht hat. Im Theater hat man zum Glück einen dramaturgischen Text, mit dem man den Leuten vortragen kann, was sie zu denken haben. Bei einer Performance verschwindet dieser Moment, der letzte Maßstab, wie ich es vorher beschrieben habe. Wenn das Objekt, oder die Aktion, in dieser Weise zu Diskurs wird, kann das die Erfahrung einer Entfremdung, sogar einer Enteignung sein. Man könnte auch sagen, da ist etwas gelingend gescheitert. Man kann daraus lernen, dass man sich notwendigerweise auch mit dem historischen Bewusstsein auseinandersetzen muss, sobald man im Kunstkontext eine bestimmte Formensprache aufruft.

SABRINA KARL — Zumindest ist Performance für mich mit der Hoffnung verbunden, dieses Paradox zu lösen. Denn ich habe zwar ein direktes Gegenüber, einen Zuschauer, mit dem ich in einer begrenzten Form interagieren kann. Nur wird das, was zu se-

hen ist, natürlich auch mit dem kritischen Bewusstsein jedes einzelnen Zuschauers konfrontiert, mit dem jeweiligen kunsthistorischen Wissen über Tanz und Performance. Als Performer kann man in dem Augenblick, in dem man etwas abgibt, nicht kontrollieren, was die, die da sehen, hören und spüren, dann tatsächlich sehen, hören und spüren. Man hat aber gleichzeitig einen Anspruch darauf.

FELIX ENSSLIN — Dahinter steckt die Hoffnung auf einen spontanen künstlerischen Ausdruck, der ganz unmittelbar ist. Die Position, dass das Paradox künstlerischer Produktion darin besteht, dass man in einer Situation, in der alles mit historischem Bewusstsein angefüllt ist, trotzdem eine ästhetische Erfahrung produzieren möchte, die das überschreitet und die irgendwie im Moment stattfindet, im *Hier und Jetzt*, in der konkreten Erfahrung. Künstlerische Produktion zielt auf eine Erfahrung, die das Wissen und die Bilder und Begriffe, die wir mit uns tragen, sprengt, verändert und in Frage stellt. So ist ja auch das, was wir hier versuchen, nicht nur paradox, sondern zugleich produktiv: Einerseits wollen wir einen Raum öffnen für die Frage, wie wir im besten Sinne naiv, also nicht völlig zugestellt von historischem Bewusstsein, an Performance in der Praxis herantreten können und andererseits versuchen wir zu verstehen, dass die Möglichkeits-

Bedingung dazu gerade die Bekanntschaft mit eben dieser Geschichte ist. Denn wir können weder mit modernistischen, noch mit expressiven, aber auch nicht mit rein affektiven Methoden und Maßstäben einfach wieder anfangen.

Deshalb, und vor dem Hintergrund der Fragestellung, die ZEIG HER aufwirft, hat es mich gewundert, einen Beitrag zu sehen, der sich so eindeutig auf die Seite einer modernistischen Körpersprache schlägt. Eine Bedingung des Modernismus ist schließlich die Fiktion, nicht in der Geschichte zu arbeiten, sondern etwas auf seinen wesentlichen Kern zu reduzieren. In dieser Aufführung war es das Verhältnis von Messung und Körper. Es war keine spezifische geschichtliche Situation gemeint, sondern eine fundamentale Geste, und das machte sie in meinen Augen modernistisch.

Seit der Entstehung der Arbeit 1971 sind aber neue Positionen zu diesem Verhältnis eingenommen worden, wie zum Beispiel die Arbeiten von Vanessa Beecroft, denen man sofort ansieht, dass sie vor dem Fall der Mauer nicht möglich gewesen wären. Wir sind in einer anderen historischen Zeit. Bis vor kurzem konnte man immer noch sagen, Performance ist jung: Man kann von vorne anfangen, man kann spontan sein, man darf naiv sein. Diese Zeiten sind vorbei, auch im Hinblick auf Cristinas Beispiel von 2005, Marina Abramovičs Klassizismus. Das ist etwas ganz anderes als etwa

bei Yoko Ono, die ihre eigenen Performances schon länger wiederholt, aber damit noch das Altern des Körpers mitzeichnet.

WOLFGANG MAYER — Im akademischen Setting finden wir uns allerdings mit einem weiteren Paradox konfrontiert. Zum einen ist es unser Anspruch eine experimentelle Situation herzustellen, in der wir zusammen mit den Studierenden versuchen, Fragen zu bearbeiten oder Probleme zu inszenieren. Auf der anderen Seite haben wir verschiedene akademische Vorgaben. Man kann nun in jedem dieser Bereiche vor sich hin basteln, oder man fasst die verschiedenen Module zusammen: Man nimmt das Skript, man hat jenen Kurs und das HEUSTEIGTHEATER als Ort. Was kann dabei herauskommen? Was scheitert daran? Was sind die Momente von Schönheit oder Stärke, die sich herauschälen? Und was dringt nicht durch? Da müssen ja bereits im Vorfeld Streitgespräche oder Missverständnisse hergestellt werden!

In dieser Hinsicht ist ZEIG HER experimentell gedacht: der Versuch, sich innerhalb eines akademischen Settings, zwischen dessen paradoxe Problematiken fallen zu lassen, zwischen die festumrissenen Medien, anstatt diese säuberlich voneinander abzugrenzen.

JEREMIAH DAY — Wenn wir jetzt zu dem Verhältnis der beiden Felder Tanztheater und Performance zurückgehen und uns vorstellen, bei der Aufführung von *INTIMATE AND PERSONAL* den gesamten Prozess des *Bezeichnens* eines Körpers zu sehen, anstatt nur die Geste des Zeichnens auf einen bereits hinter den Kulissen vorgezeichneten Körper, dann hätte die Länge des Stückes auch unsere Bezeichnung des Formates informiert. Es hat eine andere Tradition, jemandem eine ganze Stunde lang dabei zuzusehen, wie er eine andere Person bemalt und selbst entscheiden zu können, ob man geht oder bleibt.

Aber es lässt sich generell die Tendenz im zeitgenössischen Tanz und Theater feststellen, dass solche Gesten und Traditionen der 60er Jahre angeeignet und so angeordnet werden, dass sie als angenehme Abendunterhaltung funktionieren. In diesem Moment wird die strukturelle Funktion der kulturellen Praxis der ästhetischen Praxis wiedereingeschrieben. Es geht hier also nicht mehr nur um die Ästhetik, sondern um die Funktion des Events. Es stellt sich die Frage, in welchem Maß zeitgenössische performative Praxen Teil der sich verändernden Funktion bildender Kunst, hin zu einer Form der Unterhaltung sind. Aber was sich innerhalb der bildenden Kunst verändert, ist in einem größeren Kontext zu betrachten. Es verhält sich zu einer Gesellschaft, in der sich der Fokus zunehmend auf Eventkultur verlegt. Es geht mehr

und mehr darum, Ereignisse zu schaffen. Diese Struktur, die wir als außerhalb der Kunst konstruieren, verändert zugleich die Paradigmen, die wir uns als Inneres der Kunst vorstellen. Wenn Institutionen mich mit einer Performance einladen, scheint es häufig darum zu gehen, eine Ausstellung mit einem Live-Event aufzupoppen – was vielleicht einer der Gründe ist, warum Performance wieder in Mode kommt.

JOHANNES PAUL RAETHER — Die Frage nach der Funktion von Performance für die Kunstindustrie war der Anfangsgedanke für die erste Veranstaltung von *ZEIG HER* in Berlin. Für uns lag die Problematik weniger in der Geschichte von Performancekunst, als in ihrer widersprüchlichen Aktualität. Wir beobachten ebenfalls, dass Performance sich als spektakuläre Beigabe zu immer spektakuläreren Großausstellungseröffnungen eignet und die Praxis selbst vielleicht auch deswegen eine immer positivere Projektion auslöst, wobei sie ihre kritische, weil schwer verwertbare, glamouröse Affizierung weitgehend behalten hat. Auf der anderen Seite beobachten wir im Kontext der Berliner Theater eine Art Aufspaltung oder Zerstückelung des großen Sprechtheaters in kürzere, improvisierte, gestische, raum- oder kontextbezogene Produktionen. Ein Beispiel für das, was man als Frag-

mentierung des Sprechtheaters mithilfe des Einflusses performativer Praxen der bildenden Kunst bezeichnen könnte war das Projekt der Berlin Biennale 2010, LA MONNAIE VIVANTE von Pierre Bal-Blanc. Das ganze Hebbel-Theater wurde mit einzelnen kleinen Performances von Franz Erhardt Walther oder Santiago Sierra bestückt. Diese Form von Zuschnitt von eigentlich heterogenen und spezifischen Performances auf normierende Momente von Wahrnehmung und Event-Kultur war für uns Anlass ein selbstorganisiertes Gegenmodell zu entwickeln, in dem die Reflexion darüber, was Performance heute sein kann, einen großen Teil der Veranstaltung selbst ausmachen würde. Um dies auf Felix' Statement zum widersprüchlichen Einsatz einer vermittelnden Person zwischen Skript und Performer zu beziehen, könnte man die konkrete Person, die im akademischen Kontext notwendigerweise eine Autoritätsfigur ist, metaphorisch auf die freie Arbeit in der Stadt übertragen. Auch dort gibt es natürlich Figuren der Autorität. Nur, dass dort nicht so klar wie in einer Akademie personifiziert werden kann, wer oder was die Autoritätsfigur darstellt. Ist es das Publikum? Ist es die Institution? Ist es das Geld? Wo sind diejenigen, die unsere Körper tanzen lassen? Schließlich sind

autoritäre Strukturen für frei Arbeitende ebenso präsent wie innerhalb eines akademischen Kontexts, in welchem bereits institutionalisiert ist, wer oder was die Autorität darstellt, wer wem sagt, was zu tun ist. Sie sind nur häufig nicht so klar definiert.

FELIX ENSSLIN — Autorität taucht natürlich in unterschiedlichen Formen auf. Wenn man sich ein bereits kanonisiertes Performance-Skript anschaut, dann fragt man zum Beispiel auch nach einer Form der Autorisierung. Die akademische Form ist wiederum eine paradoxe, weil sie eine Institution impliziert, die alles andere als künstlerisch arbeitet, und die in einem traditionellen Modell des 19. Jahrhunderts über strukturelle Autorität Macht ausübt, relativ unabhängig davon, was die künstlerische Qualität dessen ausmacht.

Besetzt man eine Position in der Akademie, ist man die Autorität, selbst wenn hinter dem Rücken Leute sagen, man habe keine Ahnung. Das ist ein Struktureffekt. Die Fiktion in Performances und Happening ist, dass sie genau das automatisch unterläuft. Es ist eine geradezu historische Fiktion von Performance, dass sie außerhalb solcher unmittelbar strukturellen Effekte stattfindet.

Wir müssen die Kultur des Spektakels und die unterschiedlichen Zeitlichkeiten, die darin eine Rolle spielen, wie eben geschehen, gesellschaft-

lich genau beschreiben und diese Beschreibung verbinden mit Johannes' Frage, nach welcher Pfeife man tanzt, wenn wir einen freien Raum für Performance öffnen wollen, der nicht sofort wieder eingeschrieben ist in eben jene Spektakel- und Event-Kultur. Es bleibt aber für mich die Frage, ob wir immer noch jemandes Pfeife tanzen, oder ob es nicht signifikante Unterschiede darin gibt, wie Macht beziehungsweise Autorität auftaucht. Wie sich beispielsweise die Macht des Kapitals im Gegensatz zur Macht des Professors ausdrückt. Und das sehe ich als Potenzial, das der Performance inhärent ist und das sie geschichtlich immer schon mit sich trägt. Sei es durch die Fiktion des Happenings einer affektiven Entladung, die sich von vornherein dieser Macht entzieht, oder durch modernistische Methoden, die aufzeigen, welche Machtkonstellationen mich dazu bringen, meinen Körper zu verwenden, zu strukturieren und mein Geschlecht zu formen.

¹ INTIMO Y PERSONAL ist eine Arbeit der spanischen Künstlerin Esther Ferrer von 1971. Im Zentrum von INTIMO Y PERSONAL, die Esther Ferrer allein oder in Gruppen durchführt, steht die Vermessung des eigenen und anderer Körper. Die Einmaligkeit individueller, geschlechtlicher Körper, die sich normierten Weiblichkeits- oder Männlichkeitsidealen entziehen, wird mit der Abstraktion von Norm, Zahl und Maß kontrastiert. Der Aktion liegt ein event score, eine Handlungsanweisung, zugrunde, die jederzeit auch von anderen Personen ausgeführt werden kann und die durch ihre geradezu absurde Offenheit und das Fehlen zwingender Vorgaben überrascht. Dementsprechend verläuft jede Wiederaufnahme von INTIMO Y PERSONAL anders.



We Can Do It at the MoMA,
in a Library,
or in Our Bathroom

A conversation about negotiating historical
references in dance theater and performance

WOLFGANG MAYER — When we started thinking about an event series like ZEIG HER, certain assessments stood out, one of them being that *performance* is undergoing a kind of terminological crisis. In retrospect, artistic performance in the 60's and 70's seems to have possessed a substantially higher amount of definitional clarity, in a time when many artists used definitions to try and demarcate themselves from formats like the action and the happening, but also from theater. Whereas today an extremely diverse range of performative activities is covered by this same field of terms. So we lack new designations for contemporary practices, every bit as much as the old terms and genres are being applied with an increasing muddiness, becoming problematic as a result.

JEREMIAH DAY — I frequently register this lack of terms, too. So what could it mean to put this question to the presentation we just saw? As

I see it, the dramatic reading of the script of *INTIMO Y PERSONAL* by Esther Ferrer was much more a happening than an execution of its original performance, because Ferrer's script leaves open whether the performance takes place in a theater context or not. That was the express purpose of happenings: We can do this anywhere – in MoMA, in a school, or in a library. We can do it alone in our bathroom, just for ourselves.

It was about a gesture that had meaning for itself. I think this is the interesting thing about the function of performance in the visual arts: historically, it constitutes a counter-proposal to Duchamp's presupposition that a big difference is made by whether a thing is situated within or without the frame; to his idea of the *Readymade*, which, as found object, is elevated to the status of artwork by means of the *frame* and the frame alone; to the game of inside and outside, art and non-art, high culture and mass culture. All these self-reflexive games were important components of twentieth-century visual art. Performance and happenings found a different position therein, a position much more about the gesture in and of itself. In light of this tradition, I would be interested in how much space you had as performers to play with the meaning of gestures. What I saw reminded me much more of basically neoconservative positions, like that of Pina Bausch, for instance, who implements pedestrian and task-oriented movements in order to use them as vocabulary for a composition that's beautiful to look at. There's a clear beginning, the lights go on, and it has a clear ending, the light

go back out. You bow. All the formalities of theater appear. And elements that we know from happenings and postmodern dance are interspersed throughout. For me as an artist and a performer, there's a problem with choreographic working methods where one person tells everyone else what their dance should be like.

SABRINA KARL — Maybe it's important to take into account the performance's production conditions: the reworking of *INTIMATE AND PERSONAL* took place in an academic context, in the university program *Intermedia Art*. The script, written in 1971, however, comes from Esther Ferrer and was proposed by *Discoteca Flaming Star* as material for the scenography and choreography seminar, with the aim of developing a students' contribution to *ZEIG HER*. Then the dancer and lecturer Christine Chu had the role of director.

ELISABETH BECKER — Christine Chu comes from the field of choreography and was a student of Pina Bausch, and we also worked with this method. We were, in fact, given the opportunity to bring in our own ideas, but we nevertheless worked according to classical modes of choreography.

SABRINA KARL — The first step for us five participants consisted in examining the text of the *proposal*, or the script by Esther Ferrer, in terms of content. After developing first thoughts about possible interpretations, we tried out various gestures, such as *measuring* or *mapping* our bodies. Then everyone rehearsed on their own, finding out how these gestures could be translated into movement. Christine Chu extracted building blocks from these try-outs and then linked them together choreographically. I was very in touch

with myself in this process and in this language, and yet Christine Chu predetermined the frame and acted as director.

FELIX ENSSLIN — If I understand correctly, your objective was to present ZEIG HER in the context of the class and not, like last year, in two project spaces in Berlin. With an event in an academy, the concern is indeed not to design or open a space that is experimental and that makes itself available to producers and coproducers, but rather to bring about a familiarity with the history of performance and to do so through an activity that isn't already art-historical, through an action, an artistic work that is in progress. In view of the performance that was just shown as well as what Sabrina said, the question occurred to me, whether there isn't a contradictory relationship between the script and its execution. Not least due to the work of the director, who is positioned as a person between the performers and the script – because I see a problem in the proposal of this type of instructed approach. Doesn't one inevitably land in dance theater and lose any and all opportunity to really work or talk about performance? This was the impression I got: the stage space's division into three parts and the use of the gaze; the fact that an already *inscribed* body was to be seen in the first scene, which hence began with the fiction that the plot has already begun.

If one is to invoke this 70's theatrical and dance-theatrical association, one also has to deal with the modernism of the gesture. Without wanting to conduct this debate only in terms

of art history, I find the question of the context and conception of performance that Jeremiah raised very important. To elaborate, I would say that not only the gesture has a meaning; rather, I would understand as a fundamental idea of performance that the yardstick, or standard, of the meaning is created in the same instant the gesture is created. It isn't pre-existent. Whereas Modernism is something we read as already existing, of course. And here is where the contradiction of every artistic teaching process, and, since some time, the teaching of performance, comes into the picture: In what ways does a search for one's own artistic means stand in relation to an already classical vocabulary – in our case the classical period of modern performance art?



CRISTINA GÓMEZ BARRIO — Without having detailed knowledge of dance history, I would assert that dance history has already been confronted with its own historical relations far longer than performance in the visual arts field. An exemplary confrontation between historical and contemporary strategies came about in 2005 when Marina Abramović presented performances from the 60's and 70's by art colleagues like Vito Acconci, Valie Export, Joseph Beuys, and herself in the Guggenheim Museum one-to-one, or in other words, as classical *pieces*. It was interesting that this series occurred simultaneous to Performa 05, the biennial for contemporary performance art in New York. A lot of people expected that Abramović's reenactments of these performances would give rise to new and different perspectives on already canonized works and documents, and would thereby raise other questions in general regarding how the history of performance is dealt with; or also that history itself would become a stronger phenomenon in the performance praxis of visual artists. But these expectations weren't fulfilled. The revivals were less a moment of becoming conscious of one's own history and much more an expression of a logic of commodification in the wake of this field's unceasing commercialization.

SABRINA KARL — To get back to our student contribution, I definitely had moments of becoming conscious while working on the performance. In retrospect, I feel that the theatrical context that the whole thing received through our choreographic decisions is naive. Initially, the type of performance didn't play a very large role for me.

I wasn't fully aware that the performance would be associated so strongly with the lang-

uage of theater or of 1970's dance theater. I have a classical dance education and I'm trained in bodily awareness and consciousness. Nevertheless, I'm studying at an art academy rather than at a dance academy, and I've been searching in this seminar for precisely this connection between both activities.

To me, it wasn't about dancing in a classical sense; it was about letting movements emerge that are geared more to an inner frame of mind rather than technical perfection. Now in this conversation, we're talking about the result primarily in the context of art history, performance history, dance theater, and modernist formal language and less about how we ourselves experienced the working process and how this can be conveyed. To me, it was about precisely this process: training the perception of one's own body and the consciousness of the space that one's body takes in and that surrounds it; practicing mental concentration in order to strengthen presence.

FELIX ENSSLIN — What would interest me in this account of your working process is this feeling of being dispossessed. I know this from my work as a theater director: you produce something and people talk about anything and everything except what you yourself had in mind. In theater you fortunately have a dramatic text with which you can spell out for people what they should think. In a performance, this instance disappears, the last yardstick, as I described it before. When the object, or the action, becomes discourse in this manner, a feeling of alienation, or even of dispossession can set in. In such cases one could also say that something failed successfully. This can



be a lesson that one must, unavoidably, also engage with historical consciousness as soon as one invokes a specific formal language in the art context.

SABRINA KARL — At least performance is connected, for me, to the hope of solving this paradox, namely because I have a direct counterpart, a viewer, with whom I can also interact within certain limits. Except that the thing which is being shown is of course confronted with the critical consciousness of every single spectator, with current art-historical knowledge about dance and performance. As a performer, one cannot, in the instant one gives something up, control what those who are seeing, hearing, and sensing actually see, hear, and sense. At the same time, however, one has a claim to it.

FELIX ENSSLIN — What lies behind that is the hope for a spontaneous artistic expression that is entirely immediate – the stance that argues that the paradox of artistic production lies in the fact that one wishes to produce an aesthetic experience even though one is in a situation where everything is filled with historical consciousness; an experience that transcends this situation and somehow takes place in the moment, in the here and now, in concrete experience. Artistic production aims at an experience that blows apart, alters, and questions the knowledge and the images and terms we carry with us. Hence what we're attempting here is not only paradoxical, but also productive: on the one hand, we want to open up a space for the question of how we can make an approach toward performance in our praxis in a – in the best sense of the word – naive way, or in other words, without being at the complete mercy of histo-

rical consciousness; and on the other hand, we are trying to understand that the condition of possibility thereof is none other than a familiarity with this very history. For we can't simply start over again with modernist, or expressive, or purely affective methods either.

For this reason, and against the background of the question that ZEIG HER poses, it surprised me to see a contribution that so explicitly throws in its lot with this modernist body language. One precondition we understand Modernism as having boils down to the fiction that rather than working within history, one is reducing something to its essential core. In this performance, it was the relation between measurement and body. No specific historical situation was meant; instead, a fundamental gesture was implied, which made it modernist in my eyes. Since the work came into existence in 1971, however, new stances on this relation have been taken, such as the works of Vanessa Beecroft, of which one can immediately say – they wouldn't have been possible before the fall of the Berlin Wall. We're in a different historical time. Until recently, one could still say that performance is young: one can start from the beginning, one can be spontaneous, it's allowed to be naive. These times are over, also in relation to Cristina's example from 2005, Marina Abramović's classicism. That's something completely different than, for example, with Yoko Ono, who has already been reenacting her own performances since some time, but with the aging of the body lending its mark to the work.

WOLFGANG MAYER — In the academic setting, however, we find ourselves confronted with yet another paradox. On the one hand, our aspiration is to produce an experimental situation in

which we try, together with the students, to work with questions or put problems into a setting, to stage them in a sense. On the other hand, we have various academic guidelines. We could either tinker away in any one of these fields, or we could combine the different modules: You take the script, you've got this course, and the HEUSTEIGTHEATER as a venue. What can emerge as a result? What fails? What are the moments of beauty or strength that crystallize? And what doesn't manage to cut through? Disputations or misunderstandings have to be produced even before any of this occurs! In this regard, ZEIG HER is considered experimental: the attempt, within an academic setting, to let oneself fall between that setting's paradox problematics, between clear-cut media, instead of neatly separating them from one another.

JEREMIAH DAY — If we were to return to the relationship between the fields of dance theater and performance and imagine seeing the entire process of a body undergoing *inscription* in the presentation of INTIMATE AND PERSONAL, instead of just seeing the gesture of inscription on a body who had already been prescribed behind the scenes, then the length of the piece would have informed our description of the format as well. There's a whole different tradition behind watching how someone paints on someone else for an entire hour, and being able to decide for oneself whether one stays or goes.

But a general tendency in contemporary dance and theater is discernible, namely, that such gestures and traditions of the 60's are appropriated and arranged such that they function as pleasant evening enter-

tainment. In this moment, the structural function of cultural praxis is re-inscribed into aesthetic praxis. So it's no longer only about the aesthetics here; it's about the function of the event, too. The following question surfaces: to what degree do contemporary performative praxes play a part in the shifting of the function of visual art toward entertainment? But the changes occurring in the visual arts can be observed in a larger context. It's happening in response to a society that's shifting its focus increasingly toward event culture, toward fashioning events. This structure we're constructing outside of art simultaneously has a transformative effect on the paradigms that we think of as the interior of art. When institutions invite me with a live performance, it often seems to be a matter of jazzing up an exhibition with a live event – which is maybe the reason that performance is becoming fashionable again.

JOHANNES PAUL RAETHER — The question of performances' function for the art industry was the formative idea driving the first event in ZEIGHER in Berlin. For us the problematic lay less in the history of performance art than in its contradictory topicality. We can also observe that performance lends itself as a spectacular accompaniment to an always more spectacular large-scale exhibition and that the praxis itself maybe also consequently unleashes an always more positive projection, although it has, to a large extent, kept its critical – because largely commodification-resistant – glamorous affectivity. On the other side, we can observe in the Berlin theater context a kind of splitting up or fragmentation of spoken theater into shorter, improvised, gestural,

context- or site-specific productions. An example for something that one could describe as a fragmentation of spoken theater owing to the influence of performative praxes in visual art was the 2010 Berlin Biennale project *LA MONNAIE VIVANTE* by Pierre Bal-Blanc. The whole Hebbel-Theater was accessorized with little individual performances by Franz Erhardt Walther or Santiago Sierra. The form of customization brought to bear on performances that were actually heterogenous and specific, tailoring them to normalizing instances of perception and event culture, gave us occasion to develop a self-organized counter-model in which reflection on what performance can be today comprised a substantial part of the event itself.

To relate this to Felix's statement on the contradictory use of a mediating person between script and performer, one could metaphorically transfer the concrete person, who in an academic context is inevitably an authority figure, to independent work in the city. Authority figures exist there too, of course. Only there, the authority figure can't be personified as clearly as it can in an academy. Is it the audience? Is it the institution? Is it the money? Where are the ones who make our bodies dance?

Ultimately, authoritarian structures are just as present for independent workers as they are inside an academic context, where who or what constitutes the authority, who says to whom what to do, is already institutionalized. Except that outside institutions, these structures are often rather obscurely defined.

FELIX ENSLIN — Authority arises in different forms, of course. When you look at an already canonized performance script, then you ask, for example, for a form of authorization. The academic form, on the other hand, is paradoxical because it implies an institution that does anything but work artistically and that exercises power in a traditional nineteenth-century model by deploying structural authority, relatively regardless of what its artistic qualities amount to. Say you hold a position in an academy. Then you're the authority, even if people say behind your back that you haven't got a clue. That's an effect of structures. The fiction of performances and happenings is that they automatically undermine exactly that. It's a downright historical fiction that performance takes place outside of such directly structural effects. We have to come up with precise social descriptions of the culture of the spectacle and the numerous temporalities that play a role therein – which we're doing now – and link this description to Johannes' question of whose whistle we're dancing to when we have the desire to open an independent space for performance that won't immediately thereafter be recruited by exactly the same culture of the spectacle and the event. But for me, the question remains of whether we always dance to somebody's whistle, or whether significant differences lie in the way power, or authority, arises. How, for instance, the power of capital manifests itself as opposed to the power of the professor. And I see this as a potential that is intrinsic to performance, that it has always carried with it historically. Be it through the fiction of the happening – an affective discharge that eludes this power a priori – or through modernist methods, which demonstrate which constellations of power make me use my body, structure it, and form my gender.

¹ INTIMO Y PERSONAL The heart of INTIMO Y PERSONAL, which Esther Ferrer has continued either as a solo or group performance since 1971, is the measuring of her body and the bodies of others. The uniqueness of singular, gendered bodies which elude standardized female and male ideals is contrasted with the abstraction of norms, numbers and measurements. The performance is based on an event score of guidelines that can be followed by other people at any time. Its openness borders on the absurd and its lack of strict directions is also surprising. As a result, INTIMO Y PERSONAL changes every time it is performed.

3 Ohne Titel

3 Without Title

**Yorgos Sapountzis, mit Studierenden des
Intermedialen Gestaltens der Staatlichen
Akademie der Bildenden Künste Stuttgart**

**Yorgos Sapountzis with students from Intermedia Arts
of the Stuttgart State Academy of Art and Design.**











4 Ich in Anführungszeichen

4 I in Quotation Marks

I. Während eines Symposiums kreisen die Fragen eines Publikums und die Antworten einer Künstlerin um deren Entscheidung, sich in ihren Auftritten als emotional involviert zu präsentieren und diesem Involviert-Sein zugleich Zitatcharakter zuzuweisen:

A. F. — What are you surprised about? That I mix?

WOMAN FROM THE AUDIENCE — Yes – yes, that you bring yourself in, in fact.

A. F. — In fact, I would be happy to bring myself in more.

Andrea Fraser hatte zuvor anhand zweier Performances ihre Arbeitsweise beschrieben und schien dabei immer wieder mit den Tränen

zu kämpfen. Weder im Vortrag noch in der darauf folgenden Gesprächssituation gibt sie ihre zwischen Schauspiel und Bekenntnis changierende Haltung auf. Für das Publikum bleibt bei diesem Auftritt unentscheidbar, welche ihrer Gesten und Sätze als persönliche Äußerungen und welche im Sinne der Performance glaubhaft sind. Selbst die entsprechend zwiespältigen Reaktionen des Publikums wie Empathie, Betretenheit oder Ablehnung, wirken so von ihr kalkuliert. In dieser kurzen Szene teilt sich noch mehr mit von dem Effekt, den ihr ambivalentes Auftreten auslöst. Für die Zuschauerin scheint es überraschend, dass die Künstlerin sich selbst einbringt und Emotionen auf der Bühne ausagiert. Fraser behauptet hingegen, dass dieses Sich-Einbringen nicht einmal in dem von ihr gewünschten Maße stattfindet. Sie inszeniert eine Distanz zu sich selbst, ein Sich-von-Sich-Ablösen im Schauspiel und beharrt zugleich auf ihrer Präsenz als Person.

Im Verlauf der Diskussion spricht Fraser von der Spannung zwischen zwei Polen, die sich in ihren Performances als *Ich* und als *Nicht-Ich* präsentieren, indem sie nicht nur ihre Rede, sondern auch ihr Nackt-Sein in anderen Aufführungen als Zitat bezeichnet und zugleich auf der Unhintergebarkeit des eigenen anwesenden Körpers besteht:

»I used to joke that I'm not really nude because I'm in quotation marks. But (...) it's not the

body of any of the people I might be quoting standing there, it's my body standing there.«

Wahrscheinlich ist das ein alter Trick unter Schauspielerinnen, zu behaupten, es sei nicht die eigene Nacktheit, die zu sehen ist, sondern die der Rolle. In Frasers Performances verliert die vermeintliche Schutzfunktion des Zitats ihre Wirkung, wenn Scham, Wut und Widerstand gegenüber dem Exponiert-Sein mit aufgerufen werden. Mit ihrem bekenntnishaften Sprechen, mit dem sie auf die Situation der auf sie gerichteten Blicke zu reagieren scheint, spiegelt die Künstlerin gleichsam die reale Anwesenheit des Publikums zurück. Die im Zuschauer ausgelöste Indifferenz, das heißt die Unsicherheit, wie die zur Schau gestellte Emotionalität zu verstehen und zu bewerten ist, liegt wohl darin, unangenehm berührt zu werden von der Entblößung, zu deren Zeuge er öffentlich gemacht wird und sich zugleich dieser voyeuristischen Position jederzeit entziehen zu können in der Faszination für die schauspielerische Virtuosität. Die Entblößung wird auf- und vorgeführt und damit das Unbehagen auf beiden Seiten zum Thema gemacht. Frasers Arbeit an und mit institutionalisierten Formen des Austauschs innerhalb des Kunstbetriebs (Austausch nicht nur von Geld und Ware, sondern ebenso von Anerkennung, Gemeinschaft, Information, Macht, Affekten), zielt immer auf die Konventionalität öffentlicher Auftritte wie auch auf

die Position ihrer Zuhörerschaft, den Besuchern von Ausstellungen, Vorträgen, Eröffnungen. Der in der hier beschriebenen Situation vollzogene Wechsel von Performance zu Gespräch, macht das Gespräch zum Ort der Performance, ohne es bloß theatral aufzuladen, und damit zu einem Moment, bei dem die Grenze zwischen Publikum und Performerin gerade in ihrer offensichtlichen Überschreitung immer wieder neu gesetzt, jedoch auch verhandelbar wird.

II. Was für eine schwierige Gemeinschaft, zwischen den Personen auf der Bühne und den Personen im Zuschauerraum, eingespannt in die vermeintlich statische Aufteilung von Aktivität auf der einen und Passivität auf der anderen Seite, für die Dauer einer Aufführung. Oder: Was für ein großzügiges Arrangement, Aufmerksamkeit für die einen und eine Show für die anderen. Es gibt hier die Übereinkunft, das Voneinander-Getrennt-Sein zu ertragen, oder zu genießen, so lange wie es eben dauert (es sei denn, man verlässt den Raum); sich auf der einen Seite in die Zuhörerschaft zwingen zu lassen und zugleich ignoriert zu werden, beziehungsweise, sich als Performer den kritischen Blicken der Betrachter auszusetzen. Man kann, auf der Bühne agierend, das Publikum vielleicht nicht vergessen, es sogar adressieren und doch gibt es eine Logik der Aufführung. Man kann, zum Publikum gehörend, weit entfernt oder sehr nah sein, sogar

Teil von dem werden, was man betrachtet, doch ist man das stets als Betrachterin. Das Spezifische am Format der Aufführung – vor allem der Performance, bei der Künstler selbst auftreten – ist, dass sich Personen, die in einem unterschiedlichen Verhältnis zum Aufgeführten stehen, im gleichen Raum aufhalten und der Akt der Rezeption mit der Dauer der Aufführung in eins fällt. Man wird daran erinnert, dass man sich unterhalten könnte. Ich würde das die falsche Fährte der Performance nennen. Was den Performer vom Publikum unterscheidbar macht, hat vielleicht mit dem zu tun, was man dessen objekthafte Qualität nennen könnte: die Person auf der Bühne spricht nicht nur, sondern zeigt dabei gewissermaßen gleichzeitig auf sich selbst, wie auf den Ort und das Publikum. Es sind diese beiden Pole, die eine spezifische Spannung herstellen: das Erkennen, dass jemand als Person vor uns steht und zu uns spricht, dabei aber zugleich Objekt der Aufführung bleibt und sich der Ansprechbarkeit versperrt.

So ist es auch nicht selbstverständlich, dass auf Aufführungen sofort Diskussionen folgen, obwohl die Nähe von Vortrag und Gespräch, von Live-Auftritt und Lehre, von Entertainment und Didaktik offensichtlich scheint. Das Gespräch mit Andrea Fraser ist mir bei der Lektüre von *WORK THE ROOM, A HANDBOOK OF PERFORMATIVE STRATEGIES* aufgefallen. Das Buch enthält Texte, Bilder und Interviews von und

mit Künstlerinnen, die 2003 an dem Symposium *PUBLIC AFFAIRS* über Performance und politisches Handeln am Museum für Moderne Kunst in Wien teilnahmen; beides wurde von Ulrike Müller konzipiert und realisiert. Darin findet sich auch ein Beitrag von Discoteca Flaming Star, die gemeinsam mit Johannes Paul Raether 2011 in Berlin und 2012 in Stuttgart *ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN* organisiert haben: zwei Veranstaltungen über jeweils mehrere Tage mit dem Ziel Performance, Gespräch, Lehre und Ereignis zusammenzudenken. In beiden Städten war ich zeitweise als Zuschauerin anwesend, so auch bei *GENERAL PUBLIC* in Berlin, als Ulrike Müller eingeladen war, eine Performance zu zeigen.

III. Die Performance war ein Vortrag, der das Publikum zunächst nicht adressierte, zumindest nicht die im Raum versammelten Personen. In *DEM BILD WAS ERKLÄREN: ULRIKE MÜLLER ÜBER FRANZ ERHARD WALTHERS 1. WERKSATZ* (1963–1969) galt die Aufmerksamkeit der Vortragenden zuerst ihren eigenen, an einer Wand installierten Malereien: fünf kleinformatigen emaillierten Metallplatten, deren Kompositionen geometrischer Formen an abstrahierte Ausschnitte von Körpern denken ließen. Der Blick des Publikums war auf die Bilder an der Wand und zugleich auf die darüber schwebende Powerpoint-Projektion gerichtet. Die Malereien konnten aufgrund dieser Anord-

nung die über ihnen projizierten Aufnahmen von Franz Erhard Walthers 1. WERKSATZ gar nicht sehen; dafür bestand für sie ein exklusiver Blickkontakt zur Künstlerin, die gegenüber, also hinter dem Publikum stehend, zu ihnen sprach. Obwohl in dem kleinen Ausstellungsraum eine Bühnensituation nicht wirklich gegeben war, entstand der Eindruck, man säße nicht außerhalb, sondern in der Mitte der Vortragssituation und der Zuschauerraum bliebe somit, bildlich gesprochen, leer. Auf diese Weise entstand räumlich als auch konzeptuell eine Art Klammer: Während man der Künstlerin bei der Vermittlung des Vortrags an ihre Bilder geradezu im Weg saß und als Zuhörer*in im Grunde nicht gebraucht wurde, war man zugleich Teil eines performativen Spiels. Das Publikum wurde ja aus dem gewohnten Verhältnis nicht wirklich entlassen, sondern durchaus in seiner *Funktion* als Publikum eingesetzt, insofern es nicht nur mit der szenisch umgesetzten Idee vom Bild als Adressat konfrontiert war, sondern auch der den Malereien gewidmete Vortrag selbst in seiner Dauer und inhaltlichen Komplexität innerhalb der Performance an Bedeutung gewann. Doch gerade weil man sich in dessen Verlauf schnell in dem vertrauten Modus wiederfand, Ulrike Müllers quasi-kunsthistorischen Recherchen und Überlegungen zu folgen, hatte der konzeptuelle Rahmen einen Effekt auf die Lesart der Performance: Im an-



schließenden Gespräch, als die zugewiesene Sitzverteilung sich wieder auflöste, diskutierten die Anwesenden ihre Wahrnehmung der Situation und die eigene Position darin engagierter als die Ansätze Walthers. Und das hatte wohl weniger mit Narzissmus zu tun, als damit, sich gerade in der Inszenierung des passiven Zuschauers als Teil der Aufführung wahrgenommen zu haben.

Dabei war es nicht leicht zu bestimmen, ob das Absurde der Situation eigentlich in der Ernsthaftigkeit des Vortrags oder in der fiktiven Subjektivierung der Bilder lag. Denn selbst wenn die Performance auch witzig war: Der Vortrag lieferte den kunstgeschichtlichen Hintergrund zu Ulrike Müllers Spiel mit Bild und Betrachtern, Teilhabe und Ignoriert-Werden, Aufführung und theoretischer Reflexion gleich mit. Sie erzählt darin von der Arbeitsweise Franz Erhard Walthers, sowie von seiner Faszination für das Konzept vom leeren Zentrum des Bildes, das er in Zeichnungen buchstäblich umsetzte und als *Raum für die Imagination des Betrachters* bezeichnete. In den Skulpturen des 1. WERKSATZES gab er Ausstellungsbesuchern dann auch körperlich die Möglichkeit ins Zentrum der Arbeiten hineinzugehen, indem er zum Beispiel lange Stoffbahnen konzipierte, die auseinandergefaltet und zwischen den Betrachtern aufgespannt werden konnten. Diesen Gedanken hat Ulrike Müller aufgerufen und zugleich umgewidmet, indem

sie das Zentrum ihrer Performance mit dem Publikum besetzte, dessen Aktivität dann aber vor allem im Zuhören lag – also der Handlung, die ihm ohnehin zugeschrieben wird.

»Wie den Ort der Repräsentation verlassen und in das Hier und Jetzt von Produktion und Rezeption eintreten?«

war eine weitere Frage, die sie im Vortrag an Walthers Konzept und damit indirekt an die eigene Praxis richtete. Die Antwort lag offensichtlich nicht darin, das Publikum zu ungewöhnlichen Körperhaltungen aufzufordern oder an der Textproduktion zu beteiligen. Ulrike Müller markiert mit der *Aufstellung* des Publikums eher den Abstand, der sich zwischen Vortragenden und Zuhörenden auftut, und Austausch und Vermittlung als Prozesse, die sich zu diesem Abstand verhalten, nicht aber ihn aufheben müssen.

Ein zusätzliches Poster im Ausstellungsraum machte die Referenz auf Lehrsituationen noch offensichtlicher. Es zeigte das Foto einer altertümlichen Schulbank: auf deren Tisch ein Stapel Papiere und Bücher, ein Apfel und Bleistifte, auf dem Stuhl ein weiteres der Emaille-Bilder. Das stumme Bild auf der Schulbank eignet sich kaum als Metapher für einen gelungenen Dialog oder die Aktivierung des Zuhörers, selbst wenn ein Bild nicht einfach als passiv bezeichnet werden kann und es unklar bleibt, was es *macht*, wer etwas damit machen

kann oder was es uns veranlasst zu tun. Diese symbolische *Verlebendigung* des Bildes ist nicht gleichzusetzen mit dem Versprechen eines direkten Austauschs im Gespräch oder in gemeinsamer Aktion – der falschen Fährte der Performance. Viel eher könnte das *Bild als Schüler* dafür stehen, den Dualismus von passiv/aktiv überhaupt zu verwerfen, wenn es wie hier eine ganze Reihe von Positionen aufruft: zugleich Werk und Betrachter, Körper und dessen Abstraktion, lernend, bewertend, distanziert und verspielt, am Rand und im Zentrum der Aufmerksamkeit.

IV. Eine einfache Analogie von Theater und Schule würde nicht nur die Unterschiede in den institutionellen Voraussetzungen nivellieren, sondern auch übersehen, dass der Dialog in der Lehre viel selbstverständlicher eine Rolle spielt als in der Aufführung. Wenn Jacques Rancière in *DER EMANZIPIERTE ZUSCHAUER* bestimmte Aspekte beider Bereiche zueinander in Bezug setzt, so nicht ohne den Hinweis auf deren Verschiedenheit. Interessant an Rancières Entwurf ist in diesem Zusammenhang sein Versuch einer Umwertung der Distanz zwischen Vortragenden und Zuhörenden, indem er von der Aufführung als gemeinsamer Referenz ausgeht, die nicht aus der gleichen Perspektive, aber mit je gleichwertigen Kompetenzen verhandelt wird. Die Aufführung sei jenes Dritte, auf das beide Seiten von unter-

schiedlichen Standpunkten aus Bezug nehmen können, »das aber jede Art von *gleicher* oder *unverfälschter* Übertragung verhin-dert.« Rancière wendet sich gegen die Vorstellung vom Theater als Ort der Gemeinschaft oder die Gleichsetzung von Sehen mit Passivität, die zu einer »trickreichen Dramaturgie von Schuld und Vergebung« führten: die Schuld des Theaters an der Passivität des Betrachters, kompensiert mit dessen Partizipation, wie etwa der soziale Handlungsauftrag im Brecht'schen Lehrstück oder das Hineinziehen des Zuschauers in die kollektive Energie der Aufführung bei Artaud. In beiden Fällen erkennt er die Tendenz, die dem Theater eigene Medialität, also gerade das Vermittelt-Sein der Aufführung zu ignorieren, indem der Betrachter auf die Seite der Handelnden gezogen werden soll – innerhalb der Logik der Aufführung und bestimmt von dem Vorsprung an Wissen der Aufführenden.

Entlang der Figur von Trennung / Distanz stellt Rancière die Verbindung her zu Situationen in Lehre und Erziehung, in denen ebenfalls Inhalte vorgeführt, vermittelt und übertragen werden sollen. Er schreibt: »Der Erziehungsprozess sieht vor, dass die Rolle des Schulmeisters darin besteht, die Distanz zwischen seinem Wissen und der Unwissenheit der Unwissenden zu unterdrücken. Seine Lektionen und Übungen sind dazu gedacht, den Abstand zwischen Wissen und Unwissen kontinu-

ierlich zu verringern. Nur leider muss er diesen Abstand, um ihn zu reduzieren, ständig wieder herstellen.« Entgegen dieser Auffassung argumentiert er weiter, dass bereits mit der *Fähigkeit*, sich Inhalte anzueignen, eine Gleichheit von Lehrer und Schüler gegeben sei, bzw. eine Unwissenheit des Lehrenden in Bezug auf die Emanzipiertheit des Lernenden. Es wäre dann weniger die Differenz von Wissen und Nicht-Wissen, die Distanz herstellt, sondern die Erfahrung, dass sich der Akt der Wissensaneignung sowie derjenige der Rezeption, Begriffen wie Regulierbarkeit und Eindeutigkeit entzieht und nur bedingt ein gemeinschaftliches Erlebnis sein kann. Weder im Unterricht noch im Theater gehe es um die Übertragung des richtigen Wissens, so Rancière, sondern um die »poetische Arbeit der Übersetzung« als eine Bedingung jeden Lernens, das heißt, »um verschiedene Weisen, das, was man weiß, mit dem, was man nicht weiß, zu verbinden.«

Die Grenze zwischen Aufführenden und Publikum sowohl körperlich als auch diskursiv aufzuzeigen, neu zu bestimmen oder damit zu experimentieren, ist dann als Material und als Erfahrung genau jenes Dritte, auf das sich beide Seiten beziehen. Die Partizipation des Betrachters oder das Persönlich-Werden der Performerin als Ausweg aus repräsentativen Darstellungsformen scheint mir in den hier genannten Beispielen allerdings eher als Zitat

und weniger als ernsthafter Vorschlag zu funktionieren. Das Versprechen ist hier weder eines der Teilhabe noch der Unmittelbarkeit, sondern eher ein Spiel mit dem (unerfüllten) Begehren danach. Denn schließlich geht es weiterhin um Präsenz, um die Gleichzeitigkeit im Raum, um ästhetische Erfahrungen, und um ein Verständnis des Involvier-Seins: involviert in Arbeitsprozesse und emotionale Zustände; ob als jemand, der Eintritt bezahlt, nackt auf der Bühne steht oder angezogen davor, ob nun als *Publikum* oder *Performerin* in Anführungszeichen gesetzt. Sowohl Andrea Fraser als auch Ulrike Müller verstehen Kunstinstitutionen als Raum, in dem die sozialen wie ökonomischen Bedingungen, unter denen gelernt, gearbeitet und Gespräche geführt werden, zur Disposition stehen – mittels Schauspiel, Vortrag, Malerei oder räumlicher Anordnung und gerade durch die Distanz, die diese Mittel als Drittes zwischen Aufführenden und Zuschauenden produzieren.

BIBLIOGRAPHISCHE ANGABEN

Andrea Fraser, *STARTING WHERE SHE'S STANDING* in: Ulrike Müller (Hg.), *WORK THE ROOM. A HANDBOOK OF PERFORMANCE STRATEGIES*, Berlin 2006

Ulrike Müller, *DEM BILD WAS ERKLÄREN: ULRIKE MÜLLER ÜBER FRANZ ERHARD WALTHERS 1. WERKSATZ (1963–1969)*, Manuskript, 2012

Jacques Rancière, *DER EMANZIPIERTE ZUSCHAUER*, Wien 2010 in: Ulrike Melzig, Mårten Spångberg u.a. (Hg.), *REVERSE ENGINEERING EDUCATION IN DANCE, CHOREOGRAPHY AND PERFORMING ARTS*, Berlin 2007

- I. In a discussion following a symposium presentation, the audience's questions and the artist's answers revolved around her decision to present herself in her performances as emotionally involved, while at the same time designating her being-involved as citation.

A.F. — What are you surprised about? That I mix?
WOMAN FROM THE AUDIENCE — Yes – yes, that you bring yourself in, in fact.

A.F. — In fact, I would be happy to bring myself in more.

In two fragments of performances Andrea Fraser had described her work and frequently seemed to be fighting back the tears. Neither in the performance nor in the conversational situation that followed did she abandon her position of oscillating between acting and confession. In neither case could the audience determine which of her gestures and proposi-

tions were credible as personal statements and which were conceived for the performance. The various ambivalent reactions she provoked in the audience, whether of empathy, embarrassment or disapproval seemed equally calculated. The scene cited here gave rise to yet more of the effect that makes her performances so ambiguous. One audience member expresses her surprise at the way the artist Andrea Fraser brings herself into the performance and acts out emotions on stage. Fraser claims that this is not actually happening to the extent that she would like. She stages a distance to herself, a detaching of herself from herself, while at the same time insisting that she is present in person.

In the same discussion, Andrea Fraser speaks of the tension in her performance between the two poles represented as *I* and *not-I*, pointing not only to her speech but also to her nakedness on stage in other performances as a quotation, while insisting on the undeceivability of one's own present body:

»I used to joke that I'm not really nude because I'm in quotation marks. But it's not the body of any of the people I might be quoting standing there, it's my body standing there.«

This is probably an old trick actors use, claiming that it's not their own nakedness on stage, but that of the role they are playing. In Fraser's performances the supposed protective function of the quote loses its effect when shame, anger and resistance towards being exposed is invoked and reproduced simultaneously. In her confessional form of speaking, with which she seems to react to the situation of being the object of the gaze, the artist reflects, so to speak, the actual presence of the audience. The indifference kindled in the spectators, the insecurity about how

to read and assess the display of emotionality, probably lies in their being awkwardly touched by the exposure that they are made to witness publicly. At the same time they are able to withdraw from this voyeuristic position into the aesthetic experience of her outstanding acting at any time. The exposure is acted and performed, and draws attention to the discomfort on both sides. Fraser's work on and with institutionalized forms of exchange within the art world (exchange not only of money and goods, but also of recognition, community, information, power, affect) is also aimed at the conventions of public performances as well as the position of her audience, the visitors at exhibitions, talks, or openings. The shift from performance to conversation that takes place in the situation described here turns the conversation into a locus of performance, without simply making it theatrical. It thus becomes a moment in which the gap between audience and performer is continually reset, precisely as it is transgressed, and yet remains negotiable.

- II. What a difficult communion between the people on stage and those in the auditorium, locked in an apparently static divide, with passivity on one side and activity on the other, for the duration of the performance. Or: what a generous arrangement, attention for one side and a show for the other. There is an agreement here to endure the situation of being separated from one another, or to enjoy it, as long as it lasts (unless, of course, one leaves the room); to allow oneself to be forced into spectatorship on the one hand, and be ignored at the same time; or as performer, to expose oneself to the viewer's critical gaze. Performing on stage, one might not be able to forget the audience, one might even address it, and

yet there is a logic to performance. As an observer, one can sit far away or right up close, one can even become a part of whatever it is one is watching, and yet one always remains a member of the audience. What is specific about the performance format – and in particular the type in which artists themselves perform – is that it puts individuals who have different relationships to what is being performed in the same space, and the act of reception becomes one with the duration of the show. The possibility of dialogue springs to mind. I would call this the wrong track of performance. The difference between performer and audience perhaps lies in what one could term the object-like quality of the performer: the person on stage does not only speak but also points to themselves at the same time, as well as to the place and the audience. It is these two poles that create a particular tension: the realisation that someone is standing before us as a person, and is talking to us, and yet at the same time they remain the object of the performance and are thus barred from being addressable.

So it cannot be taken for granted that discussions will immediately follow a performance, however obvious the connection might seem between lecture and conversation, live performance and lesson, entertainment and education. The conversation with Andrea Fraser caught my attention while reading *WORK THE ROOM, A HANDBOOK OF PERFORMATIVE STRATEGIES*. The book contains texts, images, and interviews from and with artists who participated at the *PUBLIC AFFAIRS* symposium on performance and political action at the Museum of Modern Art in Vienna; both were initiated and organized by Ulrike Müller. There is also a contribution by Discoteca Flaming Star, the group that together with Johannes Paul Raether, organized *ZEIG*

HER FÜHR VOR TAUSCH EIN (2011 in Berlin and 2012 in Stuttgart). The two events, each spanning several days, were designed to reflect on the overlapping of performance, conversation, education, and event. I was in the audience in both cities, and in *GENERAL PUBLIC* in Berlin when Ulrike Müller was invited to do a performance.

III. The performance was a lecture, which was not initially addressed to the audience, at least not to the people gathered in the room. In *DEM BILD WAS ERKLÄREN: ULRIKE MÜLLER ÜBER FRANZ ERHARD WALTHERS 1. WERKSATZ* (1963 – 1969) (EXPLAINING THINGS TO A PAINTING: ULRIKE MÜLLER ON FRANZ ERHARD WALTHER'S FIRST WORK SET, 1963 – 69) the performer's attention was directed primarily towards her own paintings, which were installed on a wall: five small-format enamelled metal plates whose geometric compositions resembled abstracted parts of bodies. The audience was also facing the paintings on the wall and thus, too, the Powerpoint projection suspended above them. The spatial configuration meant that paintings were unable to see the images of Franz Erhard Walther's 1. *WERKSATZ* that were projected above them; instead they had exclusive eye contact with the artist, who, facing them – in other words, standing behind the audience – spoke to them. Although there was no actual stage situation in the small exhibition space, it did not feel as if one were sitting outside but rather in the midst of a lecture situation, meaning that the auditorium, visually speaking, was empty. Spatially and conceptually this gave rise to a sort of parenthesis: while the audience was literally sitting in the way of the artist as she gave a talk to her paintings, which effectively made the audience redundant, at the same time it was involved in a performative game.

The audience was not really released from the conventional relationship, but was deployed in its *function* as audience. It was confronted not only with the idea of the image as addressee, but also with the talk itself, which gained in meaning and complexity over the duration of the performance. Yet precisely because during the performance one soon found oneself back in the familiar mode of following Ulrike Müller's quasi art-historical research and observations, the conceptual framing did shift the way the performance was read. In the conversation that ensued once the seating situation had relaxed again, everyone present discussed the situation and their own position within it much more vigorously than they did Walther's practice. This had less to do with narcissism than with the experience of having taken part in the performance in the very role of passive spectator.

Yet it was not easy to determine whether the absurdity of the situation lay in the earnestness of the lecture or in the fictional subjectification of the paintings. Because however humorous the performance was, the lecture also provided the art-historical background to Ulrike Müller's own play with image and viewer, participation and being ignored, performance and theoretical reflection. In it she outlined Franz Erhard Walther's working process as well as his fascination with the concept of the empty centre of the image, which he translated literally in drawings and described as »open for imaginary images of the viewer«. In the sculptures of the 1. WERKSATZ he then gave exhibition visitors the opportunity to physically enter the centre of the works, devising long swathes of fabric, for example, which people could unfold and stretch out between them. Ulrike Müller invoked this idea, and reapplied it by placing the audience at

the centre of her performance, assigning it a listening role above all – the activity, in other words, which it is ordinarily assigned.

»How to leave behind the space of representation and move into the here and now of production and reception?«

was another question which, during her lecture, she put to Walther's concept and thus indirectly to her own practice. The answer obviously did not lie in asking the audience to adopt unusual body positions or to get involved in writing the script. Rather, in her *positioning* of the audience Ulrike Müller highlights the distance that opens up between performer and audience, and exchange and communication as processes that react to this distance without necessarily negating it.

A poster in the exhibition space made the reference to teaching situations yet more apparent. It featured a photograph of an old-fashioned school desk, on the table a pile of paper, a book, an apple and a pencil, on the chair another enamel painting. A silent painting on the school chair is hardly a metaphor for successful dialogue or audience activation, even if the painting cannot simply be described as passive, and if it remains unclear as to what it is *doing*, who might do something with it, or what it is prompting us to do. This symbolic *bringing to life* of the image is not the same as the promise of direct exchange within a conversation or a shared action – the wrong track of performance. Instead the *painting as pupil* is much more likely to stand for dispensing with the dualism of passive/active when, as in this case, it invokes a series of positions: at once work and viewer, the body and its abstraction, learning, judging, distanced and playful, on the periphery and at the centre of

attention.

IV. A simple analogy between theatre and school would not only downplay the differences in the institutional frameworks, it would also overlook the fact that the role of dialogue in the classroom is far more self-evident than it is in performance. When in *THE EMANCIPATED SPECTATOR* Jacques Rancière compares specific aspects from both worlds, he does so not without alluding to their differences. The interesting thing about Rancière's study in this context is his attempt to reassess the distance between performer and spectator by proceeding from the performance as a common reference, which is not negotiated from the same perspective but with equal competencies. The performance, he says, is the third term to which both sides can refer from their respective standpoints, »but which prevents any kind of *equal* or *undistorted* transmission.« Rancière opposes the idea of the theatre as a place of communion and the equation of seeing with passivity that leads to the »tricky dramaturgy of guilt and redemption«. By this he means theatre's culpability in the passivity of the viewer, that is compensated for with their participation, for example, in the social mandate for action in the Brechtian learning-play, or the implication of the audience in the collective energy of an Artaud performance. In both cases he recognizes the tendency to ignore the specifics of the theatrical medium, the mediated nature of the performance, that is, by drawing the viewer onto the side of the actors – within the logic of the performance and contingent upon the performer having the upper hand in terms of knowledge.

Staying with the motif of separation/distance Rancière establishes the link to situations in education where the aim is also to present, communicate, and transfer

knowledge. He writes: »In the pedagogical process the role of the schoolmaster is posited as the act of suppressing the distance between his knowledge and ignorance. Unfortunately, in order to reduce the gap, he has to reinstate it ceaselessly.« He counters this view, positing that the mere *capacity* for acquiring knowledge creates an equality between teacher and student, or rather an ignorance on the part of the teacher with regard to the student's emancipation. This implies that it is not the gap between knowledge and ignorance that creates the distance, so much as an understanding that the act of acquiring knowledge as well as that of reception evades such terms as controllability and unambiguousness, and can only be a shared experience to a limited extent. According to Rancière, neither the classroom nor the theatre is about transferring the correct knowledge, rather it is about »the poetic work of translation« as a condition of all apprenticeship, in other words »a matter of linking what one knows with what one does not know.«

To highlight the gap between performer and audience both physically and discursively, to redefine it, or experiment with it is the material and the experience of the third term to which both sides refer. The participation of the audience or the getting-personal of the performer as way out of representation seems in the examples cited here, however, to function more as a quotation than a serious suggestion. The promise here is neither of participation nor immediacy, but of play with the (unfulfilled) desire for them. Because ultimately it is still about presence, it is about being in the same space at the same time, about aesthetic experience, and what it means to be involved: involved in the working process and emotional conditions; whether as someone who pays for admission, stands

naked on stage or clothed in front of it, and whether they are marked in quotation marks as *audience* or *performer*. Both Andrea Fraser and Ulrike Müller understand art institutions as spaces in which the social and economic conditions under which people learn, work, and conduct discussions are subject to negotiation – through acting, lectures, painting, or spatial configurations, and through the distance between performer and audience that these means produce as a *third term*.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Andrea Fraser, STARTING WHERE SHE'S STANDING in: Ulrike Müller (Ed.), WORK THE ROOM. A HANDBOOK OF PERFORMANCE STRATEGIES, Berlin 2006

Ulrike Müller, DEM BILD WAS ERKLÄREN: ULRIKE MÜLLER ÜBER FRANZ ERHARD WALTHERS 1. WERKSATZ (1963–1969), Manuscript 2012

Jacques Rancière, THE EMANCIPATED SPECTATOR in: Ulrike Melzig, Mårten Spångberg et al. (Ed.), REVERSE ENGINEERING EDUCATION IN DANCE, CHOREOGRAPHY AND PERFORMING ARTS, Berlin 2007







5 Nicht mit Worten zu beantworten

5 Not To Be Answered in Words

<http://archive.org/search.php?query=create%3A%22Baraka%2C+Amiri%22>

Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Texts führt einen die obige Internetadresse zu einem Archiv von Tonbandaufnahmen jener Vorlesungen, die Amiri Baraka in den 1980er Jahren an der Naropa University gehalten hat.¹

Es liegt eine Angespanntheit in ihnen, denn zu hören ist Baraka – der in den folgenden Jahrzehnten für seinen Bruch mit den Beatniks und seine Hinwendung zu einer Praxis des politischen Engagements unter anderem im Bereich der Kunst berühmt wurde, zunächst durch das von ihm begründete Black Arts Movement, in den folgenden Jahrzehnten dann auch auf vielerlei andere Weise –, wie er zu den Studen-

ten von Naropa spricht, einer der bedeutendsten Institutionen, die gegründet wurden, den Nachlass und die Prinzipien der Beatniks zu bündeln und zu verbreiten, jener Kulturbewegung der 1950er Jahre, die in den Vereinigten Staaten den Entwicklungen der 1960er Jahre Bahn brechen sollte. Man muss wohl davon ausgehen, dass die Studenten fast alle weiß waren, und man kann spüren, wie Baraka mit der Situation zu kämpfen hat, manchmal erscheint er frustriert und tadelt die Studenten wegen ihres mangelnden politischen Instinkts, dann wieder umwirbt er sie und zieht sie zu seiner Sicht der Dinge, will, dass sie seine Überzeugungen teilen.

Mit der Verflechtung von Erkenntnissen, die seiner Auseinandersetzung mit dem westlichen Literaturkanon und Figuren wie Shakespeare, Joyce und Brecht entspringen, mit Langston Hughes und anderen weniger bekannten Figuren der Harlem Renaissance und der Négritude, besteht Baraka immer wieder darauf, dass es um die Überprüfung kultureller Fragen nur vor dem Hintergrund praktischer politischer Probleme gehen kann. Er ruft ihnen etwa die ungeheure Wirksamkeit von Stevie Wonders Song HAPPY BIRTHDAY ins Gedächtnis, der viele Menschen hinter der Petition versammelte, Martin Luther King Jr.'s Geburtstag zum nationalen Feiertag erklären zu lassen – und weist sie auch darauf hin, wie politische Realitäten

sich auf der Ebene des privaten Lebens auswirken, wobei er in diesem Zusammenhang ganz unumwunden über den Verlust seiner Schwester durch einen Mord sprechen kann. Möglicherweise liegt es daran, dass Baraka sich in der Lage sah, sich an diejenigen zu wenden, die seinen Ansatz vielleicht nicht intuitiv verstehen oder seine Grundannahmen teilen, dass diese Vorlesungen so substantielle und bedeutsame Zeugnisse sind, zeigen sie doch eine ebenso klar organisierte und kohärente kulturpolitische Positionierung wie die eines Brecht oder eines Godard.

Doch vielleicht aufgrund des Rassismus oder der Auswirkungen einiger organisierter Versuche, an seiner Person Rufmord zu begehen (die mitunter von gegenrevolutionären politischen Organisationen, dann aber auch wieder vom Kulturestablishment der USA selbst ausgingen, das strikt über die Grenzlinie zwischen tragbarer Kritik und untragbarer Dissidenz wacht), bleibt Baraka in gewisser Weise eine *Underground*-Figur, von der oft weniger das Werk als die darum entstandenen Kontroversen im öffentlichen Bewusstsein sind. Einige dieser Auseinandersetzungen wurden von ihm selbst initiiert – etwa als es um seine Andeutung ging, die Anschläge auf das World Trade Center sei möglicherweise eine Verschwörung gewesen – den größten Schaden aber haben wohl einige aufrührerische Gedichte aus seiner Black-

Nationalism-Zeit angerichtet, in denen er Weiße, Schwule, Juden und Schwarze verunglimpft, die mit dem bestehenden System kooperieren, mit Polizisten zum Beispiel. Späteren Dementis und Entschuldigungsversuchen zum Trotz sind es üblicherweise genau diese Texte, die immer wieder von denen zitiert werden, die gegen ihn und alles und alle von ihm Repräsentierten eingestellt sind. Und diese ablehnende Haltung hat einiges dazu beigetragen, dass eine weitergehende Beschäftigung mit Barakas Denken, seinen Schriften und seinen Strategien zum kulturellen Handeln oft im Ansatz stecken geblieben ist.

»An wen richtet sich eure Arbeit?!«

Diese Frage taucht in den Tondokumenten immer wieder auf, sie bildet im Strom seiner beeindruckenden Argumentation ein ständig wiederkehrendes Element. Ein Element, das rhythmische, aber auch inhaltliche Funktion hat, das dem Kampf der Bevölkerung gegen Entrechtung, Enteignung, Missachtung und für Freiheit und Gerechtigkeit für Schwarze in aller Welt gilt. Es geht gegen Formalismus, gegen Abstraktion, gegen den akademischen Kanon, gegen *white supremacy* und gegen die US-amerikanische Maschinerie von Finanzwelt, Kriegsindustrie, Empire und Polizei, vom Boss in Washington bis zum Cop an der Straßenecke.

»B U M M . B U M M . B U M M ,«

sagt Baraka, »dein Herzschlag, da beginnt die Dichtkunst, das ist Rhythmus, das ist der Schlag der Trommel, der afrikanischen Trommel.«

»An wen richtet sich eure Arbeit?«

Baraka präsentiert das als eine grundlegende Frage, die anderen ganz buchstäblich eine Grundlage strukturiert und bereitet. Er muss die Studenten aus dem Binarismus zwischen sich selbst und ihrer Arbeit ausbrechen, sich öffnen lassen, damit sie die Stellung ihrer Arbeit in einem globaleren Zusammenhang sehen lernen.

»An wen ganz genau, im ganz praktische Sinne, richtet sich eure Arbeit?

Wollt ihr veröffentlicht werden? Wer soll diese Veröffentlichungen lesen?«, fragt er. »Ihr sucht einen Verleger? Darf ich vorstellen? Mr. Xerox Machine! Haut alles raus, bringt es auf die Straße!«

»Welche Stellung hat die eigene Arbeit in der Öffentlichkeit, und wie wirkt das auf eure eigene Praxis zurück?«

Das erinnert mich an den Kurator Denys Zacharopoulos², der zu Gast an der Amsterdamer Rijksakademie war, und da die Atelierbesuche allzu gefragt waren, stellte er noch zusätzliche Zeit für weitere Gespräche zur Verfügung. Es kam irgendeine Kunstfrage auf, und er setzte zu einer Antwort an, brach aber gleich wieder ab und sagte (ungefähr):

»Darauf kann man doch nicht mit ›ja‹ oder ›nein‹ antworten. Das ist, als würde man fragen ›Liebst du deine Frau?‹... Nein, ich sage es noch einfacher: ›Liebst du deinen Hund?!‹ Was soll man darauf sagen? Ist doch ziemlich egal, was man sagt. Die Antwort gibt man jeden Tag. Dadurch, was man tut, wie man es tut. Kümmerst du dich um deinen Hund, gibst du ihm Futter... schlägst du ihn? Tritts du deinen Hund? Und wenn du das tust, was sagst du nachher zu ihm?«

Einige Fragen, das wollte Zacharopoulos sagen, lassen sich nicht mit Worten allein, sondern nur durch *Handeln* beantworten.

Performance ist Handeln
Handeln ist Bildermachen
Das Bild ist eine Frage

Das habe ich vor ein paar Jahren im Zusammenhang meiner Arbeit in ein Notizbuch geschrieben und das Einzige, was ich daran heute verändern wollen würde, wäre *in der Öffentlichkeit* hinzuzufügen:

Performance ist Handeln in der Öffentlichkeit

2004 habe ich MAQUIS, meine erste Diaschau-Performance für eine spezifische Situation gemacht, in diesem Fall war es ein besetztes Haus in Amsterdam, in dem die Contact-Improvisation Jams stattfanden, an denen ich



damals regelmäßig teilnahm. Da gab es auch einen ganzen Raum voller Flippergeräte im Keller, und ich ging da manchmal mit meinem Freund hinunter, der Raum war bis auf die flackernden Lämpchen der ganzen Spieltische ganz abgedunkelt, die Luft war ein bisschen zu feucht, weil das Gebäude an einem Kanal stand.

Eigentlich hingen wir da nur herum, und irgendwann erwähnte einer der Organisatoren dieses Orts gesprächsweise, er sei an ein paar Einladungen zum Festempfang anlässlich der niederländischen EU-Präsidentschaft gekommen, und da fragte ich, ob ich mitkommen könne, was bei mir diesen ganzen Prozess der Auseinandersetzung mit der Europäischen Union und der Bedeutung der europäischen Verfassungsbildung auslöste. Ich ging damals also zu diesem ungeheuer langweiligen Empfang mit und sagte später, ich wolle in dem besetzten Haus eine Art Präsentation, einen Diskussionsabend über die Verfassung veranstalten – und das führte dann zu der Arbeit MAQUIS, die Orte und Landschaften der französischen Résistance im Zusammenhang von Worten zeigt, die sich um Verbindung mit dem und Ablösung vom Ursprungsmoment des europäischen Föderalismus und die merkwürdige Situation drehen, in der wir uns heute befinden. Das entspann sich alles ganz vorteilhaft, daraufhin zeigte ich die Arbeit in vielen anderen Kontexten, zunächst etwas verschämt, dann immer entspann-

ter, und inzwischen bin ich daran, die Diaschau zu einer Videoinstallation umzuformen, damit die Arbeit Teil einer öffentlichen Sammlung in Frankreich werden kann, wo ihr hoffentlich noch irgendeine Zukunft vergönnt sein wird. Die Arbeit ist zwar ursprünglich als Diskussionsgrundlage entstanden, und so habe ich sie auch manchmal vorgestellt, aber ich habe sie wegen der Verflachung, die solche öffentlichen Diskussionen oft bedeuten, auch schon ohne Ankündigung einer begleitenden Diskussion gezeigt. Meine Freundin, die Künstlerin Mieke van der Voort hat es mir gegenüber nach der ersten Präsentation von MAQUIS im Jahr 2004 so ausgedrückt:

»Die Diskussion, die sich in meinem Kopf abspielt hat, war viel interessanter als die im Raum, die sie dann unterbrach.«

Das zweite Mal habe ich die Arbeit an der Rijksakademie im Rahmen einer formellen Präsentation gezeigt, und da entstand natürlich ein ganz anderer Eindruck. Es gab keine Diskussion, und es wurde spürbar, dass die Rezeptionsbedingungen hier ganz andere waren – war die Arbeit denn wohl gut? War sie vielversprechend? Dustin Larson, ein sehr schlauer und gewitzter Künstler, der damals gemeinsam mit mir an der Rijksakademie war, meinte, dass die Arbeit *funktionierte*, liege an ihrem *sozialen Aspekt*, dass sie eine soziale Situation erzeuge, indem sie Leute als Zuschauer und

Zuhörer um sich versammelt, und da sie dies ganz explizit tat, spreche sie aktiv an, was zu einem grundlegenden Thema in der bildenden Kunst geworden ist, dass nämlich das Werk selbst in Verbindung zu einer weiter gefassten Gemeinschaft stehen oder sich auf irgendeinen gesellschaftlichen Subtext beziehen solle, damit es verständlich werden könne. Das ist natürlich eine etwas trübe Einsicht, aber ich finde sie gerade deswegen zutreffend, weil wir alle in den Künsten inzwischen in einem Kontext tätig sind, dem wir zwar *misstrauen*, den wir dabei jedoch auch stillschweigend akzeptieren.

Die Gründe für dieses Misstrauen sind verschiedenartige. Selbst auf dem höchsten Niveau – zum Beispiel bei der jüngsten Documenta – wird der Anspruch erhoben, man sei zu einer Reflektion unserer heutigen Situation befähigt, weil man ein fernes Land wie Afghanistan einbindet, doch wird dabei der noch andauernden Besetzung und dem militärischen Konflikt keinerlei Rechnung getragen, noch werden sie auch nur erwähnt, obwohl sie von denselben Steuerzahlern finanziert werden, die auch für das Budget der Documenta selbst bezahlen, wodurch sich die propagandistische Linie der NATO inmitten des angeblichen Zentrums kritischer Diskurse wiedergespiegelt findet. Stipendien müssen zu Bedingungen vergeben werden, durch die Projekte zugunsten eines

größeren Gemeinwohls gerechtfertigt werden können, und da Kultur nicht zu ihren eigenen Bedingungen unterstützt wird, sehen sich viele gezwungen, böswillige Manipulationen und zynische Spielchen zu treiben, um angemessene Arbeitsbedingungen für sich zu finanzieren. Im Hintergrund steht dabei stets der Kunstmarkt, und wenn es in den Tageszeitungen einmal um zeitgenössische Kunst geht, dann geht es selten um die Substanz oder die Bedeutung des betreffenden Werks, weit öfter dagegen um Auktionsergebnisse. Sämtliche Beteiligten – Galeristen, Kuratoren, Künstler, Beamte – haben ständig mit Dingen (Kunstwerken) zu tun, die sie sich selbst niemals leisten könnten, wodurch sie weiter zu einer allgemeinen Entfremdung beitragen, von der die ganze Szene der bildenden Kunst heimgesucht scheint.

Vielleicht ist das Teil der neuen Anziehungskraft von Performance, die wir in Stuttgart diskutiert haben. Mit wenigen Ausnahmen hat Performancekunst keinerlei Auswirkungen am Markt, und sie legt nahe, dass sie in Echtzeit bewertet und beurteilt werden sollte, und nicht durch irgendeinen abwesenden Geschmacksapostel. Und wenn es auch nur aufgrund der Vermeidung allgemein diskreditierter und nur mittelmäßig überzeugenden Verfahrensweisen ist, wird Performancekunst als Trägerin einer gewissen Integrität empfunden. Sie existiert *für uns*.

Für uns und für Sie – vor einer Weile dämerten mir im Zusammenhang meiner eigenen Arbeitsweise zwei Adressierungsmodi, vielleicht handelt es sich ja um eine Verinnerlichung von Böswilligkeit.

Für Sie – Adressierung in argumentativer Absicht, es soll Eindruck gemacht werden, mein Werk soll sich von anderen abheben, es geht um Wettbewerb und um ein Denken in Kategorien von Status und Ansehen.

Für uns – bedeutete das Werk eher eine Fragestellung, eine gemeinschaftliche Auseinandersetzung, es wurde der Versuch unternommen, etwas zu bearbeiten, was mir ein gemeinsames Problem schien, es ging weniger darum, *gut* zu sein.

Diesen Unterschied habe ich nur bemerkt, weil ich mit der Zeit erkennen lernte, dass es da einfach einen Zug in meinem Werk gab, der stärker ausfiel als der andere, und nachdem ich darüber nachgedacht hatte, kam ich darauf, dass das diejenige Arbeit war, die ich unter der Rubrik *für uns* machte, die eher gruppenorientiert, in Gemeinschafts-Kontexten entstand, als im Scheinwerferganz und unter dem Blick urteilender Augen.

Ironischerweise hätten die Begriffe *wir* und *sie* bei Baraka ganz andere Assoziationen ausgelöst. *Wir*, so sollte man meinen, würde sich

doch wohl auf die Afroamerikaner, *sie* dagegen auf das euro-amerikanische Machtsystem beziehen. Doch tatsächlich bedeutete für Baraka der Bruch mit den Beatniks, nach dem er sich dann *ihnen* zuwandte, die Suche nach einer von den Kulturinstitutionen und – praktizierenden weitgehend ignorierten Öffentlichkeit – der entrechteten Mehrheit. In Barakas Fall bedeutete das, erst einmal nach Harlem und dann zurück nach Newark, New Jersey zu gehen. Sich nicht mehr auf einen Dialog mit seinesgleichen (*uns*) zu konzentrieren, auch nicht, um die Aufmerksamkeit der professionellen Geschmacksrichter (*sie*) zu werben, sondern sich mit einem ganz anders gearteten Anderen zu befassen – dem Anderen des Wohnviertels, aus dem er stammte, dem Umfeld seines Vaters, dann mit dem seiner Kinder. Mit anderen Worten: darauf zu bestehen, dass sich sein Arbeiten – praktisch, konzeptuell, thematisch und von der Haltung her gedacht und empfunden – an die Bevölkerung im Allgemeinen richtet, jeder Art von Cliquenwirtschaft zu widerstehen.

Wenn ich im Schneetreiben schwimmend und kriechend die Straße überquere, um eine Geschichte, ein Lied zur Entfaltung zu bringen, dann wende ich mich da wahrscheinlich nicht wirklich an den *Mann auf der Straße*, auch wenn wir uns im gleichen physischen Raum bewegen. Auf gewisse Weise setze ich mich aber



doch mit der Frage nach einer größeren Öffentlichkeit auseinander, wenn auch auf eher poetische als pragmatische Weise. Doch in Stuttgart war vorstellbar, dass jemand stehenbleiben und zuschauen würde (wie das auch tatsächlich einige Passanten getan haben), und als die Arbeit für ihren zweiten Teil in den Innenraum verlegt wurde, wäre durchaus vorstellbar gewesen, dass sich jemand uns angeschlossen hätte und auch mit hineingegangen wäre. Es wäre möglich gewesen, dass das geschieht. Es hätte geschehen können. Vielleicht ist es ja geschehen und es hat nur niemand bemerkt, niemand daran gedacht, sich vorzustellen und den Fremden willkommen zu heißen.

Wer kann schon sagen, was öffentlicher ist – der Gehsteig oder das Theater? Schließlich kann man durchaus die Auffassung vertreten, dass eine *Intervention* – ein Eingreifen, eine Form der gewaltsamen Unterbrechung – in Wirklichkeit kein respektvoller Adressierungsmodus im Verhältnis zu den Mitbürgern ist, dass Kultur sich gerade durch ihre klassischen Institutionen einen Anteil an der Öffentlichkeit erhalten kann.

Hier liegt also ein weiterer Zusammenklang zwischen Baraka und unseren Diskussionen im Rahmen von ZEIG HER in Stuttgart, bei denen wir über White Cube und Black Box, den Kunstmarkt und den Offspace sprachen. In dem

Text, den er über seine Umorientierung nach Harlem und zum Black Arts Movement schreibt, bemerkte Baraka, bei dem Versuch, die in dieser Zeit gemachten Errungenschaften zu verteidigen, habe es sich um eine Sisyphusarbeit gehandelt, einer der entscheidenden Fehler habe darin bestanden, sich nicht die Bedeutung der kleinen, unabhängigen Kulturräume zu vergegenwärtigen, die sie aufgebaut hatten, nicht in ausreichendem Maße die unabhängigen Zeitschriften, Galerien, Theater unterstützt und verteidigt zu haben. Wenn die neuen Strömungen in der Performance in der bildenden Kunst der Vereinnahmung als Entertainment oder Infotainment entgehen wollen, sollte man sich an diese Frage erinnern: Wo sonst sollen solche Fragen noch gestellt werden, und zwar nicht als blutleere Theoreme, sondern als verkörperter, menschlicher Möglichkeitsraum? An welche *Wirs* und *Sies* wenden sich denn eigentlich unsere Kunstinstitutionen (sowohl die von oben organisierten Museen als auch die von unten organisierten Projekträume)?

Vor zehn oder elf Jahren war ich noch stärker damit beschäftigt, Präsentationen meiner Arbeit außerhalb der *Kunstwelt* zu schaffen, doch fühlten sich diese Gesten immer mehr wie eine Art Design an – das sich bestimmten Orten und Gemeinschaften anpasste und danach oder anderswo keinerlei dauerhafteres Interesse sichern konnte. Es kam mir damals

so vor, als ob die Tradition des White Cube eine Position der Stärke als Ansatz würde bieten können, um von dort aus mit der eigenen Arbeit von jener Freiheit und dem fragwürdigen, doch immerhin realen Zugang zur Öffentlichkeit profitieren zu können. Da bin ich mir jetzt nicht mehr so sicher. Auch das lässt sich mit Worten schwer beantworten – um Gelingen oder Scheitern dieser Öffentlichkeitsexperimente auszuwerten – doch gibt es durchaus ein deutliches Gefühl, dass es Ergebnisse gibt, mit denen man etwas anfangen, die vor uns liegende Arbeit gestalten kann.

Mein Lieblingsbuch von Amiri Baraka heißt EULOGIES, und es besteht ausschließlich aus Ansprachen, die bei Bestattungen gehalten wurden, und aus im Andenken an Verstorbene verfassten Gedichten. Es sind einige dabei, denen er nie begegnet ist, denen er sich aber sehr verbunden fühlte – John Coltrane etwa, oder der jamaikanische Dichter Mikey Smith. Einiges gilt seinen Zeitgenossen, Schriftstellern, mit denen er zusammengearbeitet hat, vieles aber ist für seine Nachbarn und für Leute bestimmt, die er im Zusammenhang mit lokalen politischen Auseinandersetzungen begegnet ist, in Kämpfen, könnte man vielleicht zutreffender sagen. Ein lokaler Gangster, der durch sein Bestreben, die Wahl des ersten schwarzen Bürgermeisters der Stadt durchzusetzen zum politischen Berater wurde; der

Bibliothekar, der den afroamerikanischen Saal in der Stadtbibliothek eingerichtet hat, eine Einundzwanzigjährige, die ohne erkennbaren Grund auf der Straße niedergeschossen worden war.

Es scheint, dass diese Familien Baraka als Redner zu den Bestattungen eingeladen haben. Es wurde anerkannt, dass er mit seinen Gedanken und Worten einen Beitrag zu leisten hatte, dass man sicher sein konnte, dass er den Anlass nicht entweihen würde, dass auch die Gäste der Trauerfeier Barakas Teilnahme zu schätzen wissen würden. (Wohlgemerkt haben ihn auch jüdische und schwule Gemeinschaften eingeladen.) Ich kann ihn mir vorstellen, diesen untersetzten Mann mit seinem Bart, wie er vor der Kirche steht, wie er sich mit den ersten Worten seiner Rede von einem ehemaligen Boxer verabschiedet, der später in der Gemeindegemeinschaft aktiv wurde:

»Was ich auch sagen will, es überkommt mich in Strömen, Strömen des Gefühls, des Gedenkens, der am eigenen Leib erfahrenen Geschichte.«

Die Texte sind teils Gedichte, teils Analysen, sie bilden die Grundierung für das Porträt eines Menschen vor dem Hintergrund von Zeitgeschichte und Politik.

In der bildenden Kunst hört man oft die Frage nach dem Stellenwert der Kultur in der Öffent-

lichkeit. Diese an Baraka gerichteten Einladungen ergeben eine Art konkreter Antwort, zugleich auch eine Frage: könnte man eine solche Einladung je an einen bildenden Künstler oder eine bildenden Künstlerin richten?

Wie und was müsste geschehen, damit das eintreten könnte?

¹ BARAKA (1934 als Leroi Jones in Newark, New Jersey geboren) ist bislang kaum ins Deutsche übersetzt worden, wodurch er unter Umständen wie ein unklarer Bezugspunkt erscheinen mag. Doch war Baraka bereits innerhalb der unter Begriff *Beatniks* bekannt gewordenen Gruppe (deren berühmteste Repräsentanten vielleicht Jack Kerouac und William S. Burroughs waren) eine wichtige Stimme und wurde in der amerikanischen Literaturszene zu einer bestimmten Figur, brach mit dieser literarischen Avantgarde, änderte seinen Namen und wurde zu einem Black Nationalist, später dann zum Internationalisten in der Tradition des *Dritte-Welt-Marxismus*, wie er es selbst bezeichnet hat. In meiner Installation im Rahmen von ZEIG HER war ein Video zu sehen, das Barakas Beitrag zu dem 1998 veröffentlichten Film BULWORTH zeigte.

² 1952 in Athen geboren; am bekanntesten wurde er als Kurator, der an der Documenta IX mitwirkte.

Not To Be Answered in Words
by Jeremiah Day

<http://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Baraka%2C+Amiri%22>

At the date of this writing, the internet address above can direct one to an archive of audio recordings of Amiri Baraka's 1980's lectures at Naropa University.¹

There is a tension in them, as you hear Baraka – famous for having broken with the Beatniks and turned towards a practice of political engagement with art and otherwise, first through the Black Arts Movement he founded and in many other forms in the decades later – speak to the students of Naropa, itself one of the most important institutions formed to cohere and disseminate the legacy and principles of the Beatniks, the 1950's cultural movement that paved the way in the US for the developments of the 1960's. The students were almost all white one must suspect, and you can sense Baraka struggle with the situation, at moments seeming frustrated and chiding



the students for their lack of political instincts, and at other moments wooing them, drawing them into his path of understanding, to sharing his commitments.

Weaving together insights drawn from his study of the Western canon and figures like Shakespeare, Joyce and Brecht, along with Langston Hughes and other lesser-known figures of the Harlem Renaissance and Negritude, Baraka continually insists on testing questions of culture against practical political issues. He reminds them of the effectiveness of Stevie Wonder's song *HAPPY BIRTHDAY* to move the people behind the efforts to make Martin Luther King Jr.'s birthday a national holiday, for instance –and also the way political realities make themselves felt on the level of our private lives, candidly discussing the loss of his sister to murder. Perhaps it is precisely because Baraka found himself in the position to reach out to those who might not intuitively understand his approach or share in his assumptions that these lectures form such a substantial and substantive record, demonstrating as well organized and coherent cultural position as that of Brecht, or Godard.

But, perhaps due to racism, or the effects of several organized efforts at character assassination, (perpetrated at times by counter-insurgency political organizations and at other times by the US cultural establishment itself, which clearly guards the line between acceptable critique and unacceptable dissidence), Baraka remains a kind of *underground* figure, more widely known for controversy than for his work itself. Some of these controversies are of his own making – recently suggesting that the World Trade Center attacks were possibly a conspiracy – but most damaging has been the stain of some inflammatory poems written in his Black Nationalist

period in which he slurs Whites, Gays, Jews and Blacks who work with the existing system, like policemen. Despite later renunciations and apologies, these works are usually the only thing quoted by those who seek to dismiss him and what and who he represents. And these dismissals have been fairly effective at discouraging more widespread study of Baraka's thought, writings and strategies for cultural practice.

»Who is your work for?!«

The question reoccurs in these recordings, like a punctuation mark amidst Baraka rolling out his formidable argument. For rhythm, for content, for the struggle of the people (with disenfranchisement, dispossession, disrespect) and for freedom and justice for Black people everywhere. Against formalism, against abstraction, against the academic canon, against white supremacy and against the USA money-war-empire-police machinery from the top in DC to the cop on the street.

»B O O M . B O O M . B O O M , «
he says, »your heart beat, that's the beginning of poetry, it's rhythm, it's the drum, the African drum.«

»Who is your work for?«

Baraka asserts it is a formative question, one that structures and prepares the ground for others. He has to get the students to break out of the binary relationship between themselves and their work, to open up and consider the work's status in the broader world.

»Who, in particular, in concrete practical terms, is your work for? Are you aiming to be published? Who reads those publications?« he says »You want a publisher? Meet Mr. Xerox machine. Get it out there, get it on the street!«

What is the status of one's work in the public realm, and how does that inform one's practice?

Makes me think of the curator Denys Zacharopolis², who was making an appearance at the Rijksakademie in Amsterdam and because the studio visits had all gotten too crammed he made extra time in the evening for further discussion. Some kind of question about art came up and he started to answer, and then broke off, saying (roughly):

»You can't answer that with a ›yes‹ or a ›no.‹ It's like if you ask: ›Do you love your wife?‹... No, I'll make it even simpler: ›Do you love your dog?!‹ What do you say? It doesn't matter so much what you say. You answer it every day. In what you do, how you do. Do you care for the dog, feed it... beat it? Do you kick your dog? If you do, what do you say to if after?«

Some questions, Zacharopolis suggested, are not to be answered in words alone, but in practice.

the performance is an action
the action is to make an image
the image is a question

I wrote this in a notebook a few years ago, about my work, and the only change I'm tempted to make would be to add *in public* and make it:

the performance is an action in public

In 2004, I made my first slide-show performance MAQUIS for a specific situation, for a *squat* in Amsterdam which was the home for the Contact-Improvisation Jam that I went to regularly. They also had a room full of pinball machines in the basement and I'd go down there sometimes with my friend, the room dark except for the fluttering colored lights of all the machines, slightly damp as the building was on a canal.

Basically hanging around there, at some point in a conversation one of the organizers of the place mentioned he'd managed to get some invitations to the reception for start of the Netherlands' Presidency of the European Union, and I asked if I could come, launching into my whole idea about the European Union and the importance of the European Constitution. So I went with them to this highly boring reception and told them later I would make some kind of presentation and discussion evening about the constitution at the squat – leading to the work *MAQUIS*, which shows sites and landscapes of the French Resistance with words exploring the connection and disconnection between that original moment of European Federalism and the strange situation today. It all unfolded nicely and I then went on to present the work in many other contexts, at first awkwardly and then easily, and now am busy trying to make the slideshow into a video installation so that it can be part of a public collection in France where the work will hopefully have some kind of future life. While originally the work was made as a basis for discussion, and I've sometimes framed it that way, I also have presented it without suggesting that there be any discussion, because often such public discussions are so flattening. As my friend the artist Mieke van der Voort said to me after the first showing of *MAQUIS* in 2004:

»the discussion I was having in my head was more interesting than the discussion in the room which then interrupted it.«

The second time I showed this work it was at the Rijksakademie at a moment of formal presentation, and of course it had a different feeling. There was no discussion and one could sense that the terms of reception were different – was this work any good?

Did I show promise? A very smart and clever artist who was at the Rijksakademie with me, Dustin Larson, commented that part of why the piece *worked* was its *social aspect*, that it made a social situation by gathering people around to watch and listen, and that by doing this explicitly it was actively engaging what had become an underlying theme in the visual arts, that the work itself should be somehow connected to a broader community or relate to some kind of social subtext to be understood. This is of course a murky insight but it rings true to me, precisely because in the arts we have all come to work within a context we *distrust* but tacitly accept.

The causes for this distrust and bad-faith are varied. Even at the highest level – the recent Documenta, for example – claims to reflect on our contemporary situation are made by engaging a faraway land like Afghanistan, but there is no reckoning or even mention of the ongoing occupation and military conflict that is paid for by the same taxpayers who fund Documenta itself, thus mirroring the propaganda line taken by NATO within the supposed home of critical discourse. And grants must be written in terms that justify projects in terms of the greater good, and so because culture is not supported on its own terms, many people are forced into bad-faith manipulations and cynical games in order to fund their working conditions. In the background always is the art market, and when contemporary art is covered in the newspaper it is rarely about the substance or meaning of the work, but more often about auction results. And always all participants – gallerists, curators, artists, civil servants – continually are dealing with things (artworks) they themselves could not afford to possess, further contributing to a general alienation that seems to haunt the whole visual arts scene.



Perhaps this is part of the new appeal of performance that we discussed in Stuttgart. With a few exceptions, performance really does not enter the marketplace, and proposes that it be evaluated and judged in real-time, not by some absent taste-maker. If only because of avoiding the generally discredited and half-convincing routes, performance is felt to have some kind of integrity. It is *for us*.

For us and *for them* — some time ago I became dimly aware of two modes of address in my own approach to working, perhaps an internalization of bad-faith.

For them — aiming to make a point, making an impression, distinguishing my work from others, competitive, thinking of my status and reputation.

For us — the work was more of a question, a shared exploration, trying to work on what I thought to be a shared problem, not so concerned with being good.

I only noticed this distinction because I had come to see that there simply was one strain in my work that was stronger than the other, and having thought it through, discovered it was the work I was making under the heading of *for us*, produced in more peer-oriented, community contexts than in the glare of the spotlight under judging eyes.

Ironically, *us* and *them* would have very different associations for Baraka. One might think *us* would refer to the African-Americans and *them* the European-American power system. But actually, for Baraka, when he broke with the Beatniks to go engage *them* it meant to try to speak to that part of the public who are largely ignored by cultural institutions and practitioners — the disenfranchised majority. In Baraka's case this meant going first to Harlem and then back to Newark, New Jersey. To no longer focus on a dialogue

with his peers (*us*), nor to chase the attention of the professional taste-makers (*them*), but to pursue a completely different other – that of his original neighborhood, his father’s peers, and later his children’s peers. In other words, to insist that his work address – practically, conceptually, in subject matter and attitude – the people in general, to resist any clique of any kind.

When I dive and crawl across the street in the snow, trying to unfold a story and a song, I am probably not truly reaching out to the *man in the street*, even though we share the same physical space. In a sense I am dealing with this issue of a broader public, although more poetically than practically. But in Stuttgart, one could imagine that someone might stop and watch (as some passer-bys did) and as the piece moved indoors for its second part, conceivably someone could have joined us and come in too. It was possible for that to happen. It could have happened. Maybe it did and no one noticed, or thought to introduce themselves or welcome the stranger in.

Who is to say which is more public – the sidewalk or the theater? There is an argument to be made, after all, that *intervention* – a form of violent interruption – is not a actually respectful mode of address to one’s fellow citizens, that culture can inhabit a part of the public sphere precisely through its classical institutions.

So there’s another resonance with Baraka and our debates during ZEIG HER in Stuttgart about the white cube and the black box, the art fair and the off-space. In his text reflecting on this move to Harlem and the Black Arts Movement, Baraka noted that trying to defend the gains made in this period has been a Sisyphean task, and one of the crucial mistakes was

not recognizing the importance of the small independent cultural spaces that they’d built up, to maintain and defend independent magazines, galleries, theaters. If the new strains of performance emerging in the visual arts are to avoid being subsumed as entertainment, or info-tainment, this is something to remember: where else will these questions be raised, not as bloodless theorems, but as embodied and human possibilities? Which *us*’s and *them*’s do our art institutions (both the top-down museums and the bottom-up project rooms) address?

Ten or eleven years ago I was more busy trying to make presentations of my work outside of *the art world*, but these gestures eventually felt more and more like a form of design – customized to specific places and communities, and of not much enduring interest to anyone else later or elsewhere. It seemed to me then that the tradition of the white cube might offer a position of strength to work from, to take advantage of that freedom and its compromised but real access to the public realm. I’m not sure, now. This is also difficult to answer in words – to evaluate the success or the failure of these experiments with publicness – but there is clear sense of *results*, to be reckoned with and to inform the work ahead.

My favorite book of Amiri Baraka is *EULOGIES*, consisting only of talks given at funerals and poems written for those passed away. There are some people he’s never met but felt a strong connection to – John Coltrane, and the Jamaican poet Mikey Smith. Some are for peers, writers who he’d worked with, but many are for his neighbors and people he came to know through local political struggles, battles might be a better word. A local gangster turned political advisor in their efforts to elect the city’s first Black

Mayor; the librarian who established the city library's Afro-American Room and a twenty-one year old woman shot down on the street for no good reason.

Apparently these families invited Baraka to speak at the funerals. It was recognized that he had something to contribute with his thought and words, could be trusted to not violate the occasion, that Baraka's participation would be appreciated. (The Jewish and Gay communities invited him too, it should be noted.) I can imagine him, this not-tall man with his beard, in the front of the church, the first words of his talk saying goodbye to a former boxer who later did community work:

»All of what I want to say arrives in torrents, of emotion, memory, felt history.«

The texts are part poem, part analysis, grounding a portrait of a person against the backdrop of history and politics.

Often, in the visual arts, we question the status of culture in the public realm. These invitations made to Baraka form one kind of concrete answer, and a question as well, at the same time: could such an invitation ever be made to a visual artist? How and what would have to happen before that could occur?

¹ BARAKA (born Leroi Jones, 1934 in Newark, New Jersey) has been hardly translated into German and so perhaps seems an obscure reference. However, Baraka was a crucial voice amongst the movement known as the Beatniks (of whom Jack Kerouac and William Burroughs are perhaps the most famed), becoming a defining figure of American literature, breaking with this literary avant-garde, changing his name and becoming a Black Nationalist, and later an internationalist in the tradition of *Third-World Marxism*, as he puts it. My installation in ZEIGHER featured a video showing Baraka's contribution to the 1998 film BULWORTH.

² born 1952, Athens, Greece; best known as a curator of Documenta IX.

6 Gehen und gehen lassen



Ute Waldhausen



7 Personenverzeichnis

7 Register of Persons

ANTONIA BAEHR

ist Choreografin und Filmemacherin. Sie ist Produzentin des Pferdeflüsterers und Tänzers Werner Hirsch, des Musikers und Choreografen Henri Fleur, sowie des Komponisten Henry Wilt. Seit 2000 lebt Antonia Baehr wieder in Berlin.

SARAH BAUMANN

Studiert Kommunikationsdesign an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und hat mit Antonia Terhedebrügge diese Publikation gestaltet.

ELISABETH BECKER

absolvierte im Sommersemester 2013 Intermediales Gestalten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

AMREI BIDMON

absolvierte im Sommersemester 2013 Intermediales Gestalten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

JEREMIAH DAY

ist amerikanischer Künstler und lebt in Berlin und Amsterdam. 2010 co-initiierte er eine experimentelle Zusammenarbeit zwischen der

Utrecht Graduate School of Visual Art and Design und der Free University of Amsterdam für ein neues Promotionsprogramm im Bereich Bildende Kunst.

DISCOTECA FLAMING STAR

ist eine interdisziplinär-kollaborative Künstlergruppe. Seit 1998 arbeiten Cristina Gómez Barrio und Wolfgang Mayer als Basis von DFS. 2011 übernahmen sie den Lehrstuhl für das Fach Bildende Kunst/Intermediales Gestalten an der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Stuttgart. Gemeinsam mit Johannes Paul Raether veranstalteten sie ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN, 2011 in Berlin und 2012 in Stuttgart.

ESTHER FERRER

ist eine spanische Künstlerin und Dozentin für Performance. Sie war Mitglied der Performance- und Musik-Gruppe Zaj (1964–96). 2009 bekam sie den Nationalen Preis für Bildende Kunst in Spanien.

FELIX ENSSLIN

ist Professor für Kunstvermittlung und Ästhetik an der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Stuttgart, Kurator und Theaterdramaturg. Er ist Gründungsmitglied von pli-Psychanalyse nach Lacan in München, Stuttgart und

Berlin und Herausgeber der Reihe Subjektile.

CLAUDIA GIENGER

studiert Bildende Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

JANINE IMHOFF

studiert Bildende Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

SABRINA KARL

studiert an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Discoteca Flaming Star und den Professoren Udo Koch und Felix Ensslin.

SALOME KUON

studiert Bildende Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

FLORINA LEINB

absolvierte im Sommersemester 2013 Intermediales Gestalten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

KAROLIN MEUNIER

arbeitet als Künstlerin und Autorin in Berlin.

NADINE NORELL

absolvierte im Sommersemester 2013 Intermediales Gestalten an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

JOHANNES PAUL RAETHER

ist Künstler und lebt in Berlin. Gemeinsam mit Discoteca Flaming Star veranstaltete er ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN in Berlin und Stuttgart

ELISABETH ROTH

studiert Bildende Kunst an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

YORGOS SAPOUNTZIS

ist Künstler und lebt in Berlin. Seine Arbeit geht häufig von Monumenten des öffentlichen Raums aus, die er in (kollektiven) Performances temporär aktiviert.

ANTONIA TERHEDEBRÜGGE

Studiert Kommunikationsdesign an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und hat mit Sarah Baumann diese Publikation gestaltet.

UTE WALDHAUSEN

arbeitet als physical Trainerin (in der Unterhaltungsbranche) und zugleich an der Erweiterung der physischen Elemente ihrer Performances. Mit den Parabelles bringt sie Ende 2013 das Album IMMERHIN NOCH INNERHALB DES UNIVERSUMS heraus.

ANTONIA BAEHR

is a choreographer and filmmaker. She is the producer for Pferdeflüsterer und Tänzer Werner Hirsch, for musician and choreographer Henri Fleur, and composer Henry Wilt . Since 2000, Antonia Baehr lives in Berlin.

SARAH BAUMANN

is studying Communication Design at Stuttgart State Academy of Art and Design and co-designed this publication with Antonia Terheidebrügge.

ELIZABETH BECKER

graduated, Summer Semester 2013, in Intermedia Arts from Stuttgart State Academy of Art and Design.

AMREI BIDMON

graduated, Summer Semester 2013, in Intermedia Arts from Stuttgart State Academy of Art and Design.

JEREMIAH DAY

is an American artist based in Berlin and Amsterdam. In 2010 he co-initiated an experimental collaboration between the Utrecht Graduate School of Visual Art and Design and the Free University of Amsterdam for a new doctoral program in the field of visual arts.

DISCOTECA FLAMING STAR

is an interdisciplinary collaborative art group. Since 1998 Cristina Gómez Barrio and Wolfgang Mayer work as the basis of DFS. In 2011 they took over the Professorship for the department of Fine Arts / Inter-media Arts at Stuttgart State Academy of Art and Design. They co-organized ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN, 2011 in Berlin and 2012 in Stuttgart in collaboration with Johannes Paul Raether .

ESTHER FERRER

is a Spanish artist and Performance lecturer. She was a member of the performance and music group Zaj (1964—96). In 2009 she was awarded the National Prize for Visual Art in Spain.

FELIX ENSSLIN

is a professor of Art Mediation and Aesthetic Theory at Stuttgart State Academy of Art and Design, curator and dramaturge. He is a founding member of pli-Lacanian psychoanalysis in Munich, Stuttgart and Berlin and editor of the book series Subjektile.

CLAUDIA GIENGER

is studying Fine Arts at Stuttgart State Academy of Art and Design.

JANINE IMHOFF

is studying Fine Arts at Stuttgart State Academy of Art and Design.

SABRINA KARL

is studying at Stuttgart State Academy of Art and Design with Discoteca Flaming Star and Professors, Udo Koch and Felix Ensslin .

SALOME KUON

is studying Fine Arts at Stuttgart State Academy of Art and Design.

FLORINA LEINß

graduated, Summer Semester 2013, in Intermedia Arts from Stuttgart State Academy of Art and Design.

KAROLIN MEUNIER

is an artist and writer based in Berlin.

NADINE NORELL

graduated, Summer Semester 2013, in Intermedia Arts from Stuttgart State Academy of Art and Design.

JOHANNES PAUL RAETHER

is an artist living in Berlin. He co-organized ZEIG HER FÜHR VOR TAUSCH EIN in Berlin and Stuttgart in collaboration with Discoteca Flaming Star.

ELISABETH ROTH

is studying Fine Arts at Stuttgart State Academy of Art and Design.

YORGOS SAPOUNTZIS

is an artist living in Berlin. His work is often in response to monuments in public space which he temporarily activates with (collective) performances.

ANTONIA TERHEDEBRÜGGE

is studying Communication Design at Stuttgart State Academy of Art and Design, and co-designed this publication with Sarah Baumann.

UTE WALDHAUSEN

works as a physical trainer (in the entertainment industry) and at the same time on elaborating the physical elements of her own performances. Together with the Parabelles she will bring out the album IMMERHIN NOCH INNERHALB DES UNIVERSUMS at the end of 2013.

Eine Publikation des Studiengangs Verbreitungsfachs
Bildende Kunst/Intermediales Gestalten der Staatlichen
Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

A publication by the department of Fine Arts/Inter-
media Arts at the Stuttgart Academy of Art and Design

HERAUSGEGEBEN VON / EDITED BY

Prof. Cristina Gómez Barrio, Prof. Wolfgang Mayer
(Discoteca Flaming Star) und Johannes Paul Raether

BILDREDAKTION / PHOTO RESEARCH

Elisabeth Becker, Amrei Bidmon, Claudia Gienger,
Janine Imhoff, Sabrina Karl, Salome Kuon, Florina
Leinß, Nadine Norell, Elisabeth Roth

LAYOUT / DESIGN

Sarah Baumann und Antonia Terhedebrügge am
Institut für Buchgestaltung und Medienentwicklung
der Staatliche Akademie der Bildenden Künste
Stuttgart, Leitung Prof. Uli Cluss

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION

Clemens Krümmel, Lucy Powell, William Wheeler

DRUCK /PRINT

Offizin Scheufele, Druck und Medien GmbH + Co.KG
Stuttgart

SCHRIFT / FONT **Brown**

PAPIER / PAPER **Munken Print White**

ISBN 978-3-942144-29-2

Den Autorinnen dieser Publikation

David Medalla, Lian Ladia, Jerlyn Jareunpoon, Ulrike
Müller, Voin de Voin, Ute Waldhausen, Anita Di Bianco,
Kerstin Stakemeier, Ian White, Stefan Pente, Hiroyuki
Agetsuma, Antonia Baehr aka Werner Hirsch, Elisabeth
Becker, Yaron Bekker, Amrei Bidmon, Silvia Brosig,
Jeremiah Day, Marcel Diemer, Isabella Gerstner, Claudia
Gienger, Angelika Heinke, Tim Hendel, Julia Herbrik,
Bendict Herr, Salome Kuon, Florian Leinß, Emma Neu-
feld, Nadine Norell, Elisabeth Roth, Anike Joyce Sadiq,
Yorgos Sapountzis, Ute Waldhausen, Julie Zimmermann
BASSO (Berlin), GENERAL PUBLIC (Berlin)

Allen Studierenden des Intermedialen Gestaltens.

Den Lehrbeauftragten des Intermedialen Gestalten
(Christine Chu, Chris Schaal, Johannes Meinhardt,
Daniel Pies, Thomas Adam, Oliver Frick, Ulrike Goetz).

Besonderer Dank an Karolin Meunier, Siegfried
Kalnbach und Prof. Uli Cluss

Notiz der Herausgeber:

Zur besseren Lesbarkeit verwendeten wir in den deut-
schen Texten im Plural immer die weibliche Form.



DIE FRAU MIT 50 FÜSSEN

0 Show, Demonstrate, Exchange Performance — Art — Academy

1 Glossary p. 22

**2 We Can Do It at the MoMA,
in a Library,
or in Our Bathroom p. 51**

3 Without Title p. 68

4 I in Quotation Marks p. 95

5 Not To Be Answered in Words p. 133

6 Gehen und gehen lassen p. 148

7 Register of Persons p. 159

**8 Edited by
Discoteca Flaming Star und
Johannes Paul Raether**