



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Mimetisches Erzählen in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst“

Eine erzähltheoretische Analyse ausgewählter Performances von

**Andrea Saemann
Muda Mathis & Sus Zwick
Yan Duyvendak**

Verfasserin

Alexandra Könz

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Dr.-Studium der Philosophie UniStG
Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer/In:

O. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Einleitung	8
I. Kontextualisierung	16
I.1 Zum Begriff „Performancekunst“	16
Forschungsstand zur Performancekunst in der Schweiz	22
I.2 Rückblick: Entstehungslinien der Performancekunst in der Schweiz	22
I.3 Zur aktuellen Schweizer Performancekunst	31
I.3.1 Performance-Szenen	31
I.3.2 Zeitgenössische Tendenzen	36
I.4 Wissenschaftliche Reflexion	43
Forschungsstand zur Bedeutung des Erzählens in den Geisteswissenschaften und der Performancekunst	47
I.5 Vom <i>Linguistic</i> zum <i>Performative</i> und <i>Narrative/Narrativist Turn</i>	51
I.6 Gedächtnisforschung, Oral History: „Geschichte“ als performatives Konstrukt	59
I.7 Zeitgenössische Narratologien	67
I.7.1 Forschungslücken	68
I.7.2 Relevante Positionen	70
I.8 Bedeutung des Erzählens aus Sicht der Theater-, Performance- und Kunstwissenschaften	71
I.8.1 Traditionslinien des Erzählens in der Performancekunst – eine kritische Sichtung <i>Zum Einsatz von Sprache (75), Text und Bild (76), Politik und Gesellschaftskritik (78), Sprache als Provokation (79), Autobiographisches Erzählen (79), Feministische Performance (81), Vortrag als Performance (82), Akustik (Sprache, Stimme) (82), Verkörperte Sprache (84), Körper-Gesten als Teil des mimetischen Erzählens (85)</i>	73
I.8.2 Live-Performance in der mediatisierten Gesellschaft	86
I.8.3 Vernachlässigung von Sprache und Narration in der Performancerezeption	87
I.9 Funktionen des Erzählens	88
I.9.1 Erzählen als anthropologisches Grundbedürfnis und universelle kulturelle Praxis	88
I.9.2 Erzählen als Sinngebung, Repräsentation und Kommunikation von „zeitlichem Erleben“	88
I.9.3 Politische Funktion	90
I.9.4 Erzählungen legitimieren Wissenskompetenzen	90
I.9.5 Erzählen als ästhetische Raumerfahrung und -konstitution	91

II. Methode: Theorie und Praxis	93
II.1 Kuratorische Praxis: „Telling Tales“	94
II.1.1 KünstlerInnenauswahl	94
II.1.2 Konsequenzen von „Telling Tales“ für die Analysen	95
II.2 Theoretische Positionierung und Zielsetzung	97
II.3 Anwendung der Theorie in den Performance-Analysen	99
II.3.1 Definition des Erzählbegriffs	99
II.3.2 Hermeneutische, kulturwissenschaftliche Ansätze	101
III. Performance-Analysen	106
III.1 Andrea Saemann: Performative Kunstgeschichte	107
III.1.1 Narration in den Performances von Andrea Saemann	108
III.1.2 Meta-Diskurs: Gedächtnistheorie	116
III.1.3 Analyse: <i>Saemann meets Schneemann</i> (2004)	120
Mimetisch-narrative Gattung – szenische Nacherzählung	120
Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen):	122
Erzählstrategien (Darstellungsebene)	125
a) <i>Spiel mit der Erzählperspektive (125): Erzählmodus: Ich-mit-Leib (127), Erzählstatus (128), Begrüssung und Schluss – Sprachabklärung (128), Rahmenhandlung: Saemann besucht Schneemann (130), Binnenhandlung (Spiel mit dem Erzählstatus) (132)</i>	
b) <i>Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild (135): Szenische Verkörperung (135), Interaktion von Geste und Wort (140), Affektive Stimme (141), Fragmentarisches Erzählen (142)</i>	
c) <i>Konflikt zwischen der erzählten Welt und der Wissenswelt der Zuschauer (142)</i>	
III.1.4 Zusammenfassung	144
III.2 Muda Mathis und Sus Zwick: Bricoleurinnen ihrer Welten	148
III.2.1 Narration in den multimedialen Arbeiten von Muda Mathis und Sus Zwick	150
III.2.2 Meta-Diskurs: Kunst zwischen Spiel und Wissenschaft	155
a) <i>Mimetisches Erzählen als Spiel (155)</i>	
b) <i>Subversives Erzählen (156)</i>	
c) <i>Machtbegriff (158)</i>	
d) <i>Alternative Wissensformen (158)</i>	
e) <i>Und sie spielen doch (159)</i>	

III.2.3 Analyse: <i>Meine Logopädin heisst Sus Zwick</i> (2009)	160
Mimetisch-narrative Gattung – inszenierte Bricolage	160
Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)	164
Erzählstrategien (Darstellungsebene):	166
a) <i>Erzählperspektive – Inszenierte Bricolage (166): Transgressionen des Räumlichen und Semantischen (166), Der rote Schrank/die Hirschkuh (167)</i>	
b) <i>Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild (175): Maskerade (175), Synthetisches Erzählen (177)</i>	
c) <i>Zitat (179): Eigenzitate (180), Zitat als subversive Verschwisterung (181)</i>	
III.2.4 Zusammenfassung	184
III.3 Yan Duyvendak: Das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld individueller und massenmedialer Erzählung	188
III.3.1 Narration in den Performances von Yan Duyvendak	189
III.3.2 Meta-Diskurs: Hybridkultur	194
III.3.3 Analyse: <i>Une soirée pour nous</i> (1999)	196
Mimetisch-narrative Gattung – Video-Performance	196
Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)	197
Erzählstrategien (Darstellungsebene):	201
a) <i>Erzählperspektive – Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Videobild (201): Synchronizität von Figurenrede, -geste und -mimik als Spiel mit der Nachahmung (201), Hybride Stimme (203)</i>	
b) <i>Hybridisierung der Erzählperspektive (203)</i>	
c) <i>Komik – Entlarvung von Wahrnehmungs- und Identifikationsmustern (204)</i>	
d) <i>Pseudo-Interaktion (208)</i>	
e) <i>Narr der modernen Zeiten (210)</i>	
III.3.4 Meta-Diskurs: Alteritätsdiskurs (<i>Made in Paradise</i> , 2008)	212
III.3.5 Analyse: <i>Made in Paradise</i> (2008)	115
Made in Kairo and Switzerland: Zur Entstehungsgeschichte von <i>Made in Paradise</i>	215
Mimetisch-narrative Gattung: episodische Performance	216
Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)	218
Erzählstrategien (Darstellungsebene):	219
a) <i>Erzählperspektive (220): Erzähllhierarchie – Wer erzählt? Wer sieht? (220)</i>	
b) <i>memory talk – mimetisches Erzählen als Korrektiv des kollektiven Gedächtnisses (221): „Der Moment“ (223), „Jihad Beauté“ (225), „Boum!“ (229)</i>	
c) <i>Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild (231): Zweisprachigkeit als Vermittlerin von Transkulturalität (231), Sinn des Arabischen (231), Kommunikativer Raum (233)</i>	
d) <i>Zur Wichtigkeit der kleinen Erzählungen (234)</i>	
III.3.6 Zusammenfassung	235
IV. Schluss: Zusammenfassung und vergleichende Analyse	239

V. Analysevokabular	248
VI. Künstlerbiographien	261
Andrea Saemann	261
Muda Mathis und Sus Zwick	263
Yan Duyvendak	265
Omar Ghayatt	267
VII. Bibliographie	269
VIII. Weitere Quellen	286
1. Internet-Adressen	286
2. Bildnachweis	289
3. Videoaufzeichnungen (auf DVD)	290
4. (Künstler-)Interviews	292
5. Gespräche mit Kennern der (Schweizer) Performanceszene	292
6. Besuchte Live-Performances (Auswahl)	293
7. Besuchte Performance-Festivals	294
8. Symposien	294
IX. Anhang	
Abstracts Deutsch / Englisch	295
Die Autorin	297
3 DVDs „Telling Tales“	298

Vorwort

Diese Dissertation entstand im Rahmen des Doktoratsprogramms Szenografie, einer Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Design und Technologie der ZHdK und dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Die Dissertation besteht aus dem vorliegenden theoretischen und einem künstlerisch-gestalterischen Teil. Letzterer umfasste das Kuratieren zweier Performanceveranstaltungen mit dem Titel „Telling Tales“, welche halfen, den Untersuchungsgegenstand enger zu fassen und Quellenmaterial zu generieren, anhand dessen die Thesen exemplarisch nachvollzogen werden können. „Telling Tales“ wurde auf DVD aufgezeichnet und liegt im Anhang bei.

Mein besonderer Dank gilt Prof. Thea Brejzek, Prof. Wolfgang Greisenegger und Prof. Lawrence Wallen für ihre wertvolle Betreuung, die produktiven Diskussionen und die Möglichkeit, das Forschungsthema im internationalen Umfeld erarbeiten zu können. Ohne die grosszügige Unterstützung der PerformancekünstlerInnen Andrea Saemann, Muda Mathis, Pascale Grau, San Keller, Sus Zwick und Yan Duyvendak hätte diese Arbeit so nicht realisiert werden können. Ihnen danke ich herzlich. Mein grosser Dank gilt auch M. Vänçi Stirnemann für die zahlreichen anregenden Gespräche und seine kontinuierliche Begleitung des Forschungsprozesses.

Für ihre Bereitschaft, ihr Wissen mit mir zu teilen, danke ich zudem zahlreichen ExpertInnen der Schweizer Performancekunst, allen voran Pius Freiburghaus und Heinrich Lüber. Markus Landert, Catja Loepfe und ihren Teams danke ich für die gute Zusammenarbeit bei der Realisation der Performanceveranstaltungen „Telling Tales“. Diese war möglich dank der finanziellen Unterstützung der Kulturstiftung Thurgau, des Ressorts Kultur Basel-Stadt, der Ernst Göhner Stiftung, der Georges und Jenny Bloch Stiftung sowie der Genossenschaft Migros Ostschweiz, denen allen ich nochmals meinen Dank ausspreche.

Karl Zimmermann danke ich für das detailgenaue Korrektorat bis zur letzten Minute. Der Zürichsee Werbe AG, insbesondere Thedi Gut, danke ich für ihre wohlwollende Unterstützung. Für ihre Freundschaft und Begleitung während der vergangenen Jahre danke ich Brigitte, Salomé, Simone, Daniela, Daniel, Schirin, Mona und ganz besonders Jan-Mark. Schliesslich gilt mein grosser Dank meinen Eltern Peider und Giovannina Könz, die mir grosszügig den Rücken gestärkt haben.

Einleitung

Die vorliegende Arbeit untersucht die Bedeutung des Erzählens in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst.

Innerhalb der Schweizer Performancekunst gibt es unterschiedliche Tendenzen, die bisher im Einzelnen noch nicht vertieft untersucht wurden: Die Hauptstränge umfassen Körper-Installationen, das Zusammenspiel von Körper und Video und/oder weiteren elektronischen Medien, einfache Handlungen oder Bewegungen im Raum im Anschluss an die Performances der 1960er und 1970er Jahre, Ansätze, die im Tanz, Theater oder der Musik wurzeln, prozessorientierte oder soziale Performances, in denen generell die aktive Partizipation der Zuschauer gefordert ist, die literarische Performance mit dem *Poetry Slam* sowie die mimetisch narrative Performance. Diese disparaten Tendenzen können jedoch nicht klar gegeneinander abgegrenzt werden: Die PerformancekünstlerInnen arbeiten interdisziplinär, nehmen Anleihen an den unterschiedlichen Kunstsparten und Ausdrucksmitteln und lassen sich so mehreren Kategorien gleichzeitig zuordnen.

Ein gemeinsamer Nenner innerhalb dieser Vielfalt ist nach wie vor der Einsatz des eigenen Körpers und die individuelle Selbsterfahrung. Doch hat sich inzwischen die künstlerische Haltung vom Non-Narrativen, Non-Diskursiven und Non-Mimetischen, das vor allem in den 1970er Jahren vertreten wurde, entfernt.¹ Im selben Zug hat sich auch die Brisanz der Performancekunst verschoben, weg von der unmittelbaren Körperhandlung im vormals provokanten Prozess von „Zufall, Schmerz und Leid“ und vermehrt hin zur reflektierten Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen, mit Wissens- und Kommunikationsformen, welche individuelle und kollektive Identitäten prägen.²

Dies zeigt sich an einer wichtigen Tendenz der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst, auf die in dieser Arbeit erstmals aufmerksam gemacht wird: an der mimetisch narrativen Performance, innerhalb derer die PerformerInnen als „Icherzähler“³ spezifische Erzählstrategien einsetzen, welche die weltkonstituierende Kraft von Narration betonen und eine kritische Auseinandersetzung mit der Autorität dominanter gesellschaftsübergreifender Narrative verfolgen.

¹ Vgl. Carlson, Marvin: *Performance – a critical introduction*, New York/London 2004 (1996), S. 141.

² *I Need You: Zum Zusammenspiel zwischen Kunst und Publikum*, CentrePasquaArt, Biel 2004, S. 6.

³ Lange, Marie-Luise: *Grenzüberschreitungen – Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung*, Königstein/Ts. 2002, S. 186, mit Hinweis auf Schwarzbauer, Georg F.: *Performance. Anmerkungen zum Themenbereich artifiziieller Direktmitteilungen*, in: *Kunstforum International*, Bd. 24/1977.

Die zentrale These dieser Arbeit lautet dementsprechend, dass die Brisanz und der gesellschaftskritische Impetus von bedeutenden zeitgenössischen Schweizer Performances im mimetischen Erzählen liegen. Aufgefasst als mimetische Erzählungen lassen sich narrative Performances mit einer breiten, interdisziplinären Palette hermeneutischer kulturwissenschaftlicher Ansätze in Kontext setzen. Je nach KünstlerIn geschieht dies in unterschiedlicher Ausprägung und anknüpfend an verschiedene aktuelle Meta-Diskurse. Die These wird am Beispiel von drei wichtigen Exponenten der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst erläutert, die seit den 1990ern Narration als eines ihrer zentralen Ausdrucksmittel verwenden und die die internationale Etablierung der Schweizer Szene seither massgeblich mitprägen.

Die Entwicklung und gegenwärtige Bedeutung der Performancekunst in der Schweiz hängen eng mit der langjährigen Tradition ihrer internationalen Vernetzung zusammen. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet ein reger Austausch zwischen den performativ arbeitenden KünstlerInnen der Schweiz und des Auslands statt. Wesentliche Gründe dafür sind die Binnenlage der Schweiz und ihre sprachliche und performative künstlerische Vielfalt – mit der Konsequenz, dass es die „typische“ Schweizer Performance nicht gibt.

In der Schweiz existiert jedoch eine aktive, vielfältige Performanceszene, die in den 1970ern und Anfang der 1980er Jahre von der internationalen Performanceszene, hauptsächlich aus New York und Deutschland, geprägt wurde und ab Mitte der 1990er dank neu gegründeter internationaler Festivals und Netzwerke sowie dem Engagement verschiedener Kulturinstitutionen einen neuen und nachhaltigen Aufschwung erhielt. Die Deutschschweiz (Basel, Bern, Zürich) und die Romandie (Genf, Fribourg, Lausanne) bilden dabei die Hauptzentren, in denen auch dank der Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen die Performance als interdisziplinäre Kunstgattung reflektiert und weiterentwickelt werden kann. Dass die performativen Künste, zu denen die Performancekunst zählt, in der Schweiz auf ein grosses Interesse beim Publikum sowie den Kultur- und Förderinstitutionen stossen, zeigt sich daran, dass vermehrt Unterstützungsgelder für Künstlerprojekte oder den Aufbau von Kulturzentren mit Fokus auf die interdisziplinäre Präsentation von Tanz, Theater, Performance und Musik gesprochen werden.

In der Schweizer Szene wie auch international werden Verbalsprache und Narration bereits seit Mitte der 1970er Jahre, mit der Verbreitung der neuen Medien, von PerformancekünstlerInnen für eine verschärfte Politisierung, Medienkritik und Historisierung

oder als distanzierend-humorvolle bzw. ästhetisch-poetische Sprachhaltung eingesetzt.⁴ Es sind jedoch insbesondere die KünstlerInnen der zweiten Performancegeneration, die ab den 1980er und 1990er Jahren das Spektrum der Schweizer Performancekunst um das Multimediale und Narrative erweitert haben.

Die ausgewählten KünstlerInnen Andrea Saemann, Muda Mathis & Sus Zwick und Yan Duyvendak zählen zu den HauptvertreterInnen sowohl dieser zweiten Generation als auch der mimetisch narrativen Tendenz in der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst. Seit Beginn ihres performativen Schaffens haben sie in den vergangenen 15 bis 20 Jahren je eine unverkennbare eigene Performancesprache entwickelt, die sich durch den Einsatz neuer Medien wie auch durch das verbalsprachliche und szenische Erzählen auszeichnet. Alle vier KünstlerInnen setzen das Erzählen oder verschiedene Spielarten des Erzählerischen als wichtige Strategie ihrer Performances ein, um das zeitgenössische Individuum in unterschiedlichen gesellschafts- und kulturpolitischen Verhältnissen im Spannungsverhältnis von real erlebter und mediatisierter Welt zu inszenieren. Diese Kontinuität im jeweiligen individuellen Umgang mit Narration kann dank der sorgfältigen und ausführlichen Dokumentation ihrer Performances präzise nachvollzogen werden. Dass diese Kontinuität bis in die jüngste Gegenwart reicht, belegen die im Rahmen des Praxisteils kuratierten Performanceveranstaltungen „Telling Tales“ im Kunstmuseum Thurgau und im Theaterhaus Gessnerallee Zürich.

Die vier ausgewählten KünstlerInnen dominieren die zeitgenössische Schweizer Performanceszene insgesamt, indem sie seit Beginn der 1990er Jahre durch ihre Auftritte, Unterrichtstätigkeiten, das Organisieren von Festivals und ihr kulturpolitisches Engagement prominent in Erscheinung treten.⁵ Zudem repräsentieren sie die zwei grössten und derzeit wichtigsten Performanceszenen der Schweiz, nämlich Basel und die Romandie.

Ausgehend von unterschiedlichen Arbeitsweisen und mit ihren unterschiedlichen Intentionen decken Saemann, Mathis & Zwick und Duyvendak auch unterschiedliche Aspekte innerhalb der mimetisch narrativen Performance ab.

⁴ Vgl. Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 13f.; Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 10.

⁵ Für ihr Schaffen wurden Mathis und Zwick mit dem Prix Meret Oppenheim 2009 und Yan Duyvendak mit dem Prix Meret Oppenheim 2010 ausgezeichnet, dem wichtigsten Schweizer Preis für Künstler und Architekten, die das 40. Altersjahr überschritten haben.

In Saemanns Performances steht das verbalsprachliche Erzählen im Vordergrund. Als Ausdruck ihrer Sprache, Stimme und Gestik oder kombiniert mit elektronischen Medien dient das verbalsprachliche Erzählen der Aufarbeitung, Reflexion und Re-Konstruktion von Geschichte und Geschichten, die sich in Saemanns Alltag und Performancekunst abspielen. Auf der Basis intensiver Recherchen zum jeweiligen Thema entwickelt Saemann auf der Bühne einen Monolog im Sinne eines improvisierten „laut Nachdenkens im Moment“⁶. Wie am Beispiel ihrer Performance *Saemann meets Schneemann* (2004-) gezeigt werden soll, nutzt Saemann ihre narrativen Strategien zur Veräusserung des subjektiven Erinnerungsprozesses, womit sie die Autorität der Geschichtschreibung hinterfragt und einen wichtigen Beitrag für eine performative Performancehistorie leistet. Damit knüpft Saemann an den aktuellen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisdiskurs an, der dem Erzählen eine zentrale Funktion zur Tradierung und Erhaltung von Erinnerung und Identität zuspricht.

Das Künstlerpaar Muda Mathis und Sus Zwick arbeitet in ihren Performances intermedial und entwickelt das Erzählerische im Rahmen ihrer bildhaften szenischen Settings. Durch ihre charakteristische Kombination von Körperaktion, alltäglicher Objekte, Text, Tanz, Installation, Musik und Bildprojektion gestalten sie multimediale Bricolagen, in denen sie das Erzählen als poetisches und reflektiertes Spiel einsetzen, das zur Subversion und Befreiung von normativen Zwängen führt. Mittels Narration kreieren sie eine Wunschwelt, in der die sozialen, geschlechtlichen Konventionen der Alltagsrealität, aber auch die Gattungskonventionen der Kunst gesprengt werden, wie anhand mehrerer Live-Performances aufgezeigt werden soll. Die von hinter sinnigem Witz und vordergründiger Leichtigkeit geprägten Arbeiten von Mathis und Zwick sind in eine langjährige Performancetradition bis hin zu Dada einzuordnen und knüpfen an den Diskurs um den Zusammenhang von Kunst und Spiel sowie an die sozialwissenschaftliche Untersuchung alternativer Wissensformen an.

Die älteren und jüngeren Performances von Yan Duyvendak können den Bereichen Video-Performance bzw. soziale Performance zugeordnet werden. In letzterer spielt die Aktivierung des Publikums eine zentrale Rolle. Duyvendaks Performances fokussieren globale gesellschaftspolitische Themen, die er medienkritisch dekonstruiert. Seine Video-Performances sind Antworten auf die medial geschaffenen Hybridisierungstendenzen, die Vermischung von mentaler und physischer Welterfahrung, die zu zwiespältigen Identitätszuschreibungen führen kann. Wie am Beispiel der Video-Performance *Une soirée*

⁶ Muda Mathis über Saemanns Arbeitsprozess, in Korrespondenz mit der Autorin (01.02.2011).

pour nous (1999-) erläutert werden soll, schafft Duyvendak eine hybride Erzählperspektive, welche das Individuum im zugleich faszinierenden wie tückischen Spannungsfeld von Aneignung (fremder) und Enteignung (eigener) Identität zeigt. Wie anhand seiner interkulturellen Performance *Made in Paradise* (2008-) ausgeführt wird, bezweckt Duyvendak mit seinen jüngeren Arbeiten eine explizite Aufklärung des zeitgenössischen Individuums, das sich von den massenmedial vorgegebenen Mustern emanzipieren soll. Das mimetische Erzählen dient vor allem zur Etablierung eines gemeinsamen Kommunikationsraumes, in dem kulturelle Differenzen ausgehandelt und im sozialen Gedächtnis neu verankert werden können. Die Relevanz von Duyvendaks Arbeiten zeigt sich vor allem im Kontext des kulturwissenschaftlichen Hybriditäts- und Alteritätsdiskurses.

Um narrative Strategien in Performances analysieren zu können, braucht es einen erweiterten Erzählbegriff, wie ihn die zeitgenössische, postklassische Erzähltheorie anbietet. Diese hat sich im Zuge des Anfang der 1990er Jahre ausgerufenen *narrative turn* in den Geisteswissenschaften von der vormals strukturalistischen Erzähltheorie zu einer gattungs-, medien- und fächerübergreifenden Erzähltheorie entwickelt, die auch mit Methoden der Kulturwissenschaften interagiert. Durch diesen offeneren Erzählbegriff (der sich bereits ab Mitte der 1970er Jahre abzuzeichnen begann)⁷ zählen nun auch Drama, Ballett, Performance, bildende Kunst, Film, Fernsehen, Musik, Hörspiele, Comics und Alltagsgespräche – allgemein Artefakte, die eine Geschichte erzählen – zu den narrativen Gattungen.⁸ Dennoch wurde die Performancekunst bisher noch nicht explizit als Objektbereich der zeitgenössischen Narratologie analysiert. In dieser Arbeit wird deshalb ein geeignetes Analysevokabular entwickelt, um die Performance-immanenten Erzählstrukturen präzise zu benennen, die Erzählstrategien herauszukristallisieren und so eine Basis für die kulturwissenschaftliche Meta-Diskussion zur Bedeutung des Erzählens anzubieten.⁹ Das Analysevokabular wird primär aus der klassischen und postklassischen Narratologie sowie aus den Theaterwissenschaften und der Performativitätstheorie abgeleitet.

⁷ Vgl. Schönert, Jörg: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, in: Borsò, Vittoria und Christoph Kann (Hg.): *Geschichtsdarstellung: Medien – Methoden – Strategien* (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 6), Köln 2004, S. 131-143; Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2., durchgesehene Auflage, Darmstadt 2008, S. 118.

⁸ Schönert, S. 137.

⁹ Die Schweizer Theater- und Kulturjournalistin Daniele Muscionico äusserte im Anschluss an eine Performance von Andrea Saemann (*Saemann meets Schneemann*, Neumarkt Theater Zürich, 2007) ihre Schwierigkeit, über Performancekunst zu schreiben, da sie keine geeignete Sprache dafür besässe. Mit dem hier entwickelten Vokabular werden Begriffe vorgeschlagen, die helfen, Performances präzise zu beschreiben und öffentlich zu vermitteln.

In Anlehnung an den erweiterten Erzählbegriff der deutschen Erzähltheoretiker Ansgar und Vera Nünning werden narrative Performances, die auf dominant visuelle, aber auch verballogische Art szenisch dargestellt und vor Publikum live aufgeführt werden, als mimetische Erzählungen definiert.¹⁰ Der hier angewandte Mimesis-Begriff bezieht sich gemäss Christoph Wulfs Performativitätstheorie primär darauf, dass mimetische Prozesse in Bezug auf Vorhergehendes stets etwas erzeugen, das es genau so noch nicht gegeben hat, und erst sekundär auf die beim Menschen ausgeprägte Fähigkeit zur Nachahmung. Zentral ist dabei der Rekurs auf die Alltagsrealität, die im mimetischen Prozess performativ transformiert wird, wie mit Wulf betont werden soll:

„Mimesis ist die Fähigkeit, etwas in einem symbolischen Medium zu machen, ästhetisch zu schaffen und dabei Lust zu vermitteln. Sie erzeugt Werke der Dichtung, deren Voraussetzungen in den praktischen Erfahrungen des Alltags liegen, auf die diese Werke wiederum Einfluss nehmen. Mimetische Prozesse oszillieren zwischen der Alltags- und der ästhetischen Welt und fördern den Austausch zwischen beiden.“¹¹

Die entwickelte Analysemethodik wird exemplarisch auf die ausgewählten Performances angewandt, um deren Funktion und Bedeutung als mimetische Erzählungen in den jeweiligen Kontexten und Praxisbezügen zu ergründen (womit unmittelbar an den erweiterten Objektbereich der Narratologie angeknüpft wird)¹² und die Thesen zu erläutern. Zentrale Positionen der Schweizer Performancekunst werden als typische Beispiele miteinander verglichen, um eine Grundlage und einen Massstab für die wissenschaftliche Erforschung weiterer narrativer Performances zu schaffen.

Bei allen drei künstlerischen Präsentationen wird aufgearbeitet, welche mimetisch narrative Gattung die Performances jeweils darstellen, welche gesellschaftlichen oder persönlichen Welten verhandelt und welche Erzählstrategien eingesetzt werden. Um die besondere performative Qualität des mimetischen Erzählens adäquat zu analysieren, werden die Erzählstrategien jeweils unter den beiden eng verzahnten Aspekten „Erzählperspektive“ und „Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild“ untersucht.

¹⁰ Vgl. Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, in: dies. (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), S. 7 (Nünning/Nünning 2002a).

¹¹ Wulf, Christoph: *Mimesis und performatives Handeln. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzept des mimetischen Handelns in der sozialen Welt*, in: ders. et al. (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001, S. 257; vgl. auch Gebauer, Gunter und Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992.

¹² Vgl. Schönert, S. 132, mit Hinweis auf Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier 2002 (Nünning/Nünning 2002b).

Nicht zuletzt leistet diese Arbeit auch einen Beitrag zur wissenschaftlichen Rezeption zeitgenössischer Schweizer Performancekunst generell. Seit den 1990ern, mit dem Aufkommen der Kulturwissenschaften, wurden an Kunsthochschulen und von KünstlerInnen einzelne Projekte zur Reflexion und Dokumentation der Schweizer Performancekunst der vergangenen 20 Jahre initiiert. Performance-Ansätze, die auf die zweite Performancegeneration ab Beginn der 1990er Jahre zurückgehen, wurden bisher jedoch nur im Querschnitt untersucht: 2004 sind zwei Aufsatzsammlungen erschienen, die jeweils einen Überblick über die Vielfalt der performativen Künste von den 1970er Jahren bis Anfang des 21. Jahrhunderts bzw. über die Performancekunst der 1990er Jahre vermitteln.¹³ Es gibt nur wenige vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit einzelnen zeitgenössischen Künstlerpositionen vor allem der ersten Generation. Die Bedeutung des Erzählens in der Schweizer Performancekunst ist bislang noch nicht durchforscht worden.

Vorliegende Arbeit ist in zwei Teile gegliedert: Der erste Teil beschreibt den Forschungsstand und die angewandte Methodik. Im Anschluss an eine einleitende Diskussion und Definition des Performance-Begriffs in Kapitel I.1 werden in I.2 und I.3 die komplexen historischen und zeitgenössischen Entwicklungen und Tendenzen der Performancekunst in der Schweiz skizziert. Kapitel I.4 stellt die bisherige wissenschaftliche Reflexion der Schweizer Performancekunst dar. In den Kapiteln I.5 bis I.9 wird der allgemeine Forschungsstand zur Bedeutung des Erzählens in der Performancekunst vorgeführt. Da das Erzählen in der Schweizer Performancekunst innerhalb eines internationalen, kulturwissenschaftlich aktuellen Diskurses betrachtet werden soll, werden diejenigen Ansätze des 20. und 21. Jahrhunderts ausführlich dargelegt, welche die Bedeutung des Erzählens wegweisend entwickelt haben. Diese Ansätze sind in vier Kategorien zusammengefasst: den *linguistic*, *performative* und *narrative turn*, den Bereich der Gedächtnis- und Vergangenheitsforschung, der Narratologie sowie der Theater-, Kunst- und Performancwissenschaften. Der Forschungsstand wird mit einer Darstellung der für die Performancekunst zentralen, universellen Funktionen des Erzählens als einer anthropologischen Grundkonstante beschlossen.

Im Methodenkapitel II.1 bis II.3 werden die spezifischen, auf der Wechselseitigkeit von Theorie und kuratorischer Praxis basierenden Untersuchungsmethoden vorgestellt sowie die für den Meta-Diskurs zentralen theoretischen Ansätze aufgezeigt. Das verwendete Analysevokabular ist als Glossar am Ende der Arbeit in Kapitel V. zusammengestellt.

¹³ Perforum.ch 2004; Lüber, Heinrich (Hg.): *Performance Index*, Basel 1995; Omlin, Sibylle und Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004.

Der zweite Teil umfasst die drei ausführlichen Einzelanalysen. Diese werden in Kombination von strukturtheoretischen und hermeneutisch-kulturwissenschaftlichen Ansätzen vorgenommen, wie sie im Methodenkapitel umschrieben wurden. Jede Analyse endet mit einer ausführlichen Zusammenfassung der Erzählstrukturen und -strategien und der jeweiligen Bedeutung der Performances als mimetische Narration.

I. Kontextualisierung

I.1 Zum Begriff „Performancekunst“

Der Begriff „Performance“ wird dank seiner Herkunft aus dem Angelsächsischen sowohl in den Künsten wie auch im Sport oder in der Wirtschaft mehrdeutig und vielfältig verwendet. *To perform* bedeutet etwas vollziehen, aufführen, spielen, handeln oder tun, aber auch eine Arbeit verrichten, eine Pflicht erfüllen oder eine gute Leistung zeigen. Mit der Bezeichnung „Performance“ wird allgemein darauf hingewiesen, so der deutsche Theaterwissenschaftler Jens Roselt, „dass etwas läuft, geschieht oder vollzogen wird, dessen Besonderheit sich nicht nur durch Zahlen und Fakten ausdrücken lässt, sondern als dynamisch erfahren wird“¹⁴.

Dieser prozessorientierte, sinnliche erfahrbare Mehrwert einer Performance wird über das Adverb „performativ“ ausgedrückt (zum Begriff des Performativen siehe hier Kap. I.5).

Innerhalb der Kultur- und Theaterwissenschaften werden drei Nuancen von „Performance“ definiert¹⁵: Erstens bezeichnet eine „Performance“ allgemein eine (Theater-)Aufführung. Zweitens, und besonders seit den 1990ern, mit in Deutschland ansteigender kulturwissenschaftlicher Diskussion, wird der Begriff „Performance“ im Sinne der „cultural performances“¹⁶ für die Theoretisierung und Untersuchung verschiedener kultureller und ritueller Praktiken (Hochzeit, Sportevent etc.) verwendet, bei denen „das Herstellen und Erleben einer Gemeinsamkeit zwischen den Teilnehmern“, so Roselt, ein wesentliches Charakteristikum ist.¹⁷ Drittens – diese Definition betrifft den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit und soll nun detailliert ausgeführt werden – wird der Begriff „Performance“ zur Bezeichnung einer konkreten Kunstform verwendet, die sich seit den 1960er Jahren in den USA und Europa als spezielle Form eines raumzeitlichen Ereignisses aus den „künstlerischen Bewegungen Happening, Event, Fluxus und Aktionismus“¹⁸ entwickelt hat.

¹⁴ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 32.

¹⁵ Vgl. Roselt, S. 32ff; Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*, Köln 2005, S. 145f; Umathum, Sandra, „Performance“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 231-234, hier S. 232. Entgegen Umathums Definition von Performancekunst als einer „theatralen Gattung“ wird hier Performancekunst als performative Kunstform definiert; vgl. Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*, München 2006, S. 35.

¹⁶ Gemäss dem amerikanischen Ethnologen Milton Singer verfügt eine „cultural performance“ über „a definitely limited time span, a beginning and an end, an organized program of activity, a set of performers, an audience, and a place and occasion of performance.“ Vgl. Singer, Milton: „Preface“, in: ders. (Hg.): *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959, S. xiii; Roselt, S. 33; Fischer-Lichte, Erika, Jens Roselt: *Attraktion des Augenblicks: Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe*, in: Fischer-Lichte, Erika, Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen* (Paragrana, Bd. 10, Heft 1), Berlin 2001, S. 237-253, hier S. 247.

¹⁷ Roselt, S. 32f; Meyer 2006, S. 35.

¹⁸ Lischka, Gerhard Johann: *Performance und Performance Art. Ein Bild-Zitate-Essay*, in: *Kunstforum International*, Bd. 96/1988, S. 64-193, hier S. 118; Roselt, S. 33; Umathum, S. 232.

Heute umfasst die Performance im Sinne der Performancekunst¹⁹ eine heterogene Vielfalt miteinander verwandter performativer Ausdrucksformen, die sich oft auch als Komposit-Phänomene (Musik-, Theater-, Tanz- oder Video-Performance) manifestieren.²⁰ Eine scharfe Begriffsdefinition von „Performancekunst“ ist heute ebenso wenig möglich und sinnvoll, wie dies in den 1970er Jahren der Fall war, als der Begriff „Performance“ (zumindest im deutschsprachigen Kontext) erstmals von Künstlern, Autoren, Performance- und Theaterwissenschaftlern zur Bezeichnung und Theoretisierung einer eigenen Kunstgattung eingesetzt wurde.²¹

Denn zum Einen wurde die Performancekunst bis in die 1980er Jahre dezidiert als politische Protestbewegung verstanden, die sich jeglicher Kategorisierung entgegensetzte. Mit Fokus auf die eigene, reale körperliche Selbsterfahrung reflektierten und verschoben PerformancekünstlerInnen rigoros die Grenzen zwischen den traditionellen Kunstdisziplinen, zwischen dem Privaten und Öffentlichen, zwischen Alltag und Kunst, und provozierten einen Bruch mit Ausstellungskonventionen innerhalb des Museums- und Galeriesystems sowie mit etablierten Wahrnehmungsmustern und gesellschaftlichen Diffamierungen von Identität und Geschlechtlichkeit.²² Norbert Schmitz, der den Authentizitätsbegriff im Zusammenhang mit der Performancekunst diskutiert, stellt die These auf, dass die Performancekunst aus dem „modernen Bemühen um Authentizität als Überschreitung der traditionellen Grenzen zwischen Kunst und Leben heraus entstanden“ sei. Dabei gehörte vor allem der nackte Körper, der in den sechziger Jahren permanent thematisiert wurde, zum „Standard“ jener künstlerischen Arbeitsweise, um das „System Kunst in emanzipatorischer Weise in Frage zu stellen“.²³

Wesentlich für die Performancekunst war und ist zum Anderen seit jeher ihre Interdisziplinarität, was eine scharfe ontologische Definition wiederum verunmöglicht.²⁴ Auch wenn die Vorrangstellung der sinnlichen Körperlichkeit bei vielen PerformancekünstlerInnen vor allen der 1960er und 1970er Jahre mit einer Ablehnung des Narrativen, Diskursiven und

¹⁹ In dieser Arbeit synonym mit „Performance Art“ verwendet.

²⁰ Vgl. Omlin, Sibylle, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 7 (Vorwort).

²¹ Aus den Gesprächen mit Pius Freiburghaus am 19.12.2006 im Perforum, Pfäffikon/SZ und Gerhard Johann Lischka am 21.01.2011 in Bern; Umathum, S. 231f.

²² Vgl. Roselt, S. 33; Goldberg, Roselee: *Performance – Live art since the 60s.*, London 1998, S. 30f; Umathum, S. 232.

²³ Schmitz, Norbert M.: *Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung zivilisatorischer Alltagsästhetik*, in: Meyer 2006, S. 441-461, hier S. 441 und 442f.

²⁴ Roselt, S. 35 und 39. Zu einer möglichen Ontologie der Performance siehe Gebhardt, Sabine: *Die Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns personal art. Die Erweiterung von Bild und Skulptur durch den Körper in der Kunst der 70er Jahre* (Diss. Basel), Wien 2003, S. 32-35.

Mimetischen einherging²⁵, so wurden theatrale Praktiken wie Rollenspiele, Erzählmuster oder Als-Ob-Handlungen ebenso (wenn auch verstärkt erst in den 1980er Jahren) in die individuellen Arbeitsweisen der KünstlerInnen²⁶ miteinbezogen, wie Techniken aus der bildenden Kunst, aus den experimentellen Musik- und Tanzproduktionen, der Klang- und Lautdichtung sowie den Medien Film und Video. Umgekehrt beeinflussten die Arbeitsweisen der PerformancekünstlerInnen – die dem Prozesshaften, Zufälligen, Körperlichen, Individuellen, Alltäglichen und der besonderen Zeit-Räumlichkeit eines realen Erlebens verpflichtet waren – das Selbstverständnis und die Arbeitsweise experimentierender postmoderner Musiker, Tänzer, bildender und Video-Künstler sowie Theaterschaffender nachhaltig.²⁷

Mit seinem Begriff des „Postdramatischen Theaters“, der seit Ende der 1990er Jahre den theaterwissenschaftlichen Diskurs nachhaltig prägt, wird der deutsche Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann dieser komplexen wechselseitigen Entwicklung der performativen Künste seit den 1960ern gerecht. Eine klar abgrenzende Definition von Performancekunst und Theater und etwa eine damit verbundene Zuordnung von Situation und Illusion wird durch Lehmanns Darstellung definitiv hinfällig.²⁸ Als jüngere Beispiele für die „Hybridisierung von Performancekunst und Theater“, so Roselt, gelten die Performance-Gruppen *Sheshepop*, *Showcase beat le Mot*, *Riminiprotokoll*, *Gob Squad* sowie die Aufführungen des deutschen Regisseurs (und ehemaligen Schülers Hans-Thies Lehmanns) René Pollesch. Eine Mischung aus Performance, Theater und bildender Kunst sind auch die Arbeiten des zeitgenössischen deutsch-britischen Künstlers Tino Sehgal, die sich durch starke Einbeziehung der Zuschauer auszeichnen, die jeweils eine individuelle Geschichte erfahren.²⁹ Gegen ein bestimmtes „illusionistisches Literaturtheater“ mit seinen konventionellen Als-Ob-Handlungen können die Performancekünste zwar weitgehend abgegrenzt werden.³⁰ Doch auch die Unterscheidung zwischen PerformancekünstlerInnen und SchauspielerInnen funktioniert heute nur noch bedingt. Denn auch die „Grenzen zwischen der freien Szene und den etablierten Theatern sind

²⁵ Vgl. Carlson, S. 141.

²⁶ Bekannt für diese Interdisziplinarität sind der Musiker John Cage und der bildende Künstler Joseph Beuys. Vgl. Roselt, S. 39; Umathum, S. 233.

²⁷ Vgl. Roselt, S. 39; Fischer-Lichte/Roselt, in: Fischer-Lichte/Wulf, S. 247

²⁸ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 3. veränderte Auflage, Frankfurt am Main 2005(1999); Roselt, S. 39; Fischer-Lichte/Roselt, in: Fischer-Lichte/Wulf, S. 247; Umathum, S. 233.

²⁹ Vgl. Roselt, S. 39 und 43.

³⁰ Vgl. Walser, Dagmar: *Das postdramatische Theater: Auf dem Weg zur Performance?*, in: Omlin/Ninghetto, S. 41-50, hier S. 43.

durchlässig geworden“, wie die Schweizer Kunsthistorikerin und Theaterredaktorin Dagmar Walser mit kritischem Blick auf die zeitgenössischen performativen Praktiken betont.³¹ Ein Hauptcharakteristikum der Performancekunst ist nach wie vor die Autorschaft der Performancekünstlerin/des Performancekünstlers. Motivation, Idee, Konzept und die körperliche Umsetzung der Performance vereinen sich in der Person der Performancekünstlerin/des Performance-künstlers oder im Kollektiv mehrerer PerformancekünstlerInnen. In einer Performance werden somit Körper- und Stimmlichkeit, eigene Erfahrungen, Erinnerungen, Problematiken, Reflexionen, Phantasien, Wunschvorstellungen oder Utopien der PerformancekünstlerInnen vermittelt. So ist die Performancekunst primär „die Verschmelzung des Künstlers mit der von ihm selbst geschaffenen Totalität von Text, Ton und Bild [...]“, wie es der deutsche Kulturphilosoph und Performancetheoretiker Gerhard Johann Lischka auf den Punkt bringt.³² Was die österreichische Kunsthistorikerin Edith Almhofer als „Selbsttransformation“ der Performenden bezeichnet, gilt seit Beginn der Theoretisierung der Performancekunst in den 1980ern bis heute als deren wesentliches, unangefochtenes Charakteristikum.³³ Auch gemäss Lehmann, der sich auf Almhofer bezieht,

„dient die Handlung des Künstlers weniger dazu, eine ausser ihm befindliche Wirklichkeit zu transformieren und aufgrund der ästhetischen Bearbeitung vermitteln zu können [...]. Der Künstler – in der Performance Art auffallend oft eine Künstlerin – organisiert, vollzieht, stellt aus Aktionen, die den eigenen Körper ergreifen.“³⁴

Auch diese Definition gilt jedoch nicht absolut. So handelt es sich bei den performenden Körpern nicht zwingend um denjenigen der KünstlerInnen. Diese können gerade dadurch bewusst die Autorschaft einer Performance in Frage stellen, indem sie nicht selbst auftreten, sondern Statisten, Interpreten oder Zuschauer als Akteure agieren lassen.³⁵

Die Einmaligkeit einer Performance-Aufführung ist, entgegen dem vor allem in den Anfängen der Performancekunst vertretenen Dogma, dass eine Performance unwiederholbar sei³⁶, heute kein zwingendes Charakteristikum mehr. Mit Bezug auf die deutsche Kunst- und

³¹ Walser, S. 43. Performancekünstler bezeichnen sich oft als Künstler, da sie in vielen Disziplinen zuhause sind, selten aber als Schauspieler. Umgekehrt beziehen sich Schauspieler, die sich als *performer* bezeichnen, eher im weiten Sinne auf den angelsächsisch geprägten Begriff der „Aufführung“ als im engen Sinne auf die Performancekunst.

³² Lischka 1988, S. 106.

³³ Almhofer, Edith: *Performance Art*. Wien/Köln/Graz 1986, S. 44; Carlson, S. 130; Goldberg, RoseLee: *Performance Art from Futurism to the Present*. Revised and expanded ed., London 2001, S. 8.

³⁴ Vgl. Lehmann 2005, S. 246.

³⁵ z.B. die performativen Körper-Installationen Vanessa Beecrofts oder die Zuschauerkonfrontationen Tino Sehgal.

³⁶ Vgl. Phelan, Peggy: *Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass*, Darkly, in: Phelan/Rabinowitz 2005, S. 499-512, hier S. 500; dies.: *The Ontology of Performance: Representation without reproduction*, in: dies. 1993, S. 146-166. Sabine Gebhardt Fink weist in ihren Ausführungen zur Ontologie der Performance darauf hin, dass Autorinnen wie Catherine Elwes „und im Grunde genommen die

Medienwissenschaftlerin Sigrid Schade soll unterstrichen werden, dass es in der Performancekunst wie auch im Theater und ähnlichen Produktionsformen selbstverständlich „wiederholte Aufführungen“ gibt, wobei zugleich gilt, dass keine Aufführung genau gleich ist wie die andere.³⁷ In diesem Sinne ist jede Performance ein einmaliges, ephemeres Ereignis, das über die Erinnerung der Zuschauer weiterlebt und weitererzählt werden kann.³⁸

Der Diskurs um die Abbildbarkeit von Performances fand in den Theorien der 1980er und Mitte 1990er statt.³⁹ Ausgehend von der ebenfalls dogmatischen Vorstellung, dass eine Performance nicht abbildbar sei, sondern sich in der individuellen und kollektiven mündlichen Erinnerung aufhebe⁴⁰, hat sich bis heute eine intensive Diskussion um die Dokumentierbarkeit von Performances sowie um die Bedeutung von Performances als performatives Dokument entwickelt.⁴¹ Die geeignete Dokumentation von Performances wurde zu einem wichtigen Thema innerhalb des Performance-Schaffens und seiner Rezeption. Autorinnen und KünstlerInnen setzen sich vor allem seit Mitte der 1980er Jahre vermehrt dafür ein, dass gerade für die Performance als einer flüchtigen Kunst geeignete Dokumentationsformen entwickelt und angewandt werden, die neben der mündlichen Nacherzählung eine dauerhafte Fixierung auf Video, DVD, in Text- oder Bildform erlauben.⁴² Während Ende der 1960er Jahre, als die Videokamera eine geeignete Aufzeichnungstechnik erlaubte, die wenigsten PerformancekünstlerInnen ihre Arbeiten konsequent dokumentierten, besteht heute ein ausgeprägtes Bewusstsein für die geeignete Archivierung und Tradierung der eigenen Arbeiten in ein Generationen übergreifendes, langfristigen Kulturarchiv.

gesamte poststrukturalistische Performancetheorie der 80er Jahre“ Phelans Definition folgten. Vgl. Gebhardt, S. 33.

³⁷ Schade betont zurecht, dass „Performance“ im Sinne von Performancekunst ein „durchlässiges Produktionskonzept“ bezeichnet, das mittlerweile als Überbegriff für „verwandte Produktionsformen“ gilt. Vgl. Schade, Sigrid: *Zwischen den Gattungen: Formen der Performance*, Vortrag am internationalen Symposium „Reigen der Künste“, Samstag 29.10.2005, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), S. 1: <http://reigenderkuenste.zhdk.ch/reigenderkuenste/zwischenengattungen.html#oben> (14.01.2011).

³⁸ Vgl. Niemann, Rayelle: *Der Körper als Medium: Das Performance- Netzwerk Schweiz*, in: Omlin/Ninghetto, S. 29-40, hier S. 33.

³⁹ Vgl. Gebhardt, S. 33.

⁴⁰ Vgl. ebd., mit Verweis auf Almhofer, S. 8.

⁴¹ Gegen eine grundsätzliche Abbildbarkeit von Performances argumentierte Peggy Phelan; vgl. dies. 1993, S. 146-166.

⁴² Für eine Dokumentation von Performancekunst argumentieren Jones, Amelia: *Body art/Performing the subject*, Minneapolis/London 1998, S. 37; Schneider, Rebecca: *Archives: Performance Remains*, in: *Performance Research*, (Abingdon) 6.2 (2001): 100-108; Gebhardt, S. 35; Grau, Pascale: *Aufzeigen und Aufzeichnen. Dokumentieren im performativen Akt. Eine Untersuchung zur Relation von Performance und Dokument*, Zürich 2008.

Zusammenfassende Definition zeitgenössischer Performancekunst

Da eine allgemeingültige ontologische Definition von Performancekunst nicht möglich ist, sondern nur die jeweiligen Ausformungen in ihren historischen Kontexten beschrieben werden können⁴³, wird hier eine Definition vorgenommen, die der Kunstform so gerecht wie möglich wird und für den vorliegenden Untersuchungsfokus sinnvoll ist: Zeitgenössische Performancekunst ist eine interdisziplinäre performative Live-Kunst vor Publikum, die sich in den 1960er Jahren in der produktiven Wechselseitigkeit von Happening, Aktionskunst und Fluxus herauskristallisiert hat (im Gegensatz etwa zur Performance innerhalb der Ereignis-, Unterhaltungs- und Eventwelt, der DJ-, Disco-, Pop- und Clubkultur)⁴⁴. Es handelt sich zugleich um eine performative Autoren-Kunst, bei der die individuelle Identität, Körper- und Stimmlichkeit sowie die reale Erfahrung und Erinnerung der PerformancekünstlerInnen als zentrale Ausdrucksmittel eingesetzt werden. Es können sämtliche Ausdruckstechniken und Medien verwendet werden, die dem Anliegen und Ziel der PerformancekünstlerInnen dienen.

⁴³ Schade 2005, S. 1.

⁴⁴ Niemann, S. 29.

Forschungsstand zur Performancekunst in der Schweiz

I.2 Rückblick: Entstehungslinien der Performancekunst in der Schweiz

Eine Geburtsstunde der Performance für eine „nationale Kunstszene“ zu nennen, macht für diese wandelbare performative Kunstform nicht viel Sinn, wie die Schweizer Kunsthistorikerin Sibylle Omlin zurecht feststellt.⁴⁵ Wichtig ist vielmehr, dass die Entwicklung der Performancekunst, die sich in der Schweiz in den 1970er Jahren als künstlerische Ausdruckstechnik etablierte, nur im lebhaften Austausch mit dem Ausland und den aktuellen avantgardistischen Bewegungen stattfinden konnte. Um ein Verständnis für die heute vielfältigen, nicht strikt in Kategorien unterteilbaren „Performance-Künste“ in der Schweiz zu schaffen, werden zunächst die wichtigsten Entwicklungslinien innerhalb des 20. Jahrhunderts bis zum beginnenden 21. Jahrhundert skizziert.

Ein nahrhafter Boden, auf dem Happening, Performance und Aktionskunst in der Schweiz gedeihen konnten, wurde durch den Futurismus, die Lautdichtung Filippo Marinettis oder die bruitistische Musik von Luigi Russolo und „Dada“ vorbereitet.⁴⁶ Die während des Ersten Weltkriegs in ganz Europa verbreitete Dada-Bewegung war der Anti-Kunst verpflichtet, die sich mit gezielten Provokationen und vermeintlicher Unlogik, mit Laut- und Klanggedichten, satirischer Überspitzung, Sarkasmus, Parodie und Unsinnsammlung gegen die bürgerlichen Ideale, gefestigten Normen und das verankerte Obrigkeitsdenken in Gesellschaft und Kunst richtete. Begründet wurde Dada vom deutschen Autor Hugo Ball, der am 5. Februar 1916 mit seiner Freundin Emmy Hennings das Cabaret Voltaire in Zürich nach Vorbild der Münchner Kabarets gründete. Noch im selben Jahr schlossen sich ihnen Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp und Rudolf von Laban an. An den Dada-Anlässen der 1910er und 20er Jahre nahmen zahlreiche Schweizer Künstler teil.⁴⁷

Dreissig/vierzig Jahre später prägte die Fluxus-Bewegung der 1950er Jahre mit ihren international vernetzten und interdisziplinären Aktivitäten tiefgreifend die politischen Happenings und Aktionen der 1960er und 1970er in Amerika und Europa. In der Schweiz setzte diese Ausprägung der performativen Künste mit nur kleiner zeitlicher Verschiebung

⁴⁵ Omlin, Sibylle: *Performativ: Neue Handlungsdimensionen der Künste*, in: Omlin/Ninghetto, S. 10-17, hier S. 15f.

⁴⁶ Vgl. Ninghetto, Françoise: *Die Anfänge: Von Dada, Fluxus und Happening zur Performance*, in: Omlin/Ninghetto, S. 18-28, hier S. 20f.

⁴⁷ Vgl. Omlin, S. 16. Die gegenwärtigen Aktivitäten des wieder bestehenden Cabarets Voltaire in Zürich reichen leider nicht mehr an die internationale Ausstrahlung und Wirkungskraft der 1910er und 1920er Jahre heran.

ein. Wie Omlin ausführt, beteiligten sich zahlreiche Schweizer Künstler an den interdisziplinären Praktiken von Fluxus, Eat Art, Performance-Art und Nouveaux Réalistes. Daneben nahmen verschiedene Schweizer Künstler „aktiv an ausländischen Performance-Bewegungen teil, z.B. bei den Wiener Aktionisten und der Düsseldorfer Fluxus-Szene oder den Nouveaux Réalistes“⁴⁸.

Im Kontext der Schweizer Kunstszenen der 1950er und 1960er Jahre muss, so die Schweizer Kunsthistorikerin Françoise Ninghetto, mit einem weiten Begriff von Performance oder Aktionskunst operiert werden, um etwa die Arbeiten von Daniel Spoerri, Jean Tinguely oder Dieter Roth, die teilweise als „Action“ wahrgenommen wurden, zur Aktionskunst zu zählen.⁴⁹ Die von Daniel Spoerri Ende der 1950er Jahre vorgetragenen Simultanlesungen, seine konkrete und ideogramatische Poesie (beides Anleihen an zentrale Dada-Ausdrucksmittel) können in die internationalen avantgardistischen Praktiken von Dieter Roth, André Thomkins und Emmett Williams eingereiht werden. Mit seinem „dynamischen Theater“ (einem Mitspieltheater, welches die Zuschauer zugleich als Schauspieler integrierte) oder seinen Eat-Art-Happenings agierte Spoerri im Sinne der Fluxus-Bewegung, auch wenn er selten explizit als deren Mitglied partizipierte.⁵⁰

Die 1960er Jahre gelten auch in der Schweiz als Blütezeit der Performancekunst, die eine Vielfalt an Produktionsformen von Aktionen, Happenings über die Körperkunst (Body Art) bis zu szenischen Events umfasst. Wie Ninghetto ausführt, nahm der Körper „als Mass des Raums, der Identität und als Ort der Erzählung einen zentralen Platz“ ein.⁵¹ Die Körperkunst zeigte sich in ganz unterschiedlichen Varianten. Die beiden Schweizer KünstlerInnen Urs Lüthi und Manon (Rosmarie Küng mit bürgerlichem Namen) zählen zu den internationalen Pionieren der Transformer-Körperkunst, in welcher der in seiner Geschlechtlichkeit verwandelte Körper inszeniert wird. Die 1960er Jahre bedeuteten aber vor allem eine verstärkte, durch die internationalen, antibürgerlichen Protestbewegungen politisch motivierte Ausbreitung der künstlerischen Aktionen in den öffentlichen Raum. Nicht das Kunstpublikum wurde dabei anvisiert, sondern die Menschen im Alltag, die mit Performances und Aktionen unmittelbar überrascht und konfrontiert wurden.⁵²

⁴⁸ Omlin, S. 16.

⁴⁹ Ninghetto, S. 21.

⁵⁰ Vgl. ebd.

⁵¹ Ebd., S. 23.

⁵² Dieter Meier, der heute für seine Filme und Musik (Yello) international bekannt ist, füllte 1969 vor dem Kunsthaus Zürich 1000 Metallstücke in Säcke ab, acht Stunden pro Tag, fünf Tage lang. Die Leute konnten sich öffentlich vom heutigen Kulturphilosophen Gerhard Johann Lischka massieren lassen. Vgl. Ninghetto, S. 30f. Der Performancekünstler Urban Gwerder lief an einem Ostermarsch rückwärts durch den Demonstranten-Zug.

1969 etablierte sich in Genf die Fluxus-Groupe Ecart, die ausgehend von ihrer Galionsfigur, dem Schweizer Künstler John Armleder, das Fundament für die Performanceszene in der Suisse Romande legte. Die regelmässigen Ereignisse der Gruppe bestanden zumeist aus einfachen, humorvollen Aktionen ohne theatralische Ausgereiftheit. Anfang der 1970er Jahre bereicherten weitere wegweisende KünstlerInnen wie Gérald Minkoff und Muriel Olesen die Groupe Ecart, welche sich ab 1972 drei verschiedenen Tätigkeiten widmete: einem Verlagsprogramm, der Galerie Ecart (1973-1980), die in Genf Ausstellungen und Performances etwa mit Joseph Beuys, John Cage und Andy Warhol realisierte, und dem Veranstellen von Happenings, Performances, Konzerten und Events.⁵³

In den 1970ern war das Sprengen von Konventionen dezidiertes Ziel. Performances provozierten viele negative öffentliche Reaktionen bis hin zu Presse-Skandalen in den Tageszeitungen. Dabei knüpften sie an die radikalen, selbstverletzenden Körperperformances der Wiener Aktionisten oder der serbischen Performancekünstlerin Marina Abramovic an. Auch die bahnbrechenden Experimente der New Yorker Performanceszene prägten das performative Schaffen in der Schweiz nachhaltig. Der zeitgenössische freie Tanz etwa zeichnet sich heute durch den selbstverständlichen Einsatz nichttänzerischer oder alltäglicher Bewegungen aus.

Zugleich etablierte sich ein neues künstlerisches Verständnis für den Performance-Begriff, der erst in den 1970ern im deutschsprachigen Kontext eingeführt wurde und einen Bruch innerhalb der wissenschaftlichen und künstlerischen Diskussionen bedeutete. Von den KünstlerInnen wurde die Performancekunst vermehrt von Fluxus-Aktionen und Happenings abgegrenzt, indem sie eine grössere Distanz zum Publikum einnahmen und Interaktionen zwischen Performenden und Zuschauern tendenziell ablehnten. Sowohl die damalige als auch die heutige Bedeutung der „Performancekunst“ kann nur im Zusammenhang mit „Performance“ im Sinne einer Aufführung, erfolgreichen Leistung oder Show verstanden werden. So lautet die These des deutschen Kulturphilosophen Gerhard Johann Lischka, dass die Performancekunst als Reaktion auf die massenmedial vermittelte „Show“, die Immaterialisierung und zugleich autoritäre Inszenierung des Körpers durch das Fernsehen (seit den 1950ern) entstanden ist:

Dabei trug er ein Plakat mit der Aufschrift „Wollt ihr den totalen Urban?“ Der Schweizer Regisseur Fredi M. Murer schuf 1966 mit seinem Dokumentarfilm *Chicoree*, der heute Kultcharakter besitzt, ein Künstlerportrait von Gwerder. Im Film montierte Murer jedoch die Ostermarsch-Szene derart um, dass die Kundgebenden rückwärts laufen und Gwerder als einziger vorwärts schreitet. Vgl. <http://www.artfilm.ch/chicoree.php> (02.02.2011).

⁵³ Vgl. Ninghetto, S. 25f.

„Ohne die globale Performance in der Show, diesen Zwang zum Auftritt, damit er immaterialisiert ein Milliardenpublikum erreiche, kann man die Performance Art nicht verstehen. Sie ist der poetische Gegenpol zur superästhetischen Dominanz.“⁵⁴

In der Schweizer Kunstszene der 1980er Jahre herrschte „Aufbruchstimmung“.⁵⁵ Viele wütende, explosive Energie wurde schweizweit, aber vor allem in Zürich, kreativ in Performances, Musik oder generell Kunst umgesetzt, um sich unkonventionellen Visionen hinzugeben, die gegen enge bürgerliche Massstäbe und ein elitäres Kunstverständnis gerichtet waren. Man suchte nach alternativen Lebensentwürfen und verweigerte sich dem Kunstmarkt. Künstlerische Büros wie etwa die fiktive online-Fluggesellschaft „ingold airlines“⁵⁶ parodierten und entlarvten die Versprechen der Marktwirtschaft, indem sie Dienstleistungen anpriesen, diese aber nicht erfüllten. Die Fixiertheit auf den eigenen Körper rückte in den 1980ern zugunsten von Gruppenaktionen und der vermehrten Gründung von „collaborative performances“ in den Hintergrund. Performancekunst diente vermehrt der vertieften Auseinandersetzung mit der mediatisierten Welt sowie dem konstruktiven Dialog und der gemeinsamen Kommunikation, was Lischka u.a. als Reaktion auf die vom Fernsehen geförderte Vereinzelung des Individuums sieht.⁵⁷

Ab 1986 schuf der Performancekünstler M. Vänçi Stirnemann mit der Organisation und Dokumentation von zahlreichen Performance-Events in der Schweiz⁵⁸ und im Ausland eine nachhaltige Basis für die Ende der 1980er und in den 1990ern zunehmende Vernetzung, Entwicklung und Vermittlung der Schweizer Performancekunst. Stirnemann selbst trat u.a. 1986-1991 mit der internationalen Performancegruppe a' battery a'' auf.⁵⁹

Dank der performativen Ausdrucksmittel der Performance konnten viele bildende KünstlerInnen flexibel und effizient auf aktuelle Geschehnisse reagieren und sich mit ihren Reflexionen unmittelbar und direkt ans Publikum wenden. Die Kunsthochschule Form + Farbe (heute F+F Schule für Kunst und Mediendesign) in Zürich, die seit ihrer Gründung 1971 ein Hauptaugenmerk auf Performances legt, spielte dabei eine treibende Rolle. Vor allem die ausgiebige Performanceklasse von Gerhard Johann Lischka und der Performancekurs von Norbert Klassen und Boris Nieslony an der F+F sowie Norbert Klassens Klasse an der

⁵⁴ Lischka 1988, S. 106.

⁵⁵ Vgl. Niemann, S. 31.

⁵⁶ „ingold airlines“ wurde 1982 vom Schweizer Künstler Res Ingold lanciert und ab 1996 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt; vgl. www.ingoldairlines.com/start_set.htm (09.02.2010).

⁵⁷ Vgl. Lischka 1988, S. 158f.

⁵⁸ Vor allem im (heute nicht mehr existierenden) raum f, aber auch in der Shedhalle und im Helmhaus Zürich, die heute zu den etablierten Ausstellungs- und Veranstaltungsräumen der Stadt Zürich gehören.

⁵⁹ M. Vänçi Stirnemann ist zudem Mitglied der collaborative expanded performance Gruppen The Nomads, Feed Back and Forth (1990-1998), Pseudo - durch & durch, Pow-Wow; http://www.asa.de/conferences/texte/pc7_netzwerk1.htm (31.01.2011).

Hochschule für Musik und Theater Bern (heute Hochschule der Künste) haben wesentlich dazu beigetragen, dass sich in den 1990ern eine starke, international bedeutende Schweizer Szene etabliert hat.⁶⁰ Neben Stirnemann, Klassen und Lischka haben auch Ruedi Schill, V. Maly + K. Schilliger, H. Bohmert und Roman Signer durch das Organisieren von internationalen Performance-Events und ihre eigene Performance- und Unterrichtstätigkeit wichtige Aufbauarbeit geleistet.

Dass Schweizer PerformancekünstlerInnen nicht unter sich blieben, zeigt sich anhand ihrer regen Partizipation an internationalen, politisch engagierten Performancegruppen oder Künstlerformationen wie Minus Delta T (1978 - ca.1988)⁶¹, Black Market International (seit 1985)⁶² oder The Nomads.

In den 1990ern entstanden nachhaltige internationale Performancekonferenzen⁶³, Kunst-Netzwerke und Plattformen für die Entwicklung, Reflexion und Vermittlung von Performancekunst, vor allem im deutschsprachigen Raum in Deutschland, Österreich und in der Schweiz, die z.T. bis heute aktiv sind, so z.B. das Performance-Art Netzwerk Schweiz oder der Performance Index Basel.

Der Performance Index wurde 1995 zur Erforschung der Basler Performanceszene und zur Realisierung eines jährlichen internationalen Festivals in Basel initiiert. Damit kamen die Initianten dem drängenden Wunsch nach, eine Verbindung zwischen der damals immer noch aktiven Performancegeneration der späten 1970er Jahre (u.a. Boris Nieslony, Norbert Klassen, Ruedi Schill, Roman Signer, Tony Morgan) und den jungen innovativen KünstlerInnen wie Joko, Fabrice Gigy, Vidya Gastaldon, Serge Comte zu schaffen. Durch die intensive Aufarbeitung, die von Basler KünstlerInnen, KunsthistorikerInnen und

⁶⁰ Vgl. Niemann, S. 31 und S. 34. Die Etablierung der Schweizer Performanceszene hängt zudem eng mit den Tätigkeiten der Schauspielschule Bern, des Belluard Festivals in Fribourg, der Netzwerke STOP.P.T in Bern, Pow-Wow und Ink Art & Text in Zürich, Performance Index Basel sowie des Seedam-Kulturzentrums in Pfäffikon und des APROPOS-Büro/Galerie in Luzern, geleitet von Ruedi Schill und Monika Günther, zusammen. Vgl. http://www.asa.de/conferences/texte/pc7_netzwerk1.htm (31.01.2011).

⁶¹ Minus Delta T wurde 1978 in Zürich gegründet. Bis Mitte der 1980er Jahre war die Gruppe mit aufsehenerregenden „politisch medialen Langzeit-Konzepten“ weltweit aktiv. Vgl. Niemann, S. 31.

⁶² Black Market International (BMI) wurde 1985 vom deutschen Performance- und Installationskünstler Boris Nieslony begründet. Ende 2010 traten die Performancekünstler von BMI anlässlich dessen 25-jährigen Bestehens exklusiv am BONE 13 Festival in Bern auf (30.11-05.12.2010): Norbert Klassen (*swissbased*), Boris Nieslony, Helge Meyer und Marco Teuber aus Deutschland sowie acht weitere KünstlerInnen aus Singapur, Mexiko, Italien, Nordirland, Kanada, Finnland und Holland. Vgl. <http://www.bone-performance.com/> (24.01.2011).

⁶³ Die internationalen Performance Art-Konferenzen, die von KünstlerInnen organisiert wurden und werden, sind grösstenteils von Boris Nieslony (ASA-European und E.P.I Zentrum) initiiert. Sie werden seit 1995 in unterschiedlichen Gastgeber-Ländern durchgeführt und sind Teil des internationalen Performance Art-Netzwerks. 1999 fand die Konferenz in der Schweiz im Kunsthaus Glarus statt. Gemäss Korrespondenz mit Boris Nieslony am 03.02.2011. Vgl. auch http://www.asa.de/conferences/texte/pc7_netzwerk1.htm (03.02.2011). Zudem gibt es von akademischer Seite organisierte internationale Konferenzen, z.B. seit 1997 von PSI; vgl. <http://psi-web.org/about/mission/> (03.02.2011).

Kunstinteressierten, aber auch in Zusammenarbeit mit Akteuren der ausländischen Performanceszene vorgenommen wurde, entwickelte sich der vom Schweizer Performance-/Künstler Heinrich Lüber und der Schweizer Kunstwissenschaftlerin Sabine Gebhardt Fink mitbegründete Performance Index über die 1995 und 1999 realisierten internationalen Festivals hinaus zu einem breiten Netzwerk. Dieses ist seit Ende der 1990er Jahre im Rahmen unterschiedlicher Archiv- und Forschungsprojekte in der Schweiz aktiv.⁶⁴ Mit der Netzwerk-Idee zogen sich die PerformancekünstlerInnen in den 1980er und 1990er Jahren jedoch vermehrt aus der Öffentlichkeit zurück. Entgegen dem aktiven Aufbrechen der Öffentlichkeit in den 1970ern stehen bis heute tendenziell das Verbinden und Unterstützen von gleichgesinnten Kunstschaaffenden oder -rezipienten im Vordergrund.

Was generell für die Entwicklungen innerhalb der Schweizer Performancekunst gilt, gilt besonders ausgeprägt für das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts: Die disparaten Ansätze widerstreben einer kategorischen, klaren Zusammenfassung. Die Hauptthemen, welche die Performancekunst der 1990er bestimmen, hängen mit den neuen technologischen Entwicklungen in der Bio-, Gen-, Computer- und Kommunikationsforschung zusammen, die aus neuer Perspektive den menschlichen Körper und dessen sozialgesellschaftlichen Lebenskontext fokussieren. Im Kontext der Medialisierung und Selbstinszenierung des schönen, zielgerichteten und erfolgreichen Individuums sowie als Reaktion auf die Explosion des Kunstmarktes in den 1980ern entwickelten die Performancekünstler unterschiedliche (Gegen-)Strategien, um sich kritisch mit der Bedeutung des eigenen Körpers und der eigenen Kunst „in dieser schönen neuen Welt“ auseinanderzusetzen.⁶⁵ Harm Lux beschrieb die für die Performancekünstler anarchistische Situation wie folgt:

„Die damaligen PerformancekünstlerInnen verstanden, dass ihre Kraft in ihrer Eigensinnigkeit lag. Diese stand aber im Spannungsfeld mit einem auf Profit ausgerichteten Markt, der den Performancemenschen zudem ein anständiges Honorar verweigerte.“⁶⁶

Während die einen KünstlerInnen sich auf einfache, poetisch-sinnliche oder rituelle Körperhandlungen konzentrierten oder sich mittels Remakes auf alte Performances bezogen, interessierten sich andere vermehrt für theatrale Praktiken und nutzten Plattformen des experimentellen Theaters. Viele Künstler verwenden seither vermehrt elektronische Medien

⁶⁴ Vgl. Lüber, Heinrich: *Performance Index*. Der Text entstand 2009 anlässlich der online Performance Chronik Basel: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=71> (31.01.2011). Am Performance Index Basel partizipierten 2009 u.a. Linda Cassens, Sabine Gebhardt Fink, Hedy Graber, Pascale Grau, Heinrich Lüber und Martina Siegwolf.

⁶⁵ Vgl. Freiburghaus, Pius: *Human Performance*, in: Perforum.ch, S. 3-4, hier S. 3.

⁶⁶ Vgl. Harm Lux: *Bingo Falls Twoonenineone*, in: Perforum.ch, S. 6-10, hier S.9.

und setzen sie als künstlerische Gestaltungsmittel ein, indem sie zugleich die Bedeutung von Video und Internet als omnipräsente Kunst- und Kommunikationsmittel kritisch hinterfragen. Auch hier steht die Wahrnehmung des Körpers im Mittelpunkt. Das Verhältnis von Live- und mediatisiertem Körper wird jedoch auf unterschiedliche Weise inszeniert.

In seinen Video-Performances kontrastiert Yan Duyvendak seinen realen Körper mit den fiktionalisierten Individuen aus dem Mainstream-Film und -Fernsehen (worauf in Kap. III.3 ausführlich eingegangen wird).

Jörg Köppl und Peter Začek untersuchen mit *Karmacontrol* (1998) die „trügerische und verdrehte Abhängigkeit von Situation und medialem Abbild“, indem sie mittels low- und high-tec (einer Holzplatte und einer darauf befestigten brennenden Kerze sowie einer Video-Kamera) ihre „Untersuchung gegenseitiger Abhängigkeiten – von Menschenpaaren, von Mensch und Material, von Mensch und Naturgesetz“ um eine weitere Arbeit vorantreiben.⁶⁷

Marc Mouci, der jüngeren Schweizer Performancegeneration angehörend, inszeniert mit seiner Internet-Performance *in bed with me* (2000) die doppelte intime Preisgabe des Körpers an die (unkontrollierbare) Öffentlichkeit.⁶⁸

Die Schweizer Künstlerinnen Geneviève Favre (*Jane from the Dark*, 1999), Lena Eriksson (*BB*, 2001), Steffi Weissmann (*Service*, 1996), Andrea Saemann, die ihren Körper als Mittel zur Re-Konstruktion von Erinnerungen und Geschichten einsetzt (*Schlüsselreize: die Eltern, das Haus und die Tasche*, 1996, siehe Kap. III.1), Pascale Grau⁶⁹, die ihren Körper auch mittels Verbalsprache und Narration vermehrt als „Träger von Identitätskonstruktionen“ inszeniert (*Enhanced by King Kong*, 1999), Muda Mathis und Sus Zwick (*Miniaturen und andere Grössen*, 1999, vgl. hier Abb. 15) oder Barbara Naegelin (*Der Schmetterling*, 2002) entwickeln im Zusammenspiel von Live-Handlung und Videobild/Videoprojektion unterschiedlich konnotierte Präsentationen und Erforschungen ihres – weiblichen – Selbst.⁷⁰

Die aktive künstlerische Auseinandersetzung mit den sozial, biologisch und technisch geformten Erscheinungs- und Wahrnehmungsweisen des Körpers ging Hand in Hand mit den

⁶⁷ Vgl. Zimmermann, Annina: *Projektion und Präsenz*, in: Perforum.ch, S. 56-65, hier S. 57. Siehe auch Performance Chronik Basel (seit 2009 online): www.xcult.org/C/performancechronik/?p=1 (06.12.2010).

⁶⁸ Geboren 1964 in Zürich, arbeitet in den Bereichen Performance, Video, Fotografie; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (03.02.2011). In *in bed with me* wird ein Gast eingeladen, live eine Nacht mit Mouci im Bett zu verbringen, das in einer Galerie aufgestellt ist. Im Anschluss daran veröffentlicht Mouci ein Foto dieser gemeinsamen Situation sowie die vom Gast niedergeschriebenen Erfahrungen der Nacht im Internet. Vgl. Niemann, S. 36.

⁶⁹ Geboren 1960, lebt und arbeitet in Basel in den Bereichen Performance, Installation, Video, Bühnenbild, Zeichnung und Kulturtheorie; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx>; http://www.pascalegrau.ch/biogr/frame_2er.php; <http://www.pascalegrau.ch/kunst/frame.php> (03.02.2011).

⁷⁰ Zimmermann, S. 58ff.

neu entwickelten Ansätzen der Gendertheorie (z.B. Judith Butlers)⁷¹ wie auch mit den intensiven gesellschaftlichen und theoretischen Debatten (Hybriditäts- und Alteritätstheorie) über kulturelle, nationale und ethnische Identitätsprägungen.⁷²

Zahlreiche KünstlerInnen-Duos haben im Kontext dieses neu erwachten Körperdiskurses eine produktive interdisziplinäre Zusammenarbeit entwickelt, wie Muda Mathis und Sus Zwick (seit 1989), Victorine Müller und Irene Bachmann (Mitte/Ende 1990er Jahre), Brigitte Bérard und Mileva Josipovic (1995-1997), JOKO (Karin Jost und Regula Kopp, 1995-2000), Stefan Halter und Franz Gratwohl (seit 1990) oder Jörg Köppl und Peter Začek (seit 1997).⁷³

Eine weitere Performance-Richtung, die sich verstärkt seit den 1990ern ausgebildet hat, ist die prozessorientierte Performance. Sie hat sich vor allem durch die sozialen, das Publikum miteinbeziehenden Aktionen des Schweizer Künstlers San Keller etabliert. Seit Mitte der 1990er Jahre bietet Keller Dienstleistungen an, die er im öffentlichen oder privaten Alltagsraum, in Museen oder Galerien ausführt. Dabei bezweckt er das Zusammenbringen von Menschen, die gemeinsam eine Aktion ausführen oder sich für die Dauer der Aktion miteinander verbunden fühlen. Ebenso thematisieren seine Dienstleistungen das komplexe Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Gesellschaft und kratzen dabei an tabuisierte Themen wie die schlechte Entlohnung von Künstlern oder die Anpassung künstlerischer Arbeit an die Nachfragen des Kunstmarktes.⁷⁴

Inhaltlich habe sich die Schweizer Performanceszene in den 1990ern gegenüber den früheren Jahren jedoch nicht grundlegend gewandelt, wie Harm Lux ausführt:

„Die Parameter: Stille, Ritual – Wiederholung und Nachahmung –, der/das Andere, Kontingenz und Chaos, Sprache und Raum – Fiktion –, das Politische, die Katharsis, alle kamen vor, wurden ins Spiel eingebracht. Neu war das Spiel mit dem Dienstleistungscharakter und der Einbezug von neuen Medien.“⁷⁵

Die Tendenzen können jedoch kaum in alt/neu eingeteilt werden. Das Ähnliche existiert in der Performancekunst nebeneinander, was gemäss Freiburghaus der postmodernen Pluralität und Dehierarchisierung der 1990er entspricht.⁷⁶ Ein weiterer Grund für den Facettenreichtum

⁷¹ Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990; dies.: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York 1993.

⁷² Vgl. Niemann, S. 35f.

⁷³ Vgl. Niemann, S. 36ff.

⁷⁴ Mit *Keller schläft an Ihrem Arbeitsplatz* (2000) bietet Keller Arbeitgebern und -nehmern sowie Selbständig-erwerbenden an, ihn während ihrer eigenen Arbeitszeit als Schlafenden in ihren Büros anzustellen. Kellers Lohn hängt vom jeweiligen Einkommen der Arbeitgeber ab. Vgl. auch die jüngere Installation/Aktion *Confessional for the Artbusiness – Are There Any Rules?* (2007).

⁷⁵ Harm Lux, S. 10.

⁷⁶ Freiburghaus, S. 4.

der Schweizer Performance liegt auch darin, dass viele KünstlerInnen aus der Performance-generation der 1980er und 1990er Jahre heute selbst an nationalen und internationalen Kunstschulen lehren, Workshops geben und jeweils ihre eigenen Erfahrungen, Netzwerke und Überzeugungen weitervermitteln.⁷⁷

⁷⁷ Vgl. Niemann, S. 38; Harm Lux, S. 10.

I.3 Zur aktuellen Schweizer Performancekunst

I.3.1 Performance-Szenen

Eine Szene hat vor allem gemeinschaftsbildende Funktion. Der deutsche Soziologe Ronald Hitzler definiert sie als:

„ein Netzwerk von Akteuren [...], die bestimmte materiale und mentale Formen der kollektiven Selbst-Stilisierung teilen, um diese Teilhabe wissen, und die diese Gemeinsamkeiten kommunikativ stabilisieren, modifizieren oder transformieren“⁷⁸.

In diesem Sinne existiert heute in der Schweiz durch die intensive Aufbauarbeit in den 1980er und 1990er Jahren und dank dem anhaltenden Engagement von KünstlerInnen und OrganisatorInnen an Festivals eine aktive, lebendige Performanceszene in verschiedenen Schweizer Städten.⁷⁹ Diese Szene ist jedoch äusserst heterogen.⁸⁰ Denn zum Einen entwickelte und entwickelt sich die Performancekunst auf unterschiedliche Weise quer durch die Sparten Bildende Kunst, Tanz und Theater. Zum Anderen besteht die zeitgenössische Schweizer Performancezene aus einer Vielzahl regionaler Szenen oder Netzwerke⁸¹, die sich seit den 1980er und 1990er Jahren vor allem im urbanen Raum etabliert haben und heute wichtige „Keimzellen“ für die Entwicklung und Vermittlung der Performancekunst darstellen.⁸² Einerseits zeichnen sich diese Szenen durch je spezifische, historisch und regional geprägte Produktionsweisen und Diskurse aus. Andererseits stehen sie im gegenseitigen Austausch mit sowohl national als auch weltweit regelmässig stattfindenden Performance-Aktivitäten. Bereits seit Ende der 1990er Jahre nimmt die Schweiz somit einen wichtigen Platz innerhalb der internationalen Performance-Szenen ein.⁸³ Performances sind heute in der Schweiz, neben ihrer Präsenz an Festivals und Institutionen, fester Bestandteil im Programm grosser und kleiner Museen, Galerien⁸⁴ und Kunstmessen.⁸⁵

Einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung, Etablierung und Vernetzung der Performancekünste leisten regelmässige Festivals, verschiedene Institutionen und Schweizer

⁷⁸ Hitzler, Ronald: *Forschungsfeld ‚Szenen‘. Konzept einer explorativ-interpretativen (Jugend-)Kulturforschung*: <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> (31.01.2011); Lang, Thomas: *PAC - der dritte Raum. Was heisst Performen im 21. Jahrhundert? Möglichkeiten und Perspektiven eines Performance Art Center*, Zürich 2010, S. 29: <http://www.perform-now.ch/index.php/download> (31.01.2011).

⁷⁹ Sie hier, Kap. I.2.

⁸⁰ Freiburghaus, S. 4.

⁸¹ Vgl. hier Kap. I.2. und Niemann, S. 33.

⁸² Mit „Keimzelle“ wird ein Begriff des Schweizer Künstlers und Kurators Thomas Lang übernommen, der jüngst die geopolitische Situation der performativen Künste in der Schweiz untersucht hat. Vgl. Lang, S. 29.

⁸³ Vgl. http://www.asa.de/conferences/texte/pc7_netzwerk1.htm (31.01.2011).

⁸⁴ In Luzern führen Ruedi Schill und Monika Günther seit 1971 den Projektraum und die Galerie APROPOS für experimentelle Kunst, Performances und Installationen. Die Ausstellungen und Veranstaltungen werden vor allem regional und national wahrgenommen.

⁸⁵ Vgl. Niemann, S. 38.

Kunsthochschulen, welche spezifische Performance-Ausbildungsgänge anbieten oder die performative Praxis im Rahmen ihrer allgemeinen Masterstudiengänge integrieren. Die wichtigsten Institutionen, Schulen und Festivals für Performancekunst sind in der französischen und deutschen Schweiz angesiedelt, insbesondere in Genf, Basel, Zürich und Bern⁸⁶ wie auch in Luzern und Winterthur. Während sich der deutsch- und romanischsprachige Kanton Graubünden vor allem nach Zürich ausrichtet, orientiert sich das im Süden gelegene italienischsprachige Tessin vor allem an den kulturellen Entwicklungen in Mailand.⁸⁷

Romandie

Die Schweizer Performancezene in der Romandie, die sich v.a. um Genf und Lausanne weitgehend aus den Aktivitäten der Fluxus-Groupe Ecart seit Ende der 1960er Jahren gebildet hat, ist kulturell eng mit ihrem Nachbarland Frankreich und ebenso mit der kanadischen Provinz Quebec verbunden. Das performative Schaffen wird durch die spezifisch frankophonen Ausbildungsorte und Aufführungspraktiken geprägt, womit sich die Szene der Romandie von derjenigen der Deutschschweiz – teilweise durch verstärkten Einbezug von Sprache sowie einen stärkeren Fokus auf gesellschaftspolitische Themen – unterscheidet.⁸⁸ Doch die Vertreter⁸⁹ der welschen Szene bleiben nicht unter sich, sondern zeigen ihre Performances regelmässig auch in der Deutschschweiz oder im Tessin. So zählt Yan Duyvendak dank seiner geschliffenen und originellen performativen Sprache zu den herausragendsten Figuren nicht nur der welschen, sondern der Schweizer Performancekunst, als deren Botschafter er auch im Ausland fungiert.⁹⁰ Die Kunsthochschule in Genf bietet im Rahmen der Bachelor-Ausbildung das spezifische Performance-Atelier „option art/action“ an. Die dreijährige Ausbildung wird jeweils von 25 Studenten absolviert, die von den drei internationalen Künstlern Duyvendak, Maria La Ribot und Joseph-Maria Martin in performativer Praxis und vom Autor und Kunstkritiker Christophe Kihm theoretisch unterrichtet werden.⁹¹ Immer mehr PerformancekünstlerInnen zeigen ihre Arbeiten an interdisziplinär ausgerichteten Festivals, wie z.B. am FAR (Festival der Bühnenkünste) in

⁸⁶ Die Städte Zürich, Basel, Genf und Bern bilden zugleich die vier bedeutendsten Kulturorte der Schweiz; vgl. die Grafik „Kulturorte der Schweiz und ihre Gewichtung“ in: Lang, S. 34.

⁸⁷ Aus dem Gespräch mit Pius Freiburghaus am 19.12.2006 im Perforum Pfäffikon.

⁸⁸ Vgl. Omlins Einschub in: Walser, S. 42.

⁸⁹ Zu den v.a. seit den 1990er Jahren prominent gewordenen Vertretern der welschen Performanceszene zählen Fabrice Gygi, Gianni Motti, Yan Duyvendak, Fredy Porras, Myk Henry, Mourad Cheraït, G3, KLAT, Airbag, Loopmatic und Geneviève Favre. Vgl. Kaeser, Olivier: *Live Art – Post Performance*, in: *Human Performance*, S. 66-77, hier S. 66.

⁹⁰ Kaeser, S. 66.

⁹¹ Haute École D'Art et de Design Genève (HEAD):

http://head.hesge.ch/spip.php?rubrique209#IMG/jpg/av_art-action_sonia_rickli_03_web-2.jpg (25.04.2010).

Nyon, am Belluard Bollwerk International in Fribourg oder am Les Urbaines in Lausanne. Diese offenen Plattformen ermöglichen eine zeitgemässe Auseinandersetzung mit unterschiedlichen performativen Medien, Arbeitstechniken, Ausdrucks- und Denkweisen, um die eigene Performance-Sprache stetig weiterzuentwickeln. In Lausanne und Genf haben sich in den 1990ern zudem zwei wichtige zeitgenössische Bühnen für experimentelles performatives Schaffen gebildet. Sowohl das Centre d'art Scénique (Arsenic) in Lausanne wie auch die Usine in Genf legen vermehrt Gewicht auf die interdisziplinäre Vermischung von Theater, Performance, bildender Kunst und Musik.⁹²

Basel

Die Stadt Basel verfügt mit dem Kaskadenkondensator (Kasko) als einziger Ort in der Schweiz über eine explizite Plattform für Performancekunst. Mit den 1998 von der Schweizer Künstlerin, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin Pascale Grau und Andrea Saemann initiierten Performance-Reihen sowie einem Performance-Labor, welches 2003 parallel zu den Reihen entstand, verpflichtet sich der Kasko der Präsentation wie auch kritischen Diskussion und Weiterentwicklung zeitgenössischer Performancekunst mit ihren diversen Produktions- und Dokumentationsbedingungen.⁹³

In Basel erhält die Performancekunst seit der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts verstärkte institutionelle Aufmerksamkeit und finanzielle Unterstützung. So hat sich um die Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK) Basel ein weiterer wichtiger Schwerpunkt für die performativen Künste gebildet⁹⁴ – v.a. dank dem am Institut für Kunst angesiedelten Performance-Unterricht von Muda Mathis.

Ein national relevanter Anlass ist der seit 2000 vom Kunstcredit Basel-Stadt durchgeführte Performance-Wettbewerb „Sicht auf das Original“. Dabei werden jährlich qualitativ hochstehende Performanceprojekte von Schweizer KünstlerInnen finanziell gefördert.⁹⁵ Dank der Initiative von Andrea Saemann und aufgrund des grossen Publikumsinteresses, welches der Anlass bisher auslöste, hat sich die Basler Kunstkommission entschieden, ab 2011 zusammen mit der Stadt Genf sowie dem Aargauer Kuratorium einen Performance-Preis

⁹² Vgl. Omlins Einschub in: Walser, S. 42.

⁹³ Vgl. Grau, Pascale: *Modell Kaskadenkondensator*, S. 3. Der Text entstand 2009/2010 anlässlich der online Performance Chronik Basel: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=389> (14.01.2011). Die internationale Vernetzung der Performancekunst wird im Kasko seit 2004/2005 zunehmend thematisiert und gelebt. Vgl. Grau 2009/2010, S. 3f.

⁹⁴ Gemäss Niemann, S. 38.

⁹⁵ Gefördert wurden u.a. die Performanceprojekte *Performance Saga: Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst* von Andrea Saemann und Katrin Grögel (freies Kunstprojekt 2007), die *Performance Dreams Come True (My Way)* von Yan Duyvendak (Performance-Wettbewerb 2002) und das Projekt *generation gap* von Andrea Saemann, (Performance-Wettbewerb 2002), vgl. <http://www.kunstcreditbasel.ch/projekte/performance.htm#anchor> (31.01.2011).

Schweiz zu begründen.⁹⁶ Einmal jährlich wird damit der ursprünglich in Basel verortete Wettbewerb in abwechselnden Gegenden der Schweiz durchgeführt.

Ein wichtiges Nachwuchs-Ereignis ist das jährliche Performancefestival „act“ der Schweizer Kunsthochschulen, das 2003 von den in Basel lebenden KünstlerInnen Muda Mathis, Heinrich Lüber und Pascale Grau begründet wurde. „act“ ist „eine vernetzte Zusammenarbeit von Studierenden und Dozierenden aus den Fachhochschul-Studiengängen Kunst, Medienkunst und Lehrberufe für Gestaltung und Kunst“. Es findet jedes Jahr in verschiedenen Städten der Schweiz statt und ist das einzige Festival, das den KunststudentInnen in der Schweiz die Möglichkeit anbietet, erste Auftrittserfahrungen zu sammeln und sich über die Fragen „der Entwicklung, Präsentation und Dokumentation von performativen Kunstprojekten“ gegenseitig auszutauschen.⁹⁷

Mit der *Kaserne Basel* bietet Basel eine weitere wichtige Plattform für die nationale und internationale interdisziplinäre Performanceszene. Im 2009 kooperierte die Kaserne beispielsweise mit der *Liste Basel* für die Veranstaltungsreihe „ZAP! Ein Performance-Marathon in sechs Tagen“, die sich vor allem an Performance-interessierte Theaterschaffende der jüngeren freien Szene richtete.⁹⁸ Das Festival *Culturescapes China*, das 2010 in der Kaserne stattfand, ist nur ein Beispiel für den regen Austausch zwischen Schweizer und chinesischen KünstlerInnen, die in den vergangenen Jahren in Chinas Grosstädten eine lebhaftige Tanz- und Performanceszene entwickelt haben.⁹⁹

Zürich

In Zürich stellen das Tanzhaus Wasserwerk, welches alle zwei Jahre das internationale Performancefestival „Stromereien“ organisiert¹⁰⁰, das Theaterhaus Gessnerallee sowie die Rote Fabrik die wichtigsten etablierten Plattformen für die interdisziplinäre Präsentation performativer Künste dar. Von internationaler Bedeutung sind sie vor allem für zeitgenössischen Tanz, freies Theater und Musik. An der bereits erwähnten Schule F+F in Zürich wird das Fach „Performance“ im Rahmen des Gestalterischen Vorkurses gelehrt. Der Unterricht vermittelt Grundlagen für die Präsentation eigenständiger Performances und

⁹⁶ Vgl. www.kunstkreditbasel.ch/downloads/Jurybericht_2010.pdf, S. 5 (31.01.2011).

⁹⁷ Vgl. <http://www.act-perform.net/> (31.01.2011).

⁹⁸ Vgl.

http://www.programmzeitung.ch/index.cfm?uuid=5F262A091185B8C4BAE32734FF029863&and_uuid=53EE15A11185B8C4BACEA97C86212217&content_from=1&content_to=50&show_long=1 (01.02.2011).

⁹⁹ Vgl. http://www.kaserne-basel.ch/Tanz/18_11_10 (01.02.2011).

¹⁰⁰ Das Wasserwerk wurde 1996 gegründet und 2007 um weitere Produktionsräume vergrössert. Das Festival „Stromereien“ ist das einzige regelmässig stattfindende, interdisziplinär ausgerichtete Performance-Ereignis in Zürich. Weitere Performance-Veranstaltungen werden in Zürich entweder individuell von Künstlerinnen und Künstlern oder im Rahmen von Ausstellungen und Vernissagen organisiert. Vgl. Lang, S. 32.

fokussiert den Körper als Kommunikationsmedium sowie die Wahrnehmung der eigenen Person im Umgang mit alltäglichen Begegnungen und Kontakten in Raum und Zeit. Die F+F führt damit die Tradition der ersten, international renommierten Klassen für Performance weiter, die Ende der 1980er Jahre von Norbert Klassen und in den 1990ern von Boris Nieslony an dieser Schule geleitet wurden.

Bern

Dass die performativen Künste in der Schweiz – aufgrund ihres experimentellen Charakters – beim Publikum, den Kunstschaaffenden wie auch in den Medien vermehrt auf Interesse stossen und auf staatliche wie private Unterstützung zählen können¹⁰¹, zeigt sich auch am Beispiel der Dampfzentrale Bern. Als etabliertes zeitgenössisches Kulturzentrum richtet sie ihr Programm seit 2007 neu auf Tanz und Musik sowie deren Überschneidungen mit Performance und Clubkultur aus.¹⁰² Zu den älteren etablierten Festivals, welche sich der Performancekunst im engeren Sinne widmen, zählt seit 1998 das *BONE* in Bern unter der Leitung von Norbert Klassen.

Luzern, Giswil, Winterthur

Neben dem Performance-Unterricht an der Kunsthochschule finden in Luzern seit 2001 regelmässig die *migma* Performancetage statt, an denen performative Arbeiten disziplinenübergreifend gezeigt werden. Ebenfalls zu den etablierten Festivals, die sich jedoch der traditionelleren Performancekunst widmen, gehört der jährliche International Performance Art Tag in der Turbine Giswil, kuratiert von Monika Günther und Ruedi Schill. Zu den jüngsten, interdisziplinär ausgerichteten Festivals zählt das seit 2009 zweijährlich in Winterthur geplante Festival der performativen Künste *perform now!*¹⁰³

¹⁰¹ Vgl. Lang, S. 30.

¹⁰² Vgl. ebd. und <http://www.dampfzentrale.ch/de/leitbild.html> (01.02.2011).

¹⁰³ Siehe <http://www.perform-now.ch/> (11.01.2011).

I.3.2 Zeitgenössische Tendenzen

Eines der wichtigsten Merkmale, das die zeitgenössische Schweizer Performancepraxis auszeichnet, ist ihre Vielfalt und Interdisziplinarität. Es existieren in der Schweiz keine Dogmen oder Debatten darüber, was Performancekunst zu sein hat oder was nicht. Viel eher steht die Frage im Vordergrund, welche spezifischen Formen und Möglichkeiten der Sinngebung die Performance heute entwickeln kann. Nicht die Technik bestimmt, ob die Performance zu einer bestimmten Disziplin gehört, sondern die performative Technik ergibt sich aus der individuellen Idee und Bedeutung, die ein jeder Künstler mit seiner Arbeit auszudrücken versucht. Viele zeitgenössische Schweizer PerformancekünstlerInnen arbeiten, wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits erwähnt, mit unterschiedlichen Medien und Ausdrucksmitteln und bezeichnen sich viel eher als „Künstler“, denn spezifisch als Performancekünstler.¹⁰⁴

Wenn im Folgenden ausgewählte Schweizer KünstlerInnen exemplarisch unter medialen Blickpunkten zugeordnet und kategorisiert werden, geschieht dies zur Orientierung der Leser, um die in der vorliegenden Arbeit getroffene Künstlerauswahl in den Gesamtkontext der Schweizer Performanceszene einbetten zu können. Dabei handelt es sich jedoch keinesfalls um eine erschöpfende Darstellung der zeitgenössischen Szene oder der künstlerischen Arbeitsweisen. Wie bereits Olivier Kaeser im Hinblick auf die Performancekunst der 1990er Jahre festgestellt hat, besteht die Schwierigkeit eines solchen Überblicks darin, dass sich inhaltliche Kategorien nur schwer definieren und die einzelnen Künstler nicht nur einer Kategorie zuordnen lassen.¹⁰⁵

Ein zentrales Ausdrucksmittel ist nach wie vor der Einsatz des eigenen Körpers, der in unterschiedlicher Ausprägung stattfindet: Auf das Zusammenspiel von Körper und Video, das von zeitgenössischen KünstlerInnen wie Yan Duyvendak, Lena Eriksson, Pascale Grau, František Klossner, Jörg Köppl und Peter Začek, Muda Mathis und Sus Zwick, Marc Mouci, Barbara Naegelin, Andrea Saemann, Steffi Weissmann bereits seit den 1990ern verstärkt ausgelotet wird, wurde bereits im Kapitel I.2 eingegangen. Eine weitere Richtung der Körperperformance bilden sogenannte Körper-Installationen. Ein bedeutender Vertreter ist Heinrich Lüber, der ab Mitte der 1990er Jahre seinen Körper „mit Requisiten wie Seilen, Trichtern, Stangen, Rohren oder Kugeln“ verlängert und ihn beinahe bewegungslos in Beziehung zum städtischen oder ländlichen Raum setzt. Indem Lüber durch die Rohre oder

¹⁰⁴ Gegenwärtig bedeutet für Duyvendak die Performancekunst innerhalb der Spanne von bildender Kunst, Theater und Tanz die spannendste Ausdrucksweise, um Bedeutung zu generieren. Duyvendak schätzt sich glücklich darüber, der lebendigen performativen Praxis in der Schweiz anzugehören, ohne dass er sich selbst einer speziellen Sparte zuteilt. Aus dem Gespräch des Künstlers mit der Autorin am 20.01.2011.

¹⁰⁵ Kaeser, S. 67.

Trichter auf inhaltlich zwar unverständliche Weise spricht, doch jeweils einen bestimmten Sprachduktus nachahmt, geht er auf ebenso humorvolle wie auch surreale und groteske Weise den klanglichen performativen Phänomenen der Sprache nach.¹⁰⁶ Auch Victorine Müller¹⁰⁷, die mit transparenten Hüllen arbeitet, gehört zu den wichtigen Vertretern der installativen Körperperformance, die vor allem eine bildhafte, poetische und klangliche Qualität aufweist. Geneviève Favre¹⁰⁸ oder Gaspard Buma¹⁰⁹ gestalten ihre Körperapplikationen mit elektronischer Raffinesse und nutzen Sprache als klanglichen Ausdruck oder als Aufforderung ans Publikum, sich interaktiv mit der Körperinstallation auseinanderzusetzen. Die multimedialen Performances von Muda Mathis und Sus Zwick weisen durch ihre spezifische Art, auf der Bühne Alltagsgegenstände zueinander in Beziehung zu setzen, eine installative, bildhafte Qualität auf.

Eine weitere Art der Körperperformance zeichnet sich dadurch aus, dass die Performer einfache Handlungen oder Bewegungen ausführen und ihre Mittel auf einfache, meist im unmittelbaren Arbeitskontext vorgefundene Materialien reduzieren. Die Performancegruppen Black Market und a' battery a“ oder Soloperformer wie Boris Nieslony, M. Vänçi Stirnemann, Monika Günther und Ruedi Schill, Dorothea Rust oder Barbara Hochuli können dieser Richtung zugeordnet werden, wobei sie ihre Performances in der Tradition der 1960er und 1970er Jahre und meist ohne Sprache und Narration gestalten. Lena Eriksson¹¹⁰ hingegen nutzt Malerei und Zeichnung als einfache Ausgangsmittel, um den Zuschauern eine (auto-)biographische oder frei assoziierte Geschichte zu erzählen.¹¹¹

Weitere Performanceansätze wurzeln im Tanz, wie diejenigen von Monica Klingler, Alexandra Bachzetsis¹¹² oder Maria La Ribot¹¹³. Bachzetsis und La Ribot, aber auch František Klossner, der vom Mediendesign her zu Performance und Theater stiess, oder Muda

¹⁰⁶ Geboren 1961, lebt und arbeitet in Basel. Lüber arbeitet gattungübergreifend in den Bereichen Performance, Installation und Mixed Media; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (01.02.2011).

¹⁰⁷ Geboren 1961, arbeitet in den Bereichen Performance, Fotografie, (Video-)Installation, Video, Malerei und plastische Objekte; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (02.02.2011).

¹⁰⁸ Geboren 1978, arbeitet in den Bereichen Performance, Installation, Kunst im öffentlichen Raum, Konzeptkunst, Interaktive Kunst, Audio, Licht, Neue Medien, (Acryl-)Malerei, Mixed Media, Ton, Video; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> / www.geneviefavre.com (01.02.2011).

¹⁰⁹ Geboren 1975, arbeitet in Lausanne; vgl. <http://gaspardbuma.org/de/page348.html> (01.02.2011).

¹¹⁰ Geboren 1971, arbeitet in den Bereichen Performance, Installation, Zeichnung, Aquarell, Malerei, Videokunst; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (01.02.2011).

¹¹¹ Vgl. die Performances *Das Original bin ich* (2006) und *Wahrsagen* (2008, in Zusammenarbeit mit Tina Z'Rotz und Chris Regn); vgl. <http://www.lena-eriksson.ch/index.php?/performance/das-original-bin-ich/> und <http://www.lena-eriksson.ch/index.php?/performance/wahrsagen/> (06.02.2011)

¹¹² Geboren 1974, lebt und arbeitet als Performancekünstlerin und Choreographin mit Basis in Zürich; vgl. <http://www.alexandrabachzetsis.com/biography.html> und <http://www.alexandrabachzetsis.com/work/work.html> (02.02.2011).

¹¹³ Geboren 1962, lebt und arbeitet seit 2004 als Künstlerin und Choreographin in Genf. Bis 2008 unterrichtete Maria La Ribot an der HEAD (Haute Ecole d'Art et de Design de Genève); vgl. <http://www.laribot.com/spip.php?article16> und <http://www.laribot.com/spip.php?article463> (02.02.2011).

Mathis, die sich sowohl in audiovisueller Gestaltung wie auch in Tanz ausbildete, arbeiten seit den 1990er Jahren verstärkt interdisziplinär im Spannungsfeld von Körperperformance, Tanz, freiem Theater, Video und Installation.

Zu den Schweizer KünstlerInnen, die im Grenzbereich von Theater und Performance arbeiten, gehört Ariane Anderegg¹¹⁴, die derzeit als Schauspielerin und Performerin arbeitet. Andereggs Selbstinszenierungen, die an Cindy Sherman und Marina Abramovic erinnern, oder ihr Fokus auf „das Verhältnis von Menschen, Orten und Erinnerungen“ sowie die „Produktionsmechanismen im zeitgenössischen Kunstbetrieb“ zeichnen ihre interdisziplinären Performances aus.¹¹⁵ Die performativen Arbeiten von Norbert Klassen, der ursprünglich ebenfalls als Schauspieler ausgebildet wurde, können seit Mitte der 1980er Jahre als „Performance-Theater“ bezeichnet werden, in welchem Dialoge, Monologe, die körperliche Selbsterfahrung und das Vermischen von *acting* und *performing* eine wichtige Rolle spielen. Auch Muda Mathis, Sus Zwick und Yan Duyvendak, deren künstlerischer Ursprung die bildende Kunst ist, machen durch ihre arrangierten Choreographien und Inszenierungen Anleihen beim freien Theater. Das junge internationale Performance-Kollektiv Californium 248¹¹⁶, das sich aus dem Genfer Performance-Atelier herausgebildet hat, lotet seit 2009 die Möglichkeiten der bildenden Kunst, des Tanzes, Theaters wie auch der Musik und Populärkultur aus, um auf experimentelle Weise neue performative Formen der Repräsentation zu entwickeln.

Zu den performativen Künsten zählt Musik, insofern ihre Darbietungsweisen das rein Musikalische überschreiten. Musikrichtungen, die heute unter dem Sammelbegriff „Musikperformance“ bezeichnet werden, haben sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts aus Dada-Klangexperimenten, Musiktheater, bildender (Klang-)Kunst, neuen Medien oder der Clubkultur herauskristallisiert. Wie der Schweizer Historiker und Kulturjournalist Peter Kraut ausführt, ist die zeitgenössische Schweizer Szene „von starken Einzelfiguren und Kollektiven“ geprägt.¹¹⁷ Zu letzteren gehört die Frauenmusikperformance-Gruppe Les Reines Prochaines, die in wechselnden Formationen seit 1987, derzeit mit Michèle Fuchs, Fränzi Madörin, Muda Mathis und Sus Zwick, existiert (vgl. hier Kap. III.2).

¹¹⁴ Geboren 1969, lebt und arbeitet als Schauspielerin, Performerin, Videokünstlerin und Regisseurin in Montréal und Basel; vgl. http://www.videostar.ch/bio/ariane_anderegg_bio.html (02.02.2011).

¹¹⁵ Vgl. die Performance *Women is an Art-Show* (2006): <http://www.kunstkreditbasel.ch/projekte/performance.htm#anchor> (03.02.2011).

¹¹⁶ Simon Senn (geboren 1986, lebt in Genf), Théo Keiflin (geboren 1981 in Genf), Thomas Köppel (geboren 1983 in Zürich), Sonia Rickli (geboren 1979 in Lausanne), Coralie Rouet (geboren 1987, studierte Tanz in Nizza, lebt und arbeitet in Frankreich und der Schweiz), Zofia Klyta-Lacombe (geboren 1985, polnisch-kanadischer Herkunft, Tänzerin und Performerin); vgl. <http://www.californium248.ch/info/collectif/> (02.02.2011).

¹¹⁷ Vgl. Kraut, Peter: *Erfahrungen am Rande der Musik*, in: Omlin/Ninghetto, S. 59-66, hier S. 61.

In den prozessorientierten Performances im öffentlichen Raum – als einer weiteren Tendenz zeitgenössischer Schweizer Performancekunst – sind sowohl der Auftritt des Künstlers wie auch die Aktivierung des Publikums ein zentrales, Bedeutung stiftendes Element. Die Aktionen des kanadisch-schweizerischen Künstlers Raoul Marek¹¹⁸, einem wichtigen Vertreter der seit Ende der 1990er Jahre in Frankreich etablierten Kunstform *Art relationnel*, offerieren Orte des Dialoges und des gegenseitigen Geschichtenerzählens. 1993 gründete Marek das Netzwerk-Projekt *La salle du monde* für die Sammlung von Gegenwartskunst im Château d’Oiron (F). Seit 1993 lädt er einmal jährlich 150 zufällig ausgewählte Einwohner der französischen Gemeinde Oiron zum gemeinsamen Dinner im Château ein. Seit 2004 führt Marek das Projekt auch in Bern durch. Auf San Kellers soziale und kunstkritische Aktionen wurde (in Kap. I.2) und wird unten nochmals hingewiesen. Anzuführen sind in diesem Kontext die in öffentlichen Räumen oder in den Medien realisierten kultur- und gesellschaftspolitisch motivierten Auftritte Gianni Mottis¹¹⁹. Yan Duyvendak erarbeitet seit 2005 Performances, welche die aktive körperliche und narrative Mitwirkung der Zuschauer fordern, um aktuellen gesellschaftspolitischen Themen auf den Grund zu gehen.¹²⁰

Eine weitere Tendenz bildet die literarische Performance. Diese basiert auf schriftlichen, literarischen oder poetischen Texten, die mit mehr oder weniger Anleihen bei „musikalischen, performativen, theatralischen, filmischen, fotografischen und bildnerischen Kunstformen“ mündlich vorgetragen werden.¹²¹ Zu den AutorInnen, die ihre Texte primär performativ, über den sinnlichen Einsatz von Körper, Stimme und zum Teil Musik, vermitteln, zählen Melinda Nadj Abonji, Jurczok 1001, Suzanne Zahnd, Boni Koller oder Sibylle Aeberli.

Als „besonders spektakuläre Form literarischer Performancekunst“ gilt der *Poetry Slam*, der sich als internationale Kunstbewegung seit Ende der Neunzigerjahre in der Schweiz etabliert hat. Dabei handelt es sich um einen Dichterwettbewerb, der auf einfachen Regeln basiert und in dem die Vielfalt literarischer Texte, der kompetitive *live*-Akt und die Unterhaltung des Publikums an erster Stelle stehen. Die Slam-Poeten, zu denen Pedro Lenz, Simon Chen oder Heike Fiedler zählen¹²², müssen ihre selbst verfassten Texte innerhalb eines beschränkten

¹¹⁸ Geboren 1953, lebt und arbeitet in Berlin, Bern und Paris, tätig in den Bereichen Installation, Foto Art, Performance, Kunst im öffentlichen Raum, Skulptur, Video, Mixed Media, Fotomontage, Objekt- und Netzkunst; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (03.02.2011).

¹¹⁹ Geboren 1958, lebt in Berlin und Genf, arbeitet im Bereich Performances, Aktionen und Interventionen; vgl. <http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=webpages&k=2560> (05.02.2011); Kaeser, S. 67ff.

¹²⁰ Vgl. *Side Effects* (2005), *Made in Paradise* (2008-) und *SOS (Save our Souls)* (2010); hier Kap. III.3.

¹²¹ Sorg, Reto: *Vom Bücherwurm zum Maulhelden: Grand Slams der Literatur*, in: Omlin/Ninghetto, S. 77-84, hier S. 78. Zu den in diesem Sinne interdisziplinär vorgehenden Autoren zählt Sorg Christian Uetz, Jürg Halter, Dunia Miralles, Aglaja Veteranyi, Ralf Schlatter oder Sibylle Berg (ebd., S. 79f.).

¹²² Generell stellt das *Slamen* für Poeten und Autoren nur einen Aspekt ihrer künstlerischen Arbeit dar.

Zeitraumens von drei bis zehn Minuten vortragen. Dabei dürfen sie ausschliesslich ihre eigene Stimme, Gestik und das Mikrofon verwenden, um das Publikum von sich zu überzeugen.¹²³

Eine wichtige Tendenz zeitgenössischer Schweizer Performancekunst, die bislang in der Rezeption noch nicht benannt wurde, wird hier als „mimetisch narrative Performance“ bezeichnet. Ihr gehören neben vereinzelt Vertretern der ersten Performancegeneration wie z.B. Norbert Klassen, viele zum Teil bereits genannte und interdisziplinär arbeitende Schweizer PerformancekünstlerInnen der zweiten sowie der folgenden Performancegenerationen an, die Narration als performatives Ausdrucksmittel einsetzen und damit den Performancebegriff massgebend erweitert haben. Das Narrative wird dabei auf vielfältige Weise genutzt und umfasst sowohl klare verballogische Aussagen wie auch körperlich-gestische, musikalisch-akustische oder bildhaft vermittelte Aussagen der PerformerInnen. In mimetisch narrativen Performances können bestimmte Themen inhaltlich klar vermittelt, gemeinsame Kommunikationsräume etabliert oder Assoziationen, Stimmungen und Emotionen geweckt werden, womit verstärkt an die Vorstellungskraft der Zuschauer appelliert wird (zum Begriff mimetisches Erzählen siehe hier die Kap. I.5, I.8.3 und II.3). Auch hier überschneiden sich die Einsatzmöglichkeiten der Ausdrucksform „Narration“.

Heinrich Lüber und Geneviève Favre setzen Sprache und Narration primär auf einer musikalisch-akustischen Ebene ein. Sie schaffen und zitieren sprechende Figuren, die Emotionen wecken und narrative Assoziationen schaffen, aber keine präzisen Inhalte benennen.

R. Mund alias Raymond Höpflinger¹²⁴ benutzt Sprache im Sinne einer lecture-performance, wenn er in *Du Bist Was Du Isst* (2007) in schnellem Tempo Nahrungsmittel herunterliest, während hinter ihm Statistiken seines Essverhaltens und Selbstportraits an die Wand projiziert werden. Vielmehr Bestandesaufnahme als Erzählung, zeigt die Performance „ein in die wissenschaftliche Darstellung verliebtes, vermeintliches Durchscannen eines menschlichen Subjekts“, dessen Geschichte und Identität jedoch vom Zuschauer zusammengesetzt werden.¹²⁵

Pedro Lenz ist 1965 geboren, lebt in Bern. Seit 2001 arbeitet er vollzeitlich als Schriftsteller. Simon Chen ist 1972 geboren, arbeitet als Radiomoderator bei DRS1 und seit 2007 als freier Schriftsteller. Heide Fiedler ist 1963 geboren, lebt und arbeitet in Genf. Vgl. <http://www.poetryslam.ch/slammer/> (05.02.2011).

¹²³ Vgl. Sorg, S. 81ff.

¹²⁴ Geboren 1950, Filmer und Aktionskünstler; vgl. <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (07.02.2011).

¹²⁵ Vgl. den Bericht [der Kunstkredit-Kommission Basel-Stadt 2007](#), S. 10:

http://www.kunstkreditbasel.ch/downloads/download.php?...=/Jurybericht_2007.pdf (07.02.2011).

Im Grenzbereich des performativen Vortrags arbeiten auch Pascale Grau, Andrea Saemann und Ariane Anderegg, mit unterschiedlichem Fokus auf ihre eigene Identität als Künstlerin. Grau fokussiert ihren Körper als „Speicher des kulturellen Gedächtnisses“. Über multimedial vermittelte Körper- und Sprachhandlungen inszeniert sie ihren Körper als erzählendes Archiv und reflektiert damit (weibliche) Identitätsprägungen.¹²⁶ Saemann erzählt aus einem historisch-dokumentarischen, aber auch medialen Interesse heraus Geschichte(n), die sie performativ reflektiert und in die Gegenwart transformiert. Kein/e andere/r zeitgenössische Schweizer PerformancekünstlerIn arbeitet seit Jahren derart konsequent mit Verbalsprache und Narration wie Andrea Saemann, um vergangene und erinnerte Ereignisse, in unterschiedlichen Medien existierende Narrationen und damit zusammenhängende Identitäten zu re-konstruieren, womit Saemann zu einer der HauptvertreterInnen dieser Tendenz gehört. Ariane Anderegg benutzt Sprache oft, um über den Status der Künstlerin in der Gesellschaft zu referieren. Lena Eriksson verwendet Sprache und Narration als zusätzliche Ebenen, um ein verkörpertes Bild verballogisch zu kommentieren und dabei eine direkte Kommunikation zum Publikum aufzubauen. Domenico Billari¹²⁷, der zur jüngeren Performancegeneration zählt, verwandelt sich in groteske Figuren, die Abstraktionen seiner selbst sind, indem er sich etwa eine Vielzahl roter Luftballons an den Haaren oder den Schultern befestigt oder eine sein Gesicht verhüllende Maske trägt. Dabei erzählt er dem Publikum in seinem charakteristischen italo-englischen Slang autobiographische Geschichten, Wünsche oder Lebensphilosophien im Spannungsfeld von Alltag und Kunst, Realität und Fiktion.¹²⁸

San Keller setzt Sprache als Appell an die Zuschauer ein, etwas miteinander oder mit ihm zu tun. In *Come Together*¹²⁹ suchte Keller Personen, die ihn mittels eines ausrangierten Gepäckwagens auf einzelnen Etappen nach Paris begleiteten. In *Confessional for the Artbusiness – Are There Any Rules?* (2007) nutzte Keller die Beichte als tradierte Erzählform, um die partizipierenden Künstler und das Publikum zu einem Diskurs über die Bedeutung des zeitgenössischen Kunstmarktes herauszufordern. Sprache und Narration dienen hier der Kommunikation zwischen Künstler und Publikum, um dabei stets das Verhältnis des Künstlers/der Künstlerin in der Gesellschaft zu thematisieren.

¹²⁶ <http://www.pascalegrau.ch/kunst/frame.php> (02.02.2011).

¹²⁷ Geboren 1977, lebt und arbeitet in Basel in den Bereichen Performance, Installation, Zeichnung, Musik und Video; vgl. <http://www.domenicobillari.com/> (07.02.2011).

¹²⁸ Vgl. die Performances *Helium* (2008), *Walking on the moon but on earth* und *Mäggy* (2007): <http://www.domenicobillari.com/> (07.02.2011).

¹²⁹ *Come Together*, Aktionsobjekt/Reiseperformance (2004/2006-).

Duyvendaks ältere und jüngere Arbeiten – in letzteren wird Narration vermehrt zur Etablierung eines gemeinsamen Kommunikationsraumes zwischen Performer und Zuschauer sowie zwischen den anwesenden Zuschauern eingesetzt – knüpfen insbesondere an massenmediale Erzählungen an, deren Mechanismen sie durchleuchten, und führen die Reflexion über das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld persönlicher und massenmedialer Narration im Kontext brisanter gesellschaftspolitischer Ereignisse weiter. Alexandra Bachzetsis, die zusammen mit Duyvendak die Performance *Mainstream* (2007) realisiert hat, lotet verschiedene Bereiche der Mainstream-Popkultur aus. Indem sie immer wieder Charakteristiken oder Figuren aus dem Musik-, Mode-, Striptease- oder Filmbusiness zitiert und szenisch darstellt, hinterfragt sie gegenwärtige Konstitutionen von Weiblichkeit und definiert diese neu.¹³⁰ Brigitte Dätwyler¹³¹, die sich ebenfalls an der Mainstream-Popkultur orientiert, inszeniert mit ihrer interaktiven Performance *Chatroulette* (2010) unterschiedliche Gespräche und Erzählungen, die sich während ihrer oder den Chats der partizipierenden Zuschauer ergeben, womit sie kritisch an die Kommunikationsmechanismen von sozialen Netzwerken im worldwide web anknüpft.¹³²

Mathis und Zwick inszenieren das Erzählen multimedial, als subversives Spiel. Sie untergraben damit die materiellen Einschränkungen des unmittelbaren (weiblichen) Alltags und bieten einen Diskurs über alternative Wissensformen im Spannungsfeld von Macht, Autonomie und Sinnlichkeit an. Martin Chramosta ist wie Domenico Billeri ebenfalls Sänger und Vertreter der jüngsten Performancegeneration. Er baut, ähnlich wie Mathis und Zwick, erzählerische Settings auf, die von Musik- und Gesangseinlagen, poetischen und abstrakten (Sprach-)Bildern geprägt sind und an eine langjährige Performancetradition anknüpfen.¹³³

¹³⁰ Vgl. *Mainstream*: <http://www.alexandrabachzetsis.com/work/work.html> (02.02.2011).

¹³¹ Geboren 1979, lebt und arbeitet in der Schweiz; vgl. <http://www.brigittdaetwyler.ch/> (07.02.2011).

¹³² <http://www.brigittdaetwyler.ch/performance/chatroulette> (07.02.2011).

¹³³ Vgl. *Look at that...*(2010), act Zürich: <http://act-perform.net/chramosta10a.html> (07.02.2011).

I.4 Wissenschaftliche Reflexion

Bis vor wenigen Jahren bestand generell eine Lücke in der wissenschaftlichen Erforschung der zeitgenössischen Performancekunst in der Schweiz. Dieses Versäumnis war u.a. darauf zurückzuführen, dass in der Schweiz keine akademische Tradition der *performance studies* existierte und die Performancekunst an den deutschsprachigen Universitäten stiefmütterlich behandelt wurde. Die reflektierende Arbeit wurde – wie auch die Organisation von Festivals und Events – lange Zeit weitgehend von den KünstlerInnen selbst, in Form von Radio-sendungen, Texten oder Dokumentationen, geleistet. Mit dem Aufkommen der Kulturwissenschaften in den 1990er Jahren besteht jedoch ein wachsendes Interesse, die Schweizer Performancekunst und generell die performativen Künste an Kunsthochschulen und Universitäten wissenschaftlich zu reflektieren.¹³⁴

In den 1980ern und 1990ern wie auch in der vergangenen Dekade sind vor allem Beiträge in Ausstellungskatalogen wie auch einzelne wissenschaftliche Publikationen erschienen, die sich mit Herkunft, Geschichte und den unterschiedlichen nationalen und internationalen Ausprägungen von Dada auseinandersetzen.¹³⁵ Auch die Entwicklungen der Schweizer Performancekunst von den 1960ern bis in die 1980er Jahre, wie sie hier im vorhergehenden Überblick skizziert wurden, sind bereits seit Mitte der 1970er Jahre vorwiegend im Zusammenhang mit nationalen und internationalen Ausstellungen, aber auch in einigen Dissertationen erforscht worden. Die hierzu seit Anfang des 21. Jahrhunderts erschienenen monografischen Untersuchungen betreffen vor allem Körperhandlungen im Zusammenhang mit Fotografie oder Video oder im Kontext von Dada und Aktionskunst.¹³⁶

Zur zeitgenössischen Schweizer Performancekunst seit den 1990er Jahren existieren Essaysammlungen, die teilweise aus wissenschaftlicher Perspektive geschrieben wurden und einen querschnittartigen Überblick über die Vielfalt der performativen Künste von den 1970er Jahren bis Anfang des 21. Jahrhunderts geben.¹³⁷ Es gibt jedoch keine vertiefte

¹³⁴ Vgl. Omlin, S. 7; Grau 2009/2010, S. 1.

¹³⁵ Vgl. Omlin/Ninghetto, S. 103f. (Literaturüberblick); Hess, Birgit: *„Sphäre des Wilden ... Sphäre des Spiels“*. Masken und Puppen im Dada Zürich: ‚Agenten‘ der Alterität und Performanz (Diss.), Bonn 2006; Weinstein, Katherine Leigh: *Subversive women. Female performing artists in Zurich Dada*, Tufts University 2001.

¹³⁶ Vgl. Omlin/Ninghetto, S. 104f. (Literaturüberblick); vorhergehende Fussnote 135; *Manon – eine Person. Eine Pionierin der europäischen Performance- und Fotokunst*, hrsg. von Helmhaus Zürich et al. [Autoren: Jean-Christophe Ammann et al.], Zürich 2008; Hoffmann Jens und Joan Jonas: *Aktion*, Hildesheim 2005 (Art Works, zeitgenössische Kunst); Schubiger, Irene: *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und „Self-editing“* (Diss. Basel), Berlin 2004; Gebhardt, Sabine: *Die Transformation der Aktion: Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns personal art. Die Erweiterung von Bild und Skulptur durch den Körper in der Kunst der 70er Jahre* (Diss. Basel), Wien 2003.

¹³⁷ Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004; Omlin, Sibylle und Françoise Ninghetto (Hg.):

wissenschaftliche Auseinandersetzung mit spezifischen Themen, Tendenzen oder künstlerischen Positionen zeitgenössischer Schweizer Performancekunst. Auch eine ausführliche Geschichte der Schweizer Performancekunst existiert nicht. Zwei Gründe dafür mögen sein, dass es grundsätzlich schwierig ist, die vielfältigen Spielarten der Performancekunst zu historisieren, weil diese zu „eigensinnig“ ist, um ins „geschichtsschreibende Raster“ eingepasst zu werden, oder weil die existierenden Archivmaterialien zu umfangreich sind, wie Harm Lux konstatierte. In Bezug auf die wissenschaftliche Erforschung der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst galt bisher jedenfalls immer noch, was Pius Freiburghaus 2004 einleitend zum Essayband *Human Performance* schrieb: „Nicht von ungefähr sind die bisherigen Zusammenfassungen dieser Kunstform vor allem in Form von Anthologien oder theoretischen Exkursen erschienen.“¹³⁸

Der Band *Human Performance* entstand aus dem anfänglichen Ziel, eine Geschichte der Schweizer Performance der 1990er Jahre zu schreiben, was sich jedoch als zu ambitionöses Unterfangen erwies, wie Freiburghaus einräumte. So umfasst die Publikation, wie sie seit 2004 vorliegt, je einen Beitrag von Harm Lux zu den gesellschaftlichen, technischen und performativen Ausprägungen der 1990er, von Annina Zimmermann über Einsatz und Reflexion elektronischer Bilder in der Live-Performance und von Olivier Kaeser zur Performanceszene in der Romandie mit Fokus auf Gianni Motti und die beiden Performancekollektive G3 und PAC¹³⁹. Die Überlegungen der drei AutorInnen (über die bereits in den vorhergehenden Kapiteln zur Performanceszene und den performativen Tendenzen in der Schweiz referiert wurde) basieren zum Einen auf ihren eigenen kuratorischen Tätigkeiten, dank derer sie die Entwicklungen der Performancekunst der 1990er Jahre begleitet und geprägt haben.¹⁴⁰

Zum Anderen gründen die in *Human Performance* dargestellten Erkenntnisse auf dem Archivmaterial des *Performance Index*. Dieser wurde von Heinrich Lüber ursprünglich zur Organisation eines internationalen Performancefestivals in Basel initiiert, wuchs jedoch darüber hinaus, dank ausführlicher Recherchearbeit von Basler KünstlerInnen und KunsthistorikerInnen, zu einem ausführlichen Archiv und Netzwerk heran. Die als Sammelordner angelegte und erweiterbare Publikation *Performance Index*¹⁴¹ umfasst ca. 100

Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004; Lüber, Heinrich (Hg.): *Performance Index*, Basel 1995.

¹³⁸ Freiburghaus, S. 4.

¹³⁹ Die Gruppe G3 bestand aus den drei Künstlern Alexandre de Genève, Chabada und Fabien, löste sich 2002 jedoch auf. PAC wurde Anfang 1999 als Kollektiv von acht hauptsächlich in Fribourg tätigen KünstlerInnen gegründet, fünf davon aus der französischen, drei aus der deutschen Schweiz. Vgl. Kaeser, S. 76, 71 und 75.

¹⁴⁰ Freiburghaus, S. 4.

¹⁴¹ Vgl. Lüber 1995.

Dokumentationsblätter zu PerformancekünstlerInnen, welche die Schweizer Performance-szene seit den 1970ern prägen. Einführend werden in sechs kurzen Aufsätzen die relevanten historischen Tendenzen, körperliche und elektronische Ausprägungen sowie die (fotografische) Dokumentation und Rekonstruktion Schweizer Performances von den 1970ern bis Mitte der 1990er reflektiert.¹⁴² So ermöglicht der *Index* gemäss Lüber eine „Einsicht in die vielschichtigen Ansätze und die neuen Entwicklungen von Performance Art“¹⁴³.

Im Reader *Performativ!*¹⁴⁴ wurde erstmals die Vielfalt der Schweizer Performancekunst seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart (2004) historisch und thematisch aufgearbeitet. Sibylle Omlin untersucht darin die Bedeutung des Performativitätsbegriffs und der neuen „Handlungsdimensionen“, welche die grenzüberschreitenden „Performance-Künste“ in der Schweiz seit den 1960er Jahren entfaltet haben. Françoise Ninghetto vertieft die historischen Performancetendenzen in der Schweiz von Dada bis Ende der 1980er Jahre. Die Schweizer Kuratorin Rayelle Niemann stellt, ausgehend vom Körper als zentralem Ausdrucksmittel der Performance, die unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen, Netzwerke und Institutionen dar, die sich von den 1960ern bis Anfang des 21. Jahrhunderts in der Schweiz ausgebildet haben.

Die weiteren Aufsätze widmen sich je einzelnen Performancetendenzen. Dagmar Walser etwa hinterfragt das komplexe postdramatische Verhältnis von Theater und Performancekunst, die Schweizer Germanistin und Tanzwissenschaftlerin Christina Thurner die nicht minder komplexen wechselseitigen Beziehungen von Tanz und Performance. Peter Kraut erläutert kritisch das Phänomen „Musikperformance“ und skizziert neben den Schweizer Vertretern die performativen Einflüsse innerhalb der „neueren westlichen Kunstmusik“; diese reichen von Erik Satie über Dada, Futurismus, Bauhaus, Fluxus, Happening bis hin zur gegenwärtigen Clubkultur. Der Aufsatz des Schweizer Germanisten und Kunsthistorikers Reto Sorg widmet sich der literarischen Performance und einem ihrer speziellen Zweige, dem *Poetry Slam*, einer Kunstbewegung, die sich seit Ende der 1990er Jahre in der Schweiz etabliert hat. Von diesen literarischen Performances, deren Vertreter sich vorwiegend schriftstellerisch betätigen, grenzt sich diese Arbeit jedoch bewusst ab.

¹⁴² Die VerfasserInnen sind: die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Hedy Graber (*Performance Index: eine Sichtung*), die Kunstwissenschaftlerin Sabine Gebhardt Fink (*Körper-Performance*), der freischaffende Kunsthistoriker und Performancekünstler Johannes Lothar Schröder (*Blende und Traumzeit oder das Fotografieren von Performances*), die Kulturanthropologin und Kuratorin Ute Ritschel (*Die flüchtige Kunst – zur Dokumentation und Rekonstruktion von Performance*) sowie der freischaffende Kurator, Autor und Verleger Lionel Bovier (*Ecart Performance Group*). Vgl. *Performance Index*, S. 1-17.

¹⁴³ Vgl. Lüber 2009: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=71> (31.01.2011).

¹⁴⁴ Vgl. Omlin/Ninghetto.

Mit dem Anfang 2005 bis Ende 2006 von Heinrich Lüber geleiteten Forschungsprojekt „Perform Space, Situated Body“ wurde der Fokus auf die „Performativität an den Schnittflächen von Erziehungswissenschaften, Kunsttheorie und künstlerischer Forschung“ gelegt, um damit eine Basis für Performance Studies in der Schweiz zu schaffen.¹⁴⁵ Zu den jüngsten, noch im Prozess befindlichen Forschungsprojekten gehören das von Pascale Grau geleitete *archiv performativ*¹⁴⁶ und die *Performance Chronik Basel*¹⁴⁷, die 2006 von Muda Mathis, Sus Zwick und Silvana Iannetta initiiert wurde. Die *Performance Chronik* hat zum Ziel, die Performance-Aktivitäten, die seit den 1970er Jahren in Basel stattgefunden haben – u.a. mittels theoretischer Texte von WissenschaftlerInnen, KuratorInnen und KünstlerInnen – kritisch aufzuarbeiten und zu dokumentieren. Die *Chronik* ist seit 2010 online veröffentlicht und wird ständig erweitert.

¹⁴⁵ Vgl. http://www.situated-body.net/d_prodes.htm. Das Projekt war dank nationaler und internationaler Hochschul- und Praxispartner breit vernetzt und wurde vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützt; vgl. <http://www.fhnw.ch/hgk/idk/projekte/abgeschlossen/perform-space-situated-body> (31.01.2011).

¹⁴⁶ Das seit 2004 am Institut für Cultural Studies in the Arts (an der ZHdK) angesiedelte, praxisbasierte Forschungsprojekt hat zum Ziel, ein Modellarchiv für die Archivierung von Performancekunst zu entwickeln und dieses in einem Handbuch zu publizieren, das dann generell auf die performativen Künste anwendbar sein soll. Zum Projektteam gehören Pascale Grau, Irene Müller und Margarit von Büren.

¹⁴⁷ Vgl. <http://www.xcult.org/C/performancechronik/> (14.02.2011).

Forschungsstand zur Bedeutung des Erzählens in den Geisteswissenschaften und der Performancekunst

Fragt man nach dem Erzählen in der Performancekunst, eröffnet sich ein weites, noch weitgehend unbearbeitetes interdisziplinäres Forschungsfeld. Dass hinsichtlich dieser Thematik immer noch eine grosse wissenschaftliche Lücke besteht, mag erstaunen, denn sowohl bildende und performative KünstlerInnen wie auch grosse Teilbereiche der Geisteswissenschaften, allen voran die Erzähltheorie, Kultur- und Geschichtswissenschaften, fokussieren seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Narrative mit anhaltender Aktualität. So geht man von einem weltweiten „Revival“ des Storytelling in den 1960er Jahren aus.¹⁴⁸ Und in den Theater- oder Kulturwissenschaften ist man sich darüber einig, dass in den 1980er Jahren eine auffällige Hinwendung zum Sprachlichen und Narrativen in der amerikanischen und europäischen Performancekunst stattgefunden hat, die eng mit der zeitgleichen Annäherung von Performance und Theater zusammenhängt.¹⁴⁹ Die deutsche Kunsthistorikerin Barbara Scheuermann wiederum betont die „Beobachtungen manches Kunsthistorikers – die Verfasserin eingeschlossen –, dass mit Beginn der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts das Geschichtenerzählen in der bildenden Kunst Konjunktur erhielt“.¹⁵⁰ Doch kann man wirklich von einer „Wiedergeburt“ des Erzählens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprechen? Innerhalb der Geisteswissenschaften ist dies zweifellos der Fall. Die Erforschung des Narrativen erlebt vor allem in den Kulturwissenschaften¹⁵¹ und der Erzähltheorie seit den 1980er Jahren einen gewaltigen interdisziplinären Aufschwung¹⁵², der um 1990 als

¹⁴⁸ Vgl. Michael Wilson, der ausführlich und kritisch das (weltweite) Revival des Storytelling, das in den 1960er Jahren v.a. von den Staaten ausging, diskutiert: Wilson, Michael: *Storytelling and Theatre. Contemporary Professional Storytellers and Their Art*, New York 2006 (Theatre and Performance Practices, ed. by Graham Lay and Jane Milling), S. 11-17; Wand, Eku: *Interactive Storytelling: The Renaissance of Narration*, in: Rieser, Martin und Andrea Zapp (Hg.): *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, London 2002, S. 163-178.

¹⁴⁹ Vgl. Lehmann 2005, S. 196f; Carlson, S.128; Apfelthaler, Vera: *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance* (Hochschulschriften, Bd. 7), St. Augustin 2001, Kap. 1.3.1 „Die Rückkehr der Geschichten“, S. 46ff.; Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre*. In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Christel Weiler, (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin 1999, S. 27-42 (Brandstetter 1999a); Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse* [erweiterter und bibliographisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988], München 2001(1977), S. 55.

¹⁵⁰ Scheuermann, Barbara Josepha: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*. Diss. Universität Köln, Nov. 2005, S. 41; vgl. auch Söke Dinkla: „Trotz aller Frakturen und Zäsuren scheint das Erzählen als kulturelle Praxis gerade am Ende des 20. Jahrhunderts eine ‚Renaissance‘ zu erleben.“ Dinkla, Söke: *Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld*, in: www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/ 03.09.2010).

¹⁵¹ Vgl. Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt a.M. 2006(2002), S. 9.

¹⁵² Zu einer „veritablen Renaissance der Erzähltheorie“ vgl. Nünning/Nünning 2002b, S. 1f.; Scheuermann, S. 42.

„narrative/narrativist turn“¹⁵³ benannt wurde. Gemäss Norbert Meuter „[besitzt] der Begriff der Narrativität den Status eines übergreifenden kulturwissenschaftlichen Grundbegriffes“.¹⁵⁴ Derzeit wird das Untersuchungsfeld „Narration“ vor allem durch die Anliegen der postklassischen Erzähltheorie interdisziplinär und transgenerisch geprägt und erweitert.¹⁵⁵

Problematisch ist hingegen die Behauptung einer „Wiedergeburt“ des Erzählens in der bildenden und performativen Kunst, die derart nicht zutrifft, wie z.B. Müller-Funk, Wilson und Scheuermann verdeutlichen.¹⁵⁶ Alle drei Autoren weisen darauf hin, dass nur unterschiedliche Formen des Erzählens innerhalb der einzelnen Kunstgattungen sterben oder wieder aufleben:

„Nicht das Erzählen verschwindet, sondern – wenn überhaupt – eine bestimmte Sorte; und was problematisch wird, ist ein bestimmter Typus und eine bestimmte Repräsentation des Erzählens. Erfahrung, Intensität, das Problem des Vertrauens wandeln sich: Mit der zunehmenden Abstraktion der Welt werden auch die kommunikativen Spielregeln, die dem Erzählen immer schon zugrunde liegen, ungreifbar und anonym.“¹⁵⁷

So sind bestimmte narrative Ausdrucksformen immer wieder von deutlichen Zäsuren geprägt, in denen konventionelle narrative Strukturen und die Bedeutung des Erzählens kritisch hinterfragt werden. Gemäss Klein/Sting bilden die 1980er Jahre eine solche Zäsur, da sich während dieser Zeit „die Performance von einer Aktion zu einer Aufführung“ veränderte und sich vermehrt durch „Technisierung und Perfektionisierung, eine neue Nähe zum Text, eine wachsende dramaturgische Strukturiertheit und eine zunehmende Distanz zum Publikum“ charakterisieren lasse. Ein „szenisches autobiographisches Erzählen“ ist gemäss Klein/Sting jedoch bereits für die Performancekunst seit den 1970er Jahren bezeichnend, was als Argument für eine Hinwendung zum Narrativen angeführt werden kann.¹⁵⁸ Wie kann und soll Realität (narrativ) abgebildet werden? Welches sind geeignete Mittel, um das spannungsvolle Verhältnis von eigener Wahrnehmung und erlebter Realität abzubilden? Dies waren die

¹⁵³ Vgl. Atkinson, Paul and Sara Delamont: *Editors' Introduction: Narratives, Lives, Performances*, in: dies. (Hg.): *Narrative Methods*, vol. I, Thousand Oakes, CA 2006, S. XIX-LIII; Schönert, S. 133; Kreiswirth, Martin: *Tell me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in: ders. Und Thomas Carmichael (Hg.): *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto 1995, S. 61-87; Kreiswirth bietet hier einen kurzen, dennoch tiefgehenden Überblick über die transdisziplinäre Entwicklung der narrativen Theorien ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts; vgl. auch Kreiswirth, Martin: *Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human sciences*, in: *New Literary History* 23 (1992), S. 629-657.

¹⁵⁴ Meuter, Norbert: *Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften*, in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2. Stuttgart/Weimar 2004, S. 144.

¹⁵⁵ Vgl. Nünning/Nünning 2002a und 2002b.

¹⁵⁶ Wilson, S. 21-23: „Can We Really Talk of a ‚Revival?‘“; Scheuermann, S. 22-31: „Kleine Geschichte des Erzählens in der bildenden Kunst“, und S. 41.

¹⁵⁷ Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien 2002, S. 24; vgl. auch Scheuermann (die sich auf Müller-Funk bezieht), S. 40; Wilson, S. 22.

¹⁵⁸ Vgl. Klein/Sting, S. 13f.

kritischen Fragen, die nach den beiden Weltkriegen vor allem in der bildenden Kunst und in der Literatur laut¹⁵⁹ wurden und zahlreiche künstlerische Antworten provozierten, wie Scheuermann ausführt:

„Die Künstler tragen dieser Vielfalt an philosophischen und kunsttheoretischen Ansätzen Rechnung, indem sie die Collage und die Installation, später die Performance und die Aktion als Ausdrucksformen finden und sich alle Medien zu Eigen machen. Dabei gibt es Medien, die sich für das Erzählen mehr zu eignen scheinen als andere, wie beispielsweise der Film und später das Video, dessen zeitlichem Moment die Narrativität geradezu innezuwohnen scheint und eine Beschäftigung mit narrativen Strukturen notwendig macht, unabhängig davon, ob der Künstler überhaupt erzählen will.“¹⁶⁰

Genau so wie die in den 1960er Jahren neu ausgebildete Form des Storytelling in einer langen Tradition von „oral narrative practices“¹⁶¹ sowie im Kontext Neuer Medien betrachtet werden muss, wo allgemein das Interesse an Narration und Storytelling wuchs, wie Wilson ausführt,¹⁶² muss auch die Verwendung narrativer Ausdrucksformen in der Performancekunst seit den 1970er Jahren in einem breiten medialen Kontext betrachtet werden.

Ein Indiz dafür, dass bestimmte Erzählformen seit den 1980er Jahren vermehrt eingesetzt wurden, ist die Tatsache, dass seit den 1990er Jahren vermehrt Ausstellungen zum Erzählen in der Gegenwartskunst realisiert werden, wie Scheuermann ausführt¹⁶³, was eine entsprechende künstlerische Praxis bedingt. Dies hängt sicherlich auch mit dem Aufschwung der gedächtnistheoretischen Debatten zusammen, die den Zusammenhang von Erinnern und Erzählen besonders hervorgehoben haben.

Mit der „Konjunktur des Gedächtnisthemas“¹⁶⁴ wird auf eine Bezeichnung des Kulturwissenschaftlers und führenden Vertreters der Gedächtnisforschung Jan Assmann referiert. Die Aufarbeitung des Vergangenen bildet gerade zum Ende des 20. Jahrhunderts ein Hauptanliegen der Kultur- und Gedächtniswissenschaften mit ihren Fragen nach der Konstitution und Tradierbarkeit individueller und kollektiver Erinnerung. Diese intensive „Gedächtnis-Debatte“ beschäftigt nicht nur Wissenschaftler und Ausstellungsmacher, sondern ebenso Künstlerinnen und Künstler, die bereits seit den 1970er Jahren vermehrt „Themen der

¹⁵⁹ Scheuermann fasst die theoretischen Diskurse wie folgt zusammen: „Gertrude Stein sieht in der Wiederholung die angemessene Form zu erzählen, Adorno postuliert die Unmöglichkeit, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, Lyotard verkündet das Ende der großen Erzählungen, Barthes den ‘Tod des Autors’ (als ‘Geburt des Lesers’), und Virilio schließlich identifiziert die aktuelle Epoche als ‘Zeit der Mikro-Erzählungen’“ (Scheuermann, S. 29, dazu Fussnote 96 mit interessanter weiterführender Literatur).

¹⁶⁰ Scheuermann, S. 29.

¹⁶¹ Wilson, S. 23.

¹⁶² Wilson, S. 34.

¹⁶³ Scheuermann, S. 7; vgl. auch Rosenthal, Stephanie et al. (Hg.): *Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*. Ausstellung im Haus der Kunst München vom 28. März bis 23. Juni 2002, Köln 2002.

¹⁶⁴ Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

Erinnerung und des Gedächtnisses“ in ihren Arbeiten konkretisieren.¹⁶⁵ Dass diese Auseinandersetzung mit Geschichte, Gedächtnis und Erinnerung eng mit der Frage des Erzählens zusammenhängt, wird augenscheinlich und muss als zentrale Voraussetzung für eine verstärkte Auseinandersetzung mit narrativen Strukturen in Kunst und Wissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts angenommen werden. Gerade in den Geschichtswissenschaften entwickelte sich Narration zum selbständigen Untersuchungsfeld, ausgehend von Hayden Whites interdisziplinären historiographischen Theorien, mit denen er die diskursive Komplexität von Erzählungen untersuchte.¹⁶⁶

Das Narrative ist mit einer neuen Dringlichkeit ins Zentrum des akademischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Interesses gerückt. Neu ist dabei der Fokus auf das Wesen des Narrativen und seiner bedeutenden, wissenskonstituierenden Bedeutung – im Gegensatz zu einer Jahrtausende alten Auseinandersetzung mit konkreten Erzählwerken, wie Martin Kreiswirth ausführlich dargelegt hat:

As odd as it may seem, until about twenty-five years ago, I think it is safe to say that narrative qua narrative was very little discussed. To be sure, from the time of the Greeks, innumerable examinations of narrative features have been part of the ongoing study of literary, religious, and historiographic texts. Considerations of plot, strategies of telling, generic differentials, and narrative hermeneutics and semantics (in historiographic and religious, as well as in literary discourse) – all have marked critical inquiry from its beginnings, and up through its various institutional and professional manifestations of the last hundred years. Yet, it is only quite recently that narrative itself has moved from the periphery to the centre, from the role of ancillary or adjunct to a position of control, even of dominance. [...] Story is no longer in the spotlight, but the lamp by which other things are seen.¹⁶⁷

Dieser Fokus, der als zusätzliche und nicht als ausschliessliche Perspektive auf das Narrative zu verstehen ist, mindert keineswegs die Bedeutung einer Untersuchung zeitgenössischer Erzählstrategien. Diese findet vielmehr in einem veränderten Kontext mit neuen Fragestellungen statt. Die Fragen ‚Warum Narration?’ und ‚Warum Narration jetzt?‘ stellt sich Kreiswirth – Fragen, die seit 1995 selbst zum Gegenstand der Narrationsforschung wurden.¹⁶⁸ Als möglichen (Hinter-)Grund für die Narrativierung vieler geisteswissenschaftlicher Disziplinen¹⁶⁹ sieht Kreiswirth die damaligen Anliegen des *anti-*

¹⁶⁵ Vgl. Wettengl, Kurt (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Mit Beiträgen von Aleida Assmann et al., Ostfildern-Ruit 2000, S. 11f.

¹⁶⁶ Vgl. Kreiswirth 1995, S. 64f., mit Hinweis auf White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

¹⁶⁷ Kreiswirth 1995, S. 61 und 67.

¹⁶⁸ Ebd., S. 63.

¹⁶⁹ Kreiswirth (1995) beleuchtet die narrativen Ausrichtungen in Historiographie (Hayden White), Philosophie (u.a. MacIntyre, Nietzsche, Kierkegaard, Richard Rorty, Lyotards Kritik des postmodernen „Wissens“ und seine zentralen Aussagen „Metanarration“, zu den grossen und kleine Erzählungen), Marxismus (Jerome), Psychoanalyse (Peter Brooks‘ Auseinandersetzung mit Temporalität, Tod und Begehren, Lacan und Freud).

foundationalism des Poststrukturalismus und/oder Postmodernismus, die darauf abzielten, mit transzendentalen Wahrheitsansprüchen sowie früheren dominanten logisch-deduktiven und patriarchalen Modellen der Vernunft und des Wissens zu brechen.¹⁷⁰ Gerade (kleine, lokale) Narrative seien äusserst effiziente diskursive Praktiken, um sowohl existenzielle Fragen der Zeitlichkeit, Liminalität und Sterblichkeit zu stellen sowie differenzierte soziale und politische Diskurse zu führen.¹⁷¹ Ausführlichere Antworten, warum ausgerechnet seit den 1980er Jahren ein so grosses Interesse am Erzählen aufkam, bleibt Kreiswirth 1995 dem Leser jedoch schuldig, wie er am Ende seiner Ausführungen explizit betont.¹⁷²

Ein Nachdenken über das Erzählen, das uns Menschen in vielfältiger Form alltäglich begleitet und prägt, ist zugleich ein Nachdenken über den Menschen als soziales, politisches und poetisches Wesen. Und hier setzt die Untersuchung zeitgenössischer Performancekunst an. Der folgende Überblick umfasst – entsprechend den drei oben skizzierten kulturellen Phänomenen Kunst, Geisteswissenschaften und Gedächtnisdebatte – ausgewählte und für diese Untersuchung relevante Beiträge zum Erzählen in Kunst und Wissenschaft im 20. und 21. Jahrhundert.¹⁷³

I.5 Vom *Linguistic* zum *Performative* und *Narrative/Narrativist Turn*

Ein wesentlicher Grund für die in den 1980er Jahren dynamisierte wissenschaftliche Beleuchtung narrativer Phänomene wurzelt in den frühen Erkenntnissen der Sprachphilosophie und Linguistik. Bei Ferdinand de Saussures Sprachtheorie (1916) ansetzend und von Ludwig Wittgenstein¹⁷⁴ (nach dem Zweiten Weltkrieg)¹⁷⁵ geprägt, führten die sprachwissenschaftlich-philosophischen Untersuchungen im Laufe des 20. Jahrhunderts¹⁷⁶ zur revolutionären Hauptüberzeugung, dass Sprache Wirklichkeit begründe. Nach der

¹⁷⁰ Kreiswirth 1995, S. 63.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 66f. und 69ff. zu Richard Rorty (lokale, kontingente Narrative) und Jean-François Lyotard (kleine, lokale Narrative), sowie S. 74ff. zu Peter Brooks, Jean-Paul Sartre.

¹⁷² Ebd., S. 79.

¹⁷³ Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, die genannten drei Phänomene als ineinander verzahnt und sich gegenseitig bedingend zu betrachten, um die Konstitution und Bedeutung narrativer Strategien in zeitgenössischer Performancekunst zu untersuchen und zu verstehen. Angesichts der riesigen Anzahl, vermehrt auch transdisziplinär ausgerichteter Literatur, soll nur diejenige genannt oder ausgeführt werden, die für die Untersuchung narrativer Strategien in der zeitgenössischen Performancekunst im weiteren Sinne relevante Erkenntnisse geliefert oder wichtige Fragestellungen eröffnet hat.

¹⁷⁴ Wittgenstein, Ludwig: *Das Blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, hrsg. von Rush Rhees, Frankfurt a.M. 1980 (Erstausgaben 1958 und 1960).

¹⁷⁵ Im englischen Sprachraum wurde Wittgenstein bereits vor dem Zweiten Weltkrieg rezipiert, im deutschen Sprachraum erst ab den 1950er Jahren.

¹⁷⁶ Und zwar in konsequenter Abkehr vom Positivismus und dessen bis in die 1960er Jahre wirkenden Ansicht, dass Wissenserkenntnis auf quantifizierbaren Daten beruhe.

Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick bezeichnet der Term „Sprache“ somit:

„[...] keine von ihr unabhängige, darunter liegende Wirklichkeit [...]. Statt eines Instruments zur Beschreibung von Wirklichkeit sei Sprache vielmehr ein Instrument zur Konstitution von Wirklichkeit: Alle Erkenntnis des Realen ist in sprachlichen Aussagen formuliert; es gibt keine Realität, die nicht von Sprache durchzogen und die nicht schon sprachlich geprägt wäre.“¹⁷⁷

Diese sprachphilosophische Wahrnehmungsverschiebung wurde 1967 als *linguistic turn*¹⁷⁸ bezeichnet und gilt als Basis für eine Vielzahl weiterer Wenden oder *turns*¹⁷⁹. So führte der *linguistic turn* zu Perspektivenwechseln, neuen Schwerpunkten, zur interdisziplinären Erarbeitung neuer Forschungsgebiete und zur Überwindung überlieferter Theorie- und Methodenansätzen in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen.¹⁸⁰ *Turns* dürfen dabei keinesfalls, wie es der Begriff suggerieren mag, als absolute wissenschaftliche Kehrtwenden verstanden werden, die von Disziplinen vollzogen wurden. Wie Bachmann-Medick ausführlich dargelegt hat, bezeichnet der Begriff *Turn* vielmehr differenzierte Neuansätze, die sich innerhalb der Disziplinen entwickelt und gegenseitig beeinflusst haben. Durch ihre generelle „Übersetzungsbereitschaft“¹⁸¹, aber auch durch die Emanzipierung des *linguistic turn* haben sie zu dem geführt, was die heutigen Hauptinteressen der Kulturwissenschaften charakterisiert:

„Selbstausslegung und Inszenierung, Körperlichkeit und Handlungsmacht, aber auch die Politik sozialer und interkultureller Differenzen mit ihren Übersetzungs- und Aushandlungspraktiken rücken in den Vordergrund, darüber hinaus visuelle Einsichten, Bildwahrnehmungen und Kulturen des Blicks sowie Räumlichkeit und Raumbezüge sozialen Handelns, schliesslich gar die unhintergehbare Materialität von Erfahrung und Geschichte.“¹⁸²

Zwei dieser Neuorientierungen sind für diese Untersuchung zentral: der *narrative/narrativist*¹⁸³ und der *performative turn*. Eine lineare, chronologische Entwicklung von der einen zur anderen Wende existiert nicht. Die performative Wende hat sich jedoch früher herausgebildet, weshalb wir sie zunächst fokussieren. Die Beziehungen dieser beiden Neuorientierungen zueinander bedürfen einer erstmaligen sorgfältigen Aufarbeitung.

¹⁷⁷ Vgl. Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek b. Hamburg 2009(3. Auflage), S. 35.

¹⁷⁸ Erstmals im Sammelband von Rorty, Richard (Hg.): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. With two retrospective essays [Publ. 1967, 1st Phoenix ed.], Chicago 1992; vgl. Bachmann-Medick, S. 34.

¹⁷⁹ Vgl. Bachmann-Medick, S. 33. Den *linguistic turn* bezeichnet Bachmann-Medick als Vorzeichen aller jener „Turns“.

¹⁸⁰ Vgl. Bachmann-Medick, S. 7: a) zum Erschliessen bisher unbearbeiteter Forschungsfelder quer zu den Disziplinen, b) zum Aufbrechen des etablierten Theorien- und Methodenkanons

¹⁸¹ Bachmann-Medick, S. 407 (Nachwort zur 3. Auflage).

¹⁸² Bachmann-Medick, S. 8.

¹⁸³ In der Literatur finden sich beide Bezeichnungen. Im Folgenden beschränke ich mich auf den Begriff *narrativist turn*.

Performative Turn

Der *performative turn* hat sich, zumindest in der europäischen Kultur, in den 1960/70er Jahren herausgebildet.¹⁸⁴ Bachmann-Medick befürwortet mindestens drei Wegbereiter der performativen Theorieentwicklung: die ethnologische Ritualanalyse des frühen 20. Jahrhunderts und der 1970er Jahre, die Sprachphilosophie, ausgehend von Austins Sprechakttheorie, sowie die performative Wende in den Künsten selbst, die besonders seitens der Theaterwissenschaft als wichtiger Quelle des *performative turn* angeführt wird.¹⁸⁵

Ausschlaggebend für die performative Wende ist demnach für die Berliner Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte, „[d]ie seit den 1960er Jahren von Künstlern, Kunstkritikern, Kunstwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste [...]“ und die Tatsache, dass KünstlerInnen aus bildender Kunst, Musik, Literatur oder dem experimentellen Theater zunehmend Ereignisse statt Werke produzieren. Sie „alle tendieren dazu, sich in und als *Aufführungen* zu realisieren.“ Dieser Performativierungsschub führte gemäss Fischer-Lichte zu den neuen Kunstgattungen der Aktions- und Performancekunst.¹⁸⁶ Anzuführen ist eine konkrete „Entgrenzung der Künste“, die schon viel früher ansetzte, nämlich mit Antonin Artauds Konzept eines rituellen, physisch-körperlichen Theaters des Realen oder auch eines Theaters der Grausamkeiten (1930er Jahre)¹⁸⁷ und seinen Stimmexperimenten¹⁸⁸ der 40er Jahre, die jenseits der klassischen Rollenrhetorik die physische Realität des Körpers thematisierten. Denn vor allem Artauds Arbeiten, die die Brüche zwischen Körper und Sprache betonten, wurden von der Performancekunst und dem Theater der 1960er Jahre rezipiert.¹⁸⁹ Als weitere wichtige Triebkraft für die performativen Neuerungen nennt Bachmann-Medick des Weiteren die anhaltende „Theatralisierung der Lebenswelten“, u.a. durch Medieninszenierungen, die zur gegenwärtigen „Inszenierungsgesellschaft“ geführt hat.¹⁹⁰

Neben leicht differierenden Ansichten über die Ursprünge des *performative turn* zirkuliert in den Kultur- und Theaterwissenschaften die (Interessens-)Frage, ob man überhaupt einen

¹⁸⁴ Vgl. Kertscher, Jens und Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003, S. 8.

¹⁸⁵ Bachmann-Medick, S. 107f.

¹⁸⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004, S. 29 und 22.

¹⁸⁷ Artaud, Antonin: *Le Théâtre de la Cruauté*, 1932/3 (1. und 2. Manifest); ders.: *Le théâtre et son double*, Paris 1938.

¹⁸⁸ Vgl. Artaud, Antonin: *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Enregistrement sonore, Paris 1947], Audiokassette und Begleitbucht, Lyon 1986.

¹⁸⁹ Vgl. Finter, Helga: *Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theater of Cruelty*, in: *The Drama Review* 41, 4 (T 156), New York/Massachusetts 1997, S. 21.

¹⁹⁰ Bachmann-Medick, S. 107f.

performative turn festlegen kann. Bachmann-Medick hinterfragt weniger die Einmaligkeit der performativen Wende, sondern deren *Einheitlichkeit*:

„Es ist diese gemischte Konstellation zwischen alltagskulturellen Trends und einem Umschwenken der kulturwissenschaftlichen Theorieentwicklung im Horizont einer umfassenderen ‚postmodernen Wende‘¹⁹¹, welche schliesslich den performative turn in eine vielgliedrige ‚spiral of performative turnings, conceptual flips‘¹⁹² ausdifferenziert.“¹⁹³

Fischer-Lichte andererseits hinterfragt weniger die *Einheitlichkeit* als – ebenfalls zurecht – die *Einmaligkeit* der performativen Wende und argumentiert seitens der

Theaterwissenschaften, dass es „‚Performative Wendungen‘, die dem *Wie* im Sinne eines ‚Vollzugs‘ oder einer ‚Aufführung‘ Vorrang geben gegenüber einer fixierten Einheit, einem *Was*, [...] in der europäischen Kultur mehrfach gegeben [hat]“.¹⁹⁴ Grundsätzlich besteht jedoch Einigkeit:

Die besondere Leistung dieses spezifischen *performative turn* oder dieser *performative turns* liegt in der Abwendung vom (Kunst-)Objekt oder dem „Leitbegriff der Struktur“. Stattdessen wandte man sich dem prozesshaften Vollziehen und damit der „Ausdrucksdimension von Handlungen und Handlungsereignissen bis hin zur sozialen Inszenierungskultur“ zu. Als Neuorientierung knüpfte der *performative turn* v.a., so Bachmann-Medick, an den kulturellen Bedeutungen von „öffentlich zugänglichen Inszenierungs- und Darstellungssphären“ an.¹⁹⁵

Der *performative turn* brachte drei Begriffe (Performanz, Performance und Performativität) mit sich, die zu den neuen kulturwissenschaftlichen Grundbegriffen zählen und die „das Gemachtsein von Sprache und Wirklichkeit“ betonen.¹⁹⁶ Sie bezeichnen ein umstrittenes Forschungsfeld und verwehren sich einer präzisen Begriffsdefinition.¹⁹⁷ Im Folgenden wird der Strang der Sprachphilosophie aufgenommen, um die Entwicklung und Brauchbarkeit des Begriffs der Performativität für diese Arbeit kurz zu beleuchten und zu diskutieren.

¹⁹¹ Bachmann-Medick zitiert Benamou, Michel und Charles Caramello (Hg.): *Performance in Postmodern Culture*, Madison 1977, S. 3.

¹⁹² Bachmann-Medick zitiert aus Conquergood, Dwight: *Poetics, Play, Process, and Power. The Performative Turn in Anthropology*, in: *Text and Performance Quarterly* 9, I (1989), S. 87.

¹⁹³ Bachmann-Medick, S. 108.

¹⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 44.

¹⁹⁵ Bachmann-Medick, S. 104.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 109.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 109 und 135 mit Fussnote 28; Snoek, Joannes: *Performance, Performativity, and Practice. Against Terminological Confusion in Ritual Studies*, in: Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hg.): *Rituelle Welten* (Paragrana 12, 2003), S. 78-87.

Zum Begriff der Performativität

Der schillernde, weil ubiquär gebrauchte, vielfach diskutierte¹⁹⁸ und vor allem im Rahmen der Performancewissenschaften zentrale Begriff der „Performativität“ wurzelt in der Sprachwissenschaft. Der Philologe und Philosoph John L. Austin widmete sich dem Studium der Umgangs-Sprache, um auf diesem Weg philosophische Probleme zu klären, wie Austin selbst sagt: „Wir gebrauchen unseren geschärften Wortverstand, um unseren Blick für die Phänomene zu schärfen.“¹⁹⁹ Ausgehend von der Frage, was eine Handlung sei, untersuchte Austin die Alltagssprache, prägte das Wort „performativ“ und entwickelte daraus seine Sprechakttheorie, in der es grundsätzlich um die wirklichkeitskonstituierende Kraft von Sprache geht.²⁰⁰

Schnell verbreitete sich der Begriff, ausgehend von der Linguistik und Sprachphilosophie, in den unterschiedlichsten Theoriefeldern, zunächst in den Literatur-, dann Kulturwissenschaften, und wurde unter neuen Vorzeichen zum zentralen Begriff in Gender Studies, Queer Theory und Performance Studies. „Von dort aus wurden und werden Rückübertragungen auf Performance und Performance Art, also auf ästhetische Felder möglich.“²⁰¹ Der Begriff des Performativen ist für die Analyse der Performance insofern sinnvoll, als diese zugleich gestaltetes und gestaltendes Phänomen unserer performativen Kultur ist. Gerade die Erweiterung des Performativitätsbegriffs in Richtung allgemeines, nicht nur sprachbezogenes, wirklichkeitskonstituierendes Handeln bedeutet eine neue Sichtweise auf die Sprachhandlung als einer ganzkörperlichen Aktivität, als einem *mimetischen Erzählen*:

„Im Fokus unseres heutigen Interesses am Begriff des Performativen steht hingegen nicht allein (und auch nicht vorrangig) das verbale Sprechen, als vielmehr das insgesamt Sich-Bewegen, Sich-Verhalten, Agieren, Interagieren in einem spezifischen Kontext.“²⁰²

Die im zeitgenössischen Performativitätsdiskurs prominenten Begriffe wie „Körperlichkeit“, „Verkörperung“²⁰³ oder „korporalisierende Performativität“²⁰⁴ gründen in einem

¹⁹⁸ Vgl. Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin 2004. Der Autor bietet eine gute, übersichtliche Behandlung der schwer überschaubaren Diskurse rund um die Konzepte „Performativität“, „performative Kultur“, „Performance“, und „Performance Art“; vgl. auch Bal 2006, S. 63ff.

¹⁹⁹ Austin, John Langshaw, zitiert nach Göhlich, Michael: *Performative Äusserungen. John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung*, in: Wulf, Christoph et. al. (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001, S. 27.

²⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 31ff.; Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1979. Mit Sprache wird Welt nicht nur benannt, beschrieben oder beurteilt, sondern Sprache kann – unter bestimmten Voraussetzungen – Welt erschaffen.

²⁰¹ Janecke, S. 32.

²⁰² Göhlich, S. 27.

²⁰³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung* (Reihe: Theatralität, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Bd. 2), Tübingen/ Basel 2001.

gemeinsamen Forschungsinteresse der Theoretiker, sich vom Dualitätsmodell des Zeichens und seinem Bezeichneten zu verabschieden und statt dessen auf die Oberfläche zu fokussieren, auf das Medium selbst, welches Botschaften vermittelt und zugleich erzeugt. Bedeutung wird nicht mehr virtuell hinter der Erscheinung lokalisiert, sondern wahrnehmbar in der Körperlichkeit, Materialität, Präsenz und Ereignishaftigkeit.²⁰⁵

Für die Performance bietet das Konzept der Verkörperung²⁰⁶ sogar die brauchbarere Alternative zum „modischen Konzept einer ‚performativen Kultur‘“, so Christian Janecke, der „die Beanspruchung von ‚Verkörperung‘ für den Bereich der *Performance Art*“²⁰⁷ als unverzichtbar erachtet. Dabei betont Janecke, dass „‚Verkörperung‘ erstens nicht gegen intervenierende elektronische Medien, sondern im Wechselspiel mit ihnen zu denken“²⁰⁸ sei und sie auch nicht alles beschreiben könne und müsse, was zur Performance gehöre. Das Fazit von Janeckes Überlegungen zu einem produktiven Verhältnis von Performativität und Performance lautet:

„Performativität scheint eher dort von Belang für Performance Art zu sein, wo diese – entgegen der Neugier, die ihr seitens der Theorie in den letzten Jahren entgegengebracht wird – ihre faktisch nach wie vor marginale Rolle in der Kunstwelt in Richtung auf jenes projektkünstlerische Feld hin erweitert, das in den 90er Jahren dominierte, wo also Künstler sich tendenziell als Initiatoren und Bühnenbildner eines Dialogs mit den Betrachtern oder auch dieser untereinander verstanden.“²⁰⁹

Janeckes Beitrag zum Performance-/Performativitätsdiskurs beleuchtet somit zahlreiche zentrale Aspekte im Umgang mit Sprache als einem Körpermedium.

Performances sind, als kulturelle Praktiken, wesentliche „Produkte und Produzenten, aber auch Effekte von gesellschaftlichen Transformationsprozessen“²¹⁰ und somit bedeutsam für das Verständnis unserer von Übergängen und permanenten Wandlungen geprägten westeuropäischen Kultur zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Sprache und mit ihr das Erzählen sind nicht nur Performance-immanent, sondern als Interaktion mit den Zuschauern bedeutend.

²⁰⁴ Zum Konzept der „korporalisierenden Performativität“ vgl. Krämer, Sybille: *Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der 'Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen*, in: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 17.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 20f.

²⁰⁶ Christian Janecke verweist auf Fischer-Lichte/Horn/Warstat (2001).

²⁰⁷ Janecke, S. 28f.

²⁰⁸ Ebd., S. 29, mit Hinweis auf Engelbach, Barbara: *Zwischen Bodyart und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970* (Diss. Hamburg 1996), München 2001. Zur wechselseitigen Steigerung von Körper und technischen Medien. Die Aura des Körpers gehe in den technischen Medien nicht verloren, sondern diese helfen, sie zu inszenieren.

²⁰⁹ Janecke, S. 38.

²¹⁰ Ebd., S. 9.

Narrative/narrativist Turn

Auch der *narrativist turn*, ausgerufen um 1990, „der das kulturelle Potential von Erzählungen und diskursiven gesellschaftlichen Selbstbildern betont“²¹¹, basiert auf der vom *linguistic turn* geprägten Ansicht, dass jegliche Wirklichkeitsvorstellung von unseren sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten abhängt. Die Bedeutung, die dem Narrativitätsbegriff innerhalb der neuen, oben zitierten kulturwissenschaftlichen Ausrichtungen zukommt, wird unterschiedlich gewichtet. Doch zeitgenössische Narratologen wie Jörg Schönert, Norbert Meuter oder Martin Kreiswirth sind sich darüber einig, dass der Begriff der Narrativität alle Zweige der Geisteswissenschaften seit Anfang der 1980er Jahre massgebend beeinflusst und zu einer grossen interdisziplinären Vielfalt narratologischer Fragestellungen geführt hat.²¹²

Zu den wichtigsten Folgen dieses *turn* zählen neue Fragestellungen, die v.a. den Bedeutungen, Funktionen, Leistungen, Sinnproduktionen und unterschiedlichen Typen von Narrativen in konkreten interdisziplinären Kontexten nachgehen, und nicht mehr primär den textimmanenten Strukturen. Fragen nach dem *Warum* werden vermehrt gestellt: „Warum also werden Narrative produziert, warum rezipiert? Welche kognitiven und emotionalen Abläufe sind dafür Voraussetzungen?“²¹³

Geringer schätzt Bachmann-Medick die Bedeutung des *narrativist turn* für die Entwicklung der jüngsten Kulturwissenschaften ein. In ihrer Ausführung von sieben „Cultural Turns“²¹⁴, die seit den 1970er Jahren auf den *linguistic turn* gefolgt und für das differenzierte Verständnis einer „Neuorientierung in den Kulturwissenschaften“ etabliert oder noch in Ausbildung seien, streift sie den *narrative/narrativist turn* bloss.²¹⁵ Vor allem verortet sie dessen Bedeutung als direkte Folge des *linguistic turn* im Rahmen der Geschichtswissenschaften:

²¹¹ Bachmann-Medick, S. 381.

²¹² Vgl. Schönert, S.133; Meuter, S.140-145. Ausgehend von der aristotelischen Poetik als „Urtext der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen der Narrativität“, zeigt Meuter beispielhaft, wie der Begriff der Narrativität in den Literatur- und Geschichtswissenschaften, innerhalb der Psychologie, Philosophie, Wissenschaftstheorie sowie den Erziehungs-, Rechts- und Wirtschaftswissenschaften, der Theologie, Linguistik, strukturalistisch orientierten Narratologie, der Ethnologie, Kunstwissenschaft und Ethnologie verwendet wurde und sich zu einem „übergreifenden Grundbegriff“ der Kulturwissenschaften entwickelte. Vgl. auch Kreiswirth 1995, S. 64ff., der vor allem Hayden White und Paul Ricoeur als Schlüsselfiguren der Narrationsforschung der 1990er Jahre hervorhebt.

²¹³ Vgl. Schönert, S. 132. Der Autor bezieht sich auf Nünning/Nünning 2002a und 2002b.

²¹⁴ Die sieben „turns“, die gemäss Bachmann-Medick auf den *linguistic turn* folgen, sind der interpretive, performative, reflexive/literary, postcolonial, translational, spatial, iconic turn.

²¹⁵ Vgl. Bachmann-Medick, S. 381.

„Diese Einsicht in die sprachliche Bedingtheit und Ermöglichung von Wirklichkeitserfahrungen, aber auch von Geschichtsaussagen und historischen ‚Erzählungen‘, hat dazu geführt, dass der *linguistic turn* in der Geschichtswissenschaft vor allem als ‚narrative turn‘ ausgestaltet worden ist.“²¹⁶

Es erstaunt nicht, dass die einflussreiche Wahrnehmungsverschiebung des *linguistic turn* einen verstärkten Zusammenhang von Narration und Geschichte (Historie) förderte. Denn mit dem philosophisch-linguistischen Sprachkonzept wurden nicht primär „konkrete Aussagen über die Realität“ bezweckt, sondern vielmehr die kritische Auseinandersetzung mit „Aussagen über eine für solche Realitätsaussagen angemessene Sprache“.²¹⁷ Diese neue Beleuchtung des Zusammenhangs von Sprache und Realität ist sicher eine wichtige Voraussetzung für das verstärkte Interesse am Erzählen als einer (möglichen) Sprachform, um Realitätsaussagen, oder besser gesagt, um Aussagen über mögliche Realitäten zu machen.

²¹⁶ Ebd., S. 35, mit Hinweis auf Sarasin, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2003.

²¹⁷ Ebd., S. 34.

I.6 Gedächtnisforschung, Oral History: „Geschichte“ als performatives Konstrukt

Der Blick zurück hat seit Ende der 1980er Jahre Dimensionen angenommen, die von einer „Konjunktur des Gedächtnis- und Erinnerungs-Paradigmas“ sprechen lassen.²¹⁸

Nicht nur in den Geschichts- und Kulturwissenschaften findet eine anhaltende Auseinandersetzung mit der Tradierung des Vergangenen, „mit Konzepten von kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskulturen“²¹⁹ statt. Auch in der Kunst wendet man sich seit den 1970er Jahren wieder verstärkt den Themen der Erinnerung und des Gedächtnisses zu.²²⁰ Im Gegensatz zu den Erinnerungsverweigerungen im Rahmen von europäischer Kunst und Gesellschaft in den Jahren nach dem Ersten und Zweiten Weltkrieg²²¹ wollen KünstlerInnen sich bewusst erinnern, den „Spuren“ der Vergangenheit nachgehen, das Selbst erforschen und vergangene Erfahrungen im Hinblick auf die gelebte Gegenwart neu interpretieren.²²² Gemäss Wettengl handelt es sich dabei um eine individuelle künstlerische Konfrontation mit der Vergangenheit, die aber

„insgesamt betrachtet, nicht zu trennen [ist] von der breiteren Diskussion um die historische Erinnerung und die gesellschaftlichen Mechanismen des Erinnerns und Vergessens, die seit dieser Zeit in der Öffentlichkeit wie in den Kulturwissenschaften intensiver geführt wird.“²²³

Gerade für die Erforschung von „Gedächtnis“ und „Erinnerung“ tragen die Kulturwissenschaften eine grosse Verantwortung, gelten sie doch „als Institutionen, die unser kulturelles Erbe verwalten.“²²⁴ In Ansgar und Vera Nünning's „Einführung in die Kulturwissenschaften“ findet sich dementsprechend das (sehr einträgliche und mit ausführlicher Literaturliste versehene) Kapitel „Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen“ von Astrid Erll.²²⁵ Erll erläutert nicht nur die Ursachen des jüngsten Gedächtnisparadigmas, sondern eruiert

²¹⁸ Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, in: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 156; Wettengl, S. 12; Müller-Funk, Wolfgang: *Erzählen und Erinnern. Zur Narratologie des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses*, in: Borsò/Kann, S.155; Assmann, Aleida: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2000 (Assmann 2000b); Assmann, Jan.

²¹⁹ Erll, S.156; Kiefer, Jens: *Gedächtnis als kulturwissenschaftliches und literaturtheoretisches Problem*: www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/memory/inhaltsverzeichnis.htm (17.04.2009).

²²⁰ Zur „Erinnerungsarbeit“ im Theater vgl. z.B. Weiler, Christel: „*Verzeihung, sind Sie Jude?*“ *Über einen möglichen Umgang des Theaters mit Geschichte*, in: Fischer-Lichte, Erika, Friedeman Kreuder, Isabel Pflug (Hg.) [Mitarb.: Alexander Kuba]: *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel 1998, S. 375-387.

²²¹ Vgl. Wettengl, S. 37ff.

²²² Besonders beliebt und bedeutungsgeladen war in den 1970er Jahren das Motiv der „Spur“; vgl. Wettengl, S. 11, mit Hinweis auf Metken, Günter: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*, Köln 1977; vgl. auch Metken, Günter: *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977-1995*, Berlin 1996; Erll, S. 170.

²²³ Wettengl, S. 11.

²²⁴ Erll, S. 157.

²²⁵ Erll, S. 179ff., beendet ihre Ausführungen mit Hinweisen auf die zahlreichen Ansätze, die sich mit den vielfältigen kollektiven Gedächtnissen auseinandersetzen.

ausführlich drei Forschungsbereiche, die für die anhaltende und seit den 1980er Jahren interdisziplinäre kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem „individuellen Gedächtnis“ (Psychologie), dem „Verhältnis von Gedächtnis und Geschichte“ (Geschichtswissenschaft) sowie der Tradierung kultureller Normen (Kunst- und Literaturwissenschaft) wegweisend sind.²²⁶ Dank der breiten kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschung kann man davon ausgehen, dass

„Gedächtnis und Erinnerung in bildender Kunst und Literatur thematisch und strukturell eine bedeutende Rolle spielen. Die Inszenierung von Prozessen des individuellen Gedächtnisses gehört zu den dominanten und rekurrenten Merkmalen der abendländischen Kunst.“²²⁷

Gerade die Untersuchungen der Erzähltheorie und Narratologie haben zu wichtigen und interdisziplinär wegweisenden Erkenntnissen in den Bereichen kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen geführt.²²⁸ Auf Hayden Whites Vorreiterposition wird mehrfach hingewiesen. Er überwand u.a. mit seiner *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) als einer der ersten Narratologen und Historiker die Schranken der Einzeldisziplinen, um die Komplexität von Narrativen zu erforschen, und verhalf der Narration massgebend zu ihrem heutigen Status als inter- und transdisziplinäre Disziplin.²²⁹

Den Fokus auf die mündliche Überlieferung von Geschichte legte die Oral History, die sich in den 1980er Jahren als neue Forschungsrichtung innerhalb der Geschichtswissenschaften entwickelte.²³⁰ Die Untersuchungen der Oral History basieren auf Interviews mit Zeitzeugen, die (Auto-)Biographisches berichten und es erlauben, „Rückschlüsse auf historische Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen zu ziehen“.²³¹ Wie Erll zurecht betont und oben bereits ausgeführt wurde, sind (speziell biografische) Erinnerungen stets rekonstruiert und „haben häufig sehr viel weniger mit der vergangenen Wirklichkeit zu tun als mit dem Hier und Jetzt der Interviewsituation“.²³² Dieser Aspekt ist vor allem für die spätere Analyse von Andrea Saemanns Performances relevant, welche sie im Rahmen ihrer künstlerischen

²²⁶ Erll, S. 164. Gemäss Erll fand die Erforschung von kollektivem Gedächtnis und Erinnerungskulturen vor den 1980er Jahren hauptsächlich in den einzelnen Wissenschaften statt, ohne gemeinsamen Fokus; vgl. z.B. Koselleck, Reinhart und Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik 5), München 1973.

²²⁷ Erll, S. 170.

²²⁸ Ebd.

²²⁹ Vgl. Kreiswirth 1995, S. 64f.

²³⁰ Erll, S. 166; vgl. Ehlich, Konrad: *Sprache und sprachliches Handeln* (Bd. 3: Diskurs – Narration – Text – Schrift), Berlin 2007, S. 359-393 („Der Alltag des Erzählens“); Niethammer, Lutz: *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘*, Frankfurt a.M. 1985 (1980); Schröder, Hans Joachim: *Die gestohlenen Jahre. Erzählgeschichten und Geschichtserzählung im Interview*, Tübingen 1992.

²³¹ Erll, S. 166.

²³² Erll, S. 166; vgl. auch Lichtin, Christoph: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts*. (Kunstgeschichte der Gegenwart, Bd. 3, hrsg. von Peter J. Schneemann), Bern 2004.

Forschung *Performance Saga* anhand von Interviews mit Performance-Pionierinnen der 1970er Jahre entwickelt hat. Zur Oral History existiert ein breites Untersuchungsfeld, das v.a. im Sammelband von Paul Atkinson und Sara Delamont aufgearbeitet wurde²³³ und innerhalb dessen Rudolf Schenda erstmals – und bisher einzigartig – die Geschichte des volkstümlichen Erzählens in Europa seit dem 16. Jahrhundert verfasst hat.²³⁴

Im Bereich der Anthropologie und Soziologie sind die bahnbrechenden, dem Strukturalismus verpflichteten Arbeiten Claude Lévi-Strauss' zu nennen.²³⁵ Gezielt übertrug er die von Ferdinand de Saussure (und u.a. von Roman Jakobson weiter-)entwickelte linguistische Methode auf die Felder der Ethnologie und Anthropologie, mit dem Ziel, kulturelle Phänomene analog der Sprache zu analysieren.²³⁶ Seine Methode, die für die Oral History relevant wurde, entsprach dem grundsätzlichen Anliegen der Strukturalisten, „den Ordnungscharakter von Objekten und Beziehungssystemen hervorzuheben, deren Erscheinungsweise und Aufbau systematisch zu ergründen und linguistisch, logisch oder auch poetisch zu beschreiben“.²³⁷ Vor allem Lévi-Strauss' Kritik westlicher Denkformen²³⁸ und seine damit zusammenhängenden Mythen-Analysen²³⁹ sind für die anthropologische Bedeutung des Erzählens relevant; sie propagieren die Universalität menschlicher Denkformen, die auf verschiedenen, wiederkehrenden und variierten Strukturtypen von Geschichten basieren.

Ursachen der Gedächtnisdebatte

Als Hauptursachen der seit den 1980er Jahren intensivierten Gedächtnisdebatte gelten einerseits die tief greifenden historischen, politischen und gesellschaftlichen sowie die

²³³ Atkinson, Paul und Sara Delamont: *Narrative Methods*, 4 vols., London 2006. Wichtig die Einführung in Band I zum schriftlichen, mündlichen und performativen Erzählen sowie zum *narrative turn*. Band III widmet sich vollumfänglich dem Thema „Oral History and Testimony“; vgl. auch Bauman, Richard: *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative* [First publ. 1986, repr.], Cambridge 1988.

²³⁴ Schenda, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen 1993.

²³⁵ Lévi-Strauss' Analyse „*Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*“ führte zum Durchbruch des Strukturalismus; vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (übers. von Eva Moldenhauer), Frankfurt a.M. 1981 [Orig.: *Structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949].

²³⁶ Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg 1989, S. 9; vgl. Lévi-Strauss' Aufsatzsammlung zur strukturalen Anthropologie: ders.: *Strukturelle Anthropologie* (übers. von Hans Naumann), Frankfurt a.M. 1972 [Orig.: *Anthropologie Structurale*, Paris 1958].

²³⁷ Pagel, S. 7f.

²³⁸ Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken* (übers. von Hans Naumann), Frankfurt a.M. 1968 [Orig.: *La pensée sauvage*, Paris 1962]. In „Das wilde Denken“ (1962) arbeitete Lévi-Strauss die These aus, dass zwischen begrifflichem und (angeblich) primitivem (mythischem) Denken gar keine essenziellen Unterschiede bestehen.

²³⁹ Vgl. z.B. Lévi-Strauss, Claude: *Mythologica IV: Der nackte Mensch*, 2 Bde. (übers. von Eva Moldenhauer) Frankfurt a.M. 1976 [Orig.: *Mythologiques IV: L'Homme nu*, Paris: 1971]. Hier schlagen Lévi-Strauss' Analysen verschiedene „Shortscripts“ als Grundmuster vor, „Typen“ der Struktur von Geschichten, die immer wieder variiert vorkommen.

technologischen und wissenschaftlichen Veränderungen, die das endende 20. Jahrhundert prägten.²⁴⁰ Diese gehen, wie vielfach betont wird, mit dem Aussterben derjenigen Generation einher, welche eines der einflussreichsten Kapitel des 20. Jahrhunderts – die Verbrechen während des Zweiten Weltkriegs – miterlebt hat und darüber mündlich berichten kann.²⁴¹ Fragen wie: „Wer eignet sich die Daten und Informationen an, die ‚totes Wissen‘ sind, solange sie in Büchern und auf Festplatten gespeichert sind? Wer wählt sie aus und präsentiert sie der gesamten Gesellschaft und macht sie dadurch erinnerungswürdig?“²⁴², sieht Astrid Erll als weiteres Motiv für das vehemente wissenschaftliche Interesse an den Phänomenen Gedächtnis und Erinnerung.

Das Bedürfnis, sich mit den Medien des kollektiven Gedächtnisses wie Mündlichkeit, Schrift, Bild oder Computer auseinanderzusetzen, wird akut, denn sie sind, so Erll, für eine Weiterentwicklung von Kultur unabdingbar. Als zweite wichtige Ursache des neuen Gedächtnis-Paradigmas gilt, dass sich ebendiese Medien auf einschneidende Weise verändert haben.²⁴³ Die rasanten computertechnischen Entwicklungen haben zwar zu einer riesigen Speicherkapazität von Daten und Wissen geführt, bieten aber keinesfalls einen Ersatz für die Tradierung menschlicher Erfahrung und Erinnerung. Darüber ist man sich in der Gedächtnisforschung und den Kulturwissenschaften einig: Das menschliche Gedächtnis funktioniert nicht als undurchlässiges Gefrierfach fixer und wieder auftaubarer Erinnerungen, sondern als ein dynamisches System, welches das Erlebte in einem steten Umgestaltungsprozess verwaltet.²⁴⁴ So sieht Mieke Bal Erinnerung als einen narrativen Prozess: „[...] memory is an action: essentially, it is the action of telling a story.“²⁴⁵

Menschliche Erinnerungen spiegeln somit keine objektiven Wahrnehmungen und schon gar keine vergangenen Realitäten „originalgetreu“ wider. Es sind vielmehr „subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen“²⁴⁶, die fehlbar sind. Diese Erkenntnisse über Bedeutung und Möglichkeiten des menschlichen Erinnerns werfen in den geschichts- und kulturwissenschaftlichen Diskursen sowie speziell auch in der

²⁴⁰ Erll, S. 156.

²⁴¹ Vgl. ebd., wie auch Wettengl, S. 12; Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 359.

²⁴² Erll, S. 157.

²⁴³ Vgl. ebd., S. 156.

²⁴⁴ Ebd., S. 157. Erll betont, dass trotz dieser grundsätzlichen Einigkeit viele unterschiedliche Gedächtnisbegriffe in Umlauf sind. Die Forschungen zum „kollektiven Gedächtnis“ und zu „Erinnerungskulturen“ zeichnen sich durch eine grosse Interdisziplinarität, Nationalität und Kulturalität aus; vgl. Müller-Funks Überlegungen zu einer möglichen Definition von „Gedächtnis“ und „Erinnern“, in: Müller-Funk 2004, S. 146ff.; auch Kiefer.

²⁴⁵ Mieke Bal zitiert in: Van der Kolk, Bessel A. und Onno van der Hart: *The intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in: Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995, S. 175.

²⁴⁶ Vgl. Erll, S. 157.

Performancekunst Fragen nach dem Zusammenhang von Gedächtnis und Subjekt, von Erinnerung und Vergessen sowie von Realität und Erinnerung auf. Gerade die zeitbasierte²⁴⁷ Kunst der Performance, deren Mündlichkeit und/oder „Bildlichkeit“²⁴⁸ sich durch verbalsprachliches Erzählen, körperliche Aktionen im Raum, Interventionen in bestehenden Räumen, Einsatz von Video, Bildprojektionen sowie physischen Bildern ergibt, muss als wichtiges Medium kollektiven Erinnerns untersucht werden.

„Geschichte“ als sprachliches und performatives Konstrukt

„Geschichte“ wird stets als sprachliches, textliches oder bildliches Konstrukt überliefert. Diese Meinung gilt spätestens seit dem *linguistic turn* als mehrheitlich akzeptiert.²⁴⁹ Umso bedeutender wird eine narratologische Perspektive für Untersuchungen und Darstellungen des Vergangenen. In diesem Sinne fokussieren die italienische Romanistin Vittoria Borsò und der deutsche Philosoph Christoph Kann auf die Darstellbarkeit von Geschichte und vermitteln damit zwischen der lange währenden positivistischen Vorstellung von Geschichte, die auf historischem Sachverhalt beruht, und einer Geschichtshaltung nach dem *linguistic turn*, welche allein die Repräsentation geltend machte:

„Erzählungen bzw. Narrative sind für die Ordnung und Perspektivierung von Erfahrung und Wissen grundlegend. [...] Aus historiographischer Perspektive liegt es nahe, zu untersuchen, welche narratologischen Strukturen in Geschichtsdarstellungen wirksam sind.“²⁵⁰

Auf Sinn und Zweck einer performativen Historie gehen die beiden deutschen Geschichtswissenschaftler Jürgen Martschukat und Steffen Patzold ein, indem sie „das Potential einer performativen Wende für die Geschichtswissenschaft vom Mittelalter bis zur Neuzeit“ ergründen.²⁵¹ Dabei gehe eine der „Performanz“ verpflichtete Historie davon aus, dass Bedeutung nicht als fixe Tatsache niedergeschrieben, sondern „erst im Augenblick des Äusserns, Aufführens oder sich Verhaltens hervorgebracht“ werden kann, wie Martschukat und Patzold in Anlehnung an Fischer-Lichte betonen. So werden auch Live-Performances nicht „als Abbilder von Essenzen verstanden“, sondern als Akte, die „menschliche Handlungsweisen in das Zentrum der Aufmerksamkeit [stellen] – und mit ihnen die Art und

²⁴⁷ Eine Performance, die man gesehen hat, geht ebenfalls in diesen Zyklus ein: es gibt ein Original – und den Konservierungseffekt, das Video.

²⁴⁸ Vgl. Janecke.

²⁴⁹ Schönert, S. 141; vgl. Borsò/Kann, S. 12.

²⁵⁰ Vgl. Borsò/Kann, S. 9. Leider werden weder Performancekunst noch zeitgenössisches Theater als Medien der Geschichtsdarstellung besprochen, sondern allein illustrierte Handschriften, bildende Kunst der Neuzeit und das gegenwärtige Museum.

²⁵¹ Martschukat, Jürgen und Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und "performative turn": Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003.

Weise, wie diese Handlungsweisen in spezifischen historischen und kulturellen Kontexten Bedeutungen generieren“.²⁵²

Zwei weitere Beiträge bieten grundlegende methodologische und epistemologische Erkenntnisse, die auch für die Analyse des Zusammenhangs von Gedächtnis/Erinnerung und Erzählen in der zeitgenössischen Performancekunst zentral sind.

Jörg Schönert eruiert die Narratologie als wichtige Methode der Historiographie und betont den hohen Stellenwert des Erzählens für Rekonstruktion von Geschichte:

„Das Herstellen von Geschichte ist insbesondere gebunden an Sprachlichkeit und Textlichkeit. In den theoretischen Diskussionen der Geschichtswissenschaft erscheinen die Perspektiven des ‚linguistic turn‘ und ‚narrativist turn‘ als Modifikationen der grundlegenden erkenntnistheoretischen Frage nach dem Wahrheitsanspruch geschichtlicher Rekonstruktionen. Erzählungen, genauer historiographische Erzählungen, sind das wichtigste Verfahren solcher Rekonstruktionen [...].“²⁵³

Wenn Erzählungen „Geschichte“ rekonstruieren, so muss damit immer ein Bewusstsein für Lückenhaftigkeit und Differenz und konsequenterweise für die Konstruiertheit des menschlichen Subjekts einhergehen. Der Kulturwissenschaftler Wolfgang Müller-Funk, der Theorien des Narrativen und des kulturellen Gedächtnisses miteinander verbindet²⁵⁴, betont diese „prinzipielle Differenz im Erinnern“, die auf der stets vorhandenen Differenz zwischen dem Erinnerungsakt und den erinnerten Ereignissen, Gefühlen etc. beruht. So soll mit Müller-Funk betont werden, „dass alle Formen des Gedächtnisses explizit oder implizit auf retrospektiven, zeitverschobenen Narrativen basieren, die den unüberbrückbaren Zwiespalt zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit zu überwinden trachten.“²⁵⁵ Weil diese Differenz zwischen Erlebtem und Erinnern eben nie ganz zu überwinden ist und weil wir „theoretisch betrachtet keine Wahl zwischen Vergessen und Erinnern [haben]“²⁵⁶, ist das menschliche Subjekt fragmentiert, seine Identität labil und muss permanent gestaltet werden.

Müller-Funk benutzt Mieke Bals Begriff der „Kulturanalyse“²⁵⁷, um damit die Erforschung von Kulturen als Selbstbeschreibungen bewusst zu machen; Kulturanalysen gründen auf einer „kritischen Sichtweise der eigenen Kultur, ihrer Verhaltensformen, ihrer Erzählweisen“.²⁵⁸

²⁵² Martschukat/Patzold, S. 10f.

²⁵³ Schönert, S. 141.

²⁵⁴ Vgl. Müller-Funk 2004 und 2002. Müller-Funk erläutert u.a. das *Narrativ* als universelles Charakteristikum menschlicher Kultur und dessen Konstituierung von Mythen und Erinnerung.

²⁵⁵ Müller-Funk 2004, S.145, bezieht sich auf Derridas Konzept der *différance*.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Vgl. Bal 2006, v.a. ihre Ausführungen zur „Performance der Subjektivität“, sowie S. 263-294 („Erinnerungsakte“).

²⁵⁸ Vgl. Müller-Funk 2004, S. 148.

In diesem Zusammenhang wird die Frage nach dem kulturellen Gedächtnis akut, wobei sich der zeitgenössische Diskurs vor allem um Aleida und Jan Assmanns Theorie des kollektiven Gedächtnisses rankt, die zumindest im deutschen Sprachraum als die prominenteste gilt.²⁵⁹

Ihre Theorie zeichnet sich dadurch aus, dass sie „die Idee eines kulturell generierten gemeinsamen Gedächtnisses mit einer langen zeitlichen Dauer einführt“. So ist das Assmannsche kollektive Gedächtnis „in Texten, Ritualen, Monumenten und anderen ‚objektiven‘ Manifestationen der Kultur festgehalten und ritualisiert, die Generationen ihres Entstehens überdauern“.²⁶⁰

Gemäss Erll sei diese auf Langlebigkeit ausgerichtete Theorie mit Vorbehalten zu vertreten, „impliziert sie doch eine gewisse Homogenität und Verbindlichkeit kollektiver Gedächtnisse und zeichnet sich durch eine Tendenz zu Analysen historischer Erinnerungskulturen und zur Privilegierung von Objektivierungen der Hochkultur aus.“²⁶¹ Auch Borsò und Müller-Funk werfen der Assmann-Schule vor, sie begünstige die Bildung von „Mythen, von spezifischen dominanten Narrativen in der jeweiligen Kultur“, da sie unsensibel sei für die Unterschiede zwischen persönlicher Erinnerung und einem „monumentalisiertem Gedächtnis, das aussterbend ist, die Erfahrungen der toten Zeitzeugen zu erhalten“. Als Gegenbeispiel wird der französische Soziologe Maurice Halbwachs angeführt. Sein Konzept der kulturellen Erinnerung bildet zwar die Basis für die Assmannsche Theorie, bezeichnet aber ein kulturelles Kurzzeitgedächtnis, das hauptsächlich mündlich geprägt ist und nur eine Zeitzeugengeneration lang (höchstens ca. 80 Jahre) existiert. Gedächtnis und Geschichte seien deshalb bei Halbwachs zwei klar voneinander getrennte Phänomene. Ein weiterer Kritikpunkt am Assmannschen, aber auch am Halbwachsschen Konzept sei die Nichtbeachtung der „narrativen Strukturen des Erinnerns und Gedenkens“.²⁶²

Ob diese Kritik an der Assmann-Schule in all ihren Punkten gerecht oder gar zwingend ist, soll bezüglich zweier wichtiger Aspekte relativiert werden. So erörtert Aleida Assmann in ihrem Aufsatz zum individuellen und kollektiven Gedächtnis die Identität konstituierende

²⁵⁹ Vgl. Erll, S. 171; Müller-Funk 2004, S. 155 und 157; Jan Assmann; Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis: von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007. Sie bespricht darin das Erzählen, Ausstellen und Inszenieren als drei Grundformen historischer Präsentation; vgl. auch Bal, Mieke, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (Hgg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover, NH 1999. Bal, Crewe und Spitzer betonen im Vorwort, dass kulturelle Erinnerung innerhalb der Kulturwissenschaften den Diskurs über individuelle (psychologische) und soziale Erinnerung abgelöst habe, denn „*cultural memory*“ bedeute, dass Erinnerung sowohl als ein kulturelles als auch ein individuelles oder soziales Phänomen verstanden werden könne. Das kulturelle „memorieren“ („*cultural memorization*“), sehen die Autoren als eine Aktivität, die in der Gegenwart vollzogen wird, in welcher die Vergangenheit kontinuierlich modifiziert und wiederbeschrieben und mit der die Zukunft geformt wird.

²⁶⁰ Müller-Funk 2004, S. 156.

²⁶¹ Erll, S. 180.

²⁶² Vgl. Müller-Funk 2004, S. 146 und 155ff.; Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective* (kommentierte Ausgabe hrsg. von Gérard Namer), Paris 1997 (1950).

Bedeutung individuellen wie kollektiven Erinnerns²⁶³ und die Schlüsselfunktion des Erzählens als Speichermedium von Erinnerung. Explizit betont Assmann die Notwendigkeit von Speichermedien sowohl der materiellen Dauer als auch der (mündlichen, persönlichen) Wiederholung, um Vergangenes auf lebendige Weise zu tradieren:

„[W]as in der Speicherungsform der materiellen Dauer existiert, droht der lebendigen Erfahrung abhanden zu kommen. Ein kollektives Gedächtnis kann nur geschaffen und eine Überlieferung am Leben erhalten werden, wenn Speicherungsformen der Dauer mit solchen der Wiederholung verbunden werden.“²⁶⁴

Wenn die Kulturwissenschaften „unser kulturelles Erbe verwalten“²⁶⁵, so sind sie nicht nur dem aktiven Erinnern, sondern ebenso dem Vergessen verpflichtet. Denn jede Kultur basiert, wie Müller-Funk betont, auf dem „Widerspiel von Erinnern und Vergessen“ – einem Vergessen, das ein „latentes Gedächtnis, das grundsätzlich reaktiviert werden kann“, begründet.²⁶⁶ Mit Bezug auf Lyotards Analyse des postmodernen Wissens lassen sich sogar die Verknüpfung zum *narrativist turn* – der Narrativierung der Wissenschaften – und ein damit zusammenhängendes Bedürfnis nach dem Vergessen konstatieren. So hätten gemäss Lyotard die Wissenschaften gerade deshalb auf das Narrative als wissenschaftliche Darstellungsform (Methode) zurückgegriffen, weil es ihnen um das Vergessen ging. Dieser Rückgriff auf das Narrative könnte nach Lyotard tatsächlich „unvermeidbar“ sein,

„zumindest insofern, als das Sprachspiel der Wissenschaft die Wahrheit seiner Aussagen wünscht und diese nicht mit seinen eigenen Mitteln legitimieren könnte. Man müsste in diesem Fall ein unauflösbares Bedürfnis nach Geschichte anerkennen, das [...] nicht als ein Bedürfnis zu verstehen ist, sich zu erinnern und zu entwerfen (Bedürfnis nach Geschichtlichkeit, nach Akzent), sondern im Gegenteil als ein Bedürfnis zu vergessen [...].“²⁶⁷

So soll mit Lyotard das Bewusstsein dafür geschürt werden, dass die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Vergangenen stets ein Ein- und Ausschlussverfahren bezeichnet, welches zugleich Erinnerung und Vergessen gestaltet.

²⁶³ Sich zu erinnern, ist eine zentrale Eigenschaft und eine Fähigkeit, die, „so fehlbar sie auch sein mag, die Menschen erst zu Menschen macht. Ohne sie könnten wir kein Selbst aufbauen und nicht mit anderen als Individuen kommunizieren“, schreibt Assmann, Aleida: *Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien*, in: Wettengl, S. 21 und 24 (Assmann 2000a).

²⁶⁴ Ebd., S. 24.

²⁶⁵ Ertl, S. 157.

²⁶⁶ Müller-Funk 2004, S. 155.

²⁶⁷ Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*. Hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1993 (Edition Passagen 7, Ed. 2) (Original-Titel: *La condition postmoderne*. Paris 1979, erstmals in deutscher Übersetzung 1982), S. 87f. („Die narrative Funktion und die Legitimierung des Wissens“).

I.7 Zeitgenössische Narratologien

Die Wissenschaft vom Erzählen oder von der Erzählung – auch Narratologie genannt – diente zunächst der Philologie sowie der Volkskunde und Ethnologie zur „Analyse literarischer, literaturnaher, mündlicher und schriftlicher Erzählungen [...]“. ²⁶⁸ Diesen engen, vorwiegend strukturalistischen Fokus auf das literarische Erzählen hat die Narratologie längst aufgegeben und sich seit den 1990er Jahren zu einer gattungs-, medien- und fächerübergreifenden Erzähltheorie, die v.a. auch mit Methoden der Kulturwissenschaften interagiert, erweitert. ²⁶⁹ Angesichts der vielfältigen neuen Ansätze, welche die Narratologie seither hervorgebracht hat, schlagen Ansgar und Vera Nünning vor, von Narratologien „im Plural“ zu sprechen. ²⁷⁰ Entsprechend umfangreich ist inzwischen die Zahl der Publikationen, die sich mit „Geschichten“ oder was derartige „Geschichten“ umfasst, auseinandersetzen ²⁷¹. Um diese reichhaltige Forschungstätigkeit vor Augen zu führen, seien hier mit Nünning/Nünning die wichtigsten Disziplinen genannt, die in den vergangenen Jahren erzähltheoretische Ansätze angewandt und weiterentwickelt haben: Anthropologie, *Artificial-Intelligence*-Forschung, Geschichtswissenschaft, Geschichtstheorie und Oral History, Klassische Philologie, Kognitionspsychologie, Psychologie, Psychoanalyse, Philosophie, Rechtswissenschaft, Soziolinguistik und Diskursanalyse sowie Wirtschaftswissenschaften. ²⁷²

Einen Überblick über dieses sehr umfangreiche Untersuchungsfeld zu geben, ist im Rahmen dieser Arbeit weder möglich noch sinnvoll. Der Forschungsstand zur Entwicklung der zeitgenössischen Narratologie wurde von Barbara Scheuermann weitgehend aufgearbeitet. ²⁷³ Entsprechend ihrem Fokus auf die erzähltheoretische Analyse bildender Kunstwerke gliedert Scheuermann die wichtigen narratologischen Beiträge in die drei Kategorien Kunstgeschichte, Erzähltheorie oder Narratologie ²⁷⁴ und intermediale Erzähltheorie ²⁷⁵. Scheuermanns Untersuchung knüpft an das Narratologien-Modell von Nünning/Nünning an, das einen schematischen Überblick über die acht wesentlichen neuen Narratologien bietet.

²⁶⁸ Schönert, S. 131; vgl. auch Nünning/Nünning 2002b, S. 4.

²⁶⁹ Eine vereinfachte Darstellung der Geschichte der Erzähltheorie bietet Nünning/Nünning 2002b, S. 1ff., 5f. und 9ff.; vgl. auch Nünning/Nünning 2002a, S. 1ff.

²⁷⁰ Nünning/Nünning 2002b, S. 5.

²⁷¹ Vgl. Schönert, S. 131. Schönert verweist dabei auf Kindt, Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Narratologia 1), Berlin/New York 2003.

²⁷² Nünning/Nünning, 2002a, S. 3.

²⁷³ Vgl. Scheuermann.

²⁷⁴ Oft wird „Narratologie“ synonym mit „Erzähltheorie“ verwendet, wie z.B. in Nünning/Nünning 2002b. Eine präzise Begriffsdefinition existiert jedoch nicht. Scheuermann, S. 42-45, bietet mit Bezug auf Nünning/Nünning 2000b, S. 18, eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Begriff und der Geschichte der Narratologie. Gemäss Nünning/Nünning 2002b, S. 4, existiert das heutige Modell der Erzähltheorie „als einer systematischen literaturwissenschaftlichen Erforschung des Erzählens erst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts“.

²⁷⁵ Vgl. Scheuermann, S. 7-12, 13-16 und 16-21.

Vorliegende Arbeit positioniert sich innerhalb der zweiten Nünning'schen Kategorie „Transgenerische und intermediale Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie“²⁷⁶, in die sich auch Scheuermann eingliedert. Diese Kategorie umfasst u.a. die Forschungsbereiche „Narratologie und bildende Kunst“ sowie „Narratologie und Drama“, nicht aber Narratologie und Performance. Der Kategorie „Performancekunst“ ebenfalls einen Platz innerhalb der zeitgenössischen Narratologie zu verschaffen, ist ein Ziel dieser Untersuchung. Scheuermanns Bilanz, dass es „bis auf wenige Ausnahmen in Form von Aufsätzen, keine erzähltheoretisch beeinflussten Analysen neuerer erzählender Kunstwerke gibt“, gilt in demselben Masse für die Performancekunst. Während das postdramatische Theater bereits unter narratologischen Aspekten betrachtet wird²⁷⁷, findet sich die Kunstgattung Performance nirgends, wenn es um den erweiterten Objektbereich der Narratologie geht, womit diese Arbeit eine weitere Lücke innerhalb der narratologischen Forschung schliesst.

I.7.1 Forschungslücken

Bezüglich der zeitgenössischen Performance- und Theaterpraktiken zeigt sich eine der vielen Forschungslücken, die innerhalb der transgenerischen, intermedialen und interdisziplinären Erzähltheorie noch bestehen und auf welche Nünning/Nünning hinweisen.²⁷⁸ So sei z.B. im Rahmen der transgenerischen (gattungsübergreifenden) Erzähltheorie, die nun auch Dramen und Gedichte als narrative Genres untersucht, eine „'Narratologie des Dramas' noch zu entwerfen und dann in der interpretatorischen Praxis anzuwenden [...]“²⁷⁹ Einen solchen Versuch haben Ansgar Nünning und Roy Sommer unternommen. Dabei berührt ihre Diskussion, inwiefern ein weiter oder enger Narrativitätsbegriff darüber entscheidet, ob sich die Werkzeuge der Narratologie für die Dramenanalyse eignen, zwei Themenfelder, die auch für die narratologische Untersuchung zeitgenössischer Performancekunst relevant sind: Geht man von einem weiten Narrativitätsbegriff aus, „demzufolge Erzählungen (im Gegensatz zu Beschreibungen, Abhandlungen und anderen Texttypen) allein durch eine zeitlich organisierte Handlungssequenz definiert sind, in der es durch ein Ereignis zu einer Situationsveränderung kommt“²⁸⁰, so gehören Dramen selbstverständlich zu den narrativen Gattungen.

²⁷⁶ Vgl. Scheuermann S. 47; Nünning/Nünning 2002b, S. 10ff.

²⁷⁷ Vgl. z.B. Vanhaesebrouck, Karel: *Towards a Theatrical Narratology?* In: *Image & Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, publiziert Oktober 2004.

²⁷⁸ Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 17f.

²⁷⁹ Nünning/Nünning 2002a, S.18. Dasselbe gelte auch „für lange vernachlässigte Genres wie Balladen, Biographien, Reiseberichte sowie für eine Vielzahl anderer narrativer historischer Quellengattungen und für historiographische Werke“.

²⁸⁰ Nünning, Ansgar und Roy Sommer: *Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Nünning/Nünning 2002a, S. 106.

Dasselbe muss demnach auch für (verbalsprachliche) Performances gelten. Wie Nünning/Sommer zurecht erläutern, verfügen viele dramatische Werke, entgegen einer lange Zeit seitens der Literaturwissenschaften vertretenen Ansicht, über eine „Kommunikations-ebene der erzählerischen Vermittlung“ und somit über eine Erzählinstanz sowie über wichtige narrative Darstellungsformen oder „eine grosse Vielfalt von erzählerischen Elementen [...]“, die eine Narratologie des Dramas systematisch zu erschliessen hätte“.²⁸¹ Auch dieses Argument, das besonders auf die publikumsnahen Darstellungsformen des postdramatischen Theaters zutrifft, kann auf zeitgenössische Performances übertragen werden. Auch in ihnen fungiert oft eine vermittelnde Erzählinstanz oder werden erzählerische Elemente wirksam. Inwiefern die Erkenntnisse von Nünning/Sommer konkret in die Performance-Analysen der vorliegenden Arbeit einfließen, wird im Methodenteil ausgeführt.

Grosse Forschungslücken betreffen gemäss Nünning/Nünning auch die intermediale Narratologie²⁸², die sich medienübergreifend nicht mehr nur auf Schrifttexte, sondern auf die Erforschung von anderen Medien wie z.B. Film, Fernsehen, bildende Kunst, Musik, Hörspiele, Comics oder, wie Schönert pointiert formuliert, „auf narrativ organisierte Körperbewegungen im Raum wie in Tanz und Ballett“²⁸³ bezieht. Dass Performancekunst nicht nur in obiger Aufzählung, sondern auch im Texttypen-Modell von Seymour Chatman, der basierend auf einem weiten Narrationsbegriff die *mimetischen* von den *diegetischen* Erzählungen unterscheidet²⁸⁴, nicht namentlich erwähnt wird (sondern oft unter „etc.“ anzunehmen ist)²⁸⁵, zeigt, wie wenig Performancekunst und Narration bisher zusammen gedacht wurden.

Weitere zentrale Forschungsdesiderate betreffen gemäss Nünning/Nünning die interdisziplinäre Erzähltheorie. So fehle es an „interdisziplinärer Kommunikation zwischen linguistischen, geschichtswissenschaftlichen, literatur-, kultur-, und medienwissenschaftlichen, philosophischen und psychologischen Erzähltheorien [...]“. Als zwei der grössten, für dieses Manko verantwortlichen Probleme sehen Nünning/Nünning „die Fragmentierung der Einsichten und Methoden sowie das Problem der Kommunikation über disziplinäre Grenzen hinweg“.²⁸⁶

²⁸¹ Nünning/Sommer, S. 106f.

²⁸² Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 18.

²⁸³ Schönert, S. 137.

²⁸⁴ Vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 7; Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY/London 1990, S. 115.

²⁸⁵ Vgl. Chatman, S. 115; Prince, Gerald: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin u.a. 1982, S. 81. Beide Schriften erwähnt in Nünning/Nünning 2002a, S. 7.

²⁸⁶ Nünning/Nünning 2002a, S. 19.

I.7.2 Relevante Positionen

Zwei der wichtigsten narratologischen Basiswerke für die vorliegende Untersuchung sind oben bereits mehrfach zitiert. Es sind die von Ansgar und Vera Nünning herausgegebenen Bände „Neue Ansätze in der Erzähltheorie“ (2002b) und „Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär“ (2002a). Sie werden wie erwähnt bei Scheuermann besprochen. Neben einer ausführlichen Standortbestimmung, mit welcher Nünning/Nünning einen Überblick über die vielfältigen Forschungsleistungen, aber auch die bereits genannten Lücken und Desiderate innerhalb der zeitgenössischen Erzähltheorie bieten, sind vor allem drei weitere themenspezifische Beiträge aus den beiden Bänden relevant:

- Ansgar Nünning und Roy Sommers Anwendung und Weiterentwicklung erweiterter erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse, die, wie oben bereits besprochen, in vielen Aspekten auf die Performance-Analyse übertragbar ist.
- Werner Wolfs kognitionswissenschaftlich orientierte kritische Auseinandersetzung mit Terminologie und Konzeption einer intermedialen Narratologie.²⁸⁷ Obwohl Wolf nicht die darstellenden Künste, sondern Werke der Literatur, bildenden Kunst und Musik fokussiert, bieten seine Überlegungen zu den Funktionen (siehe unten, Kap. I.9 „Funktionen des Erzählens“) eine wichtige Basis, um die unterschiedlichen Bedeutungen des Erzählens in der zeitgenössischen Performancekunst zu beleuchten.²⁸⁸
- Die feministisch-narratologische Auseinandersetzung mit den dargestellten Figuren (auf der Ebene der erzählten Geschichte, *story*) ist ein grosses Desiderat der zeitgenössischen feministischen Narratologie, wie Gaby Allrath und Marion Gymnich betonen.²⁸⁹ Da das Konzept der „Figur“ in der Performancekunst noch weitgehend unerforscht ist und selten historische oder kollektiv gespeicherte Figuren aus Leben und Kunst dargestellt werden, bietet sich hier ein Forschungsraum, der den Rahmen meiner Arbeit sprengt, aber gerade aus narratologischer Perspektive ein spannendes Unterfangen wäre (u.a. gerade weil frühere Performances sich der „Repräsentation“ verweigerten).

Die Narratologie bietet sich nicht nur aufgrund ihrer themen- und genrespezifischen Erweiterung als geeignete Methode an, sondern vor allem auch wegen ihres präzisen

²⁸⁷ Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Nünning/Nünning 2002a, S. 32.

²⁸⁸ Auch Wolfs Beitrag wird in Scheuermann, S. 17, diskutiert.

²⁸⁹ Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*, in: Nünning/Nünning 2002b, S. 35-72. Die feministische Narratologie gilt spätestens seit Ende der 1990er Jahre als weitgehend etabliertes Forschungsfeld innerhalb der Narratologie – auch wenn feministisch-narratologische Ansätze weder seitens der Narratologie noch von der feministischen Literaturwissenschaft rege genutzt wurden. Die Autorinnen (S. 57) bieten einen Diskurs, der sich vorwiegend auf das literarische Erzählen konzentriert und nicht ohne Weiteres auf die Performancekunst übertragen werden kann.

Analysevokabulars, das sie für die Erfassung zeitgenössischer Erzähltypen entwickelt hat.²⁹⁰ Als Basis für das hier entwickelte und verwendete Analysevokabular dienen v.a. Monika Fluderniks Einführung in die Erzähltheorie und ihre differenzierte Klassifikation von Makrogenres, Texttypen und Diskursmodi.²⁹¹ Ergänzt wird Fluderniks „postklassische“ Begrifflichkeit durch die in vielen Aspekten immer noch treffende „klassische“ Begrifflichkeit Mieke Bals, basierend auf ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Gerard Genette (1980 [1972])²⁹². Erst dank Genettes „Studie über den Diskurs des Erzählens, deren Terminologie inzwischen als *lingua franca* [...] der Narratologie gilt, verlagerte sich das Interesse von der erzählten Geschichte auf die Formen der erzählerischen Wiedergabe und zeitlichen Anordnung von Ereignissen.“²⁹³

I.8 Bedeutung des Erzählens aus Sicht der Theater-, Performance- und Kunstwissenschaften

Im Folgenden werden theater-, kunst- und performancewissenschaftliche Positionen mit Fokus auf das Erzählen in der Performancekunst im 20. Jahrhundert und vor allem auf die Entwicklungen in den USA und Europa vorgestellt. Als wichtige Basis für diese Untersuchung dient u.a. Marvin Carlsons Standardwerk, in dem er weit ausholend sowohl die spezifische Kunstgattung der *Performance Art* wie auch die viel allgemeineren Phänomene der *social* und *cultural performance* hinsichtlich ihrer historischen Entwicklungen und Ausformungen sowie hinsichtlich ihrer gegenwärtigen und künftigen Bedeutungen im Rahmen eines kunst- und kulturwissenschaftlichen Kontextes diskutiert.²⁹⁴ Ebenfalls wichtige Anknüpfungspunkte bietet Lehmanns Publikation „Das Postdramatische Theater“²⁹⁵, in welcher die Annäherung von Performance und Theater kritisch betrachtet wird. Neben diesen und weiteren Forschungsbeiträgen, die explizit narrative oder sprachliche Aspekte in Theater und Performance des 20. Jahrhunderts untersuchen, wird im Folgenden auch die rege Forschungstätigkeit zu Teilbereichen des Erzählens wie Medialität, Stimme, Akustik und Körperlichkeit beleuchtet.

Gemeinsam ist diesen Positionen, dass sie mehr oder weniger explizit herkömmliche Gattungsgenesen hinterfragen und aufbrechen, indem sie übergreifende Aspekte

²⁹⁰ Vgl. auch Scheuermann, S. 40.

²⁹¹ Fludernik 2008; Fludernik, Monika: *Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization*, in: *Style* 34.2, 2000, S. 274-292. Zu Fluderniks Texttypen-Modell vgl. auch Nünning/Nünning 2002a, S. 8f.

²⁹² Bal, Mieke (Hg.): *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I: Major Issues in Narrative Theory, New York 2004; Bal, Mieke: *On Story-Telling. Essays in Narratology*, Sonoma 1991.

²⁹³ Nünning/Nünning 2002b, S. 6f.

²⁹⁴ Vgl. Carlson.

²⁹⁵ Lehmann 2005.

unterschiedlicher zeitgenössischer Kunstformen wie das Performative oder Narrative untersuchen und zugleich eine präzise differenzierte Betrachtung der Strukturen und Wirkungen der künstlerischen Produktionen fordern, was auch ein wichtiges Anliegen dieser Arbeit ist.

Das Erzählen gilt als zentrale Ausdrucksform, durch die sich Theater- und Performancepraktiken seit den 1970er und 1980er Jahren einander angenähert und paradigmatisch verändert haben.²⁹⁶ Die deutsche Kunsthistorikerin Dorothea von Hantelmann bringt diesen Paradigmenwechsel im Hinblick auf die performativen Künste auf den Punkt: „Das Performative – in den antitheatralen und antimusealen 1960ern ein Modus für den Ausstieg aus dem Bild und ein Gegenbegriff zu Narration und Figuration – wurde nun in eine figurative und narrative Struktur überführt.“²⁹⁷ Verbalsprache und Narration spielten jedoch immer schon eine Rolle in der Performancekunst: in unterschiedlichen Ausprägungen, je nach Tradition und Interesse der PerformerInnen und je nach Begriffsdefinition, die näher bei einem weiten US-amerikanischen oder engeren europäischen Verständnis von „Performance“ liegen kann.²⁹⁸

Verändert haben sich im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts nicht nur die inhaltlichen und ästhetischen Dimensionen von Sprache und Narration in der Performancekunst, sondern – und dies ist für die vorliegende Untersuchung zentral – in den 1990er Jahren „die Orientierung an und der Einbezug von neuen Medien“.²⁹⁹ Durch den Einsatz der Sprache rücken spezifische Inhalte der Performances in den Vordergrund, die einerseits mit einer verschärften Politisierung, Medienkritik und Historisierung einhergehen, aber auch mit dem Wunsch nach distanzierenden oder ästhetischen Sprachhaltungen wie Humor oder Poesie.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 196ff.; Apfelthaler, S. 46: zur „Rückkehr der Geschichten“ in den 1980er Jahren, und S. 22f. zu John Cages Happening und seiner wegweisenden Arbeitsweise, in welcher das gesprochene Wort, die bildende Kunst, der Tanz, Film und die Musik als gleichbedeutende Elemente eines Ereignisses gelten.

²⁹⁷ von Hantelmann, Dorothea: *Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst*, in: Fischer-Lichte, Erika, Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen* (Paragrana Bd. 10, Heft 1), Berlin 2001, S. 255ff.

²⁹⁸ Siehe die physische Performance-Karte: *Performance-Art-Kontext. Performative Ansätze in Kunst und Wissenschaft am Beispiel der „performance art“*. Eine Plakatgruppe von Gerhard Dirmoser und Boris Nieslony, Version 01u.02/08/1999 – 04.03.2001, Linz/Köln. Die Karte bietet eine sehr ausführliche Aufzählung verschiedener Performance-Richtungen, die mit Sprache und Narration arbeiten: www.slideshare.net/Annie05/performance-art-context-presentation (29.10.2010).

²⁹⁹ Harm Lux: *Bingo Falls Twoonenineone*, in: Perforum.ch 2004, S. 10.

Vgl. Klein/Sting, S. 13; vgl. auch Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*, München 2006. Der Band fokussiert v.a. die „Wechselwirkung von Performance und historisch varianten Medien“ (S. 10).

I.8.1 Traditionslinien des Erzählens in der Performancekunst – eine kritische Sichtung

Die Traditionslinien der Performancekunst werden auf der theater-, performance- und kunstwissenschaftlichen Landkarte seit den vergangenen Jahren zunehmend verfeinert, neu akzentuiert und miteinander verbunden. Mit Blick auf das *Storytelling*, die Monologkunst, die (*Stand Up*) *Comedy* und dem *Poetry Slam*, aber auch auf experimentelle Klang-, Stimm- und Multimedia-Performances entstehen zwangsläufig neue Kategorisierungen und Schwerpunkte. Diese sind sinnvoll, wenn sie Geistes- und KulturwissenschaftlerInnen immer wieder motivieren, uns von einem „historisch oder typologisch engen, normativen Gattungsverständnis“³⁰⁰ zu lösen und die zeitgenössischen Künste in der ihnen entsprechenden Komplexität zu betrachten und zu verstehen. Aus diesem Grund soll hier nicht eine chronologische, lineare „Geschichte des Erzählens in der Performancekunst“ konstruiert werden. Vielmehr werden verschiedene Blickwinkel aufgezeigt, die relevante Traditionslinien des Erzählens auf kritische Weise reflektieren und miteinander verknüpfen. So warnt z.B. der amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson davor, das enge Verhältnis von europäischer Avantgarde der zwanziger Jahre und Performancekunst als wichtigste oder einzige Traditionslinie zu betrachten. Die Monologkunst der dreissiger und vierziger Jahre in Amerika sei für bestimmte Performerinnen wesentlich wichtiger gewesen:

„However, to concentrate largely or exclusively upon the avant-garde aspect of modern performance art, as most writers on the subject have done, can limit understanding both of the social functioning of such art today, and also of how it relates to other performance activity of the past.“³⁰¹

Carlsons Genese-Kritik bezieht sich vor allem auf die weithin als Standard akzeptierte, 1979 erstmals erschienene Avantgarde-Genealogie der US-amerikanischen Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin RoseLee Goldberg, die beim Surrealismus, Futurismus und Dadaismus ansetzt und über verschiedene experimentelle Formen der darstellenden und bildenden Künste hin zur modernen Performance führt.³⁰² Auch die deutsche Theaterwissenschaftlerin Vera Apfelthaler, die von einer „Rückkehr der Geschichten“ in der Performancekunst Anfang der achtziger Jahre ausgeht, weist darauf hin, dass viele Performances seit den 1980er Jahren

³⁰⁰ Pfister, S. 13 (Vorbemerkung).

³⁰¹ Carlson, S. 85: Als wichtige Vertreterinnen der amerikanischen Monologkunst nennt Carlson die US-Performancekünstlerinnen Beatrice Herford, Marjorie Moffett und Ruth Draper. Carlson bezieht sich auf Stern, Carol Simpson und Bruce Henderson: *Performance: Texts and Contents*, White Plains, NY, Longmans 1993, S. 382-405.

³⁰² Vgl.: Goldberg, RoseLee: *Performance Art from Futurism to the Present*. Revised and expanded ed., London 2001; vgl. auch Carlson, S. 84: „In the course of her book Goldberg traces this history of revolt and experimentation, beginning with futurism, then proceeding to experimental theatre of the Russian Revolution, dada and surrealism, the Bauhaus, Cage and Cunningham, happenings, Anna Halprin and the new dance, Yves Klein, Piero Manzoni, and Joseph Beuys, and to body art and modern performance.“

nicht mehr in diese Avantgarde-Tradition, sondern vielmehr in diejenige der Monologkunst und *Stand Up Comedy* einzuordnen sind.³⁰³ Zu beachten ist, dass Carlson und Apfelthaler eine vorwiegend amerikanische Perspektive einnehmen und einen weitgefassten, angloamerikanischen *Performance*-Begriff nutzen. So umfasst Carlson mit *performer* eine vielfältige Palette von „Bühnen-DarstellerInnen“ bis hin zu Whoopi Goldberg. Apfelthaler nennt als Beispiele ausschliesslich US-amerikanische Schauspieler-/PerformerInnen wie Eric Bogosian, Spalding Gray und Ann Magnuson.

Gerechterweise muss hier angefügt werden, dass Goldberg wie auch die deutsche Kunstkritikerin und Kunstwissenschaftlerin Elisabeth Jappe durchaus eine sinnvolle Genese für die europäische Performancekunst geschaffen haben. So waren die Dadaisten wegweisend für viele amerikanische und europäische Fluxus-Künstler der 1960er/70er Jahre, die wiederum mit ihrem experimentellen Spracheinsatz die zeitgleich sich entwickelnde, körperbetonte *Performance Art* stark beeinflusst haben.³⁰⁴ *Stand Up Comedies* hingegen sind ein angloamerikanisches Phänomen, das erst im Laufe der 1980er und besonders Anfang der 1990er Jahre durch die *Late-Night-Shows* des Fernsehens ins europäische (Kunst-)Bewusstsein gelangt ist.³⁰⁵ Dasselbe gilt für den *Poetry Slam*, den oralen Dichterwettbewerb, der sich erstmals Ende der 1980er Jahre als eigenständiges Bühnenformat in Nordamerika und ab den 1990er Jahren in Europa etabliert hat.³⁰⁶

Eine Art europäische Tradition der Monologkunst skizziert Jappe. Zu den wichtigen Sprachvertretern zählt sie die Klang-Dichter, die einen Zwischenbereich zwischen Literatur und bildender Kunst bilden und deren Arbeiten am besten in Live-Vorfürungen der Künstler selbst zur Geltung kommen. Diese Art Sprach-Performance habe sich besonders in Frankreich und Italien profiliert, wo die körperbetonte Art-Performance immer eine eher bescheidenere Existenz geführt habe: „Sprache ist in diesen Ländern, der Heimat der Rhetorik, als tragendes Element mit literarischem Anspruch überall vorhanden. [...] In Deutschland hingegen blieben schreibende Dichter und vortragende bildende Künstler auf Distanz.“³⁰⁷ Jappes Aussage ist insofern zu relativieren, als sich Mitte der 1990er Jahre auch im deutschen und

³⁰³ Apfelthaler, S. 19 und 46.

³⁰⁴ Vgl. Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993.

³⁰⁵ Vgl. Becker, Kathrin: *Kunst und Fernsehen, Kunst gegen Fernsehen. Aspekte zeitgenössischer Videoproduktion in Deutschland*, in: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): *ZappingZone*, Bern und Zürich 2007, S. 48. Late-Night-Shows bezeichnen als spezielles Fernsehformat eine Mischung aus Talkshow und Comedy. Seit Anfang der 1950er Jahre werden sie in den USA erfolgreich gesendet. In Deutschland gehören Late-Night-Shows seit *Gottschalk Late Night* (RTL 1992-1995) zu den etablierten Fernsehformaten. Im Schweizer Fernsehen hingegen sind sie wenig erfolgreich. Erste Versuche, dieses Fernsehformat ab 1997 zu etablieren, wurden bald wieder abgesetzt. Erst *Giacobbo/Müller* (SF1, seit 2008) vermag genügend Zuschauerinteresse auszulösen. Vgl. z.B. Sokolowsky, Kay: *Late Night Solo: die Methode Harald Schmidt*, Hamburg 2003.

³⁰⁶ Vgl. www.poetryslam.ch/hintergrund/#geschichte (29.10.2010).

³⁰⁷ Jappe, S. 52. Hier widmet Jappe dem Thema Sprache ein Teilkapitel, untertitelt als „Bewegung, Sprache“.

schweizerdeutschen³⁰⁸ Sprachbereich der *Poetry Slam* zu etablieren begann, der sich aber aufgrund seines Wettbewerbscharakters und einer stärkeren Vernachlässigung des Visuellen nur punktuell an der Performancekunst orientiert. Zudem lässt er sich von der französischen *Poesie Sonore* und italienischen *Poesia Sonora*, die sich durch eine grosse Vielfalt an Visualisierung und Abstraktion des Inhaltes auszeichnen, klar abgrenzen. Dasselbe gilt für das *Storytelling*, das sich gemäss Wilson als neue performative und explizit narrative Kunstgattung in den 1960er/70er Jahren in den USA und in Grossbritannien entwickelt und seither weltweit unterschiedliche Ausformungen erfahren hat. Wilson, der kritisch das Verhältnis von *Storytelling* und Theater beleuchtet, betont, dass die (immer wieder vorgenommene) Trennung von *storytelling* und *acting* (meistens) nicht existiere.³⁰⁹

Gemäss Jappe wurde „Sprache als verballogische Ausdrucksform [...] von Performance-Künstlern eher gemieden“, da es ihnen vielmehr darum ging, „alternative Formen für Verständigung zu finden“. Doch dank den „grossen Experimentatoren“ Dada und Surrealismus erhielten die nachfolgenden Künstler Hinweise, um sich aus dem „engen Korsett der traditionellen Sprache zu befreien, ohne auf deren faszinierenden Reichtum zu verzichten“.³¹⁰ Vor allem Fluxuskünstler wie z.B. Alison Knowles (USA), Emmett Williams (USA) oder Robert Filliou (F) nutzten das Ausdruckspotential der Sprache intensiv, um genau wie die Dadaisten eine antibürgerliche, kunstkritische Haltung zu verfolgen, die dem schöpferischen Prozess statt dem fertigen Kunstwerk verpflichtet war.

Zum Einsatz von Sprache

Obwohl PerformancekünstlerInnen während den 1980er Jahren v.a. in den USA, in Westeuropa und Japan eine grosse Vielfalt an Ausdrucksformen entwickelt haben und sich der Begriff der *Performance Art* durch verstärkte Orientierung an populären Kulturen zu einem Sammelbegriff für die unterschiedlichsten intermedialen Events entwickelt hat³¹¹, sind gemäss Carlson zwei allgemeine Tendenzen innerhalb dieser komplexen Entwicklungen festzumachen: die Untergrabung der zunächst weit verbreiteten Opposition von Performance

³⁰⁸ Vgl. www.poetryslam.ch (30.8.2010).

³⁰⁹ Wilson, S. 4f. und 58. Dementsprechend ordnet Wilson das *storytelling* innerhalb einer lang zurückreichenden Tradition performativer Künste ein: das früheste Theater sei narratives Theater gewesen, basierend auf persönlichen Geschichten. Weiter nennt Wilson Brechts episches Theater als typisches Beispiel für eine Rückkehr des *storytelling* im Theater des 20. Jahrhunderts, im Gegensatz zum eher anti-narrativen, naturalistischen Theater des 19. Jahrhunderts. Eine wichtige Traditionslinie bilden zudem die Solo-Shows von Dario Fo (I), Spalding Gray (USA), Ken Campbell (GB) sowie die Whooster Group und Forced Entertainment.

³¹⁰ Jappe, S. 52.

³¹¹ Apfelthaler, S. 44; vgl. die ausführliche Darstellung der Entwicklung der Performance Art bei Carlson, S. 110-134.

und Theater sowie eine erneute Hinwendung zum visuellen Bild und zur Verbalsprache. So löste gemäss Carlson das Interesse am Sprachlichen sogar die in der Performancekunst anfänglich dominierende Betonung von Körper und Bewegung und die generelle Ablehnung der diskursiven Sprache ab.³¹² Carlson bezieht sich auf die amerikanische Performance- und Medienkünstlerin Jacki Apple, die in ihrem kurzen Überblick über die zeitgenössische Performance dieselbe Entwicklung vorschlägt: „arguing that by 1990 word had become ,The dominant factor – the performance artist as poet, storyteller, preacher, rapper, with image at the service of text“.³¹³ Ob und wie sehr Apples Aussage auf die amerikanischen *performance artists* zutrifft, soll und kann hier nicht beantwortet werden. Auf den europäischen Begriff der Performancekunst trifft sie sicher nur partiell zu.

Obwohl auch europäische PerformancekünstlerInnen seit den 1980er Jahren Verbalsprache und Narration vermehrt nutzen, u.a. beeinflusst von unterschiedlichen amerikanischen *Performance*-Strömungen sowie den internationalen Fluxus-Aktionen der 1960er/70er Jahre, so fokussieren viele (immer noch) das sprachlose oder nichtnarrative, gestische, tänzerische, objektbezogene, bildhafte Agieren mit dem eigenen Körper im Raum als wichtige oder gar wesentliche Ausdrucksmittel der Performance.³¹⁴

Text und Bild

Als wichtiges Charakteristikum zeitgenössischer Performancekunst gilt die verstärkte Zusammenführung von Text und Bild, vor allem der Einsatz vorgefundener Text-, Bild- oder allgemein physischer Materialien. Solche Text-Bild-Collagen sind gemäss Carlson typisch für viele experimentelle Theater- und Performance-Arbeiten, wie z.B. diejenigen der *Wooster Group* (USA) und *Forced Entertainment* (GB) oder das *theatre of images* von Richard Foreman, Lee Breuer und Robert Wilson (USA), die sich seit den 1970er und 1980er Jahren in den USA und Grossbritannien etabliert haben.³¹⁵ In diesen Kontext gehören auch die multimedialen Performances der amerikanischen Performerin Laurie Anderson, die das Erzählen bereits seit den 1960er Jahren als wesentliches Medium ihrer Performances nutzt – ein Erzählen, das über die Verschmelzung von Wort, Bild, Ton und Musik geschieht, philosophische und kulturpolitische Inhalte vermittelt, das aber auch immer wieder von

³¹² Carlson, S. 128.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. Omlin/Ninghetto und die Fernsehsendung *kulturplatz* (SF, 05.06.2008, um 00:03 Uhr): *Freuds wilde Töchter – Was die Aktionistinnen Valie Export und Elke Krystufek umtreibt*: <http://videoportal.sf.tv/video?id=4fa5c2b1-8db9-484c-8449-60565f1b1b52> (29.01.2010).

³¹⁵ Carlson, S. 130.

Anderson bewusst dekonstruiert und (sprach)kritisch reflektiert wird.³¹⁶ Die Verbindung von Wortsemantik und visueller bildender Kunst hat eine lange Tradition, wie RoseLee Goldberg zurecht betont. Sie skizziert mehrere Tendenzen, wie (handgeschriebene oder vorgedruckte) Wörter und bildende Kunst seit der historischen Avantgarde bis Ende des 20. Jahrhunderts miteinander kombiniert wurden: von den bildenden Künstlern Duchamp, René Magritte, Marcel Broodthaers über Kurt Schwitters und Joseph Beuys, die Worte als isolierte Töne in ihren Performances einsetzten, hin zu Konzeptkünstlern wie Hanne Darboven, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner mit ihren visuellen Wort-Isolationen und Vergrößerungen und sogenannten *narrative artists* wie Bill Beckley und Peter Hutchinson, die das Wort zur Bedeutungsaufladung ins Bild integrierten.³¹⁷

Da die vielfältigen Ausformungen von Performancekunst, die sich seit den 1970er Jahren in den USA und Europa entwickelt haben, sowohl von den bildenden wie auch darstellenden Künsten geprägt sind³¹⁸, soll hier kurz auf zwei bzw. drei Autoren hingewiesen werden, die sich ausführlich den narrativen Aspekten zeitgenössischer bildender Kunst widmen: Barbara Scheuermann, die wie bereits erwähnt eine grosse Lücke im Feld der erzähltheoretischen Analysen gegenwärtiger narrativer Kunstwerke feststellte, bietet einen detaillierten Überblick über die wegweisenden Autoren und deren Publikationen zum Narrativen in der bildenden Kunst.³¹⁹ Wolfgang Kemp's rezeptionsästhetischer Ansatz³²⁰, auf den sich gemäss Scheuermann praktisch alle Kunstwissenschaftler beziehen, die aus narratologischer Perspektive forschen, wird in vorliegender Arbeit für die Analyse der Performance *Saemann meets Schneemann* in geringem Masse verwendet. Denn Kemp brachte zwar Ende der 1980er Jahre neu die literaturwissenschaftliche Begrifflichkeit in die Kunstwissenschaft ein, bezieht sich aber kaum auf die Kunst des 20. Jahrhunderts.³²¹

Während der erzähltheoretische Ansatz in die Kunstwissenschaft nur zögerlich Eingang findet, interessieren sich jedoch Ausstellungsmacher und Museumskuratoren seit den 1990er Jahren verstärkt „für ‚erzählende‘ Kunst der Gegenwart“, was, wie Scheuermann betont, „eine

³¹⁶ Vgl. Goldberg, RoseLee: *Laurie Anderson*, New York 2000, S. 16; auch Carlson, S. 115, der Andersons multimediale Arbeiten den „theatralen Performances“ zuordnet, die Ende der 1970er Jahre auch ausgefeiltere Spektakel umfassen, die nicht auf der körperlichen oder psychischen Aktion eines individuellen Künstlers basieren.

³¹⁷ Goldberg 2000, S. 18.

³¹⁸ Vgl. Meyer 2006, S. 9.

³¹⁹ Vgl. Scheuermann, S. 7-12.

³²⁰ Vgl. Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992; Scheuermann, S. 7f.

³²¹ Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989; Scheuermann, S. 8.

grosse Vielfalt von Ausstellungsprojekten zum Thema ‚Narration in der Kunst‘ nach sich gezogen“ habe.³²²

Eine zweite, jüngere und ebenfalls interdisziplinär ausgerichtete Publikation, herausgegeben von Jane Tormey und Gillian Whiteley³²³, untersucht performative und narrative Aspekte zeitgenössischer Kunst in Verbindung von Theorie und Praxis. Ausgehend von Peggy Phelans Anspruch an ein performatives Schreiben werden zum Einen alternative wissenschaftliche Schreibformen untersucht. Ein zweites Ziel des Bandes ist, die Art und Struktur von Geschichten zu untersuchen, die in bildenden Kunstwerken erzählt werden, und alternative Konzepte von Narration zu ergründen. Der Band bietet jedoch für vorliegende Analysen keine relevanten Beiträge, da er sich vor allem auf die Medien Photographie, Film oder weitere Objekte wie Audio-Tapes konzentriert.

Politik und Gesellschaftskritik

Der Einsatz einer am Inhaltlichen orientierten Sprache³²⁴ oder einer Sprache, die „ihre Syntax wiedergewinnt“³²⁵, gründet in den politischen und sozialen Anliegen vieler US-amerikanischer und europäischer PerformancekünstlerInnen, die sich in den 1980er Jahren auf neue Inhalte ausrichteten.³²⁶ Die Performances der 1960er und 1970er Jahre beehrten mit ihren provokativen körper- und prozessorientierten Aktionen und dem Ausloten eigener körperlich-existenzieller Grenzen gegen autoritäre gesellschaftliche Strukturen, diskriminierende Geschlechtszuschreibungen und einen engen Kunstbegriff auf und favorisierten eine eher assoziative, bildhafte Körper- oder Verbalsprache. PerformancekünstlerInnen der ausgehenden 1970er und der 1980er Jahre hingegen, so lautet die zentrale These, reagierten mit ihrem Einsatz der Wortsemantik zunehmend auf die gesellschaftlichen und persönlichen Konsequenzen einer internationalen – und sich abzeichnenden globalen – Kommunikations-, Medien- und Dienstleistungsgesellschaft.³²⁷ Dabei entwickelten sich unterschiedliche Strategien, mit Sprache und Narration umzugehen. Z.B. die im Folgenden analysierten:

- szenische Nacherzählung im Dienste einer performative Historie (performativer Vortrag)
- Bricolage als alternative Wissensform

³²² Scheuermann, S. 7.

³²³ Tormey, Jane und Gillian Whiteley: *Telling Stories. Countering Narrative in Art, Theory and Film*, Newcastle 2009.

³²⁴ Vgl. Féral, Josette: *What is left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre*, in: *Discourse*, 14.2, Spring 1992, S. 149.

³²⁵ Apfelthaler, S. 46.

³²⁶ Was auch den Blick auf die Geschichte der Performance veränderte. So erkennen Performancehistoriker heute, dass viele politische Demonstrationen bewusst performative Elemente integrierten; vgl. Carlson, S. 131.

³²⁷ Vgl. auch Omlin/Ninghetto, S. 35; Klein/Sting, S. 8; Apfelthaler, S. 46; Féral 1992, S. 149.

- Video-Performance
- *memory talks* als Korrektiv des massenmedial geprägten kollektiven Gedächtnisses
- soziale Aktion

Sprache als Provokation

Künstlerische Büros und Labors, wie die fiktive Fluggesellschaft *ingold airlines* (CH)³²⁸, Büro Berlin, The Nomads (international), Pseudo – durch & durch, öffneten ihre Türen und parodierten auf ironische Weise das gewinnorientierte Geschäftsgebaren der Yuppies, indem sie die Sprache der Werbung und Selbstrepräsentation nutzten und unkonventionelle Dienstleistungen erbrachten, die mit den Erwartungen ihrer Kunden brachen und so die Versprechen der Marktwirtschaft entlarvten.³²⁹

Sprache, vor allem als Provokation, ist seit jeher wesentlicher Bestandteil aktionistischer Handlungen, wie Jappe in ihrem Handbuch der Aktionskunst in Europa dargestellt hat.³³⁰ Sie verweist auf die Künstler des Fin-de-Siècle, die z.B. im Stück „Ubu Roi“ mit visuellen und sprachlichen Provokationen die Bourgeoisie in ihrer Scheinmoral verunsicherten. Das 1896 uraufgeführte Drama des französischen Schriftstellers Alfred Jarry wurde von Surrealisten und Dadaisten gefeiert und in zahlreiche Sprachen übersetzt. Das Manifest und die Aktion waren, vor allem bei den Futuristen, besonders wichtige Mittel bei der grundsätzlichen „Infragestellung des gesamten Kunstbetriebs mit seinen Mechanismen von Akademien, Salons und Museen“.³³¹ Auf die Fluxus-Kunsthaltung³³², die als wichtigste Gegenbewegung zum traditionell-bürgerlichen Kunstbegriff in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt, wurde oben bereits hingewiesen.

Autobiographisches Erzählen

Gleichzeitig zu den explizit gesellschaftskritisch ausgerichteten Performances rückte in den Solo-Performances die sprachlich-narrative Inszenierung des Autobiographischen und damit die geistig-seelische Veräusserung der Performancekünstler immer mehr in den Vordergrund, wie Carlson feststellt: „Solo performance, though still built upon the physical presence of the

³²⁸ „ingold airlines“ wurde 1982 vom Schweizer Künstler Res Ingold lanciert und ab 1996 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt; vgl. www.ingoldairlines.com/start_set.htm (09.02.2010).

³²⁹ Der Schweizer Aktionskünstler San Keller ist ein Nachkomme dieser Kunstrichtung; vgl. Omlin/Ninghetto, S. 35.

³³⁰ Vgl. Jappe.

³³¹ Vgl. ebd., S. 11; vgl. Hanna Berhards Analyse von Jarrys „Ubu Roi“, mit Fokus auf das Groteske: Berhard, Hanna: *Das Groteske im Theater des 20. Jahrhunderts*, Zürich 1984.

³³² Jappe, S. 52: Mit Jappe wird Fluxus sinnigerweise als *Kunsthaltung* und nicht als „Kunstrichtung“ bezeichnet.

performer, relies heavily upon the word, and very often upon the word as revelation of the performer, through the use of autobiographical material.“³³³ Auch Lehmann deutet „das Prinzip der Narration“ und die damit zusammenhängende Vermittlung des Persönlichen als zentrale Charakteristik des postdramatischen Theaters:

„das Theater wird zum Ort eines Erzählakts. [...] Da wechselt das Theater zwischen ausgedehnten Narrationen und nur eingestreuten dialogischen Episoden hin und her. Da werden die Beschreibung und das Interesse an dem eigentümlichen Akt der *persönlichen* Erinnerung/Erzählung der Akteure zur Hauptsache. Es wird in einer Theaterform berichtet, die sich von der Episierung fiktionaler Vorgänge und vom epischen Theater, obwohl es Ähnlichkeiten zu diesen Formen aufweist, dennoch kategorial unterscheidet. Performance- und Theaterkünstler fanden seit den 70er Jahren den Sinn der Theaterarbeit darin, *Präsenz* vor die Repräsentation zu setzen, insofern es dabei um die Mitteilung *persönlicher Erfahrung* geht.“³³⁴

Die Gegenwart von Akteuren und Publikum, ihre geteilte *Live*-Erfahrung während und nach der Aufführung, erhält gemäss Lehmann den Charakter eines „persönlichen Treffens“. Dieses bilde gerade durch den sehr bewussten Einsatz unterschiedlicher (Neuer) Medien einen wichtigen Gegenpol zu den „beliebigen Exhibitionen biographischer ‚Realitäten‘ in den Offenbarungs-Shows des Fernsehens“.³³⁵ Zur komplexen Relation von Live-Performances und mediatisierten Darstellungsformen – primär dem narrativ ausgerichteten Massenmedium Fernsehen – bietet Philip Auslander eine höchst differenzierte Diskussion, auf die in I.8.2 im Zusammenhang mit Duyvendaks Performances näher eingegangen wird.³³⁶

Der Zusammenhang von Autobiographie, Sprache und Körper in Performance und (von Performance geprägtem zeitgenössischem) Theater sowie die mediale Selbstinszenierung von weiblichen und männlichen PerformancekünstlerInnen wurden bereits vielfach untersucht. Dabei werden insbesondere Fragen nach Identitätskonstruktion und Geschlecht³³⁷, Gedächtnis und Erinnerung sowie das „zur Sprache kommen“³³⁸ der Künstler und deren rezeptionsgeschichtliche Implikationen fokussiert.³³⁹

³³³ Carlson, S. 130.

³³⁴ Lehmann 2005, S. 196f.

³³⁵ Ebd., S. 197.

³³⁶ Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, New York 2008 (1999).

³³⁷ Gale, Maggie B. and Viv Gardner: *Auto/biography and Identity: women, theatre and performance*, Manchester/New York 2004.

³³⁸ Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*, Berlin 2003 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 18), S. 174.

³³⁹ Vgl. v.a. Buehler, Kathleen: *Autobiographie als Performance*, Marburg 2008, S. 210ff. Das Autobiographische in bildender Kunst und Film wird gemäss Buehler seit Beginn des 21. Jahrhunderts intensiv erforscht. In der Kultur-, Literatur- und Geschichtswissenschaft setzte die Autobiographieforschung bereits in den 1970er Jahren ein; vgl. Carlson, S. 126f. zur „*autobiographical performance*“ und im Speziellen zu Laurie Anderson S. 127f.; Apfelthaler; Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld 2002; Atkinson/Delamont 2006, vol. I; Fine, Elisabeth C. und Jean Haskell Speer: *Performance, Culture, Identity*, Westport, Conn. u.a.

Feministische Performance

Apfelthaler verweist auf die Tradition autobiographischen Erzählens innerhalb der Performancekunst und insbesondere innerhalb der feministischen Performance. Diese war immer schon autobiographisch geprägt, vor allem mit dem Anspruch „das Persönliche ist politisch“ und in experimenteller Auseinandersetzung mit der Subjekt-Konstruktion.³⁴⁰ So tendierten PerformancekünstlerInnen bereits in den 1970er Jahren sowohl zum Wieder-Erzählen der persönlichen wie auch zum Erfinden fiktiver Autobiographien, um „der Macht patriarchaler Bilder zu entfliehen und eine neue weibliche Ikonographie zu entwickeln“.³⁴¹ Dabei entwickelte sich eine Tendenz, die Verwendung des autobiographischen Materials selbstkritisch zu reflektieren, wie z.B. in der Performance *For Instants: Part 3, Refried Beans* (1976-1977) von Laurien Anderson, die Mitte der 1970er Jahre zu den *autobiographical artists* zählte.³⁴²

Das autobiographische Erzählen dient neben persönlicher „Offenbarung“, Erinnerungsarbeit, Identitätskonstitution und Gesellschaftskritik auch zur Tradierung übergreifender performancegeschichtlicher Zusammenhänge. So leisten die Schweizer Performancekünstlerin Andrea Saemann, die Kunstwissenschaftlerin Katrin Grögel und die Künstlerin/Kuratorin Chris Regn mit ihrem künstlerischen Forschungsprojekt *Performance Saga* einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der weiblichen Performancegeschichte seit den 1970er Jahren.³⁴³ In Interviews mit sieben internationalen Wegbereiterinnen³⁴⁴ der Performancekunst wurden deren autobiographischen Erzählungen zum Performanceschaffen aufgezeichnet und in Form von DVDs und Performances seit 2002 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wie Andrea Saemann diese Erzählungen mit ihrer eigenen

1992, z.B. S. 157ff: *Spinstorying: An Analysis of Women Storytelling* (Langellier/Peterson), oder S. 181ff: *Performing Culture through Narrative: A Galician Women Storyteller* (Valentine/Valentine).

³⁴⁰ Vgl. Apfelthaler, S. 41 und 88ff. Als Beispiel nennt Apfelthaler u.a. Spalding Grays Performance *Swimming to Cambodia* (1984); vgl. auch: Smith, Sidonie und Julie Watson (Hg.): *Interfaces: women, autobiography, image, performance*, University of Michigan Press 2002, S. 77ff.: u.a. zu Tracey Emin, Cindy Sherman und Carolee Schneemann.

³⁴¹ Apfelthaler, S. 39f. Als Beispiel für erfundene Autobiographien nennt Apfelthaler: Eleanor Antin, die ab 1972 vier unterschiedliche Identitäten entwickelte: eine Krankenschwester, eine Ballerina, einen schwarzen Filmstar und einen König. Jacki Apple und Martha Wilson entwickelten *Claudia* (1973), eine Frau aus der Upper Class. Lynn Hershmann erfand die Figur *Roberta Breitmore* (1975), die sie in jahrelanger Entwicklung mit einer eigenen Persönlichkeit ausstattete; vgl. Apfelthaler, S. 42.

Auch Cindy Shermans Fotoserien, in denen sich die Künstlerin in den unterschiedlichsten Kostümierungen selbst inszeniert, gehören in diesen Kontext.

³⁴² Vgl. Goldberg 2000, S. 56; Apfelthaler, S. 41.

³⁴³ Vgl.: *Performance Saga*. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst. Interviews. Performances und Ereignisse. Ein Projekt von Andrea Saemann und Katrin Grögel, seit 2002: www.performancesaga.ch (29.10.2010).

³⁴⁴ Interviewt wurden Esther Ferrer, VALIE EXPORT, Monika Günther, Carolee Schneemann, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Martha Rosler und Alison Knowles.

künstlerischen Biographie verknüpft und in ihren Performances narrativ umwandelt und vermittelt, wird in der Analyse der Performance *Saemann meets Schneemann* diskutiert.

Vortrag als Performance

Zur Lecture-Performance, die den Schnittbereich von künstlerischer und wissenschaftlicher Tätigkeit bildet, sei vor allem auf die Publikation der deutschen Literaturwissenschaftlerin und Performerin Sibylle Peters hingewiesen. Ein zentrales Anliegen von Peters ist, den Ursprung sowie die Verortung der gegenwärtigen *Performance Studies* innerhalb „der Geschichte des Wissens“ herauszukristallisieren. So zeigt sie u.a. die historische Entwicklung des Vortrags im Sinne einer „Praxis der Theorie“ seit dem 18. Jahrhundert auf, stets mit dem Fokus auf das sich verändernde „performative und deiktische Moment, das sich im Hier und Jetzt des Vortrags dem Sinn der Worte hinzugesellt“.³⁴⁵ Zum Verhältnis von *Action teaching* und Performance bieten zudem Bazon Brock und Xavier Le Roy – beide zugleich Wissenschaftler und Performer – eine kritische Auseinandersetzung mit der Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse im Spannungsfeld von wissenschaftlicher Objektivität und körperlicher Performanz.³⁴⁶

Akustik (Sprache, Stimme)

Die Theoretisierung des Stimmlichen steht zwar nicht im Zentrum dieser Arbeit, muss aber für eine Untersuchung des mimetischen Erzählens mitberücksichtigt werden, da das Stimmlich-Lautliche sowohl für die inhaltlichen als auch räumlich-körperlichen Aussagen der PerformerInnen (v.a. bei Yan Duyvendak, A.d.A.) eine wichtige Rolle spielt. Kolesch spricht dem Konzept von Stimme und Stimmlichkeit eine hohe Bedeutung „im Rahmen aufführungsanalytischer Bestrebungen“ zu, um „signifikante Tendenzen und Entwicklungen des Gegenwartstheaters zu erfassen“.³⁴⁷ Und wie Doris Kolesch zurecht betont: „Das Konzept St. [Stimme, A.d.A.] unterstreicht, dass erst in und mit der stimmlichen Artikulation eine jeweils spezifische Art von Körperlichkeit und Sprachlichkeit entsteht.“³⁴⁸

³⁴⁵ Peters, Sibylle: *Sagen und Zeigen. Der Vortrag als Performance*, in: Klein/Sting, S. 201; vgl. auch Peters, Sibylle: *Zur Figuration von Evidenz: Der Vortrag als wissenspoetisches Szenario – Prolegomena*, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Diskurse des Theatralen*, Tübingen 2005 (Theatralität Bd. 7), S. 311-345.

³⁴⁶ Brock, Bazon: *Action teaching und Performance*, in: Meyer 2006, S. 345-358.

Le Roy, Xavier: *Product of Circumstances*, in: Klein/Sting, S. 77-92.

³⁴⁷ Kolesch, Doris, „Stimmlichkeit“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 317-320, hier S. 320.

³⁴⁸ Ebd., S. 320.

Zum Zusammenhang von Performance, Stimme und Körperlichkeit sind seit den 1980er Jahren zahlreiche Studien entstanden, die sich primär auf die akustische und nicht die verbal-logische Dimension von Stimme und Sprache konzentrieren.³⁴⁹ Wie die Philosophin, Theater- und Medienwissenschaftlerin Petra Maria Meyer verdeutlicht hat, kann sogar von einem *acoustic turn* gesprochen werden, einer „Wiederbesinnung auf die Stimme“, die sich allerdings bereits in den frühen psychoanalytischen, philosophischen oder phänomenologischen Studien –beispielsweise von Roland Barthes (*Le grain de la voix*) oder Derrida – eingestellt hat. Diese fokussierten bereits die sinnlichen Qualitäten, die später durch den *linguistic* und *performative turn* hervorgehoben wurden, wie „den körperlichen Vollzug, das sinnlich Wahrnehmbare und einen freigesetzten, sinnlichen Mehrwert, der sich semiotisch nicht fassen lässt“.³⁵⁰

Relevante Beiträge für die vorliegende Arbeit bieten v.a. drei Aufsatzbände:

1. „Stimme. Annäherung an ein Phänomen“ (2006), herausgegeben von Doris Kolesch/Sybille Krämer.³⁵¹ Im Rahmen von Performativitätsforschung, die in den vergangenen Jahren zunehmend den Aspekt der Stimme untersucht, fokussiert dieser Band die Auseinandersetzung mit Aspekten wie Medialität, Materialität, Klanglichkeit, Sinn- und Bedeutungsdimensionen, Ver- und Entkörperung, Entfaltung der Solostimme im Theater und in der Performancekunst.

Wichtige Erkenntnisse für diese Arbeit haben vor allem der Beitrag von König/Brandt zur „Charakterisierung der Stimme aus linguistischer Perspektive“³⁵², Bernhard Waldenfels philosophischer Blick auf die Fremdheit der Stimme³⁵³ sowie Doris Koleschs medienkritische Auseinandersetzung mit „Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst“³⁵⁴ geliefert. Auch bei Kolesch liegt das Augenmerk nicht auf der Semantik, sondern auf Klang- und Lautdimension des Mediums Stimme, wenn es um das Phänomen Sprache geht. Koleschs Folgerung mit „der Stimme – und zwar selbst mit der vermeintlich natürlichen, technisch

³⁴⁹ Vgl. Meyer, Petra Maria (Hg.): *acoustic turn*, München 2008, S. 16f.; Kolesch Doris, Vito Pinto und Jenny Schrödl (Hg.): *Stimm-Welten. Kultur- und Medientheorie. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2008; Finter, Helga: *Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper*, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel*. Schriftenreihe Forum Modernes Theater Bd. 30, Tübingen 2002, S. 39-49; Finter, Helga: *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater*, in: Thomson, Ch. (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg 1985, S. 1007-1021; Kaegi, Stefan: *Stimmen, wie ich sie dem Theater wünsche*, in: Theater der Zeit, Zeitschrift für Politik und Theater, hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit, Heft Nr. 10, Berlin 2004, S. 49.

³⁵⁰ Meyer 2008, S.16f.

³⁵¹ Kolesch, Doris, und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006.

³⁵² König, Ekkehard und Johannes G. Brandt: *Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive*, in: Kolesch/Krämer, S. 111-129.

³⁵³ Waldenfels, Bernhard: *Das Lautwerden der Stimme*, in: Kolesch/Krämer 2006, S. 191-210.

³⁵⁴ Kolesch, Doris: *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Kolesch/Krämer, S. 40-64.

unverstellten Stimme – wird so die Medialität jeglicher Darstellung und Wahrnehmung thematisch³⁵⁵, betont ebenfalls einen wichtigen Aspekt des Erzählens in der Performance.

2. *Kunst-Stimmen* (2004), herausgegeben von Doris Kolesch und Jenny Schrödl.³⁵⁶ Auch dieser Band ist der Performativitätsforschung verpflichtet. Vor allem Lehmanns Untersuchung zur „Erfahrung der Stimme in der Live-Performance“ mit Fokus auf „Prä-dramatische und Postdramatische Theaterstimmen“³⁵⁷ sowie Alice Lagaays philosophische Antworten zur Frage *What remains of voice*³⁵⁸ bieten wichtige Anknüpfungspunkte.

3. *Acoustic turn* (2008)³⁵⁹. Der von Petra Maria Meyer herausgegebene, breit angelegte, interdisziplinäre, medientechnisch wie auch künstlerisch praktisch orientierte Sammelband reflektiert den Einsatz und die Entwicklung des Akustischen in der Kunst und im Sounddesign des 20. und 21. Jahrhunderts.

Der Fokus von Doris Kolesch und Petra Maria Meyer liegt weniger auf dem inhaltlich-narrativen Aspekt des Stimmlichen, sondern vielmehr auf deren Körperlichkeit und Loslösung von der verballogischen Bedeutung.³⁶⁰

Verkörperte Sprache

An dieser Stelle soll kurz der Begriff der „Verkörperung“ aufgegriffen werden, der innerhalb des Performativitätsdiskurses hoch gehandelt wird, um ihn mit Sybille Krämer direkt auf die Sprache zu beziehen, denn Sprache widerfähre immer nur als „verkörperte Sprache“ und dies bedeutet gemäss Krämer: „Es gibt keine Sprache jenseits des raum-zeitlich situierten Vollzugs ihrer stimmlichen, schriftlichen oder gestischen Artikulation.“³⁶¹

Auch Kolesch betont den genuinen Zusammenhang der Trias Sprache, Stimme und Körper: „Sprache muss als verkörperte Sprache rekonstruiert werden, wobei Verkörperung kein Apriori des Leibes anzeigt, sondern eine jeweils spezifische Materialität und Medialität.“³⁶²

³⁵⁵ Vgl. Kolesch, 2006, S. 50, und dies. in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 319.

³⁵⁶ Kolesch, Doris und Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004.

³⁵⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Prä-dramatische und postdramatische Theaterstimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance*, in: Kolesch/Schrödl, S. 40-66.

³⁵⁸ Lagaay, Alice: *What remains of voice. Thought-play arising from the conference „Kunst-Stimmen“*, in: Kolesch/Schrödl, S. 113 (Lagaay 2004b).

³⁵⁹ Meyer 2008.

³⁶⁰ Kolesch, Doris: *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Kolesch/Krämer, S. 50; vgl. auch Kolesch, Doris: *Unerhörte Herausforderungen. Über die Transformation einer Kultur des Auges*, in: Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater, hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit, Heft Nr. 10, Berlin 2004, S. 7-9; oder dies.: *Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer Performativen Ästhetik*, in: Medien/Stimmen, hrsg. von Cornelia Eppinger-Jäger und Erika Linz, Köln 2003, S. 276-281 (aufgeführt in *Stimme* 2006, FN 10, S. 12).

³⁶¹ Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 331.

Körper-Gesten als Teil des mimetischen Erzählens

Zwei Positionen aus der Gesten-Theorie sind für den Aspekt des mimetischen Erzählens in der zeitgenössischen Performancekunst besonders relevant: Fischer-Lichtes theaterwissenschaftlicher Fokus auf die „Materialität“ und Christoph Wulfs historisch-anthropologischer Fokus auf die „mimetische Wirkung“ von Gesten in Performancekunst und postdramatischen Theaterpraktiken:

„Das heisst, auch der Körper in seiner je unterschiedlichen Materialität ist das Ergebnis einer Wiederholung bestimmter Gesten und Bewegungen; es sind diese Handlungen, die den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen. Identität – als körperliche und soziale Wirklichkeit – wird also stets durch performative Akte konstituiert.“³⁶³

„Gesten sind mimetische Bewegungen des Körpers, mit denen sich der Mensch der Welt ähnlich macht und sie sich aneignet, und in denen er sich zur Darstellung bringt und ausdrückt.“³⁶⁴

Fischer-Lichte und Wulf sind zentrale Vertreter des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Performativen“, weshalb sie vor allem die performative, wirklichkeits-, identitäts- und gesellschaftskonstituierende Bedeutung von Gesten untersuchen. Einen für die Analyse der Erzählstrategien wichtigen Ansatz bietet zudem der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis mit seinem Konzept des Körper-Wortes. Unter „Körper-Wort“ versteht Pavis „eine sprach- und kulturspezifische *Regulierung* von (gestischem und vokalem) Rhythmus und Text. Es ist zugleich *gesprochene Handlung* und *handelndes Wort* [...]“.³⁶⁵ Diese Einheit entfaltet sich auf komplexe Weise, wie die Definition des Begriffs „Geste“ im Rahmen der Theatertheorie zeigt:

„Die G. kann auf verschiedenen, sich teilweise überlagernden Ebenen wahrgenommen und interpretiert werden: als Kommunikationsmedium, als affektive Ausdrucksform des Körpers oder als symbolische Handlung und performativer Akt. G.n können als nonverbale Zeichen mit mehr oder minder verbindlich kodifizierter Bedeutung, als Mittel zur Ergänzung und Präzisierung der Rede oder als metakommunikatives Regulativ der Sprache fungieren.“³⁶⁶

Weitere relevante Theorien zur Geste (wie z.B. Lehmann, Lange)³⁶⁷ werden allenfalls direkt im Analyseteil diskutiert.

³⁶² Kolesch, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 320 (zum Begriff „Stimmlichkeit“).

³⁶³ Fischer-Lichte 2004, S. 37.

³⁶⁴ Wulf, S. 271.

³⁶⁵ Pavis, Patrice: *Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung: Die Übersetzerin als Mittlerin von Gestik und Kultur*, in: ders.: *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, S. 123.

³⁶⁶ Kuba, Alexander, „Geste/Gestus“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 129-136, hier S. 135.

³⁶⁷ Vgl. Lange, S. 359.

I.8.2 Live-Performance in der mediatisierten Gesellschaft

Der Zusammenhang von Live-Performance und elektronischen Medien (wie z.B. das Fernsehen) gehört wie die Untersuchungen zur Stimme ebenfalls einem seit Jahrzehnten bestehenden Diskurs an.³⁶⁸ Für die Analyse von Duyvendaks Video-Performances ist dieser Bezugsrahmen relevant, weshalb hier die drei wichtigsten Ansätze genannt werden.

Philip Auslander dekonstruiert mit seiner an Frederic Jameson anknüpfenden These, dass die beiden Darstellungsformen „live“ und „mediatisiert“ parallele Medien innerhalb eines umfassenden mediatisierten Systems (*mediatic systems*) seien, die Opposition zwischen „Live“- und „mediatisierter“ Performance, die innerhalb der Performancwissenschaften immer wieder gerne etabliert wird.³⁶⁹ Den Begriff *mediatized* übernimmt Auslander in vereinfachter Bedeutung von Jean Baudrillard, um damit zugleich (konkreter als Baudrillard) Produkte der Massenmedien und (Baudrillard folgend) Massenmedien als „die kulturelle Dominanz“ der zeitgenössischen westlichen und „verwestlichten“ Gesellschaften zu bezeichnen.³⁷⁰ Sowohl der von Auslander kritisch hinterfragte „Präsenz“-Begriff, der innerhalb der Theater- und Performancwissenschaften als relevantes Qualitätsmerkmal von Live-Aufführungen immer noch zentrale Bedeutung hat (siehe oben das Zitat von Lehmann), als auch Auslanders Fokus auf das Fernsehen als den inhärenten und bestimmenden Teil unserer kulturellen Prägung³⁷¹ bieten wichtige Anknüpfungspunkte für die Analyse der ausgewählten Performances, insbesondere für *Made in Paradise* mit seiner expliziten Hinterfragung massenmedial vermittelter Wahrnehmungsmuster und Narrationen.

Auf den medienkritischen Ansatz des Kulturphilosophen Gerhard Johann Lischka, auf die Erkenntnisse zum Verhältnis von zeitgenössischer Videokunst und Fernsehen der Kunstwissenschaftlerin Kathrin Becker sowie auf die Ausführungen zu einer gegenwärtigen „Hybridkultur“ des Sprach- und Literaturwissenschaftlers Christian W. Thomsen wird im Methodenkapitel näher eingegangen.³⁷²

³⁶⁸ Vgl. Féral, Josette: *Performance and Media. The Use of Image* (transl. by Ron Birmingham), in: Canadian Literature (= Littérature canadienne: A Quarterly of Criticism and Review), 118, Vancouver 1988, S. 83-95 [Orig.: *La performance et les média: l'utilisation de l'image*, in: Schumacher, Cl. (Hg.): *40 ans de mise en scène: 1945-1985*, Dundee 1985, S. 263-276].

³⁶⁹ Auslander, S. 4 und 8. Gemäss Auslander sind die Formen „live“ und „mediatisiert“ nur historisch-kulturell und keinesfalls ontologisch zu definieren.

³⁷⁰ Vgl. Auslander, S. 5: „[...] I hope I have retained in my use of the term Baudrillard's characterization of the mass media as the cultural dominant of contemporary, western(ized) societies“; vgl. auch ders. S. 4 und 8.

³⁷¹ Auslander, S. 2.

³⁷² Lischka 2007; ders.: *Performance und Performance Art*, in: Kunstforum International, Bd. 96/1988; Becker, Kathrin: *Kunst und Fernsehen, Kunst gegen Fernsehen. Aspekte zeitgenössischer Videoproduktion in Deutschland*, in: Lischka 2007, S. 46-61; Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Forschungsproblem* (Arbeitshefte Bildschirmmedien 46), Siegen 1994.

I.8.3 Vernachlässigung von Sprache und Narration in der Performancerezeption

Lange Zeit wurden die sprachlichen und narrativen Aspekte der Performancekunst von der wissenschaftlichen Rezeption vernachlässigt. Dies ist angesichts der zahlreichen Literatur zur Performance erstaunlich. Ein Grund für diese Vernachlässigung könnte ein grundsätzlich problematischer Zusammenhang zwischen Performance und Narration sein – den z.B. die Performancewissenschaftlerin Peggy Phelan behauptet. Phelan zufolge liegt die typische Zeitlichkeit einer Performance in der Gegenwart, während die Zeitlichkeit narrativer Strukturen üblicherweise die der Vergangenheit ist. Phelan negiert zwar nicht, dass gewisse Performances narrativ strukturiert seien, aber eine Performance erzähle ihre Bedeutung nicht, sondern lebe ihre Bedeutung einmalig im Jetzt: „Enacted in the present tense, performance lives, rather than tells, its meaning.“³⁷³ Damit vertritt Phelan ihre Definition von Performance als einer ausschliesslich im Jetzt existierenden flüchtigen Kunst³⁷⁴ – was auf die europäische Performancekunst bis Ende der 1980er Jahre noch zutreffen mag.

Ausgehend vom erzähltheoretischen Begriff des mimetischen Erzählens wird mit dieser Untersuchung jedoch eine Phelan diametral entgegengesetzte Position vertreten. In Anlehnung an zeitgenössische Theater- oder Performancewissenschaftler wie z.B. Lehmann oder Rebecca Schneider (die sich verstärkt auf Performances der 1990er Jahre beziehen), soll betont werden, dass die Bedeutung einer Performance durchaus, und gerade in zeitgenössischer Performancekunst, im Sprachlich-Narrativen liegt und auf mediatisierte Weise tradiert werden kann. Indem sich die Bedeutung durch das Erzählen entfaltet, geht sie im Akt der Wiederholung nicht verloren. Wie am Beispiel von Muda Mathis/Sus Zwick, Andrea Saemann und Yan Duyvendak gezeigt werden soll, wird „mimetische Narration“ eben nicht als eine rein sprachliche, textuelle oder linear-logische Ausdrucksform genutzt, sondern auf vielfältige Weise eingesetzt, womit der Begriff des Narrativen in und mit der zeitgenössischen Performancekunst erweitert wird.

³⁷³ Phelan, Peggy: *Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass*, Darkly, in: Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. (eds): *A companion to narrative theory*. Oxford [etc.] 2005. (Blackwell companions to literature and culture 33), S. 499-512, hier S. 500.

³⁷⁴ Vgl. auch Goldbergs Definition: „Unlike theatre, the performer *is* the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative“ (Goldberg 2001, S. 8).

I.9 Funktionen des Erzählens

Erzählungen sind für die Repräsentation von Identität und Erinnerung zentral; darüber ist man sich in den Geisteswissenschaften, speziell in den Kultur-, Theater- und Gedächtniswissenschaften sowie in der Erzähltheorie einig.³⁷⁵ Jede wissenschaftliche Perspektive differenziert jedoch unterschiedliche Funktionen und Medien des Erzählens, die eine Kultur, eine Gesellschaft, eine Gruppe oder das Individuum betreffen. Diese Funktionen können hier wie auch in der Realität nicht klar kategorisiert werden, sondern hängen eng zusammen. Im Folgenden werden diejenigen Funktionen des Erzählens zusammengefasst, die hinsichtlich der Analysen der Erzählstrategien relevant sind.

I.9.1 Erzählen als anthropologisches Grundbedürfnis und universelle kulturelle Praxis

Zum Wesen des Menschen gehört es, Geschichten vorzuführen – *acting out stories*, so Schechner, der hier exemplarisch für viele Autoren steht, die das Erzählen als fundamentalen Teil menschlicher Kommunikation und als universelle kulturelle Tätigkeit charakterisieren.³⁷⁶ Überlieferte Kunstwerke zeigen nach Schechner, dass Menschen seit jeher „performen“. Wobei die ersten *Performances* (im Sinne von „Aufführungen“) zugleich rituelle und unterhaltende Funktion innehatten.³⁷⁷ Der Erzähltheoretiker Wolfgang Müller-Funk, dessen zentrale These lautet, dass es „*per definitionem* keine Kulturen ohne Erzählungen und Erzählen“ gibt, fokussiert das Erzählen ausdrücklich als einen körperlichen Akt, „in dem Blickfang, Gestikulation, Aufmerksamkeit und Präsenz, kurzum die eigene Gegenwart und die des anderen eine wichtige Rolle spielen“.³⁷⁸

I.9.2 Erzählen als Sinngebung, Repräsentation und Kommunikation von „zeitlichem Erleben“

Der Erzähltheoretiker Werner Wolf definiert drei Basis-Funktionen des Erzählens³⁷⁹: Erstens eine „Sinngebungs- oder ‚philosophische‘ Funktion“, welche das Erzählen entfaltet, weil es hauptsächlich „Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz“ bietet. Zeit-Gebundenheit ist ein wesentliches Charakteristikum des Erzählens,

³⁷⁵ Gemäss Müller-Funk sind „Narrationen zentral für die Darstellung von Identität, für das individuelle Erinnern, für die kollektive Befindlichkeit von Gruppen, Regionen, Nationen, für ethnische und geschlechtliche Identität.“ Müller-Funk bezieht sich wiederum auf ein Zitat des britischen Literatur- und Erzähltheoretikers Mark Currie; vgl. Müller-Funk 2002, S. 2; Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*, Basingstoke 1998.

³⁷⁶ Schechner, Richard: *Performance Studies. An introduction*, London 2003, S. 188; vgl. auch Müller-Funk 2002, S. 19; Wolf, S. 33f.; Scheuermann, S. 39, die sich auf Müller-Funk bezieht.

³⁷⁷ Schechner, S.188.

³⁷⁸ Müller-Funk 2002, S. 20.

³⁷⁹ Wolf, S. 32f.

wodurch es sich von Beschreibungen diametral unterscheidet, wie Wolf betont. Zeitliches Erleben wird aber nicht nur mit einem tieferen Sinn bedacht, sondern das Erzählen helfe überhaupt „die Konzepte von Zeit und Identität zu allererst zu konstituieren und kognitiv zu befestigen“.³⁸⁰ Auch Müller-Funk formuliert diesen Zusammenhang von Erzählen, Identität und Endlichkeit:

„Wenn Identität relational ist und ich nichts bin ohne Bezug auf andere und wenn dieser Bezug Gegenstand des Erzählens ist, dann liegt es nahe, ihm eine entscheidende strukturelle Referenz zuzuschreiben: Erzählungen berichten davon, dass der Mensch handelnd in der Welt ist und dass er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist, abgestellt auf den Horizont von Anfang und Ende.“³⁸¹

Dass wir ständig neue Geschichten zu immer wieder denselben Themen brauchen, zeigt die Wichtigkeit dieser „Sinngewinnungs- oder ‚philosophischen‘ Funktion“, denn nur Geschichten erlauben es, unsere in Realität limitierten Lebenserfahrungen durch neue Varianten, Ausgänge, alternative Erfahrungen und Begegnungen zu bereichern und zu hinterfragen.

Einzufügen ist hier die Funktion des Erzählens als verdichtete Vermittlung von Lebenserfahrung und Selbstbildern. Lehmann sieht das Narrative als wesentliche Charakteristik postdramatischer Theaterformen, das insbesondere der Vermittlung persönlicher Erfahrungen und Erinnerungen dient.³⁸² Auf die Funktion einer metaphorischen oder verdichteten narrativen Erfahrungsvermittlung verweist besonders auch der österreichische Literaturwissenschaftler Martin Sexl. Zur metaphorischen Verwendung von Sprache stellt Sexl die These auf: „Sprache kann Erfahrung vermitteln, manche und darunter sehr wichtige Erfahrungen jedoch nur dann, wenn sie nicht real abbilden will, sondern eine erklärt literarische, metaphorische Sprache ist, eine Sprache der Hinweise und Andeutungen.“³⁸³

Zweitens nennt Wolf die „repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion“ des Erzählens: Zeitliches Erleben erhält durch das Erzählen nicht nur einen theoretischen Sinn, sondern wird durch konkrete narrative Darstellungen „vergegenwärtigt“, verfüg- und haltbar gemacht.³⁸⁴

Die dritte, „kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion“³⁸⁵ leitet Wolf von der zentralen Erkenntnis ab, dass das Erzählen „immer auch Mitteilung, Kommunikation und Antwort auf das soziale Ausgerichtet-Sein des Menschen auf den anderen, auf den

³⁸⁰ Ebd.; zum Zusammenhang von Erzählen und Endlichkeit vgl. auch Kreiswirth 1995, S. 74.

³⁸¹ Müller-Funk 2002, S. 19.

³⁸² Vgl. Lehmann 2005, S. 196f.

³⁸³ Vgl. Hug, Theo und Josef Perger (Hg.): *Instantwissen, Bricolage, Tacit Knowledge. Ein Studienbuch über Wissensformen in der westlichen Medienkultur* (Sozial- und Kulturwissenschaftliche Studientexte, Bd. 7), Innsbruck 2003, S. 2f.; Sexl, Martin: *Die Problematik impliziten Wissens*, in: Hug/Perger, S. 55-83.

³⁸⁴ Wolf, S. 33.

³⁸⁵ Ebd., S. 32f.

Erlebnishunger (das Ausgerichtet-Sein auf *das* andere) ist“.³⁸⁶ In der Kommunikativität des Erzählens liege ein Hauptgrund, weshalb das Erzählen in der Kultur als derart wichtig erachtet werde, so Wolf. Dass die – eng mit dem Spieltrieb verbundene – Unterhaltung eine wichtige Funktion des Erzählens darstellt, wird hinsichtlich der ausgewählten Performances besonders hervorgehoben.³⁸⁷

I.9.3 Politische Funktion

Die Philosophin Hannah Arendt definiert das Politische als Machtrelation zwischen dem privaten und öffentlichen Bereich. Das Geschichtenerzählen fungiert gemäss Arendt als eine essenzielle Brücke zwischen diesen Bereichen, weil hier individuelle Leidenschaften und geteilte gesellschaftliche Ansichten miteinander wetteifern und neu kombiniert werden.³⁸⁸ Auch schreibt Arendt dem Geschichtenerzählen (oder *Storytelling*) therapeutische Bestimmung zu, denn es ermögliche auf katharsische Weise das Aussöhnen mit den schrecklichen Dingen, die auf der Welt geschehen sind, und erlaube trotz allen Widerwärtigkeiten „in der Welt zu Hause zu sein“³⁸⁹ („trotz allen Greueln und allem Leid“), wie der deutsche Politikwissenschaftler Helmut König mit Bezug auf Arendt ausführt.³⁹⁰ Gemäss König hat das Geschichtenerzählen gerade deshalb eine wichtige politische Funktion, weil es die Erinnerungen an reale „Erfahrung von Verlusten, Kränkungen und Zumutungen“ verarbeite und dadurch wieder neues politisches Handeln ermögliche.

I.9.4 Erzählungen legitimieren Wissenskompetenzen

Hier soll auf die Wissen legitimierende Funktion des Erzählens verwiesen werden, wie Lyotard sie den sogenannten „kleinen“, nicht-totalisierenden Narrationen hinsichtlich ihres kritischen, sozialen und politischen Potentials zugeschrieben hat. Die Legitimation dieser „kleinen“, lokalen und unoffiziellen Geschichten, die innerhalb jeder Kultur kursieren und permanent verwandelt werden, unterliegt keiner übergreifenden Regel (im Gegensatz zur

³⁸⁶ Ebd., S. 33.

³⁸⁷ Ebd., S. 34.

³⁸⁸ Vgl. Jackson, Michael: *The politics of storytelling: violence, transgression, and intersubjectivity*, Kopenhagen 2002, S. 11; Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2008 [Orig.: *The Human Condition*, Chicago 1958], S. 212, 222, 226-234, 236f., 239ff. (über die essenzielle sinngebende Bedeutung des miteinander Sprechens, ebd. S. 12, 37 und 213ff.

³⁸⁹ Vgl. Arendt, Hannah: *Verstehen und Politik*, in: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* (Übungen im politischen Denken, hrsg. von Ursula Lodz, Bd. 1), München 1994, S. 110; zur „Dingwelt“, in der „menschliches Leben zu Hause ist“ und die auf der menschlichen Grundtätigkeit „des Herstellens“ basiert, siehe Arendt 2008, S. 16ff.

³⁹⁰ Vgl. König, Helmut: *Die Tränen der Erinnerung. Überlegungen zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Gedächtnis*, NZZ, 10.04. 2010 (Literatur und Kunst).

totalisierenden Legitimation der „grossen“ Narrationen). Das so vermittelte Wissen wird unmittelbar legitimiert, ist flexibel und stets auf einen konkreten praktischen Nutzen bezogen.³⁹¹ „Kleine“ Erzählungen formen differenzierte Wissenskompetenzen, die vom jeweiligen kulturellen Kontext legitimiert werden:

„Die Erzählungen bestimmen [...] Kriterien der Kompetenz und/oder sie illustrieren deren Anwendung. So bestimmen sie, was in der Kultur das Recht hat, gesagt und gemacht zu werden, und da sie selbst einen Teil von ihr ausmachen, werden sie eben dadurch legitimiert.“³⁹²

Welches Wissen in den „kleinen“ Erzählungen von Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak (/Ghayatt) legitimiert wird, welche „grossen“ Erzählungen damit möglicherweise untergraben und welche „Kriterien der Kompetenz“ vertreten werden, gehören deshalb zu den zentralen Untersuchungsfragen.

I.9.5 Erzählen als ästhetische Raumerfahrung und -konstitution

Gemäss der zeitgenössischen Szenografieforschung, die sich als „eine transdisziplinäre Raumwissenschaft“ versteht, zählt das Narrative zu den wesentlichen Elementen der Raumkonstitution, insbesondere wenn man davon ausgeht, dass Räume performativ sind.³⁹³ So wird die ästhetische Raumerfahrung v.a. als eine „Erfahrung einer Relationalität in Raum und Zeit“ verstanden, wie es der Schweizer Architekturtheoretiker Christoph Allenspach zusammen mit dem Schweizer Philosophen Conradin Wolf ausführlich dargelegt hat.³⁹⁴ Wie wir Räumlichkeiten erfahren, hängt davon ab, wie wir das Zusammenspiel „des Installativen, des Performativen und des Narrativen im Raum und in der Zeit“ erkennen. Wobei diese „Konstellationen in ihren Präferenzen und Prioritäten“ flexibel sind und sich je nach Gegebenheit verschieben.³⁹⁵ Die britische Geografin Doreen Massey versteht Raum ebenfalls als ein relatives Beziehungsphänomen, das sich als Gleichzeitigkeit verschiedener im Erzählen begriffener Geschichten charakterisieren lässt:

³⁹¹ Vgl. dazu Kreiswirth 1995, S. 69f. und 71f. Kreiswirth verdeutlicht präzise Lyotards detaillierte Untersuchung des Zusammenhangs von („grossen“ und „kleinen“) Narrationen und den in komplexen Gesellschaften entwickelten Wissensformen.

³⁹² Lyotard, S. 75.

³⁹³ Vgl. Brejzek, Thea, Mueller von der Hagen, Gesa, Wallen, Lawrence: *Szenografie*, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 376, 370 und 382.

³⁹⁴ Allenspach, Christoph: *Räume für die Sinne. Situation als Erfahrung in Präsenz*. Unveröffentlichter Vortrag am Symposium „Raum & Begehren“, ZHdK, Oktober 2009, S. 6; Allenspach, Christoph und Conradin Wolf: *3-Pforten Modell – Verfahren zur Analyse der ästhetischen Wahrnehmung*. Unveröffentlichtes Lehrmanuskript, Zürich Februar 2007.

³⁹⁵ Unter dem „Installativen“ versteht man den Bereich des Messbaren, des Objektes, der Materialität, Struktur etc. Mit dem „Performativen“ ist der Bereich des Subjektes, der Körperlichkeit, Bewegung, Handlung, Kommunikation, Sprache etc. gemeint. Das „Narrative“ umfasst Phänomene wie Semiotik, Semantik, Erzählung, Gedanke, Erinnerung, Wissen, Strategie, Ausdruck durch verschiedene Medien, Symbol, Sinnbild, Assoziation etc. (Allenspach 2009).

„Wir verstehen Raum als etwas, das stetig konstruiert wird. Gerade weil Raum gemäss dieser Interpretation ein Produkt von Wechselbeziehungen ist – Beziehungen im Sinne von fest verankerten Praktiken, die ausgeübt werden müssen –, ist er immer im Entstehen begriffen. Raum ist nie fertig, nie abgeschlossen. Vielleicht sollten wir uns Raum als mehrere gleichzeitig erzählte Geschichten vorstellen, die fortgesetzt werden.“³⁹⁶

Wir alle erfahren eine mediatisierte Welt, und Live-Performances sind ein Teil davon, wie Auslander ausführlich darlegte.³⁹⁷ Zu welchem Zweck Narration innerhalb von Live-Performances heute eingesetzt wird, hängt im Wesentlichen vom Zugang der einzelnen Künstler zu dieser mediatisierten Welt ab, deren Vermittlung von Sinnggebung, Politik, Wissenskompetenz, Identitäts- und Selbstbilder sowie die Erfahrung physischer, gefühlter, imaginerter, erinnertes „Räumlichkeit“³⁹⁸ sie mitbestimmen.

³⁹⁶ Massey, Doreen B.: *For Space*, London 2005, S. 9; vgl. auch Brejzek et. al., S. 376.

³⁹⁷ Vgl. Auslander, S. 5f. Gemäss Auslander sind Live-Formen und mediatisierte Formen Teile desselben mediatisierten Systems. Auslander folgt Jamesons Begriff „mediatized“, aber nicht Susan Sonntag, die Theater nicht als ein Medium sieht.

³⁹⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 196f.

II. Methode: Theorie und Praxis

Die Erforschung des mimetischen Erzählens in der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst erfolgte in der Wechselseitigkeit von Theorie und kuratorischer Praxis.

Die Praxis-Komponente der Arbeit bestand in einem ersten Schritt aus Gesprächen³⁹⁹ mit Kuratoren, Schweizer PerformancekünstlerInnen, Dozenten und Journalisten sowie aus dem Besuch⁴⁰⁰ von Performances, Performance-Festivals und -Archiven, um – parallel zur Theorielektüre – das zunächst breiter gefasste Thema „Sprache“ in der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst zu ergründen, die Forschungsfragen zu präzisieren und die Künstlerauswahl vorzunehmen. Ein zweiter, die Thematik vertiefender Schritt bestand aus ausführlicheren Interviews mit Saemann, Mathis/Zwick, Duyvendak und Ghayatt, Grau und Keller sowie dem Kuratieren der beiden Performance-Veranstaltungen „Telling Tales“.

Das Erforschen der lebendigen Performancepraxis erfolgte somit wesentlich über das Nachdenken „mit“⁴⁰¹ künstlerischer Praxis. Dadurch kann das Wissen, das in den künstlerischen Arbeitsprozessen und Performances in unterschiedlichen medialen Formen implizit und in den Selbstreflexionen der Künstler explizit vorhanden ist, mittels einer analytischen Wissenschaftssprache benannt sowie kritisch und verständlich diskutiert werden.⁴⁰²

Das Hin- und Herwechseln zwischen Theorie und Praxis ist nicht einfach. Es birgt die Gefahr der Verzettelung und der zu grossen (empathischen) Nähe zu den Kunstwerken und KünstlerInnen. Wenn jedoch der Schritt in die Distanz immer wieder bewusst vollzogen und der eigene Forschungsstandpunkt gefestigt wird, bietet die Verzahnung von Theorie und

³⁹⁹ Siehe hinten in den Quellenangaben: 5. „Geführte Gespräche mit Kennern der (Schweizer) Performanceszene“.

⁴⁰⁰ Siehe ebd.: 6. „Besuchte Live-Performances“, 7. „Besuchte Performance-Festivals“ und 8. „Symposien“.

⁴⁰¹ Vgl. Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Zürich/Berlin 2008, S. 21.

⁴⁰² Entgegen einiger Stimmen (z.B. Wortelkamp oder Phelan), die ein performatives Schreiben mit besonders sinnlicher Qualität befürworten oder gar fordern, um den performativen, flüchtigen, raumzeitlichen Qualitäten der Performances gerecht zu werden, wird hier die Ansicht vertreten, dass die wissenschaftliche „Metasprache“ eben nicht performativ zu sein hat, denn sie ist, wie Eco es treffend formulierte „eine Sprache, die von anderen Arten zu sprechen handelt“. Das „Performative“ ist Teil der Methode und beeinflusst den Schreibprozess, nicht aber die Metasprache selbst. Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, 12. Auflage der dt. Ausgabe, Berlin 2007, S. 189; vgl. Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Berlin 2006 (Bereich Tanz- und Theaterwissenschaften), sowie Phelan, Peggy: *Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass, Darkly*, in: Phelan, James und Peter J. Rabinowitz (Hg.): *A companion to narrative theory*, Oxford u.a. 2005 (Blackwell companions to literature and culture 33), S. 499-512. Zu einer „performativen Sprache“ als Alternative zur herkömmlichen (Kunst-)Wissenschaftssprache siehe ebd., S. 504.

Praxis eine Vertiefung der Analyse, die den intellektuellen wie auch sinnlichen Phänomenen der Performances umso gerechter wird.

Im Folgenden werden – der Klarheit wegen – zunächst die praktischen, anschliessend die theoretischen Untersuchungsmethoden vorgestellt. Der Fokus dieser Arbeit liegt auf den Aufführungsanalysen, in denen das erzähltheoretische Analysevokabular angewandt und die spezifischen Ausformungen und Bedeutungen der Erzählstrategien in den ausgewählten Performances auf einer kulturwissenschaftlichen Meta-Ebene diskutiert werden.

II.1 Kuratorische Praxis: „Telling Tales“

Die im Frühling 2009 realisierten Performance-Veranstaltungen „Telling Tales“⁴⁰³ gründen auf den Prämissen, dass das multimediale Erzählen in der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst eine zentrale Rolle spielt und dass mit dem Erzählen Welt mediatisiert wiedergegeben wird. Ziel der beiden Veranstaltungen war es, relevante Analyseebenen für die wissenschaftliche Erforschung der Erzählstrategien zu eröffnen. Folgende Leitfragen standen im Zentrum: Für welche Welten interessieren sich PerformancekünstlerInnen heute? Welche sozialen, gesellschaftlichen, persönlichen Realitäten verhandeln sie narrativ? Welche (multimedialen) Erzählstrategien setzen sie dazu ein und welche Handlungsalternativen bieten sie den Zuschauern an? Mit welchen (neuen) narrativen Aspekten setzen sie sich in „Telling Tales“ auseinander? Wie kommunizieren sie mit dem Publikum?

Die KünstlerInnen wurden aufgefordert, im Rahmen ihrer eigenen künstlerischen Interessen über die Bedeutung des Erzählens als weltkonstituierende Kraft nachzudenken und (mit Ausnahme von Duyvendak) für „Telling Tales“ eine neue Performance zu entwickeln.

II.1.1 KünstlerInnenauswahl

Angefragt wurden Andrea Saemann, Muda Mathis, Sus Zwick, Pascale Grau (aus Basel), San Keller (aus Zürich) und Yan Duyvendak (aus Genf) als massgebende RepräsentantInnen der zeitgenössischen Schweizer Performanceszene, die, wie hier in Kap. 0. und I.3 ausgeführt, Narration seit den 1990ern konsequent als wichtiges Ausdrucksmittel ihrer Performances nutzen. Die KünstlerInnen zählen zu den wichtigen VertreterInnen der mimetisch narrativen Tendenz, die sie mit ihren unterschiedlichen erzählstrategischen Positionen prägen: Saemann erzählt mittels Verbalsprache und Gestik oder kombiniert mit elektronischen Medien aus

⁴⁰³ Die beiden „Telling Tales“-Aufführungen fanden im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen, Samstag 21. März 2009, 13.30 bis ca. 19.30 Uhr und im Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Freitag 3. April 2009, 20.00 bis ca. 23.30 Uhr statt. Kuratiert von Alexandra Könz.

einem historisch-dokumentarischen Interesse heraus Geschichte/n, die sie künstlerisch transformiert, womit sie einen wichtigen Beitrag an eine performative Performancegeschichte leistet. Mathis und Zwick gestalten multimediale szenische Settings und inszenieren das Erzählen als subversives Spiel, untergraben die materiellen Einschränkungen des unmittelbaren (weiblichen) Alltags und bieten einen Diskurs über alternative Wissensformen im Spannungsfeld von Macht, Autonomie und Sinnlichkeit. Grau inszeniert ihren Körper als erzählendes Archiv und hinterfragt damit (weibliche) Identitätsprägungen. Kellers Aktionen im öffentlichen Raum loten verschiedene tradierte Gesprächs- und Kommunikationsformen aus und fordern die partizipierenden Zuschauer zu einem Diskurs über Kunst und Gesellschaft heraus. Duyvendaks Arbeiten knüpfen an massenmediale Erzählungen an, deren Mechanismen sie durchleuchten, und führen die Reflexion über das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld persönlicher und massenmedialer Narration im Kontext brisanter gesellschaftspolitischer Ereignisse weiter.

II.1.2 Konsequenzen von „Telling Tales“ für die Analysen

Während der Konzeption von „Telling Tales“ ergab sich eine Präzisierung des Forschungsgegenstandes „Sprache“⁴⁰⁴ hin zum „mimetischen Erzählen“ in den Performances. Denn während der vertieften Auseinandersetzung mit den fünf Positionen und im Hinblick auf die Programmgestaltung stellte sich heraus, dass nicht Verbalsprache, sondern das personalisierte Erzählen in unterschiedlichen Kombinationen von Wort, Bild und Körpergestik eine wichtige Gemeinsamkeit darstellt. Das heisst, die ausgewählten KünstlerInnen nutzen das Erzählen oder das Erzählerische als Strategie, um das zeitgenössische Individuum in unterschiedlichen gesellschafts- und kulturpolitischen Kontexten im Spannungsverhältnis von real erlebter und mediatisierter Welt zu inszenieren.

Die unmittelbare Zusammenarbeit mit den KünstlerInnen, das Verfassen der Gesuche um finanzielle Unterstützung sowie Gespräche mit ZuschauerInnen und Fachjournalisten eröffneten relevante Fragestellungen, die zur Präzisierung der Forschungsfragen geführt haben und auf theoretischer Meta-Ebene in die Analysen mit einfließen: Welches ist die Relevanz zeitgenössischer Performancekunst für das Publikum und die schweizerische Kulturförderung? Welche (neuen) unterschiedlichen Performance-Genres existieren? Wodurch unterscheiden sie sich – wenn überhaupt – von zeitgenössischen Theaterpraktiken? Ist die Abgrenzung von Performance und Theater überhaupt noch sinnvoll? Wie können Performances adäquat beschrieben und für ein nicht spezialisiertes Publikum nachvollziehbar

⁴⁰⁴ Der Arbeitstitel der Performance-Veranstaltungen lautete zunächst „Sprechende Körper“.

diskutiert werden?⁴⁰⁵ „Was haben Geschichtenerzählen und aktuelle Performancekunst miteinander zu tun?“⁴⁰⁶ Welches sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der fünf ausgewählten künstlerischen Positionen und wie können sie miteinander verglichen werden?

Die Reaktionen der PerformancekünstlerInnen auf das vorgegebene Thema „Erzählen“ waren unterschiedlich. Mathis/Zwick, Grau und Keller schufen für „Telling Tales“ je eine neue Arbeit, in welcher sie sich explizit mit Aspekten des Erzählens auseinandersetzten. So zeigten Mathis und Zwick z.B. eine meta-narrative Performance, mit welcher sie ihre bisherigen Arbeiten um eine neue inhaltliche Reflexionsebene erweiterten (*Meine Logopädin heisst Sus Zwick*). Saemann nutzte „Telling Tales“, um eine Arbeit zur amerikanischen Performancepionierin Joan Jonas zu entwickeln und somit ihre künstlerische Forschungsreihe *Performance Saga* (2005-) um eine weitere Arbeit – *Representing Presence. Performance dank Joan Jonas* – zu vertiefen. Grau inszenierte mit *Im Garten der Fiktion* einen performativen Vortrag über die Verwandlung von autobiographischer Erinnerung aufgrund von Bekleidung als Dokument, indem sie eigene Erzählungen, theoretische Reflexionen, Videofilme und alte Kleider miteinander in Beziehung setzte.⁴⁰⁷ Keller forderte die Zuschauer mit *Read it from my Lips* zur expliziten Kritik an „Telling Tales“ auf, die in einem separaten Raum vor laufender Kamera aufgezeichnet wurde. Das Videobild wurde im Aufführungsraum live, aber ohne Ton projiziert. Duyvendaks Performances *Made in Paradise* (2008, in Zusammenarbeit mit dem ägyptischen Performancekünstler Omar Ghayatt) und *Une soirée pour nous* (1999) wurden aufgrund ihrer zeitgenössischen gesellschaftlichen Brisanz explizit für „Telling Tales“ ausgewählt.⁴⁰⁸ Eine kurzfristige Änderung in der Konzeption von *Made in Paradise* (Ghayatt spricht Arabisch statt Englisch) warf jedoch unerwartet zusätzliche erzähltheoretische Fragen hinsichtlich der Bedeutung des zweisprachigen Erzählens auf.

Nicht alle im Rahmen von „Telling Tales“ aufgeführten Performances oder künstlerischen Positionen werden hier analysiert. Im Anschluss an „Telling Tales“ wurde der Forschungsfokus auf die Erzählstrategien in den Performances von Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak eingeschränkt, da sie sich als die prägnantesten und am deutlichsten voneinander unterscheidbaren Positionen erwiesen und dennoch miteinander vergleichbar

⁴⁰⁵ Zu diesen beiden Fragen siehe hier die Analyse von Andrea Saemanns Performance *Saemann meets Schneemann*.

⁴⁰⁶ Dagmar Walser, Kulturjournalistin DRS 2 im Interview mit der Autorin, Zürich 18.03.2009, ausgestrahlt auf DRS 2 *aktuell* am Freitag 20.03.2009.

⁴⁰⁷ Vgl. auch Müller, Irene (Hg.): *Pascale Grau. Rollenwechsel*, Nürnberg 2009, S. 68.

⁴⁰⁸ *Made in Paradise* überschritt auch als einzige Performance die vorgegebene Länge von 40 Minuten.

sind. Als exemplarische Beispiele, um die Positionen anschaulich zu diskutieren, wurden z.T. andere, ebenfalls besuchte Performances der drei Künstler ausgewählt. So wird ein breites inhaltliches und formales Spektrum mimetischer Narration aufgefächert, das zu den Meta-Diskursen über Erinnerung, individuelle und kollektive Identität, weibliche Performancegeschichte, subversive, sinnlich-intellektuelle Wissens- und Handlungsspielräume, Macht, Medienkritik, Alterität, Interkulturalität und Interaktivität führt.

II.2 Theoretische Positionierung und Zielsetzung

Vorliegende Arbeit positioniert sich im Rahmen der postklassischen, interdisziplinären Erzähltheorie. Diese vertritt einen erweiterten Narrationsbegriff, der nicht nur literarische Werke, sondern allgemein kulturelle Artefakte umfasst. Davon ausgehend werden Ansätze der Narratologie, der Theater- und Kulturwissenschaften, der Gedächtnisforschung und Soziologie miteinander kombiniert. Wissend, dass es *die* (einzige und richtige) Forschungsmethode nicht gibt⁴⁰⁹, wurden unterschiedliche theoretische Ansätze angewandt und in den Aufführungsanalysen miteinander kombiniert. Wissenschaftliche Forschung weist mit ihrer Sammel- und Ordnungstätigkeit selbst eine grosse Nähe zum Erzählen auf. Zu den narrativen Aspekten der Wissenschaft äussert sich Lyotard im Rahmen seiner Spieltheorie:

„P.B. Medawar [britischer Anatom und Nobelpreisträger in Medizin, *A.d.A.*] sagte seinerseits, ‚Ideen zu haben ist der höchste Erfolg für einen Forscher‘, es gebe keine ‚wissenschaftliche Methode‘, und ein Forscher sei zunächst jemand, der ‚Geschichten erzählt‘ und bloss angehalten ist, sie zu verifizieren.“⁴¹⁰

Ein Hauptziel dieser Untersuchung ist, das erzähltheoretische Analysewerkzeug auf die Performances von Andrea Saemann, Muda Mathis & Sus Zwick und Yan Duyvendak anzuwenden und diese hinsichtlich Ausprägung und Funktion der von ihnen eingesetzten Erzählstrategien zu untersuchen. Da die Performancekunst bisher kaum aus erzähltheoretischer Perspektive betrachtet wurde, liegt eine erste Aufgabe darin, eine geeignete Terminologie herauszufiltern. Grundsätzlich zeichnen sich die Aufführungsanalysen durch die Verbindung strukturtheoretischer (narratologischer) und hermeneutischer (kulturwissenschaftlicher) Ansätze aus.⁴¹¹ Durch die strukturtheoretischen Ansätze werden Performance-immanente Erzähltechniken herauskristallisiert, präzise beschrieben und benannt. Ganz im Sinne von A. und V. Nünning gilt es, vermehrt „die Werkzeuge der Narratologie für die Zwecke der

⁴⁰⁹ Vgl. z.B. Auslander, S. 9, der sein methodisches Vorgehen (in Anlehnung an Jacques Attali) als „a mixed bag of disciplines“ bezeichnet.

⁴¹⁰ Lyotard, S.173f.

⁴¹¹ Bei der „Verbindung strukturtheoretischer und hermeneutischer Ansätze“ geht es Guido Hiss um den hermeneutisch kontrollierten Einsatz strukturalistischer Instrumente; vgl. Hiss, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993, S. 13.

Analyse und Interpretation literarischer Werke und anderer kultureller Artefakte zu nutzen“.⁴¹²

Mit den hermeneutischen, kulturwissenschaftlichen Ansätzen wird ein Meta-Diskurs über Sinn und Bedeutung des mimetischen Erzählens geführt, was durch die Beschreibung der Erzähltechniken allein (noch) nicht gegeben ist.

Mit den Aufführungsanalysen der Performances von Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak werden ihre je spezifische Art des mimetischen Erzählens und die damit zusammenhängenden Erzählstrategien strukturiert, überschaubar und kritisierbar gemacht. Dabei werden die Erzählstrategien in den Performances durch die Analyse nicht nur „beschreibungssprachlich“ wiedergegeben, sondern mit- und neugeschaffen, indem sie nach bestimmten Kriterien ausgewertet werden.⁴¹³ Ziel jeder Analyse ist, die in den Performances wirksamen Erzählstrategien mit Hilfe strukturtheoretischer Prüfung und durch Ankoppelung an kulturwissenschaftliche Meta-Diskurse zu entwickeln. Die so herausgearbeiteten Erzählstrategien sollen jeweils eine neue Ebene eröffnen, auf welcher die spezifische zeitgenössische Wirkung und Bedeutung des mimetischen Erzählens von Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak nachvollziehbar gemacht werden. Die erzähltheoretische Begrifflichkeit wird stringent angewandt.

In den Analysen können und sollen nicht alle erzähltechnischen Elemente und Bedeutungen erfasst werden, die im multimedialen Performance-Ereignis miteinander korrespondieren.⁴¹⁴

In einer Performance treten (wie in jeder performativen Inszenierung) „verschiedene, potentiell selbständige Ausdrucksdimensionen“ in Korrespondenz⁴¹⁵, die den Zuschauern gleichzeitig, aber über verschiedene Rhythmen verschiedene Informationen vermitteln.⁴¹⁶ Die jeweilige Bedeutung der Erzählstrategien ergibt sich aus dem Zusammenspiel dieser narrativen Informationen, aber auch durch ihre Betrachtung aus einer speziellen theoretischen Perspektive.⁴¹⁷

⁴¹² Vgl. Nünning/Nünning 2002b, S. 23.

⁴¹³ „Die Interpretation der Aufführung [...] schafft sich ihren Gegenstand (mit), *indem sie ihn benennt*“ (Hiss, S. 13).

⁴¹⁴ Zum Begriff der „Korrespondenz“ und „Komposition“ vgl. Hiss, S. 31ff.

⁴¹⁵ Vgl. Ebd., S. 31.

⁴¹⁶ Vgl. z.B. Barthes Definition von Theater als eine „Art kybernetischer Maschine“; Barthes, Roland: *Literatur und Bedeutung* (1963), in: ders.: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a.M. 1969, S.102; vgl. auch Diezel, Peter: *Narrativik und die Polyphonie des Theaters*, in: Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999, S. 62.

⁴¹⁷ Vgl. Hiss, S. 39.

II.3 Anwendung der Theorie in den Performance-Analysen

Im Folgenden werden die erzähltheoretische Begrifflichkeit und die relevanten kulturtheoretischen Ansätze mit ihren Auffächerungen dargelegt. Zunächst wird der Erzählbegriff definiert. Das präzise, für diese Arbeit verbindliche Analysevokabular zur Benennung der wesentlichen narrativen Elemente und Strukturen in den Performances ist in Kapitel V. ausführlich dargestellt.

II.3.1 Definition des Erzählbegriffs

Um das spezifisch Narrative in den Performances zu erfassen, bieten die zeitgenössischen, postklassischen Erzähltheorien von Monika Fludernik⁴¹⁸ und Ansgar und Vera Nünning⁴¹⁹, aber auch die klassische Erzähltheorie (Mieke Bal, Gerard Genette, Franz K. Stanzel) die wichtigste Grundlage. Um Performancekunst als Aufführungspraxis zu erfassen, dienen Begriffe und Kategorien aus Erika Fischer-Lichtes Performativitäts-⁴²⁰ und Manfred Pfisters Dramentheorie⁴²¹. Zur Ergänzung dienen weitere theaterwissenschaftliche Ansätze (z.B. Pavis⁴²² und Diezel⁴²³). Mieke Bals postklassische „Kulturanalyse“ (2004) hingegen, die sich der Analyse kultureller Artefakte widmet, wird für die Analyse der erzähltechnischen Mittel nicht verwendet, da sie keine präzise Begrifflichkeit bietet. Stattdessen wird Bals in vielen Aspekten immer noch treffende „klassische“ erzähltheoretische Begrifflichkeit genutzt, die Bal in kritischer Auseinandersetzung mit dem französischen Literaturwissenschaftler Gerard Genette entwickelt hat. Erst dank Genettes „Studie über den Diskurs des Erzählens [...] verlagerte sich das Interesse von der erzählten Geschichte auf die Formen der erzählerischen Wiedergabe und zeitlichen Anordnung von Ereignissen“, wie die Nünning betonen.⁴²⁴ Mit dieser Fokusverschiebung können performative Künste mit ihren sinnlichen Qualitäten, ihrem „körperlichen Vollzug“ und dem „freigesetzten sinnlichen Mehrwert“⁴²⁵ ins Zentrum der erzähltheoretischen Analyse rücken. Folgender Erzählbegriff liegt dieser Arbeit zugrunde:

⁴¹⁸ Fludernik 2008.

⁴¹⁹ Nünning/Nünning 2002a und 2002b.

⁴²⁰ Fischer-Lichte 2004.

⁴²¹ Vgl. Pfister.

⁴²² Pavis.

⁴²³ Vgl. Diezel, S. 53-71. Diezel bespricht ausführlich zehn verschiedene theatertheoretische Positionen zum Narrativen im Drama. Davon sind v.a. Gérard Genette, Franz K. Stanzel, Manfred Pfister, Roland Barthes, Erika Fischer-Lichte und Guido Hiss für die Performanceanalyse relevant.

⁴²⁴ Nünning/Nünning 2002b, S. 6f.

⁴²⁵ Meyer 2008, S. 16f.

Eine Erzählung, Geschichte oder *story* ist die Darstellung menschlicher Erfahrung „in einem sprachlichen und/oder visuellen Medium, in deren Zentrum eine oder mehrere Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen“.⁴²⁶ Die von Fludernik übernommene Definition des Erzählens als „Erfahrungshaftigkeit“ oder „Erfahrungsqualität“⁴²⁷ eignet sich besonders gut, um das Erzählen in Performances zu untersuchen. Denn Fluderniks Definition geht nicht primär von einer handlungsbezogenen Narrativität aus, wie dies klassischerweise getan wird. Erzählen setzt sie „nicht mit einer Folge von Ereignissen“ gleich. Das eigentlich Narrative bestehe in der „Vermittlung anthropozentrischer Erfahrung“ (eine Erfahrungshaftigkeit, die dem Erleben innewohnt). Diese Erfahrung umfasst: Handlungsschemata, Vermittlung von Gedanken, Gefühlen, Darstellung von Wahrnehmung und Reflexion. Handlung kann zwar Teil von Erzählung sein, ist aber nicht notwendig, um Erzählung hervorzubringen (mit Hinweis auf Becketts Bühnenstücke).⁴²⁸

Diese Definition beinhaltet ein spezielles Verständnis von Fiktionalität. So ist für Fludernik das Erzählen grundlegend fiktional, „nicht, weil es von ‚erfundenen‘ oder fantastischen Dingen handelt, sondern weil es auf Bewusstsein(sdarstellung) basiert“.⁴²⁹

„Narrativ“ sind Performances oder Texte, die nach obiger Definition eine Geschichte erzählen oder sie darstellend wiedergeben.⁴³⁰

Performances werden als mimetische Erzählungen definiert, die auf dominant visuelle, aber auch akustisch-verbale Art szenisch dargestellt und vor Publikum live aufgeführt werden⁴³¹, in Abgrenzung zu rein sprachlichen (Roman) oder rein visuellen Erzählungen (Ballett).

Die spezifische Darbietungsweise des erzählten Geschehens geschieht in mimetischen Erzählungen durch eine je nach Performance variierende Mischung von „telling“ („der expliziten erzählerischen Darstellung durch Erzählakte einer Erzählerfigur“) und „showing“ („der quasi-direkten Darstellung, die keine zu vermittelnde Erzählfigur zu benötigen scheint“), wie Fludernik darlegt.⁴³² Im Darbietungsmodus des „telling“ wird eine mimetische

⁴²⁶ Fludernik 2008, S. 15; zur klassischen Definition von Narrativität vgl. dies., S. 176f.

⁴²⁷ Ebd., S. 177.

⁴²⁸ Ebd., S. 73.

⁴²⁹ Zur Frage der „Fiktionalität“ oder „Nichtfiktionalität des erzählerischen Diskurses“ vgl. ebd., S. 74.

⁴³⁰ Nünning/Nünning 2002a, S. 6f.

⁴³¹ Diese Definition von „Performance“ basiert auf dem leicht variierten Begriff der *mimetischen Erzählung* aus der zeitgenössischen Erzähltheorie Ansgar und Vera Nünning und Seymour Chatmans (1990). Diese zählen Kunstgattungen wie z.B. Theater- oder Ballettaufführungen, Performances, Filme oder Cartoons, die „in einer dominant nicht-verbalen Art szenisch dargestellt, aufgeführt oder optisch-visuell vermittelt werden“ zu den mimetischen Erzählungen; vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 7.

⁴³² Fludernik 2008, S. 47. Sie wendet das Begriffspaar auch auf Drama und Film an.

Geschichte primär verbal und mit narrativer Distanz vermittelt, während das „showing“ eine tendenziell unmittelbare szenische Darbietungsweise bezeichnet, ohne narrative Distanz zum erzählten Geschehen. Diese Erzählmodi sind jedoch in zeitgenössischem Theater oder Performances nicht klar voneinander zu trennen (anders als in klassischen Dramen oder im Ballett, wo tendenziell das „showing“ überwiegt), sondern können auf einer Achse mit den beiden Polen „telling“ und „showing“ verortet werden. Dabei kann eine Darbietungsweise +/- „telling/showing“ in einer Performance konsequent durchgezogen werden oder darin mehrfach wechseln.

telling (narrative Vermittlung mit Distanz) ----- showing (unmittelbare Darstellung)

Innerhalb der narrativen Gattungen bilden Erzählungen eine spezifische Textsorte, die sich von anderen Textsorten wie Beschreibungen, Abhandlungen, Argumentationen (etc.⁴³³) unterscheidet. In Erzählungen müssen nicht alle Passagen „narrativ“ sein, sondern können auch beschreibend oder argumentativ sein.⁴³⁴

II.3.2 Hermeneutische, kulturwissenschaftliche Ansätze

Die wichtigsten theoretischen Positionen, die als Basis für den Meta-Diskurs herbeigezogen wurden, werden im Hinblick auf die Analysen kurz vorgestellt.

Im Rahmen der Theaterwissenschaften und Performativitätstheorie stützt sich diese Arbeit vor allem auf die von Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Doris Kolesch und Sibylle Krämer angeführten Untersuchungen zu postmodernen, zeitgenössischen Theater- und Performancepraktiken (die als hybride, weil miteinander vermischte performative Künste wahrgenommen werden), mit speziellem Fokus auf die Bereiche der Narration, Körperlichkeit, Stimme und Gestik. Alice Laagay und Bernhard Waldenfels bereichern die stimmtheoretischen Erörterungen aus philosophischer bzw. phänomenologischer Perspektive. Um die Bedeutung von zeitgenössischer „interkultureller Performance“ vor dem Hintergrund der Globalisierung zu untersuchen, bietet der amerikanische Performance- und Theaterwissenschaftler Richard Schechner eine wichtige Grundlage.⁴³⁵ Mit Bezug auf einzelne Aspekte der Gendertheorie Judith Butlers (amerikanische Philosophin und feministische Theoretikerin) wird die Performativitätstheorie erweitert, um den Zusammenhang von Körper und Macht vor allem in den Performances von Mathis/Zwick zu untersuchen.

⁴³³ Fludernik erweitert die Zahl der Textsorten in Fludernik 2000; vgl. auch Nünning/Nünning 2002a, S. 106.

⁴³⁴ Vgl. Fludernik 2008, S. 119 (in Anlehnung an Seymour Chatman).

⁴³⁵ Vgl. Schechner, S. 226, 232 und 251.

Um die Bedeutung des mimetischen Erzählens für die Bildung individueller, sozialer und kollektiver Identität und Erinnerung zu untersuchen – was exemplarisch anhand der Performances bei Saemann und Duyvendak geschieht –, wurden die Erkenntnisse der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforscherin Aleida Assmann herbeigezogen, die sich in den vergangenen Jahren intensiv mit dem Konzept der „kollektiven Erinnerung“ auseinandergesetzt hat (siehe Forschungsstand). So spielen beispielsweise so genannte „memory talks“ für die lebendige Tradierung von Erinnerung und dadurch Herstellung sozialer Gemeinschaft als Erzählstrategie eine zentrale Rolle, die über die Gedächtnistheorie hinaus in Anknüpfung an die Hybriditäts- und Alteritätsdiskurse untersucht werden (siehe weiter unten). An einer wichtigen Schnittstellen von Performance-, Kunst- und Geschichtswissenschaften untersucht Inke Arns das (medien-)künstlerische *Reenactment*, einer seit Jahren zunehmend beliebten Strategie, um historische Ereignisse transformiert wiederaufleben zu lassen. Arns' Begründung für diese Beliebtheit des *Reenactment*, nämlich „dass Welterfahrung, ob geschichtlich oder aktuell, heute immer weniger auf direkter Anschauung beruht, sondern fast ausschliesslich medial vermittelt, also über Bilder von (historischen) Ereignissen geschieht“⁴³⁶, verbindet die historische Disziplin mit den Medienwissenschaften, die eine dritte wichtige Basis-Disziplin für die vorliegende Untersuchung bilden.

Um den zeitgenössischen medialen Kontext von Performancekunst zu erfassen, dient vor allem der medienkritische Ansatz des Kulturphilosophen Gerhard Johann Lischka. Dieser sieht die wesentliche Bedeutung zeitgenössischer Performancekunst darin, „die mediatisierte Welt transparent zu machen“, indem die Techniken der „Massenkommunikation“ aufgegriffen und auf entlarvende Weise eingesetzt werden, „um darüber lachen zu können, statt der Geste der Unterwürfigkeit“.⁴³⁷ Lischkas Position dient massgeblich zur Untersuchung von Duyvendaks Performances, die das Verhältnis von Individuum und Massenmedium sowie die Gratwanderung von „Selbstentscheidung“ und „Fremdbestimmung“⁴³⁸, der wir dank der täglichen Informationsflut ausgesetzt sind, thematisieren. Die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Kathrin Becker bietet wichtige Erkenntnisse zum Verhältnis von zeitgenössischer Videokunst und Fernsehen.⁴³⁹

⁴³⁶ Arns, Inke (Hg.): *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance*, Frankfurt a.M. 2007, S. 6.

⁴³⁷ Lischka 1988, S. 159.

⁴³⁸ Lischka 2007, S. 24

⁴³⁹ Becker, S. 46-61.

Einen vierten Diskurskomplex bilden die kulturwissenschaftlichen Untersuchungen einer gegenwärtigen „Hybridkultur“⁴⁴⁰, die sich durch eine – seit den 1960er Jahren spezifische – massenmedial geprägte Vermischung von mentalem und physischem Erfahrungsraum auszeichnet.⁴⁴¹ Anfang der 1980er Jahre wurde „Hybridität“ zu einer Art Schlüsselbegriff innerhalb der Kulturwissenschaften⁴⁴² und wird seither vor allem für die Vermischung von Kulturen, Geschlechtsidentitäten, Diskursen, Medien oder Gattungen verwendet. Gemäss dem Sprach- und Literaturwissenschaftler Christian W. Thomsen eignet sich das Konzept der „Hybridität“ besonders für die wissenschaftliche Untersuchung zeitgenössischer, gesellschaftlicher, kultureller Phänomene, und um sich damit definitiv von der Postmoderne – die sowohl als gesellschaftspolitisches wie auch als „Stilphänomen“ nicht mehr zeitgemäss ist – abzulösen.⁴⁴³ An Thomsens Definition und Position anknüpfend, werden vor allem das Konzept der „sprachlichen Polyphonie“ des russischen Literaturwissenschaftlers und Kunsttheoretikers Michail Bachtin und das Konzept der transkulturellen Hybridität von Homi K. Bhabha – postkolonialer Literatur- und Kulturtheoretiker und wichtiger Vertreter des Hybriditäts-diskurses – aufgegriffen.

Ein weiterer Aspekt, dass nämlich Sprachen nicht an nationalen Grenzen enden und kein Beweis für kulturelle Entität sind, führt zum, – seit den 1990er Jahren verstärkten – Bewusstsein innerhalb der Kulturwissenschaften, dass „Kulturen auch dann hybride Konstrukte [sind], wenn sie gegen aussen als homogenen Entitäten auftreten“, wie der Schweizer Literatur-wissenschaftler Michael Böhler ausführte.⁴⁴⁴ Damit zeigt sich die enge Verzahnung der Hybriditätstheorie mit dem transnationalen Alteritätsdiskurs, innerhalb dessen vor allem Homi K. Bhabhas Anfang der 1990er Jahre entwickeltes Standardwerk „Verortung der Kultur“, aber auch Aspekte der Literatur- und Gedächtnistheorie wichtige Anknüpfungspunkte bieten.

Dem Erzählen wird innerhalb dieses transnationalen Alteritätsdiskurses auf zwei Ebenen wichtige Bedeutung zugesprochen: auf der Ebene der Sprache und Kommunikation (Bhabha,

⁴⁴⁰ Vgl. Thomsen; auch Schechner, S. 271: Gemäss Schechner sind alle kulturellen Handlungen hybrid; vgl. Lischka 2007.

⁴⁴¹ Vgl. Schneider, Irmela: *Hybridkultur. Eine Spurensuche*, in: Thomsen, S. 12ff.

⁴⁴² <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=6> (02.05.2010).

⁴⁴³ Vgl. Thomsen, Vorwort.

⁴⁴⁴ Böhler, Michael: „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ *Überlegungen zu den kulturtopographischen Raumstrukturen in der Gegenwartsliteratur* (14.06.2004), in: Goethezeitportal:

www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/boehler_raumstrukturen.pdf (23.10.2010), dort mit Hinweis auf Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997; Budick, Sanford and Wolfgang Iser, (Hg.): *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford 1996; Welsch, Wolfgang: *Transculturality - the puzzling form of cultures today*, in: Featherstone, Mike und Scott Lash (Hg.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London 1999, S. 194-213.

Monika Fludernik und Hans-Joachim Gehrke)⁴⁴⁵ sowie bei der Formung und Tradierung individueller und sozialer Erinnerungen und dadurch für die Prägung individueller und sozialer Identitäten (Aleida Assmann). Als gemeinsamer Nenner dieser Ansätze gilt, wie mit Bhabha pointiert ausgedrückt werden kann, dass die auf Einheitlichkeit ausgerichteten Identitäts- und Alteritätszuschreibungen im Sinne kultureller „Bewertungen und Interpretationen“ aufgebrochen⁴⁴⁶ und der „geopolitische Raum als lokale oder transnationale Wirklichkeit“ hinterfragt und neu bestimmt werden⁴⁴⁷.

Aber nicht nur kulturelle, sondern auch soziale und persönliche Identität wird als Konstrukt definiert, das „ein Produkt komplexer und im einzelnen höchst unterschiedlicher kultureller Wahrnehmungen, Zuschreibungen und Setzungen darstellt, die jeweils von dem Verständnis des Anderen, also vom Bezug zur Alterität geprägt sind“.⁴⁴⁸ Kulturelle, soziale oder persönliche Differenz erscheint aus dieser kulturwissenschaftlichen Perspektive nicht im Graben zwischen den Kulturen bzw. Nationen, sozialen Gruppen oder dem einzelnen Menschen, sondern als „interne Differenz, die jeder kulturellen“⁴⁴⁹, aber auch sozialen und individuellen Äusserung angehört. Zentrales Anliegen von Bhabha oder Fludernik/Gehrke ist es, Subjekte nicht auf eine ethnische Position zu fixieren, sondern sie als „Grenzgänger“ (Fludernik/Gehrke) oder als Bewohner von „Zwischenräumen“ (Bhabha) immer wieder neu zu definieren.

Einen letzten dieser Arbeit zugrunde liegenden Theoriekomplex bilden die anthropologischen Studien von Claude Lévi-Strauss und Victor Turner über aussereuropäische Wissens-, Ritual- und Spielformen, die in den 1960er bzw. 1980er Jahren entwickelt und für die zeitgenössischen Theater- und Medienwissenschaften wiederentdeckt wurden. Der französische Anthropologe und Begründer des ethnologischen Strukturalismus Claude Lévi-Strauss erforschte ausserhalb unserer westlichen Gesellschaft alternative Denkformen und entwickelte dabei u.a. den Begriff der „Bricolage“ oder des „Bricolierens“⁴⁵⁰. Wichtig für die Untersuchung des mimetischen Erzählens (v.a. bei Mathis/Zwick) ist der Begriff, weil er eine besondere Art des Denkens und Handelns bezeichnet, die nicht einem vorgezeichneten „planmässigen Vorgehen“ entspricht⁴⁵¹, sondern die sich vielmehr durch das spontane, raumgebundene Reorganisieren unmittelbar vorgefundener, nur zum Teil zweckbestimmter

⁴⁴⁵ Vgl. Fludernik, Monika und Hans-Joachim Gehrke (Hg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen* (Identitäten und Alteritäten, Bd. 1), Würzburg 1999.

⁴⁴⁶ Bronfen, Elisabeth im Vorwort zu Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. IX-XIV, hier S. XIV.

⁴⁴⁷ Vgl. Bhabha, S. 8.

⁴⁴⁸ Fludernik/Gehrke, S. 11.

⁴⁴⁹ Vgl. Bronfen/Marius/Steffen, S. 12.

⁴⁵⁰ Lévi-Strauss 1968.

⁴⁵¹ Vgl. Hug/Perger, S. 152.

Materialien oder Ereignissen zu neuen Strukturen auszeichnet⁴⁵². Lévi-Strauss' „Bricolage“-Konzept wurde im Rahmen zeitgenössischer Sozialwissenschaften von Theo Hug und Josef Perger aufgegriffen und hinsichtlich seiner Bedeutung als einem möglichen Wissens- und Kompetenzbereich in der westlichen Medienkultur kritisch beleuchtet.⁴⁵³

Die innerhalb der Ritualtheorie des britischen Ethnologen Victor Turner⁴⁵⁴ entwickelten Denkfiguren der „Liminalität“ und „communitas“ werden für die Untersuchung von Kommunikationssituationen und ihren Übergangsphasen (vom Alltag ins szenische, mimetische Erzählen und umgekehrt) herangezogen. Vor allem mit der Betonung des subversiven Potentials einer „Zwischenexistenz“ nimmt Turner im Wesentlichen vorweg, was Bhabha aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive in den 1990er Jahren als Notwendigkeit der „Zwischenräume“ betont. So ermöglichen aus Turners und Bhabhas Sicht ästhetische Erfahrungen, wie sie das Theater oder die Literatur bieten, „kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen“⁴⁵⁵ in denen sowohl individuelle wie auch soziale, gemeinschaftliche Identitäten immer wieder neu etabliert werden.

⁴⁵² Vgl. Lévi-Strauss 1968, S. 30f., und Hug/Perger, S. 153.

⁴⁵³ Hug/Perger.

⁴⁵⁴ Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Das Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/New York 2009 [Orig.: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, erstmals erschienen 1982], S. 95; vgl. Erika Fischer-Lichte in der Einführung zu Turner 2009, S. i-xxiii, hier S. vii.

⁴⁵⁵ Erika Fischer-Lichte, in: Turner 2009, S. vii (Vorwort).

III. Performance-Analysen

Für die Analyse des mimetischen Erzählens in der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst wurden exemplarisch Live-Performances von Andrea Saemann, Muda Mathis und Sus Zwick und Yan Duyvendak ausgewählt, weil diese, wie in Kap. I.3 dargelegt, mit ihren unterschiedlichen künstlerischen Positionen stellvertretend für denjenigen Teil der Schweizer PerformancekünstlerInnen stehen, die sich seit den 1990er Jahren vermehrt mit Verbalsprache und Narration beschäftigen, und weil die Brisanz und der gesellschaftskritische Impetus ihrer Arbeiten, so die These, im Narrativen liegen. Allen dreien ist zudem die eigene körperliche Live-Aktion vor Publikum gemeinsam. Insgesamt unterscheiden sich die drei KünstlerInnen durch ihren Bezug auf die erzählten Welten, durch die Wahl ihrer Erzählstrategien und die damit geführten Machtdiskurse.

Die Analysen sind wie folgt strukturiert: Einführend werden der jeweilige Untersuchungsgegenstand und die Thesen dargelegt. Dann folgt ein Überblick über den besonderen Zusammenhang der künstlerischen Position zum Narrativen. Anschliessend wird der theoretische Bezugsrahmen skizziert, der für das Verständnis des narrativen Diskurses in den Performances relevant ist und innerhalb dessen die Bedeutung der Erzählstrategien analysiert werden muss. Im Hauptteil folgt die detaillierte Analyse der ausgewählten Performances.

Die Performances werden als mimetische Erzählungen untersucht, indem sie unter den Aspekten „mimetisch narrative Gattung“ und „Erzählte Welt“ eingeführt werden. Dann werden die spezifischen Erzählstrategien mittels narrativer Analysekriterien herausgearbeitet und in Kombination mit der vorgestellten Metatheorie auf ihre theoretische Bedeutung hin diskutiert. Hierfür werden die Erzählstrategien unter dem narratologischen Aspekt der Erzählperspektive und/oder unter dem performativen Aspekt des Zusammenspiels von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild untersucht. Da die Erzählstrategien in den Performances miteinander verzahnt sind und zum Teil mehreren Kategorien gleichzeitig zugeordnet werden könnten, bestand die Schwierigkeit darin, Kategorien zu wählen, die einerseits präzise gefasst sind und das Wesentliche der Strategien betonen, die andererseits aber genügend offen sind, um die z.T. vielfachen Bedeutungen der Erzählstrategien (aller drei Performancepositionen) aufzunehmen.

III.1 Andrea Saemann: Performative Kunstgeschichte⁴⁵⁶

Die Basler Performance-Künstlerin Andrea Saemann⁴⁵⁷ fungiert als performative Historikerin, die Sprache und mimetische Narration als wesentliche Mittel zur Rekonstruktion vergangener Ereignisse und deren Transformation in die Gegenwart nutzt. Damit leistet sie nicht nur einen performativen Beitrag an ihre persönliche (autobiographische), sondern v.a. an die kunsthistorische Historie. Das jüngste und wichtigste Beispiel ist Saemanns künstlerisches Forschungsprojekt *Performance Saga* (seit 2002), eine Auseinandersetzung mit den Anfängen der weiblichen Performancekunst in den 1970er Jahren.⁴⁵⁸ Die Frage, wie Saemann ihrer kunstgeschichtlichen Tradition gerecht wird und wie sie diese fortsetzt, schwingt in allen Performance-Saga- Arbeiten mit. Im Rahmen von *Performance Saga* ist auch die Performance *Saemann meets Schneemann* (2004) entstanden, in der Saemann ihre Auseinandersetzung mit der US-amerikanischen Performancepionierin Carolee Schneemann inszeniert.

Die These wird aufgestellt, dass Saemann in zentralen Arbeiten ihre Erzählstrategien einsetzt, um den subjektiven Erinnerungsprozess selbst zu veräußern und sichtbar zu machen, und nicht (nur/primär), um den erinnerten Gehalt zu inszenieren. Die „Erzählte Welt“ entsteht im Wesentlichen kraft des Zusammenspiels von Wort und Körper, nur gelegentlich durch elektronische Medien unterstützt. Eine weitere, damit zusammenhängende These lautet, dass der zentrale handlungstreibende Konflikt in *Saemann meets Schneemann* derjenige zwischen erzählter Welt (= die reale Welt der Performancekünstlerinnen) und der Wissenswelt der Figur und Erzählerin (Saemann)⁴⁵⁹ ist. Diese Thesen werden aus gedächtnistheoretischer Perspektive an der Performance *Saemann meets Schneemann* erläutert, die beispielhaft ist für das Schaffen Andrea Saemanns der letzten Jahre. *Saemann meets Schneemann* entfaltet implizit einen metanarrativen Diskurs über die Un-Möglichkeiten und Schwierigkeiten sowohl der wissenschaftlichen wie auch einer alternativen performativen Historik. Zugleich provoziert Saemann die aktive Teilhabe des Publikums am Akt des Erinnerns, um – im Hinblick auf die politische Bedeutung von Carolee Schneemanns Performances – das kollektive Gedächtnis zu erneuern, welches Aleida Assmann zufolge unabdingbare „Grundlage für Identitätsbildung und Handlungsorientierung“ unserer Gesellschaft ist⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ Zum Begriff „performative Geschichte“ vgl. Martschukat/Patzold, S. 24.

⁴⁵⁷ Geboren 1962 in Wilmington/Delaware (USA), lebt und arbeitet in Basel.

⁴⁵⁸ Vgl. www.performancesaga.ch und www.performancesaga.ch/?m=2&l=d (26.07.2010).

⁴⁵⁹ In Anlehnung an Jan-Philipp Busses Modell vier möglicher Konflikt- Grundtypen; vgl. Busse, S. 36.

⁴⁶⁰ Vgl. Assmann 2000a, S. 24.

III.1.1 Narration in den Performances von Andrea Saemann

In ihren Performances nutzt Saemann mimetische Narration, um sich die reale Welt anzueignen und sie kritisch zu rekonstruieren. Die wichtigsten Erzählmittel, die Saemann dabei einsetzt und die sich wie ein roter Faden durch ihre Arbeiten ziehen, sind Wortwahl, Sprachduktus und Körpergestik, die sie je nach Thematik mit elektronischen Bildmedien wie Video oder Hellraumprojektor ergänzt.

Bei der Wiedergabe der „Erzählten Welt“ geht es Saemann immer um eine kritische Reflexion des Erzählmediums selbst, um dadurch die Möglichkeiten und Problematiken des Übersetzens von Geschichte(n) – aus der Vergangenheit in die Gegenwart oder von einem Medium in ein anderes – aufzuzeigen. Die Schweizer Kunsthistoriker Katrin Grögel hat es so formuliert: „[...] Andrea Saemann [macht] in ihren Arbeiten die Spannung von Live-Performance und ihrer medialen Vermittlung thematisch und produktiv. Sie bringt sich selbst als Medium der Vermittlung zur Darstellung, sie hält die Lücke offen und entgeht dadurch der Inszenierung von Authentizität.“⁴⁶¹ Als Zuschauer sehen wir Saemann beim allmählichen Verfertigen der Gedanken und Erinnerungen beim Reden zu⁴⁶² und werden auf die Entstehung von Gedanken, Zusammenhängen und Wissen in der Zeit aufmerksam gemacht wie auch zum Nach-Denken, Erinnern und Miträtseln aktiviert.

Ein zentraler narrativer Diskurs, der durch diese Veräusserung des Denk- und Erinnerungsprozesses geführt wird, umfasst die Problematik des „Expertentums“, nämlich – wie Zimmermann formulierte – „dass sich die einen auskennen, die andern nicht“⁴⁶³.

Saemann tritt als Expertin eines Themas auf, als Rhetorikerin, die ein Thema erhellend darstellt und damit sogar künstlerische Forschung betreibt. Klarheit und Verständnis des erzählten Inhaltes sind ihr Ziel. Mit ihrer rhetorischen Strategie des Rückbezugs knüpft sie an reale Ereignisse an. Sie passt ihre Auftrittsprache dem Publikum an, welches den Inhalt ihrer Performances verstehen soll. So performt sie je nach Auftrittsort auf Deutsch, Schweizerdeutsch, Englisch, Französisch, Italienisch oder Spanisch. Zunehmend arbeitet Saemann mit Simultanübersetzungen, wobei die Übersetzerin ebenfalls auf der Bühne agiert

⁴⁶¹ Grögel, Katrin: *Brücken über Lücken – ein Bericht über das laufende Performance-Projekt generation gap von Andrea Saemann*, in: Frauen und Film, Heft 65, Frankfurt 2006, S.135-151.

⁴⁶² Ganz im Sinne Heinrich von Kleists *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805).

⁴⁶³ Damit übernehme ich einen Begriff, den die Schweizer Kunstwissenschaftlerin Annina Zimmermann im Bezug auf Saemanns Performance *Terminator* gebrauchte und setze ihn als allgemeines Charakteristikum für Saemanns Performances ein; vgl.: Zimmermann, Annina: *Projektion und Präsenz*, in: Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 56-65, hier S. 61; vgl. dies.: „*Projektion und Präsenz*“, in: Performance Chronik Basel Online (seit 2009 aktiviert): www.xcult.org/C/performancechronik/?p=1 (23.11.2010).

und den Inhalt sinngemäss wiedergibt. (Das Übersetzen ist nicht zwingender Teil der Performance, sondern wird bei Auftritten im fremdsprachigen Ausland eingesetzt.)

Auf der anderen Seite spannt Saemann hermetische Denkräume auf, die von inhaltlicher Intransparenz und „Verirrung“ geprägt sind. Oft sind es Aussagen, welche nur ihr selbst und eingeweihten Performance- oder KunstkennerInnen verständlich sind. Als Zuschauer muss (oder darf) man je nach Interesse nach der Performance weiter recherchieren, um den Inhalt des Erzählten genau nachvollziehen zu können. Die Lückenhaftigkeit der Informationen und Bezüge wird zudem vor allem durch Saemanns Erzähltechnik der strukturierten Improvisation verstärkt; den jeweiligen Erzähltext entwickelt Saemann – auf Basis einer vorbereiteten Grundstruktur – im Prozess ihrer medialen, narrativen Handlungen auf der Bühne, wobei sie oft über ihre eigenen Worte stolpert, diese bruchstückhaft wiedergibt oder Gedanken abrupt abbricht (vgl. III.1.3; Erzählstrategien; *Fragmentarisches Erzählen*).

Auch bei den Simultanübersetzungen wird der Prozess des Suchens und Scheiterns durch „ein Hin- und Her der Satzketten“⁴⁶⁴ als Spiel zwischen Performerin und Übersetzerin inszeniert: Der gehetzte Wortduktus Saemanns verstärkt sich durch die Bedrängnis, in der sich die Übersetzerin beim Versuch einer verständlichen Wiedergabe des Gesprochenen wiederfindet. Saemanns Spiel mit Wissen und Unwissen, Klarheit und Unklarheit ist exemplarisch für ihre Erzählweise. In diesem Kontext muss auch der Zusammenhang von Reden und Denken betrachtet werden, der für Saemann eine wichtige Rolle spielt:

„Vielleicht interessiert mich vor allem, dass Reden so viel mit Denken zu tun hat. [...] Und beim Reden habe ich eher das Gefühl, alle Fehler sind sichtbar. Und das interessiert mich, glaube ich, weil's so alles vom Denken zeigt.“⁴⁶⁵

In ihren Arbeiten geht es Saemann im Wesentlichen um die „Transparenz“ des Schreib- oder Sprechmaterials, die den Gedankenprozess sichtbar werden lässt. Und indirekt geht es damit auch um die Antonyme von Transparenz und Sichtbarkeit: Welches Unsichtbare, Verdeckte thematisieren Saemanns Performances oder was bleibt in ihnen verdeckt, unsichtbar? So dienen Saemanns Denkskizzen genauso der Konstruktion wie auch Dekonstruktion von Erzähl-Welten, Erzähl-Genres, vergangenen Ereignissen wie auch des (fragmentarischen, lückenhaften, labilen) Erzähl- und Erinnerungsprozesses selbst.

⁴⁶⁴ Zitat Andrea Saemann, Mail an die Autorin vom 14.09.2010.

⁴⁶⁵ Andrea Saemann, Interview 1 mit der Autorin, Basel 29.01.2007, transkribiert, aus dem Schweizerdeutschen übersetzt.

Schlüsselreize (1996)

Ein frühes Beispiel für Saemanns mimetisch-narrative Rekonstruktionen persönlicher Erinnerung ist die Performance *Schlüsselreize: die Eltern, das Haus und die Tasche* (1996)⁴⁶⁶. Saemanns erklärtes Ziel ist es, aufzuzeigen, dass „sowohl die Bilder als auch die Zuhörenden [...] den Gedankenverlauf [prägen]. Die Vergangenheit formt sich erst durch die Gegenwart.“ Saemann selbst beschreibt ihre Performance als „Erzählung, nach Worten suchende Erinnerung und Bildbeschreibung zu angehaltenen Videostandbildern“⁴⁶⁷.

Auf dem TV-Monitor, den Saemann auf ihrem Schoss hält, werden hintereinander 21 unterschiedliche Videostandbilder ihres Elternhauses gezeigt, die Saemann verbal mit ihren eigenen Erinnerungen ergänzt und so einen „Gang“⁴⁶⁸ durch ihr Elternhaus nacherzählt. Die gezeigten Räume sind menschenleer. Nur akustisch, durch Saemanns Stimme, werden die Räume durch Protagonisten belebt, welche in den Köpfen der Zuschauer imaginiert werden müssen. Das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart sowie die Fehlbarkeit der Erinnerung inszeniert Saemann dadurch, dass sie auch Fotografien aus einer Zeit zeigt, in der sie noch nicht geboren war (vor 1962), sowie aus der Gegenwart (1998), in der sie nicht mehr im Elternhause präsent ist.⁴⁶⁹

In *Schlüsselreize* kombiniert Saemann das typische Speichermedium der Dauer – die Videokassette/Fotos – mit einem Speichermedium der Wiederholung, der Live-Performance:

„Mein Interesse gilt der einfachen Grundform eines wiederholbaren Erinnerungsprozesses. Die Videokassette bleibt sich gleich. Die Erinnerung bildet je nach Ort und Zeit eine neue und überraschende Vergangenheit, und verändert im Nachhinein das Gefühl für die Gegenwart.“⁴⁷⁰

Saemanns Verständnis eines dynamisierten Gedächtnisses als einem aktiven Prozess betont sie durch die Veräusserung unterschiedlicher Erinnerungsprozesse, wie hier anhand der autobiographischen Erinnerung an das Elternhaus, oder wie im Folgenden, anhand des Rückbezugs auf einen Film.

⁴⁶⁶ Live-Performance von und mit Andrea Saemann, Dauer ca. 40 Minuten, benötigter Platz: 2x2 m. Aufführung im Davidseck, Basel, 27.09.1996.

⁴⁶⁷ Vgl. www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0403.html (01.10.2010).

⁴⁶⁸ Vgl. ebd.

⁴⁶⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Maren Rieger: unveröffentlichter Vortrag zum Thema „doing truth“ am Symposium Monitoring Scenography 2: Space and Truth/Raum und Wahrheit, ZHdK, 10.10.2008.

⁴⁷⁰ Saemann, im Projektbescrieb: www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0403.html (23.11.2010)

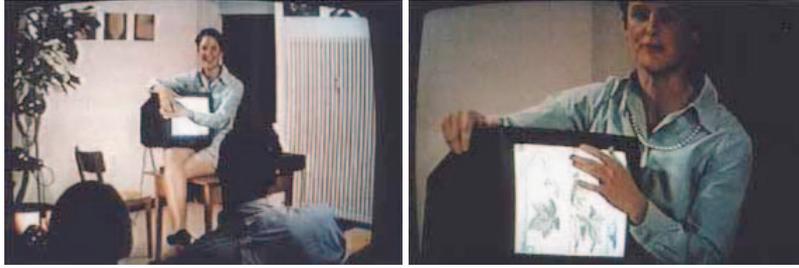


Abb. 1 und 2 *Schlüsselreize*, 1996, Andrea Saemann



Abb. 3 *Ausflug in die Fresken*, 2004



Abb. 4 *Terminator 1+2*, 1999, Andrea Saemann

Terminator 1+2 (1999)

Ein Beispiel für die (unmögliche) Übersetzung einer Geschichte in ein neues Medium ist die Performance *Terminator 1+2. Eine Filmvorstellung* (1999)⁴⁷¹. Saemann rekonstruiert hier den US-Science-Fiction-Film „Terminator“ (1984, mit Arnold Schwarzenegger) auf der Bühne allein durch Wortwahl, -duktus, Gestik und handgezeichnete Schemata (der Filmstruktur) auf dem Hellraumprojektor. „Hellraumprojektor“ und „Powerpointer“ sind, wie die Schweizer Kunsthistorikerin Annina Zimmermann bezüglich *Terminator 1+2* pointiert dargelegt hat, „Attribute also, die den Kontext von wissenschaftlich verlässlichem und didaktischem Vortrag als Signale leicht altmodischer Autorität aufrufen“.⁴⁷² Dasselbe Prinzip, während des Redens gleichzeitig das Gesprochene schematisch zu skizzieren und für die Zuschauer sichtbar auf eine Leinwand zu projizieren, wendet Saemann in ihrer Performance *Representing presence. Performance dank Joan Jonas* an. Auch dort dominiert der analytische Vortragscharakter die Erzählung, wird die mediale Übersetzung von kunstgeschichtlichem Un-Wissen thematisiert.

In *Terminator 1+2* fungiert Saemann als analytische Erzählerin, die vor allem normative Kommentare über die *story* abgibt, statt diese einfach nur darzustellen, wie Zimmermann ausführt:

„Die Erzählerin dehnte die Zeit da, wo sie klarsichtig analysieren konnte, welche religiösen Metaphern, welche grob gestrickten Geschlechter- und Beziehungskonstrukte und nicht zuletzt welch' vormodernes Verhältnis von Körper und Technik der hochtechnoiden Oberfläche zu Grunde liegt. Dabei übergang sie in ein, zwei Sätzen ungerührt die Actionszenen, die den sonst so erfolgreichen Reiz des Filmes ausmachen.“⁴⁷³

Neben der Dekonstruktion der narrativen Struktur des Actionfilms sowie des (Helden-) Körpers thematisiert auch diese Performance das – von Saemann suggerierte – gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Zukunft und Gegenwart. In diesem Fall geschieht dies vor allem über die Film-Diegeese, denn die Hintergrundgeschichte des Films „Terminator“ ist im Jahr 2029 angesiedelt und enthält eine Zeitreise des Protagonisten in die Vergangenheit (ins Jahr 1984), um den Lauf der Gegenwart und damit die zukünftige Gegenwart zu verändern.

⁴⁷¹ Uraufgeführt am 14. April 1999 im Rahmen der "Künstlergespräche 2000" des Kunstkredit Basel-Stadt im Kino Movie Basel, danach bis 2001 gezeigt an den NRW-Performancetagen (Düsseldorf, Köln, Münster, Essen), bei Bildwechsel in Hamburg, im Theater an der Winkelwiese und im Theater am Neumarkt in Zürich, im Irish Museum of Modern Art Dublin, bei [plug.in] Basel, bei "bone 4, Performance Szene Schweiz" in Bern. Vgl. www.xcult.org/C/performancechronik/?p=1 (01.10.2010).

⁴⁷² Vgl. Zimmermann, S. 61.

⁴⁷³ Ebd.

Ausflug in die Fresken. Performance dank Bruder Klaus (2004)

Die Performance *Ausflug in die Fresken. Performance dank Bruder Klaus (2004)*⁴⁷⁴ ist ein Beispiel für das Kreieren performativer Räumlichkeit allein durch das Zusammenspiel von Geste und Wort. Saemann inszeniert eine zweifache Raumillusion, indem sie eine Freskenmalerei „visualisiert“, einen Raum im Raum also, der zwar real existiert (in der Galerie Hofmatt), aber im Aufführungsraum nicht physisch präsent ist. Durch lokalisierende, deiktische Gestik markiert Saemann die imaginierten, realen oder gemalten architektonischen Strukturen wie Fenster, Türen, ein (gemaltes) Steinportal oder einen (gemalten) Ausblick auf eine Landschaft. Sie füllt, gestaltet und reißt den bestehenden Raum auf, der somit „immer im Entstehen begriffen“ ist. Die Zuschauer müssen sich somit „Raum als mehrere gleichzeitig erzählte Geschichten vorstellen, die fortgesetzt werden“.⁴⁷⁵ Diese Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Räumlichkeit wird in der Analyse von *Saemann meets Schneemann* mit den Erzählstrategien „Spiel mit der Erzählperspektive“ und „Szenische Verkörperung“ berücksichtigt.

Performance Saga (seit 2002)

Mit ihren Projekten „generation gap“⁴⁷⁶ und der daran anknüpfenden Reihe „Performance Saga“⁴⁷⁷ erforscht Saemann seit 2002 die Geschichte der weiblichen Performancekunst. Die in diesem Rahmen entstandenen Performances⁴⁷⁸ sind ein weiteres Beispiel für Saemanns rhetorische Strategie des Rückbezugs, die sich jeweils im Untertitel „Performance dank ...“ manifestiert, und vor allem gelten sie als veritable Beispiele für eine performative „Performance-Geschichte“, mit der sie ihre Kunsttradition selbst fortsetzt. Als Motivation für ihre Rechercharbeit nennt Saemann ihren Wunsch, die Wegbereiterinnen persönlich kennen zu lernen, sowie ihr Anliegen, Performancekunst einem breiteren Publikum ausserhalb der (wenigen) etablierten Schweizer Performance-Plattformen bekannt zu machen. Saemann

⁴⁷⁴ Im Rahmen der Gruppenausstellung „bin zu dorff gesyn“, Andrea Saemann und Monika Dillier, Galerie Hofmatt, Sarnen CH, 27.03.2004.

⁴⁷⁵ Massey, S. 9. Vgl. auch hier Kap. I.9 „Funktionen des Erzählens“.

⁴⁷⁶ *generation gap* (2002-2005) umfasste Interviews, Performances und Events zum Umgang mit Performancegeschichte, realisiert von Andrea Saemann und Chris Regn, 2002 mit dem Performancepreis des Kunstkredit Basel-Stadt ausgezeichnet. Zum damals laufenden Projekt berichtete Katrin Grögel.

⁴⁷⁷ *Performance Saga*. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst. Interviews, Performances und Ereignisse (seit 2005). Ein Projekt von Andrea Saemann und der Kunsthistorikerin Katrin Grögel (geb. 1970); vgl. www.performancesaga.ch/?m=2&l=d (26.07.2010).

⁴⁷⁸ Zu den weiteren Performances, die Saemann im Rahmen von *Performance Saga* kreiert hat, siehe Anhang.

engagiert sich so für eine gebührende Rezeption der Performance und deren Anerkennung als „50-jähriges Referenzsystem“⁴⁷⁹.

In Interviews befragten Saemann und die deutsche Künstlerin Chris Regn amerikanische und europäische Performancekünstlerinnen, die in den 1970er und 1980er Jahren ihre ersten Performances realisierten und als Pionierinnen der Performancekunst gelten.⁴⁸⁰ Es sind „Gespräche unter Künstlerinnen“ – aufgezeichnet und als DVDs veröffentlicht.⁴⁸¹ Sie kreisen um die Arbeits- und Denkweisen der Künstlerinnen, die Entstehungsbedingungen und Wirkungen ihrer ersten Performances sowie deren Rezeption, mediale Vermittlung und Einordnung.

Interviewt wurden Esther Ferrer, VALIE EXPORT, Monika Günther, Carolee Schneemann, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Martha Rosler und Alison Knowles. Somit erforscht Saemann „die explizit weibliche Geschichte der Performance“⁴⁸². In den Interviews eignete sich Saemann die Erinnerungen der Wegbereiterinnen der Performancekunst an. Diese Begegnungen und ihre eigenen Erinnerungen daran nutzt sie zugleich, um eine Reihe eigener Performances zu schaffen. Kritisch reflektiert und künstlerisch transformiert, gibt sie den erzählten Erinnerungsgehalt in Form eigener Performances an die ZuschauerInnen weiter. Die Performance *Saemann meets Schneemann* lässt in mehrfacher Hinsicht exemplarisch auf das Gesamtwerk Saemanns schliessen, denn an anhand von ihr können beispielhaft Saemanns charakteristische Erzähltechniken und deren Funktionen aufgezeigt werden. Auch kann am Beispiel von *Saemann meets Schneemann* die besondere Bedeutung der Performance-Saga-Performances als „performative Kunstgeschichte“ aufgezeigt und der damit aufgeworfenen zentralen Frage nach der Perspektive in der Produktion einer historischen Erzählung nachgegangen werden.⁴⁸³

Schneemanns Performances forderten besonders in den 1960er und 1970er Jahren vehement die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Tabuthemen heraus, wie Körper und

⁴⁷⁹ Andrea Saemann, Interview 2, geführt mit der Autorin am 21.05.2007 in Basel.

⁴⁸⁰ Chris Regn (geb. 1964 in Nürnberg) bewegt sich als Künstlerin und Kuratorin zwischen Basel und Hamburg. Seit langer Zeit arbeitet sie mit Videointerviews unter anderem auch mit Performerinnen der Vorbildgeneration mit Andrea Saemann. Vgl. www.bildwechsel.org / www.galerie-broll.com / www.lodypop.ch / www.kasko.ch (27.07.2010).

⁴⁸¹ Jedes der acht Interviews ist als einzelne DVD erhältlich in der (seit 2007 sukzessive erschienenen) Reihe; *Performance Saga. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst, Interviews 01-08*: mit Esther Ferrer, VALIE EXPORT, Monika Günther, Carolee Schneemann, Ulrike Rosenbach, Joan Jonas, Martha Rosler, Alison Knowles. Hrsg. von Andrea Saemann und Katrin Grögel, Zürich 2008.

⁴⁸² Vgl. Begleittexte zur *Saemann meets Schneemann*-Aufführung im [plug.in], Basel, 11.11.2004 und im Theater am Neumarkt, Zürich, 19.05.2007. Heute auf der Webpage nicht mehr zugänglich.

⁴⁸³ Im Unterschied zu den anderen Beispielen aus der Reihe *Performance Saga* macht Saemann in *Saemann meets Schneemann* ihre Begegnung mit der Performancepionierin (Carolee Schneemann) selbst zum Thema, was die Frage nach der Perspektivierung in der Geschichtskonstruktion sowie der Identifizierung mit den verschiedenen Protagonisten in den Vordergrund rückt.

Sexualität, das Verhältnis ihres persönlichen, weiblichen Körpers zum gesellschaftlichen Körper, das Verhältnis von Körper und Text, und die Kunst-Rezeption.⁴⁸⁴ Der Zusammenhang von Körper und Text – der bei Carolee Schneemann zentral ist – muss ebenfalls in diesem Kontext des Erinnerns untersucht werden. So wird der feministische Diskurs⁴⁸⁵ als Teil des Gedächtnisdiskurses verhandelt.

III.1.2 Meta-Diskurs: Gedächtnistheorie

Saemanns „performative (Performance-)Geschichte“ ist innerhalb einer Tradition von Kunst und *Performance Art* einzureihen, die sich seit den 1970er Jahren mit der Aufarbeitung und Überlieferung von Vergangenen beschäftigt.⁴⁸⁶ So gehörten beispielsweise – wie Apfelthaler ausgeführt hat – die „Neuinszenierung einer Geschichte über die Erinnerung der Geschichten anderer“ oder die „Wiederbelebung einer typisch weiblichen Geschichte, um eine neue weibliche Ikongraphie zu entwickeln“, zu den besonderen Merkmalen der Performance- und feministischen Bewegung der 1970er Jahre.⁴⁸⁷

Ein weiteres Beispiel ist das künstlerische *Reenactment*, das seit einigen Jahren in der zeitgenössischen „(Medien-)Kunst“ als Form genutzt wird, um mit den „performativen Wiederholungen bzw. Re-Inszenierungen historischer Situationen und Ereignisse“⁴⁸⁸ die Überlieferungsmöglichkeiten des Vergangenen auszuloten und dessen Bedeutung für die Gegenwart zu hinterfragen.

Wichtig ist, dass mit der Aufarbeitung des Vergangenen auch ein verstärktes künstlerisches Interesse für unterschiedliche Formen des Narrativen einhergeht.⁴⁸⁹ Dass Erinnern und Erzählen grundsätzlich miteinander verbunden sind, wurde sowohl aus narratologischer wie auch kulturwissenschaftlich-gedächtnistheoretischer Perspektive ausführlich erörtert.⁴⁹⁰

⁴⁸⁴ Vgl. www.caroleeschneemann.com (19.11.2010), in den Sparten: „biography“ und „selected works“.

⁴⁸⁵ Vgl. Apfelthaler, S. 42, die dort explizit auf den weiblichen Körper in der Performance eingeht und dabei Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* im Hinblick auf Text und nackten Körper thematisiert und den ganzen Scroll-Text zitiert.

⁴⁸⁶ Vgl. Wettengl, S. 11.

⁴⁸⁷ Als Beispiel für letzteres nennt Apfelthaler die Performance *Passé Simple* von Norma Jean Deak 1977; vgl. Apfelthaler, S. 39f.

⁴⁸⁸ Arns, S. 6.

⁴⁸⁹ Zahlreiche AutorInnen verweisen auf das neu erwachte künstlerische Interesse am Narrativen seit den 1980er Jahren; vgl. u.a. Lehmann 2005, S. 196f; Carlson, S. 128; Söke, Dinkla: *The Art of Narrative*, in: *Stories, Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*, München 2002; Brandstetter, Gabriele: ‚Grenzgänge‘ und andere Passagen. Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre, in: Balme, Christopher B., Christa Hasche und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin 1999 (Brandstetter 1999b); dies. 1999a.

⁴⁹⁰ Vgl. Bal, zitiert aus: van der Kolk/van der Hart, S. 175.

Das Erzählen hat einen entscheidenden Anteil an der Erinnerungsleistung. Wie Assmann ausgeführt hat, ist es eines der wichtigsten Speichermedien, um Erinnerungen zu kontextualisieren und sie tradierbar zu gestalten und dadurch Identität zu konstituieren. Mit Assmann können die subjektiven und kollektiven Erinnerungen voneinander unterschieden werden, die für eine solche Identitätskonstitution relevant sind. Beide Erinnerungsformen sind „nicht auf grösstmögliche Verständigung eingestellt und nehmen nicht Beliebiges in sich auf, sondern beruhen auf einer strikten Auswahl. Das Vergessen ist deshalb konstitutiver Teil des individuellen wie des kollektiven Gedächtnisses.“⁴⁹¹ Individuelle Erinnerungen können einerseits unbewusst und formlos in uns vorhanden sein⁴⁹² und dank äusseren Anreizen (re-)aktiviert und in Worte gefasst werden. Diese Erinnerungen werden im Folgenden als „aufblitzende“ Erinnerungen bezeichnet. Andererseits können individuelle Erinnerungen bewusst und sprachlich gefasst vorhanden sein. Diese werden im Folgenden als „narrative“⁴⁹³ Erinnerungen bezeichnet. Individuelle Erinnerungen sind insgesamt subjektiv, vernetzt, fragmentarisch, labil und flüchtig, da sie nur mit dem lebenden, sich erinnernden Individuum bestehen.

Kollektive Erinnerungen hingegen, so Assmann, werden aufgrund absichtlicher, institutionell oder gesellschaftlich konstruierter symbolischer Ordnungen geschaffen und verankert. Assmanns Meinung, dass kollektive (im Gegensatz zu subjektiven) Erinnerungen weder vernetzt, flüchtig noch fragmentarisch⁴⁹⁴ seien, wird hier widersprochen. Das kollektive Erinnerungen sehr wohl fragmentarisch, vernetzt und flüchtig sind, zeigen gerade die „performativen Historien“ wie zum Beispiel die *Performance Saga*-Arbeiten von Andrea Saemann. Dank ihnen wird auch deutlich, dass kollektive Erinnerungen immer aufgrund individueller Perspektiven entstehen (siehe Saemanns Erzählstrategie „Spiel mit der Erzählperspektive“), wie Fludernik betont:

⁴⁹¹ Assmann 2000a, S. 22.

⁴⁹² Die unbewussten Erinnerungen dürfen nicht mit traumatischen Erinnerungen gleichgesetzt werden, die Aleida Assmann als dritte Form individueller Erinnerung erörtert. Traumatische Erinnerungen sind derart verschlossen, dass sie nur dank Aufarbeitung durch eine andere Person ins Bewusstsein gelangen; vgl. Assmann 2000a, S. 21.

⁴⁹³ Diese Umbenennung geschieht in Anlehnung an die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal, die im Wesentlichen dieselbe Dreiteilung der individuellen Erinnerungen anbietet. Bal erörtert „narrative Erinnerungen“ jedoch nicht als spezifische Form individueller Erinnerungen, sondern als Phänomen der kulturellen Erinnerung (*cultural memory*); vgl. Bal/Crewe/Spitzer, S. 1 und S. viii.

⁴⁹⁴ Vgl. Assmann 2000a, S. 21f.

„Jede Historie ist [...] grundlegend perspektivisch. Sie verrät den Blickwinkel seines Autors, seiner Nationalität und Herkunft, des Zeitalters (in dem er schreibt/schrieb) und sie ist auf ein Publikum zugeschnitten, das gewisse Vorurteile, ideengeschichtliche Überzeugungen und Erwartungshaltungen hat.“⁴⁹⁵

Subjektive und kollektive Erinnerungen bedingen sich gegenseitig.⁴⁹⁶ So kann das kollektive Gedächtnis, mit Bezug auf Lehmann, „den individuellen Erinnerungsleistungen Form, Ort, Tiefe und Sinn“ geben. Lehmanns Behauptung, dass das kollektive Gedächtnis gar Voraussetzung sei, damit sich das individuelle überhaupt erst bilden kann, wird hier nicht vertreten. So ist auch die „affektive Besetzung kollektiver Erfahrungen“ nicht zwingend nötig, wie Lehmann behauptet, aber sicherlich prägend, wenn „persönliche Geschichte, Erinnerung, Erfahrung einer Vergangenheit überhaupt sich darstellen und Gestalt gewinnen kann“.⁴⁹⁷

Andererseits sind Aktionen des Einzelnen und der Gemeinschaft tatsächlich nötig, um Erinnerung über das sterbliche Individuum hinaus in einem kollektiven Langzeitgedächtnis lebendig zu bewahren, wie Assmann erläutert:

„Zur Reaktivierung des kollektiven Gedächtnisses braucht es aktive Formen der Praxis, der Verkörperung, der Aneignung. Dazu gehören rituelle Wiederholungen und wiederkehrende Anlässe, in denen das gemeinsam zu Erinnernde periodisch erneuert wird.“⁴⁹⁸

Künstlerische Kreation, wie Saemanns mimetische Narrationen, ist eine Möglichkeit, um kollektive Erinnerung zu erneuern. Dabei stellt die Live-Performance ein so genanntes Speichermedium der Wiederholung dar.

Speichermedien der Erinnerung

Wie bereits mit Bezug auf Assmann erwähnt, besitzt das Erzählen eine Schlüsselfunktion als Speichermedium von Erinnerung.⁴⁹⁹ Mündliche Erzählungen bewahren die Erinnerungen im Speichermedium der Wiederholung. Im Wiederholen wird das Erinnernte jedoch nicht detailliert rekonstruiert, sondern stetig verändert. Bewahrt werden in diesen dynamischen Erinnerungsprozessen insbesondere die wesentliche inhaltliche Bedeutung und der kommunikative Akt. Film, Bild und Schrift hingegen sind Speichermedien der materiellen Dauer. Sie halten Aufgezeichnetes detailliert fest und können beliebig rezipiert werden.

⁴⁹⁵ Fludernik 2008, S. 12.

⁴⁹⁶ Vgl. Assmann 2000a, S. 26; Lehmann 2005, S. 346.

⁴⁹⁷ Lehmann 2005, S. 346.

⁴⁹⁸ Assmann 2000a, S. 26.

⁴⁹⁹ Sich zu erinnern, ist eine zentrale Eigenschaft und eine Fähigkeit, die, „so fehlbar sie auch sein mag, die Menschen erst zu Menschen macht. Ohne sie könnten wir kein Selbst aufbauen und nicht mit anderen als Individuen kommunizieren“ (Assmann 2000a, S. 21 und 24).

Dadurch können sie aber auch als „ausgelagertes Gedächtnis aufgefasst werden, das sich von lebendigem Wissen ablöst und seine Kommunikationskraft über die Jahre verliert“⁵⁰⁰, wie Assmann ausführt.

Mit der Performance *Saemann meets Schneemann* inszeniert Saemann den Spagat zwischen kollektiver und subjektiver Erinnerung: sie transportiert ihre eigenen, individuellen Erinnerungen auf die Bühne (und somit ins kollektive Gedächtnis) und mischt sie dort mit Schneemanns Erinnerungen sowie den kollektiven Erinnerungen an das (heute kanonisierte und interpretierte) Werk Schneemanns. Während Saemann mit den *Performance Saga*-DVDs materielle Quellen für die nachfolgenden Generationen kunsthistorischer Geschichtsschreibung schuf (Ich-Erzählungen aus der Perspektive der Künstlerinnen, die von den subjektiven Fragestellungen der Interviewerinnen geleitet sind), bieten ihre Performances einen (flüchtigeren) Beitrag an die lebendige Tradierung der eigenen Kunst und somit an eine performative Performance-Geschichte, die davon ausgeht, dass Bedeutung nicht als fixe Tatsache niedergeschrieben oder abgebildet, sondern „erst im Augenblick des Äusserns, Aufführens oder sich Verhaltens hervorgebracht“ werden kann.⁵⁰¹ So ist auch das „Frausein“ oder das Künstlerin-Sein eine „geschichtliche Situation“⁵⁰², die in speziellen historischen und kulturellen Kontexten durch „eine *stilisierte Wiederholungen von Akten*“⁵⁰³ sowie durch „die kulturelle Wahrnehmung“⁵⁰⁴ dieser Wiederholungen zustande kommt, wie Butler mit Bezug auf Simone de Beauvoir ausführt. Welche spezifischen Bedeutungen *Saemann meets Schneemann* als performative Historie hervorbringt und wie diese in der Körperlichkeit, Materialität, Präsenz und Ereignishaftigkeit⁵⁰⁵ dieser Live-Performance wahrnehmbar werden, soll im Folgenden erläutert werden.

⁵⁰⁰ Assmann 2000a, S. 24.

⁵⁰¹ Martschukat/Patzold, S. 10f.

⁵⁰² Butler zitiert Simone de Beauvoir, in: Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie* (1988), in: Wirth, Uwe: *Performanz*, Frankfurt a.M. 2001, S. 308.

⁵⁰³ Butler 2001 (1988), S. 302.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 308.

⁵⁰⁵ Vgl. Krämer 2004.

III.1.3 Analyse:

Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann (2004)

Mimetisch-narrative Gattung – Szenische Nacherzählung

Saemann meets Schneemann ist eine mimetische szenische Nacherzählung, in der Andrea Saemann ihre eigenen Erinnerungen an ihre Begegnung mit Schneemann, Schneemanns Erinnerungen sowie Schlüsselereignisse aus Schneemanns Arbeiten mimetisch-narrativ auf der Bühne rekonstruiert. Teil der Performance ist unter anderem ein *Reenactment* von Schneemanns Performance *Interior Scroll*, die Schneemann 1975 in East Hampton (NY) und am Telluride Film Festival (Colorado) aufführte.⁵⁰⁶

In *Saemann meets Schneemann* erleben die ZuschauerInnen somit Saemanns Weg der Aneignung, Infragestellung, Erneuerung und Weitergabe unterschiedlicher, miteinander vernetzter Erinnerungen: ihrer eigenen, derjenigen Schneemanns sowie auch der kollektiv gespeicherten.

Die Performance gründet auf Saemanns Interview mit Carolee Schneemann im September 2003 in New Paltz (USA), das auf DVD⁵⁰⁷ aufgezeichnet ist. In *Saemann meets Schneemann* werden diese Aufzeichnungen allerdings nicht gezeigt. Material der Performance bilden allein Saemanns Körper und Sprache sowie einige wenige Bühnenrequisiten. Während die DVD ein Speichermedium materieller Dauer bildet, fungiert *Saemann meets Schneemann* als variables Speichermedium der Wiederholung. Durch die Schaffung zweier eigenständiger, sich ergänzender Speichermedien erfüllen DVD und Live-Performance, was Assmann für die Tradierung wirklicher Ereignisse als zwingend erachtet:

„[W]as in der Speicherungsform der materiellen Dauer existiert, droht der lebendigen Erfahrung abhanden zu kommen. Ein kollektives Gedächtnis kann nur geschaffen und eine Überlieferung am Leben erhalten werden, wenn Speicherungsformen der Dauer mit solchen der Wiederholung verbunden werden.“⁵⁰⁸

Welche Folgen inadäquate Speichermedien sowie die historische Perspektivik für das Verschwinden oder Überleben von Erinnerung haben, zeigt sich beispielhaft an der einseitigen Rezeption von Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* („Innere Schriftrolle“), der ein wesentlicher Aspekt, nämlich der vorgelesene Text auf der Scroll,

⁵⁰⁶ Vgl. www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html (07.09.2010).

Uraufführung von *Interior-Scroll*: Festival *Women Here and Now*, East Hampton, N.Y. 29. August 1975. Zweite Aufführung von *Interior Scroll*: Telluride Film Festival, Telluride, Col. 4. September 1977; vgl. Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, MA 2002, S. 154f.

⁵⁰⁷ Saemann, Andrea und Katrin Grögel (Hg.): *Carolee Schneemann*, Zürich 2008. 1 DVD-Video (49 Min.) + 1 Begleitheft (deutsch/englisch), (*Performance Saga* Interview 04).

⁵⁰⁸ Vgl. Assmann 2002a, S. 26.

abhanden gekommen ist. Denn es sind vor allem die Bilder der nackten Carolee überliefert – ohne Bezug zum vorgetragenen Text und die darin enthaltene Problematik der fehlenden Anerkennung weiblichen Kunstschaffens. So ist Schneemanns Performance zugunsten des nackten Körpers und der Erotik und auf Kosten ihrer gesellschaftskritischen Bedeutung nivelliert worden. *Saemann meets Schneemann* korrigiert diese verzerrte Rezeption und gibt *Interior Scroll* ihre Bedeutung wieder.

Zur Aufführung von *Saemann meets Schneemann* (äussere Erzählstrukturen)⁵⁰⁹

Diese Analyse basiert grundsätzlich auf der von mir besuchten Aufführung im Theater am Neumarkt, Zürich. Ein weiterer Besuch sowie zwei auf DVD aufgezeichnete Aufführungen dienten als Vergleich, v.a. in Bezug auf den vermittelten Inhalt und Saemanns Aktionen.

a) Die Aufführung im Theater am Neumarkt Zürich (am 19. Mai 2007) fand unter dem Veranstaltungstitel „Körper, Zeit, Raum. Zwei generation gap_performances von Andrea Saemann und eine Diskussion“ statt. Dauer der Performance: ca. 30 min.

Saemann meets Schneemann fand auf der erhöhten, frontalen Theaterbühne statt und wurde explizit programmiert, um das (wie sich zeigte, immer noch prekäre)⁵¹⁰ Verhältnis von Theater und Performancekunst zu thematisieren. Im Anschluss an die Performance wurde deshalb unter der Leitung des damaligen Neumarkt-Intendanten Wolfgang Reiter die Diskussion zum Thema „Wieviel Kunst verträgt das Theater?“ geführt.

b) Eine weitere, von mir besuchte Aufführung fand in der Galerie Luciano Fasciati in Chur (am 7. November 2007) statt. Dort war *Saemann meets Schneemann* Teil des Rahmenprogramms zur Ausstellung „Handlung und Relikt“⁵¹¹, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf das Gedächtnis-Thema lenkte. Der Rahmen war viel intimer: Die Bühne war klein; sie bestand aus einem Holzpodest, das im Galerieraum aufgebaut wurde. Zwischen Performerin und Publikum bestand sehr wenig Distanz. Es waren ca. 20 Leute anwesend.

- Als Video-Aufzeichnungen (DVD) standen mir die Uraufführung von *Saemann meets Schneemann* in Basel (2004) sowie eine englischsprachige Aufführung in Brüssel (2006) zur

⁵⁰⁹ Uraufführung: "copy, create, manipulate" im [plug.in], Basel 2004; weitere Aufführungen siehe VII. Anhang.

⁵¹⁰ Ein Auszug aus dem Programmtext verdeutlicht dies: Die Performance *Schneemann meets Saemann* „knüpft an die Produktion der autobiographischen Performance *Körperzeit* an. Die ungewohnte Verschränkung unterschiedlicher Formen und ihrer Wirkungsweisen hat bei der Kritik zu äusserst gegensätzlichen Wahrnehmungen geführt. Um die Diskussion zu vertiefen, wagen wir den für ein Theater nach wie vor nicht alltäglichen Schritt und stellen die Körperzeit-Bühne für zwei Abende der Schweizer Performance-Künstlerin Andrea Saemann zu Verfügung“ (Theater am Neumarkt, Programmbescrieb, Mai 2007).

⁵¹¹ Diese Aufführung habe ich ebenfalls gesehen, Dauer: ca. 40 Minuten, Sprache: Schweizerdeutsch. Zuschauerzahl: ca. 15. Siehe auch hinten im Quellennachweis: 6. „Besuchte Live-Performances“.

Verfügung.⁵¹² Aus diesen Aufführungen stammen die schweizerdeutschen oder englischen Zitate, aus letzterer die Abbildungen.

Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)

Saemanns „erzählte Welten“ wurzeln in der realen Vergangenheit, in selbst erlebten oder erzählten Ereignissen. Saemann erzählt mimetisch-narrativ eine Geschichte, die sie nicht erfindet, sondern die auf realen Ereignissen und Quellen basiert. Ihre Darstellung der erzählten (realen) Welt geschieht jedoch über viele Unbestimmtheitsstellen, die sich vor allem aus dem uneindeutigen Erzählstatus und einer unklaren Erzählperspektive ergeben. In *Saemann meets Schneemann* wird somit kein eindeutiger „historischer Text“⁵¹³ konstruiert. Als Zuschauer müssen wir uns – wie bei der Rezeption einer fiktionalen Erzählung – an der Konstruktion der Geschichte mitbeteiligen. Es stellt sich nicht die Frage nach Realität oder Fiktion, sondern nach Perspektivität, Zuverlässigkeit und Fehlbarkeit des Erinnerns und dessen narrativer Gestaltung.

Im engen narrativen Sinn erzählt Saemann Geschichten, die durch einen übergreifenden Spannungsbogen, ein klar definierbares Motiv und einen Plot sowie eine kausallogische Verknüpfung der Handlungen von einer oder mehreren Figuren in Zeit und Raum geprägt sind.

Motiv (medien-unabhängig)

In *Saemann meets Schneemann* beschäftigt sich Saemann mit dem Leben und Werk der in den USA lebenden amerikanischen Künstlerin und Performancepionierin Carolee Schneemann (*1939, siehe Anhang), die „in den 1960er und 1970er Jahren das Performance-Genre mit einem expliziten Körper- und Geschlechter-Diskurs revolutionierte“.⁵¹⁴ Saemanns Interview mit Schneemann, deren Erinnerungen und Erzählungen, Schlüsselmomente aus Schneemanns künstlerischem Schaffen, die schriftlich kanonisierte, aber auch Saemanns persönliche Rezeption von Schneemanns Werk bilden die zentralen Motive in *Saemann meets Schneemann*.

⁵¹² Uraufführung von *Saemann meets Schneemann* am 11. November 2004, Viper-Festival: „copy-create-manipulate“, [plug.in], Basel: www.iplugin.org/kalender/archiv/archiv/detail/article/saemann-meets-schneemann/ (31.07.2010). Dauer: 33 Minuten, Sprache: Schweizerdeutsch, Kamera: Sus Zwick. Festival MOMENTUM, Les bains: Connective, Brüssel, 17. Juni 2006, Dauer: 45 Minuten, Sprache: Englisch, Kamera: Christopher Hewitt.

⁵¹³ Fludernik 2008, S. 11.

⁵¹⁴ Vgl. Viper-Festival, Basel 2004, anonym. Begleittext zur Premiere von *Saemann meets Schneemann*: www.iplugin.org/de/kalender/aktuelles-programm/detail/article/saemann-meets-schneemann/ (20.11.2010), siehe auch: www.caroleeschneemann.com/bio.html (30.07.2010).

Plot (medien-abhängig)

Saemann erzählt, wie sie die Performancepionierin Carolee Schneemann im September 2003 in New Paltz/USA interviewte. Sie erzählt, wie Schneemann dank einem Sturm ihre erste Performance realisierte, wie sie in New York als Malerin und Performancekünstlerin arbeitete. Dann vollzieht Saemann ein *Reenactment* von Schneemanns Performance *Interior Scroll*, kommentiert die verzerrte Rezeption dieser Performance und gibt ihre eigenen Ansichten über die Bedeutung von Schneemanns Werk ab.

Erzählter Inhalt detailliert

Dass eine Performance als mimetische Erzählung einen klar definierbaren, nacherzählbaren Inhalt enthält, ist nicht selbstverständlich, verweist aber bereits auf eine wesentliche Charakteristik von Saemanns Performances, die sich dadurch z.B. deutlich von den Arbeiten von Mathis/Zwick unterscheiden. Der folgende Erzählinhalt, den Saemann den Zuschauern mimetisch-narrativ präsentiert, findet sich in allen vier oben erwähnten Aufführungen.

- Rahmenerzählung

Saemann erzählt zu Beginn von *Saemann meets Schneemann* vom „Anfang“ (der Performancekunst oder von Anfängen allgemein), der sie sehr interessiert. Sie beschreibt, wie sie zusammen mit der Hamburger Künstlerin Chris Regn 2003 nach New York reiste, um verschiedene Performancekünstlerinnen zu interviewen. Sie besuchten Carolee Schneemann, die in New Paltz in einer ländlichen Gegend etwas ausserhalb New York wohnt und arbeitet.

- Binnenerzählung

Dort erzählte Schneemann den beiden Interviewerinnen, was sie brauche, um Performances zu machen, nämlich „a good lover and a magic cat“. Saemann erzählt den ZuschauerInnen des weiteren, wie ein Tornado 1960 Schneemanns altes Landhaus in Sidney (Illinois) beschädigte, indem ein grosser Baum durch die Hausmauer direkt in die Küche hineinfiel. Dies motivierte Schneemann zu ihrer ersten Performance. Denn Kitch, Schneemanns Katze, hatte im Gegensatz zur besorgten Schneemann und ihrem Freund James Tenney keinerlei Probleme mit dieser neuen Raumsituation, lief auf dem Baumstamm von der Küche hinaus ins Freie. Kitchs Verhalten beeindruckte Schneemann und brachte sie auf die Idee, sich fortan dieser Hinein-/Hinaus-Bewegung, vor allem dem Hinaustreten, zu widmen. So lud Schneemann, die damals an der Kunstschule in Sidney Malerei studierte, eines Sonntagnachmittags ihre Freunde zu sich nach Hause ein, verteilte ihnen Kärtchen mit Anweisungen und forderte sie auf, die neue Raumsituation zu begehen, genau wie ihre Katze es getan hatte. Die Qualität der Dinge, wie diejenige des Tisches, Bodens, der Erde, des Grases, sollte neu entdeckt werden,

durch Umhergehen, Berühren und Betrachten. Hinsetzen war – als einzige Regel – nicht erlaubt. Man musste handelnd bleiben, durfte auch die anderen nicht beobachten. Nur Schneemann, die aus dem Fenster im ersten Stock blickte, fungierte als reine Beobachterin. Dies war Schneemanns erste Performance.

Saemann erzählt weiter, wie Carolee Schneemann nach New York zog. Dort hatte sie ab 1963 ihr eigenes Atelier in einer Loft, einem ehemaligen Pelzbehandlungsatelier. Die zurückgelassenen Pelze integrierte Schneemann in ihre Malerei, die zu Assemblagen aus unterschiedlichen Materialien und Fundstücken (wie z.B. Schirme, die sich dank Motoren im Bild bewegen) wurden. In ihr „räumliches Bauen“ wollte Schneemann nun den Körper als Material integrieren. Schneemann lud einen isländischen Fotografen (Errò) ein, sie in ihrem Atelier beim Arbeiten zu fotografieren. Auf den Fotos sieht man sie malend. An ihrem Körper haften Pinselstriche, Farbe oder Papierfetzen. Saemann erzählt, dass sie die erotische Spannung überraschte, die Schneemann auf diesen Bildern ausstrahlt: Schneemann inszenierte sich nicht einfach als Material im Bild, sondern als Frau. Saemann erzählt von anderen Performancekünstlerinnen, wie z.B. Ulrike Rosenbach, die ihr berichtet hatte, wie sie, ganz in Weiss oder Schwarz gekleidet, ebenfalls als Material, aber als materielles Neutrum ins Bild trat. Saemann betont, dass Schneemanns Arbeiten stets Leben, Lust und zwischenmenschliche Spannung vermitteln. Saemann erzählt, wie Schneemann selbst ins Bild hineintrat. Als Körper ins Bild treten hiess damals immer als nackter Körper. Saemann eröffnet dem Publikum, dass sie mehr über dieses Aus-dem-Bild-hinaus- oder Ins-Bild-hineintreten erfahren wollte.

Nonverbal vollzieht Saemann das *Reenactment* von *Interior Scroll* (vgl. Erzählstrategien; *Szenische Verkörperung*). Anschliessend spricht Saemann über Carolee Schneemanns ambivalentes Verhältnis zu verschiedenen Galeristen-Typen. Einen der erfolgreichen Galeristen lud Schneemann zu sich ins Atelier ein. Dort stellte sie ihre alten Arbeiten mit den Pelzstücken auf. Als sie vor dem Bild standen, sahen sie plötzlich den Kopf eines Tieres, das mit einem Auge zwinkerte und davon rannte. Dann erkannten sie, die Ränder des Bildes waren angeknabbert. Wenn man die toten Tiere ins Bild füge, dann kommen die lebendigen und holen sich ein Stück davon zurück – so sei der Kreislauf der Dinge. Der Galerist ging weg und kam nicht wieder.

- *Rahmenerzählung*

Saemann erzählt, wie Schneemann nun in ihren Sechzigern ist und immer noch will, dass das Bild in Bewegung bleibt. Saemann äussert ihre eigene Begeisterung dafür, dass Schneemann nie aufhörte, in ihrer Arbeit ganz beim Leben und der Bewegung zu bleiben. Saemann betont

ihre anfängliche Aversion gegenüber der feministischen Periode und dem Schleimigen in Schneemanns Performance. Sie habe genug davon gehabt und weist auf eine Basler Künstlerin, die ihre Bilder jeweils nach ihrem jüngsten Eisprung datierte. Saemann erzählt, wie sie durch ihr Projekt veranlasst wurde, mehr über Schneemann nachzulesen. So fand sie Schneemanns Publikation (*Imaging Her Erotics*, A.d.A.), worin sie neben den beiden bekannten Fotografien der Performance auch den „Scroll-Text“ fand. Und da verstand Saemann, worum es in der Performance ging, was unten aus Schneemanns Vagina herauskommt: nämlich Gedachtes, Sprache. Schneemann zog nicht nur „Schleim“, sie zog Denken hervor. Saemann betont, dass es die Filme sind, die den Hintergrund aller Arbeiten Schneemanns bilden, da sie ihr Privatleben aufzeichnete und Teile davon in die Bilder und Performances integrierte. So filmte sie während mehrerer Jahre den Liebesakt mit ihrem Liebhaber James Tenney.

Zum Schluss erzählt Saemann, dass sie in einer Zeit aufgewachsen ist, in der es klar war: „das Private ist politisch“. Sie glaubte während langer Zeit, darüber müsse man nicht mehr diskutieren. Als man sie aber fragte, was es mit diesen „Sauereien“ auf sich habe, wen das noch interessiere, besass Saemann noch keine Sprache, um darauf zu antworten. Sie ist froh, diese Sprache gefunden zu haben, unter anderem dank Carolee Schneemann.

Erzählstrategien (Darstellungsebene)

Mit den Erzählstrategien wird der Fokus auf die Erzählerin Saemann (ihre spezifische Vermittlung des erzählten Inhaltes), ihr Produkt (die performative Äusserungsgestalt) und den narrativen Diskurs der mimetischen Erzählung gelegt. Diese drei Phänomene werden in allen drei Analysen unter dem narratologischen Aspekt der „Erzählperspektive“ sowie unter dem mimetisch-narrativen Aspekt des „Zusammenspiels von Körper, Mündlichkeit und Bild“ untersucht, womit zwei zentrale Kategorien bestimmt wurden, unter denen Narration in der Performance besprochen werden sollte.

a) Spiel mit der Erzählperspektive

Die Kategorie „Erzählperspektive“ umfasst die Frage nach der Erzählhierarchie, dem Erzählstatus sowie dem Erzählmodus oder auch der Stimme des Erzählers. Eine charakteristische Erzählstrategie Saemanns ist, wie bereits mehrmals erwähnt, das „Spiel mit der Erzählperspektive“.

Saemann meets Schneemann bringt mindestens zwei individuelle Erinnerungsebenen zusammen⁵¹⁵: Saemanns Erinnerungen an ihre Begegnung mit Carolee Schneemann und an die Entwicklung der Performancekunst im Allgemeinen mit Carolee Schneemanns Erinnerungen, die von Saemann aktiviert wurden.⁵¹⁶ Sie erzählt dem Publikum eine Geschichte: die Geschichte der Malerin, Filmerin und Performerin Carolee Schneemann. Trifft das zu? Erzählt Saemann?

„(...) For me, as soon as there is an action (or an event, even a single one), there is a story, because there is a transformation, a transition from an earlier to a later and resultant ‚state‘.“⁵¹⁷

Mit Genettes Minimaldefinition von Narration kann man im Grossen und Ganzen einverstanden sein. Dabei ist jedoch nicht immer klar, aus welcher Perspektive sie „erzählt“. Denn sie erzählt nicht von Beginn an und weder mit gleich bleibendem Erzählstatus noch mit gleich bleibender Transparenz ihres Erzählstatus.⁵¹⁸ Sie benutzt unterschiedliche Funktionen von Sprache, unter anderem immer wieder eine Metasprache über das Sprechen, womit sie den narrativen Akt ebenso zum Thema ihrer Performance macht wie den erzählten Inhalt. Eine erste wichtige Frage zur Erörterung der Erzählperspektive ist die nach der Erzählehierarchie – wer erzählt überhaupt in *Saemann meets Schneemann*?

Saemann fungiert als Autorin, Performerin, Erzählerin wie auch als Verkörperung unterschiedlicher Figuren ihrer Geschichte. Als Autorin hat Saemann den Text realisiert bzw. die Performance konzipiert. Ohne ihre Motivation, Recherche und Konzeption gäbe es keine Performance mit dem Titel „*Saemann meets Schneemann*“.

Die Performance ist aber auch abhängig von Saemanns Präsenz. Denn es geht Saemann darum, als Performerin die Spuren der Performance-Geschichte zurückzuverfolgen und diese Spuren szenisch-performativ zu transformieren, das heisst, sie mittels ihrer körpersprachlichen Aktion wiederholt für sich und das Publikum in die Gegenwart zu transportieren. Als autobiographische Performerin setzt sie ihre Körperaktion ein zur stimmlich-gestischen Wiedergabe des Erzählten, moduliert den Erzählinhalt und fungiert so als Medium der Performance-Geschichte.

Die Autorin Saemann ist somit eng verflochten mit der Performerin und „Erzählerin“ Saemann – körperlich ist es dieselbe Person. Aber wenn im Folgenden gesagt wird:

⁵¹⁵ Darin eingeflochten sind zudem durch die Publikumsrezeption konstituierte kollektive Erinnerungen, welche die individuellen Erinnerungen prägen und ergänzen.

⁵¹⁶ Carolee Schneemann wollte zunächst gar nicht erzählen, sondern verwies auf ihre eigene Publikation „*More Than Meat Joy*“. Diese für die beiden Interviewerinnen unangenehme Situation betonte Saemann z.B. in *Saemann meet Schneemann* Chur (2007) und Basel (2004); vgl.: Schneemann, Carolee: *More Than Meat Joy: Performance, Works and Selected Writings*, [2nd. ed.] New York 1997.

⁵¹⁷ Genette, S. 18f., zitiert aus: Bal 2004, S. 11.

⁵¹⁸ Zu den verschiedenen Erzählehierarchien vgl.: Bal 2006 (2002) und Bal 2004, S. 275.

„Saemann erzählt“ (denn dass es sich um den sprechenden Menschen mit Namen Saemann handelt, ist unbestritten), dann ist damit nicht die Autorin, sondern die Erzählerin der Performance-Geschichte gemeint. „Performance-Geschichte“ steht im doppelten Sinn des Kompositums für die Geschichte, die in der Performance erzählt wird, wie auch für die Geschichte der Performancekunst.

- Erzählmodus: Ich-mit-Leib

In *Saemann meets Schneemann* spricht durchwegs eine personalisierte Ich-Erzählerin, und zwar ein „Ich mit Leib“ (vgl. Methode), das durch seine spezifische Körperlichkeit und Kleidung, sein „Geschlecht“, seine „Vorgeschichte“ etc. gekennzeichnet wird und „als Akteur auf der Ebene der Narration (der Vermittlungsebene) selbst auf[tritt], indem es z.B.“ über seine eigene Relation zu den Protagonisten oder über die eigene künstlerische Position „nachdenkt“.⁵¹⁹ Insofern ist das Ich- mit Leib“ charakteristisch für alle Performances mit einem autobiographischen, selbstreflexiven oder metanarrativen Impetus.

Als Ich-Erzählerin macht Saemann ihren Erzählstatus aber immer wieder „unsichtbar“⁵²⁰, um Genettes Begriff zu adaptieren: Zu Beginn und am Schluss ihrer Performance etabliert Saemann eine Rahmenhandlung, in der sie als homodiegetische Ich-Erzählerin spricht. Hier betont sie ihren Status als Ich-Erzählerin stark. Den Hauptteil der Geschichte, die Binnenhandlung, die vor allem um Schneemanns Leben und Arbeit kreist, erzählt sie als heterodiegetische Ich-Erzählerin, wobei sie als „Ich mit Leib“ immer wieder Bezug zur ihrer eigenen künstlerischen Vergangenheit und Gegenwart nimmt. In der Binnenerzählung vermittelt Saemann ihren Status als Erzählerin unterschiedlich stark bis gar nicht.

Auch die Fokalisierungsinstanz ist oft unklar. „Sieht“ Carolee Schneemann oder „sieht“ Andrea Saemann? Wieviel „weiss“ Schneemann, wieviel davon „weiss“ Saemann, wieviel erfindet oder kommentiert sie dazu? Dies ist intransparent. Obwohl wir Saemann als Performerin immer sehen, kann sie als Erzählerin oder als Fokalisierungsinstanz „verschwinden“. Dies geschieht zu Beginn der Binnenerzählung über Carolee Schneemanns Performance-Anfänge und noch stärker während des *Reenactment*. Dort sehen und hören wir zwar die *Performerin* Saemann, aber die Erzählerin ist eine andere, oder zumindest ist sie auf einer anderen Erzählebene mit anderem Erzählstatus angeordnet. Eine genauere Besprechung dieser Passage folgt in der Erzählstrategie „Szenische Verkörperung“.

⁵¹⁹ www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_epik/strukt/erzstr_2.htm (25.09.2010).

⁵²⁰ Vgl. Bal 2004, S. 275.

- Erzählstatus

Innerhalb der Performance haben wir mehrere Wechsel des Erzählstatus' und somit mehrere Antworten auf die Frage: ‚Wer spricht?‘ oder ‚Als was spricht Saemann?‘ Einen ersten spezifischen Erzählstatus betont Saemann auf metanarrative Weise, indem sie sich als Vermittlerin ihrer Performance gibt:

- Begrüssung und Schluss – Sprachabklärung

Gleich zu Beginn ihrer Performance richtet sich Saemann jeweils mit einer vermittlungsbezogenen (phatischen und metasprachlichen) Frage wie ‚Würde sich jemand sehr ärgern, wenn ich Schweizerdeutsch rede?‘⁵²¹ direkt ans Publikum, womit sie nicht erzählt, sondern die Sprache abklärt, in der sie performen wird.⁵²² Sie stellt die Frage jeweils suggestiv⁵²³ und vermittelt (in der Schweiz zumindest) ihre Präferenz fürs Schweizerdeutsch. In Zürich wünschten sich einige Zuschauer, dass Saemann Schriftdeutsch spreche, da man kein Schweizerdeutsch verstehe. Saemann antwortete darauf: ‚Möchten Sie denn etwas verstehen?‘ Während der Performance sprach sie Schweizerdeutsch, wechselte aber an wenigen, vereinzelt Stellen ins Schriftdeutsche.⁵²⁴ Den ‚Scroll-Text‘, aus dem Englischen übersetzt, las sie stets in schriftdeutscher Sprache vor.

Diese Frage nach der Sprachwahl stellen in der Regel Menschen, die informieren oder erklären möchten. Ihnen ist primär die klare Vermittlung des Inhalts wichtig, nicht der performative Moment des Sprechens oder die Ästhetik der Sprache selbst. Indem Saemann (und wie später gezeigt wird, auch Yan Duyvendak) im Rahmen ihrer Performance das Sprachverständnis der Zuschauer abklärt, etabliert sie sich zwar als sprachliche Vermittlerin, dennoch tritt sie als Performancekünstlerin auf, die ihre subjektive Sicht der Thematik entwickelt und auf elliptische Weise inszeniert. Es ist eine Vermittlung, in welcher die Fokalisierungsinstanz stets zwischen Autorin/Vermittlerin, (hetero-, homo- oder autodiegetischer) Erzählerin und der Performerin Saemann oszilliert und zu einer höchst offenen, heterogenen Perspektivenstruktur oder ‚Gesamtaussage‘ führt.

Saemanns Frage ‚Möchten Sie denn etwas verstehen?‘ war nicht konzipiert, sondern eine spontane Reaktion auf den Zuschauerwunsch, wirft jedoch zwei wichtige sprachliche Aspekte

⁵²¹ Theater am Neumarkt Zürich, 19.05.2007.

⁵²² Dies tut sie zumindest in der Schweiz, wo die Wahl zwischen Schrift- und Schweizerdeutsch besteht.

⁵²³ [plug.in], Basel (2004): ‚Ich fahre jetzt eifach uf schwiizerdütsch wiiter, (schaut ins Publikum)...git kei Problem?!...‘

Chur (2007): ‚Hallo. Verstaht öpper kei Schwiizertütsch!? [...] ...Dänn freuts mi, hüt uf schwiizertütsch [...].‘

⁵²⁴ So bei Saemanns Anweisung an die Technik: ‚Jetzt ist das Licht falsch. Hätte ich gerne von vorne‘, oder bei ihrer Ankündigung der folgenden Aktion: ‚Zuerst lese ich aus dem Buch vor: ‚Cézanne, she was a great painter‘.

auf: zum einen, dass von einer Performance nicht zwingend Verständlichkeit zu erwarten ist, und zum anderen, dass man Verständlichkeit anscheinend gerade dann besonders erwartet, sobald die Sprache oder das Erzählen mit im Spiel ist (über Sprache als „brutaler Indikator für Geschichten“ äussert sich Muda Mathis explizit in *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*⁵²⁵). Das heisst: indem Saemann die Sprachfrage eingangs stellt, signalisiert sie, dass man etwas Wesentliches ihrer Performance nicht versteht, wenn man die Sprache nicht beherrscht. Dies ist auch tatsächlich der Fall – denn die Performance resultiert aus Saemanns Performance-Forschung heraus, die zum Ziel hat, reale Begebenheiten sowie Erzähltes, also Sprache, aus der Vergangenheit erzählend und dokumentierend in die Gegenwart zu übersetzen und nachvollziehbar zu machen. Die Frage ob die Performance *Saemann meets Schneemann* in allen Sprachen (Englisch, Hoch- und Schweizerdeutsch) (gleich) gut funktioniert, kann aus diesem Grund bejaht werden. Denn die wesentliche Bedeutung entfaltet die Performance einerseits über den erzählten Inhalt, den Saemann jeweils in einer dem Publikum verständlichen Sprache präsentiert, aber auch durch Wortduktus, Gestik und Körperlichkeit, die unabhängig von der jeweiligen Sprache sind.

Die Sprachfrage hätte auch der Veranstalter ans Publikum stellen können.⁵²⁶ Indem es Saemann tut, etabliert sie eine Erzählebene, in der sowohl sie selbst wie auch die Zuschauer zum gegenseitigen Objekt des Interesses und zu Charakteren der Performance-Geschichte werden – wechselseitig fungieren Saemann und das Publikum als Fokalisierungsinstanz und -objekt. Ausserdem macht Saemann ihren Übergang von einem Erzählstatus in den anderen explizit. Für die Zuschauer stellt sich die Frage: Wo beginnt die Performance?

Genau diese Frage (nach dem „Anfang“) wird in der Rahmenhandlung sowohl metanarrativ (nicht metasprachlich, wie bei der Sprachabklärung) als auch erzählimmanent fokussiert. Die homodiegetische Erzählerin – die „Autorin“ und „Interviewerin“ Saemann – betont in den meisten Aufführungen, dass sie den Anfängen der Performance-Geschichte auf die Spuren gehen will und dass sie Anfänge mag.⁵²⁷ Indem Saemann als „Vermittlerin“ selbst die Schwierigkeit einer Anfangsdefinition inszeniert hat, zeigt sie auf performative Weise, dass die Frage nach dem Anfang weniger eine historische als vielmehr eine narratologische ist. Dieser Aspekt sei in der folgenden, eigentlichen Geschichte (Diegese) von *Saemann meets Schneemann* untersucht, die als Rahmenhandlung beginnt.

⁵²⁵ Vgl. Muda Mathis, DVD 1 im Anhang: 6.50-7.18, oder hier Performance-Analyse von Mathis/Zwick, Kap. III.2.3 „Mimetisch-narrative Gattung – inszenierte Bricolage“.

⁵²⁶ Im Theater am Neumarkt Zürich begann tatsächlich der Veranstalter mit einer Ansprache ans Publikum. Er betonte, dass der Auftritt einer Performancekünstlerin auf einer Theaterbühne immer noch ungewöhnlich sei.

- Rahmenhandlung: Saemann besucht Schneemann

Ihre Rolle als Autorin betont Saemann am Anfang und Ende der Performance, indem sie eine Rahmenhandlung etabliert und als autodiegetische (an der eigenen Geschichte teilnehmende) Ich-Erzählerin spricht. Saemann formuliert ihre Motivation, Performerinnen der ersten Generation zu interviewen, und thematisiert ihr persönliches Interview-Treffen mit Carolee Schneemann. Diese persönliche Erinnerungsperspektive hat Schlüsselbedeutung für die Entstehung von *Saemann meets Schneemann* und liefert eine Begründung für Saemanns Forschungsarbeit:

“I like the beginning of things....how.....maybe I also..because...I like how things start...[...] and ähh as a performance artist....it’s evident I want to know....about what...has been done before..or...[...] that was the reason why I went...to see these women I usually would just see in this anthologies.. of performance art..and I wanted to...I wanted to meet them [...]”.⁵²⁸

So vollzieht Saemann den Übergang in die eigentliche Erzählebene, übernimmt erzähltechnische Funktion, wobei sich ihr Erzählstatus während des Sprechens ändert. Nun spricht eine Erzählerin, die als fokussierende Autorin und Interviewerin ein Geschehen wiedergibt, an dem die Zuschauer (ausser Chris Regn) nicht teilgenommen haben. Fokalisierungsobjekte sind „Der Anfang“, Saemanns Motivation sowie ihr Treffen mit Carolee Schneemann. Die dramaturgische und rhetorische Betonung des „Anfangs“ ist nicht in allen Aufführungen von *Saemann meets Schneemann* gleich stark ausgeprägt. In der Erstaufführung 2004 fokussiert die Erzählerin zu Beginn das Interview und den geographischen Schauplatz. Die Frage nach dem Anfang der Performance-Arbeit ist eher beiläufig und nicht als Selbstreflexion formuliert:

„Aso esch [sic] im le..voremene Jahr im Septämber bin ich mit de Christine Regn als..Co-interviewerin und mit em Christoph Oertli als Kameramaa uf New York...um verschieden Performancekünstlerinne z’interviewe...und det simer au dänn echli usserhalb vo New York go’t Carolee Schneemann bsueche..in New Paltz. Sie wohnt det eso imene..sehr ländlich imene huus.....und uf d’fraag wie sie denn uf..wie sie denn agfange het mit dere Performance Kunst....isch sie echli mürrisch worde und het eso gseit, [...]”.
(Basel, November 2004)

In der späteren Aufführung in Zürich beginnt Saemann die Erzählung mit einer Raum-Metapher (die hier nur paraphrasiert werden kann):

⁵²⁸ Alle zitierten Ausschnitte stammen aus der Video-Aufzeichnung von *Saemann meets Schneemann, Performance dank Carolee Schneemann*, 17. Juni 2006, MOMENTUM Festival, Les bains: Connective Brüssel, Kamera: Christopher Hewitt, Dauer: 45 Minuten, Sprache: Englisch.

Wenn die Performance ein Haus ist, dann fragt sich Saemann, wer darin wohne, wie es gebaut sei. Seit fünf Jahren besucht sie diejenigen, die daran mitgebaut haben.⁵²⁹
(Zürich, Mai 2007).

An dieser Stelle soll nicht näher auf die Eignung der Haus-Metapher für den Begriff der Performancekunst eingegangen werden. Wesentlich ist, dass in *Saemann meets Schneemann* dem Wesen des Anfangs Raum gegeben wird, wobei es gleichzeitig um den Anfang der Performance-Geschichte, des Projekts „generation gap“ und der Performance *Saemann meets Schneemann* geht – verschachtelt in einer Rahmenerzählung. Auch hier werden gleichzeitig mehrere ineinander verwobene Geschichten in den Raum gestellt.

Ein „Anfang“ ist ein narratives Konstrukt. Er wird rückwirkend kreiert, um die Vorzeichen zu legen für das, was zur gehalt- und sinnvollen Geschichte zusammengefügt wird (siehe die „sinngabende oder ‚philosophische‘ Funktion des Erzählens“, hier I.9 „Funktionen des Erzählens“). Was als Anfang – und nicht als Mitte oder Ende – einer Erzählung ausgebildet wird, ist bei der Darstellung individueller „Erfahrungshaftigkeit“ (Fludernik) ebenso subjektiv wie die Erinnerungen und kann nicht genau definiert werden. Ebenso schwierig ist es zu definieren, wann die Performance *Saemann meets Schneemann* „beginnt“, weil nicht klar definiert werden kann, „wer spricht“.

Eine derartige Reflexion über die Bedeutung von „Anfängen“ expliziert Saemann in *Saemann meets Schneemann* nicht. Dies tut – allerdings nicht mit Bezug auf die Performancekunst – der deutsche Kunsthistoriker Wolfgang Kemp, der mit Blick sowohl auf die erzählende Funktion bildender Kunst als auch auf die kunsthistorische Geschichtsschreibung das Wesen des Anfangs im doppelten Sinn hinterfragt. Mit „Let us begin with a beginning“ beginnt Kemp seine Ausführungen über ein christliches Relief aus dem frühen 5. Jahrhundert, das den Anfang einer horizontalen Bildreihe markiert. Das Relief ist aber zugleich Teil einer vertikalen (zum Teil zerstörten) Bildreihe. Kemp zieht aus dieser Erkenntnis folgenden Schluss:

“Which immediately leads us to interrupt our consideration of beginnings and to note that narratives – even narratives of beginnings – seldom come in isolation and are seldom ‘original’.”

Denn das Relief ist einerseits Teil einer komplexeren Relief-Narration, andererseits verweist es auf einen mündlich und schriftlich tradierten und teilweise fixierten „Text“:

„After the oral versions comes the text; then come the translations and retellings, the transpositions into other languages, cultures, and media.“⁵³⁰

⁵²⁹ Es existieren keine Aufzeichnungen und keine genaue Transkription dieser Aufführung. So muss der Inhalt aus den eigenen Aufführungsnotizen und paraphrasiert wiedergegeben werden. Es ist möglich, dass Saemann den „Anfang“ stärker betonte, die Lückenhaftigkeit meiner Notizen lässt keine Gewissheit zu.

Diese mediale Verflechtung geschieht auch in *Saemann meets Schneemann*, wo sich im Sinne einer Oral History mündlich überlieferte kunsthistorische, metaphorische, dramaturgische „Anfänge“ überlappen und vom Betrachter nicht als einzelne erkannt werden können. Das Thema des relativen Anfangs manifestiert sich auch in Saemanns parataktischer Erzählweise, indem sie immer wieder kurze Sätze mit vielen Pausen setzt und offene Enden stehenlässt (siehe „Fragmentarisches Erzählen“).

- *Binnenhandlung (Spiel mit dem Erzählstatus)*

Der eindeutige Erzählstatus wird in der Binnenerzählung mehr oder weniger stark verwischt.

Als heterogene Ich-Erzählerin zitiert Saemann darin Carolee Schneemanns Erfahrungen:

„And if you ask her, how she started, why she started to..or..yeah what she would need, to do performance. She said: two things. First thing: a good lover.....and the second thing...would be: a magic cat. There are not all cats magic, but at mh [*sic*] the time when she started, she had both.“

Mit „She said“ betont Saemann zunächst zwar den distanzierenden Akt ihres Erzählens und macht diesen transparent. Doch sind Schneemanns Äusserungen und Handlungen im Folgenden nicht immer als Zitate erkenntlich. Saemanns und Schneemanns Erinnerungen werden nicht konsequent als zwei klar voneinander unterscheidbare Erinnerungsperspektiven inszeniert, sondern graduell vermengt. Auffälligstes Beispiel ist das *Reenactment*. Auch wird oft nicht zwischen direkter und indirekter Rede unterschieden. Diese Unterscheidung wäre insofern von Bedeutung, als direkte und indirekte Rede zwei verschiedene Erzählebenen und somit zwei unterschiedliche Erinnerungsperspektiven definieren.⁵³¹ Weder wissen hier die Zuschauer, auf welcher Ebene sie sich bewegen, noch dass sich die beiden Reden je auf zwei unterschiedlichen narrativen Ebenen befinden. Dies erlaubt keine Identifikation mit einer bestimmten Erinnerungsperspektive. Durch Saemanns Spiel mit dem Erzählstatus erfahren die Zuschauer wirkliche Ereignisse als intersubjektiv vernetzte Erinnerungen, die man unterschiedlichen Individuen zuordnen kann. Noch auffälliger geschieht dies in der „Szenischen Verkörperung“.

⁵³⁰ Kemp, Wolfgang: *Narrative* (transl. by David Britt), in: Nelson, Robert S. et al. (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, S. 58.

⁵³¹ Vgl. Bal 2004, S. 276.



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 9



Abb. 8

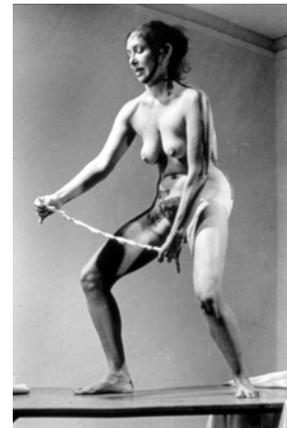


Abb. 10

Abb. 5-8: *Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann*, 2006, Andrea Saemann
Abb. 9 und 10: *Interior Scroll*, 1975, Carolee Schneemann

b) Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild

Die drei Aspekte Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild werden zusammen verhandelt, da ihr Zusammenspiel (gleichzeitig oder entgegengesetzt) für alle drei künstlerischen Positionen wie auch generell für die Gattung der mimetischen Erzählungen zentral ist. Andrea Saemann setzt v.a. eine stilisierte Mündlichkeit für die Veräusserung des Erinnerungsprozesses ein. Dabei wird das Zusammenspiel von Körper, Mündlichkeit und szenischem Bild v.a. durch die Erzählstrategien „Szenische Verkörperung“, „Affektive Stimme“, „Interaktion von Geste und Wort“, und „Fragmentarisches Erzählen“ charakterisiert.

- Szenische Verkörperung

Die szenische Verkörperung ist eine zentrale narrative Strategie zur Aneignung, Neuschöpfung und Tradierung von Vergangenem. Als „Verkörperung/*embodiment*“ wird mit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte der besondere Einsatz des Körpers im Theater und in der Performancekunst seit den 1960er Jahren verstanden, in welchem „die je besondere Eigenart und Individualität des phänomenalen Leibes des Performers/Schauspielers“ betont und gleichzeitig oder nur temporär auf eine Figur verwiesen wird. Diese Darstellungsweise hat wiederum Konsequenzen für die ästhetische Wahrnehmung, die gemäss Fischer-Lichte „zwischen Fokussierung auf den phänomenalen Leib und auf den semiotischen Körper des Schauspielers/Performers“ oszilliert.⁵³² Ein solches Oszillieren tritt in *Saemann meets Schneemann* besonders prägnant auf, wenn Saemann die Performance *Interior Scroll*⁵³³ (1975) verkörpert, ein Schlüsselereignis innerhalb Carolee Schneemanns Werk. Als *Reenactment* gestaltet, bedeutet diese Verkörperung die vollständige Vermengung der subjektiven Erinnerungsebenen. Mit Arns muss hier auf eine Charakteristik des künstlerischen *Reenactment* hingewiesen werden, nämlich das Auflösen von Distanz zwischen dem „medial repräsentierten historischen Ereignis“ und der Gegenwart sowie zwischen DarstellerInnen und Publikum, was eine (neue) Einsicht in das Vergangene ermöglicht.⁵³⁴

Den Übergang zum *Reenactment* gestaltet Saemann mit einem Hinweis auf Schneemanns körperliches „In-das-Bild-Treten“, was damals immer einen nackten Körper implizierte⁵³⁵.

⁵³² Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 130ff., 150 und Zitat auf S. 151.

⁵³³ Zur Beschreibung von *Interior Scroll* vgl. Schneemann 2002, S. 153ff.

⁵³⁴ Vgl. Arns, S. 6.

⁵³⁵ Andrea Saemann: „Und damals, als Körper is Bild trätta, hät immer bedütet als nackte Körper“ (*Saemann meets Schneemann*, Basel 2004).

Dann rekonstruiert sie wortlos exakt dieselben *Interior-Scroll*-Aktionen, wie sie Schneemann erstmals 1975 aufführte:⁵³⁶ Saemann zieht sich aus, bis sie nackt ist, wickelt ein weisses Tuch um ihren Körper, nimmt einen Becher und Pinsel sowie ein Buch in die Hand, legt Becher und Pinsel auf die Bühne und wendet sich mit dem Buch in Händen wieder ans Publikum.

Wer erzählt, sieht, agiert in diesen wortlosen Handlungen? Fungiert Saemann als Performerin, als Forscherin und Vermittlerin, als autodiegetische oder extradiegetische Ich-Erzählerin? Ist ihre Erzählerfunktion vermittlungsbezogen (expressiv) oder erzähltechnisch oder beides zugleich? Nicht nur der Erzählstatus, auch das Fokalisierungsobjekt ist unklar: Sehen wir Saemann oder die von Saemann verkörperte Schneemann? Sehen wir Schneemanns Körpersprache und künstlerischen Konflikt?

Mit vermittlungsbezogener (expressiver) und metanarrativer Erzählerfunktion kündigt Saemann an, dass sie aus dem Buch „Cézanne, she was a great painter“ vorlesen wird (siehe Abb. 6, 7 und 8). Dann legt sie – schweigend – das Buch auf die Bühne, entfernt das Tuch, breitet es auf der Bühne aus, steigt selbst darauf, zupft es nochmals zurecht, nimmt Becher und Pinsel. Saemann bemalt ihren Körper vom Knöchel bis zum Gesicht systematisch mit schwarzen Linien und Punkten. Dann bindet sie sich eine kurze, seidenpapierne Schürze um, nimmt das Buch und stellt sich in Pose. Dann liest sie – in sieben unterschiedlichen Posen – den Satz „Cézanne, she was a great painter“ aus dem gleichnamigen Buch vor.

Hören wir hier eine auktoriale, heterodiegetische Ich-Erzählerin, die Performerin Saemann oder Schneemann? Auch die Fokalisierungsinstanz ist unklar: „sieht“ Schneemann, die Autorin oder Erzählerin Saemann „Cézanne, die grossartige Malerin“? Klar ist nur das Fokalisierungsobjekt (das Buch und die Malerin Cézanne).

Das Reenactment geht wie folgt weiter: Saemann legt das Buch nieder, zieht die Schürze aus und stellt sich breitbeinig hin. Sie geht in die Knie, streckt den linken Arm seitlich aus und greift mit der rechten Hand in ihre Scheide. Aus dieser zieht sie langsam eine schmale Schriftrolle, die Scroll hervor, von der sie einen Dialogtext vorliest. Auf Englisch liest Saemann das von Schneemann verfasste Streitgespräch zwischen einem Ich- und einem Er-Charakter vor, das in direkter Rede verfasst ist. Es handelt u.a. von der Weigerung eines strukturalistischen Filmemachers, das künstlerische Werk einer Frau anzuerkennen:

“I met ..a happy man... a structuralist filmmaker. But don't call me that. It is something else I do. He said: We are fond of you. You are charming. But don't ask us to look at your films.. we cannot. There are certain films, we cannot look at. The personal clutter. The persistence of feelings. The hand-touch sensibility. The

⁵³⁶ Vgl. Schneemann 2002, S. 154.

diaristic indulgence. The painterly mess. The dense gestalt. The primitive techniques.... I don't take the advice of men...who only talk to themselves.[...] He protested...you are unable to appreciate the system, the grid, the numerical rational procedures, the Pythagorean cubes...I saw my failings...were worthy... of dismissal. I'd be buried alive, my works lost. He said: We can be friends equally though we are not artists equally. I said: we cannot be friends equally and we cannot be artists equally. He told me he had lived with a sculptress. I asked: does that make me a film-makeress? Oh no he said, we think of you as a dancer.⁵³⁷

Das Lesen des Scroll-Textes ist die einzige Stelle in der Performance, in der ein Dialog unmittelbar wiedergegeben wird. Auch wenn sich dieser Dialog auf Carolee Schneemanns Auseinandersetzung mit einer Filmkritikerin bezieht, so ist er fiktiv und ohne Angabe der genauen Gesprächspartner wiedergegeben.

Als die Scroll vollständig entrollt und der Text zu Ende gelesen ist, ertönt Punkmusik. Saemann wirft die Scroll zu Boden und tanzt mit heftigen Bewegungen bis zur „Atemlosigkeit“ über die Bühnengrenze hinweg. Der Tanz ist Saemanns eigener wütender Kommentar zur Abstempelung Schneemanns als „Tänzerin“⁵³⁸. Dass es sich dabei nicht (mehr) um eine rekonstruierte Aktion Schneemanns handelt, wissen nur diejenigen Zuschauer, welche die Original-Performance *Interior Scroll* kennen.

Das *Reenactment* wirkt besonders bildhaft, aber semantisch uneindeutig und kann nur von einem erfahrenen Performance-Kenner-Publikum erkannt werden. Denn weder Beginn noch Ende sind klar definiert. Die Erzählerin Saemann und das Erzählobjekt Schneemann verschmelzen derart, dass den Zuschauern nicht mehr klar ist, wessen „Sprache“, wessen Erinnerungsperspektive hier inszeniert wird: Sie folgen einer Stimme, die zwei zentrale Probleme weiblichen Kunstschaffens anspricht, das Bedürfnis nach anerkannten Vorreiterinnen und die fehlende Anerkennung des eigenen Kunstschaffens, die aber einer „unsichtbaren“ Erzählerin angehört.

Dieses Verschmelzen der Erzählperspektiven ist einerseits Saemanns Strategie der Appropriation, mit der sie sich Schneemanns „Stimme“ und künstlerische Position zu eigen macht. Doch es verweist darüber hinaus auf eine grundsätzlich hybride Qualität von Stimme und Sprache, die jedes Erzählen oder Wiedererzählen zu einem dialogischen Akt innerhalb einer bestehenden sprachlichen Ordnung macht.

⁵³⁷ Schneemann, Carolee (Scroll-Text), aus: *Kitch's Last Meal*, Super-8 mm Film (1975), in: dies. 2002, S. 159f.

⁵³⁸ Wie Andrea Saemann bei einem Gespräch nach der Churer Aufführung sowie in einem Aufführungsprogramm erklärte: „Als dieser (strukturalistische Filmemacher, A.d.A.) am Ende Carolee als Tänzerin abstempelt, tanze ich Punk. Bis zur Atemlosigkeit. Ich erfahre dabei viel über die Haltung einer Malerin, welche sich selbst Modell ist“ (vgl. Saemann im Aufführungsprogramm, Theater am Neumarkt Zürich, Mai 2007).

In der Stimmtheorie wird zurecht längst die Ansicht vertreten und in postdramatischen Theaterpraktiken (die bis zu Brechts Theater der Verfremdung wurzeln) mit dem Phänomen experimentiert, dass Stimme oder Stimmhaftigkeit eben nicht, wie die Philosophin Alice Laagay ausdrückt, „die Instanz sei, die das innere Wesen oder Bewusstsein einer Person am zuverlässigsten repräsentiere, d.h. dass sie die Selbst-Identität bzw. das reine Selbst-Verständnis einer Person reflektiere“.⁵³⁹ Vielmehr wird Stimme als etwas Prozesshaftes charakterisiert, das immer nur als Dialog mit dem Anderen existiert und das (scheinbar paradoxe) Eigene und Fremde zugleich darstellt, wie der Stimmtheoretiker und Phänomenologe Bernhard Waldenfels ausführte.⁵⁴⁰ Mit Waldenfels, der an Michail Bachtins Sprach- und Literaturtheorie anknüpft, soll hier deshalb betont werden, dass gerade Saemanns Aktion des Vorlesens des Scroll-Textes (wo die Figurenstimmen, Schneemanns und Saemanns Stimme mitschwingen) während des *Reenactment* Ausdruck dieser hybriden Stimme ist, denn:

„Die eigene Stimme erwacht in einem sozialen Feld, wo eine Stimme die andere weckt, aufrüttelt, erschreckt und herausfordert, so dass in der eigenen Stimme fremde Stimmen laut werden und in fremden Stimmen die eigene Stimme mit anklingt. (...) Bevor ich mit Anderen spreche, sprechen Andere bereits in mir. Der ‚hybriden Rede‘ entspricht eine hybride Stimme.“⁵⁴¹

Mit der im obigen Zitat angedeuteten „hybriden Rede“ soll hier nicht weiter auf Bachtins Konzept der „Mehrstimmigkeit“⁵⁴² eingegangen werden (auf die sich Waldenfels bezieht), sondern mit Judith Butler der Aspekt fokussiert werden, dass Sprache und somit auch Erzählung eine symbolische Ordnung darstellen, die dem Subjekt vorangeht und es als Sprecher mitbestimmt. Diese Macht der symbolischen sprachlichen Ordnung hat Butler als wesentlichen Aspekt ihrer Performativitätstheorie analysiert:

„Nicht im Besitz der eigenen Worte zu sein ist jedoch von Anfang an gegeben, denn das Sprechen ist in manchen Hinsichten stets das Sprechen eines Fremden/ einer Fremden durch sich selbst und als sie selbst, die melancholische, andauernde Wiederholung einer Sprache, die man niemals gewählt hat, die man nicht als ein Instrument, das nur verwendet zu werden braucht, vorfindet, von der man aber gewissermassen verwendet wird, in der man enteignet wird als die instabile und fortdauernde Bedingtheit des „man“ und des „wir“, die ambivalente Bedingung der Macht, die bindet.“⁵⁴³

⁵³⁹ Die Philosophin Alice Laagay bezieht sich dabei auf Jacques Lacans Stimm-Philosophie, die wegweisend war für die Stimmforschung; vgl. Laagay, Alice: *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie*, in: Krämer, Sibylle (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 297 (Laagay 2004a); vgl. auch Kolesch 2004; Waldenfels, S. 191-210; Lehmann 2005; Finter 2002.

⁵⁴⁰ Waldenfels, S. 198.

⁵⁴¹ Ebd., S. 200.

⁵⁴² Ebd. mit Fussnote 17.

⁵⁴³ Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1997, S. 332.

Die Wahrnehmung der Zuschauer oszilliert während Saemanns *Reenactment* – welches von den Handlungsabläufen her eins zu eins Carolee Schneemanns eigene Erfahrungen wiedergibt – permanent zwischen dem „phänomenalen Leib“ Saemanns und ihrem „semiotischen Körper“⁵⁴⁴ – und damit zwischen Saemanns und Schneemanns subjektiven Erinnerungen. Indem sie nicht transparent macht, welche der Aktionen von Schneemann stammen, wirkt Saemanns „privater“ nackter Körper genauso provozierend und „politisch“ und stellt – scheinbar vergangene – Fragen nach der Rolle des weiblichen sprachlichen, körperlichen und gedanklichen Ausdrucks in den heutigen Kunstkontext.

Tatsächlich zitiert Saemann die körperlichen Aktionen aus Schneemanns erster Aufführung (1975).⁵⁴⁵ Der originalgetreu zitierte Scroll-Text handelt zwar von einer Auseinandersetzung zwischen einer Frau und einem Mann, in Wirklichkeit war er aber von Schneemann an eine Frau gerichtet. Wie Schneemann 1988 in einem Interview preisgab, handelte es sich beim Scroll-Text insgeheim um ihre Antwort an die New Yorker Filmkritikerin und theoretische Befürworterin des Strukturellen Films Annette Michelson, die es nicht ertrug, Schneemanns Filme zu betrachten.⁵⁴⁶ Die dem strukturalistischen Filmemacher in den Mund gelegten Worte stammten von Michelsons Studenten.⁵⁴⁷ Dieser Zusammenhang wird von Saemann bewusst nicht erhellt. Denn ihr geht es nicht um die detaillierte historische Aufarbeitung und Dokumentation von Schneemanns Arbeit, sondern vielmehr darum, die politisch-feministisch „Andere“ (mit Waldenfels) aus sich heraus sprechen zu lassen, wodurch Saemann von ihrer künstlerischen Position „enteignet“ wird und sich für einen Moment die „instabile und fortdauernde Bedingtheit des ‚man‘ und des ‚wir‘ (Butler) offenbart. Bezeichnenderweise äusserte Saemann mehrmals dezidiert, sie selbst hätte sich nie nackt auf der Bühne ausgezogen. So ist das *Reenactment* immer zugleich Appropriation einer anderen (künstlerischen) Aussage und Enteignung der eigenen Stimme oder Haltung, die dadurch überprüft und erneuert werden kann.

⁵⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 130ff. und 150f.

⁵⁴⁵ *Interior Scroll*: Festival *Women Here and Now*, East Hampton, N.Y. 29. August 1975. *Interior Scroll* wurde ein zweites Mal aufgeführt: Telluride Film Festival, Telluride, Col. 4. September 1977; vgl. Schneemann 2002, S. 154f. Wiederholung zu FN 422.

⁵⁴⁶ Vgl. Buehler, S. 181.

⁵⁴⁷ Vgl. Strauss, David Levi: *Love Rides Aristotle Through The Audience: Body, Image, And Idea In The Work Of Carolee Schneemann*, in: Schneemann 2002, S. 317-325.

So wäre Verena Kunis Aussage zu relativieren: “Wie viele wissen, dass sich dieser Text denkbar präzise auf die Auseinandersetzungen bezog, die Schneemann kurz zuvor als Ko-Organisatorin eines New Yorker Avantgarde-Filmfestivals mit ihren männlichen Kollegen ausgefochten hatte?”. Kuni, Verena: *Eine Saga von realer Gegenwart. Über Andrea Saemanns Arbeit an Performance-Geschichte(n)*, in: Kunst-Bulletin Nr. 11, November 2007, S. 36.

- *Interaktion von Geste und Wort*

Saemann inszeniert in ihrer Erzählung eine Interaktion von Geste und Wort, die am besten mit Pavis' Konzept des „Körper-Wortes“ als eine gegenseitige Durchdringung von Geste und Wort beschrieben werden kann. So ist das „Körper-Wort“ gemäss Pavis „eine sprach- und kulturspezifische *Regulierung* von (gestischem und vokalem) Rhythmus und Text. Es ist zugleich *gesprochene Handlung* und *handelndes Wort* [...]“.⁵⁴⁸ Diese Einheit von Handlung und Wort entfaltet Saemann, indem ihre Gesten sowohl als „Kommunikationsmedium“, als „affektive Ausdrucksform des Körpers“, als „performativer Akt“, „als Mittel zur Ergänzung und Präzisierung der Rede oder als metakommunikatives Regulativ der Sprache fungieren“.⁵⁴⁹ Saemann nutzt die Interaktion von Geste und Wort zur Veräusserung aufblitzender Erinnerung im Kontinuum der Narration. Zur Visualisierung oder Ergänzung des Gesagten stellen die Gesten dar, was verbal nicht fassbar ist. Diese Strategie zieht sich kontinuierlich durch *Saemann meets Schneemann* und soll mit der „Tornado“-Episode kurz erhellt werden, welche die Genesis von Carolee Schneemanns erster Performance zusammenfasst. Diese gründete auf einem Unglück: Ein Tornadosturm fällt einen Baum, der durch die Hausmauer in Schneemanns Küche fiel. Diese neue Raumsituation wurde von Schneemann und ihren Freunden auf performative Weise neu erforscht.

Saemann verkörpert den Tornado sowie den fallenden Baum mit illustrierender und lokalisierender Gestik von feinen, kaum merklichen Bewegungen bis zum Ganzkörpereinsatz. Womit sie den Akt der räumlichen Zerstörung und Neuerfahrung als Verbindung von sprachlichen und räumlichen Bildern repräsentiert. Die Interaktion von Geste und Wort dient somit auch dazu, bühnentechnische Einschränkungen zu überwinden, wobei die Raumwahrnehmung als Relation von gleichermassen Installation, Narration und Performance konstituiert wird (siehe Abb. 5):

[*A.d.A.: Hände ca. auf Bauchhöhe vor sich*⁵⁵⁰; *Handflächen offen nach oben, betonend:*] “So..she was living in that house and there was this storm coming. Nineteensixty in the summer... these tornados [*Betonung; durch leichtes Höherheben beider Hände.*] and... [*mit re. Hand Kreisbewegung auf Augenhöhe*] I've never seen that. But these tornados [*zeigt Tornado an; auf Brusthöhe, Hände parallel*], this is his, ehm.. this thing coming down.. [*3 x zirkuliert die obere Hand; dann geht sie kreisend nach unten, dann nochmals oben [Brusthöhe] dieselbe Zirkulationsbewegung 2x*] [...]..and this tornado came [*S. geht nach re.*] and baff“ [*S. lässt sich in eine den Baum darstellende Pose fallen*] ...

⁵⁴⁸ Pavis, S. 123; vgl. auch Diezel, S. 66.

⁵⁴⁹ Kuba, in: *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 135.

⁵⁵⁰ Der Versuch, Saemanns Gestik adäquat zu beschreiben, kann nur scheitern, betont aber gerade dadurch die Notwendigkeit der Live-Performance.

Am auffälligsten geschieht diese Interaktion von Geste und elliptischem Sprechen bei kritischen Schlüsselstellen (wie z.B. dem herannahenden Tornado oder Saemanns Erkenntnis, dass Schneemann aus ihrer Scheide nicht nur Schleim, sondern Text herauszog (siehe *Affektive Stimme*) und geht Hand in Hand mit einer weiteren narrativen Strategie, die das Oszillieren zwischen aufblitzenden und narrativen Erinnerung darstellt: der erregten, affektiven Stimme.

- *Affektive Stimme*

Lehmann und Bal betonen, dass eine Erfahrung „affektiv“ geprägt sein muss, damit sie als individuelle narrative Erinnerung gestaltet und tradiert werden kann.⁵⁵¹ Eine Emotion, die in *Saemann meets Schneemann* in unterschiedlichen Graden wiederholt auftritt, ist Wut. Aufgeregt bis wütend wirkt Saemann beim Lesen des Scroll-Textes, den sie gemäss Schneemanns Indikationen (im Text)⁵⁵² betont. Doch es bleibt offen, wessen Erregung man vernimmt: die der Erzählerin, der Autorin (Saemann oder Schneemann) oder die der streitenden Figuren? Die Punkmusik vom Band am Ende des *Reenactment* verströmt durch Rhythmus, Beat, Lautstärke und einige wenige verständliche Wortfetzen wie „Schlachten“ ebenfalls Wut und Aggression. Zuweilen bewegt Saemann ihre Lippen zum Text. Zum Schluss kann die Erregung eindeutig der Autorin Saemann zugeordnet werden, die von ihrem Aha-Erlebnis, der Revision ihrer eigenen Wahrnehmung von Schneemanns feministischem Schaffen, erzählt.⁵⁵³ Durch Wiederholung und Betonung einzelner Wörter, Unterbrechungen des Satzflusses, Versprecher und Exklamativa steigert sich die Erregung in Saemanns Stimme:

“But then, as I did that project, I just couldn’t go and just interview I had a bit be.. honorful to that person because she did work, so..I..bought more books and then finally I found that book which she made herself. So in that book there were these two photographs and on the left and on the right side you could read a TEXT [heftig]... so then I found out what is coming out of here, this THOUGHT (heftig), thought language. [*gesteigert*:] It was not just slime but it was thinking that she was tearing out. Woow was I pleased..that she would..and that she would..talk with a structuralist filmmaker. Then I understood what this was about.”

Die Emotionalität der Stimme, die zwischen freudiger und wütender Erregung schwankt, ist mitreissend, wirkt befreiend und löst Publikumsgelächter aus. Die Komik ergibt sich hier

⁵⁵¹ Vgl. Lehmann 2005, S. 346 mit Fussnote 13; Bal/Crewe/Spitzer, S. viii.

⁵⁵² Vgl. Schneemann 2002, S. 159.

⁵⁵³ Saemann formulierte ihre Erkenntnis in einem Paratext zur Performance: „Ich erfahre dabei viel über die Haltung einer Malerin, welche sich selbst Modell ist. Ich bin froh, zu erkennen, dass sie mit Humor vorgeht, um in der Debatte begreiflich zu machen, wie politisch das Persönliche ist“ (vgl. Theater am Neumarkt Zürich Programmbeschrieb, Mai 2007); vgl. FN 456.

einerseits aus der überraschenden Diskrepanz von Geste und Bedeutung sowie in der überraschenden Einlösung einer eigenartigen Erwartungshaltung: Saemann wiederholt im Zeitraffer das Herausziehen der Scroll aus der Scheide und ist erleichtert, dass nicht nur „Schleim“, sondern rationales Denken aus Schneemanns Scheide kam. Über Wut, Erregung und (implizierter) Komik gibt Saemann die in ihrer Auseinandersetzung mit Schneemann zentralen Erfahrungen affektiv gefärbt ans kollektive Gedächtnis des Publikums weiter.

- Fragmentarisches Erzählen

Wie sehr Erinnerungen erst im Akt des Erzählens „gemacht“ werden, zeigt sich augenfälliger in einer weiteren narrativen Strategie Saemanns, nämlich durch das stockende, lückenhafte, mit Wortfetzen gespickte Sprechen: „And she was telling...it was about in the sixties..it was a..shabby house, because it was an old owner.. and he didn't...he couldn't afford..to do it well“. Die Erzählerin inszeniert sich als Wortsuchende, Gedankenbildende, die aufblitzende Erinnerungsfragmente formt. Die Bedrängnis, in welcher die Wort suchende Saemann sich befindet, kann durch das affektive Erzählen gesteigert werden. Obwohl der Erzählinhalt präzise konzipiert ist, wird die Fehlbarkeit der Alltagssprache als narrative Strategie genutzt, um die Vagheit des Erinnerungsprozesses zu inszenieren. Dies aktiviert die ZuschauerInnen, mit eigenen Erinnerungen die Lücken und Vagheiten zu füllen und weiterzuspinnen. Wie die Literaturwissenschaftlerin Maren Rieger zu Saemanns Erzählweise feststellte, verweisen die „Strategien des Stotterns, des Wiederholens von Satzketten, die wir selbst zu Ende denken können [...] auf das gemeinsame Verfertigen der Erzählung im Jetzt und Hier“.⁵⁵⁴

Dabei spiegelt das fragmentarische Erzählen nicht die Alltagssprache wider, sondern ist – wie die Interaktion von Geste und Wort – Teil einer stilisierten Mündlichkeit. Diese weist insofern Ähnlichkeiten mit einer Alltagserzählung auf, als sie Stellen des Planbruchs (ein umgefallener Baum prägt Schneemanns neue Arbeitsweise/Saemann erlangt neues Verständnis für Schneemanns Arbeiten) oder Ausdruck von Überraschung und Ärger beinhaltet, die Momente der „Mittätigkeit“ für die Zuschauer bieten.⁵⁵⁵

c) Konflikt zwischen der erzählten Welt und der Wissenswelt der Zuschauer

Was soll man in *Saemann meets Schneemann* verstehen? Mit welchen Erwartungen besuchen die Zuschauer Saemanns Performance, mit welchem Wissen gehen sie nach Hause? Sicher nicht mit der Gewissheit, ein authentisches Bild der Künstlerin Carolee Schneemann erhalten

⁵⁵⁴ Maren Rieger, unveröffentlichter Vortrag am Symposium „Raum & Wahrheit“, ZHdK, 10.10.2008.

⁵⁵⁵ Vgl. Fludernik und Ehlich, hier V. „Analysevokabular“: Erzählformen; mündliches Alltagserzählen.

zu haben. Obwohl mit dem (auto-)biographischen Titel möglicherweise eine solche Erwartungshaltung geschürt wird.⁵⁵⁶

Was Saemann als Performerin charakterisiert, ist ihre Tätigkeit als Dokumentaristin. Sie geht den Spuren des Vergangenen nach, die sie erzählend und dokumentierend in ihren Performances umsetzt. *Saemann meets Schneemann* ist aber auch ein Spiel mit Erwartungshaltungen, das Wissen als Suchprozess inszeniert. Und diese Suche hat mit dem Aushalten von Lücken zu tun, in denen das Denken Raum erhält:

„Insofern sich durch die betonte Fremdheit eines gelesenen oder gesprochenen Textes zum Körper eine Spaltungserfahrung vermittelt, wird die *Medialität* der lesenden/sprechenden Person bewusst.“⁵⁵⁷

Um die „Medialität der sprechenden Person“ geht es in Saemanns Performance durchwegs. Denn von Beginn an macht Saemann immer wieder ihre narrativen Strategien zum Thema ihrer Performance. Damit macht sie den Zuschauern bewusst, dass es sowohl um den Inhalt, den Akt des Erzählens wie auch um das sprachliche Ordnen von Geschichte geht:

„It may well be true that narrative ‚is simply there, like life‘; but that does not mean that it is like life. It deals [...] with heightened, intensified life.“⁵⁵⁸

Wolfgang Kemp bezieht sich hier auf ein Zitat Roland Barthes, das er präzisiert.⁵⁵⁹ Zugleich betont Kemp, dass Narrationen einen bestimmten Zweck verfolgen und stets eine besondere Art der Kommunikation im Rahmen einer speziellen Beziehung bedeuten.

⁵⁵⁶ Gemäss Brandstetter wurden in Performance und Theater der 1990er Jahre charakteristischerweise autobiographisch geprägte „Erinnerungslücken, brüchige Muster und splitterhafte Geschichten“ erzählt, die aus ironischer Distanz lose aneinander geknüpft wurden und „nicht den Überblick über ein (Lebens-)ganzes“ darstellen und betonen wollten, sondern vielmehr „ihre eigene Unordnung als immer nur anekdotische Erzählbarkeit der Erzählung [...]“ (vgl. Brandstetter 1999a, S. 38). Auch Lange betont (mit Referenz zu Brandstetter), dass nicht „die angestrebte Suche nach eigener unverwechselbarer Identität und Tiefe“ die Performances jüngerer KünstlerInnen charakterisiere (vgl. Lange, S. 245; Brandstetter 1999b, S. 27).

⁵⁵⁷ Lehmann 2005, S. 721.

⁵⁵⁸ Vgl. Kemp 1996, S. 60.

⁵⁵⁹ „(...) Caring nothing for the division between good and bad literature, narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life itself“ (Barthes, Roland: *Image, Music, Text* (translated by Stephen Heath), New York 1977; vgl. auch Kemp 1996, S. 60).

III.1.4 Zusammenfassung

Die Performance *Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann* (2004-) der Schweizer Performancekünstlerin Andrea Saemann wurde unter dem Blickwinkel der strukturalistischen und poststrukturalistischen Narratologie sowie der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung untersucht. Denn sie stellt ein Schlüsselwerk innerhalb von Saemanns Performance-Schaffen dar und ist zugleich exemplarisch für Saemanns Umgang mit Narration im Dienste einer performativen Historie – wie anhand der Performances *Schlüsselreize* (1996), *Terminator 1+2* (1999), *Ausflug in die Fresken. Performance dank Bruder Klaus* (2004) und Saemanns künstlerischer Forschungsreihe *Performance Saga* (seit 2002) aufgezeigt wurde.

Anhand von erzähltheoretischen Analysekriterien wurde die Bedeutung von *Saemann meets Schneemann* für die gegenwärtige und künftige Performancekunst sowie Theater-, Performance- und Kunstwissenschaft analysiert. Dies geschah unter den drei Hauptaspekten „Mimetisch-narrative Gattung“, „Erzählte Welt“ und „Erzählstrategien“, wobei letzterer Aspekt in „Erzählperspektive“ und „Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild“ unterteilt wurde. Diese Struktur unterliegt allen drei Analysen und gewährleistet die Vergleichbarkeit der mimetisch-narrativen Positionen von Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak.

Saemanns Motivation für *Saemann meets Schneemann* wurzelt in ihrem Forschungsprojekt *Performance Saga* und umfasst das persönliche Kennenlernen wichtiger Wegbereiterinnen der Performancekunst, das Engagement für eine gebührende Rezeption der Performancekunst, die über das übliche Performancepublikum hinausgeht, die Generierung eigener Performances und das Eruiere ihrer eigenen Identität als zeitgenössischer Schweizer Performancekünstlerin.

Saemann meets Schneemann ist eine autobiographische mimetische szenische Nacherzählung im Sinne der Oral History. Denn Saemann vermittelt ihre eigene Begegnung mit der US-amerikanischen Performancepionierin Carolee Schneemann sowie deren erzählten Erlebnissen. Die erzählte Welt, die Saemann mit *Saemann meets Schneemann* rekonstruiert, ist diejenige der realen weiblichen Performanceszene. Sie basiert auf mündlichen und schriftlichen historischen Quellen und schlägt die Brücke zwischen den USA der 1960er/70er Jahre und der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst.

Der handlungstreibende Konflikt in *Saemann meets Schneemann* ist ein Zwiespalt zwischen erzählter Welt (= die reale Welt der Performancekünstlerinnen) und der Wissenswelt (Informationsstand, Kenntnisse und Fähigkeiten) der Erzählerin Saemann sowie der

ZuschauerInnen. So werden in dieser Performance auf der Geschichts- wie auch auf der Vermittlungsebene kurzfristige und längerfristige Wissensdefizite erzeugt, die Irrtümer und Rätsel bewirken. Dazu gehört auch Saemanns zwiespältiges Verhältnis gegenüber ihrer eigenen Performancetradition. Dieser Konflikt wird gegen Ende der Performance aufgelöst, der Wissenskonflikt, in dem sich die (nicht spezialisierten) Zuschauer befinden, bleibt mehrheitlich bestehen. Dies hängt v.a. mit Saemanns mimetischer Erzählweise zusammen.

Saemanns Art und Weise des mimetischen Erzählens in *Saemann meets Schneemann* zeichnet sich aus durch die Reduktion auf die Erzählmedien Wort und Körpergestik sowie eine stilisierte Mündlichkeit, die durch Stellen des Planbruchs (der Sturm prägt z.B. die neue Arbeitsweise Schneemanns) und Ausdruck von Überraschung, Ärger und Erleichterung Ähnlichkeit mit der Alltagserzählung aufweist und die Zuschauer zum Mitfabulieren animiert. Lange Spannungsbögen, eine kausallogische Verknüpfung der Handlungsabfolgen und eine explizite erzählerische Darstellung durch Saemann als Erzählfigur (= telling) sind charakteristisch für ihre Erzähl-Dramaturgie.

In *Saemann meets Schneemann* schafft Saemann eine Rahmenerzählung, die Saemanns Interview mit Schneemann sowie verschiedene Binnenerzählungen (aus Schneemanns und Saemanns Leben) umfasst. Die Ereignisse werden mittels Rückblenden (Analepsen) und im Zeitraffer erzählt. Die Erzählzeit beträgt ca. 30 Minuten, die erzählte Zeit umfasst einen Zeitraum von über 40 Jahren, von 1960 bis 2004.

Saemanns Erzählmodus zeichnet sich dadurch aus, dass sie als „Ich mit Leib“, als personalisierte auto- oder heterodiegetische Ich-Erzählerin auftritt. Dabei sind Erzählperspektive, Fokalisierungsinstantz und -objekt oft unklar. Sie oszillieren stets zwischen Autorin, (hetero- oder autodiegetischer) Erzählerin und Performerin Saemann. Saemanns wechselnder Erzählstatus ist dementsprechend oft intransparent.

Auch die Perspektivenstruktur der Performance als mimetischer Erzählung ist nicht klar definierbar. Einerseits ist sie durch die Lückenhaftigkeit und Hermetik von Saemanns Aussagen sehr offen gestaltet, so dass Nicht-Kenner der Performance-Geschichte selbst recherchieren müssen, um sich eine eigene Meinung über die Ereignisse zu bilden. Zugleich wirkt die Perspektivenstruktur dadurch geschlossen, da der Inhalt nur einem spezialisierten Zuschauer, der Saemanns und Schneemanns miteinander verwobene Positionen differenzieren kann, vollständig klar wird.

Die wichtigsten Funktionen, die Saemann als Erzählerin ausübt sind erzähltechnischer, den Inhalt der Geschichte wiedergebender Art. Dabei wird das Erzählen oft eingesetzt, um bühnentechnische Einschränkungen zu überwinden. Saemann erzählt zudem

vermittlungsbezogen, da sie sich einerseits expressiv und appellativ direkt an die Zuschauer wendet und die Kommunikation mit ihnen stärkt, andererseits, weil Saemann auf metanarrative und metasprachliche Weise den Fokus auf das Erzählen und die Sprache selbst lenkt. Auch durch das Kommentieren der erzählten Ereignisse wirkt Saemanns Erzählweise – trotz des affektiven Erzählens – insgesamt analytisch.

Grundsätzlich nutzt Saemann klassische Erzählstrukturen und fungiert als veritable „Geschichtenerzählerin“, die ihre und Schneemanns Reflexionen und Erinnerungen, welche als individuelle, interne Angelegenheiten für Aussenstehende zunächst unzugänglich sind, rekonstruiert.

Saemann nutzt verschiedene narrative Strategien mit dem Ziel, diese Reflexions-/Erinnerungsprozesse zu veräußern und dadurch dem Publikum eine möglichst lebendige Teilhabe daran zu ermöglichen. Dies wurde hier anhand der Analyse der fünf Erzählstrategien „Spiel mit der Erzählperspektive“, „Szenische Verkörperung“, „affektive Erzählstimme“, „Interaktion von Geste und Wort“ und „Fragmentarisches Erzählen“ gezeigt. Als übergreifende Strategie wurde am ausführlichsten Saemanns „Spiel mit der Erzählperspektive“ diskutiert. Durch Spiel mit der Erzählperspektive und dem Erzählstatus sowie der szenischen Verkörperung (ihrem *Reenactment* von Schneemanns Performance *Interior Scroll*) inszeniert Saemann das Oszillieren zwischen ihrer eigenen und Carolee Schneemanns Erinnerungsperspektive sowie deren Vermengung. Damit wird die grundsätzlich hybride Qualität von Sprache und Stimme umgesetzt, um durch gleichzeitige Appropriation von Schneemanns politisch-feministischer Position und der Enteignung der eigenen Stimme einen Moment der Instabilität zu kreieren, der erlaubt, die bestehende (symbolische) Ordnung zu überprüfen und zu korrigieren. Durch fragmentarisches Sprechen unterstreicht Saemann die Fragmentarität, Flüchtigkeit und Labilität der individuellen Erinnerungen. Durch Interaktion zwischen Geste und Wort zeigt sie aufblitzende Erinnerungen an und wie diese durch den Akt des Erzählens fassbar gemacht werden. Mit affektiver Stimme gibt Saemann schließlich die – in Schneemanns und ihrer eigenen Erinnerung – affektiv verankerten Erfahrungen weiter.

Die Bedeutung von *Saemann meets Schneemann* als mimetische Erzählung

Aufgefasst als mimetische Erzählung hat die Performance *Saemann meets Schneemann* primär gedächtnistheoretische Bedeutung. Sie fungiert als variables Speichermedium der Wiederholung. Dieses verankert, in Kombination mit den Speichermedien der Dauer (den auf DVD aufgezeichneten Interviews), Schneemanns Arbeit und ihr gesellschaftspolitisches

Anliegen bestmöglich in der kollektiven Erinnerung, welche im Sinne Assmanns der Konstitution unserer gesellschaftlichen Identität und der Orientierung unserer Handlungen zugrunde liegt. Im Rahmen ihres künstlerischen Vermittlungsprojektes *Performance Saga* hat *Saemann meets Schneemann* auch didaktische Bedeutung, denn es dient der Vermittlung der weiblichen Performance-Kunstgeschichte. Die Performance ist implizit metanarrativ, da es die Medialität der erzählenden Person sowie der konstruierten Geschichte – v.a. durch die Thematik des „Anfangs“ und das Spiel mit der Erzählperspektive – zeigt.

Der in *Saemann meets Schneemann* entfaltete Diskurs fokussiert die Macht der Geschichtsschreibung, im Speziellen diejenige der kunstwissenschaftlichen Rezeption. Wer verfügt über die Wissenskompentenz? Wie wird historisches Wissen geprägt und tradiert? In *Saemann meets Schneemann* geht es konkret um die verzerrte Rezeption von Schneemanns Performance *Interior Scroll*, die man auf ihre Körperlichkeit reduziert hatte, auf Kosten des rationalen Diskurses im Scroll-Text, der für das feministische Selbstverständnis der Frau als Künstlerin zentral ist. Wesentliches Anliegen Saemanns ist dabei die Lebendigkeit der Tradierung und nicht die dauerhafte Dokumentation ihrer eigenen Performance. Damit überantwortet Saemann ihre Arbeit an den kollektiven Kommunikationsraum, der diese durch wiederholtes Erzählen bewahrt.⁵⁶⁰

⁵⁶⁰ Ihre Aufführung in Chur (2007) wollte Saemann bewusst nicht aufzeichnen, damit das Publikum die Aufführung in eigener Erinnerung behalte.

III.2 Muda Mathis und Sus Zwick: Bricoleurinnen ihrer Welten

Muda Mathis und Sus Zwick⁵⁶¹ nutzen das mimetische Erzählen als poetisches und reflektiertes Spiel, das zur Subversion und Befreiung von normativen Zwängen führt. Dabei geht es in ihren Live-Performances weniger um die Vermittlung einer bestimmten Story als vielmehr um die verschiedenen Spielarten des Erzählerischen und dessen subversives Potential. Damit leisten sie einen performativen Beitrag zum konzeptuellen Spiel in der Kunst.

Als mimetische Erzählungen unterscheiden sich die Performances von Mathis und Zwick bezüglich Ästhetik und künstlerischer Absicht grundsätzlich von den Arbeiten Saemanns und Duyvendaks. Während dort die Vermittlung von Informationen, Erfahrungen oder Wahrnehmungen aus der persönlichen oder medial vermittelten Welt zentral sind, liegen die besondere Bedeutung und Sinnhaftigkeit von Mathis' und Zwicks mimetischem Erzählen in dessen Einsatz als künstlerischem Spiel, das der Erfindung, Poesie und multimedialen Collage dient. Das Erzählen wird dabei auch für die performative Reflektion autobiographischer, wissenschaftlicher, künstlerischer, narrativer Themen eingesetzt, wie unten detaillierter ausgeführt wird.

Die Performances von Mathis und Zwick, so die Hauptthese, bilden eine eigene mimetisch narrative Gattung: die inszenierte Bricolage, die zugleich als zentrale Erzählstrategie (neben weiteren) fungiert, um internalisierte Konventionen und Autoritäten zu unterlaufen. Eine weitere damit zusammenhängende These lautet, dass in der Erzähl- und Handlungsweise ihrer Performances grundsätzlich ein impliziter Konflikt zwischen Textwelt und Figurenwelt existiert, präziser: ein Konflikt zwischen Textwelt und Wunschwelt einer Figur oder Erzählerin („*social quest*“) ⁵⁶² – im Unterschied zu Saemanns Performances, in denen ein Konflikt zwischen Textwelt und Wissenswelt einer Figur oder der Erzählerin auszumachen ist. Dies bedeutet, dass Mathis und Zwick in ihren Performances keine expliziten Konflikte inszenieren sondern mittels Narration als Teil ihres Spiels eine Wunschwelt, eine Utopie kreieren, in der die sozialen, geschlechtlichen Konventionen der Alltagsrealität, aber auch die Gattungskonventionen der Kunst gesprengt werden. In all ihren Performances drücken sie ihr Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit aus – sich das Fehlende mit eigenen Mitteln anzueignen und Beschränkungen sprachlich, körperlich, bildhaft (materiell und imaginativ) zu überwinden. Mit „Autonomie“ ist hier das ideelle Verlangen nach „Selbstbestimmung“ oder

⁵⁶¹ Muda Mathis ist 1959 in Zürich geboren, Sus Zwick 1950 in Fribourg. Sie leben und arbeiten im Elsass und in Basel.

⁵⁶² Vgl. Busse, S. 36.

„Eigengesetzlichkeit“, nach dem Recht einer Gruppe oder einzelner Menschen gemeint, ihre Verhältnisse selbst zu regeln.⁵⁶³ Das Verlangen nach Sinnlichkeit bezieht sich unmittelbar auf den Bereich physisch-körperlicher Wahrnehmung.

Doch inwiefern „spielen“ Mathis und Zwick? Mit Spiel ist hier in Bezug auf das Angelsächsische *play* „das übergeordnete spielerische Prinzip“ gemeint: ein Handeln, das von einem Regelsystem bestimmt wird, welches aber dem Zufall und Experiment Raum lässt und so immer wieder verändert werden kann. „Spiel“ bezeichnet sowohl die künstlerische Arbeitsweise wie auch das Agieren auf der Bühne, wo *play* und *acting* (schauspielerisch)⁵⁶⁴ voneinander unterschieden werden müssen, aber miteinander oszillieren.

Mit den Performances von Mathis und Zwick kann eine Antithese zu Philipp Ursprungs These aufgestellt werden, die behauptet, „dass die Kunst sich seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von den spielerischen Strukturen von Dada und Fluxus entfernt hat“.⁵⁶⁵ Die Mehrzahl zeitgenössischer Künstler spielen gemäss Ursprungs These nicht mehr wirklich, sondern machen das Spiel zum Thema ihrer Arbeit, indem sie es (nur noch) „zwangsläufig als Bilder oder Spektakel“ hervorrufen. Mathis und Zwick thematisieren das Spiel nicht nur als alternative – nur noch Kindern vorbehaltene – Welt, sondern leben es in ihrem künstlerischen Alltag⁵⁶⁶ und auf der Bühne aus.

Diese Thesen werden hauptsächlich anhand der Performance *Meine Logopädin heisst Sus Zwick* (Mathis/Zwick 2009) aus sozial-, kunstwissenschaftlicher und Gender-Perspektive analysiert, wobei weitere Performances zum Vergleich hinzugezogen werden, wie *Protuberanzen II* (Mathis/Zwick 2004), *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (Mathis/Zwick 2005), *Sieben Monumente für Annie Sprinkle* (Mathis 2008), *Biography I* (Mathis 2000) und *Zeit für eine zweite Biographie* (Mathis/Zwick 2009).

Anhand dieser Performances können exemplarisch alle wichtigen narrativen Strategien diskutiert werden. Diese kommen zwar grundsätzlich in all ihren Performances zum Zuge,

⁵⁶³ Vgl. www.stangl.eu/psychologie/definition/Autonomie.shtml (29.07.2009).

⁵⁶⁴ Zur Definition und „Theorie des Spiels“ vgl. die deutsche Kunsthistorikerin Bätzner, Nike: *Kunst als spielerischer Handlungsraum*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*. [Ausstellung im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (10.06. – 23.10. 2005), in der Akademie der Künste Berlin (18.11.2005 – 01.01.2006) und im Museum für Gegenwartskunst Siegen (12.02. – 07.05.2006)], Ostfildern/Ruit 2005, S. 22f.

⁵⁶⁵ Ursprung, Philipp: *Hat die Kunst ausgespielt oder: Was ist aus den Spielplätzen geworden?*, in: Bätzner, S. 183-192.

⁵⁶⁶ Die wichtigste Regel in der „hohen Kunst des Zusammenarbeitens“ (Mathis) ist, „Kontrolle“ abzugeben, die den kreativen Prozess hemmt, wie Zwick ausführt: „Ja, und ausserdem gibt es Regeln, die helfen: Keine Konkurrenz der Ideen! So schnell wie möglich ins Handeln kommen! Nicht auf Konsens arbeiten! Ideen werden nicht diskutiert, alles wird ausprobiert und da transformiert! So ist Veränderung möglich, die auf gemeinsamen Erfahrungen basiert, und es werden im Realisieren keine Kräfte versperrt.“ Mathis und Zwick, in: Regn, Chris: *Muss sich das Original nach seiner möglichen Reproduktion richten? Das Künstlerpaar Muda Mathis und Sus Zwick im Gespräch mit Chris Regn*, in: *Muda Mathis. Sus Zwick*. Facetten Nr. 12, hrsg. von der Kulturstiftung Thurgau, Zürich 2010, S. 17f.

jedoch zu unterschiedlichen Zwecken und mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung. Es wurden zudem mehrere Performances ausgewählt, um dem künstlerischen Arbeitsprozess und der Performancevielfalt von Mathis und Zwick gerecht zu werden. Denn sie führen ihre Performances selten zweimal auf, sondern entwickeln sie stets weiter.

III.2.1 Narration in den multimedialen Arbeiten von Muda Mathis und Sus Zwick

Handlungssequenzen, die Mathis und Zwick nach musikalischen und filmschnitttechnischen Prinzipien zeitlich organisieren und in denen ein Ereignis zu einer Situationsveränderung führt – also per definitionem Erzählungen –, sind essenzieller Teil ihrer multimedialen Collagen, die sie seit über zwanzig Jahren miteinander kreieren. Sowohl in ihren Performances wie auch in den Video-Installationen, Hörstücken und Liedern⁵⁶⁷ tauchen Erzählungen ständig auf: erinnert, erfunden, geklaut, in längeren Bögen, zu Sekundenschnipseln fragmentiert, auf Leinwände und Körper projiziert, live oder aufgezeichnet, als Solo oder im Duett vorgelesen oder frei vorgetragen. Den Erzählstoff abstrahieren Mathis und Zwick aus einer Vielfalt narrativer Gattungen: von der Bibel⁵⁶⁸, dem Märchen⁵⁶⁹ oder Comic⁵⁷⁰ über die Kunstgeschichte⁵⁷¹ und (Schweizer) Historie⁵⁷² bis hin zur privaten Autobiographie. Sie wählen archaische, kulturell tradierte oder ganz persönliche Handlungsmuster und Motive aus, die sie miteinander kombinieren.

⁵⁶⁷ Hörstücke und Lieder entstehen in Zusammenarbeit mit Fränzi Madörin sowie im Rahmen ihrer Performanceband „Les Reines Prochaines“.

⁵⁶⁸ *Miniaturen und andere Grössen*, 1999, Live-Performance, Botanischer Garten, Kunstcredit Basel, Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick. Vgl. hier Abb. 15.

Das Paradies, 2001, Video- Lichtinstallation, Kunsthalle Winterthur; Loeffler Museum Kosice SL; Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen.

Die Erfindung der Welt, 1998, Video-Lichtinstallation, Kunsthalle Baden-Baden; Kunsthau Palazzo Liestal; Kunstverein Konstanz, Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁵⁶⁹ *Softes Himmel*, 1995, Videoinstallation, Kartause Ittingen, CAN Centre d'Art Neuchâtel, Stiftung Kunst Heute Bern, Zürich, Muda Mathis.

⁵⁷⁰ Im adaptierten Superman-Dress treten Mathis und Zwick mit den *Reines Prochaines* derzeit als die Heldinnen des Normalen auf: www.reinesprochaines.ch/ (14.03.2010). Vgl. hier Abb. 11.

⁵⁷¹ Z.B. in ihrer Hommage an die deutsche Performancepionierin Ulrike Rosenbach mit *In der Kurve der Ranke*, 2003, Live-Performance, Theaterfestival Hildesheim im Rahmen von *generation gap*, Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁵⁷² *11001 Jungfrauen*, 2001, Live-Performance, Margarethenpark Basel, im Rahmen des Projektes „Helle Nächte“. Die Performance ist ein Beispiel für „inszenierte Vergangenheit“, wie Zimmermann ausführte. Mathis und Zwick inszenierten die Schweizer Legende zusammen mit dem Publikum im Freien und im Stil eines Filmsets, welches sie zugleich ironisierten: „(...) die Kostümierung in Bettlaken und Schaffellen, der getragene Tonfall der Sprecherinnenstimmen spielten das historische Stück im Modus des Volkstheaters als muntere Parodie, die der erleuchteten Nacht das Pathos nahm. (...) Wie im Sog bewegten sich die Jungfrauen gegen den Hügel, dem das Publikum unwillkürlich folgte. Hier flossen die vielfältigen Erlebniswelten der Mitwirkenden – Auftretende wie Publikum – wieder zu einer gemeinsamen Erzählung zusammen: Im Schlag der Glocke verband sich inszenierte Vergangenheit und das Präsens der Betrachter und entliess sie in die Nacht an der Stelle, wo bis heute die Kirche an die christliche Legende erinnert“ (Zimmermann, S. 9). Zur Schweizer Historie vgl. auch *Das Boudoir des Unsichtbaren*, 2007, Video-Licht Intervention, För Hitz ond Brand, Ziegelhütte, Appenzell.

Ihre spezielle Art der Narration ist eine Strategie der List – ein verborgenes taktisches Manöver, das sie in all ihren Arbeiten einsetzen, um die Zuschauer lustvoll über diejenigen Machtverhältnisse nachdenken zu lassen, die als soziale Produkte unser unmittelbares Umfeld bestimmen. Narration funktioniert bei Mathis und Zwick als Strategie der List, weil sie damit Macht positiv konnotieren, so dass die Zuschauer diese an sich nehmen und ausüben wollen.

Von „Geschlechterkampf“, weiblicher Handlungs(ohn)macht und dem Bruch mit konventionellen Weiblichkeitszuschreibungen handeln ihre Lieder, die sie mit der Frauenband *Les Reines Prochaines*⁵⁷³ einem breiten Publikum im In- und Ausland präsentieren. Im „Kampflied“ (2005) etwa singen sie: „Kapital und Ressourcen, die Hälfte der Macht. Das gehört uns, das bekommen wir, haben wir gedacht“. Hier müssen die Ich-Erzählerinnen ihren zunächst naiven Glauben an die erreichte Gleichstellung revidieren. Mit geschärftem Blick auf die realen Missverhältnisse machen sie ihre Stimmen laut und die Hände schmutzig, um kompromisslos den begehrten „Speck“ zu erkämpfen. Der Aufruf an die Frauen, sich Macht anzueignen, wird von den *Reines Prochaines* explizit, manifestartig und spannungsvoll, mit vom Poetischen bis ins Groteske reichender Provokation artikuliert (vgl. Abb. 11).

Die Utopie, die Mathis' und Zwicks Arbeiten durchzieht, ist ein urmenschliches Begehren nach Erfüllung – das Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit. Es ist die Utopie, sich nicht den materiellen Beschränkungen unterwerfen zu müssen, sondern diese mit den vorhandenen persönlichen Mitteln immer wieder überwinden zu können, ohne dabei eine Trennung von Rationalität und Sinnlichkeit in Kauf zu nehmen. Ihre künstlerische Absicht handelt davon, sich das Fehlende oder Wünschenswerte mit eigenen Mitteln zu „verschaffen“ und dabei die Machtverhältnisse, welche der Erfüllung zuwiderlaufen, zu problematisieren und zu überwinden. Mit Mathis' Aussage:

„Für uns geht es darum, das Wünschenswerte zu behaupten und so auch zu benennen. Wir versuchen hinzuschauen und hinzuhören und das Gefundene mit Musik und anderen Wirklichkeiten anzureichern. Beim Video ‚Babette‘⁵⁷⁴ wird von einer Katastrophensituation erzählt, im Wechsel mit Bildern des Genusses, der Schönheit der Blumen auf dem Feld. Wir versuchen immer Ambivalenzen zu beschreiben und so den Blick auf Mögliches wieder zu öffnen.“⁵⁷⁵

Die „Ambivalenzen“ der Realität machen sie über eine formale Leichtigkeit sichtbar. Sie führen ihren Utopie-Diskurs („das Wünschenswerte zu behaupten“) unbeschwert, bunt,

⁵⁷³ Die Frauenband existiert in wechselnden Formationen seit 1987, derzeit mit Michèle Fuchs, Fränzi Madörin, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁵⁷⁴ *Babette*, 1996, Video U-Matic, 15, engl./dt. Untertitel: Fränzi Madörin, Muda Mathis, Sus Zwick mit Babette Zaugg. „Babette ist eine Collage aus Bildern, Gesprächen, Gedichten und Musik. Babette Zaugg erzählt von ihren Erfahrungen im Kriegsgebiet“ (vgl. Regn, S. 21 mit Fussnote 10).

⁵⁷⁵ Mathis, in: Regn, S. 21.

humorvoll, mit Ironie und Unsinn und kabarettistischem Witz. Wie die Dadaisten, Pop- oder Fluxuskünstler bedienen sie sich der unmittelbaren alltäglichen Oberfläche, wo gemäss Mathis der direkte Austausch mit dem Anderen stattfindet, um ihr Publikum zu unterhalten und für sich einzunehmen. Man verlässt ihre Video-Installationen, Hörstücke, Konzerte oder Live-Performances nicht, ohne gelacht oder zumindest geschmunzelt zu haben, beschwingt ob den absurden Wortspielen und Behauptungen, schrägen Einfällen oder dynamischen Musik-, Stimm- und Tanzeinlagen. Der Oberfläche und Leichtigkeit bedienen sie sich, um Kontakt herzustellen. Wie aber verhandeln sie ihre Utopie inhaltlich? Welche Machtgefälle thematisieren sie in ihren Performances? Und welche Handlungsalternativen, welche alternativen Welten bieten sie dem Publikum an? Ihr Umgang mit Narration bietet einen wichtigen Schlüssel, um diese Fragen zu beantworten.

Mathis und Zwick nutzen mimetische Narration primär, um Welten zu kreieren, wobei sie sich stets in der Nähe ihrer alltäglichen (Lebens- und künstlerischen) Welten bewegen, sich von ihnen inspirieren lassen, sie mit anderen, auch imaginären Realitäten bereichern und im Sinne der Bricolage transformieren. Dies ist Teil ihres künstlerischen Arbeitsverständnisses:

„Es geht dabei darum, sich den Dingen anzunähern, die noch nicht da sind. Die Arbeiten als Türöffner, als Möglichkeiten, der Welt zu begegnen, das ist auch schon so uralte. Es gibt Künstler, die bilden die Welt ab. Sie versuchen sie zu verstehen. Wir gehören zu denen, die Welt behauptend herstellen. Das ist tiefe politische Motivation und auch als Feministin eine Notwendigkeit.“⁵⁷⁶

In den Performances von Mathis und Zwick schwingen Macht- und Geschlechterdiskurs viel subtiler mit, als in ihren Auftritten als *Reines Prochaines*. Doch ihre künstlerische Position wurzelt grundsätzlich im feministischen und künstlerischen Output der ausgehenden 1970er und der 1980er Jahre, wie Zimmermann anhand einer Aussage von Mathis aufzeigte: „Muda Mathis sagt von sich, dass ihr Verständnis von Performance in den 1980er Jahren gründe, im Umfeld von Bewegung und Punk, als Auftreten niederschwellig war: Jede konnte; und was sie nicht konnte, das lernte sie, indem sie es tat.“⁵⁷⁷

Dass die Arbeiten der beiden Multimedia-Künstlerinnen dennoch oder gerade deswegen hochkonzeptuell und präzise choreografiert sind, hängt mit dem Werkbegriff von Fluxus zusammen, den die junge Mathis Ende der 1970er Jahre kennenlernte und dem sie sich seither verbunden fühlt: „Plötzlich war es selbstverständlich, einfach mit dem Verstand Kunst zu machen, konzeptuell vorzugehen. [...] Steinbeinharte Konzepte lagen meinen Arbeiten zugrunde.“⁵⁷⁸

⁵⁷⁶ Zwick, in: Regn, S. 21.

⁵⁷⁷ Zimmermann, S. 64.

⁵⁷⁸ Mathis, in: Regn, S. 3.

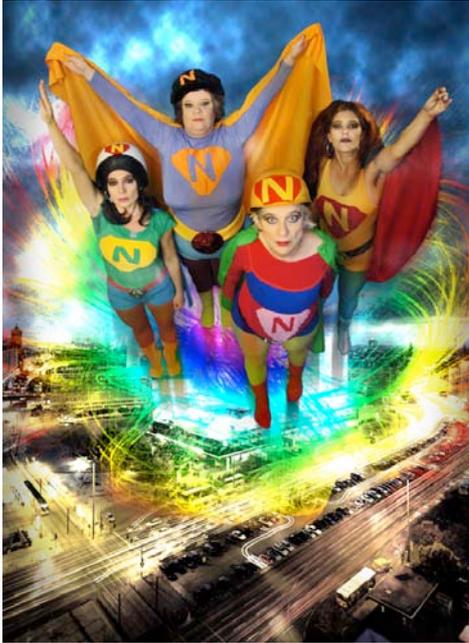


Abb. 11 Les Reines Prochaines, *Vol d' Art*, 2010



Abb. 12 *Protuberanzen II*, 2005



Abb. 13 und 14 *Zeit für eine zweite Biographie*, 2009, Mathis und Zwick



Abb. 15 *Miniaturen und andere Grössen*, 1999



Abb. 16 *Kleine Einheiten in grossen Gefässen*, 2005

Mathis und Zwicks setzen Narration als wesentlichen Teil ihres Spiels – als einem von ihnen selbst definierten künstlerischen Handlungsraum – ein, um sich zugleich sinnlich und reflektiert der Sprache selbst zu widmen sowie um sich mit ganz unterschiedlichen Themen und Inhalten auseinanderzusetzen. Das bereits erwähnte Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit wird dabei ergänzt durch eine ausgeprägte Sprachlust, einen spielerischen und subversiven Umgang mit Sprache.

Mathis und Zwick setzen ihre inszenierten Bricolagen aber auch als Mittel der künstlerischen Forschung ein. Diese Tendenz zeigt sich vor allem in den jüngeren Performances. Oft wird ein Thema von aussen an sie herangetragen, indem Mathis und Zwick z.B. zu Kunst- oder Wissenschaftsveranstaltungen eingeladen werden mit der Bitte, eine Performance zu den entsprechenden Themen zu kreieren, um auf performative Weise darüber nachzudenken. So setzen sie mimetische Narration ein, um die eigene Performancetradition oder das eigene Performanceschaffen zu rekapitulieren, wie später am Beispiel der Performances *In der Kurve der Ranke* (2003), *Biography I* und *Zeit für eine zweite Biographie* (2009) erläutert wird, oder sie nutzen Narration, um das disziplinäre und mediale Denken⁵⁷⁹ oder das Erzählen⁵⁸⁰ zu ergründen.

Innerhalb des vorgegebenen Rahmens entwickeln sie ihre Performance. Indem sie sich zunächst den Parametern Raum, Titel der Veranstaltung oder Intention der Kuratorin anpassen, überlegen sie sich den nächsten logischen Schritt im Kontinuum in ihrer Arbeit. So dient ihnen der begrenzte Auftragsrahmen zugleich als Erweiterung ihrer eigenen Kunst.

III.2.2 Meta-Diskurs: Kunst zwischen Spiel und Wissenschaft

a) *Mimetisches Erzählen als Spiel*

Die Performances von Mathis und Zwicks knüpfen an alltägliches Geschehen an und sind gleichzeitig losgelöst davon, indem sie die Realität in einer eigenen ästhetischen Welt verwandeln und so auf eine poetische, verdichtete Art und Weise Reflexionsmöglichkeiten über die reale Welt anbieten. Insofern sind ihre Performances ein Beispiel für die grundlegende „Analogie zwischen Kunst und Spiel“⁵⁸¹, die einen wichtigen Teil innerhalb des

⁵⁷⁹ *Kleine Einheiten in grossen Gefässen*, 2005, Symposium „Der Reigen der Künste“, ZHdK Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁵⁸⁰ *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, 2009, Performanceveranstaltung „Telling Tales“, Kartause Ittingen, Gessnerallee Zürich, Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁵⁸¹ Lüthy, Michael: *Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne*, in: Bätzner, S. 39.

kunstwissenschaftlichen Diskurses einnimmt.⁵⁸² In diesem Kontext zeigen ihre Performances auch viele Parallelen zu den Arbeiten der Schweizer und deutschen Dadaisten (1916-1925), der internationalen Surrealisten (ca. 1924-1945) sowie der amerikanischen und europäischen Fluxuskünstler der 1960er und 1970er Jahre. Sie alle benutzten auf spielerische Weise die „Wirklichkeit als Material“⁵⁸³ für eine neue Wirklichkeitsmontage, indem sie z.B. das Ausdruckspotential der Sprache intensiv einsetzen, um eine antibürgerliche, antikonventionelle, kunstkritische Haltung zu verfolgen. Die Dadaisten vertraten hierfür radikal das Prinzip des Unlogischen, des Irrationalen und Zufälligen in Malerei und Dichtung. Wort-, Sprach- und Rollenspiele gehörten zu ihren „Strategien des Spiels“, mit denen, wie die deutsche Kunsthistorikerin Gunda Luyken erläutert hat „der Vorgang, d.h. die Verschiebung von Figuren, Wörtern oder Bedeutungen, die bewirken, dass ein Spiel, im Gegensatz zum Kunstwerk, niemals erstarrt“⁵⁸⁴, betont wurde. So waren beispielsweise Schwitters Sprachspiele stark von der Idee einer „Autonomie der Sprache“ geprägt: Sprache sollte abstrakt einsetzbar sein, analog zu den Töne in der Musik, wie Luyken ausführt. Auch diesbezüglich zeigt sich eine wichtige Parallele zum mimetischen Erzählen von Mathis und Zwick.

b) Subversives Erzählen

Was die Arbeitshaltungen der Dadaisten, Surrealisten und Fluxuskünstler mit derjenigen von Mathis und Zwick vor allem verbindet, ist, dass der Welt des Spiels, des Traumes, des Wunsches und der Utopie ebensoviel Raum- und Welt-konstituierende Bedeutung gegeben wird wie der normierten (äusseren) Tatsachenwelt. Hier muss mit der deutschen Kunsthistorikerin Constanze von Marlin, die sich wiederum auf den Spieltheoretiker John Huizinga beruft, betont werden, dass das Spiel nicht das wirkliche Leben ist, sondern sich davon loslöst und „eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz“ (Huizinga) darstellt, weshalb das Spiel „den Realitätscharakter der Kunstwerke [durchbricht], ohne den Bezug auf ihre dokumentarischen Quellen und gesellschaftsrelevanten Inhalte zu

⁵⁸² Vgl. Bätzner, S. 183, und zur Ausstellung *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada* (2005/06) in der Akademie der Künste Berlin: www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=970&-kunst-und-spiel-seit-dada (22.11.2010).

⁵⁸³ Vgl. Eisenhuber, Günther: *Manifeste des Dadaismus. Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt* (Aspekte der Avantgarde. Dokumente, Manifeste, Programme, hrsg. von Anja Ohmer, Bd. 8), Berlin 2006, S. 107ff., S. 107ff.

⁵⁸⁴ Luyken bezieht sich auf eine Aussage von Marcel Duchamps; vgl. Luyken, Gunda: *Zur Strategie des Dadaistischen Spiels*, in: Bätzner, S. 55.

verschleiern“.⁵⁸⁵ In dieser Distanz zur Realität liegt zugleich das subversive Potential des Spiels, wie es der deutsche Kunsthistoriker Jürgen Pech, ausgehend von den surrealistischen Aktionen, wie folgt ausgeführt hat:

„Aktionen, die auf die späteren Kunstformen Performance oder Happening verweisen, Environments als Erfahrungsräume und die Suggestion eines Aussenraumes im Innenraum sind als spielerische Strategien zu charakterisieren, die durch die Metamorphosen des Alltäglichen, durch die Revolte gegen Denkkonventionen und durch den Tabu-Bruch mit Traditionen bisher gültige Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen unterlaufen sollen.“⁵⁸⁶

Das subversive, politische Potential in den mimetischen Erzählungen von Mathis und Zwick entfaltet sich im Wesentlichen über ihren Dialog von Bild und Wort, über „Bild-Worte“ (siehe unten, III.2.3; Erzählstrategien; *Synthetisches Erzählen*), wodurch „aktuelle und historische Zusammenhänge auf eine bildhafte und buchstäbliche Art und Weise ästhetisch behandelt werden können“.⁵⁸⁷

Einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des subversiven Erzählens, wie es Mathis und Zwick einsetzen, bieten zudem Walter Benjamins Ausführungen zum subversiven *storyteller*, wie sie Michael Wilson in seiner Untersuchung des „Storytellings“ dargelegt hat.⁵⁸⁸ Der echte *storyteller* ist gemäss Benjamin notwendigerweise subersiv. Er ist in der Jetztzeit verortet, mit den Leuten verwurzelt, nutzt Weisheit (statt Information) und bietet so bedeutungsvolle Narrationen, um sich mit der Gegenwart kritisch zu befassen, sie zu ändern, um Ungerechtigkeiten zu unterwandern und die Lügen der Mächtigen blosszustellen. In diesem Sinne ist der Geschichtenerzähler auch politisch aktiv und fungiert als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft. Benjamins Definition des Geschichtenerzählers hängt eng mit dem Begriff der Oral History zusammen: „Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören.“⁵⁸⁹ Der Erzählstoff des *storyteller* umfasst deshalb ebenso real erlebte und tradierte Erfahrungen wie Legenden oder Märchen.

⁵⁸⁵ Von Marlin, Constanze: *Spiel und Ernst. Zum Politischen Gehalt von Kunstspielen*, in: Bätzner, S. 173; vgl. auch Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek/Hamburg 2004, S. 16.

⁵⁸⁶ Pech bezieht sich auf die *Exposition internationale du Surréalisme* (Paris 1938), wo die Ausstellungsbesucher mit Taschenlampen die dunklen „Ausstellungsräume als Neuland und Offenbarung“ entdecken mussten; vgl. Pech, Jürgen: *Wirklichkeit, surrealistisch gespielt*, in: Bätzner, S. 71f.

⁵⁸⁷ Von Marlin, S. 173.

⁵⁸⁸ Vgl. Wilson, S. 55-58. Als „Storytelling“ bezeichnet Wilson eine (schwer zu definierende) performative Kunstform, die in den 1960er/70er Jahren zunächst in den USA, dann in Grossbritannien neu entstanden ist, deren Wurzeln aber bis Anfang des 20. Jahrhunderts und weiter zurückreichen. Die Grenzen zu Theater- oder Performance-Praktiken sind fließend. Das „Storytelling“ wird meistens von Solo-Performern oder einer Gruppe von Solo-Performern ausgeführt, deren zentrale Ausdrucksform das Wort und eine strukturierte Erzählung sind; vgl. Wilson, S. 9.

⁵⁸⁹ Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Die Bücher der Neunzehn, hrsg. von Siegfried Unseld, Bd. 78, Sonderausgabe), Frankfurt a.M. 1961, S. 413; vgl. auch Wilson, S. 57.

c) *Machtbegriff*

Mit einem subversiven Einsatz von Sprache und Narration hängt immer auch ein spezieller Machtbegriff zusammen. Das heisst, die KünstlerInnen müssen sich einer bestimmten Art von Macht bedienen, mit denen sie ihre Interessen erlangen oder verteidigen können. Mathis und Zwick konnotieren ihren Machtbegriff positiv, indem sie keine Gewalt oder Körperverletzungen einsetzen (was sie mit Saemann und Duyvendak verbindet), sondern vielmehr die List der Selbstironie und Unterhaltung, der poetischen Verschiebung, Verwirrung, Maskerade und des künstlerischen Zitats nutzen, um ihre Macht zu stabilisieren. Dabei geht es ihnen vor allem im feministischen Sinne um Handlungsmacht und im Speziellen um das Potential des kollektiven Handelns, weshalb im Folgenden Hannah Arendts Machtbegriff verwendet wird:

„*Macht* entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammen zu schliessen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält.“⁵⁹⁰

Der Diskurs, der in ihren mimetischen Erzählungen stets präsent ist, umfasst das Verhältnis von Körper und Macht, das sie anhand der Erzählstrategien wie z.B. der Maskerade, des Zitats oder der inszenierten Bricolage ausloten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, kurz auf den Gender-Ansatz Judith Butlers zum Zusammenhang von Körper und Macht einzugehen. Für Butler ist der „leidenschaftliche Körper“ Ort potentieller Veränderung. „Wir sind unumkehrbar anfällig für Ausbeutung“ so Butler, aber „die Leidenschaften sind an den Grenzen der Anerkennbarkeit, eine Distanz ist von diesem Ort aus möglich“.⁵⁹¹ Der (weibliche) Körper ist zugleich limitierenden Normen unterworfen und fähig, sich handelnd von diesen Normen zu distanzieren und zu befreien. Hier zeigt sich eine auffällige Parallele zum Spiel in der Kunst, denn die Überschreitung von Normen (Regeln), die nicht mehr akzeptiert werden, ist allein durch ein neues Set von Normen (Regeln) möglich, die allerdings nicht festlegend sein dürfen, sondern variabel bleiben müssen.

d) *Alternative Wissensformen*

Ein weiterer wichtiger Diskurs, den Mathis und Zwick in ihren Performances implizit anbieten, umfasst die Relation von Macht und Wissen und betont die Bedeutung alternativer Wissensformen

⁵⁹⁰ Arendt, Hanna: *Macht und Gewalt*, München 2000 [Orig.: *On Violence*, 1970], S. 45.

⁵⁹¹ Butler, Judith: *Macht und Körper* [unveröffentlichter Vortrag und anschließende Diskussion, protokolliert und paraphrasiert von Martin C. Jäger], gehalten an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M., am 29.09.2001. Butler referierte v.a. zu Aspekten der Macht und Subjektconstitution bei Foucault; vgl. www.diegrenze.com/judith_butler1a.html (13.07.2010).

und -kompetenzen. Hier kann man an die zeitgenössischen sozialwissenschaftlichen Untersuchungen aktueller Wissensformen von Perger/Hug anknüpfen (vgl. Kap. II.3.2 „Hermeneutische, kulturwissenschaftliche Ansätze“). In diesem Kontext steht die „Bricolage“ für eine „regelrecht“ unsystematische Wissensstrategie, die auf die improvisierende Bewältigung besonderer Umstände ausgerichtet ist, so Perger/Hug. Die Bricolage ist situationsabhängig – im Gegensatz zu den immer noch stark etablierten Wissensformen, die nach so genannt objektivem Wissen suchen.⁵⁹² Wichtig ist die Erkenntnis, die vor allem dank der Verzahnung von *linguistic*, *semiotic* und *media turn* zustande kam, wie Perger/Hug betonen, dass

„höchst unterschiedliche Symbolsysteme wissenskonstitutiv wirken und zwar in enger Abhängigkeit von der Form ihrer Weitergabe. Hier wird deutlich, wie weit der Weg des 20. Jahrhunderts war von der Einsicht in den Symbolcharakter der Sprache – eröffnet schon von Ernst Cassirer – bis zur (Wieder-)Anerkennung der Tatsache, dass Metapher und Analogie zu unseren besten Erkenntnismitteln gehören.“⁵⁹³

Dass gerade so genannte „kleine Erzählungen“ wichtig sind, um differenzierte Kriterien der Wissenskompetenzen zu bilden und um beizutragen, „was in der Kultur das Recht hat, gesagt und gemacht zu werden“⁵⁹⁴, wurde mit Bezug auf Lyotard bereits ausgeführt (vgl. Kap. I.9 „Funktionen des Erzählens“).

e) *Und sie spielen doch*

Zum Schluss soll auf die bereits erwähnte These von Philip Ursprung eingegangen werden, die besagt, dass die zeitgenössische Kunst ihr Spielfeld verloren hat:

„Der Logik der Arbeitsteilung unterworfen, bürokratisch strukturiert, kann sie den avantgardistischen Traum der Verschmelzung von Kunst und Leben nur noch bildlich evozieren, aber nicht mehr durchspielen. Die Zeit der Kindheit für die Kunst ist, im Moment zumindest, vorüber. Die Spielplätze sind da, aber nicht für uns.“⁵⁹⁵

Gerade am Beispiel der Erzählstrategie „Inszenierte Bricolage“ kann das Gegenteil bewiesen werden, nämlich dass Mathis und Zwick damit spielerisch eine alternative Handlungs- und Wissensform ausleben und mit dem Einsatz ihrer Mittel gleichzeitig einen beschränkten Raum, eine beschränkte Wirklichkeit aufsprengen und so immer die Regeln ihres eigenen Spielfeldes bestimmen. Wie sie dies tun, wie sie ihre Bild-Wort-Dialoge ästhetisch gestalten, welche Welten sie dadurch konkret fokussieren und distanzierend verhandeln, welche Normen dadurch subvertiert und neu erstellt werden, soll im Folgenden untersucht werden.

⁵⁹² Hug/Perger, S. 1.

⁵⁹³ Ebd. S. 3.

⁵⁹⁴ Lyotard, S. 75. (in ebd., Kap. 6. „Die Pragmatik des narrativen Wissens“).

⁵⁹⁵ Ursprung, S. 188.

III.2.3 Analyse: *Meine Logopädin heisst Sus Zwick* (2009)

und:

Protuberanzen II (2004)

Kleine Einheiten in grossen Gefässen (2005)

Biography I (2000)

Zeit für eine zweite Biographie (2009)

Sieben Monumente für Annie Sprinkle (Mathis 2008)

In der Kurve der Ranke (2003)

Mimetisch-narrative Gattung – inszenierte Bricolage

Die Performances von Mathis und Zwick sind mimetisch inszenierte Bricolagen, in denen immer wieder dieselben Erzählmittel miteinander kombiniert werden. Wie ein roter Faden ziehen sich umfunktionierte Tanzgesten, Wörter, Verkleidungen, Videoprojektionen (Bild und/oder Text), Musik (live/ab Tonband), farbiges Licht sowie verschiedene Requisiten aus dem alltäglichen Umfeld durch ihre performativen Live-Auftritte.

Der Begriff „Bricolage“ wurde in den sechziger Jahren vom französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss geprägt, als er ausserhalb unserer westlichen Gesellschaft nach alternativen Denkformen forschte. In seinem Buch *La pensée sauvage* (Das wilde Denken) (1968) bezeichnet Lévi-Strauss mit der „Bricolage“ oder dem „Bricolieren“ eine besondere Art des Denkens und Handelns, die nicht einem „planmässigen, vorgezeichneten Vorgehen“ entspricht⁵⁹⁶, sondern die sich vielmehr durch das spontane, raumbundene Reorganisieren unmittelbar vorgefundener, nur zum Teil zweckbestimmter Materialien oder Ereignissen zu neuen Strukturen auszeichnet. Zum *Bricoleur* schrieb Lévi-Strauss:

„[...] die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d.h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht [...].“⁵⁹⁷

Künstlerische Tätigkeit weist oft eine grosse Nähe zum *Bricolieren* auf, sofern sie sich als Improvisation mit vorgefundenen Materialien auszeichnet, die durch Kombination oder Bearbeitung einen neuen Ausdruck oder eine neue Bedeutung erhält. Und sofern diese Gestaltung sinnlich geleitet ist; spricht der Künstler sich unmittelbar auf den Moment einlässt und sich von „der Wahrnehmung einzelner, ereignishafter Situationen“ leiten lässt.⁵⁹⁸ Es wäre jedoch falsch, das künstlerische Schaffen mit dem *Bricolieren* gleichzusetzen. Denn ein wissenschaftlicher Impetus – also das Veranschaulichen einer bestimmten Idee und dadurch

⁵⁹⁶ Vgl. Hug/Perger, S. 152.

⁵⁹⁷ Lévi-Strauss 1968, S. 30f.; vgl. auch Perger, in: Hug/Perger, S. 152f.

⁵⁹⁸ Hug/Perger, S. 157.

eine Überblicksperspektive – ist ebenso charakteristisch für künstlerisches Schaffen wie das Improvisieren mit vorgefundenen Materialien oder die unmittelbare Hingabe an den Moment. Dementsprechend positionierte bereits Lévi-Strauss den Künstler im Spannungsfeld zwischen *Bricoleur* und Wissenschaftler.

Wie Lévi-Strauss im obigen Zitat selbst äussert, weist die Bricolage auch eine grosse Nähe zum Spiel auf, vor allem bezüglich der funktionalen Offenheit der Bricolage- bzw. Spielsachen. Der Bricoleur sammelt und bewahrt seine Elemente nach dem Prinzip „das kann man immer noch brauchen“, wodurch sie nur zur Hälfte zweckbestimmt sind, wie Lévi-Strauss betont.⁵⁹⁹ Genau dieselbe Undeterminiertheit wünschte sich der deutsche Künstler Hans Bellmer für das Spielzeug:

„Das beste Spielzeug wäre darum jenes, das nichts vom Sockel eines im Voraus bestimmten, immer gleichen Funktionierens weiss, das so reich an Möglichkeiten und Zufällen wie die ärmste Lumpenpumpe und herausfordernd wie eine Wünschelrute an die Umwelt herangeht [...].“⁶⁰⁰

Diese Undeterminiertheit und Multifunktionalität ihres künstlerisch verwendeten Alltagsmaterials nennt Zwick als Ziel ihrer Arbeitsweise: „Für mich ist es am elegantesten, wenn das verwendete Material der Kunst wieder in die Gebrauchswelt zurückgeführt wird. Zum Beispiel, um das Gartenhaus zu flicken.“⁶⁰¹ Auch im Arbeitsprozess der beiden Künstlerinnen wirkt das umliegende Material als „Wünschelrute“, welche im Ausprobieren zu neuen Ideen führt, oder mit Zwicks Worten:

„Die einzelnen Bilder oder Settings und auch ganze Strukturen von Arbeiten entwickeln wir aber selten durch Sprache, sondern durch das Experimentieren am Material selbst. Entscheidungen fällen wir niemals einfach nur konzeptuell, sondern im direkten Ausprobieren, im Hinsehen auf das, was entsteht.“⁶⁰²

Das Erarbeiten einer Performance geschieht demnach genau in dem oben beschriebenen Spannungsfeld von Bricolage, Spiel und Wissenschaft, wie Mathis betont: „Spielen ist ein grosser Motor. Das Erfinden, Sammeln, Auslegen, Kombinieren, Erkennen von

⁵⁹⁹ „Die Mittel des Bastlers [...] lassen sich nur durch ihren Werkzeugcharakter bestimmen [...]: weil die Elemente nach dem Prinzip ‚das kann man immer noch brauchen‘ gesammelt und aufgehoben werden. Solche Elemente sind also nur zur Hälfte zweckbestimmt: zwar genügend, dass der Bastler nicht die Ausrüstung und das Wissen aller Berufszweige nötig hat; jedoch nicht so sehr, dass jedes Element an einen genauen und fest umrissenen Gebrauch gebunden wäre. Jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus“ (Lévi-Strauss 1968, S. 30f.; vgl. auch Hug/Perger, S. 153).

⁶⁰⁰ Bellmer, Hans: *Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, S. 29; vgl. auch Bätzner, S. 19.

⁶⁰¹ Zwick, in: Regn, S. 5.

⁶⁰² Zwick, in: Regn, S. 10.

Zusammenhängen führen direkt zur Montage: Basteln, nach Lévi-Strauss ‚bricolieren‘.⁶⁰³ Mathis und Zwick setzten sich aufgrund der Gespräche mit der Autorin sowie der Anwendung des Konzepts der „Bricolage“ der Autorin auf ihre Arbeiten verstärkt mit Narration auseinander und kreierten eine Performance (*Zeit für eine zweite Biographie* (2009), in welcher sie die Idee der Bricolage explizit thematisierten. In einem Interview, das sie anlässlich der Verleihung des Meret Oppenheim Preises 2009 führten, erklärten Mathis und Zwick zudem, was die Entwicklung des Begriffs „Bricolage“, den sie nun auf ihre Performances beziehen können, für sie bedeutet:

Mathis: „Sie holt etwas ans Licht, es wird etwas begrifflich bewusst und darum griffiger vermittelbar. [...] Andere Dinge, die kommen durch die Sicht und das Benennen von Betrachtern, von Gesprächspartnern ans Licht, und das ist angenehm. Ein Geschenk.“

Zwick: „Man kann es sich aneignen, weil es benannt ist.“⁶⁰⁴

In Benennung der Erzählstrategien von Mathis und Zwick gestaltete die theoretische Analyse ihre künstlerische Arbeit neu mit, im Sinne von Roland Barthes, der das Produkt der Aufführungsanalyse als „Simulacrum“⁶⁰⁵ bezeichnete.

Auch das, was Mathis und Zwick während ihrer Live-Auftritte auf der Bühne treiben, kann man ganz im Sinne Lévi-Strauss' als *Bricolage* oder im Sinne Bellmers als „Spiel“ bezeichnen. Nutzen Mathis und Zwick doch für ihre Performances seit Jahren immer wieder die gleichen Alltagsobjekte, die sie entsprechend dem Inhalt ihrer Performances auf der Bühne re-organisieren und zweckentfremden. Aber auch wenn Mathis' und Zwicks Handlungen auf der Bühne als *Bricolieren* bezeichnet werden können, so sind sie stets im Spannungsfeld zwischen Bricolage, Spiel und Wissenschaft zu sehen; denn dieses Reorganisieren und Umdeuten ist nie spontan, sondern präzise choreografiert: Sie inszenieren das Bricolieren auf der Bühne. Sie lassen sich freiwillig auf die „Begrenztheit vorgeformten Materials“ wie auch auf die besonderen Bedingungen vor Ort ein. Dann öffnen und erweitern sie vor Augen des Publikums diesen engen Rahmen durch phantasievolle Uminterpretation der vorhandenen Mittel.⁶⁰⁶

⁶⁰³ Mathis, in: Zürcher, Isabel: *Das Reine und das Schmutzige. Isabel Zürcher im Gespräch mit Muda Mathis und Sus Zwick*, in: *Prix Meret Oppenheim 2009*, Spezial-Publikation, dem Kunstbulletin 5/2010 beigelegt (hrsg. vom Schweizer Kunstverein), S. 99.

⁶⁰⁴ Mathis und Zwick, in: Zürcher, S. 101f.

⁶⁰⁵ Hiss übernimmt den Begriff des „Simulacrums“ von Roland Barthes. Das Simulacrum ist das Produkt, das am Ende der strukturalistischen Tätigkeit der Analyse entsteht. „Im Simulacrum prägt sich etwas Neues ein, etwas Eigenes.“ Es entsteht durch zwei Operationen: Zerlegung (in Paradigmen) und Arrangement (syntagmatische Tätigkeit); vgl. Hiss, S. 13f, Zitat S. 14.

⁶⁰⁶ Vgl. Perger, in: Hug/Perger, S. 162: „Typisch für den Bricoleur ist die kreative Zweckentfremdung dieser Gegenstände“, vgl. auch ebd., S. 155f. mit Fussnote 4.

Mit der inszenierten Bricolage als mimetisch-narrativer Gattung sowie den einzelnen Erzählstrategien schaffen sie auf der Bühne eine mehrfache Transgression beschränkter Räume: eine Überschreitung des physischen und semantischen Raumes (Erzählstrategie der „Inszenierten Bricolage“), des linear-analytischen Wahrnehmungsraums (synthetisches Erzählen), des Körperraumes (Maskerade) und des gesellschaftlichen Raumes der Konventionen (Zitat). Selbstverständlich kommen diese Arten der Transgression und die hier zugeteilten Erzählstrategien nicht derart klar zugewiesen oder gar unabhängig voneinander vor, doch im Folgenden wird jeweils eine Erzählstrategie einer bestimmten Raumüberschreitung zugeteilt.

Zur Aufführung von *Meine Logopädin heisst Sus Zwick* (äussere Erzählstrukturen)⁶⁰⁷

Meine Logopädin wurde eigens für die Performanceveranstaltungen „Telling Tales“ kreiert. Die Premiere fand am Samstag 21. März 2009 im grossen Kellersaal des Kunstmuseums Thurgau in der Karthause Ittingen statt. Auf Wunsch der Performerinnen wurde eine klar begrenzte, erhöhte Frontalbühne errichtet. Bei den gut 100 anwesenden ZuschauerInnen handelte es sich zum grössten Teil um Besucher des Kunstmuseums Thurgau, die neugierig auf Schweizer Performancekunst waren, sich aber nicht speziell damit auskannten.

Dauer der Performance: ca. 20 Minuten.

Die Performance wurde ein zweites Mal aufgeführt, am 3. April 2009 im Theaterhaus Gessnerallee, ebenfalls im Kontext von „Telling Tales“ (siehe DVDs im Anhang). Der Aufführungsraum war viel kleiner, die Bühne ebenerdig, aber ebenfalls frontal. Bei den 50 anwesenden ZuschauerInnen handelte es sich mehrheitlich um Kenner der Performance- und Theaterszene, die mit den Arbeiten von Mathis und Zwick vertraut waren.

Die beiden Performances unterscheiden sich alleine durch den Schluss, den Mathis und Zwick für die zweite Aufführung ausbauten, indem sie ihn um einen Tanz ergänzten.

⁶⁰⁷ Siehe auch die DVDs im Anhang.

Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)

Ihre „erzählte Welt“, die Mathis und Zwick mimetisch-narrativ zeigen, ist primär die Welt des Künstlers als Bricoleur, die Welt des Spiels, der Forschung und Kreation oder des Geschichten-Konstruierens. Es ist somit auch die Welt des multimedialen, performativen Raumes, der durch das Zusammenspiel⁶⁰⁸ von Installation, Performance und Narration als ein werdender kreiert und dargestellt wird. Dass sich Mathis als multimediale Künstlerin zunächst und vor allem für den performativen, flüchtigen Raum interessiert, erörterte sie jüngst:

„Das Ephemere ist für mich das Eleganteste überhaupt. Gut – auch wenn es in der Tradition bildender Kunst nicht unbedingt ganz vorne steht. Bei mir steht das Material nicht über dem Prozess, obwohl ich von der Bildhauerei herkomme. Schon da hat mich der Raum besonders interessiert.“⁶⁰⁹

Ihre erzählten Welten sind meistens in der Gegenwart angesiedelt, in der Jetztzeit, wurzeln jedoch auch in oder sind durchdrungen von selbst erlebten oder erzählten vergangenen Ereignissen. So stellen die erzählten Welten stets eine Mischung aus Realität und Erfindung dar, wobei Autobiographisches als Teil der Phantasie fungiert.⁶¹⁰

Das eigentlich Narrative entsteht bei Mathis und Zwick v.a. durch das, was Fludernik als „Vermittlung anthropozentrischer Erfahrung“ nennt.⁶¹¹ Auch bei Saemann und Duyvendak und im weitesten Sinne in allen narrativen Performances geht es grundsätzlich um ein Erzählen als „Vermittlung anthropozentrischer Erfahrung“. Doch bei Mathis und Zwick trifft diese Definition des Erzählens genau den Punkt: Ihre erzählten Welten entstehen nicht primär über die Darstellung einer Folge von Ereignissen in der Zeit. Die Diegesen mit ihren Protagonisten und Charakteren entstehen vielmehr durch ein Aneinanderreihen von Handlungsschemata, Vermittlung von Gedanken, Gefühlen, Darstellung von akustisch-visueller Wahrnehmung und Reflexion⁶¹², während bei Saemann oder Duyvendak verstärkt die lineare, nacherzählbare Handlung in der Zeit die Erzählung(en) bildet. Bei Mathis und Zwick entstehen nicht primär nacherzählbare Geschichten, sondern nacherzählbare Momente, Bilder, Gesten, poetische Sentenzen, die als aufblitzende Geschichten in der Erinnerung der Zuschauer haften bleiben. Das Erzählte wird somit über die mimetisch-narrative Erzählweise des Bild-Wort-Dialogs vermittelt, ähnlich einem Bilderbuch, aber mit der lebendigen Sinnlichkeit von Körpergestik und Stimme im dreidimensionalen Hier und Jetzt.

⁶⁰⁸ Allenspach/Wolf, vgl. hier Kap. I.9 „Funktionen des Erzählens“.

⁶⁰⁹ Mathis, in: Regn, S. 4.

⁶¹⁰ Die Schweizerisch-serbische Autorin und Preisträgerin des Deutschen Buchpreises 2010 Melinda Nadj Abonji antwortete auf die Frage, ob ihre Erzählungen autobiographisch seien, dass die Autobiographie stets Teil der Phantasie sei; vgl. Abonji, Melinda Nadj (im Interview), in: NZZ am Sonntag, 26.9.10 (Kulturteil), S. 70.

⁶¹¹ Vgl. Fludernik 2008, S. 73.

⁶¹² Vgl. ebd.

Motiv (medien-unabhängig)

In *Meine Logopädin* fragen Mathis und Zwick nach den Elementen, die es braucht, um eine Geschichte zu erzählen, und spielen mit verschiedenen Sprecher- und Erzählerfunktionen und -haltungen, womit sie verschiedene Spielarten des Erzählens thematisieren.

Plot (medien-abhängig)

Mathis spricht einen poetischen Monolog, der das performative Lesen zum Inhalt hat („Wenn der Körper liest“). Dann tanzen sie und Zwick zu Musik; Buchstaben werden auf ihre Körper projiziert. Dann wendet sich Mathis wieder ans Publikum und behauptet, dass sie keine Geschichten erzählen könne, sondern eine Dichterin sei. Mathis kommentiert und visualisiert ihr Verhältnis zur Sprache. Sie stellt Zwick, die in einem roten Schrank versteckt war, als „meine Logopädin Sus Zwick“ vor. Mathis rollt den Schrank mehrere Male im Kreis umher, übersetzt die von Zwick aus dem Schrank heraus erzählte Geschichte von Zwicks Grossmutter und ihrem roten Schrank. Zwick und Mathis nennen und visualisieren die wichtigsten Elemente, die es braucht, um eine Geschichte zu erzählen (siehe unten Erzählter Inhalt detailliert). Mathis fragt nach den Elementen, die dem Sprechen „Futter geben“⁶¹³. Sie singt mehrere Male ins Publikum: „Wo ist sie, die zu mir spricht?“ Mathis und Zwicks aufgezeichnete Stimmen aus dem Off wiederholen die variierte Frage: „Wo ist sie, die ...?“ Zeitgleich stellen sich Mathis und Zwick in unterschiedlichen Posen rechts und links vom Schrank gegenüber, verbunden durch eine lange Holzlatte. Zwick erzählt eine Erinnerung aus ihrer Kindheit, als der Vikar sie zuhause besuchte, um die Beichte abzunehmen. Zum Schluss ernennen sie den roten Schrank zum Transistorradio. In der Aufführung im Theaterhaus Gessnerallee erweitern Mathis und Zwick diesen Schluss, indem sie in weissen Unterröcken zu Musik tanzen und dabei wiederholt und betont die Buchstaben „A“ und „B“ singen.

Erzählter Inhalt detailliert

Da es sich bei den Performances von Mathis und Zwick insgesamt nicht um nacherzählbare Geschichten mit langem Spannungsbogen handelt, wird hier nur die metanarrative Passage aus *Meine Logopädin* wiedergegeben, in dessen Verlauf Zwick und Mathis ihre performative Erzähltheorie inszenieren:

Zwick: „Für eine Geschichte braucht es: ein Milieu... Es braucht auch ein Geheimnis. Eine Geschichte braucht auch eine Moral. Und, einen Faden. Sie braucht auch... eine Identifikationsfigur. Und eine Zuhörerschaft.“ [*Zwick schaut Mathis an, die sich inzwischen mit einem weissen Tuch verhüllt hat und als*

⁶¹³ Mathis fragt nach dem „Schlüssel“, „der Nadel“, dem „Anfang des Knäuels“, nach dem „Fett“, dem „Öl, das dem Sprechen Futter gibt“ (*Meine Logopädin*).

„Identifikationsfigur“ auf einem Schemel sitzt. Mit verstellter Stimme kreischt Mathis:] „Was wäre ich ohne Dich, nur ein unorganisierter Erdhügel.“ [Mathis mit tiefer Stimme:] „Was wär’ ich ohne Dich, bloss eine strukturierte Pfütze.“ [Zwick zum Publikum:] „Sie braucht einen klaren Anfang. Und ein Ende. Sie braucht...Aktion ... und Reaktion. Das eine.....ergibt das Andere. Sie braucht einen Strang. Und sie braucht auch Unterröcke. Und natürlich...einen Höhepunkt.“

Auf den weiteren Inhalt wird direkt in den Analysen der Erzählstrategien eingegangen.

Erzählstrategien (Darstellungsebene)

a) *Erzählperspektive – Inszenierte Bricolage*

Die Erzählstrategie der inszenierten Bricolage wird unter dem Aspekt der Erzählperspektive behandelt, da sie auf umfassende und beispielhafte Art sichtbar macht, welche Instanz(en) jeweils die Erzählung und/oder den narrativen Diskurs in den Performances von Mathis und Zwick vermitteln und damit die Sichtweise des Erzählten oder Erzählerischen prägen.

Das inszenierte Bricolieren eignet sich prinzipiell als Erzählstrategie, weil ihm zwei wichtige mimetisch-narrative Aspekte *per definitionem* zu eigen sind, nämlich das Re-Organisieren von Objekten, Subjekten oder Ereignissen in der Zeit, was zu veränderten Ereignissen oder Strukturen führt, sowie, als zweiter wichtiger Aspekt, das Sammeln und Aufbewahren von Gegenständen, das dem narrativen Vorgehen gleicht.⁶¹⁴

- *Transgressionen des Räumlichen und Semantischen*

Die Transgression des beschränkten Bühnenraums zeigt sich durch eine für Mathis’ und Zwicks Performances charakteristische Szenografie des Wachstums: Die Performances beginnen meistens in einem spärlich eingerichteten, dunklen Bühnenraum, der sich im Laufe der Aufführung durch das komplexe Zusammenspiel von Licht und Dunkel, von Körpern, Objekten, Tönen, Projektionen, Farben, Sprache, Musik und Gesang in vielfältige autonome Resonanzräume erweitert.

Für die Darstellung der Diegese (erzählten Welt/Geschichte) nutzen Mathis und Zwick immer wieder die gleichen Alltagsobjekte wie z.B. einen Schrank, Tisch, Besen, Eimer, eine Kerze, Glühbirne oder Holzlatte, aber auch Musikfragmente, Eigenzitate oder Bildprojektionen (z.B. Texte aus einem Roman), die sie auf der Bühne immer wieder neu re-organisieren.

⁶¹⁴ Auf diesen Zusammenhang zwischen Sammeln und Erzählen geht die Erzähltheoretikerin und Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal ausführlich ein: Bal, Mieke: *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive*, in: Bal 2006, S. 117-145.

Zudem vollziehen sie die Transformation des physischen Bühnenraums verbal, indem sie Körperteilen, Gesten oder Objekten eine neue semantische Bedeutung zusprechen und so den physischen Raum um einen narrativen erweitern. Entsprechend müssen die Zuschauer sich etwas anderes vorstellen, als sie vor sich sehen. Die Fähigkeit des Wortes, jegliche bühnentechnische Einschränkung zu überwinden, stellt eine der klassischen Funktionen des rein sprachlichen narrativen Textes (versus der szenischen Präsentation) im Bühnendrama dar, wie Pfister in seiner Dramentheorie betont.⁶¹⁵

Diese beiden Arten der mimetischen Raum-Transgression durch das Bricolieren sollen nun am Beispiel der Performance *Meine Logopädin* (2009) und im Vergleich mit der Performance *Protuberanzen II* (2004) dargelegt werden.

- *Der rote Schrank/die Hirschkuh*

Das inszenierte Bricolieren in *Meine Logopädin* lässt sich am Einsatz eines roten Schrankes beispielhaft verdeutlichen. Er ist eines von wenigen Bühnenrequisiten und dient, wie die anderen Requisiten und Medien, der Visualisierung von Mathis' und Zwicks metanarrativen Reflexionen. Er wird im Laufe der Performance mehrfach und in unterschiedlichen narrativen Kontexten metaphorisch und metonymisch verwandelt und verweist dabei stets auf einen anderen Schauplatz, der über die beschränkten Bühnenverhältnisse hinausweist. Indem er eine Stadt darstellt, indem er den Resonanzraum einer Geschichte repräsentiert, indem er zum Protagonisten einer Geschichte wird, die Sus Zwick als extradiegetische Ich-Erzählerin erzählt, und indem ihn Mathis zum Transistorradio ernennt, dient der Schrank gleichzeitig der Überschreitung des physischen wie auch des konventionellen sprachlichen Raumes. Kurz nach Beginn der Performance richtet sich Mathis appellativ und mit einem metasprachlichen Monolog zum Publikum und kommentiert, dass Sprache für sie als Künstlerin, trotz vieler Missverständnisse, die sie erzeuge, „etwas sehr Schönes“, „Praktisches“ und „Effizientes“ sei, denn:

„Ich kann z.B. sagen...Ich könnte z.B. sagen: Stellen Sie sich vor... [*Mathis zeigt auf einen schwarzen Vorhang, der hinter ihr an einem Ständer herunterhängt*] Hier wäre eine Stadt. [*sie rollt den Vorhang zur Seite, ein roter Kasten wird sichtbar, Mathis zeigt auf den Kasten*] Dann ist hier eine Stadt!“

Dieser explizite Appell an die Vorstellungskraft der Zuschauer, der als Kombination von räumlicher Behauptung und grammatikalischem Konjunktiv verbalisiert ist, kommt in ihren Performances häufig vor, wie auch in *Protuberanzen II* (2004), die nicht explizit als metanarrative Arbeit konzipiert waren, es implizit dennoch sind.

⁶¹⁵ Pfister, S. 275f.

In *Protuberanzen II* (siehe Abb. 12) wenden sich Mathis und Zwick wiederum als Autorinnen und Performancekünstlerinnen ans Publikum, an das sie mit folgender Ansprache appellieren:

Mathis: „Meine sehr verehrten Damen und Herren, stellen sie sich vor, das [zeigt auf eine Kerze, die sie in der Hand hält] wäre die Sonne. [Zwick zeigt auf den Bühnenhintergrund und sagt]: Und hier, hier wäre die Finsternis. *Mathis:* Dann würde diese Sonne diese Finsternis erhellen“ [bläst die Kerze aus].

Im Konjunktiv und mit lokalisierender, deiktischer Gestik behaupten Mathis und Zwick mimetisch eine von Sonnen, Schatten und Körpern geprägte Welt, die „hier wäre“. Sie fungieren somit nicht nur appellierend, sondern zugleich als analytische Erzählerinnen, die sich explizit zur Geschichte äussern. Und genau wie in der Performance *Ausflug in die Fresken* von Andrea Saemann, die im selben Jahr (2004) entstanden ist, oder wie in *Saemann meets Schneemann*, in welcher Saemann einen umgestürzten Baum repräsentiert, kreieren Mathis und Zwick performative Räumlichkeit allein durch das Zusammenspiel von Geste und Wort. Während Saemann jedoch einen realen Raum im Raum re-konstruiert, transformieren sich Mathis und Zwick zu Fabelwesen oder grotesken Installationen als Teil erfundener Geschichten, die in *Protuberanzen II* ebenso an ein Märchen, einen Mythos oder an einen alltäglichen Waldspaziergang erinnern:

[*Mathis beugt ihren flachen Rücken nieder und setzt ihren Kopf an Zwicks Hintern. Zwick führt eine dünne grüne Krawatte unter das Kinn und hält die beiden Enden seitlich hoch über ihren Kopf hoch, spricht zum Publikum:*] „Sie würden an einen Zentaur erinnert werden oder an ein Reh. Auf jeden Fall an ein Tier. Uns ist das Recht. Wir sind nämlich eine Hirschkuh.“ (Siehe Abb. 12)

Die burleske Komik, die sich hier ergibt, ist typisch für die mimetisch-narrativen Wortspiele von Mathis und Zwick. Die Komik entsteht objektiv aus der zwiespältigen Verbindung zwischen „Begriff und [...] Pose“⁶¹⁶, wie Zürcher pointiert dargelegt hat. Mathis und Zwick (die in diesem Beispiel mittels einer dünnen grünen Krawatte ein Geweih, Hörner oder Ohren visualisiert, je nach Assoziation, die im Zuschauer geweckt wird) haben erstens wenig Ähnlichkeit mit einer Hirschkuh und zweitens trägt eine Hirschkuh weder Geweih noch Hörner. Zur Komik trägt zudem die subjektive Bedingung bei, dass die Zuschauer eine Haltung „nicht im Ernst“ einnehmen (vgl. V. Analysevokabular). Die Performances von Mathis und Zwick schüren grundsätzlich eine Erwartungshaltung „nicht im Ernst“. Sowohl in *Meine Logopädin* wie auch in *Protuberanzen II* repräsentieren Mathis und Zwick Geschichten und distanzieren sich gleichzeitig metanarrativ von ihnen. Den Zuschauern wird suggeriert, dass nur durch ihre eigene Mittätigkeit oder Autorschaft eine Geschichte existiert oder eben existieren würde. Diese Gleichzeitigkeit von abwesender und präsenter erzählter Welt

⁶¹⁶ Zürcher, S. 97.

betont jedoch einen der Zweifel an der tatsächlichen Existenz einer solchen Welt, was implizit auf einen Konflikt zwischen Textwelt und Wunschwelt einer Figur oder Erzählerin hinweist. Kann ich mit meinen Mitteln die gewünschte andere Welt wirklich erzählen? Welches wäre meine Rolle in dieser anderen Welt? Dieser grundlegende Zweifel am Geschichtenerzählen, den Mathis in *Meine Logopädin* explizit artikuliert, schwebt in all ihren Performances mit, die genau deshalb aber implizit vehement den Wunsch und die Sehnsucht nach einer erzählten Welt kommunizieren. So markiert Mathis' Behauptung „Ich kann gar keine Geschichten erzählen“ den Beginn eines längeren Monologs mit dem sie, direkt zum Publikum ihr eigenes Verhältnis zum Erzählen kommentiert. Mathis steht während ihres Monologs vorne am Bühnenrand, trägt ihr kurzes rotes Samtkleid und hält sich das Ende eines langen weissen Schlauches ans Ohr, durch den ihr Zwick, verborgen hinter einem Schrank auf der Bühne, den Text souffliert:

Mathis: „Ich kann gar keine Geschichten erzählen. Ich kann Bilder machen. Kleine, kurze, kompakte, in sich geschlossene Einheiten. Kleine Räume, in denen Elemente, Figuren oder Worte, Objekte oder Farben, Töne zueinander in Beziehung stehen, komponiert im klassischen Sinne. In literarischen Kategorien gesprochen, sind es wohl Gedichte. Ja ich bin wohl eine Dichterin. Ich würde ja sehr gerne Geschichten erzählen können, aber ich kann's nicht. Es tönt jetzt blöde. Ich bin eben nicht in die Geschichtenerzähl-Schule gegangen. Ich bin in die Bild- und noch ein Bild- und noch ein Bild-Schule gegangen. Ja, ich liebe das Erzählerische, das Figurative, in Wirklichkeit aber ist es abstrakt. Vielleicht nicht so gemeint, aber auf jeden Fall so gebaut. Zu aller Verwirrniss kommt noch hinzu: Ich selbst, als nicht unwesentlicher Teil meiner Arbeit, habe den Hang, eine Figur zu sein, wie ausgeschnitten aus einem Comics oder Kinderbuch. Doch das sieht nur so aus. Ich erinnere sie nur daran, weil ich so kompakt bin und so deutliche Konturen habe. Ich spreche, und Sprache und gesprochene Sprache im Speziellen, ist ein brutaler Indikator für Geschichten. So wähnt sich das Publikum in einer Geschichte, aber s'ist keine.“

Mathis' Verständnis des Geschichtenerzählens – hier spricht sie als reflektierte Autorin und Performerin zum Publikum – orientiert sich an einem engen und, wie diese Arbeit zeigt, überholten Narrationsbegriff. Ihre Performances sind zwar keine linearen Erzählungen wie z.B. *Saemann meets Schneemann*, wie Mathis zurecht andeutet, sondern multimediale Verdichtungen. In ihnen überwiegt der Darbietungsmodus des dichterischen „showing“, der mit kurzen „telling“-Sequenzen abwechselt. Wobei die einzelnen Handlungssequenzen lose, aber logisch miteinander verknüpft sind und durch das wiederholte Auftreten und Verknüpfen derselben Elemente mögliche erzählte Welten skizziert werden, wenn auch für kurze Zeit und auf abstrakte Weise.

Was Mathis im ersten Teil von *Meine Logopädin* als rigorose Abgrenzung zum Geschichtenerzählen behauptet, entwickelt sich in den folgenden 20 Minuten zur metanarrativen

Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten von Sprache und Narration, die Mathis und Zwick performativ inszenieren. Dabei visualisieren sie die – scheinbar – üblichen Kategorien, nach denen eine spannende Geschichte im engen, klassisch-narratologischen Sinn gebaut werden sollte. Zugleich spielen sie jedoch mit den Konventionen: einerseits durch ihre Auswahl und Zusammenstellung der ihnen wichtigen Elemente (Milieu, Geheimnis, Faden, Identifikationsfigur, Zuhörerschaft, Anfang, Ende, Aktion, Reaktion, Strang, Unterröcke, Höhepunkt), die vielmehr an kriminalistisch-erotische Geschichten erinnern als an eine übergreifende Erzähltheorie. Andererseits wirken die Visualisierungen äusserst komisch, etwa wenn der weisse Schlauch als Metapher für die Sprache fungiert, während er sich um Mathis' Körper windet und sich fast nicht bändigen lässt. Oder wenn Mathis, mit einem weissen Tuch überdeckt, die Identifikationsfigur repräsentiert, die somit keine Helden-, aber eine ideale Projektionsfigur darstellt, die ohne den Zuschauer nur „ein unorganisierter Erdhügel“ oder „eine strukturierte Pfütze“ wäre. Oder wenn die „Moral“ der Geschichte mit Mathis' Schatten visualisiert wird, der im Dunkeln beinahe lautlos vorbeihuscht. Auch hier ergibt sich die subversive Komik aus dem Zwiespalt von ernstem Begriff und der jeweiligen Pose.

Das Komische ist bei ihnen „Ausdruck von präzise kalkulierten Spielregeln, die einer künstlerischen Logik folgen“⁶¹⁷, was sie mit Kunstformen wie Dada, Surrealismus, Fluxus oder auch Pop-Art verbindet. Absurdität, Verwirrung, Humor, Spiel und Anarchie werden als Teil der Realität akzeptiert, denn dem Geschichtenerzählen als einem Konstruieren einer verbindlichen anderen Welt misstrauen sie.

Neben humoresken Geschichtsandeutungen und metanarrativen Visualisierungen erzählen Mathis und Zwick aber auch veritable Geschichten im Indikativ und im „telling“-Modus, indem sie als autodiegetische Ich-Erzählerinnen aus ihren Erinnerungen schöpfen. So erzählt Zwick als auktoriale Erzählerin die Umzugsgeschichte von ihrer Grossmutter und dem roten Schrank. Zwick sitzt dabei im Schrank, während Mathis als Übersetzerin ihrer Geschichte fungiert. Sie legt ihr Ohr dicht an die Schrankwand, um Zwicks Worte zu verstehen und sie dann laut und für das Publikum verständlich zu wiederholen. Das Motiv des „Sprachrohrs“ wird hier in abgeschwächter Form wieder aufgegriffen. Bereits Mathis' Monolog wider das Geschichtenerzählen, der ihr von Zwick über den langen weissen Schlauch eingeflüstert wurde, warf die Frage nach der Erzähllhierarchie und Erzählperspektive auf. Wer erzählt hier wessen Meinung oder Geschichte? Welche Rolle spielt die „Logopädin“ alias Sprecherzieherin „Sus Zwick“? Inwiefern ist jedes Reden stets eine Übersetzung, eine

⁶¹⁷ Glasmeier, Michael: *Unter der Maske des Künstlers*, in: Bätzner, S. 129.

Neuordnung bestehender Aussagen im Sinne der Bricolage? Gibt es eine authentische Aussage oder Autobiographie?

Bezeichnenderweise wird in *Meine Logopädin* die Mundart für die Wiedergabe autobiographischer Geschichten verwendet, während das Hochdeutsch für die metanarrativen Reflexionen eingesetzt wird. Zum Ende der Performance erzählt Zwick eine unangenehme Episode aus ihrer Kindheit, als der Vikar sie zuhause besuchte, um die Beichte abzunehmen. Zwick erzählt als autodiegetische Ich-Erzählerin im historischen Präsens. Sie stützt sich auf den roten Schrank, der Bühnenraum ist abgedunkelt, auf den Schrank werden verschiedene Nomen in grossen Lettern geschrieben, vertikal von oben nach unten projiziert: Kastentüre, Blume, Tante, zweite Klasse, Kommunion, Gipsbein, Zuhause, Freundinnen, Vikar, Besuch etc. Die Nomen bilden somit eine schriftliche Verdoppelung ihrer mündlichen Erzählung, sind aber genau so ephemere wie diese, da sie sich in der Dunkelheit verflüchtigen. Im Hintergrund sind rhythmische Ukulelentöne zu hören, die Mathis live zupft. Zwick erzählt, wie sie feuerrot wurde, als sie dem Vikar antworten musste, ob sie ihre Sünden bereue. Ihre Emotionen waren so heftig, dass alles um sie herum, auch die Stadt, rot wurde:

Zwick: „Mit wirds heiss und chalt und heiss und chalt. Und ich wird füürrot. Alles wird rot: d'möbel, d'stube, s'huus, die ganzi stadt, alles rot.“⁶¹⁸

Zwicks Geschichte erinnert an den magischen Realismus südamerikanischer Autoren wie Gabriel Garcia oder Isabel Allende. Die Farbe Rot zieht sich hier – buchstäblich – wie ein roter Faden durch die Performance und bildet ein wichtiges Stilmittel der Gesamtposition. Bildhaft-assoziativ werden so die einzelnen „kleinen Räume“, „Figuren“, „Worte“, „Objekte“ oder „Farben“ (siehe Zitat Mathis' oben) miteinander verbunden und spielen sich gegenseitig Nahrung für aufblitzende Geschichten zu.

- Zusammenfassend zur Erzählperspektive

Mathis und Zwick fungieren auf der Bühne als Autorinnen, Performerinnen, Erzählerinnen und als Verkörperung unterschiedlicher Figuren ihrer mimetischen Erzählungen.

Zum Publikum sprechen sie durchwegs als Ich-Erzählerinnen mit Leib (wenn z.B. Mathis Zwick als „Meine Logopädin Sus Zwick“ vorstellt), wobei sie stets als abstrahierte Figuren ihrer selbst auftreten. Ihre Sprecher- oder Erzählerfunktionen sind oft vermittlungsbezogen (v.a. expressiv und metanarrativ), analytisch und in einem geringeren Masse erzähltechnisch.

⁶¹⁸ „Mir wird's heiss und kalt und heiss und kalt. Und ich werde feuerrot. Alles wird rot: die Möbel, das Wohnzimmer, das Haus, die ganze Stadt; alles rot“ (Zwick, in: *Meine Logopädin*, 2009).

Entsprechend den Erzählerfunktionen nehmen Mathis und Zwick eine eher distanzierte Haltung zu ihren erzählten Welten und deren Figuren an, was sich wiederum von Saemanns emotionaler Haltung gegenüber der Welt der Performancekünstlerinnen, mit der sie sich stark identifiziert, unterscheidet. Oft dominiert eine Haltung „nicht im Ernst“, die als Markenzeichen ihrer Performances gilt und die viel Raum für subversives Erzählen eröffnet. Ganz im Sinne Benjamins geben sich Mathis und Zwick auf der Bühne stets publikumsnah; ihre Aussagen und Erzählungen sind immer – oft in Monologen – direkt zum Publikum gerichtet.

Sie spielen in einem viel grösseren und vor allem transparenteren Masse mit unterschiedlichen Varianten der Erzählperspektive, -stimme oder -funktionen, als dies beispielsweise Saemann in *Saemann meets Schneemann* tut. In Mathis' und Zwicks Spiel mit analytischen, metanarrativen und metasprachlichen, appellativen und erzähltechnischen Funktionen liegt die Bedeutung ihrer mimetischen Erzählungen, und nicht in der Wiedergabe einer glaubhaften Geschichte. Ihr Ziel ist das Spiel im unmittelbaren Umfeld des Alltags und der Bühne als ihren *playgrounds*⁶¹⁹. Die Art und Weise ihres verdichteten, phantasievollen Sprechens und bricolierenden Handelns etabliert sie als glaubwürdige Sprecherfiguren, die sich dem Ernst des Themas auf spielerische Weise stellen.

Indem sich analytische, erzähltechnische und metanarrative Elemente spielerisch verschränken, transgredieren ihre Geschichten, die sich mit Hilfe der inszenierten Bricolage ergeben, die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Vorstellbaren, zwischen dem Konventionellen und dem Möglichen, zwischen dem Gegebenen und dem Begehrten als einer realisierbaren Utopie. Der künstlerische Anspruch ihrer Arbeiten liegt darin, die Zuschauer mit einem reflektierten Alltag zu konfrontieren, der bricolierend verwandelt wird. Hier zeigt sich das transgressive, listige Potential dieser Erzählstrategie. Indem Mathis und Zwick das bricolierende Handeln inszenieren, inszenieren sie zugleich sich selbst als autonom handelndes Subjekt, welches die Umwelt und deren Transformationen „sieht“ (=Fokalisierungsinstanz) und welches sich von der realen Begrenztheit seiner unmittelbaren Umgebung nicht einschränken, sondern inspirieren lässt. Ihre Haltung drückt demnach aus: sich nicht von den scheinbaren Zweckbestimmung der Gegenstände beeindruckt zu lassen, sondern deren Bedeutung selbst neu zu bestimmen.

⁶¹⁹ Vgl. Ursprung, S. 188; Ursprung bezieht sich auf Peter Friedls Dia-Installation „Playgrounds“ (Spielplätze, 2000).



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

Abb. 17-25: *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, 2009, Mathis und Zwick

b) Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild

- Maskerade

Wie bei der Bricolage leben Mathis und Zwick auch im Spiel mit ihren Identitäten ein Verlangen nach lustvoller Selbstbestimmtheit vor. Durch die wiederkehrende Wahl ihrer Kostüme aus einer beschränkten Palette werden sie zu Figuren in ganz unterschiedlichen Abstraktionen ihrer Selbst – ohne jedoch die eigene Identität aufzugeben. Hierin zeigt sich ihr selbstbestimmter Umgang mit ihrer Identität als Frau und Künstlerin.

Ihre Kostümpalette beschränkt sich meistens auf eine paar wenige, wiederkehrende Kleidungsstücke, die Mathis und Zwick während der Performances an- und ausziehen: Ein ärmelloses rotes, schwarzes oder grünes Kleid, ein alter brauner Hut, ein alter brauner oder schwarzer Mantel, ein weisser Kittel oder Unterrock. Es sind minimale Maskierungen ohne auffällige Schminke, Perücke oder andere Transformationsmittel, wie sie beispielsweise die amerikanische Künstlerin und Fotografin Cindy Sherman für ihre Selbst- und Fremdinszenierungen einsetzt, um verschiedene Rollenzuschreibungen auszuloten.⁶²⁰

„Im Zusammenhang des Spiels bedeutet Maske nicht Verkleidung, sondern gleichfalls ein Befolgen der Spielregeln, das in festgelegten Typisierungen sichtbar wird.“⁶²¹ Was der deutsche Kunsthistoriker Michael Glasmeier hier im Vergleich mit den Figuren der Comedia dell'arte äussert, trifft auch auf die Maskerade von Mathis und Zwick zu, die, den Regeln der Bricolage entsprechend, stets aus Kleidern des unmittelbaren Umfelds besteht.

Es stellt sich nun die Frage, unter welchem Maske Mathis und Zwick tatsächlich spielen. Sind sie die neuen Clowns oder Narren des 21. Jahrhunderts und agieren so mit einem Künstlerstatus, der, wie Glasmeier es ausführte, die moderne Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts prägten? Denn:

„Nur unter der Maske lassen sich andere Wahrheiten und Realitäten, Obszönitäten, politische und gesellschaftliche Gemeinheiten sagen und ausspielen. Das mag ein Gemeinplatz sein, hat aber weitreichende Konsequenzen: Der moderne Künstler gilt als der neue Narr und weisse Clown. Er identifiziert sich mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Circus und Kabarett.“⁶²²

Als Kabarettistinnen fehlt ihren Performances jedoch das Hinarbeiten auf eine politische Pointe, als Clowns fehlen ihnen die Tragik und Melancholie (der frühen Clowns) oder die Aggressivität und Verstörung (wie z.B. in den Arbeiten von Bruce Naumann Mitte der 1980er Jahre.)⁶²³ Am ehesten zu sehen ist eine Parallele zwischen einer subtilen Clownhaftigkeit von

⁶²⁰ Zu Cindy Shermans Spiel mit unterschiedlichen weiblichen „Rollenzuweisungen“ vgl. Glasmeier, S. 135.

⁶²¹ Ebd., S. 130.

⁶²² Glasmeier, S. 130.

⁶²³ Vgl. ebd.

Mathis und Zwick und den erotisch-kindlichen Clowns von Cindy Sherman⁶²⁴, die sich am Rande des Obszönen bewegen. Eine weitere Analogie ist in der „tapferen Hanna“ alias Jeanne D’ArPpo, der Paradedfigur der Schweizer Clownin Gardi Hutter auszumachen. Auch in Hutters Bühnenstücken liegt der handlungstreibende Konflikt zwischen Textwelt (Wäschealltag) und Wunschwelt (Jeanne d’Arcs Heldentaten) der dicken Wäschefrau Hanna, als die sich Hutter verkleidet.⁶²⁵

Allerdings brauchen Mathis und Zwick im Gegensatz zu Sherman oder Hutter ihre Maskierung nicht primär, um ihre Körperlichkeit zu verändern, sondern um sie zu betonen und dem Publikum lustvoll die beiden wandelbaren Typen Mathis und Zwick auf der Bühne zu präsentieren. Sie zeigen ihre Körper so, wie sie sind, bewegen sie besonders in ihren Tanzeinlagen auf unbefangene, sinnliche Weise, auch wenn – oder gerade weil – sie nicht den bei uns vorherrschenden gesellschaftlichen Schönheitsidealen entsprechen. Mathis und Zwick überschreiten damit gesellschaftlich verankerte Konventionen und thematisieren zugleich die – stets aktuelle – Frage nach den sozial und kulturell geprägten Rollen, deren Aneignungen und Artikulationsformen.

So bewegen sich Mathis und Zwick vielmehr „unter der Maske des Künstlers“, die ihnen erlaubt, ihre Identität als Frau und Künstlerin immer wieder zu transgredieren.

Es gilt demnach, was Glasmeier bezüglich der Dadaisten, Fluxuskünstler und der an sie anknüpfenden KünstlerInnen feststellt:

„[d]as Künstlersein wird ihnen selbst zur Rolle. Der Künstler kann den Künstler spielen und darauf setzen, dass das Regelwerk der Kunst ihn automatisch im Schutz des Distanzraums rezipiert. Nicht ‚Unter der Maske des Narren‘⁶²⁶, sondern unter der Maske des Künstlers werden komplexe Spielanleitungen entworfen und jenseits einer Melancholie des Scheiterns exekutiert.“⁶²⁷

Wenn Mathis in *Meine Logopädin* das Publikum aufklärt, dass sie keine Figur „aus einem Comics oder Kinderbuch“ sei, spielt sie geschickt mit ihrer eigenen Maske, die – benannt – umso verstärkter zutage tritt.

Die Erzählstrategie der „Maskerade“ fokussiert die Tatsache, dass sich die beiden Künstlerinnen „verkleiden“, um damit vom eigenen Körper zu abstrahieren und ihn anhand von Regeln neu darzustellen (denn im Alltag sieht man Mathis und Zwick vorwiegend in Jeans und T-Shirt). Hier muss an Judith Butlers Verständnis von Körper und Macht angeknüpft werden, denn für Butler ist der Körper „ein Raum der Leidenschaft, ein

⁶²⁴ Vgl. Abb. „Untitled #419“, Cindy Sherman 2004, in: Bätzner, S. 124, und in: Durand, Régis und Véronique Dabin (Hg.): *Cindy Sherman*, Paris 2006, S. 268f.

⁶²⁵ Vgl. z.B. www.theater.ch/dietapferehanna.gardihutter (25.10.2010).

⁶²⁶ Zitat aus: Poley, Stefanie: *Unter der Maske des Narren*, Stuttgart 1981; Glasmeier, S. 136 mit Fussnote5.

⁶²⁷ Glasmeier, S. 130f.

Knotenpunkt, ein Umlenkungspunkt der Macht und möglicher Ort, von dem aus Widerstand erfolgen kann“. Im lustvollen Präsentieren ihres Körpers und im bricolierenden Ausprobieren unterschiedlicher Selbstbilder offenbaren Mathis und Zwick einen Genderaspekt, der sich gegen die autoritäre Fixierung sexueller Prägung stemmt. Denn ihre autonome Bestimmung von Körperlichkeit und Sexualität überträgt sich nicht nur auf das weibliche, sondern auch auf das männliche Individuum – zumindest wäre dies Teil ihrer realisierbaren Utopie. Der politische, gesellschaftskritische Impetus ihrer Erzählstrategie der „Maskerade“ liegt somit in der Forderung, dass jede/r sich mit den eigenen – im unmittelbaren Umfeld vorhandenen – Mitteln artikulieren soll und dass Identität als soziales Konstrukt sich im Bereich des Erzählens und der sozialen Praxis manifestiert.⁶²⁸

- *Synthetisches Erzählen*

Die Performances von Muda Mathis und Sus Zwick sind multimediale poetische Collagen aus Sprache, Ton, Bild und Aktion. Mit ihren poetischen Sprachhandlungen greifen sie nicht (wie bei der inszenierten Bricolage) primär auf Bestehendes zurück, sondern stellen eine Erfindung, eine neue Aussage in den Raum.

Dies geschieht einerseits über synthetische Erzähleräusserungen⁶²⁹, die als Sätze meistens weder zeitlich noch räumlich determiniert sind. Indem er im Präsens steht, wird der Diskurs lyrisch. Eine solche Sätze liegt z.B. in den Worten:

„Wenn der Körper liest, dann liest er mit seinem Rumpf, mit seinen Armen und Beinen. Wenn der Körper liest, dann tut er dies mit einer sehr feinen Membran. [...] Wenn der Körper liest, dann tut er dies nicht Wort für Wort, sondern in grossen geschwungenen Linien. Wenn der Körper liest, summt er und ist in Bewegung.“

Musik ertönt aus dem Off. Mathis und Zwick tanzen abwechselnd und mit ausladenden Arm- und Hüftbewegungen vor dem Vorhang vorbei: zum Schluss tragen sie nur noch weisse Unterröcke. Buchstaben und Wörter werden auf ihre Körper projiziert. (Meine Logopädin)

Die narrative Einbettung dieser Sätze und die sprachlich evozierten Bilder konkretisieren sich oft durch körperliche Aktionen oder durch den Einsatz visueller Bilder. Oder vielmehr: sie werden scheinbar konkretisiert. Denn weder erläutert der Sprachtext die visuelle Darstellung noch visualisiert diese den Sprachtext. Vielmehr ergibt sich aus dem oft überraschenden oder humorvollen Zusammenspiel von Sprachbild und Bildsprache eine dritte, assoziative Aussage.

⁶²⁸ Zu den unterschiedlichen feministischen Theorien (u.a. Judith Butler), die im Rahmen der Psychoanalyse entstanden sind, vgl. Carlson, S. 51ff. Zur Entwicklung und Bedeutung von Judith Butlers Gender- und Identitätstheorie, siehe v.a. ebd., S. 76ff.

⁶²⁹ Zum „synthetischen“ Sprechen (im Vergleich zum analytischen oder appellativen Sprechen) vgl. Nünning 1997, S. 338.

Zudem spielen Rhythmus, Mehrdeutigkeit und Vorstellungskraft eine wichtige Rolle. Denn neue Aussagen generieren Mathis und Zwick auch über eine lautmalerische Wortmusik: das permanente Aufscheinen ähnlicher Motive – Begriffe, Töne oder Gesten –, die zwar an sich nichts bedeuten und nicht logisch aufeinander folgen, aber durch die Wiederholung in unterschiedlichen Kontexten mit Assoziationen aufgeladen werden und dadurch einen Stellenwert in der Erzählstruktur erhalten. Wird ein derart aufgeladenes Motiv erwähnt, schwingt in der Imagination der Zuschauer ein ganzer Akkord an Bildern mit. In *Meine Logopädin* geschieht dies z.B. über die leitmotivisch eingesetzte Farbe Rot. In *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (2005, Abb. 16), einer Performance zum Thema disziplinäres und mediales Denken⁶³⁰, evozieren Mathis und Zwick das Spannungsfeld von Ordnung und Unordnung durch das wiederkehrende Motiv der Körper- und Landschaftstopographie, die immer wieder von Störungen, Hochs und Tiefs, Licht und Dunkelheit geprägt sind. Der musikalische, marschähnliche Auftakt bildet die Grundspannung, gepaart mit ihrem Lied:

„Es bambeln leicht die Arme / Die Hüfte kommt in Schwung / Die Milch, die wird zur Sahne / Den Kosmos wirbelt's rum / Die Schubladen klappern tüchtig / Die Mauern stürzen ein [...]. *Refrain*: Dein Herz das hängt so hoch. Mein Herz das hängt so tief.“

Einige Minuten später bricoliert Zwick mit den Körperzonen von Muda Mathis:

„Hier [*Zwick zeigt mit der Hand auf Mathis Bauchregion*] ist das Tief von Genua, hier [*Knie*] das Hoch der Azoren, da [*Nase*], der Sturm von Biasca, hier [*Fussspitze*] die Sonnenfinsternis von Kalkutta, da [*Brust*] die heissen Quellen von San Casciano, da [*Scham*] die Eruption vom Montserrat, und da [*obere Silhouette*] die Skipiste von Llubiliana.“

Gegen Schluss der Performance hört man im Dunkeln ein immer lauter werdendes Rauschen, das sich zum Sturm steigert. Im Schlussong taucht das Störmotiv, welches beispielhaft als eines der charakteristischen Motive von *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* ausgewählt wurde, so auf:

„Zwischen das Tief von Genua und das Hoch der Azoren / da hat's gegeben, hat's was gegeben eine grosse Disturbation / eine Riesenwindhose / eine grosse Windhose / eine Feuerrose, eine Jacke von Hagel / eine angeregte Fluktuation / das alles hat sich geballt zu einem dicken Brei / jaaa und dieser Brei ist durch die Luft gesaust, in die Ordnung / und die Ordnung, die Ordnung ist nun entzwei.“

Bild und Wort werden als zwei parallele – und nicht als miteinander dialogisierende – Aussagemodi eingesetzt, die der Zuschauer gleichzeitig lesen muss.

Das synthetische Erzählen von Mathis und Zwick muss zwischen bildender (Video-)Kunst und Dichtung angesiedelt werden und kann mit dem britischen Theaterwissenschaftler Martin

⁶³⁰ Vgl. www.mathiszwick.ch/?m=3&show=5 (2.11.2010).

Esslin als „eine sichtbar gemachte Erzählung, ein Bild, dem die Kraft gegeben wurde, sich in der Zeit zu bewegen“⁶³¹, bezeichnet werden. Dass Mathis und Zwick stets vom bewegten Bild ausgehen, hat mit ihrer Ausbildung und Arbeit als Videokünstlerinnen zu tun, wie Mathis bereits in *Meine Logopädin* selbstreflexiv erzählte: „Ich bin in die Bild- und noch ein Bild- und noch ein Bild-Schule gegangen“. So wenden Mathis und Zwick die Regeln ihrer Video- und Musikkomposition auch für die Kreation ihrer Performances an:

Zwick: „Beim Zusammenbauen unserer Live-Performances orientieren wir uns am Bildschnitt des Videos, beim Videoschnitt gehen wir andererseits oft von Musik aus, Bild wie Handlung hat in ihrem Zusammentreffen, in ihrer Komposition viel mit Timing und Rhythmus zu tun.“

Mathis: „Musik ist also der beste Lehrmeister auch für das Visuelle.“⁶³²

Zum Schluss soll die Bedeutung dieses bildhaften synthetischen Erzählens als alternative Wissensform betont werden. Denn es enthält viel implizites⁶³³ (sprachliches, rhythmisches, körper-gestisches, komisches, reflexives etc.) Wissen, das bildstark in der Erinnerung der Zuschauer verankert wird. So wird in Anlehnung an Sexl betont, dass die Erzählstrategie des synthetischen Erzählens gerade deshalb „Erfahrung vermitteln“ kann, weil „sie nicht real abbilden will, sondern eine erklärt literarische, metaphorische Sprache ist, eine Sprache der Hinweise und Andeutungen“.⁶³⁴ In Analogie zur abstrakten bildenden Kunst kann die These aufgestellt werden: Die synthetisch gestalteten und evozierten Bilder sind deshalb enorm ausdrucksstark, weil sie von einer (Idee einer) Geschichte abstrahiert sind.

c) Zitat

Mathis und Zwick nutzen das Zitat als Erzählstrategie des historischen Rückbezugs, um sich in die Performancetradition einzubetten, ihr eigenes Schaffen zu rekapitulieren und die eigene künstlerische Position zu stärken, indem sie ihren Umgang mit Körper und Macht, mit Sprache und Narration, mit Bild und Poesie verdeutlichen. Das Zitieren ist wiederum als Bricolage zu verstehen, denn es basiert auf der Frage, wie erschaffe ich aus alten, bereits bestehenden Textteilen einen neuen Text bzw. eine neue Performance? In den performativen Antworten zeigt sich die List der Performerinnen, die mittels des Zitats ihre eigene Autorschaft distanziert und mit Augenzwinkern betrachten und gleichzeitig das eigene

⁶³¹ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 36. Vgl. auch Diezels Ausführungen zu Esslin. Diezel verweist auf Esslins Verortung des Dramas zwischen „Epischer Dichtung und bildender Kunst“ (Diezel, S. 55f.).

⁶³² Mathis, in: Zürcher, S. 99.

⁶³³ Zur Tatsache, dass viele Berufe implizites Wissen vermitteln, vgl. Hug/Perger, S. 2.

⁶³⁴ Sexl, S. 2f.

Schaffen (zurecht) auf Augenhöhe mit anderen wichtigen Performancepionierinnen oder zeitgenössischen Künstlerinnen einreihen.

Grundsätzlich zitieren Mathis und Zwick ihre eigenen Performances oder ausgewählte Arbeiten anderer Performancekünstlerinnen. Letzteres entspricht wiederum ihrem kollektiven Machtbegriff, „sich mit anderen zusammen zu schliessen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln“.⁶³⁵

Der von Benjamin aufgestellten Forderung, dass der *storyteller* als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft fungieren soll, entsprechen Mathis und Zwick, indem sie Wissen und politische Statements aus der Performancegeschichte kraft des Zitierens vermitteln und somit vereinzelt performative Performancegeschichte betreiben – was im Wesentlichen durch Saemanns künstlerische Forschung motiviert ist. Im Rahmen von „generation gap“ (2002-2005) und „Performance Saga“ (seit 2002) wurden Mathis, Zwick und andere zeitgenössische Schweizer Performancekünstlerinnen aufgefordert, ihren eigenen Performancewurzeln und Vorbildern nachzuforschen. Das Resultat, die beiden Performances *In der Kurve der Ranke* und *Sieben Monumente für Annie Sprinkle* wird unten in „Zitat als subversive Verschwisterung“ erörtert.

- *Eigenzitate als inszenierte Erinnerungen*

Mathis Solo-Performance *Biography I* (2000) und die gemeinsame Zweier-Performance *Zeit für eine zweite Biographie* (2009) sind Beispiele für Eigenzitate, mit denen Mathis und Zwick ihr vergangenes Schaffen kurz und in einem neuen Kontext in die Erinnerung zurückrufen. In *Biography I* rekapituliert Mathis⁶³⁶ ihr eigenes Performanceschaffen seit den Anfängen, indem sie ihre Performances chronologisch aufzählt und sie sogleich in Form von Mini-*Reenactments* – es sind Substrate des jeweiligen Originals – visualisiert. Ein solches *Reenactment* beginnt Mathis mit den Worten: „*and my next performance was the naked truth*“. Dann holt sie vom Bühnenrand her einen weissen Kohl auf einem Holzschneidebrett, nimmt eine Axt in die Hand, gibt der Glühbirne, die über dem Tisch hängt, einen Stoss, so dass sie hin- und herpendelt, und hackt dann exakt im Rhythmus des Pendelns auf den Kohl ein. Mathis' Bewegungen werden immer heftiger, lösen sich vom Pendelrhythmus und zerhacken den Kohl schliesslich hemmungslos. Parallel dazu ertönen die aufgezeichneten und im Loop wiedergegebenen Worte: „*and...the naked truth, and...the naked truth, and...the*

⁶³⁵ Arendt 2000, S. 45.

⁶³⁶ Aufgeführt am ICA Institute of Contemporary Arts, London, 2000.

naked truth“. Mathis' Maskerade besteht aus dem roten Samtkleid, einer weissen, verschmutzten Schürze, die sie darüber gebunden hat, und ihrem braunen Hut.

Mit dieser Bühnenaktion knüpft Mathis an die Tradition feministisch geprägter Performances seit den 1960er Jahren an, wie z.B. an Martha Roslers 6-minütige Video-Performance *Semiotics of the Kitchen* (1974/75), in welcher Rosler den teilweise gewalttätigen Einsatz von Küchengeräten demonstrierte, um das traditionelle, der Frau eingeschriebene Zeichensystem „Küche“ zu demontieren.⁶³⁷

Mit *Zeit für eine zweite Biographie* (2009, Abb. 13 und 14)⁶³⁸ knüpfen Mathis und Zwick an das Konzept von *Biography I* an. Da sie die Performance im Rahmen der Zusammenarbeit mit der Autorin für das Symposium *Monitoring Scenography 3: „Space and Desire/Raum und Begehren“* (ZHdK 2009) neu kreiert haben, thematisieren sie mit ihren „performativen Eigenzitäten“ speziell das Bricolieren als Erzählstrategie. Ihre Körperhandlungen, gesprochenen und gesungenen Texte, Tanzeinlagen, Projektionen und Lichtstimmungen führen sie „zu einer eigenwilligen Form von Erzählung“⁶³⁹ zusammen.

- Zitat als subversive Verschwisterung

Die Erzählstrategie des Zitats dient in Mathis' und Zwicks Arbeit vorwiegend der Verknüpfung der eigenen Performanceposition mit Werken anderer bedeutender Performancekünstlerinnen, wobei wiederum mit dem eigenen Selbstbild gespielt wird.

Die Solo-Performance *Sieben Monumente für Annie Sprinkle*, die Mathis für das *Performance-Saga-Festival* kreierte, welches im Rahmen von Bone 2008⁶⁴⁰ in Bern stattfand, ist eine Hommage an die amerikanische Porno- und Performancekünstlerin Annie Sprinkle. Mit Live-Kommentaren und ihrer aufgezeichneten Stimme aus dem Off zitiert Mathis manifestartig und humorvoll Annie Sprinkles künstlerische Position und verschwistert sich dabei mit ihr:

⁶³⁷ Martha Rosler: "Semiotics of the Kitchen", Video 1975, 7 Minuten. „Semiotics of the kitchen“ zeigen eine frontal in die Kamera schauende Frau. Diese nimmt jeweils ein vor ihr auf dem Tisch liegendes Küchenutensil in die Hand, benennt es und zeigt den Gebrauch des Utensils vor – allerdings in einer wutgeprägten Übersteigerung des normalen Gebrauchs: „In an ironic grammatology of sound and gesture, the woman and her implements enter and transgress the familiar system of everyday kitchen meanings“; vgl. <http://home.earthlink.net/~navva/video/index.html> (22.11.2010).

⁶³⁸ Konzipiert und aufgeführt anlässlich des Symposiums *Monitoring Scenography 3: Space and Desire/Raum und Begehren*, 08.-10.10.2009, ZHdK, Zürich, Muda Mathis und Sus Zwick.

⁶³⁹ www.mathiszwick.ch/?m=3&show=1 (01.11.2010).

⁶⁴⁰ Muda Mathis, in: *Seven Monuments for Annie Sprinkle*, Bone 11, Performance-Saga-Festival, Schlachthaus Theater Bern, 6. Dezember 2008.

„Annie und ich zelebrieren Körper als das Vulgäre, Schöne und Wahre mit einer grossen Ernsthaftigkeit. Da fürchten sich manche; kleine Rache am Spiessertum. Aber dann kommen Annie und ich.“ [*Muda hebt das grosse braune Fass hoch – Gelächter im Publikum – und stellt es auf den Hocker. Mathis’ Stimme aus dem Off:*] „wir, die Giganten. Wir spiessen die Spiesser auf Spiesse und verspeisen sie, bis sie verspiesen sind, die spiessigen Spiesser. Und dann verdauen wir sie und sie transformieren sich wie von selbst in mutige furchtlose Menschen.“ [*Gelächter im Publikum*].⁶⁴¹

Indem Mathis mit einem grossen, leeren Plastikfass, einer langen Holzlatte und einer Kerze bricoliert, um ihre Monumente für Annie Sprinkle zu errichten, zitiert sie die feministische Annie Sprinkle auf (selbst-)ironische Weise, macht aber das Geschlecht nicht zum Thema ihrer Performance. Somit untermauert sie Annie Sprinkles feministische Performance und geht zugleich darüber hinaus, indem sie sie hin zu einer Gender-Performance transgrediert.

Nach Judith Butler wird Geschlecht durch das Zitieren und Wiederholen existierender Normen konstruiert. Gender, so Butler, entstehe als eine Art Sedimentierungseffekt eines sich ständig wiederholenden oder ritualisierten Prozesses, der jedoch gleichzeitig von der zur Norm stilisierten ständigen Nachahmung abhängig ist. Indem Muda Mathis das abwesende Original nicht genau wiederholt, eröffnet sie durch das Zitat die Möglichkeit einer Infragestellung und Veränderung dieser geschlechts-konstruierenden Norm.⁶⁴²

Weiter dient das „Zitat“ dazu, Mudas eigene Bühnenidentität zu transgredieren. In der Performance *Sieben Monumente für Anne Sprinkle* wird der „Grundton Muda Mathis“ stetes begleitet vom „Oberton Annie Sprinkle“. In der ästhetischen Wahrnehmung des Zuschauers führt dies – wie mit Fischer-Lichte bereits in *Saemann meets Schneemann* dargelegt wurde – zum ständigen „Oszillieren zwischen der Fokussierung auf den individuellen Leib und auf den semiotischen Körper des (...) Performers“.⁶⁴³ Durch diese Transgression der eigenen Bühnenidentität lösen sich die künstlerische Position und mit ihr die Erfahrung erfüllten Begehrens nach Autonomie und Sinnlichkeit von der Bühnenperson Muda Mathis ab und werden in ein überpersönliches, den Zuschauer einladendes Handlungsfeld überantwortet.

Mit *In der Kurve der Ranke* (2003)⁶⁴⁴ inszenierten Mathis und Zwick ihre Referenz an die deutsche Medienkünstlerin und Performancepionierin Ulrike Rosenbach (*1943), die, wie Mathis und Zwick im Verlauf ihrer Recherche erstaunt feststellen mussten, ihre eigenen Arbeiten

⁶⁴¹ Ebd. (in der Videoaufzeichnung: 00:14:19-00:15:06).

⁶⁴² Vgl. Butler 1997, S. 32f, und Carlsons Erläuterung von Butlers Performativitätskonzept, in: Carlson S. 77f.

⁶⁴³ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 130ff. und 150f. sowie hier Kap. III. ANDREASAEMANN III.1.3; Erzählstrategien; *Szenische Verkörperung*.

⁶⁴⁴ Aufgeführt am Theaterfestival Hildesheim im Rahmen von *generation gap*, 2003; vgl. www.mathiszwick.ch/?m=3&show=7 (2.11.2010).

vorbildhaft prägte.⁶⁴⁵ So setzte Rosenbach beispielsweise Sprache und Text oft als poetisches, musikalisches (und weniger als rationales) Element ihrer Performances ein. Mathis und Zwick zeigen diese auffällige Parallele anhand eines Zitats von Rosenbach auf, das sie während ihrer Performance an die Wand projizieren:

„Ich bin keine Konzept-Künstlerin. Und ich stimme auch nicht mit der Meinung überein, dass Sprache einen analytischen Part in der Kunst spielt. Sprache ist für mich kein linguistisches Phänomen, sondern ein poetisches. Ich finde Sprache ungeheuer vielschichtig, und es ist für sie sehr schwierig eindeutig zu werden. Sprache ist für meine Arbeit ein weiteres Medium wie auch Musik.“ (Zitat Ulrike Rosenbach aus: *In der Kurve der Ranke*)

Als Zitate fungieren aber auch Bilder von Rosenbachs Performances, die ebenfalls gross an die Wand projiziert werden. Dazu lesen Mathis und Zwick Gemeinsamkeiten⁶⁴⁶ und Unterschiede, die sie zwischen ihren eigenen und den Performances von Ulrike Rosenbach ausmachen konnten, vom Blatt ab. Indem sie die Zitate mit zusätzlichen eigenen Aktionen verknüpfen, bieten sie den Zuschauern einen performativen Vortrag über die eigene lebendige Performance-Geschichte.

⁶⁴⁵ So waren Mathis und Zwick vor ihrer Recherche überzeugt, keine Vorbilder zu haben. Nun bezeichnet sich Mathis selbst als „Tochter“ der Videogeneration Friederike Pezold und vor allem Ulrike Rosenbach, in: Malz, Isabelle et al.: *Nicht nur Körper: Künstlerinnen im Gespräch: Miriam Cahn, Hannah Villiger, Muda Mathis, Pipilotti Rist, Maya Rikli, Daniela Keiser, Pia Gisler*, Baden 1997, S. 71. Rosenbach gilt als eine der ersten Künstlerinnen, die das Fernsehgerät Ende der 1960er Jahre als künstlerische Ausdrucksform nutzte. Ihre Videoarbeiten, Live-Performances und Kunst-Aktionen zeigte sie Anfang der 1970er Jahre erstmals der Öffentlichkeit; vgl. Glüher, Gerhard (Hg.): *Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004*, Köln 2005.

⁶⁴⁶ Als eine weitere Gemeinsamkeit nennen Mathis und Zwick z.B. Rosenbachs „Liebe zum Theatralen“.

III.2.4 Zusammenfassung

Die Live-Performances von Muda Mathis und Sus Zwick bilden eine eigene mimetische Gattung, die inszenierte Bricolage, die sich durch das phantasievolle und spielerische Umfunktionieren bereits bestehender und unmittelbar vorliegender Mittel zur Transgression beschränkter Alltagsverhältnisse auszeichnet. Sie bricolieren auch mit Erzählstoffen, die sie aus unterschiedlichen Gattungen abstrahieren und (leit-)motivisch und im Dienste von Erzählspielen wie auch der künstlerischen Forschung zugleich sinnlich und reflektiert einsetzen. Ihre zentrale Motivation entspringt dem feministisch geprägten Wunsch, die unmittelbare reale Welt nach eigenen Vorstellungen neu zu erschaffen und sich das Fehlende mit eigenen Mitteln anzueignen.

Anhand der Meta-Diskurse aus Kunstgeschichte, Sozialwissenschaften, Philosophie, Kulturwissenschaften und Gendertheorie wurde die Bedeutung des mimetischen Erzählens und Spielens in den vier Zweier-Performances *Meine Logopädin* (2009), *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (2005), *Protuberanzen II* (2004) und *In der Kurve der Ranke* (2003) sowie in beiden Solo-Performances *Sieben Monumente für Annie Sprinkle* (2008) und *Biography I* (2000) von Muda Mathis erläutert.

Die erzählte Welt, die Mathis und Zwick mimetisch narrativ visualisieren, ist primär die Welt des Künstlers als Bricoleur, der sich seinen Raum durch das Zusammenspiel von Installation, Performance und Narration permanent als einen werdenden kreiert. Der handlungstreibende Konflikt in ihren Performances ist derjenige zwischen erzählter Welt und Wunschwelt einer Figur oder Erzählerin.

Das mimetische Erzählen zeichnet sich in ihren Performances durch das Kreieren erzählerischer Settings aus, die multimedial, in der Kombination von Wort, Körpergestik, Gesang, Bild-, Farb-, Textprojektionen, Musik (live und aus dem Off) sowie Stimmen aus dem Off, geschaffen werden. Mathis und Zwick setzen eine verdichtete, poetische Sprache ein, die sie mit einer analytischen Sprache abwechseln. Reflexionen, Wortspiele und Sentenzen werden meistens auf Hochdeutsch, autobiographische Erzählungen tendenziell auf Schweizerdeutsch gesprochen.

Die Erzähldramaturgie ist von kurzen Spannungsbögen geprägt. Die Handlungssequenzen von Mathis und Zwick sind lose, aber logisch miteinander verbunden, entsprechend den Prinzipien des Videofilmschnitts oder der musikalischen Komposition. In diesem Sinne existieren in den Performances von Mathis und Zwick keine logisch unvereinbaren Handlungssequenzen. Ihr Darstellungsmodus zeichnet sich durch eine quasi-direkte Darstellung (showing), aber auch durch die explizite erzählerische Darstellung „durch

Erzählakte einer Erzählerfigur“ (telling) aus.⁶⁴⁷ Zwischen Mathis und Zwick finden jedoch kaum sprachliche Dialoge statt.

Ihre Erzählhaltung ist distanziert, humorvoll, subversiv, analytisch, metanarrative oder metasprachlich. Auffällig ist der Einsatz des Konjunktivs („hier wäre“), der an die Vorstellungskraft der Zuschauer appelliert sowie eine beabsichtigte Komik, die aus einer überraschenden Widersprüchlichkeit von semantischer Behauptung und körperlicher Realität resultiert.

Ihre Performances sind vorwiegend in der Jetztzeit angesiedelt und zeichnen sich vor allem durch ein Aneinanderreihen und Verknüpfen von Sätzen, Körperaktionen und Erzählungen (z.T. in Form von Rückblenden) aus.

Mathis und Zwick nutzen die ganze Spanne der Erzählhierarchie, indem sie als Autorinnen, Performerinnen, Erzählerinnen und Charaktere einer Geschichte auftreten. Ihr Erzählmodus zeichnet sich wie bei Saemann dadurch aus, dass sie stets als „Ich mit Leib“ (als personalisierte auto- oder heterodiegetische Ich-Sprecherinnen oder Erzählerinnen) auftreten. Erzählperspektive, -status und Fokalisierungsinstanz werden scheinbar transparent gehalten, häufig werden Erzählperspektive und Erzählstatus metanarrativ thematisiert. Indem sich Mathis und Zwick als figürliche Abstraktionen ihrer selbst inszenieren, sprechen und erzählen sie unter der Maske der Kunst, wodurch der scheinbar klare Erzählstatus und die scheinbar klare Fokalisierungsinstanz zum subtilen Verwirrspiel mit doppeltem Boden werden. Das Fokalisierungsobjekt wird oft (nur) behauptet und hängt stark von der Vorstellungskraft der Zuschauer ab.

Im Rahmen ihrer Bricolagen, in denen die Autobiographie als Teil der Phantasie eingesetzt wird, sind Mathis und Zwick, die ihre Spiel lustvoll, reflektiert und ernsthaft zugleich betreiben, zuverlässige Erzählerinnen. Als unzuverlässige Erzählerinnen können sie gelten, wenn Erfindung und Phantasie nicht als Teil der Realität gewertet werden.

Die Perspektivenstruktur ihrer Performances ist offen. Ihre erzählten Welten existieren nur aufgrund der aktiven Mitarbeit der Zuschauer, die sich die präsentierten Bilder und deren Bedeutungen mit Phantasie und Vorstellungskraft selbst weiterdenken müssen. Ziel der Performances ist, dem Publikum einen positiven Machtbegriff im Sinne eines autonomen Handlungsbewusstseins zu vermitteln. Ihre Arbeiten widerstreben jeglichen autoritären Festsetzungen.

Die Erzähler- und Sprecherfunktionen von Mathis und Zwick zeichnen sich dabei vor allem durch ein vermittlungsbezogenes (expressives, metanarratives), stets ans Publikum

⁶⁴⁷ Vgl. Fludernik 2008, S. 47.

ausgerichtetes Sprechen und Erzählen aus. Dies zeigt sich daran, dass häufig Monologe, Fragen und Antworten zum Publikum gesprochen werden. Häufig sind auch synthetische Erzähleräußerungen, die ohne direkten Bezug zu einer erzählten Geschichte geäußert werden. Mathis und Zwick üben auch erzähltechnische Funktionen aus, wobei die erzählte Phantasiewelt im Konjunktiv („hier wäre“) behauptet wird, womit bühnentechnische Einschränkungen überwunden oder autobiographische Erfahrungen erzählt werden.

In dieser Arbeit wurden vier Erzählstrategien herauskristallisiert, die für die Performances von Mathis und Zwick beispielhaft sind: „Inszenierte Bricolage“, „Maskerade“, „Synthetisches Erzählen“ und „Zitat“. Als übergreifende mimetische Gattung und Erzählstrategie wurde am ausführlichsten die „Inszenierte Bricolage“ analysiert. Mit den Erzählstrategien der inszenierten Bricolage und der Maskerade gelingt es Mathis und Zwick, die vorhandenen materiellen und gesellschaftlichen Einschränkungen zugleich spielerisch und reflektiert zu überwinden. Durch die Strategie des synthetischen Erzählens wird eine Erfindung in den Raum gestellt und der Diskurs zugleich lyrisch. Die reale Welt wird durch Metaphern und eine bildhafte Sprache verdichtet, die den kompositorischen Regeln der Musik entspricht, womit ein spezifisch ästhetisches Wissen vermittelt wird. Die Erzählstrategie des Zitats nutzen Mathis und Zwick als (rhetorische) Strategie des Rückbezugs, um sich mit der eigenen Performancetradition und mit Vorbildern auseinanderzusetzen und um ihre ästhetischen und politischen Positionen zu stärken.

Die Bedeutung ihrer Performances als mimetische Erzählungen

Durch den spielerischen Einsatz des Erzählens wird eine Wunschwelt behauptet, in der die internalisierten geschlechtlichen Konventionen der Alltagsrealität, aber auch die Gattungskonventionen der Kunst gesprengt werden. Mathis und Zwick inszenieren sich unter der Maske der Kunst, indem sie sich als Abstraktionen ihrer selbst wiedergeben, aber stets als Künstlerinnen, die auf der Bühne miteinander spielen oder mit verschiedenen Gegenständen, Zitaten etc. bricolieren und so eine erzählte Welt konstruieren, die sie zugleich metanarrativ hinterfragen. Die Distanz zum eigenen Gestalten ist in ihren Arbeiten stets präsent, was einen Gegensatz zum distanzlosen Spielen darstellt. Das Experimentieren und Ausprobieren des künstlerischen Kurationsprozesses wird auf der Bühne in ein inszeniertes, präzise choreografiertes, multimediales Bricolieren transformiert. Die Nähe zum Spiel zeigt sich jedoch daran, wie sie sich als Sprecherinnen, Erzählerinnen oder Figuren permanent transformieren und wie sie Ernsthaftes mit Leichtigkeit und Lust umsetzen, womit sie in der Tradition von Dada, Surrealistischen oder Fluxusaktionen stehen. Wesentlich ist, dass sie

stets vom Unmittelbaren ausgehen, von den Materialien, Kleidern, Ideen, die in ihrem Alltag existieren, und mit denen sie das beschränkte Umfeld erweitern.

In ihren multimedialen Performances ist ein Machtdiskurs stets präsent, jedoch auf sehr poetische Weise. Neben politischer Emanzipierung und Geschlechterdiskurs ist es vor allem das zutiefst menschliche Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit, das mit Hilfe des mimetischen Erzählens zur Erfüllung gelangen soll.

Ihre Performances produzieren nicht neue künstliche Mängel, um diese dann zu befriedigen. Vielmehr stellen sie sich dem immer schon latent vorhandenen menschlichen Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit und erfüllen dieses Begehren durch den Moment der Aufführung. Muda Mathis' und Sus Zwicks Performances reduzieren das Subjekt nicht auf das Haben-Wollen, sondern erlauben ihm, sein zu können.⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ Um es mit Pagel in Anlehnung an den Lacan-Interpreten Uwe Rosenfeld auf den Punkt zu bringen; vgl. Pagel, S. 68; Rosenfeld, Uwe: *Der Mangel an Sein. Identität als ideologischer Effekt*, Giessen 1984.

III.3 Yan Duyvendak: Das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld individueller und massenmedialer Erzählung

Mit seinen Live-Performances knüpft Yan Duyvendak⁶⁴⁹ direkt an massenmedial vermittelte Narrative und Inhalte an, die vor allem seit Ende der 1980er Jahre durch Hollywoodfilme, populäre Fernsehformate oder Zeitschriften produziert wurden und die einen wesentlichen Einfluss auf die individuellen und kollektiven Identitätsbildung haben. Die Relevanz seiner Performances liegt in der Reflexion des zeitgenössischen Individuums, dessen Wahrnehmung von Welt und deren sozialen Implikationen permanent in der Spannung einer primär und einer sekundär erlebten Welt liegt. Die Chancen und Gefahren einer solchen zwiespältigen Welterfahrung führen sowohl in Duyvendaks frühen Videoperformances wie auch in seinen jüngeren sozialen Performances stets zur Frage: Wie definieren wir unsere individuelle, gesellschaftliche und kulturelle Identität aufgrund mediatisierter, sekundärer Erfahrungen?

In seinen Video-Performances, so die These, führt Duyvendaks charakteristische Erzählstrategie der Synchronisation von Film- und Fernsehfiguren zu einem ästhetisches Hybrid aus physischem und mentalem Erzählraum, der die Realität heutiger globalisierter Welterfahrung spiegelt. Duyvendaks Haltung zu den Massenmedien ist dabei als eine zwiespältige inszeniert; das Sammeln und Collagieren von Film- und Fernsehausschnitten sowie Duyvendaks Nachahmung der massenmedial vermittelten Figuren zeugen von einem spielerischen Ernst, mit dem Duyvendak seine Faszination an den narrativen Strategien der Massenmedien ausdrückt und mit dem er sie zugleich dekonstruiert.

Mit seinen jüngeren Arbeiten, in denen er sich verstärkt vom Videobild ab- und der unmittelbar erlebten Wirklichkeit zuwendet, verpflichtet sich Duyvendak dezidiert der Aufklärung des Zeitgenossen, der wieder mündig werden, sich von den massenmedial vorgegebenen Mustern emanzipieren und in echter Interaktion mit seinem sozialen Umfeld leben soll. Hier fokussieren die Erzählstrategien primär die performative, weltkonstituierende Kraft des individuellen Erzählens als Brücke zwischen dem Privaten und dem Politischen. Das mimetische Erzählen wird als eine Sprachhandlung neben mehreren Sprechakten eingesetzt, die zur Etablierung eines gemeinsamen Kommunikationsraumes dienen, in welchem kulturelle Differenzen neu ausgehandelt und im sozialen Gedächtnis verankert werden können.

Die Art und Weise, wie Duyvendak das mimetische Erzählen in seinen jüngeren Performances einsetzt, erklärt sich aus der Medienorientiertheit seiner frühen Video-

⁶⁴⁹ Geboren 1965 in Zeist (NL), lebt und arbeitet in Genf.

Performances. Diese zeigt sich in einer scheinbaren Demokratie mit dem Publikum und im Ausloten unserer mediatisierten Körper.

Entsprechend der Aufteilung von Duyvendaks Performances in zwei Phasen, werden die Video-Live-Performance *Une soirée pour nous* (*Une soirée*, 1999-), die exemplarisch für Duyvendaks älteren Performances steht, sowie die jüngere, interkulturelle⁶⁵⁰ Live-Performance *Made in Paradise* (2008) analysiert. In *Une soirée pour nous* gilt es, die Hybridisierung der Erzählperspektive und des Erzählraumes zu untersuchen. Der kulturwissenschaftliche Medien- und Hybriditätsdiskurs, der sich vor allem in den 1990er Jahren verstärkt den verschiedenen Hybridisierungstendenzen in der Gesellschaft widmete, bietet hierfür den geeigneten theoretischen Rahmen.⁶⁵¹

In der Performance *Made in Paradise*, die sich mit dem westeuropäischen, massenmedial geprägten Bild vom Islam auseinandersetzt, gilt es, das Verhältnis vom Persönlichen zum Politischen im Spannungsfeld des Eigenen, Heimischen und des Anderen, Fremden zu analysieren. Es werden hierfür Ansätze aus dem kulturwissenschaftlichen Alteritätsdiskurs sowie aus der Gedächtnis- und Medientheorie verwendet.

III.3.1 Narration in den Performances von Yan Duyvendak

Yan Duyvendak thematisiert mit seinen Performances konsequent die Beziehung zwischen Individuum und Massenmedium. Die Hauptfrage, die er sich mit all seinen Arbeiten stellt, ist, „wie wir als Menschen mit, durch und neben der medialen Welt existieren“⁶⁵². Um künstlerische Antworten darauf zu finden, setzt er sich seit 15 Jahren mit massenmedial produzierten Narrativen und deren Stereotypen auseinander, die von (vor allem westeuropäischen) Zuschauern durch Werbeclips, Soaps oder Star-TV, in Dokumentations-sendungen, Hollywoodfilmen oder Video-Games, aber auch durch die täglichen oder Fernsehnachrichten und Zeitungsmeldungen rezipiert werden. Duyvendaks Performances sind unterhaltsam. Sie lassen die Zuschauer auf einer anhaltenden Emotionswelle mitreiten, sind „packend“ von Anfang bis Schluss und befriedigen das Bedürfnis nach Spannung. Duyvendak nutzt Dramaturgie und Inhalte der Massenmedien, die er mit seinen Performances zugleich zelebriert und demontiert.

⁶⁵⁰ Vgl. hier II.3.2 Hermeneutische, kulturwissenschaftliche Ansätze; Schechner 2003, S. 226, 232, 251.

⁶⁵¹ Vgl. z.B. Welsch, Wolfgang: *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993. Zur Ästhetisierung unserer Auffassung von Wirklichkeit, zum „Wirklichkeitsspendender Fernseher“ oder zum „Zapping“ vgl. ebd.: Kap. 2.b. „*Wirklichkeitskonstitution durch die Medien*“, S.18ff.

⁶⁵² Zitat Duyvendak, in: Morgenthaler.

Duyvendaks Performance-Schaffen kann in zwei Phasen eingeteilt werden: Seine frühen Video-Performances (bis ca. 2005) basieren auf Film- und Fernsehclips, die, ausschnitthaft aneinander montiert, über einen Video-Monitor oder eine Leinwand projiziert werden. In seinen Video-Performances bedient er sich des Found Footage-Prinzips, der „Aneignung und Wiederverwertung von gefundenem Material aus Film, Nachrichten, Internet“⁶⁵³. Im Unterschied zu Saemann und Mathis/Zwick bezieht sich Duyvendak somit auf einen Erzählfundus, der einem breiten Publikumskollektiv infiltriert ist und nicht primär aus der eigenen künstlerischen Tradition oder Biographie abgeleitet wird. Duyvendak schafft in seinen Video-Performances generell eine hybride Erzählperspektive, indem er die filmischen Erzählmittel des Figurenspiels, der Kamerafahrt und -einstellung nachahmt oder gar an sich nimmt, mittels seiner Gestik, Mimik und Körperhaltung und der Art, wie er den Monitor im Raum bewegt.

Eine neue Entwicklung zeichnet sich mit seinen jüngeren Performances *Side Effects* (2005), *Made in Paradise* (2008-) und *SOS* (2010-)⁶⁵⁴ ab. Sie können als soziale Interaktionen bezeichnet werden, in deren Aktionen der Zuschauer gleichzeitig Mit-Akteur und konstitutiver Teil der Performance ist.⁶⁵⁵ In ihnen fokussiert Duyvendak die Alltagswelt des zeitgenössischen Individuums. Indem er eigene Filme und autobiographische Geschichten kreiert, setzt er sich mit den intersubjektiven und interkulturellen Konsequenzen massenmedialer Rezeption auseinander.

Duyvendak teilt mit vielen Video- und Performancekünstlern seiner Generation – wie etwa den deutschen Künstlern Christian Jankowski (1968), Bjørn Melhus (1966) und Corinna Schmitt (1964) – die Erkenntnis, „dass die Vorstellungen von Unterhaltungsindustrie und Realwelt längst zusammengefallen sind und in einer unendlich verketteten Wechselwirkung einander gegenseitig bedingen, hervorbringen und beantworten“⁶⁵⁶. Diese Erkenntnis gab Anlass, das Zuschauerverhalten und die Fernsehkultur mit direkten oder indirekten Zitaten aus der Unterhaltungsindustrie entlarvend zu beleuchten.⁶⁵⁷ Damit knüpft Duyvendak u.a. an das massenmedial genährte Bedürfnis des zeitgenössischen Individuums an, sich mit den fiktiven Medienfiguren und deren schillerndem Leben zu identifizieren.

⁶⁵³ Vgl. Becker, S. 48f.

⁶⁵⁴ *SOS* ist die jüngste Performance von Yan Duyvendak und Nicole Borgeat, vgl. www.lafilature.org/de/schauspiel/sos-save-our-souls-.html (22.10.2010).

⁶⁵⁵ Wie sie z.B. für die Schweizer (Video-)Künstler San Keller (geb.1971) oder Marc Mouci (geb.1964) charakteristisch sind. San Keller bezeichnet sich als „Konzept- und Aktionskünstler“. Er lebt und arbeitet in Zürich. Studium an der HGK Zürich, Studienbereich für bildende Kunst. Marc Mouci ist an der F+F Zürich und der HGK Basel ausgebildet, lebt in Zürich; vgl. Zimmermann, S. 11 mit Fussnote 11.

⁶⁵⁶ Becker, S. 57f., dabei verweist Becker auf ein besonderes Charakteristikum der Arbeiten Corinna Schmitts.

⁶⁵⁷ Vgl. ebd.



Abb. 26 *You Invited Me, Don't You Remember?*, 2002



Abb. 27 *Dreams Come True*, 2003



Abb. 28 und 29 *My Name Is Neo*, 2009



Abb. 29



Abb. 30 *Side Effects*, 2009

Abb. 26-30 Alle Performances: Konzeption Yan Duyvendak und Nicole Borgeat, Performer: Yan Duyvendak

Zu Yan Duyvendaks Umgang mit Monitor und Found Footage-Material passt auch Irmela Schneiders Aussage zur Videokunst, die sich

„anknüpfend an Fluxus, Happening und Konzept-Kunst, gegen die auratische Vorstellung eines einzigen, fetischisierten Kunstobjekts [richtet]. Sie mischt politische Parodie, Performance-Kunst und Pop, will also Hierarchien durch Hybridisierung auflösen“.⁶⁵⁸

In den 1960er Jahren rückte das Thema Fernsehen sehr schnell in den Fokus der Kunstszene: Vor allem in der Videokunst, aber auch in Film, Literatur oder Multimedia entstanden Arbeiten, die sich kritisch mit dem Massenmedium Fernsehen auseinandersetzten: Die "Neuen Realisten" (Arman) oder das Kollektiv "Fluxus" (Wolf Vostell⁶⁵⁹, Nam June Paik) versetzten das Fernsehgerät in neue, ungewohnte Zusammenhänge, indem sie etwa unzählige Fernsehgeräte in ihren Installationen und Performances demolierten. Auch die Videos des spanischen Multimediakünstlers Antoni Muntadas⁶⁶⁰, des norwegischen Cineasten Eivind Tolas⁶⁶¹ oder die Texte des französischen Literaten und Performancekünstlers Charles Pennequin⁶⁶² rechneten auf unterschiedliche, aber schärfste Weise mit den Strategien und Folgen des Fernsehens ab.⁶⁶³ Gerade die Entwicklung der Videokunst zeichnet sich von Anfang an durch eine spannungsvolle Auseinandersetzung mit dem Massenmedium Fernsehen aus, wobei der Einsatz des Found Footage zu den bahnbrechenden Methoden gehörte, wie Kathrin Becker anhand der zeitgenössischen Videokunst in Deutschland exemplarisch erläutert.⁶⁶⁴

Es wäre jedoch verfehlt, die Funktion von Duyvendaks Video-Performances auf eine reine Film- und Fernsehkritik festzulegen.⁶⁶⁵ Vielmehr machen seine Performances auf unterhaltsame, ästhetische und zuweilen poetische Weise verständlich, weshalb wir ein so

⁶⁵⁸ Schneider, Irmela, S. 18.

⁶⁵⁹ www.vostell.de/index.php?id=14 oder www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Sonderprogrammierung/Exhibition/1584422.html (26.06.2010).

⁶⁶⁰ Vgl. www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Sonderprogrammierung/Exhibition/1584302.html (26.06.2010).

⁶⁶¹ Vgl. den Kurzfilm *Love is the Law* (2003) von Eivind Tolas: Ein TV-Nachrichtensprecher leiert emotionslos und automatenhaft poetisch-katholische Phrasen über die christliche Nächstenliebe herunter, derweilen auf dem Bildschirm unterschiedliche Zerstörungs- und Katastrophenszenarien gezeigt werden. Vgl. www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Kuenstler/1584186.CmC=1584392.html und www.nfi.no/english/norwegianfilms/show.html?id=50 (22.11.2010).

⁶⁶² „Charles Pennequin ist ein bemerkenswerter Vorleser seiner eigenen Texte. Bekannt geworden ist er mit der Rezitation ‘Eteignez la télé‘ (Machen Sie den Fernseher aus!). Es ist die Geschichte eines Mannes, der schlapp vor seinem Fernseher sitzt und am Ende aufbegehrt. Er spürt, wie der Hass in ihm aufsteigt, und zertrümmert schliesslich das Gerät. Pennequin rezitiert und inszeniert eine Reihe von verschiedenen Texten zum selben Thema“: vgl. www.arte.tv/de/Die-Kuenstler/1584186.CmC=1584242.html (22.11.2010)

⁶⁶³ Vgl. die Fernsehsendung „Exhibition“ zur Gegenwartskunst, u.a. mit Beiträgen zu Yan Duyvendak. „Exhibition“ zeigte Arbeiten aus Videokunst, Industriedesign, Architektur, Undergroundfilm, Grafik, Performance und Strassentheater. Die Sendung lief vom 12.06. bis 01.10.2007 auf ARTE: www.arte.tv/de/Die-Sonderprogrammierung/1583774.html (26.06.2010).

⁶⁶⁴ Becker, S. 46 und 48; vgl. auch Schneider, Irmela, S.18.

⁶⁶⁵ Duyvendak selbst ist nicht begeistert, wenn man sein Werk auf Medienkritik reduziert; vgl. Duyvendak, in Morgenthaler.

inniges Verhältnis mit den massenmedialen Narrativen eingehen – ohne dabei das Medium zu verurteilen oder es zu beschönigen. Duyvendaks Umgang mit dem präsentierten Found Footage ist ebenso geprägt von Faszination wie von Ironie und Überzeichnung. Und Duyvendaks Beziehung zum Monitor oder zur Bildschirmrealität oszilliert permanent zwischen skulpturaler Verschmelzung und distanzierenden, das Medium konterkarierenden Strategien.

III.3.2 Meta-Diskurs: Hybridkultur

Der Diskurs, den Duyvendak mit seinen Video- und interkulturellen Performances anregt, lässt sich vor allem an die kulturwissenschaftlichen Untersuchungen einer gegenwärtigen „Hybridkultur“⁶⁶⁶ anknüpfen, die sich mit der – seit den 1960er Jahren spezifischen – massenmedial geprägten Vermischung von mentalem und physischem Erfahrungsraum auseinandersetzt.⁶⁶⁷ Die heute relevanten Hybridisierungstendenzen hängen mit den Konsequenzen der Globalisierungen⁶⁶⁸ eng zusammen und evozieren Fragen nach dem Politischen, das sich, wie es die Philosophin Hannah Arendt vertritt, am besten als eine Machtrelation zwischen privaten und öffentlichen Bereichen bezeichnen lässt. Das Geschichtenerzählen fungierte gemäss Arendt als eine essenzielle Brücke zwischen diesen Bereichen, weil hier individuelle Leidenschaften und gesellschaftliche geteilte Ansichten miteinander wetteifern und neu kombiniert werden.⁶⁶⁹

Der Begriff „hybrid“⁶⁷⁰ bezeichnet die Synchronizität zweier oder mehrerer deutlich verschiedener Elemente, die zusammen ein Neues ergeben. Je nach Bereich ist „Hybridität“ selbst jedoch ein bewusst hybrid gefasster Begriff und – genauso wie die Erscheinungen, die er bezeichnen soll – schwer zu bestimmen und immer wieder neu zu verhandeln.⁶⁷¹ Für die Analyse der Erzählstrategien in Duyvendaks Performances sind vor allem die spezifischen Definitionen aus der Kultur- und Kommunikationswissenschaft relevant.

⁶⁶⁶ Vgl. Thomsen; Schechner, S. 270; Lischka 2007.

⁶⁶⁷ Hybridisierungstendenzen sind kein Phänomen des 20./21. Jahrhunderts, wie Irmela Schneider betont. Sie skizziert grob drei Entwicklungsschübe innerhalb der Massenmedien, die mit unterschiedlichen Hybridisierungstendenzen zusammengehen: die Verbreitung des Buchdrucks im 18. Jahrhundert, die Entwicklung der Presse zur Massenpresse durch die Erfindung von Fotografie und Film gegen Ende des 19. Jahrhunderts sowie die Etablierung des Fernsehens. Vgl. Schneider, Irmela, S. 12ff.

⁶⁶⁸ Vgl. Schechner, S. 270ff.

⁶⁶⁹ Michael Jackson untersucht und erweitert Hanna Arendts Ansätze mittels einer Kulturen-überschreitenden Analyse des Geschichtenerzählens. Vgl. Jackson.

⁶⁷⁰ Zum Begriff „Hybridisierung“ vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2001, S. 259.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., S. 260.

Der spezifisch kulturwissenschaftliche Gebrauch des Begriffs wurzelt in Bachtins Romantheorie, in welcher „Hybridität“ eine der drei Formen ist, um Sprache im Roman abzubilden. Anknüpfend an Bachtin wird im Laufe der Postmoderne-Debatte die Bedeutung des Begriffs erweitert und verschoben: So zählt I. Hassan „Hybridisierung“ u.a. neben Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons, Ironie oder Performanz zu den Charakteristiken der postmodernen Ästhetik. In diesem Sinne verweist „Hybridisierung“ nun vielmehr auf die Mischung und Auflösung literarischer Gattungen, die vermehrt zu Formen wie der Parodie, dem Pastiche⁶⁷² sowie allgemein zur Auflösung der Grenzen zwischen Fiktionalität und Faktizität führen.

Irmela Schneider liefert eine differenzierte kulturwissenschaftliche Definition von „hybrid“, indem sie betont, dass sich nur etwas vermischen kann, „was getrennt war“, und zwar genauer; „was mit einem gewissen dogmatischen Anspruch getrennt war“.⁶⁷³ Wer Vermischungen (Hybridisierungen) bemerkt, muss also auch die vormals klar getrennten Bereiche erkennen.

Ob der Begriff „Hybridität“ genügend theoretisches und subversives Potential bietet, wird zurecht in Frage gestellt, da er als argumentativer Begriff angewiesen ist auf „den Gegenpol stabiler Identitäten, Nationen, Kulturen und Ethnien, also auf das, was viele Anhänger einer Theorie der Hybridität zu überwinden suchen“, wie Nünning betont.⁶⁷⁴ Gemäss Christian W. Thomsen vermag der Begriff „hybrid“ jedoch „die Entwicklungen und künstlerischen Veränderungen der 90er Jahre besser in den Griff zu bekommen als Wiederbelebungsversuche einer als Unvollendete dahingeschiedene Moderne“. So eignet sich „hybrid“ wohl besser als „zweite Moderne“ oder „Transpostmoderne“⁶⁷⁵ für die „wissenschaftliche Untersuchung zeitgenössischer Performancekunst.

An Thomsen und Schneider anknüpfend, wird der Begriff „Hybridisierung“ im Folgenden verwendet, weil er präzise das Wahrnehmungsphänomen erfasst, das in Duyvendaks Monitor- und Leinwandperformances entsteht, wenn er Figurenreden und -handlungen synchronisiert. „Hybridisierung“ der Erzählperspektiven bezeichnet eine Erzählsituation, in der Duyvendak digitale und menschlich-biologische Erzähltechniken mischt; das Hybrid bezeichnet eine neue komplexe Erzählperspektive, die sich aus der Vermischung zweier Erzählperspektiven aus je einer fiktiven und einer realen Erzählwelt ergibt. Beide Erzählperspektiven vermitteln denselben verbalen Erzählinhalt. Die Funktion oder gewünschten Eigenschaften dieser neuen, hybriden Erzählperspektive sollen im Folgenden analysiert werden.

⁶⁷² Vgl. Dyer Richard: *Pastiche*, London 2007.

⁶⁷³ Schneider, Irmela, S. 15 und 11.

⁶⁷⁴ Metzler *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 260.

⁶⁷⁵ Thomsen, Vorwort.

III.3.3 Analyse: *Une soirée pour nous* (1999)

Mimetisch-narrative Gattung – Video-Performance

Une soirée pour nous ist eine Video-Performance. Sie besteht aus einer narrativen Film- und Fernsehcollage, basierend auf Found Footage, die über einen Monitor oder eine Leinwand ausgestrahlt wird in Kombination mit Duyvendaks Live-Handlungen, die präzise auf die Figuren-Aktionen aus Film- und Fernsehen abgestimmt sind. Duyvendaks Nachahmungen, sprich seine Synchronisierungen von Figurenrede, -geste und -mimik, stellen eine zentrale Erzählstrategie dar, die unten detailliert ausgeführt wird. Die Szenografie für diese Art Performance ist minimal, bestehend aus einem Monitor (Sony-Cube) oder einer Leinwand, die jeweils im Zentrum der Bühne und des Geschehens stehen.

Die Technik des Found Footage entstammt, wie die Kunsthistorikerin und Kuratorin Kathrin Becker ausführt, aus dem Film selbst, weist eine gewisse Nähe zur Praxis der Appropriation in der Konzeptkunst seit den 1970er Jahren auf und wird vor allem in der zeitgenössischen Videokunst stark eingesetzt. Die besondere Wirkung des Found Footage liegt darin, dass auf einer Meta-Ebene medientheoretische „Aussagen über die Bedingungen des Mediums selbst“ gemacht und so die Konventionen der angeeigneten Medien „mit ihren eigenen Mitteln ad absurdum“ geführt werden können.⁶⁷⁶

Die von Duyvendak vorgefertigte Videomontage ist nach dem Prinzip des „Zappen“ (des Programmwechselns während der Werbung), „Channel Hopping“ (des parallelen Verfolgens mehrerer Sendungen) oder „Switching“ (des Suchens nach interessanten Sendungen) collagiert. Dramaturgisch knüpft die Performance somit an die innerhalb der „Mediensphäre“ entwickelten Methoden der „relativen‘ Beherrschung der Programme“⁶⁷⁷ an, wie Lischka das Zuschauerverhalten vor dem Fernseher treffend bezeichnet. Nach Lischka wurde die globalisierte Welt im Netz technischer Informationen zur „ZappingZone“, zur „Welt als Sample“⁶⁷⁸, an der wir rezipierend und produzierend teilnehmen:

„Zappen ist das persönliche Auswählen, die bewusste Aufmerksamkeit beim Medienkonsum. Zappen ist ein splitterästhetischer Prozess, ein Ansammeln von Details. Hinter dem Zappen zeigt sich der Wunsch einen individuellen Überblick im Chaos der Globalität zu gewinnen, um lokal/mental momentan einen eigenen Standpunkt zu gewinnen. Zappen ist auch Produktion, wenn wir die Medien als Angebote von Informationen sehen, aus denen wir uns den ‚Zeitgeist‘ zusammenstellen.“⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Vgl. Becker, S. 48f.

⁶⁷⁷ Zu den Definitionen vgl. Lischka 2007, S. 20f.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 6.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 21.

Duyvendak setzt die Dramaturgie des Zapping/Hopping/Switching vor allem als Verfremdungsstrategie ein, um auf subtile Weise mit den Verhaltens- und Wahrnehmungsmustern der Zuschauer zu spielen, indem diese ihre Wahlunmöglichkeit erleben. Das Betrachten der Videosequenzen erinnert zwar an unser eigenes Zapping-Verhalten, tatsächlich sind wir jedoch Gezappte, die wahllos von einer Sequenz zur anderen folgen müssen.⁶⁸⁰ Zudem werden die Filmsequenzen nicht immer dann unterbrochen, wenn sie langweilig zu werden drohen, sondern, entsprechend dem Cliffhanger-Prinzip, just während eines dramaturgischen Spannungshochs. Diese Verweigerung sowohl der Wahlmöglichkeit als auch eines übergreifenden narrativen Spannungsbogens wirkt primär spielerisch, lustvoll, unterhaltsam.

Zur Aufführung von *Une soirée pour nous* (äussere Erzählstrukturen)

Une soirée fand im Rahmen von „Telling Tales“ im Theaterhaus Gessnerallee Zürich am 3. April 2009 als Abschluss der Performanceveranstaltung statt.⁶⁸¹ Die Bühne ist ebenerdig, mit fixen, gestuften Sitzreihen. Die ca. 50 Zuschauer sitzen auf den Stufen oder am Boden und schauen frontal auf die Performance.

Die Frontalbühne ist zwingend, und die Distanz zwischen Zuschauer und Bühne ist nicht zu gross, damit die Zuschauer sowohl das Videobild wie auch Duyvendaks Aktionen erkennen. Die Performance dauert 15 Minuten (siehe beiliegende DVD).

Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)

Über den Monitor werden Geschichtsfragmente aus unterschiedlichen klassischen Film- und Fernseh-Genres vermittelt, die Einblicke in völlig unterschiedliche fiktive oder reale Figuren- und Sprachwelten geben, die sich alle an ein bestimmtes Massenpublikum wenden. Es ist die Welt von Céline Dion und ihren Fans, der sorgenvollen Mütter, des Zweiten Weltkrieges, der perfekten Haare und der heilen Kindheit, des Kommerzes, der Tiere, der ausserirdischen Entdeckungen, der Welt der Finanzen, des Synchronschwimm-Wettkampfes und der Meteo-Nachrichten.

⁶⁸⁰ In der Performance *Side Effects* wird das Zapping-Prinzip umgedreht. Hier dürfen die Zuschauer „zappen“ und steuern ein Stück weit den Ablauf der Performance, indem sie sich frei von Monitor zu Monitor bewegen und je nach Interesse einen Monitor auswählen. Dort, wo sich am meisten Leute versammeln, stellt sich auch Duyvendak hin und kommentiert die auf dem Bildschirm gezeigten Videoszenen. Das Prinzip des Unterbruchs und der Aufmerksamkeitssteuerung liegt hier in der Kontrolle des Zuschauerkollektivs.

⁶⁸¹ Uraufgeführt am 5. September 1999 am Performance-Weekend „Killing Me Softly“ in der Kunsthalle Bern; vgl. Zimmermann, S. 6 und S. 12 mit Fussnote 16.

Diese Welten werden wiedergegeben durch eine Live-Aufzeichnung von Céline Dions Konzert im Pariser Stadion, durch eine französische Reality-Soap, durch eine deutsche Haarshampoo- und Böklunder-Wurst-Werbung, durch das Hollywood-Kriegsdrama „The Thin Red Line“ (USA 1998) und das Science-Fiction-Drama „Contact“ (USA 1997), durch spanische Verkaufs- und Meteo-Sendungen, durch die australische Tierdokumentationssendung „The Crocodile Hunter“, (AUS 1996), amerikanische Börsennachrichten und Sportreportagen und durch Céline Dions Song „My Heart will go on“ aus dem Spielfilmdrama „Titanic“ (USA 1997).

Implizit wird in *Une soirée* zugleich unsere Welt des Fernsehschauens wiedergegeben, womit wir als Zuschauer an der „Welt als Sample“⁶⁸² teilnehmen, die wir rezipieren und produzieren.

Motiv (medien-unabhängig)

Uspn bietet eine Collage aus unterschiedlichen Submotiven aus Spielfilm-Dramen und Fernsehsendungen, die inhaltlich an menschliche Sehnsüchte und Ängste anknüpfen. Das Motiv der Performance *Uspn* liegt in Duyvendaks Etablierung und Dekonstruktion von Identifikationsmöglichkeiten vor allem durch das spannungsvolle Nebeneinander von unmittelbarer Körperlichkeit (Duyvendaks Körpergestik und Stimme) und mediatisiertem Fernsehimage.⁶⁸³

Plot (medien-abhängig)

Der Plot der Performance setzt sich aus den unterschiedlichen Video-Subplots zusammen. Es werden hier nur diejenigen beschrieben, die für die Analyse der Erzählstrategien relevant sind. Um Redundanzen zu vermeiden, wird der erzählte Inhalt bereits hier wiedergegeben. In der Mitte der Bühne steht ein schwarzer Monitor auf dem Boden. Der Titel „Une soirée pour nous“ erscheint auf dem Video-Vorspann, dann erscheint – mit Originalton – die Aufzeichnung eines Céline-Dion-Konzerts im Pariser Stadion. Euphorisch begrüsst Dion das Publikum und informiert es nach kurzem Innehalten über den positiven Gesundheitszustand ihres krebskranken Mannes: „J’aimerais vous dire que René va bien“⁶⁸⁴. Das Publikum antwortet mit frenetischem Applaus, den Dion, den Tränen nahe, über eine Minute lang entgegennimmt. Sie berichtet von der schwierigen Situation, dankt den Zuschauern für ihre

⁶⁸² Vgl. Lischka 2007, S. 6.

⁶⁸³ Vgl. auch Grillo, Irene: *Yan Duyvendak/Encore*. Press Release on Yan Duyvendak, 04.06.2009 www.iplugin.org/de/ueber-uns/pressespiegel/detail/article/irene-grillo-press-release-on-yan-duyvendak-040609/ (20.04.2010)

⁶⁸⁴ „Ich möchte Euch sagen, dass es René gut geht“ (übers. d. A.).

Gebete und gute Energie (wieder frenetischer Applaus) und berichtet, wie stolz sie auf ihren Mann, wie mächtig ihre gegenseitig Liebe sei. Während sechs Minuten läuft Dions Rede über den Bildschirm, man sieht wiederholt die Gesichter oder verschlungenen Hände mitfühlender KonzertbesucherInnen in Grossaufnahme. Céline Dions krebskranker Mann wird auf dem Monitor im Stadium eingeblendet, winkt seiner Frau und dem Publikum zu (frenetischer Applaus).

Duyvendak betritt die Bühne, setzt sich auf den Monitor, mit Blick zum Publikum, die Beine gespreizt, so dass man zwischen ihnen die sprechende Céline Dion sieht. Er trägt lange schwarze Trainingshosen, ein kurzärmeliges schwarzes T-Shirt, ist barfuss. Wir hören immer noch Céline Dion, die ihrem Mann ihre Nähe und Liebe versichert; im gleichen Atemzug streckt sie ihre Faust in die Luft und ruft dem Publikum zu: „Est-ce...“ Die Video-Tonspur wird ausgeschaltet.

Duyvendak streckt genau wie Dion seinen rechten Arm mit geballter Faust in die Luft und ruft ins Publikum, während die Konzertaufzeichnung „stumm“ weiterläuft: „Est-ce que vous êtes prêts pour le spectacle ce soir?“⁶⁸⁵. Während wir im Video das klatschende Publikum (nur noch) sehen, ruft Duyvendak mit erhobener Faust: „Est-ce que vous avez envie de chanter et danser?“ / Schnitt: Duyvendak überkreuzt seine Beine und synchronisiert kurz die intimen biographischen Erzählungen einer sorgenvollen Mutter aus der Reality-Soap./ Schnitt: Duyvendak spreizt wieder beide Beine vor dem Monitor, stützt sich scheinbar auf ein Gewehr und synchronisiert einen von mehreren bewaffneten Soldaten, der versteckt in einem Gräserdickicht zu seinem Kollegen sagt: „We gonna get killed if we stay here, Bell!“ / Schnitt: Duyvendak fährt sich mit der rechten Hand durchs Haar, synchronisiert die Off-Stimme aus einer Haarshampoo-Werbung: „Entdecken Sie die wahre Stärke ihres Haares“. / Schnitt: Duyvendak stützt seine Hände auf seine beiden Knie, die Beine wieder gespreizt und synchronisiert, ohne weitere Gesten, mehrere Stimmen aus einer Böklunder-Wurst-Werbung. Die Kinderstimme: „Meinen Geburtstag feiere ich immer bei Oma und Opa auf dem Land, mit allen meinen Freunden. Wir toben den ganzen Tag, und Opa lässt uns sogar vom Heuboden springen. Und abends haben wir Riesen hunger. Dann macht Oma uns immer Böklunder, so viele, wie wir wollen!“ / Off-Stimme: „Böklunder, echte Landbockwurst, jetzt endlich auch im Kühlregal.“ / Kinderstimme: „Ich freu mich schon auf meinen nächsten Geburtstag.“ / Off-Singstimme: „Böklunder, das Würstchen vom Lande.“ Auf dem Bildschirm sieht man fröhliche Kinder, die in einer sonnigen Getreidelandschaft rund um den Bauernhof spielen und von der Oma mit Würsten bedient werden. / Schnitt: Es folgt eine

⁶⁸⁵ „Seid Ihr für das Spektakel heute Abend bereit?“ / „Wollt ihr singen und tanzen?“ (übers. d. A.).

Sequenz aus der französischen Reality-Soap. / Schnitt: Duyvendak nimmt die Fernbedienung in die Hand und nutzt sie als „Mikrofon“, während er den Song „Staying alive“ singt und Céline Dions effektreiche, aber einfach nachzuahmende Tanzchoreographie synchronisiert (während fast 2 Minuten). Dabei nutzt er den ganzen Bühnenraum, bewegt sich rund um den Monitor herum. Nebst Liedtext synchronisiert er auch die Musikinstrumente mit einem rhythmisierten „padam padam padam ..., pudum pudum pupupudum ...“. Duyvendak singt und tanzt den Song zu Ende. / Schnitt: Duyvendak kniet stumm neben dem Monitor, schaut ins Publikum und atmet während 40 Sekunden tief ein und aus. Im (The Thin Red Line) Film kämpfen sich die Soldaten durchs grüne Gräserdickicht, während wir nur Duyvendaks Atmen hören. / Schnitt: Auch die Reality-Soap erscheint tonlos; erst nach 10 Sekunden setzt Duyvendak mit der Synchronisation des Frauenmonologs ein.⁶⁸⁶

Zum Schluss erscheint wieder Céline Dion. Duyvendak singt „My Heart will go on“. Die musikalische Flötenbegleitung ahmt er mit der Fernsehbedienung und selbst produziertem Pfeifen nach. Céline Dion besteigt auf ihrer Showbühne einen schematisch rekonstruierten Schiffsbug. Ihre ausladenden Gesten entsprechen denjenigen von Kate Winslet und Leonardo di Caprio aus der berühmten Liebesszene in „Titanic“. Wir sehen das emotionalisierte Spektakel, Dions wehende Haare, rot beleuchtet, ihre ausladenden Gesten und hören gleichzeitig Yan Duyvendaks – kräftige aber unprofessionelle – Singstimme. Er steigt auf den Monitor, übernimmt Dions erhabenen Armgesten, dreht sich mit dem Oberkörper vom Publikum ab, macht eine Pause, wendet sich wieder dem Publikum zu, streicht sich synchron zu Dion die imaginären langen Haare aus dem Gesicht, setzt wieder an, breitet langsam beide Arme aus und beendet den Song in der effektvollen Titanic- oder auch „Jesus-Pose“. Im Video verschwindet langsam Dions Hand im Dunklen. Das Video geht aus. Yan verbeugt sich, geht ab, wir sehen wieder den leeren Bühnenraum und den schwarzen Monitor.

⁶⁸⁶ Neben diesen Narrationen zeigt das Video wiederholt Sequenzen aus einem spanischen Konsumenten-Gewinnspiel, einer australischen Tier-Dokusendung, einer US-Börsensendung, einem amerikanischen Synchronschwimm-Wettbewerb und einem spanischen Meteo-Bericht.

Zum erzählten Inhalt

Der über das Video (Found Footage) vermittelte erzählte Inhalt umfasst somit u.a. Dions autobiographische Geschichte über den Gesundheitszustand ihres kranken Mannes sowie die Todesangst bewaffneter US-Soldaten. Die Kinderstimme erzählt (scheinbar) autobiographisch vom Sommeridyll bei seinen Grosseltern. Dions Song „My Heart will go on“ ruft die Bilder aus dem Hollywoodfilm „Titanic“ in Erinnerung, der neben dem realen Untergang der Titanic (1912) v.a. die tragische, aber fiktive Liebesgeschichte zwischen zwei jungen Menschen (nach-)erzählt.

Erzählstrategien (Darstellungsebene)

Im Gegensatz zum multiperspektivischen Erzählen, einer beliebten dramaturgischen Strategie in Literatur und Film, wo ein Geschehen aus unterschiedlichen Figuren-Perspektiven mehrmals erzählt wird, was zur Dekonstruktion einer objektiven Wahrheit führt, wird in Duyvendaks Video-Performances gleichzeitig und aus mehreren Mündern exakt derselbe Inhalt erzählt. Diese Hybridisierung der Erzählperspektive, die zur Frage „wer erzählt“? führt, wird im Folgenden bezüglich ihrer Ausformung beschrieben und hinsichtlich ihrer zeitgenössischen Relevanz diskutiert.

Die beiden Kategorien „Erzählperspektive“ und „Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild“ wurden hier zu einer Kategorie zusammengefasst, da Duyvendaks charakteristische Erzählstrategie „Synchronizität von Figurenrede, -geste und -mimik“ ein zentraler Aspekt sowohl der (hybriden) Erzählperspektive wie auch des Zusammenspiels von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild darstellt. Die Frage nach der Erzählhierarchie, dem Erzählstatus, sowie dem Erzählmodus oder auch der Stimme des Erzählers kann nicht unabhängig von Duyvendaks Körpereinsatz und seinem Bezug zum Bild beantwortet werden.

a) Erzählperspektive – Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Videobild

- Synchronizität von Figurenrede, -geste und -mimik als Spiel mit der Nachahmung

Grundsätzlich schafft Duyvendak während der Performance eine „Synchronizität von Performer und Medienbild“⁶⁸⁷, indem er die Monologe oder Dialoge der Filmfiguren, ihre charakteristischen Körpergesten und/oder Mimiken sowie einzelne Filmeffekte, welche die Zuschauer über den Monitor wahrnehmen, live synchronisiert. In Performances wie *Une*

⁶⁸⁷ Dangel, Samuel: *Grenzgänger zwischen Videokunst und Theater*, RegioArtLine, zu Yan Duyvendak, 15.06.2009: www.iplugin.org/en/about-us/press/detail/article/samuel-dangel-regioartline-zu-yan-duyvendak-150609/ (24.04.2010).

*soirée*⁶⁸⁸ steht die ganzkörperliche Synchronisierung von Tanz- und Kampfhandlungen im Vordergrund, wobei sich Duyvendak dynamisch auf dem Monitor und um ihn herum frei im Raum bewegt und sich so einen eigenen Spielraum schafft (den er in *My Name Is Neo* (2001) sogar bis ins Publikum hinein erweitert).

Wichtig ist die Erkenntnis, dass Duyvendak in all seinen Video-Performances mit der Idee einer präzisen Nachahmung spielt und diese bewusst nicht immer vollzieht (was in Pressebesprechungen oft untergeht)⁶⁸⁹. Duyvendaks Spiel mit der Synchronisation reicht von der (beinahe) exakten körperlich-gestischen Nachahmung der Filmfiguren über eine fast unmerkliche Verschiebung oder umgekehrte Spiegelung der Gesten und Körperaktionen bis hin zur völlig disparaten Handlung zwischen Filmfigur und Live-Performer.

In *Uspn* geschieht dies z.B. während einer Sequenz aus „The Thin Red Line“: Duyvendak kniet stumm neben dem Monitor, schaut während 40 Sekunden schwer atmend ins Publikum, während sich die Soldaten im Video schießend durchs grüne Gräserdickicht kämpfen – ihre Mündel formen sich zu gegenseitigen Anfeuerungen wie „Go“. Tatsächlich ertönt nur Duyvendaks Atem. / Schnitt: Während der darauf folgenden französischen Reality-Soap setzt Duyvendak erst nach 10 Sekunden mit der Synchronisation des Frauenmonologs ein.

Duyvendaks Aneignung der Erzählerstimme ist eine verbalsprachliche Strategie, die zur Hybridisierung der Erzählperspektive führt, indem er den Figurentext selbst spricht, während der Filmtone ausgeschaltet ist. Da Duyvendak die Film-Monologe und -Dialoge ohne eigene Kommentare eins zu eins zu übernehmen scheint (wie wir aufgrund unseres aktivierten Film- und Fernsehgedächtnisses annehmen dürfen), nehmen die Zuschauer zeitgleich zwei Erzähler wahr, die unterschiedlichen Realitäten und Räumen angehören, aber dieselbe Geschichte vermitteln.

So verknüpft unsere Wahrnehmung den verbalisierten Erzähltext mit zwei verschiedenen Erzählquellen: mit der Filmfigur im Video sowie mit dem Performer Yan Duyvendak.

Duyvendak fungiert dabei als ein Hybrid aus intradiegetischem Ich-Erzähler und extradiegetischem Performer, der gleichzeitig auf seine unmittelbare physische „spezifische Materialität und Medialität“⁶⁹⁰ und die karge Bühnensituation sowie auf die fiktive, filmtechnisch konstruierte Welt referiert. Das Bewusstsein dieser Konstruiertheit lindert nicht das Bedürfnis, die Erzählerstimme einem sichtbaren Körper als originärer Erzählerquelle

⁶⁸⁸ Wie auch in *My Name Is Neo (for fifteen minutes)* (2001) oder *Dreams Come True* (2003).

⁶⁸⁹ „(...) his movements and language are perfectly synchronized with the broadcasted image, which he cannot see“ (Irene Grillo).

⁶⁹⁰ Kolesch, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 320.

zuordnen zu können, führt aber die Frage nach einer zuverlässigen Erzählerfigur oder einer einzigen, originalen Stimmquelle *ad absurdum*.

- *Hybride Stimme*

In postdramatischen Theaterpraktiken wird rege mit Stimm-Entfremdungen, gerade auch mit der Trennung von Stimme und Stimmkörper experimentiert.⁶⁹¹ In Duyvendaks Video-Performances wird mittels der hybriden Erzählperspektive zugleich eine hybride Stimme dargestellt, die heterogen ist und nicht das Wesenhafte des Individuums repräsentiert, wie mit Laagay in der Saemann-Analyse argumentiert wurde.⁶⁹² Dies zeigt sich generell in seinen Video-Performances, indem wir ohne weiteres Duyvendaks Erzählstimme den männlichen, weiblichen oder kindlichen filmdiegetischen Protagonisten zuordnen und zugleich die internalisierten Stimmen aus bereits rezipierten Filmen aktivieren. Die Figurenrede, die aus Duyvendaks Munde wahrgenommen wird, scheint vom Bild abgelöst und bildet einen grossen performativen Kontrast zur Filmdiegese. Die Geschichte verliert dabei weder an Glaubwürdigkeit noch an Emotionalität oder Spannung. Das Gegenteil, eine erhöhte Aufmerksamkeit für Form und Inhalt, scheint der Fall zu sein. Was wir hören, ist nicht nur Duyvendak, sondern das „Echo“⁶⁹³ unzähliger Film- und Fernseh narrationen. Wie unbedeutend die (scheinbar) individuelle, persönliche Stimmlichkeit für die Kreierung von Emotionen oder emotionaler Höhepunkte ist, wird dabei deutlich.⁶⁹⁴ Indem Duyvendak seine Appropriation der massenmedialen Figurenstimmen inszeniert, wird er zugleich seiner eigenen Worte enteignet und durch die Sprache der Film- und Fernsehfiguren „verwendet“, um wieder an Butlers Ausführungen zur Macht der (dem Individuum vorgängigen) sprachlichen Ordnung anzuknüpfen.⁶⁹⁵

b) *Hybridisierung der Erzählperspektive*

Duyvendak scheint sich dem filmischen Raum einzuschreiben – weil die Zuschauer die Vermischung von mentalem (filmischem) und realphysischem Raum im Kopf vollziehen.

⁶⁹¹ Lehmann 2004, S. 56-58.

⁶⁹² Die Philosophin Alice Laagay bezieht sich dabei auf Jacques Lacans Stimm-Philosophie, die wegweisend war für die Stimmforschung; vgl. Laagay 2004a, S. 297; auch Kolesch 2004.

⁶⁹³ Vgl. Waldenfels, S. 194f: „Die Stimme, die in der Erfahrung laut wird, ist [...] durchtönt von vor- und Nachklängen, von Einklang und Missklang, ein *Echo ihrer selbst*.“

⁶⁹⁴ So verweist Waldenfels auf die interkulturelle Funktion der Stimme, die nicht darin liege, dass die Stimme „echte Gefühle“ oder „Gefühlsäusserungen, die ganz sind, was sie ausdrücken“, erzeuge. Denn „das Pathos, das wir erleiden, deckt sich keineswegs mit einem Pathos des Ausdrucks, [...]. Dies betrifft auch die Stimmhaftigkeit der Stimme“ (Waldenfels, S. 207).

⁶⁹⁵ Vgl. hier, Saemann-Analyse: Kap. III.1.3; Erzählstrategien; *Szenische Verkörperung*; vgl. auch Butler 1997, S. 332.

Dies zeigt sich beispielhaft an einer Sequenz aus „Contact“, wo wir Duyvendak und sogar uns selbst im Universum verorten, das winzig klein im Monitor wiedergegeben ist und sich in unserer Vorstellung dennoch sofort zu Realgrösse ausdehnt.

Ein grosser ästhetischer Kontrast zwischen Duyvendaks Körperhandlung und der Filmdiegese entsteht während Duyvendaks Synchronisation des Céline-Dion-Songs. Während im Video rasche Schnittfolgen und zahlreiche Bühneneffekte eine opulente Farb- und Lichtdynamik erzeugen, verfügt Duyvendak allein über seinen Körperausdruck, was zu einer verblüffenden, komischen Hybridisierung der Erzählperspektiven führt. Diese erinnert an eine radikalisierte Karaoke, einem seit Mitte der 1990er Jahre weltweit beliebten Gesellschaftsspiel, in welchem Song- oder Filmhits synchronisiert werden. So spielt Duyvendak auch mit der Faszination, sich als Star zu reproduzieren, mental dem Spektakel anzugehören.

Die Hybridisierung der Erzählperspektive findet jedoch auch statt, wenn Duyvendak in engem Kontakt mit dem Monitor agiert, diesen mit seinen Armen und Beinen umfasst, so dass eine hybride Erzählinstallation aus vervielfachten Armen, Köpfen und Körpern, ein veritables Reality-TV-Wesen entsteht. Da die Wahrnehmung der Zuschauer für einen Moment nicht zwischen Bildschirmhandlung und Duyvendaks Aktionen hin- und herwechseln muss, bietet sich eine harmonische, poetische, skulpturale Ästhetik, die eine intime Beziehung zwischen Performer und Monitor zeigt.

c) Komik – Entlarvung von Wahrnehmungs- und Identifikationsmustern

Duyvendaks Performances laden oft zum Lachen ein, ganz besonders *Une soirée*. So lacht man über die komischen Zapping-Effekte, wenn z.B. pathetische Emotionen mit nüchterner Berichterstattung abrupt kontrastiert werden. Durch Duyvendaks stimmliche Überzeichnung der dreisten Fernseh-Kommentare werden die platten, oberflächlichen oder peinlichen Inhalte aus den Werbungen und Reality-Soaps lächerlich gemacht.⁶⁹⁶ Sein Isolieren und Herausheben der Figurengesten entlarven – gerade bei Céline Dion – die effekthaschenden Gesten, die simplen Bewegungschoreographien sowie die leeren Gigantismen der Eventkultur, das aufgeblasene Spektakel, welches man heute nicht nur aufsucht, weil gesungen wird, sonder weil auch gesungen wird.⁶⁹⁷

⁶⁹⁶ Z.B. die Kommentare der Off-Stimmen (synchronisiert von Duyvendak) aus der Tierdokumentation *The crocodile hunter*: „Reptilien können blitzschnell zubeissen!“ / „Let me see your wound, oh my god!“ / „Wenn man diesen Tieren begegnet, sollte man sie in Ruhe lassen. Sie reagieren nur aggressiv, wenn man sie wie ich, am Schwanz packt“.

⁶⁹⁷ Vgl. Schneider, Irmela, S. 16, oder Lischka 2007, S. 19: „Grösse“ (Grosszügiges, Weite, Reichtum und Verschwendung) habe den Menschen seit jeher fasziniert. Aber es komme auf die Bedingungen an, „unter denen sie zustande kommt.“



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34-36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40

Abb. 31-40: *Une soirée pour nous*, Konzeption: Yan Duyvendak und Nicole Borgeat, Performer: Yan Duyvendak

Die humoresken Effekte dieser Demontage entstehen subtiler, indem Duyvendak selbst den Erzählapparat aufbläht, da die Erzählperspektive sich verdoppelt, aber keine neuen Inhalte bietet.

Zum Anderen liegt der komische Effekt der Synchronisierung in der Absurdität eines direkten Vergleichs zwischen massenmedial vermittelter und realer Welt. Duyvendaks inszenierte Versuche, den filmischen Raum im realen Raum nachzustellen, sprich die filmischen Erzählmittel mit rein körperlichen Mitteln zu ersetzen, wirken komisch oder „humoresk“⁶⁹⁸, wie Dangel zurecht betont.

Es ist ein Lachen, das aus der paradoxen Beziehung von filmischen und körperlichen Erzähltechniken herrührt, da der Zuschauer die Idealvorstellung einer Synchronisation (Aneignung) mit einer unvollkommenen Realisierung dieser Aneignung (die allerdings den unangemessenen Anspruch von Richtigkeit hat) begriffen hat.⁶⁹⁹ So steht Duyvendak stellvertretend für den Zuschauer, der sich zwar – wie bei der Karaoke – auch für einen Moment als Star inszenieren will, der es aber mit den Mitteln der Fernsehindustrie und der filmischen Erzählmittel schlicht nicht aufnehmen kann – so wie ein Slapstick-Körper nicht die Schwerkraft aufheben kann.

Dass sich Film- und Fernsehzuschauer zwar permanent mit massenmedial erzählten Identitäten vergleichen und dennoch nicht ernsthaft glauben, dass die filmische und reale Welt eins sind, dass also die Konstruktion der eigenen Identität anhand von Massenmedien nicht zu den ernstesten, wichtigsten Dingen unseres Lebens gehört, erlaubt eine Haltung „nicht im Ernst“, die im Lachen resultiert.⁷⁰⁰ Zugleich ist die „Vermischung von physischem und mentalem Erfahrungsraum“ eine Realität geworden, die als Folge des Fernsehkonsums vermehrt zu den ernst zu nehmenden Dingen unseres Lebens gehört.

Die Dramaturgie des „Zapping“ erinnert auch daran, wie Fernsehzuschauer in kürzester Zeit Unmengen an Narrativen konsumieren. Im Vergleich mit der Fülle dieses inkorporierten medialen Angebotes wirkt kein reales Angebot mehr gut genug. Dabei besteht die Problematik nicht primär im Konsum dieses medialen Angebotes, sondern darin, dass die medial vermittelten Informationen als seriös, echt, relevant angesehen werden und ungeprüft zum Massstab unserer Welterfahrung werden.

⁶⁹⁸ Vgl. Dangel.

⁶⁹⁹ Vgl. Lissa.

⁷⁰⁰ Zur Definition von Komik vgl. Lissa.

d) Pseudo-Interaktion

Mit seinen Video-Performances „analysiert Yan Duyvendak [...] Identifikationsstereotypen, die durch Massenmedien erzeugt und transportiert werden, indem er mit Bildschirmen oder Leinwandprojektionen interagiert“.⁷⁰¹ So bringt der Kunsthistoriker und Kurator Samuel Dangel die Funktion von Duyvendaks Monitor-/Leinwand-Performances auf den Punkt. Allerdings – und das ist für das Verständnis der Bedeutung von Duyvendaks Arbeiten zentral – „interagiert“ Duyvendak nicht mit Bildschirmen oder Leinwandprojektionen (wie es z.B. der deutsche Videokünstler Christian Jankowski in seinen performativen Videos im Showformat tut)⁷⁰², sondern er benutzt sie auf unterschiedliche Weisen, so dass man meint, Duyvendak nehme am Filmgeschehen teil.

Eine Interaktion im Sinne einer gegenseitigen Wechselbeziehung oder Kommunikation zwischen Duyvendak und dem Bildschirm wird dadurch als Unmöglichkeit entlarvt. Denn es handelt sich sowohl bei den Medien Film und Fernsehen wie auch beim Performer Duyvendak um unilaterale Erzähler, die ebenso wenig miteinander kommunizieren, wie die Medien Fernsehen oder Film mit ihren Zuschauern interagieren können. Vielmehr geht es um je einseitige Machtverhältnisse.

Massenmedial vermittelte Informationen sind konstruiert, inszeniert und können eine relevante Wirkung nur in einer kritischen Interaktion zwischen Menschen entfalten. Zappen (alleine) erlaubt aber keine wirklichen Interaktivitäten – weder mit der Bildschirmrealität noch mit mir selbst. Echte Interaktionen, Eindrücke oder Bezüge ergeben sich, wie Lischka zurecht betont, „nur beim tatsächlichen Umgang mit Mensch und Tier und Orten des Geschehens, in der aktuellen Atmosphäre“⁷⁰³, wie es beim gemeinsamen Besuch einer Veranstaltung wie *Uspn* der Fall ist – die dann tatsächlich zu einem gemeinsamen „Abend für uns“⁷⁰⁴ wird. So differenziert Lischka zurecht, dass wir unseren Geist zwar durch die Medien bilden können, dass dieser aber „genauso durch Erfahrungen bestätigt und erweitert“ wird, womit Lischka die wichtige Bedeutung alltäglicher Erzählungen und Geschichten betont: sie „werden zu Diskursen verdichtet und durch diese wiederum verändert“. Massenmediale

⁷⁰¹ Dangel.

⁷⁰² Vgl. Becker S. 51.

⁷⁰³ Lischka 2007, S. 15

⁷⁰⁴ „*Une soirée pour nous*“ ist ein Zitat Céline Dions. Mit den Worten „Je pense qu’on va avoir une soirée pour nous, qui nous attend“ richtet sie sich an ihr Konzertpublikum, um im riesigen Stadion eine intime, private Geselligkeit, die vom drohenden Regen verschont bleibt, zu suggerieren. Mit diesem Zitat als Titel setzt Duyvendak die Vermischung des Privaten und Öffentlichen bei Céline Dion, in der Werbung, in Reality Soaps als roten Faden seiner Performance. Auch hier wird nicht die Eventkultur – das grosse Ereignis an sich – desavouiert, sondern die Art und Weise, wie man mit seinem Publikum umgeht.

Narration suggeriert und offeriert scheinbare Wahlmöglichkeiten für die Identität, indem sie an die (ersehten) privaten Narrative des Einzelnen anknüpft.

Dass Samuel Dangel (der Duyvendaks Arbeiten ansonsten sehr treffend beschreibt) fälschlicherweise den Begriff „Interagieren“ gebraucht, mag bezeichnend dafür sein, wie sehr sich die Idee einer möglichen Interaktion zwischen Zuschauer und Medium in der Vorstellung selbst reflektierter, medienkritischer Zeitgenossen festgesetzt hat. Um diese Illusion, welche die gegenwärtige Wahrnehmung von – und Interaktion in – der Welt fasziniert und prägt, geht es in Duyvendaks Arbeiten: um das zeitgenössische Individuum in einer Hybridkultur, in der es immer schwieriger wird, die Erzählperspektiven, die Erzählstimmen auseinanderzuhalten. Wie sehr ist die Wahrnehmung bereits von medial vermittelten Erwartungshaltungen geprägt? Zwei zentrale Folgen des Massenmediums Film und Fernsehen sind, so die deutsche Theater-, Film- und Fernsehwissenschaftlerin Irmela Schneider, einerseits die Vermischung von physischem und mentalem Erfahrungsraum, andererseits die Vermischung von öffentlichem und privatem Bereich des zeitgenössischen Menschen⁷⁰⁵:

„Seine physisch verfügbare und sinnlich greifbare Welt wird zwar durch die steigende Mobilität immer variabler, aber seine mental erfahrbare Welt ist durch die Massenmedien durchmischt, hybrid, wenn man als Ausgangspunkt jene Welterfahrung nimmt, die möglich war, bevor es Massenmedien gab.“⁷⁰⁶

Diese Hybridisierung der mentalen Welterfahrung sowie des Öffentlichen und Privaten wird in *Une soirée* über die Videomontage, über Duyvendaks Synchronisation, die Hybridisierung der Erzählperspektive und über die Dramaturgie des Zappings inszeniert. Dass Film und Fernsehen Wahrnehmung der Welt verändert und „klassische Trennungen aufgehoben“ haben – auf negative oder positive Weise –, ist spätestens seit Mc Luhan ein unbestreitbarer Gemeinplatz geworden, wie Schneider zurecht betont.⁷⁰⁷ Umso wichtiger ist es, die daraus resultierenden Konsequenzen für die heutige Gesellschaft zu Beginn des 21. Jahrhunderts und das darin partizipierende Individuum genauer zu beleuchten. Eine solche Konsequenz ist der Wandel von der „Normal- zur Wahlbiografie“⁷⁰⁸, der sich typischerweise in den 1960er Jahren abzuzeichnen begann und sich gemäss Schneider zu einer der wichtigsten gesellschaftlichen Hybridisierungstendenzen entwickelt hat. Die „gemischten Biografien“ entstehen aus der selbst gewählten Mischung unterschiedlicher „Lebensformen, Lebensstile,

⁷⁰⁵ Schneider, Irmela, S. 15.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 12.

⁷⁰⁷ Ebd.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 9. Mit Bezug auf Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: *Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie*, in: dies. (Hg.): *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt 1994, S. 13; vgl. auch Ley, Katharina: *Von der Normal- zur Wahlbiographie?*, in: Kohli, Martin und Günther Robert (Hg.): *Biographie und soziale Wirklichkeit. Neue Beiträge und Forschungsperspektiven*, Stuttgart 1984, S. 239-260.

Wohnorte und Berufe“, die nicht mehr determinierenden Konventionen unterstellt sind. Die Hybridisierung sprengt die Grenzen von vormals auf klaren Konventionen beruhenden Unterscheidungen, wie derer zwischen den (biologischen) Geschlechtern, zwischen Un-/Verheirateten, zwischen Un-/Bekanntem (Casting-Shows), zwischen den Altersstufen (Lifting/Mode) oder Hautfarben (Michael Jackson). Die Möglichkeiten zur „Wahlbiografie“ sind – zumindest für bestimmte privilegierte Teile der Gesellschaften – ins scheinbar Unendliche gestiegen. So vermitteln es jedenfalls die Massenmedien, die längst nicht mehr zwischen Öffentlichem und Privatem unterscheiden, um die Aufmerksamkeit der Leser-/ZuschauerInnen zu erhalten – das höchste Gut, das es zu erlangen gilt, wenn das Medienangebot steigt.⁷⁰⁹ So kommt gemäss Schneider „als Variable hinzu, wie sich die aus den Lebensbedingungen erwartbaren Verhaltensstandards mit den imaginierten, durch Massenkommunikation erfahrenen Verhaltensvarianten verknüpfen“.⁷¹⁰

Duyvendak reagierte vor zehn Jahren mit *Une soirée* seismographisch präzise auf diese Entwicklung. Heute setzt *Une soirée* Identifikations- und Wahrnehmungsmustern sowie den Techniken massenmedialer Kommunikation, die auf billigste Weise mit Sehnsüchten und Ängsten spielen, einen scharfsichtigen Spiegel entgegen. Nimmt man sich Lischkas kritische Erkenntnis zu Herzen, dass jeder seine eigene Geschichte hat, aber dennoch grosse Geschichten unser Leben dirigieren, trifft das oftmals beschwörte Ende der grossen Erzählungen gerade in der gegenwärtigen Zeit der „Wahlbiografie“ nicht zu.

e) Narr der modernen Zeiten

Die Video-Performances von Yan Duyvendak können in der Tradition von Moderne-Zeiten-Satiren verstanden werden, wie sie von Chaplin oder Jacques Tati in medientechnisch wichtigen Umwälzungsphasen – Industrialisierung oder Entstehung des Tonfilms und infolgedessen die Verbreitung des Fernsehens in den fünfziger Jahren – geschaffen wurden. Ein bezeichnender Unterschied besteht darin, dass Duyvendak die groteske Beziehung von Technik und Körper mit den Mitteln der Live-Performance tatsächlich als ein Life-TV-Hybrid inszenieren kann. Da es in Duyvendaks „Modernen Zeiten“ der 1990er Jahre vor allem um die technischen und digitalen Apparaturen von Film, Fernsehen und Video geht, dient gerade die Live-Präsenz seines Körpers als geeignetes Mittel, um den Zuschauern den Spiegel ihrer Zeit vorzuhalten.

⁷⁰⁹ Schneider, Irmela, S. 15.

⁷¹⁰ Ebd. S. 9.

Jordi Vidal verglich Duyvendaks künstlerische Haltung mit der eines Narrs, des „fou du roi“. Indem sich Duyvendak auf mimetische Weise der massenmedialen Techniken bedient, sie sich aneignet, inkorporiert, indem er eine widersprüchliche Haltung zwischen Aneignung und Kritik massenmedialer Dramaturgien vorführt, bietet er dem Publikum eine Möglichkeit, sich selbst in dieser Widersprüchlichkeit zu entdecken – ohne es mit direkten Aussagen zu konfrontieren. Wie Vidal zurecht betont, geschieht Duyvendaks Denunziation der medialen Vorrichtung ausschliesslich über die Inszenierung seines eigenen Körpers, dessen Omnipräsenz Duyvendaks Performances in die Nähe des Zirkus und des Mimen rückt.⁷¹¹

Auch Duyvendaks Erzählerfunktionen veranschaulichen seine „nährische“ Art, dem Publikum indirekt die „Wahrheit“ zu sagen: In den Video-Performances übernimmt Duyvendak eine rein erzähltechnische Funktion, indem er die Filmdialoge spricht. Weder über sich selbst als Erzähler (expressiv), noch über die Geschichte (analytisch), noch über die Kommunikationssituation (phatisch), noch zu irgendeinem anderen Thema (synthetisch) äussert sich der Performancekünstler Duyvendak, im Gegensatz zu Saemann und Mathis/Zwick, die wiederholt ihre metanarrativen Kommentare als Autorinnen und Performancekünstlerinnen ans Publikum richten.

⁷¹¹ Vgl. Vidal, Jordi: *Le Fou du Roi*, Nov. 2005. Geschrieben anlässlich der DVD-Publikation (2005) zu Yan Duyvendaks Werk. Vgl. www.duyvendak.com/rubrique9.html (03.12.2010).

III.3.4 Meta-Diskurs: Alteritätsdiskurs (*Made in Paradise*, 2008)

Die von Yan Duyvendak, Nicole Borgeat⁷¹² und dem ägyptischen Video- und Performancekünstler Omar Ghayatt kreierte Performance *Made in Paradise* (2008) bietet eine kritische Auseinandersetzung mit Stereotypen, Vorurteilen und Ängsten gegenüber der islamischen Kultur und Religion, die seit den Anschlägen des 11. September 2001 auch in der Schweiz in einer gesteigerten Islamdebatte gebildet und genährt werden.⁷¹³

Die wesentliche Problematik, die der Performance *Made in Paradise* zugrunde liegt, basiert auf unseren sekundären, vor allem über die „Auslandsberichterstattung“ des Fernsehens oder über die Presse medial vermittelten Erfahrungen mit dem Islam.⁷¹⁴ Problematisch ist diese sekundäre Erfahrung vor allem deshalb, weil sie auf einer Vereinheitlichung „des Islams“ basiert. Wie die deutsche Linguistin Sabine Schiffer in ihrer ausführlichen Analyse der Darstellung des Islambildes in den Medien dargelegt hat, ist diese Vereinheitlichung ein kulturelles Konstrukt, das in den verschiedenen Medien und Symbolwelten verankert ist, welche sich dieses Konstruktes bedienen⁷¹⁵ und die massgeblich daran beteiligt sind, soziale und kulturelle Zuschreibungen zu generieren, im kulturellen kollektiven Gedächtnis (optional unendlich) zu speichern und so die Bildung und Festsetzung eindeutiger kultureller Identitäten oder Stereotype zu unterstützen.⁷¹⁶

Dass weder „der Islam“ noch „der Muslim“ existieren, sondern mit diesen Begriffen ca. 1.3 Mrd. Menschen zu einer Masse vereinheitlicht werden, die eine Religion teilen, aber über die ganze Welt verteilt höchst heterogenen Ländern, Kulturen und Bevölkerungsstrukturen angehören, wird in den Massenmedien oft ausgeblendet. Vielmehr werden Halbwahrheiten und Stereotype über den Islam und die Muslime instrumentalisiert, so Schiffer, um sozialpolitische Interessen im eigenen Land durchzusetzen oder „den facettenreichen

⁷¹² Nicole Borgeat ist Dramaturgin und Regisseurin und als solche Duyvendaks langjährige Mitarbeiterin.

⁷¹³ Zu den aktuellen internationalen politischen Debatten gehören z.B. die Durchsetzung des Minarettverbots in der Schweiz (Volksabstimmung 2010) sowie das Burkaverbot, das nicht nur in der Schweiz, sondern in ganz Westeuropa diskutiert wird und 2010 in Frankreich erstmals eingeführt wurde.

Vgl. Die Weltwoche mit dem Haupttitel „*Muss der Islam verboten werden?*“, Nr.19, 12. Mai 2010, S. 3 und 30ff. Der Beitrag basiert auf der Dissertation des Schweizer Islamwissenschaftlers Lukas Wick, der sich fragte, inwiefern sich der Islam mit einem modernen Verfassungsstaat wie der Schweiz vereinbaren lässt.

Vgl. Heumann, Pierre: *Islam: Teil der Schweiz? Eine Umfrage unter Parlamentariern in Bern*, in: Die Weltwoche, Nr. 41, Oktober 2010, S. 14-15.

Der Bibliothekskatalog NEBIS zeigt 201 Einträge zum Thema „Islam“ und „Terrorismus“; 178 Publikationen erschienen im Zeitraum 2002-2010, nur 20 Publikation von 1993-2001. Insgesamt führt NEBIS 7434 Einträge zum Begriff „Islam“ auf; 3325 Publikationen erschienen von 2002-2010, lediglich 1941 Publikationen im Zeitraum 1993-2001.

⁷¹⁴ Vgl. Schiffer, Sabine: *Die Darstellung des Islams in der Presse. Sprache, Bilder, Suggestionen; eine Auswahl von Techniken und Beispielen*, Würzburg 2005, S. 1 und 5.

⁷¹⁵ Vgl. Fludernik/Gehrke, S. 11.

⁷¹⁶ Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Gedächtnis*, München 2006, S. 58 (Assmann 2006a).

Islamismus als Monokausa der Unruhen in der Welt auszumachen“. Schiffer vertritt gar die zentrale These, dass das Islambild einem „Rassismus“ gleichkomme, der auf der medialen Vermittlung eines Feindbildes basiert.⁷¹⁷

Grundsätzlich sind Medienberichte jedoch wichtig. Ihnen verdanken wir, dass wir überhaupt Vorstellungen und Diskurse über islamische Phänomene vergegenwärtigen können, wie Schiffer zurecht betont: „Ohne Medien hätten wir wohl gar kein Bild vom Islam. Etwas, von dem nicht berichtet wird, ist für die Nicht-daran-Teilnehmenden nicht existent. Unser Wissen vom Islam und dem Orient basiert auf Erzählungen.“⁷¹⁸

Die Performance *Made in Paradise* will die Welt der Muslime als das Andere⁷¹⁹ erforschen, um ebendiese sozialen und kulturellen Identitätszuschreibungen, die mit der Festsetzung eines klar definierten „Anderen“ einhergehen, zu differenzieren. *Made in Paradise* muss demnach im Kontext des aktuellen kulturwissenschaftlichen Alteritäts- und Identitätsdiskurses untersucht werden, innerhalb dessen eine klare polarisierende Unterscheidung eines „Anderen“ und „Eigenen“, von „heimisch“ und „fremd“ oder eben von „Westen“ und „Islam“ in unserer Zeit der Globalisierung, der Multikulturalität und ethnischen Hybridisierung vehement verneint wird.⁷²⁰ Wie bereits im Methoden-Kapitel ausgeführt wurde, spielt das Erzählen vor allem auf der Ebene der Sprache und Kommunikation sowie bei der Formung und Tradierung individueller und sozialer Erinnerungen und dadurch für die Prägung individueller und sozialer Identitäten eine wichtige Rolle.

Homi K. Bhabha, zentraler Theoretiker des Hybriditätsdiskurses, die Gedächtnisforscherin Aleida Assmann sowie Monika Fludernik und Hans-Joachim Gehrke, die sich mit der soziokulturellen Figur des „Grenzgängers“ in der Literatur auseinandergesetzt haben, um die Konstitution kollektiver Identitäten zu ergründen⁷²¹, sind wichtige Vertreter des kulturwissenschaftlichen Alteritätsdiskurses, an deren Theorien die vorliegende Untersuchung anknüpft. Gemeinsam ist ihnen das Anliegen, kulturelle, soziale oder persönliche Differenzen nicht im Graben zwischen den Kulturen bzw. Nationen, sozialen Gruppen oder dem einzelnen Menschen anzusiedeln, sondern als „interne Differenz“⁷²² zu taxieren, die jeder kulturellen, aber auch sozialen und individuellen Äusserung angehört. Denn das „Andere“ existiert nie nur ausserhalb von uns, sondern immer auch (bewusst oder unbewusst) in uns und „innerhalb eines jeden kulturellen Systems und des durch dieses Systems bedingten Diskurses“, so die

⁷¹⁷ Vgl. Schiffer, S. 40f. und 8.

⁷¹⁸ Ebd., S. 34.

⁷¹⁹ Vgl. www.duyvendak.com/article150.html (2.11.2010).

⁷²⁰ Vgl. z.B. Bhabha 2000 und Fludernik/Gehrke.

⁷²¹ Fludernik/Gehrke.

⁷²² Vgl. Bronfen/Marius/Steffen, S. 12.

zentrale Erkenntnis Bhabhas, die auf dem psychoanalytischen Modell des Unheimlichen von Sigmund Freud basiert.⁷²³ Bhabha politisierte Freuds psychoanalytisches Modell, um mit dem Konzept des Unheimlichen „jenen Überschuss, jenen Rest, der in eine eindeutige kulturelle Verortung (die Anrufung durch das kulturelle Gesetz) nicht passt“, zu theoretisieren.⁷²⁴

So fordern Bhabha und Fludernik/Gehrke auf, Subjekte nicht auf eine ethnische Position zu fixieren, sondern sie, wie bereits erwähnt, als „Grenzgänger“ oder als Bewohner von „Zwischenräumen“ (Bhabha) immer wieder neu zu definieren: als Subjekte, welche die „verschiedenen Teilaspekte der ungleichartigen ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten“ überschreiten.⁷²⁵ Das Wohnen in Zwischenräumen ist für Bhabha deshalb eine wichtige Denkfigur, weil sie ein „Darüber-Hinaus“ bezeichnet. In Zwischenräumen werden kulturelle Unterschiede produziert, zugleich kann in ihnen eine „Intervention im Hier und Jetzt“ stattfinden. Zwischenräume sind notwendig, um „unsere kulturelle Gleichzeitigkeit neu zu beschreiben“.⁷²⁶ Mit seinem Postulat an Theorie und Praxis trifft Bhabha den Kern dessen, was im Entwicklungsprozess und in der ästhetischen Umsetzung von *Made in Paradise* geschieht:

„Theoretisch innovativ und politisch entscheidend ist die Notwendigkeit, über Geschichten von Subjektivitäten mit einem Ursprung oder Anfang hinaus zu denken und sich auf jene Momente oder Prozesse zu konzentrieren, die bei der Artikulation von kulturellen Differenzen produziert werden. Diese „Zwischenräume“ stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können [...].“⁷²⁷

Duyvendak und Ghayatt haben sich über mehrere Grenzen hinausbewegt und in ihrer Zusammenarbeit für *Made in Paradise* einen solchen Zwischenraum geschaffen. Während der Vorbereitung wie auch mit der Aufführung und im anhaltenden Entwicklungsprozess der Performance produzieren sie kulturelle Differenzen und entwickeln dabei Strategien, um soziale Gemeinschaftlichkeit neu zu verhandeln. Welche Erzählstrategien dabei eine zentrale Rolle spielen, wird nach der einführenden Entstehungsgeschichte der Performance analysiert.

⁷²³ Bronfen, Vorwort zu Bhabha, S. Xf., und Bhabha, S. 13ff.

⁷²⁴ Bronfen, Vorwort zu Bhabha, S. V.

⁷²⁵ Ebd., S. IV.

⁷²⁶ Bhabha, S. 10.

⁷²⁷ Ebd., S. 2.

III.3.5 Analyse: *Made in Paradise* (2008)

Made in Kairo and Switzerland: Zur Entstehungsgeschichte von *Made in Paradise*⁷²⁸

Auslöser für Yan Duyvendaks vertiefte Beschäftigung mit der islamischen Kultur waren die Terroranschläge vom 11. September 2001 auf die Türme des World-Trade-Center in New York City.⁷²⁹ Ein dreimonatiges Austausch-Stipendium in Kairo in 2007 und vor allem die dortige Bekanntschaft mit dem ägyptischen Video- und Performancekünstler Omar Ghayatt gewährten Duyvendak Zugang zu den vielfältigen Sozietäten, Lebensformen und Mentalitäten Kairos. Sein ursprüngliches Ziel, Leute aus dem unmittelbaren terroristischen Umfeld kennenzulernen und zu befragen, scheiterte hingegen. In Kairo erkannte Duyvendak zunehmend seine eigenen Vorurteile gegenüber der vielfältigen und komplexen islamischen Welt, die für einen Westeuropäer keinesfalls in drei Monaten, und schon gar nicht während einer zweistündigen Performance, zu erfassen war.

In der Ausarbeitung von *Made in Paradise* wurde, neben der episodischen Struktur, vor allem die – zunächst nicht geplante – Zusammenarbeit mit Omar Ghayatt, der damals in der Schweiz ebenfalls eine Kreuzerfahrung mit dem „Anderen“ gemacht hatte, entscheidend, um die interkulturelle Problematik der Islamdebatte in *Made in Paradise* zu inszenieren. Das Arbeitsverhältnis zwischen Duyvendak, Borgeat und Ghayatt war indes sehr konfliktreich. Die grundlegendsten Meinungsverschiedenheiten betrafen – und betreffen immer noch – die Darstellung religiöser Themen oder „exotischer Objekte“ (Burka, Schriftzug Allahs) auf der Bühne. Ghayatt hielt seine eigenen ästhetischen Ansprüche zurück, weil *Made in Paradise* ausschliesslich für ein europäisches Publikum konzipiert ist, dessen Rezeptionskonventionen er damals noch nicht kannte. Mit der erfolgreichen Premiere harmonisierte sich das Arbeitsverhältnis, wobei Meinungsverschiedenheiten und Publikumsreaktionen dazu führen, dass einzelne Episoden kontinuierlich diskutiert und in veränderter Form aufgeführt werden. *Made in Paradise* tourte durch die deutsche, französische und italienische Schweiz, durch Spanien, Italien und – zumindest noch bis 2011 – durch Frankreich.⁷³⁰

⁷²⁸ Die Ausführungen basieren auf meinen Interviews mit Yan Duyvendak (Zürich 2008, Interview 2) und Omar Ghayatt (Bern 2010) sowie auf dem Artikel von Schanda, Susanne: *Von der Schärfung des Blicks durch den Schleier*, in: Passagen (Das Kulturmagazin von Pro Helvetia, Nr. 48/2008: Missverständnisse), S. 21-22. Schanda ist Kulturjournalistin mit den Spezialgebieten Mittlerer Osten und Schnittstellen zwischen den Kulturen.

⁷²⁹ Gemäss Gespräch der Autorin mit Yan Duyvendak.

⁷³⁰ Siehe Aufführungsgenda: www.duyvendak.com/rubrique7.html (26.10.2010).

Mimetisch-narrative Gattung – episodische Performance

Die Performancekünstler Yan Duyvendak und Omar Ghayatt bieten den Zuschauern zwölf verschiedene, vorab entwickelte Episoden an, die unterschiedliche persönliche oder medial vermittelte Erfahrungen mit der islamischen oder westlichen Kultur thematisieren. In jeder Aufführung von *Made in Paradise* variieren die Auswahl und Zusammenstellung der „Fragmente“, wie die zwölf Episoden offiziell von Duyvendak, Borgeat und Ghayatt genannt werden. Der Aufbau in Fragmenten resultiert aus Duyvendaks Erkenntnis, dass über die so genannt islamische Welt keine vereinheitlichende Synthese im Sinne einer überschaubaren monoperspektivischen Erzählung geschaffen werden kann. Um der Komplexität der Thematik gerecht zu werden, entschieden sich Duyvendak und Borgeat für diese flexible dramaturgische Struktur, deren Gerüst zwar fix ist, deren effektive Ausgestaltung jedoch vom momentanen Entscheid der Zuschauer und Performer bestimmt wird.

Episodisches Erzählen als Abschied vom Fragment

Der Begriff „Episode“ wird im Folgenden anstatt des Begriffes „Fragment“ verwendet, da es sich – im Unterschied zu Duyvendaks Video-Performances, in denen tatsächlich bruchstückhafte Geschichtsfragmente eine zentrale Rolle spielen – in *Made in Paradise* um vollständige, in sich abgeschlossene, durchkomponierte Szenen mit Anfang und Ende handelt, die episodenhaft aneinander gereiht werden.

Der Begriff „Episode“ stammt aus der Erzähl- und Gedächtnistheorie und grenzt sich vom diachronen, historisierenden Erzählen ab, in welchem individuelle Erfahrungen in eine lineare, ganzheitliche Geschichte übersetzt werden.⁷³¹ Das Erzählen in Episoden führt vielmehr „zu einer Vielzahl heterogener Geschichte[n]“⁷³². Es es charakteristisch für das Alltagserzählen und betont eine charakteristische Art, „im Augenblick“⁷³³ zu leben. Im Gegensatz zum diachronen Erzählen – als einer vergangenheitsbezogenen Rekonstruktion – bezeichnet das episodische Erzählen einen (potentiell unendlichen) gegenwartsbezogenen Prozess, der seine eigene Unvollkommenheit bewusst macht, nämlich „daß wir uns niemals allen Episoden unseres Lebens stellen könnten. Vieles ist temporär oder gänzlich vergessen,

⁷³¹ Zum mündlichen Alltagserzählen als episodisches Erzählen vgl. hier V. „Analysevokabular“ sowie Fludernik 2008, S. 58ff.

⁷³² Assmann, Aleida: *Erinnern und erinnert werden. Strategien und Mechanismen des autobiographischen Gedächtnisses*. Vortrag im Rahmen von „Überleben: Internationales Symposium zu Fragen von Biografie, Biologie und Biopolitik“, ZHdK, Institut Cultural Studies in Art, Media and Design, 22. April 2006, S. 11f. mit Fussnote 14 (Assmann 2006b): <http://culturalgenderstudies.zhdk.ch/studium/documents/textecgs/AleidaAssmann.erinnern-erinnertwerden.pdf> (01.11.2010).

⁷³³ Vgl. den Philosophen Galen Strawson, in: Assmann 2006b, S.11 mit Fussnote 14.

anderes bleibt unantastbar“, wie Assmann aus gedächtnistheoretischer Perspektive betont.⁷³⁴

So bietet *Made in Paradise* ein episodisches ästhetisches Erlebnis, das von der Lückenhaftigkeit des Wissens und Erinnerns und einer Verweigerung eines vereinheitlichenden Narrativs geprägt ist.

Mit dem Gattungsbegriff „Episodische Performance“ soll auch betont werden, dass sich *Made in Paradise* vom fragmentarischen Erzählen abgrenzt, das im Anschluss an die philosophischen Theorien der Postmoderne als charakteristische Narrationsform in der Performancekunst und im postdramatischen Theater der 1990er Jahre bezeichnet wurde, wie z.B. von Brandstetter:

„Nicht die Autobiographie wird vorgestellt, sondern allenfalls Exzerpte aus Curricula, die sich als Ganzes, als Einheit nicht mehr erzählen lassen. Was sich hier szenisch, ‚theoretisch‘, mündlich, körperlich präsentiert, sind Erzählungen über ‚Bastelexistenzen‘ in der postmodernen Lebenswelt.“⁷³⁵

Wie Brandstetter hier (mit Bezug auf Lyotard und das Konzept der „Wahlbiografie“ nach Niklas Luhmann) betont, erzählten die Performancekünstler der 1990er Jahre charakteristischerweise „*kleine Erzählungen*, anstelle grosser Geschichte(n)“, die weder „Tiefen-Strukturen“ kritisch ergründeten noch „Deutungen und Sinnangebote“ lieferten.⁷³⁶ Vielmehr war ein metanarrativer „selbstironischer Blick“ auf die Erzählungen selbst der wesentliche Output dieser performativen Arbeiten.

Die Performance *Made in Paradise* bietet durchaus Deutungen und Sinnangebote, lässt aber auch Wertungen und Interpretationen offen. So dient die episodische Struktur ebenfalls dem Zweck, sich einer überschaubaren Ganzheit zu widersetzen, weshalb die Performance in Zusammenhang mit den „Mikro-Erzählungen“, die von Paul Virilio (1990)⁷³⁷ als episodische Erzählungen theoretisiert wurden, gestellt werden kann. Was sich allerdings in den Episoden von *Made in Paradise* „szenisch, ‚theoretisch‘, mündlich, körperlich“ zeigt, sind Erzählungen über Alteritätserfahrungen, die dem Publikum eine vertiefte Sicht auf einfiltrierte Narrative, Stereotype oder Denkmuster anbieten. Die Zuschauer von *Made in Paradise* werden zum Nachdenken angeregt, über das, was Muslime (Ghayatt und sein Umfeld) tatsächlich tun oder nicht tun und wie wir unser Verhältnis zur fremden und eigenen Kultur neu überdenken können.

⁷³⁴ Ebd., S.11.

⁷³⁵ Brandstetter 1999a, S. 38.

⁷³⁶ Ebd. Brandstetter bezieht sich auf Lyotards Ausruf vom „Ende der grossen Erzählungen“. Das „Ende der grossen Erzählungen“ bezog sich bei Lyotard jedoch nie auf die narrativen Geschichten der Literatur und Kunst, was immer wieder missverstanden wird. Vielmehr verabschiedete sich Lyotard von gesellschaftsübergreifenden, ideologischen Denksystemen der Moderne, die er als gescheitert sah und die er „Erzählungen“ nannte.

⁷³⁷ Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthetis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 72-82.

Erzählte Welt (innere Erzählstrukturen)

Die von Yan Duyvendak in Zusammenarbeit mit Nicole Borgeat und Omar Ghayatt entwickelte Live-Performance stellt eine „Erforschung der islamischen Kultur und der Welt der Muslime als das Andere“⁷³⁸ dar. Der Titel „Made in Paradise“ umfasst dabei das Spannungsfeld zwischen der westlichen Produktions- und Konsum-Mentalität („Made in“), dem religiösen Paradies des Islam sowie der Tatsache, dass das Fremde stets als unreflektierte Projektionsfläche eigener Sehnsüchte und Vorstellungen dient. In *Made in Paradise* kommen mehrere erzählte Welten vor, alltägliche Handlungen innerhalb der muslimischen Welt, aber auch der Konflikt zwischen islamischer und westlich-säkularisierter Kultur sowie eine Gegenüberstellung dieser Welten.

Motiv (medien-unabhängig)

Made in Paradise beleuchtet kritisch die westliche Haltung zur islamischen Kultur, um dadurch einen distanzierten, prüfenden Blick auf das „Andere“, Fremde zu werfen. Unbewusste Denk- und Handlungsmuster sollen durch die Spiegelung am Anderen erkannt werden und zu einem differenzierten „Bewusstsein für die eigene Identität“ führen.⁷³⁹

Plot (medien-abhängig)

Die Begegnung zwischen islamischer und westlich-säkularisierter Kultur wird auf der Bühne exemplarisch durch die Zusammenarbeit des in der Schweiz lebenden Holländers Duyvendak und des in Kairo und Bern lebenden Muslimen Ghayatt sowie dessen Dolmetscher Ebeid inszeniert.

An der Schwelle zum Bühnenraum begrüßen die Performer und der Übersetzer freundlich die eintretenden Zuschauer und bitten sie, ihre Schuhe auszuziehen. Beim offiziellen Beginn der Performance stellen sich die drei mit Name, Herkunft, Wohnort und Beruf vor. Ghayatt teilt auf Deutsch mit, dass er „kein Deutsch spreche“, und wird fortan von Ebeid aus dem Ägyptisch-Arabischen übersetzt. Die Performer erklären Konzept, Ablauf und Spielregeln der Performance. Dann stellen sie jedes Fragment kurz vor, indem sie kleine „Werbespots“ inszenieren. Die Attribute der Fragmente werden an den Wänden des zuvor nüchternen Raums befestigt. Dann wählt das Publikum demokratisch drei Fragmente aus. Die Performer manipulieren allerdings das Abstimmungsergebnis, indem sie bestimmte Fragmente willkürlich austauschen. Im Hauptteil der Performance werden die drei/vier Fragmente (je nach Zeitrahmen auch mehr) vollumfänglich inszeniert.

⁷³⁸ Gemäss Duyvendaks Aussage in: Schanda, S. 21.

⁷³⁹ Vgl. Duyvendak, ebd., S. 22.

Zum Abschluss lassen Ghayatt und Duyvendak einen Würfel entscheiden, wer von ihnen beiden ein Lied vorsingen wird. Während Ghayatt auf Arabisch oder Duyvendak auf Holländisch singt, trinken die Zuschauer arabischen Pfefferminztee.

Zum Inhalt

Der erzählte Inhalt variiert je nach Fragmenten und je nach Publikum. Deshalb wird er direkt in der Erläuterung „memory talks“ wiedergegeben.

*Zur Aufführung von *Made in Paradise* (äussere Erzählstrukturen)*

Als Basis dieser Analyse dient die Aufführung von *Made in Paradise* bei „Telling Tales“ im grossen Kellersaal des Kunstmuseums Thurgau in der Kartause Ittingen am 31. März 2009.⁷⁴⁰ (siehe DVD im Anhang). Die Performance dauert zwei Stunden. Die Aufführungssprachen sind Deutsch und Ägyptisch-Arabisch.

Bühne- und Zuschauerraum sind ebenerdig, nicht klar definiert und ändern sich mit den unterschiedlichen Episoden. Die Zuschauer, ca. 40 an der Zahl, stehen oder sitzen auf Klappstühlen oder am Boden. Sie werden in kurzen Umbaupausen von den Performern gebeten, sich im Raum zu bewegen und sich auf das Geschehen neu auszurichten.

Die Performance funktioniert dementsprechend nur in grossen Räumen, in denen keine Frontal Bühne den Raum dominiert, sondern Performer und Zuschauer sich ebenerdig auf gleicher Höhe bewegen können. Die persönliche Begrüssung am Anfang und das Teetrinken zum Schluss bilden einen fließenden Übergang von Alltag zu Bühne und umgekehrt.

Erzählstrategien (Darstellungsebene)

Es werden zwei mimetische Erzählstrategien genauer untersucht, welche Ästhetik, Inhalt und Bedeutung von *Made in Paradise* prägen und die für den Alteritätsdiskurs relevante Fragen und Erkenntnisse aufwerfen: der „memory talk“, der als autobiographische Erzählstrategie eine wichtige Rolle innerhalb des episodischen Erzählens spielt, sowie die „Zweisprachigkeit als Vermittlerin von Transkulturalität“.

⁷⁴⁰ Duyvendak führte zunächst einzelne Episoden aus *Made in Paradise* alleine auf, z.B. im Kunsthaus Zürich (09.04.2008). Ab Frühling 2008 präsentierten Duyvendak und Ghayatt *Made in Paradise* über mehrere Aufführungen hinweg mit noch unvollständig ausgearbeiteten Episoden, erstmals in Marseille (28.04.2008) und u.a. in Murcia/E (02./03.05.2008) in Zürich (im Kunsthof und Theaterhaus Gessnerallee, 21.06.2008), Paris (15.10.2008), Strasbourg (04.-06.12.2008). Als vollständig ausgearbeitet, wird *Made in Paradise* erstmals in Lausanne auf Französisch (17.-19.02.2009) und an „Telling Tales“ in der Kartause Ittingen auf Deutsch aufgeführt (21.03.2009); siehe Agenda: www.duyvendak.com/rubrique7.html (26.10.2010)

a) Erzählperspektive

Die Frage nach der Erzählperspektive hängt in *Made in Paradise* eng mit dem spezifischen Begriff des mimetischen Erzählens zusammen. Das im engeren Sinne mimetische Erzählen⁷⁴¹ wird in *Made in Paradise* als eine zentrale autobiographische Sprachhandlung neben mehreren anderen Sprechakten eingesetzt: Klassisch narrative Episoden, in denen Ghayatt und/oder Duyvendak dem Publikum ihre autobiographischen Erinnerungen und Erfahrungen erzählen, oder Episoden, in denen die Zuschauer ihre Ansichten und Erfahrungen erzählen, wechseln sich ab mit Episoden, in denen der Vortrag, das didaktische Erzählen, das Bildhafte und/oder das Schweigen dominieren.

Neben dem autobiographischen Live-Erzählen wird Narration im engeren Sinne auch durch die Projektion von Bildern oder Filmausschnitten aus den Massenmedien wiedergeben. Bewusste und unbewusste Zuschreibungen werden dadurch ans Licht geholt. Insgesamt knüpfen die Performer an unterschiedlich geprägte Erfahrungen mit der islamischen Kultur an: an selbst gemachte unvermittelte Erfahrungen oder an semantisches, ikonographisches oder symbolisches Wissen, das über die Massenmedien gewonnen wurde.

- Erzählhierarchie – Wer erzählt? Wer sieht?

Bei ihrer Vorstellung etablieren sich Duyvendak, Ghayatt und Ebeid als autobiographische Autoren und Performer bzw. Ebeid als autobiographischer Live-Übersetzer⁷⁴². Während der gesamten Performance bleiben sie dieser Erzähl- und Fokalisierungsperspektive treu. Duyvendak und Ghayatt fungieren jeder als personalisiertes Ich-mit-Leib, sprechen, erzählen und „sehen“ aus ihrer persönlichen Autoren- und Performerperspektive – mit drei Ausnahmen: Im Fragment *Action* synchronisieren Duyvendak und Ghayatt mittels Körpergestik und Sprache Charaktere (Araber und Nichtaraber) aus Hollywood-Aktionsfilmen, die auf eine Leinwand projiziert werden, in Anlehnung an Duyvendaks früheren Video-Performances. Im Fragment *Auf der anderen Seite* übernehmen die Performer gänzlich eine fremde Perspektive: Duyvendak zieht eine Burka an und verkörpert eine Muslimin, derweilen Ghayatt sich in der Rolle eines fundamentalistischen Predigers ans Publikum wendet, die Verschwörung des Westens gegen den Islam ausruft und damit den „gläubigen Muslimen“ Furcht vor den westlichen Feinden einflösst. In *Boum!* nehmen sich

⁷⁴¹ Als Entfaltung einer Geschichte, in welcher Handlungssequenzen mit übergreifendem Spannungsbogen zeitlich organisiert werden und in denen ein Ereignis zu einer Situationsveränderung führt; vgl. hier Kap. II.2. „Methode“.

⁷⁴² Es wurden zwei Übersetzer engagiert: Samy Ebeid für die Übersetzung ins Deutsche, Adnane Mouhejja für die Übersetzung ins Französische.

Ghayatt und Duyvendak als Erzähler während zehn Minuten zurück und übergeben Erzähl- und Fokalisierungsperspektive komplett den Zuschauern.

Auf den Erzählstatus wird detaillierter in der Erzählstrategie „Zweisprachigkeit als Vermittlerin von Transkulturalität“ und im „memory talk“ *Der Moment, an den wir uns alle erinnern* eingegangen.

Sprachkonventionen des Inter-Subjektiven und des Massenmedialen wechseln sich in *Made in Paradise* somit ab. Alltagserfahrung, persönliche und kollektive Erinnerung sowie massenmedial vermittelte imaginierte und szenische Bilder werden miteinander vernetzt, so dass die einzelnen Erzähl- und Fokalisierungsperspektiven nicht mehr klar zugeordnet werden können und die kulturellen Zuschreibungen nicht immer eindeutig sind. Während der einführenden Bewerbung der Fragmente, benutzen Duyvendak und Ghayatt beispielsweise marktschreierische Taktiken, wie sie von Marktfrauen und -männern in Europa ebenso wie im Orient verwendet werden.

b) „memory talk“ – *mimetisches Erzählen als Korrektiv des kollektiven Gedächtnisses*

Mittels der Erzählstrategie des „memory talk“ erzählen Duyvendak oder Ghayatt – in sechs Episoden⁷⁴³ – als autodiegetische Ich-Erzähler ihre persönlichen Erfahrungen, die sie mit der islamischen Kultur oder in Begegnung mit dem „Anderen“ gemacht haben. Mit distanzierendem Blick auf sich selbst, präsentieren sie den Zuschauern mittels ihrer Verbalsprache Einblicke in ihre Gedankenwelt. Die wesentliche Bedeutung dieser authentischen „memory talks“ liegt jedoch in ihrem Korrektiv des massenmedial geprägten kollektiven Gedächtnisses. Dabei ist vor allem die Einbettung der „memory talks“ in einen sozialen kommunikativen Kontext zentral, wodurch das Geschichtenerzählen, mit Bezug zu Lischka, eine echte Interaktion zwischen Performer und Publikum sowie zwischen einzelnen Zuschauern bietet (siehe *Une soirée*).

Der Begriff „memory talk“ wurde der Psychologie entlehnt. Wie Assmann ausführt, bezeichnet er dort eine spezielle Art der informellen interaktiven Kommunikation, die der lebendigen Tradierung von Vergangenem und dessen Verankerung im sozialen Gedächtnis dient. In „memory talks“ oder „conversational rememberings“ wird „Vergangenheit nicht nur vergegenwärtigt, sondern auch in Teamarbeit konstruiert. Sobald das Netz dieser lebendigen Kommunikation zerreißt, vergeht auch die gemeinsame Erinnerung.“⁷⁴⁴ Denn das soziale

⁷⁴³ *Der Moment, an den wir uns alle erinnern, Jihad Beauté, Boum!, Mein geheimes Leben, I love you, Mit geschlossenen Augen.*

⁷⁴⁴ Vgl. Assmann 2006a, S. 28.

Gedächtnis ist gemäss Assmann auf maximal drei bis vier Generationen zeitlich begrenzt, weshalb es als „Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft“ gilt. Es umfasst Familiengenerationen, soziale und historische Generationen, „die die Zeiterfahrung einer Gesellschaft rhythmisieren“, und formt so auch das individuelle Gedächtnis wesentlich.

Mit der Erzählstrategie des „memory talk“ werden somit bewusste Erinnerungen⁷⁴⁵ an das soziale Zuschauerkollektiv weitergegeben, Assoziationen an eigene, in der Vergangenheit gemachte Erfahrungen der Kindheit oder der Fremde geweckt. Das „autobiographische Gedächtnis“ wird dabei wesentlich „von realen sinnlichen Impulsen angestossen“⁷⁴⁶: über orientalisches gemusterte (Gebets-)Teppiche, Bilder und Fotos (z.B. des Attentates am 11. September 2001), eine Kuckucksuhr, ein rotes Plüschherz, eine schwarze Burka, Coca Cola-Deckelchen oder Pfefferminztee. Es sind zugleich Symbole – „verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger“ der islamischen und westlichen Kulturen –, die gemäss Turner neben dem Gefühl der Gemeinschaft (*communitas*) zu den relevantesten Phänomenen der Schwellenphase gehören, wie weiter unten im „memory talk“ *Boum!* ausgeführt wird.⁷⁴⁷

Mit der Erzählstrategie des „memory talks“ zeigt sich eine wesentliche Parallele zu Andrea Saemanns Erzählstrategien in *Saemann meets Schneemann*. Duyvendak und Saemann betreiben beide eine spezielle Art der Oral History (die im ethnologischen Sinn durch das Gruppenerzählen bestimmt wird). Saemann gibt ihre eigenen primären und sekundären Erfahrungen mit Schneemann als lineare Erzählung in Form vergänglicher Performance und als medial fixierte Interviews an das soziale Kollektiv weiter. In ihren Performances trennt sie jedoch nicht klar zwischen den Erinnerungs- und Erzählperspektiven und veräussert den brüchigen Erinnerungsprozess. Duyvendak und Ghayatt geben ihre persönlichen Erfahrungen episodenhaft und (nur) mündlich weiter, wobei sie den sozialen Kontext der Erinnerungs- und Erfahrungsverarbeitung betonen. Beide, Saemann und Duyvendak, knüpfen an je spezifische politische oder kulturwissenschaftliche Diskurse an und bieten den Zuschauern Impulse, um die aufgeworfenen Fragen mittels eigener Nachforschungen vertieft zu erforschen und eine eigene Haltung einzunehmen. Poetische und didaktische Mittel sind dabei verzahnt (siehe unten *Boum!* und *Mit geschlossenen Augen*).

⁷⁴⁵ Das diachrone Erzählen der eigenen Lebensgeschichte wird in der Psychotherapie unter dem „Story-Konzept“ diskutiert, dem das bewusste „Ich-Gedächtnis“ zugeordnet wird. „Das Projekt des aktiven Ich-Gedächtnisses besteht nach dieser These darin, den unsortierten Vorrat unserer autobiographischen Erinnerungen zu ordnen, aus ihm auszuwählen und ihm zusammen mit einer erinnerbaren Gestalt zugleich eine Bedeutung zu geben“ (Assmann 2006b, S. 11).

⁷⁴⁶ Assmann 2006b, S. 3.

⁷⁴⁷ Turner 2009, S. 30f.

Mit den „memory talks“ eröffnen Duyvendak und Ghayatt sehr unterschiedliche Themenfelder. Vier davon sollen nun im Hinblick auf ihre erzähl- und gedächtnistheoretische Bedeutung detaillierter analysiert werden.

- „*Der Moment, an den wir uns alle erinnern*“ – *kollektive Schlüsselerfahrung*

Duyvendak und Ghayatt stehen Rücken an Rücken und werfen Schwarzweissfotos in die Luft, welche den Einsturz der Zwillingstürme des World-Trade-Center am 11. September 2001 zeigen. Die Fotos fallen rund um die Performer auf den Boden. Sie lösen Assoziationen an niederrieselnde Asche aus. Dann breiten Duyvendak und Ghayatt einen langen, farbigen, rot-, weiss-, schwarz-, orangegemusterten Teppich aus und setzen sich an den beiden Enden des Teppichs auf einen Stuhl gegenüber. Duyvendak erzählt ausführlich, wie er am 11. September 2001 die Anschläge übers Fernsehen erlebte. Er endet mit den Erinnerungen:

„[...] Und gleichzeitig hatte ich das Gefühl, dass es irgendwie gerecht war, dass die Vereinigten Staaten jetzt endlich mal Gewalt auf ihres [*sic*] Territorium empfanden, nicht immer sie, die Gewalt über die Welt herausstreuen, sondern wirklich da in Amerika, in den Vereinigten Staaten. Aber gleichzeitig waren da die unschuldigen Leute, die dabei waren, herunterzuspringen. Und ich war nicht in der Lage, diese Gedanken in diesem Moment schon zu akzeptieren.“

Anschliessend erzählt Ghayatt, wie er die Reaktionen auf den CNN-Bericht über das Attentat in Kairo erlebte, von Ebeid übersetzt:

„[...] [Arabisch] / Im Moment des Einschlags hörte ich noch eine Sadruta [von Frauen ausgestossenes Freudengeschrei]. Und alle Nachbarn um uns herum haben zur gleichen Zeit ‚Gelobt sei Allah‘ gerufen. Es war tatsächlich ein Moment, den niemand vergessen kann. Als die Türme in sich zusammenfielen, habe ich gefühlt, dass unsere Feinde gleichzeitig in sich zusammenfallen. Um ehrlich zu sein, war ich glücklich. Aber da war ich nicht allein. Alle Leute um mich herum waren glücklich. [...]

Das einzige, was mich zu diesem Moment gestört hat: ich wünschte, das vierte Flugzeug wäre nicht in die Wüste gefallen, ich wünschte, es wär aufs Weisse Haus gefallen. Oder auf ein kleines Dorf, wie Chicago zum Beispiel. Damit Amerika zu wissen bekommt, dass es nicht grösser als Gott ist. Aber wie wir in Kairo immer sagen: dass drei besser als gar nichts ist. Gelobt sei Allah. Gelobt sei Allah.“

Ghayatt und Duyvendak stehen auf und schweigen. Ghayatt schaut ins Publikum. Ebeid fragt das Publikum: „Habt ihr ihm wirklich geglaubt?“ Ghayatt entlarvt daraufhin seine Erzählung als Lüge, als „kleinen Spass“ mit dem Publikum. In Wirklichkeit unterscheidet sich seine Erfahrung der Attentate nur unwesentlich von derjenigen Duyvendaks:

„Denn ich habe gewusst, wenn Muslime dahinterstecken, ist das die Hölle für uns. Es gab keine Hupkonzerte, keine grünen Fahnen [...]. Und das ist ein Moment, an den wir uns alle erinnern.“

Diese Episode wurde bis zum hier beschriebenen Zustand mehrmals abgeändert. Anfänglich fragte Ghayatt direkt einzelne Leute aus dem Publikum, ob sie ihm tatsächlich geglaubt hätten. Diese direkte Zuschauer-Konfrontation wurde jedoch abgemildert, da gemäss Duyvendak und Ghayatt die innere Erkenntnis, ob und warum man die Geschichte der feiernden Muslime geglaubt hat, ausreiche. Allerdings zeigte sich, dass Ghayatts „Lüge“ bei Teilen des Publikums nicht gut ankam. Ghayatt wurde für sie während der restlichen Performance zum unglaubwürdigen Erzähler, was wiederum nicht im Sinne der Performance war. Aufgrund dieser heftigen Publikumsreaktionen änderte Ghayatt seine Erzählung dahingehend ab, dass er dem Publikum am Ende der Episode den Grund für seine Lüge erklärt.

Der wahre Skandal dieses „memory talk“ scheint nicht die ausgedrückte (westliche oder arabische) Freude über die Schwächung der USA zu sein, sondern die Tatsache, dass Ghayatt das Publikum belügt. Hier realisiert sich der von Schiffer erwähnte Grundsatz, dass einmal etablierte Vorurteile gegenüber Muslimen bei brisanten politischen Ereignissen reaktiviert werden, um das Feindbild zu bestätigen.⁷⁴⁸ Dass Araber lügen, ist ein solches altes Klischee, das in diesem Fall bestätigt zu werden scheint. Dass eine Lüge überhaupt als negativ gewertet wird, ist zudem kulturell bedingt. Ghayatt erklärte mir in einem Gespräch, dass ein derart strategisch eingesetztes „Lügen“ in Ägypten keinerlei Grund darstellen würde, um an den weiteren Worten der Erzähler zu zweifeln. Aus eurozentrischer Sicht wird etwas negativ bewertet, was in Ägypten durchaus positiv – etwa als schlaue Taktik – wahrgenommen wird. Ghayatts „Lüge“ ist nicht für alle westlichen Zuschauer problematisch, und es bleibt offen, ob auch eine Lüge Duyvendaks diese Art negativer Zuschauerreaktionen ausgelöst hätte. Doch die zentrale Bedeutung dieses „memory talks“ zeigt sich anhand mindestens zweier Fragen, die sich an die selbstkritischen Zuschauer richten: Ist mir das Klischee infiltriert, dass Araber lügen? Falle ich auf jedes Klischee herein, das mir der andere unterstellt? Falls man sich dieser Selbstkritik entzieht, kann man dem anderen tatsächlich „nur“ vorwerfen, dass er lüge.

Die gedächtnistheoretische Bedeutung dieser Episode liegt in der Verarbeitung einer traumatischen, weltweit geteilten Schlüsselerfahrung, welche das Bewusstsein für individuelle, kulturelle, politische, soziale Identität unserer und kommender Generationen massiv prägt. *Nine eleven* kennzeichnet eine historische Zäsur, da die Anschläge weltweit zu einer neuen „Bedrohungsqualität“ und einer neuen, lang anhaltenden „ideologisch-politischen Konfrontation zwischen dem Westen und dem radikalen Islam“ geführt haben, wie der deutsche

⁷⁴⁸ Vgl. Schiffer, S. 5 und 8f.

Historiker Manfred Berg ausführt.⁷⁴⁹ Die Medien spielen bei der Verankerung dieses Ereignisses eine zentrale Rolle, wovon sowohl die Attentäter wie auch die amerikanische Politik gleichermaßen profitierten⁷⁵⁰, da sie die Anschläge und ihre Konsequenzen ins kollektive Gedächtnis, das optional unendlich ist, transportieren.

Bereits in den 1980er Jahren etablierte sich innerhalb der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung ein neuer Forschungszweig, der sich u.a. kritisch mit der Bedeutung von solcher massenmedialen Bildern für die Konstitution von Gemeinschaft auseinandersetzt. Dies läutete einen Paradigmenwechsel von der Ideologiekritik hin zum kollektiven Gedächtnis ein. So wird gemäss Assmann das, was in den politisierten 1960er und 1970er Jahren unter den Begriffen „Mythologie“ und „Ideologie“ verhandelt wurde, seit den 1990er Jahren unter dem Begriff „kollektives Gedächtnis“ thematisiert. Denn aus gedächtnistheoretischer Perspektive sind „[m]entale, materiale und mediale Bilder“ nicht nur manipulierend, sondern essenziell für die Schaffung von sozialer und kultureller Identität.⁷⁵¹ Die gedächtnistheoretische Bedeutung der Episode *Der Moment, an den wir uns alle erinnern* liegt demnach darin, dass eine öffentliche Erinnerungskultur, welche normalerweise erst 15-30 Jahre „nach beschämenden oder traumatischen Ereignissen“ einsetzt, hier bereits im kleineren Rahmen geschaffen wird. Dies ist ein wesentlicher Beitrag an die (generell) „zögerliche Verarbeitung negativer Geschichtserfahrung“⁷⁵², die den transnationalen Kulturaustausch über Generationen prägen wird.

- „*Jihad Beauté*“ – *Duyvendaks intimer Reisebericht*

Dieser „memory talk“ ist ein Beispiel für den persönlichen Reisebericht als einem klassischen Erzählmotiv, mit welchem die primäre Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ zur Schärfung des Blicks auf die eigene Kultur und Identität führt. Duyvendaks Ich-Erzählung beginnt mit seinem anfänglichen Wunsch, Terroristen kennenzulernen, und endet mit einer Reflexion über die eigene (homosexuelle) partnerschaftliche Beziehung.

⁷⁴⁹ „Ich will keinesfalls behaupten, dass eine Mehrheit in der muslimischen Welt den Al-Qaeda-Terrorismus unterstützt. Aber die These, die islamische Welt sei das Opfer westlicher Unterdrückung und Verschwörung und gewaltsamer Widerstand völlig legitim, findet offenkundig erhebliche Resonanz, nicht zuletzt unter jungen Muslimen in den Metropolen des Westens. Der islamistische Fundamentalismus und terroristische Extremismus sind ja auch Ausdruck einer tiefen Modernisierungskrise der arabischen Welt“ (vgl. Manfred Berg im Interview, in: netzeitung.de vom 11. September 2006: www.netzeitung.de/default/438747.html, (22.06.2010).

⁷⁵⁰ Vgl. Schechner 2003, S. 267.

⁷⁵¹ Vgl. Assmann 2006a, S. 30.

⁷⁵² Vgl. ebd., S. 28.

Duyvendak sitzt vor dem Publikum auf dem Boden und erzählt einige Episoden aus seinem dreimonatigen Kairo-Aufenthalt. Das Hauptmotiv ist ein ägyptisches Hochzeitsfest, an dem er zusammen mit seinem Lebenspartner Imanol und weiteren Freunden teilnahm.

Die abenteuerliche Taxifahrt nach Embaba nördlich Kairos, die laute Musik und die betörende Haschisch-Wolke, Duyvendaks sinnlicher Tanz mit einem schönen jungen Ägypter: all dies erzählt Duyvendak allein mittels Wort und Gestik. Er nutzt die Tiefe des Bühnenraumes aus und zeichnet mit indikatorischen Gesten die ägyptischen Lokalitäten in den grossen Kellersaal.

Während Duyvendak in den ersten Versionen von „Jihad Beauté“⁷⁵³ die postkoloniale Problematik der Prostitution aufwarf – reiche Westler erkaufen sich Sex mit jungen, schönen, aber armen Ägyptern –, wurde dieser Aspekt in den späteren Aufführungen nicht mehr erwähnt. Zwar äussert Duyvendak noch, dass Homosexualität in Ägypten verboten ist, doch zum Schluss des „memory talks“ rückt nun vor allem der ganz persönliche partnerschaftliche Konflikt zwischen Duyvendak und seinem Lebenspartner Imanol in den Vordergrund, der die Frage des Älterwerdens und der gegenseitigen Treue umfasst.

Über sinnliche Elemente, die verbalsprachlich und gestisch evoziert werden (wie der ägyptische Koch, die Disko-Musik, Haschisch, der Tanz), wird der erzählte Raum konkret in Ägypten verortet. Dieser fungiert aber zugleich als Zwischenraum, als „Darüber-Hinaus“, in dem klischierte Identitätszuschreibungen relativiert werden. Denn die real erfahrene Hochzeit entspricht nicht den stereotypen Vorstellungen Duyvendaks, wie er dem Publikum erzählt: „keine Bärte, keine langen Gewänder, keine weissen Käppchen, nur Jeans, ziemlich unten, enge Hemden, und alle tanzen wie wild, und sind super sexy“.

Statt expliziter Kultur- oder Medienkritik werden in *Jihad Beauté* private Erinnerungen kollektiv vernetzt. Im Zentrum steht das Motiv der abenteuerlichen Reise als Spiegel des Selbst. Dabei werden die „Projektionsfläche Orient“ angekratzt und einige Klischees entlarvt. Dass solche Klischees und der Orient als Projektionsfläche für Sehnsüchte und Ängste jedoch immer noch funktionieren, zeigt die von Schiffer herauskristallisierte Tatsache, dass einmal etablierte „Halbwahrheiten“ über „den Islam“ schwer zu korrigieren sind, da sie wiederholt reaktiviert und zu eigenen Zwecken „instrumentalisiert“ werden.⁷⁵⁴

⁷⁵³ Aufführungen im Schlachthaus Bern, BONE Festival 07, und im Kunsthof Zürich, „Der längste Tag“, Juni 2008.

⁷⁵⁴ Schiffer führt aus, dass ausgewählte Fakten aus der islamischen Welt in den Medien verallgemeinert werden. Aber für jedes Negativbeispiel lasse sich das positive Gegenbeispiel finden, wie Schiffer am Beispiel der Benachteiligung der Frauen aufzeigt: In Saudi-Arabien, einem der konservativsten arabischen Länder, dürfen Frauen nicht Autofahren. In Ägypten liegt jedoch der Anteil an Professorinnen insgesamt bei 30%, während er in Deutschland (1998) noch bei 9.5% lag; vgl. Schiffer, S. 40f.



Abb. 41-44 Vorstellung der „Fragmente“ und Abstimmung



Abb. 45-47: „Der Moment an den wir uns alle erinnern“

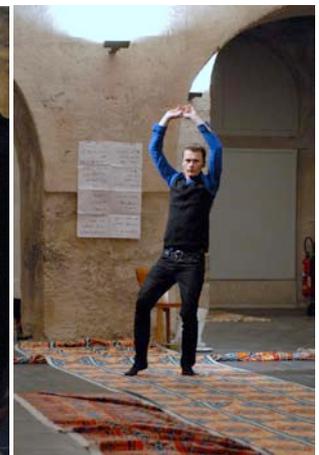
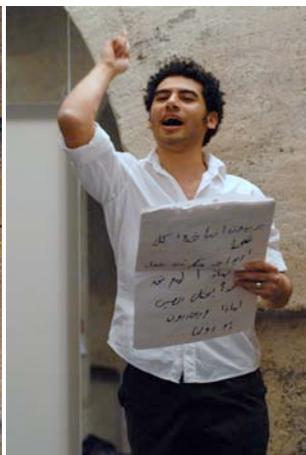


Abb. 48-50 „Auf der anderen Seite“

Abb. 51 „Jihad Beauté“



Abb. 52 und 53 „Mit geschlossenen Augen“

Abb. 41-53: *Made in Paradise*, 2009, Konzeption: Duyvendak, Borgeat, Ghayatt, Performance: Yan Duyvendak, Omar Ghayatt, Samy Ebeid

- „*Boum!*“ – Überantwortung der Erzählperspektive ans Publikum

Die Episode *Boum!* wird als Beispiel für die didaktischen, pädagogischen Funktionen der Erzählstrategien in *Made in Paradise*, aber auch für die maximale Offenheit der Perspektivenstruktur angeführt.

Zu Beginn von *Boum!* setzen sich Duyvendak, Ghayatt und Ebeid in die Mitte der Bühne und fordern die Zuschauer auf, in den folgenden zehn Minuten ihre eigenen Kenntnisse über den Islam zu erzählen. Während dieser Zeit sagen die Performer nichts. Nach zehn Minuten rufen sie zu dritt: „*Boum!*“

Die Zuschauerreaktionen fallen jeweils sehr unterschiedlich aus; von der hitzigen Diskussion bis zum absoluten Schweigen haben die Performer eine breite Palette sprachlicher Nicht-/Artikulationen erlebt. Grundsätzlich möchten Duyvendak und Ghayatt erfahren, was die Zuschauer über den Islam wissen. Dabei stellte sich heraus, dass viele Zuschauer entweder gar nichts wissen oder Kultur und Religion vermischen. Manchmal wiederum überraschen einzelne Zuschauer mit einem sehr vertieften Wissen über die islamische Kultur und Religion. Manchmal entzündeten sich heftige Streitgespräche darüber, ob das Thema Religion auf die Bühne gehört.

Duyvendak selbst nennt diese totale Überantwortung der Narration an das Publikum einen „absoluten Bruch des Theatercodes“, von dem ihm andere Theaterpraktiker abgeraten hatten. Doch die Zuschauerreaktionen bestätigen, dass *Boum!* funktioniert, wie Duyvendak mir erzählte:

„Einmal sagte 10 Minuten niemand etwas. Aber irgendwann: wuahhhh. Irgendwann passiert da was. Eine Frau schrieb eine Mail: sie hätte noch nie so starke 10 Minuten Schweigen erlebt. 10 Minuten! Das ist enorm lang! Ich bin fast gestorben. Ich dachte, die gehen. Niemand ist gegangen. Es hatte extrem viele Jugendliche. Sind still dagesessen; o.k., wir wissen nichts, wir können nichts sagen.“

Das didaktische Element dieser Episode zeigt sich in der unterrichtsähnlichen Methodik der Performer, von den Zuschauern eine Art Gruppenbrainstorming über den Islam zu fordern. Die Zuschauer sollen subjektive Fragen und Lücken generieren und sich des existierenden Un-/Wissens über diesen Themenkomplex bewusst werden. Dass die Performer selbst nichts zur Diskussion beitragen (müssen), etabliert eine eigenartige Machtrelation zwischen Performern, welche Zeit und Thema vorgeben und das Geschehen voyeuristisch verfolgen, und den Zuschauern, die – ob sie wollen oder nicht – plötzlich zu Erzählerfiguren werden. An dieser Stelle befinden sich die Zuschauer und Performer in einer Schwellenphase, wie sie von Victor Turner definiert wurde. Diese führt zu einer labilen Zwischenexistenz „betwixt

and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁷⁵⁵. Bei diesem Zustand der „Liminalität“ (lat. limen: die Schwelle) handelt es sich um eine zentrale Denkfigur, die der Ethnologe Victor Turner in seiner Ritualtheorie 1969 entwickelt hatte, um das performative Handeln in Gesellschaft und Gemeinschaft zu ergründen. Vor allem mit der Betonung des subversiven Potentials einer „Zwischenexistenz“ nimmt Turner im Wesentlichen vorweg, was Bhabha aus kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive in den 1990er Jahren als Notwendigkeit der „Zwischenräume“ betont. So ermöglichen aus Turners und Bhabhas Sicht ästhetische Erfahrungen, wie sie das Theater oder die Literatur bieten, „kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen“, in denen sowohl individuelle wie auch soziale, gemeinschaftliche Identität immer wieder neu etabliert werden. Ganz im Sinne Turners erzeugen die Episode *Boum!*, aber auch das Ritual des Begrüssens und gemeinsamen Teetrinkens am Anfang bzw. Schluss der Performance ein gesteigertes Gefühl der *communitas*⁷⁵⁶ (Gemeinschaft), das die Grenzen zwischen den einzelnen Individuen aufhebt und den Zuschauern erlaubt, verschiedene „Interpretationsrahmen zu setzen“⁷⁵⁷ und eigene Haltungen zu überprüfen.

Mit der unilateralen und unbeteiligten Zuschauerrolle wurde in der europäischen Performancekunst bereits spätestens seit Mitte der 1970er Jahre gebrochen, was auch die unterschiedlichen kulturellen Erwartungshaltungen an eine Performance hier oder in Kairo erklärt. Während die Passivität der Performer in der Schweiz, in Frankreich oder Italien durchaus akzeptiert wird und die Zuschauer eine offensive Rolle (gern oder ungern) übernehmen, würde diese Umkehr in Ägypten nicht funktionieren, wie Ghayatt mir versicherte. Dort erwarten die Zuschauer stets eine aktive Leistung der Performer als Vorantreiber der Handlung oder Erzählung. Die Brisanz der Überantwortung des Handlungsraums an die Zuschauer liegt in „Boom!“ also nicht im Bruch des Theatercodes per se, sondern darin, dass die Zuschauer für ihre weltkonstituierenden Sprachhandlungen innerhalb des narrativen, kollektiven Alteritätsdiskurses – und damit für das Leben des „Anderen“ – mit-verantwortlich gemacht werden⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Einführung zu Turner 2009, S. vii, und Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969, S. 95.

⁷⁵⁶ Turner 2009, S. 73ff.; vgl. auch Fischer-Lichtes Vorwort, ebd., S.vii.

⁷⁵⁷ Fischer-Lichte in: Turner 2009, S.vii.

⁷⁵⁸ In der Performance *Lips of Thomas* (1975) der jugoslawischen Künstlerin Marina Abramovic führte die Überantwortung der Handlungsmacht an die Zuschauer zum Bruch mit den Erwartungshaltungen der unmittelbaren körperlichen Verletzung der Performancekünstlerin verbunden war; vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 9ff.

c) *Das Zusammenspiel von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild*

- *Zweisprachigkeit als Vermittlerin von Transkulturalität*

Gesprochene Sprache hat in *Made in Paradise* zweifache Bedeutung: sie soll verständliche Inhalte transportieren und gleichwertige individuelle und kulturelle Identität vermitteln. Dies geschieht über die Zweisprachigkeit, eine der markantesten Charakteristiken und Erzählstrategien der Performance. Duyvendak spricht je nach Aufführungsort durchgehend Deutsch oder Französisch, Ghayatt Ägyptisch-Arabisch, seine Muttersprache. Der Dolmetscher agiert als Schatten Omars, indem er neben ihm steht und nicht nur seine Worte, sondern auch seine Körpergesten wiederholt. Dabei hält Ghayatt alle paar Sätze inne, um den Dolmetscher agieren zu lassen.

Die Zweisprachigkeit war zunächst nicht geplant. An der Premiere von *Made in Paradise* in Zürich traten beide Performer in Englisch auf. Dass Ghayatt auf der Bühne seine Muttersprache spricht, führt dazu, dass beide Performer denselben authentischen Sprecherstatus erhalten.

- *Sinn des Arabischen – „Mit geschlossenen Augen“*

Ghayatts Reden, Erzählungen und Beschreibungen vermitteln seine Gedanken und Ansichten und gleichzeitig, über die paraverbalen, sinnlichen Qualitäten der Sprache, seine Identität als Ägypter. Dabei steht Ghayatt als komplexe Figur im Raum. Leibhaftig repräsentiert er das Unverständliche (wie gut auch immer der Dolmetscher übersetzt, wir werden nie genau verstehen, was Omar sagt) und Fremde, das bedrohlich und „unheimlich“ wirken könnte. Doch durch die glaubwürdige Übersetzung Samirs sowie durch Ghayatts Ernsthaftigkeit, uns einen vertieften Zugang zu seiner Kultur und Religion zu ermöglichen, übt der unverständliche Sprecher und Erzähler Ghayatt keinerlei unheimliche Bedrohung aus. Vielmehr können Klang, Rhythmus, Melodie – die ästhetische Charakteristik und Schönheit seiner Muttersprache – wahrgenommen und genossen werden.

Bezüglich Ghayatts Ägyptisch-Arabisch gilt es, zwei wichtige Merkmale von gesprochener Sprache vor Augen zu halten: Das arabisch-muslimische Sprachbewusstsein basiert stark auf der Rezeption des Korans, der laut gelesen oder gehört werden muss, wie der deutsch-iranische Orientalist Navid Kermani betont.⁷⁵⁹ Seine „überwältigende sprachliche Schönheit hat den Koran zur kulturellen Grundlage der arabischen Welt werden lassen“.⁷⁶⁰ So hat das

⁷⁵⁹ Kermani, Navid: *Sprache als Wunder. Der Koran als Grundtext der arabischen Kultur*, Zürich, Vontobel-Stiftung, 2009 (Vontobel-Schriftenreihe), S. 26 und 27. Der Koran sei, so Kermani, prinzipiell kein Buch, sondern ein Vortragstext, durch den sich das Göttliche unmittelbar im Gläubigen entfalte.

⁷⁶⁰ Hans-Dieter Vontobel im Vorwort zu Kermani.

sinnliche Hören der vorgesungenen Koransuren, eines Vortrages oder einer poetischen Lesung in der islamischen Religion und Kultur zentrale Bedeutung.⁷⁶¹ Auch wenn die arabische Alltagssprache nicht (mehr) denselben Klangreichtum wie die liturgische oder poetische Sprache entfaltet, so spielen die sinnlichen Sprachqualitäten des gesprochenen Arabisch im Bewusstsein der Sprecher und Hörer eine grosse Rolle.

In Ghayatts Episode *Mit geschlossenen Augen* spielt diese sinnlich-akustische Wahrnehmung der arabischen Sprache gar eine zentrale Rolle. Denn Ghayatt führt den Zuschauern das muslimische Ritualgebet vor, wie er es fünfmal täglich vollzieht. Nachgedoppelt von Ebeid zeigt Ghayatt Schritt für Schritt alle Gebetshaltungen und -gesten, erläutert ihre jeweilige Bedeutung und singt die entsprechenden Koransuren vor.⁷⁶² Dann lädt er die Zuschauer ein, sich ebenfalls einen Gebetsteppich zu nehmen und mit ihm am Gebet teilzunehmen, wobei er betont, dass es sich nicht um ein „echtes Gebet“, sondern um eine Vorführung handle. Das Ziel dieser Episode ist, das Publikum über die tiefere Bedeutung der Gebetsbewegungen aufzuklären, die hierzulande meist nur oberflächlich medial rezipiert werden (können).⁷⁶³ Dieses Ziel wird dadurch erreicht, dass Ghayatts Erklärungen in Verbindung mit der stimmlich und gesanglich vermittelten Sinnlichkeit der arabischen Sprache performativ erfahren werden.

Eine zweite wichtige Bedeutung der Zweisprachigkeit hängt mit dem Alteritätsdiskurs zusammen. In Anlehnung an den Sprachwissenschaftler Wolfgang Raible gilt es zu betonen: „Alles, was mit Sprache zu tun hat, hat unscharfe Konturen. Scharfe Konturen sind unser Konstrukt.“⁷⁶⁴ Sprachen enden nicht an nationalen Grenzen. Sie sind kein Beweis für kulturelle Entität. Wie es die Kulturwissenschaften seit den 1990er Jahren erforscht haben und wie es der Schweizer Literaturwissenschaftler Michael Böhler auf den Punkt brachte,

„sind Kulturen auch dann hybride Konstrukte, wenn sie gegen aussen als homogenen Entitäten auftreten.“⁷⁶⁵ Dies gilt selbst für die dominanten europäischen Kultur- und Sprachräume, wie sie sich unter den politischen Bedingungen des Nationalstaates entwickelt haben: Auch wo die Politik Homogenität verordnet, finden sich in ihren Literaturen Spielräume der Hybridität – nach Bachtin unterläuft sprachliche Polyphonie die autoritativen Ansprüche der dominanten Sprachkulturen.“⁷⁶⁶

⁷⁶¹ Vgl. Kermani, S. 27.

⁷⁶² Das muslimische Gebet besteht „vor allem aus dem Nachsprechen von Koransuren“ (Kermani, S. 27).

⁷⁶³ Besonders stark sei der Aufklärungseffekt, wenn diese Episode an *Boum!* anschliesst, wo seitens der Zuschauer oft verzerrte Vorstellungen über den Islam geäussert werden. Während die Reaktionen muslimischer Zuschauer auf die Gebetsepisode durchweg positiv sind, empörte sich ein nicht-muslimischer Zuschauer an Ghayatts „religiöser Propaganda“, was am Ende von *Made in Paradise* zu einer der heftigsten Auseinandersetzungen zwischen den Zuschauern zum Sinn des Gebetes und des Themas Religion auf der Bühne führte. Diesen „Höhepunkt des Konfliktes mit dem Publikum“ (Ghayatt) erlebten die Performer in Antilles (F).

⁷⁶⁴ Raible, Wolfgang: *Sprachliche Grenzgänger*, in: Fludernik/Gehrke, S.461f.

⁷⁶⁵ Böhler, S. 12, verweist auf Bronfen/Marius/Steffen, Budick/Iser und Welsch 1999.

⁷⁶⁶ Böhler, S. 12.

Michail Bachtins literarästhetisches Konzept der „sprachlichen Polyphonie“⁷⁶⁷ kann auch auf *Made in Paradise* angewandt werden. Denn die Performance wird als polyphones, mehrstimmiges und darüber hinaus mehrsprachiges Gebilde wahrgenommen, das sich aus unterschiedlichen kultursemiotischen Ordnungen zu einem zweisprachigen Hybrid zusammensetzt. In *Made in Paradise* geschieht die Hybridisierung der Erzählerperspektive durch Ebeids Übersetzungen von Ghayatts Text und Körperhandlungen. Dies eröffnet einen transkulturellen Raum, in dem sprachliche und kulturelle Grenzen und Differenzen etabliert werden, in welchem aber die menschliche Gemeinschaft der Performanceteilnehmer diese Grenzen – in einer Art Zwischenraum, um auf Bhabha zurückzugreifen – performativ überwinden oder zumindest aus neuer Perspektive bewerten kann.

Ghayatt ist nicht nur „der Andere“. Er steht vielmehr für eine intersubjektive und interkulturelle Ausgewogenheit, in der, wie Bhabha sagt, das Andere immer schon in uns existiert. Das Andere oder besser das Gefühl des Anderen entstammt nicht aus einem Hierarchiegefälle, sondern aus der Tatsache, dass es keine feste Einheit, keine individuelle, soziale oder kulturelle Entität gibt.

- Kommunikativer Raum

In *Made in Paradise* spielt die Verzahnung von Verbalsprache, mimetischer Narration und (materielem, imaginärem und szenischem) Bild eine zentrale Rolle für die Etablierung eines kommunikativen Raumes. Von Anfang bis Schluss setzen die Performer eine grosse Bandbreite vermittlungsbezogener Erzähler-/oder Sprecherfunktionen ein (nach Nünning)⁷⁶⁸.

Erzählen wird hier im weiteren Sinne verwendet:

Die Sprechakte des Begrüssens, Nachfragens oder Erklärens (phatische Funktionen) dienen immer wieder dazu, den Kommunikationskanal, die dialogische Beziehung zwischen Performern und Zuschauern, zu stärken und somit Gemeinschaft zu etablieren.

Mit expressiven Äusserungen der Erzähler über sich selbst – der eigenen Vorstellung – steuern sie explizit ihre Selbstdarstellung und Erzählperspektive. Indem sie die Zuschauer immer wieder zu veränderten Rezeptionshandlungen auffordern (appellative Äusserungen) integrieren sie das Publikum verstärkt in den Erzählvorgang mit ein. Durch die Betonung des Sprachwechsels leitet Ghayatt (metasprachlich) „die Aufmerksamkeit durch Reflexionen über den eigenen Sprachgebrauch auf die Sprache selbst“.

⁷⁶⁷ Bakhtine, Mikhaïl: *Esthétique et théorie du roman* (Translated by Daria Olivier), Paris 1978.

⁷⁶⁸ Gemäss Nünning 1997, S. 340f.

Andere Erzählerfunktionen, wie das Präsentieren einer Geschichte (erzähltechnische Funktion) oder die Geschichte analysierende Äusserungen (analytische Sprecherfunktionen), werden in einzelnen Fragmenten eingesetzt (siehe Erzählstrategien).

d) Zur Wichtigkeit der kleinen Erzählungen

In *Made in Paradise* werden sozialpolitische Themen wie die Angst Ägyptens vor Usurpation und Kolonialisierung durch den Westen oder das Verbot der Homosexualität in Ägypten sowie intersubjektive Wertungen, Missverständnisse und Beschuldigungen, die auf kulturellen Identitätszuschreibungen beruhen, aufgeworfen. Diese Themen machen bewusst, dass noch viele „grosse Geschichten“ und damit zugleich „ungleiche, asymmetrische Welten“⁷⁶⁹ existieren. Diese müssen differenziert überdacht werden: im Sinne der Postmoderne in „kleine heterogene Geschichten“ übersetzt, im Sinne des aktuelleren Hybriditätsdiskurs als ein „Darüber-Hinaus“ verortet oder im hier vorgeschlagenen Sinne als perspektivenabhängige, momentane „Episoden“ bezeichnet und untersucht werden. Dann fruchtet die umfassende Erkenntnis der Postmoderne auch heute noch, die gemäss Bhabha darin liegt⁷⁷⁰,

„dass die epistemologischen „Grenzen“ dieser ethnozentrischen Ideen auch die artikulatorischen Grenzen einer Reihe anderer dissonanter, ja sogar dissidenter Geschichten und Stimmen sind – Frauen, die Kolonisierten, Minderheitengruppen, diejenigen, deren Sexualpraktiken polizeilich registriert sind. Denn die Demographie des neuen Internationalismus besteht aus der Geschichte postkolonialer Migration, den Erzählungen der kulturellen und politischen Diaspora (...).“

Damit wird zugleich die Frage, ob die Gesellschaft tatsächlich am „Ende der grossen Erzählungen“ angelangt ist, verneint. Gerade in einer Zeit, wo Wirtschaft und Politik global vernetzt sind, muss ein kritischer Blick auf die autoritären, vereinheitlichenden (z.B. massenmedialen) Systeme gerichtet werden, die ununterbrochen grosse ideologische Erzählungen („der Islam“, „der Moslem“, „Achse des Bösen“) produzieren. Die kleinen, privaten, kritischen Erzählungen sind umso wichtiger, weil sie soziale und kollektive Vorurteile korrigieren und eine kritische Einstellung gegenüber den massenmedialen Narrativen unserer Zeit bieten können.

⁷⁶⁹ Vgl. Bhabha, S. 7.

⁷⁷⁰ Das vorausgehende Zitat Bhabhas lautet: „Wenn das Interesse an der Postmoderne sich zum Beispiel auf ein Feiern der Fragmentierung der ‘grossen Geschichten’ des Rationalismus nach der Aufklärung beschränkt, dann bleibt es trotz seiner intellektuellen Stimulanz ein zutiefst beschränktes Unterfangen“ (Bhabha, S. 6).

III.3.6 Zusammenfassung

Une soirée pour nous

Une soirée pour nous wurde exemplarisch für Duyvendaks frühe Video-Performances analysiert, die jeweils aus einer narrativen Video-Collage und Duyvendaks Live-Synchronisationen der Filmfiguren bestehen.

Bei den erzählten Welten handelt es sich um die massenmedial vermittelten Dramen, Berichterstattungen oder Werbungen aus Film- und Fernsehen, die fragmentarisch wiedergegeben werden und zugleich eine Brücke zur realen „Welt als Sample“ bilden, an der wir rezipierend und produzierend teilnehmen. Der erzählte Inhalt von Video- und Live-Performance basiert auf dem Found Footage-, die Dramaturgie auf dem Zapping-Prinzip. Inhaltlich thematisiert und problematisiert *Une soirée* das menschliche Bedürfnis nach dramatischen Geschichten, das von den Medien unterschiedlich (aus)genutzt und inszeniert wird. Der in der Performance angesiedelte Hauptkonflikt besteht zwischen verschiedenen Figurenwelten, zwischen der Welt der Film- und Fernsehfiguren, der realen Alltagswelt der Film- und Fernsehzuschauer bzw. der Performancezuschauer.

Duyvendaks Erzählhaltung ist ambivalent. Sie zeugt von nüchterner Distanz, die dazu dient, die Figurendialoge wiederzugeben, und zugleich von einer grossen Lust, sich mit den synchronisierten dramatischen Figuren zu identifizieren. Dabei wird Duyvendak als Autor der Performance und der Video-Collage, nicht aber als Autor des erzählten Inhaltes wahrgenommen. Im Gegensatz zur Erzählhierarchie ist der Erzählmodus nicht klar zu bestimmen, denn indem Duyvendak die (ausgeschalteten) Figurenstimmen selbst spricht, wird er zum Hybrid aus intradiegetischem Ich-Erzähler und extradiegetischem Performer, wobei sich Filmdiegeese und Live-Welt zu durchdringen scheinen. Die Erzählerstimme ist dementsprechend hybrid, denn in Duyvendaks Stimme schwingen unzählige internalisierte Stimmen aus Film- und Fernsehdiegesen mit. Des Weiteren wird eine hybride Erzählinstallation aus Duyvendak und Monitor geschaffen. Die Fragen ‚Wer erzählt?‘, ‚Wer sieht?‘, ‚Was wird betrachtet?‘, betreffen hiermit nicht nur die Figuren im Video, sondern ebenso den Performancekünstler Duyvendak wie auch die Zuschauer von *Une soirée pour nous*.

Als besondere Erzählstrategie wurde, aus dem Blickwinkel des Hybriditätsdiskurses der 1990er Jahre, Duyvendaks in unterschiedlichen Varianten gestaltete „Synchronizität von Figurenrede, -geste und -mimik“ untersucht, die zu einer Hybridisierung der massenmedialen und der Live-Erzählperspektive führt. Duyvendaks Erzählerfunktionen sind rein

erzähltechnisch. Er gibt eins zu eins die Figurendialoge aus den gezeigten Film- und Fernsehdiegesen wieder, macht dazu keine expliziten metanarrativen, metasprachlichen oder selbstreflexiven Aussagen. Seine wichtigste Funktion besteht in der Kreierung der hybriden Erzählerperspektive.

Die Bedeutung von *Une soirée pour nous* als mimetische Erzählung

Duyvendaks Video-Performances hinterfragen die Macht und Faszination der massenmedialen Narrative sowie das ambivalente Verhältnis von realem und mediatisiertem Erfahrungsraum. Sie repräsentieren und (re-)konstruieren auf unterhaltende Weise bekannte massenmedial vermittelte Narrative. Das Prinzip des Zapping und die Erzählstrategie der Synchronisation werden als Verfremdungsstrategie eingesetzt, um mit den Erzählmitteln der Massenmedien sowie den massenmedial vermittelten Wahrnehmungs- und Identifikationsmustern zu spielen und sie zu dekonstruieren. Metanarrative Aussagen ergeben sich implizit durch Duyvendaks Gegenüberstellung von Live-Körper und Filmdiegesen. Die dabei ausgelöste Komik entlarvt ebenso die billigen Aufmerksamkeitsstrategien des Reality-TVs (ein typisches hybrides Sendeformat durch die Vermischung von Privatem und Öffentlichem) wie auch die menschliche Sehnsucht, sich mit den dramatischen Protagonisten zu identifizieren.

Durch die Verfremdungsstrategien werden auch die einseitigen Machtverhältnisse transparent, die einer Interaktion zwischen Zuschauer und massenmedial rekonstruierter Welt widersprechen: Das Mainstream-Fernsehen affiziert die Zuschauer unilateral, weil sie effektiv gar keine Möglichkeit haben, auf das Geschehen in Film und Fernsehen zurückzuprägen. In diesem Sinne sind seine frühen Video-Performances als kritische und immer noch gültige Antworten auf die Hybridisierungstendenzen der Gegenwart seit Entwicklung von Film und Fernsehen (in den 1960er Jahren) zu verstehen. Denn die Vermischung von physischem und medialem Erfahrungsraum, die zu einem Wandel von der „Normal- zur Wahlbiografie“⁷⁷¹ geführt hat, ist heute genauso aktuell wie in den 1990er Jahren.

⁷⁷¹ Schneider, Irmela, S. 9.

Made in Paradise

Die Performance *Made in Paradise* verhandelt das Problem der massenmedialen Konstruktion des Islambildes und knüpft damit an ein aktuelles sozialpolitisches Thema an. Damit knüpft Duyvendak seine Medienreflexion weiter, grenzt sich mit *Made in Paradise* aber inhaltlich und formal deutlich von seinen früheren Video-Performances ab.

Yan Duyvendak interagiert auf der Bühne mit dem ägyptischen Performancekünstler Omar Ghayatt und dem Publikum, womit die Frontalbühne der Video-Performances in einen kommunikativen Raum ohne genaue Trennung von Bühne und Zuschauerraum gewandelt wird.

Bei den erzählten Welten handelt es sich um reale Welten des zeitgenössischen Individuums in Kairo oder in der Schweiz, in seinem alltäglichen kulturpolitischen Kontext.

Der in der Performance angesiedelte Hauptkonflikt besteht ebenfalls, wie in *Une soirée*, zwischen verschiedenen Figurenwelten, hier jedoch zwischen der ägyptischen Welt der Muslime und der westeuropäischen, säkularisierten Welt.

Die meisten Erzähler- und Sprecherfunktionen, die von Duyvendak und Ghayatt ausgeübt werden, sind vermittlungsbezogen: Durch phatische Funktionen wird der Kommunikationskanal, durch appellative Äusserungen ans Publikum das *communitas*-Gefühl gestärkt. Mit expressiven Äusserungen etablieren sich die Erzähler wiederholt als personalisierte Erzähler mit Leib.

Daneben lenken metasprachliche Äusserungen das Bewusstsein auf die Zweisprachigkeit der Performance, welche für die Auseinandersetzung mit der Islamdebatte zentrale Bedeutung hat. Erzähltechnische oder analytische Funktionen werden vor allem in den memory talk-Episoden eingesetzt.

Die in *Made in Paradise* angewandten Erzählformen zeichnen sich dadurch aus, dass die Performance auf einer Vielfalt von Kommunikations- und Erzählstrategien basiert, die primär dazu dienen, einen sozialen Raum zu etablieren, stereotype Islambilder zu provozieren, in Frage zu stellen und so das soziale und kollektive Gedächtnis zu korrigieren. Szenisches Spiel, autobiographisches und didaktisches Erzählen vermischen sich oder lösen sich ab. Durch das episodische Erzählen bietet *Made in Paradise* ein ästhetisches Erlebnis, das von der Lückenhaftigkeit des Wissens und der Verweigerung eines vereinheitlichenden Narrativs geprägt ist.

Als Erzählstrategien wurden, in Verbindung des Alteritäts- mit dem Hybriditätsdiskurses sowie aus Perspektive der kulturellen Gedächtnistheorie und Psychologie, vor allem die „Zweisprachigkeit als Vermittlerin von Transkulturalität“ und der „memory talk“ analysiert.

Durch die Zweisprachigkeit werden kulturelle Differenz und Identität hergestellt, die auf einem partnerschaftlichen Verhältnis basieren. Durch die sinnliche Wahrnehmung der paraverbalen Qualitäten des Ägyptisch-Arabisch erhalten die Zuschauer einen zentralen Zugang zum Verständnis der islamisch-muslimischen Welt, die auf einem spezifisch oralen, performativen Textverständnis basiert. Durch (materiale, mentale, szenische) Bilder knüpfen die Performer an die (kollektiv gespeicherten) symbolischen Artikulationen der Massenmedien an, die durch das autobiographische Erzählen in „memory talks“ neu beleuchtet oder gar korrigiert werden.

Die Bedeutung von *Made in Paradise* als mimetische Erzählung

Made in Paradise bedeutet eine Weiterentwicklung von Duyvendaks Video-Performances, indem auch hier das Verhältnis zwischen Mensch und Massenmedien sowie die scheinbar demokratischen, egalitären Strategien der Massenmedien, aber neu das persönliche Involviertsein der Live- Performer und -Zuschauer im Rahmen der aktuellen Islamdebatte thematisiert werden. Die in *Made in Paradise* eingesetzten Strategien bilden eine Brücke vom Privaten zum Politischen, indem sie einen gemeinsamen Erfahrungs- oder auch Schwellenraum anbieten, wo das komplexe Verhältnis des Eigenen zum Anderen und somit die Gestaltung individueller und gemeinschaftlicher Identität neu hinterfragt und erarbeitet werden kann. Dabei verdeutlicht die Performance, dass unsere Vorstellungen über die islamische Religion und Kultur primär auf undifferenzierten massenmedialen Zuschreibungen basieren, die zu Missverständnissen und Halbwahrheiten führen. Wie schwierig, aber auch wie notwendig es ist, auf der Bühne mit diesem Halbwissen aufzuräumen und festgeschriebene Identitäten aufzubrechen, zeigen die zahlreichen Publikumsdiskussionen und -konfrontationen, die Duyvendak und Ghayatt während ihrer Tournee erlebt haben.

IV. Schluss: Zusammenfassung und vergleichende Analyse

Wie gezeigt bildet innerhalb der vielfältigen zeitgenössischen Schweizer Performancekunst die mimetisch narrative Performance eine wichtige Tendenz. Sie umfasst interdisziplinär arbeitende KünstlerInnen – vereinzelt aus der ersten Performancegeneration, überwiegend jedoch aus der zweiten und der jüngeren Generation – welche Narration in unterschiedlicher Ausprägung als performatives Ausdrucksmittel einsetzen und damit den Performancebegriff seit Ende der 1980er Jahre massgebend erweitert haben.

Diese Ausprägungen umfassen performative Rekonstruktionen (auto-)biographischer Geschichten und Identitäten (Norbert Klassen, Andrea Saemann, Pascale Grau, Ariane Anderegg, Lena Eriksson, Domenico Billari); lecture-performances (Raymond Höpflinger); literarische Performances und *Poetry Slam* (Pedro Lenz); prozessorientierte und soziale Performances (San Keller, Yan Duyvendak), in denen häufig die Zuschauer zum erzählen aktiviert werden; Performances, in denen die narrativen Strategien und Identitätsprägungen der Mainstream-Kultur medienkritisch dekonstruiert werden (Yan Duyvendak, Aleksandra Bachzetsis, Brigitte Dätwyler); Performances, in denen multimediale erzählerische Settings und mit ihnen das Erzählen als Spiel inszeniert wird (Muda Mathis & Sus Zwick, Martin Chramosta); schliesslich das musikalisch-akustische Sprechen oder Erzählen, das keine klar verständlichen Aussagen bezweckt (Heinrich Lüber, Geneviève Favre).

Für die hier skizzierte Tendenz der mimetisch narrativen Performance gilt dasselbe wie für die gesamte Bandbreite der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst: Die unterschiedlichen Kategorien sind nicht ausschliessend und klar voneinander abgegrenzt, da die KünstlerInnen interdisziplinär arbeiten und stets mehreren Kategorien gleichzeitig zugeordnet werden können. Ebenfalls war es im Rahmen dieser Untersuchung weder beabsichtigt noch möglich, alle VertreterInnen der zeitgenössischen mimetisch narrativen Performancekunst erschöpfend zu benennen.

Nach der zentralen These dieser Dissertation liegt der gesellschaftskritische Impetus relevanter zeitgenössischer Schweizer Performances im Narrativen. Um dies nachweisen zu können, wurden mit Andrea Saemann, Muda Mathis & Sus Zwick und Yan Duyvendak HauptvertreterInnen der mimetisch narrativen Tendenz und zugleich massgebende Exponenten der Schweizer Performanceszene ausgewählt. Sie alle nutzen das Erzählen oder verschiedene Spielarten des Erzählerischen als Strategie, um das zeitgenössische Individuum

in unterschiedlichen gesellschafts- und kulturpolitischen Kontexten im Spannungsverhältnis von real erlebter und mediatisierter Welt zu inszenieren. Gemeinsam ist den KünstlerInnen, dass sie stets die eigene körperliche Live-Aktion sowie Verbal-Sprache und Multimedialität als zentrale Ausdrucksmittel vor Publikum einsetzen.

Die gesellschaftskritische Brisanz ihrer Performances liegt zum einen im Einsatz eines mimetischen Erzählens, das der Bildung, Tradierung und Korrektur individueller und kollektiver Erinnerung dient, die wiederum ausschlaggebend für die Bildung individueller und kultureller Identität ist. Im Sinne Hannah Arendts setzen die KünstlerInnen ihre Erzählstrategien als essenzielle Brücke zwischen dem privaten und politischen Bereich ein. Das mimetische Erzählen setzen sie in diesem Zusammenhang auch metanarrativ ein, um die Bedeutung dominanter gesellschaftsübergreifender Narrative in Frage zu stellen.

Wie aufgezeigt wurde, bieten die PerformancekünstlerInnen durch Betonung der weltkonstituierenden Kraft von Narration eine kritische Auseinandersetzung mit der Autorität der Geschichtsschreibung, der konventionellen (szenischen) narrativen Gattungen oder der massenmedialen Narrative mit ihrer unilateralen Erzählperspektive.

Die Wichtigkeit, identitätsprägende Erzählmechanismen zu prüfen, steigt in dem Masse, in dem neue kulturelle Ereignisse oder Medien zu einer kollektiv veränderten Wahrnehmung der Welt führen – oder in dem relevante kulturelle Ereignisse marginal oder verzerrt tradiert werden. PerformancekünstlerInnen interessieren sich heute vermehrt für das Individuum innerhalb einer narrativ konstruierten und medial vermittelten Wissensordnung und fordern ihre eigenen Kriterien der Wissenskompetenz ein. Die Frage, wer dieses Wissen und die damit implizierten Konventionen und Handlungsmuster steuert, ist dabei zentral.

Erkenntnisse der Einzelanalysen

Andrea Saemann

Die Brisanz von Saemanns zeitgenössischen Performances, die sie seit 2002 vor allem im Rahmen ihrer künstlerischen Forschungsreihe *Performance Saga* realisiert hat, liegt im Kontext der aktuellen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisdebatte, die dem Erzählen einen entscheidenden Anteil an der kollektiven Erinnerungsleistung beimisst. Die Relevanz der Performance liegt in ihrem Beitrag zur Entwicklung einer performativen Historie.

Einen zentralen Diskurs, den Saemann mit der hier analysierten Performance *Saemann meets Schneemann* (2004) aufwirft, betrifft die Macht der Geschichtsschreibung beziehungsweise

hier im Konkreten die Problematik einer (in-)adäquaten kunsthistorischen Tradierung der weiblichen Performancegeschichte, in deren Tradition Saemann sich selbst einordnet. Fragen wie ‚Wie entsteht Erinnerung und welche Bedeutung hat die (verzerrte) Geschichtsschreibung für die nachfolgende Generation?‘ und ‚Wer steuert das kollektive Gedächtnis?‘ werden implizit und explizit thematisiert, wie in der Einzelanalyse aufgezeigt wurde.

So setzt Saemann ihre Erzählstrategien in *Saemann meets Schneemann* zwar für die Nacherzählung ihrer Begegnung mit Carolee Schneemann ein, inszeniert dadurch aber vor allem die Veräusserung des subjektiven Erinnerungsprozesses. Durch Spiel mit der Erzählperspektive, szenische Verkörperung, fragmentarisches Erzählen etc. werden die Lückenhaftigkeit, Flüchtigkeit, Fehlbarkeit und Vernetzung subjektiver Erinnerung dargestellt. So aktiviert Saemann die lebendige Teilhabe des Publikums am Akt des Erinnerns und erneuert die politische Bedeutung von Schneemanns Performancekunst im kollektiven Gedächtnis. Durch die Vermischung der Erzählperspektiven verweist Saemann zudem auf die hybride Qualität von Sprache und inszeniert sich im Spannungsfeld zwischen Aneignung (von Carolee Schneemanns politisch-feministischer Position) und Enteignung (der eigenen Stimme), was ihr und den Zuschauern erlaubt, die bestehende – historische oder künstlerische – Ordnung zu prüfen und zu korrigieren.

Die Arbeiten Saemanns zu Carolee Schneemann (ein auf DVD aufgezeichnetes Interview und die Performance *Saemann meets Schneemann*) sind exemplarisch für die lebendige Tradierung und Archivierung der Anfänge der (weiblichen) Performancekunst durch die Kombination von Speichermedien der Dauer mit solchen der Wiederholung.

Muda Mathis und Sus Zwick

Der gesellschaftspolitische Impetus von Mathis' und Zwicks Arbeiten liegt im Einsatz des Erzählens als poetisches und reflektiertes Spiel, das zur Subversion und Befreiung von normativen Zwängen führt. Wie anhand der Erzählstrategien ‚inszenierte Bricolage‘, ‚Maskerade‘ oder ‚synthetisches Erzählen‘ in den Performances *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, *Protuberanzen II* und *In der Kurve der Ranke* aufgezeigt wurde, ist die Welt, die Mathis und Zwick visualisieren, primär die der Künstlerin als Bricoleurin, die sich ihren Raum durch das Zusammenspiel von Installation, Performance und Narration als einen permanent werdenden kreiert, um dadurch räumliche, körperliche oder sprachliche Einschränkungen zu transgredieren. Indem Mathis und Zwick ihre Performances als multimediale Bricolage anlegen, koppeln sie an den sozialwissenschaftlichen Diskurs um alternative Wissensformen und -kompetenzen an, der massgeblich durch den Bricolage-

Begriff von Lévy-Strauss angeregt wurde und in den zeitgenössischen Sozialwissenschaften wieder verstärkt geführt wird.

Mathis und Zwick inszenieren in ihren Performances keine expliziten Konflikte, aber sie schaffen mittels Narration als Teil ihres Spiels eine Wunschwelt, eine Utopie, in der die sozialen, geschlechtlichen Konventionen der Alltagsrealität, aber auch die Gattungskonventionen der Kunst gesprengt werden. In all ihren Performances drücken sie, als Attribut der feministischen 1970er und 1980er Jahre, ihr Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit aus, sich das Fehlende mit eigenen Mitteln anzueignen und Beschränkungen sprachlich, körperlich, bildhaft (materiell und imaginativ) zu überwinden. Mit dem lustvollen Einsatz ihres Körpers machen Mathis und Zwick deutlich, dass er der unmittelbarste Ort der Leidenschaft ist und – in Anknüpfung an Butlers Genderdiskurs – gerade deshalb als Basis für Auflehnung und Neugestaltung von einschränkender Ordnung dienen kann.

Yan Duyvendak

Die gesellschaftspolitische Relevanz von Duyvendaks Performances liegt in der Entlarvung von massenmedial vermittelten Stereotypen sowie in der Hinterfragung des massenmedialen Hoheitsanspruchs über das kollektive Bewusstsein. Sowohl seine älteren Video-Performances wie auch seine jüngeren, sozial ausgerichteten Performances drücken den mediatisierten Körper des zeitgenössischen Individuums im Spannungsfeld eigener und massenmedial vermittelter Erfahrung aus.

Die Brisanz einer solchen zwiespältigen Identitätserfahrung wird in Duyvendaks Video-Performances über die Hybridisierung der Erzählperspektive inszeniert. Wie am Beispiel von *Une soirée* dargelegt wurde, eignet sich Duyvendak durch seine Synchronisation der Stimmen und Erzählperspektiven der Filmfiguren an und wird zugleich seiner eigenen Erzählperspektive enteignet. Mit dem Erzählhybrid wird jedoch ebenso die Faszination für Film- und Fernseh narrative ausgedrückt, wie deren unilateral ausgerichteten Verführungs- und Infiltrationsstrategien dekonstruiert werden.

Duyvendaks Video-Performances koppeln nicht nur an die Medientheorie, sondern vor allem an den kulturellen Hybriditätsdiskurs an, der seit den 1990er Jahren die zunehmende massenmedial geprägte Vermischung von mentalem und physischem Erfahrungsraum und dessen identitätsprägenden Konsequenzen fokussiert, wie vor allem mit Bezug auf Bhabha und Bachtin ausgeführt wurde.

Mit der interkulturellen Performance *Made in Paradise* (2008), die hier ebenfalls analysiert wurde, wird der Einfluss einer massenmedialen Identitäts- und Alteritätskonstruktion im

Kontext aktueller gesellschaftspolitischer Ereignisse thematisiert. Damit knüpft *Made in Paradise*, mit der sich Duyvendak zusammen mit Ghayatt der aktuellen Islamdebatte widmet, an den Alteritätsdiskurs etwa von Fludernik/Gehrke oder Bhabha an. Das Ziel der Performance liegt in der Aufklärung des zeitgenössischen Westeuropäers, der sich aufgrund der Massenmedien ein verzerrtes, unvollständiges und vereinfachtes Bild der islamischen Kultur macht. Hierfür nehmen Duyvendak und Ghayatt eine dezidierte Erzählhaltung ein und betonen mit ihren Erzählstrategien verstärkt die performative, identitätskonstituierende Kraft des individuellen Erzählens als Brücke zwischen dem Privaten und dem Politischen. Das mimetische Erzählen wird dabei als eine Sprachhandlung neben mehreren Sprechakten eingesetzt, die zur Etablierung eines gemeinsamen Kommunikationsraumes – oder eines Zwischenraumes im Sinne Bhabhas – dienen, in welchem individuelle und kollektive Identitätszuschreibungen neu ausgehandelt und im sozialen Gedächtnis verankert werden können.

Erkenntnisse des Vergleichs

Mimetisch-narrative Gattung

Saemann und Duyvendak adaptieren klassisch performative (Video-Performance, Oral History) oder klassisch literarische Gattungen (Nacherzählung, episodisches Erzählen) für ihre mimetisch-narrativen Gattungen. Auch das von Duyvendak eingesetzte found footage ist ein etabliertes strukturelles Prinzip in Film, Fernsehen und der (v.a. medienkritischen) Videokunst.

Mit ihren inszenierten Bricolagen bilden Muda Mathis und Sus Zwick hingegen ihre eigene performative Gattung. Das Erzählen ist ein wichtiger Teil dieser Bricolage, da es selbst als eine spezielle Art des Bricolierens, als ein Sammeln und Neuordnen in Zeit und Raum dargestellt wird.

Erzählte Welt/Konflikte

Die PerformancekünstlerInnen fokussieren zwar unterschiedliche erzählte Welten, aber stets solche, zu denen sie einen persönlichen Bezug haben. Die autobiographische Note ergibt sich, entweder weil persönliche Erfahrung und Erinnerung oder weil die identitätskonstituierende Welt der *performance* narrativ wiedergegeben wird: die Welt der internationalen weiblichen Performanceszene, des Künstlers als Bricoleur oder die gespielte Welt aus Film und Fernsehen.

In den erzählten Welten sind jedoch unterschiedliche Konflikte angelegt: zwischen erzählter Welt und der Wissenswelt der Figur und ErzählerIn (Saemann), zwischen erzählter Welt und Wunschwelt einer Figur oder ErzählerIn (Mathis/Zwick) sowie zwischen verschiedenen Figurenwelten (Duyvendak), speziell zwischen der massenmedial vermittelten Welt und der primär erlebten Alltagswelt (Video-Performances) bzw. zwischen der ägyptischen Welt der Muslime und der westeuropäischen, säkularisierten Welt (interkulturelle Performance).

Erzählperspektive

Die Erzählperspektive erwies sich als eine der ergiebigsten Analysekategorien. Denn die PerformancekünstlerInnen können grundsätzlich eine Vielzahl möglicher Erzählperspektiven einnehmen. Charakteristischerweise treten sie als personalisiertes Ich-mit-Leib auf. Wie in den Einzelanalysen gezeigt wurde, oszilliert diese personalisierte Perspektive bei jedem Künstler mit einer anderen, figurativen Erzählperspektive. Dieses Spiel mit der Erzählperspektive erfolgt auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Bedeutungen. Saemann setzt gezielt die Oszillation zwischen ihrer und der Erzählperspektive der abwesenden, aber realen Carolee Schneemann ein, um die hybride Qualität von Sprache und Erinnerung im Kontext der (problematischen) Geschichtstradition zu inszenieren. Die hybride Erzählperspektive in Duyvendaks Video-Performances wurde oben bereits erwähnt. Bei Mathis und Zwick geschieht diese Oszillation zwischen Ich-Perspektive und Figurenperspektive permanent, aber beinahe unmerklich, da sie stets als abstrahierte Figuren ihrer selbst auftreten.

Funktionen des mimetischen Erzählens

In allen untersuchten Positionen wird das Erzählen in seiner Sinngebungs- oder philosophischen Funktion eingesetzt, indem es „Sinnangebote für die menschliche Grunderfahrung zeitgebundener Existenz“ bietet.

Eine ausgeprägte „repräsentierende und (re-)konstruierende Funktion“⁷⁷² hat das Erzählen bei Andrea Saemann und in Duyvendaks jüngerer, interkulturellen Performance *Made in Paradise*, während sie bei Mathis und Zwick als punktueller Teil der Bricolagen relevant ist.

Eine „kommunikative, soziale und unterhaltende Funktion“⁷⁷³ hat das Erzählen grundsätzlich bei allen dreien, wobei das narrative Ausgerichtet-Sein auf das Gegenüber beziehungsweise das Publikum und ein Spieltrieb bei Mathis und Duyvendak besonders ausgeprägt sind.

⁷⁷² Wolf, S. 33.

⁷⁷³ Ebd., S. 32f.

Methode

Vorliegende Arbeit ist interdisziplinär angelegt. Sie positioniert sich im Rahmen der zeitgenössischen, post-strukturalistischen, interdisziplinären und intermedialen Erzähltheorie, basierend auf den Arbeiten von Nünning, Chatman und Fludernik. Diese vertreten einen erweiterten Narrationsbegriff, der nicht nur literarische oder verbale Werke, sondern allgemein kulturelle Artefakte umfasst. In Abänderung von Nünning's Begriff des mimetischen Erzählens wurden die Performances, die auf dominant visuelle, aber auch akustisch-verbale Art szenisch dargestellt und vor Publikum live aufgeführt werden, in ihrer Bedeutung als „mimetische Erzählungen“ untersucht.

Diese Arbeit entstand in der Wechselseitigkeit von Theorie und Praxis, wodurch nicht nur über, sondern im Wesentlichen mit Kunst nachgedacht wurde. Die in der Praxis gewonnenen Erkenntnisse erfolgten einerseits dank Gesprächen mit den hier analysierten PerformancekünstlerInnen sowie mit Kennern der Schweizer Performanceszene: Kuratoren, Archivaren, Dozenten und Journalisten und weiteren Schweizer PerformancekünstlerInnen, die ebenfalls mit Sprache und Narration arbeiten.

Andererseits boten die beiden Performance-Veranstaltungen „Telling Tales“, die im Frühling 2008 konzipiert und ein Jahr später im März/April 2009 mit insgesamt fünf künstlerischen Positionen, darunter Saemann, Mathis/Zwick und Duyvendak, realisiert wurden, eine spezifische Plattform zum Thema Erzählen. Die Relevanz von „Telling Tales“ für die theoretischen Performance-Analysen zeigt sich in mehreren Aspekten: Die Künstler wurden angeregt, über das Verhältnis ihrer Arbeiten zum Erzählen nachzudenken und neue Performances explizit zum Thema Narration zu kreieren, was auch geschah. Während der Finanzierungs- und Bewerbungsphase regten die Veranstaltungen besonders – und auch öffentlich – zum Nachdenken über die zeitgenössische Relevanz der Performancekunst, des Erzählens sowie über das Verhältnis von zeitgenössischen Performance- und Theaterpraktiken an. Die Performances waren während der einjährigen Vorbereitung alle im Entstehen begriffen und konnten so in ihrer Entstehung mitverfolgt werden, was ein vertieftes Verständnis für die Eigenarten, Motivationen und Absichten der einzelnen Künstler ermöglichte. Dies führte auch zur Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes hin zum „mimetischen Erzählen.“ Die beiden Aufführungen von „Telling Tales“ erlaubten einen unmittelbaren Live-Vergleich der künstlerischen Positionen, die erstmals in einer Veranstaltung vereint wurden. Gleichzeitig konnte für jede/n einzelne/n der KünstlerInnen die Kontinuität der narrativen Haltung unmittelbar verifiziert werden.

Nicht die Wertung der künstlerischen Qualität, sondern die Zuordnung der einzelnen Positionen zu unterschiedlichen Meta-Diskursen führte schliesslich zur definitiven Auswahl der hier analysierten Performances, die auch nicht zwingend in „Telling Tales“ aufgeführt wurden, sondern exemplarisch für die jeweilige künstlerische Position stehen. Beide „Telling Tales“-Veranstaltungen wurden aufgezeichnet und liegen dieser Arbeit als DVD-Dokumentation bei.

Die theoretische Analyse erfolgte in Kombination von strukturtheoretischen und hermeneutischen kulturwissenschaftlichen Ansätzen: Auf der Basis der strukturtheoretischen klassischen (Bal, Genette, Stanzel, Pfister) und postklassischen Narratologie (Fludernik, Nünning), aber auch der Theaterwissenschaften und Performativitätstheorie (Fischer-Lichte, Pfister, Pavis, Diezel, Hiss) wurden die Performance-immanenten Erzählstrukturen, -funktionen und -strategien herauskristallisiert, präzise beschrieben und benannt. In Ankoppelung an weitere hermeneutische kulturwissenschaftliche Ansätze wurden die Erzählstrategien innerhalb eines spezifischen Meta-Diskurses kontextualisiert und hinsichtlich ihrer Bedeutung im Kontext des performativen mimetischen Erzählens analysiert.

Als hermeneutische Ansätze dienten spezifische Ansätze der Performance-, Theater-, Sprach- und Kunstwissenschaft (v.a. Carlson, Schechner, Fischer-Lichte, Lehmann, Meyer, Kolesch, Krämer, Primavesi, Barthes, Bachtin, Kemp), der kulturwissenschaftlichen Gedächtnis- (Assmann), Hybriditäts- und Alteritätstheorie (Bhabha, Fludernik/Gehrke), der Phänomenologie (Waldenfels), Soziologie (Lévi-Strauss, Hug/Perger), Ethnologie (Turner), Gender- (Butler) und Medientheorie (Lischka, Thomsen), der Philosophie (Lyotard, Arendt) und Szenografie (Brejzek/Wallen/von der Hagen, Massey, Allenspach/Wolf). Im Bereich der intermedialen Erzähltheorie boten Werner Wolf und Müller-Funk eine wichtige Basis, um die grundsätzlichen Funktionen des Erzählens von kulturellen Artefakten in individuellen und gesellschaftlichen Kontexten zu ergründen.

Die Kombination dieser Ansätze erlaubte es auch, die körperliche, performative Qualität der Live-Performances, ihren „freigesetzten sinnlichen Mehrwert“ (Meyer) sowie ihre Nähe zum Alltagserzählen in adäquater Weise zu benennen und zu analysieren.

Der Aufbau der drei Performance-Analysen gründete auf dem Anliegen, die strukturellen und performativen Qualitäten des Erzählens gleichermaßen zu erfassen. Entsprechend der erzähltheoretischen Perspektive wurden die Performances unter den drei Hauptaspekten „Mimetisch-narrative Gattung“, „Erzählte Welt“ und „Erzählstrategien“ analysiert, wobei die Erzählstrategien am ausführlichsten und besonders hinsichtlich der „Erzählperspektive“ und des „Zusammenspiels von Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild“ untersucht werden. Die

drei Ausdrucksmittel Körperlichkeit, Mündlichkeit und Bild wurden zusammen verhandelt, da es eine wichtige Rolle spielt, wie sie von performativen Künstlern gegeneinander oder synchron eingesetzt werden.

Live-Performances, in denen das Narrative eine relevante Rolle spielt, machen einen wichtigen Teil der lebendigen, engagierten und international vernetzten Schweizer Performancekunst aus. Diesen Performances einen gebührenden Platz innerhalb des erweiterten Objektbereichs der Narratologie sowie der Theater-, Kunst- und Kulturwissenschaften zu verschaffen, war ein Ziel dieser Arbeit, das nun erreicht ist.

Hinsichtlich der geisteswissenschaftlichen Untersuchung der Schweizer Performancekunst bestehen jedoch noch viele Lücken. Da in der Schweiz keine akademische Tradition der *performance studies* existiert und die Performancekunst gerade im deutschen Sprachraum lange Zeit stiefmütterlich behandelt wurde, fehlt es weitgehend sowohl an monographischen Aufarbeitungen wie auch an überblicksartig angelegten Dissertationen.

Diese Arbeit hat zentrale Positionen der Schweizer Performancekunst exemplarisch miteinander verglichen und damit eine Grundlage und einen Maßstab für die wissenschaftliche Erforschung weiterer narrativer Performances geschaffen.

Wie in den Einzelanalysen gezeigt, eignet sich das zusammengestellte Analysevokabular dazu, eine Bandbreite von mehr oder weniger narrativen Performances detailliert und vertieft zu analysieren. Vor allem die Kategorie mimetisch-narrative Gattung trägt dazu bei, den inflationär gebrauchten Begriff „Performance“ zu präzisieren. So können die formalen Qualitäten der Performances differenziert benannt werden, wodurch der Blick auf die wesentliche performative Qualität der Arbeiten gerichtet wird.

V. Analysevokabular (alphabetisch geordnet)

Zur Einführung des Analysevokabulars siehe hier Kap. II.3.1.

Ebene des Dargestellten (Geschichte/erzählte Welt)

Bei einer mimetischen Erzählung können zwei Ebenen unterschieden werden: die Ebene des Dargestellten (das Erzählte, die erzählte Welt, Geschichte oder Diegese) und die Ebene des Darstellens (Erzählakt).⁷⁷⁴

Die Ebene des Dargestellten umfasst:

- das Motiv: es bezeichnet die zentrale, medienunabhängige Thematik der Geschichte;
- den Plot (auch Handlung): er bezeichnet die spezifische, medienabhängige Wiedergabe des Motivs, z.B. durch verschiedene Ereignisabfolgen oder Charakterenkonstellationen. Der Plot zeigt möglichst prägnant den Konflikt der Hauptfigur im Drama sowie dessen „kausal streng verknüpfte und rational überzeugende Form“⁷⁷⁵. Er wird deshalb auch „Motor einer Geschichte“ genannt.⁷⁷⁶ Um den Konflikt zu analysieren, der in den narrativen Performances inszeniert oder thematisiert wird, eignet sich Jan-Philipp Busses Modell vier möglicher Konflikt-Grundtypen, das hier hier um die Stimme des Erzählers erweitert wird.⁷⁷⁷

Ebene des Darstellens (Erzählakt, Vermittlung der Geschichte)

Die Ebene des Darstellens umfasst den Erzählakt eines Erzählers und sein Produkt (die performative Äusserungsgestalt) sowie den narrativen Diskurs. Eine Performance zeichnet sich als mimetische Erzählung dadurch aus, dass sie eine Geschichte und einen Erzähler aufweist.

Erzählformen

Zwei spezielle Erzählformen müssen genau definiert werden:

- Rahmenerzählung

Der Schweizer Literaturwissenschaftler Andreas Jäggi definiert die Rahmenerzählung als eine „Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage“ wie folgt: „Die Rahmenerzählung ist eine Sonderform des mehrschichtigen Erzählens. In ihrer einfachen Form zeigt sie sich als ein epischer Text mit einer charakteristischen, die Struktur der Erzählung dominierenden

⁷⁷⁴ Fludernik 2008, S. 173.

⁷⁷⁵ Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbruch der Literatur 7.*, verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 1989, S. 687.

⁷⁷⁶ www.hyperwriting.de/loader.php?pid=259 (16.09.2010).

⁷⁷⁷ Vgl. Busse, Jan-Philipp: *Zur Analyse der Handlung*, in: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, S. 36.

Zweischichtigkeit. Diese ist derart, dass die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt oder ihr auch nur vorangestellt ist und eine mündliche Erzählsituation konstituiert, in der ein oder mehrere nicht mit dem Rahmenerzähler identische Erzähler einem oder mehreren Zuhörern ein oder mehrere vergangene Geschehen frei erzählen.⁷⁷⁸

- Mündliches Alltagserzählen als episodisches Erzählen

Ein grosser Teil des mimetischen Erzählens in den Performances erfolgt mündlich und zeichnet sich durch einen alltagssprachlichen Duktus aus. Mündliches Alltagserzählen ist gemäss dem deutschen Linguisten Konrad Ehlich „das Resultat des Erzählens von ‚gewöhnlichen‘ Sprechern in ihren alltäglichen Diskursen, sowie der Erzählvorgang selbst“⁷⁷⁹. Alltagserzählungen können aber leicht in institutionalisierte Diskursformen (wie in unserem Fall die Performances) integriert werden.

Gemäss Fludernik zeichnet sich das mündliche Alltagserzählen durch Kürze aus, wobei die Geschichtsebene typischerweise episodisch gegliedert ist, und zwar meistens in drei Teile: Auftakt, Höhepunkt, Schluss.⁷⁸⁰

In Abgrenzung zum literarischen Erzählen sind Alltagserzählungen vorwiegend mündlich, in individuelle Kontexte und in Kommunikation eingebettet, beziehen sich immer auf einen Zuhörer, hängen von der Interaktion zwischen Gesprächspartnern ab⁷⁸¹ und können so der „Herstellung und Erhaltung einer für Erzähler und Zuhörer gemeinsamen Welt“ dienen, „derer sich die kommunikativ miteinander Handelnden (Interaktanten) in ihrer kommunikativen Praxis immer neu versichern“⁷⁸². Das Alltagserzählen bietet nach Ehlich Momente der „Mittätigkeit“ für den Hörer, welche „Äusserung von Übereinstimmung, Mitleiden, Mitfreude, gemeinsamer Einschätzung“ provozieren.⁷⁸³

Objekt der Alltagserzählung ist das Unerwartete, der sogenannte „Planbruch“⁷⁸⁴, wie Ehlich und Fludernik betonen. So ist das Überraschende, Aufregende, Schreckliche (und nicht primär die Schilderung von Ereignissen) eigentliches Thema der Alltagserzählung. Die

⁷⁷⁸ Aus der Dissertation von Jäggi, Andreas: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage* (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst, hrsg. von Rolf Tarot, Bd.10), Bern u.a. 1994, S. 62.

⁷⁷⁹ Vgl. Ehlich, S. 395 (Eintrag aus dem Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft).

⁷⁸⁰ Fludernik 2008, S. 58f.

⁷⁸¹ Ebd., S. 59. In Anlehnung an die Studien von William Labov, Joshua Waletzky; vgl. Labov, William und Joshua Waletzky: *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*, in: Helm, Johannes (Hg.): *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle 1967, S. 12-44.

⁷⁸² Ehlich, S. 395.

⁷⁸³ Ebd., S. 396.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 396, nach Quasthoff, Uta M.: *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*, Tübingen 1980.

Bedeutung des Erzählten ergebe sich aus der „Bewältigung und Interpretation der Erfahrung“.⁷⁸⁵

Erzähler-Status

Mit dem Begriff „Erzähler-Status“ wird in der Analyse die durch Sprachduktus, Inhalt, Körpersprache etc. vermittelte Stellung und Glaubwürdigkeit der Erzählerfigur bezeichnet, die diese innerhalb der Erzählsituation gegenüber anderen Erzählern oder dem Publikum einnimmt.⁷⁸⁶

Erzählerfunktionen / Funktionen der Erzählerfigur

Ansgar Nünning hat ein präzises, stringentes Instrumentarium entwickelt, um die unterschiedlichen Funktionen verschiedener Erzähleräußerungen zu beschreiben. Seine Typologie⁷⁸⁷ wurde deshalb mit nur wenigen Ergänzungen übernommen. Nünning unterscheidet grundsätzlich vier Erzähler- oder Sprecherfunktionen⁷⁸⁸: synthetische, vermittlungsbezogene, analytische und erzähltechnische.

a) Synthetische Erzähler- oder Sprecherfunktionen sind Erzähleräußerungen ohne unmittelbaren Bezug zur erzählten Geschichte, wie dies z.B. mit Verallgemeinerungen oder Sentenzen der Fall ist. In mimetischen Erzählungen bezeichnen sie oft eine poetische Dimension. (Beispiel Muda Mathis: „Wenn der Körper liest, dann liest er mit seinem Rumpf.“) Synthetisches Erzählen ist meistens „weder zeitlich noch räumlich deiktisch determiniert“, weist auf „allgemeinmenschliche Probleme auf einer variablen Stufe der Verallgemeinerung“ hin. Es kann vereinzelt „Handlungsstränge einleiten, die fiktive Handlung unterbrechen oder Handlungszusammenhänge abschliessen“.⁷⁸⁹

b) Vermittlungsbezogene Erzähler- oder Sprecherfunktionen⁷⁹⁰ sind gemäss Nünning:
- expressiv: sie beinhalten „Äusserungen des Erzählers über sich“ selbst und dienen „der expliziten Selbstdarstellung des Erzählers und seiner Perspektive“.

⁷⁸⁵ Fludernik 2008, S. 73.

⁷⁸⁶ Zum Spieler-Status vgl. Johnstone, Keith: *Improvisation und Theater. Die Kunst, spontan und kreativ zu reagieren*, (5. Auflage) Berlin 2000 (London 1979), S. 51ff.

⁷⁸⁷ Nünning, Ansgar: *Die Funktion von Erzählinstanzen: Analysekatoren und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens*, in: *Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), S. 323-349, vgl. die Tabelle auf S. 342.

⁷⁸⁸ Nicht immer „erzählen“ Performer, wenn sie sprechen. Das nicht-narrative Sprechen kann jedoch im Kontext einer Erzählung stattfinden und darin eine wichtige Funktion einnehmen.

⁷⁸⁹ Nünning 1997, S. 338.

⁷⁹⁰ Vgl. (ausser anders erwähnt) Nünning 1997, S. 338-341.

- appellativ: die ErzählerInnen wenden sich „direkt oder indirekt“ an die Zuschauer und stärken (immer wieder) die „Miteinbeziehung“ des Zuschauers „in den Erzählvorgang“. Appellative Funktionen fordern bestimmte „Rezeptionshandlungen“.
- phatisch: die Äusserungen stabilisieren den Kommunikationskanal. „Die phatische Funktion ist [...] zwar immer latent präsent, doch sie zeigt sich vor allem an rhetorischen Fragen und an kurzen Einschüben des Erzählers“, die den Kontakt zum Zuschauer (wieder-)aufnehmen (z.B. wenn der Kontakt gestört ist). Ziel ist die „dialogische Beziehung“ zwischen Erzähler und Zuschauer.⁷⁹¹
- metanarrativ: die Äusserungen richten sich „auf die Erzählfunktion selbst“ und thematisieren „Aspekte des Erzählvorgangs“. Metanarrativ sind, wie Fludernik präziserte, „Kommentare des Erzählers, deren Thema die (Erfindung der) Geschichte, der Aufbreitung des Erzähldiskurses oder sein eigener Akt des Erzählens sind. Metanarrative Äusserungen können sowohl illusionsfördernd wie illusionszerstörend (metafiktional) sein.“⁷⁹²
- metasprachlich: die Erzähleräusserungen lenken gemäss Nünning „die Aufmerksamkeit durch Reflexionen über den eigenen Sprachgebrauch auf die Sprache selbst oder auf die Mehrdeutigkeit von Worten“.

c) Analytische Sprecherfunktionen⁷⁹³ sind Äusserungen eines expliziten Erzählers, welche einen unmittelbaren Bezug zur erzählten Geschichte haben. Sie beinhalten eine Bewertung (evaluative, normative Äusserung) oder Erklärung (explanative Äusserung) und sind „rezipientenorientiert“.

d) Erzähltechnische Funktionen⁷⁹⁴: Die Erzähler treten als ‚neutrale‘, die Geschichte präsentierende Vermittler in Aktion.

Erzählinstanzen-Hierarchie: Wer gestaltet die Erzählung?⁷⁹⁵

Die sicht- und hörbare narrative Aktion der Performer vor Publikum täuscht oft darüber hinweg, dass auch die szenische Narration einer Performance eine Verdichtung aus mehreren

⁷⁹¹ Pfisters kommunikationstheoretischer Ansatz systematisiert die kommunikativen Dimensionen des Theaters. Er entwickelte ein Kommunikationsmodell narrativer und dramatischer Texte; vgl. Pfister, S. 20ff.; vgl. auch Diezel, S. 53-71.

⁷⁹² Fludernik 2008, S. 175; vgl. auch ebd., S. 75ff.

⁷⁹³ Vgl. Nünning 1997, S. 336-338.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd., S. 334f.

⁷⁹⁵ In Anlehnung an die Narrationstheorie von Mieke Bal, die kritisch Gerard Genettes innovative Narratologie weiterentwickelte. Denn obwohl (auch) Bals Theorie für schriftliche, literarische Texte entwickelt wurde, ist sie angemessen, um Performances, die mit und vom Erzählen handeln, zu analysieren; vgl. Bal 2004 oder Genette 1983. Genette trennte und analysierte in seiner Narrationstheorie erstmals „Erzählperspektive“ (wer sieht?) und „Erzähler“ (wer spricht?) als zwei unterschiedliche Aspekte des Erzählens. Unter „Erzählperspektive“ („mood“) verhandelte er Distanz und Perspektive zum Erzählten. Als Hauptproblematik des „Erzählers“ („voice“) verhandelte er den Status des Erzählers sowie Erzählzeit und die verschiedenen narrativen Ebenen.

Stimmen und Sichtweisen ist und wir es mit einer differenzierten Schar unterschiedlicher, hierarchisch organisierter Erzähl-Agenten⁷⁹⁶ zu tun haben können. „Wer auf der Bühne agiert“, ist nicht (zwingend) gleichzusetzen mit „wer konzipiert“ (oder schreibt; „the author“), mit „wer spricht“ („the narrator“), mit „wer sieht“ („the focalizer“) und mit „wer als Charakter der Geschichte eine Rolle spielt“ („the actor/actant/character“)⁷⁹⁷, um Genettes und Bals präzise Unterscheidung der narrativen Agenten und Erzählebenen zu übernehmen.

„The agents that function, *hierarchically*, in every narrative form the following series, which characterizes narrative as writing: [...] Each agent effects the transition from one plane to another: the actor, using the acting as his or her material, produces the story; the focalizer, who selects the actions and chooses the angle from which to present them, with those actions produces the narrative; while the narrator puts the narrative into words: with the narrative it creates the narrative text. [...] In either case, the only way to comprehend how narrative communication functions is to distinguish among these receivers.“⁷⁹⁸

Um diese Agenten-Hierarchie für die Analyse szenischer Darstellungen zu nutzen, muss besonders der Begriff des „actor“ klar definiert sein: „actor“ darf nicht mit der Performerin einer Performance gleichgesetzt werden. Um Missverständnissen vorzubeugen, bezeichnet in der Analyse der Begriff „Charakter“ (anstelle von „actor“) die so genannten Figuren oder Aktanten der erzählten Geschichte (im Sinne von Bals Differenzierung), während hingegen der live agierende Mensch auf der Bühne „Performer“ genannt wird. Wobei der/die PerformerIn zugleich Charakter der Geschichte sein kann.

Um die Frage, ‚Wie erzählen Saemann, Mathis/Zwick, Duyvendak?‘, zu beantworten, muss also zuerst klar sein: wer schreibt/konzipiert, wer performt, wer erzählt über wen/was, wer „sieht“ wen/was?, wer/was wird fokussiert?, welche Charaktere kommen in den Erzählungen vor?, wie lenken die Performer oder Erzähler die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf bestimmte Charaktere, Bilder, Ereignisse?⁷⁹⁹ Wie und warum wird mit der Erzählperspektive gespielt? Die Klärung folgender Agenten wird deshalb in jeder Analyse vorgenommen:

AutorIn: wer konzipiert die Performance?

Performerin: wer tritt vor Publikum auf und stellt die Erzählung szenisch dar?

⁷⁹⁶ Den Begriff „agent“ gebrauchen Genette und Bal; vgl. Bal, Mieke, *Narration and Focalization*, in: dies. 2004, S. 272 ff.

⁷⁹⁷ Zurecht präzisiert Bal die Begriffe „character“, „actor“ und „actant“, die für dieselbe Agentenart stehen, aber nicht synonym sind. „Actor“ steht im abstrakten Sinn für den Agenten, der in der Geschichte agiert. „Actant“ hat eine funktionale Bedeutung; er ist derjenige, der die Geschichte vorantreibt. „Character“ meint den Aktanten in seiner spezifischen Individualität; vgl. Bal 2004, S. 272 oder Bal 1991, S. 86.

⁷⁹⁸ Vgl. Bal 2004, S. 273.

⁷⁹⁹ Dies macht es mitunter so schwierig, Schauspiel-Theater von Performance zu trennen und gibt gleichzeitig mögliche Unterscheidungskriterien.

ErzählerIn/Erzählfigur: wer trägt die Erzählung verbal oder körperlich-gestisch vor⁸⁰⁰?

„Erzählfigur“ wird synonym zu „Erzähler“ verwendet. Damit wird speziell die Inszenierungshaftigkeit jeglichen mimetischen Erzählens betont. Mit Bal/Genette gesprochen, ist der Erzähler derjenige, der die Narration wörtlich ausführt und damit den narrativen Text kreiert.⁸⁰¹ Der Erzähler ist dabei stets als ein erzählendes Subjekt zu denken, ob es sich explizit zu erkennen gibt oder nicht.

„As Genette himself says, there is no narrator except as subject – thus, an „I,“ whether we see it or not.“⁸⁰²

Charakter/e: welche Personen sind Teil der erzählten Geschichte?

ZuschauerInnen: wer sieht sich die Performance an? Werden sie ebenfalls zu ErzählerInnen oder Charakteren der mimetischen Erzählungen?

Erzählmedien und ihre multimedialen Wirkungszusammenhänge in der Performance

Diezel verweist (in Anlehnung an Fischer-Lichtes Theorie der theatralischen Zeichen)⁸⁰³ auf die „Vielheit und Polyphonie theatralischer Zeichen, die zum Verständnis des multimedialen Wirkungszusammenhangs führt“.⁸⁰⁴ Zu diesen theatralischen Zeichen zählen auch die Erzählmedien. Als solche gelten alle Techniken, die live oder reproduziert miteinander korrespondieren, um eine Komposition, eine Geschichte auf der Bühne darzustellen, wie Verbalsprache, Stimme, Körpergestik, Verkörperung, Figurenspiel, Tanz, Gesang, Kostüme, Requisiten, (materiale, projizierte, szenische) Bilder, Beleuchtung, Musik, neue Medien (Filmschnitt und Kameraeinstellung im Film).

Erzählmodus

Mit Erzählmodus ist die Art und Weise der „Mittelbarkeit“ und der „Perspektivierung des Erzählten“⁸⁰⁵ gemeint. Wichtig für die Performanceanalyse ist v.a. die manifeste Erzählerfigur („*overt narrator*“ gemäss Chatman), die sich als personalisierter Erzähler

⁸⁰⁰ Vgl. Fludernik 2008, S. 171: „Der Erzähler in mündlichen Erzählungen ist die Person, die die Geschichte verbal vorträgt.“

⁸⁰¹ Vgl. Bal 2004, S. 275.

⁸⁰² Ebd.

⁸⁰³ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen*, [3. Aufl.] Tübingen 1994, (Semiotik des Theaters, Band 1).

⁸⁰⁴ Vgl. Diezel, S. 65. Den multimedialen Wirkungszusammenhängen in der Theaterpraxis widmet sich auch Guido Hiss; zur Bedeutung von „polyphonen“ Ereignissen vgl. Hiss, S. 31.

⁸⁰⁵ Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007 (1999), S. 47.

ausweist (gemäss Stanzel).⁸⁰⁶ Der Erzähler ist Teil der Handlung (Ich-Erzählung) oder steht außerhalb der Welt der Figuren (auktorialer Erzähler).

Als spezielle Ausformung der manifesten Erzählerfigur gilt das „Ich mit Leib“ gemäss Stanzel. Das "Ich mit Leib" wird detailliert beschrieben, bezüglich seines Aussehens, Geschlechts, seiner Herkunft etc. und tritt als Handelnder auf der Darstellungsebene selbst auf, „indem es z.B. eine Fotografie betrachtet, über seine soziale Lage nachdenkt usw.“⁸⁰⁷.

In Anlehnung an Stanzel kann die mimetische Erzählung von einer Ich-Erzählfigur, von einer auktorialen oder einer personalen Erzählfigur vermittelt werden.⁸⁰⁸

Der Ich-Erzähler ist zugleich Protagonist oder Charakter der Erzählung. Ich-Erzähler sind typischerweise subjektiv, können naiv und emotionsgeladen sein und daher leicht unzuverlässig bzw. unglaubwürdig wirken. Oft handelt es sich um eine erzählte oder „gemimte“⁸⁰⁹ Autobiographie. Dabei kann oft unklar sein, aus welcher Ich-Sicht (des erzählenden oder erlebenden Ichs?) erzählt wird. Gemäss Fludernik sind „Ich-Erzähler [...] prinzipiell suspekt, da sie für ihren Erzählakt Gründe haben, die mit der wahrheitsgemässen Darstellung der Ereignisse in Konflikt geraten können, z.B. weil sie sich rechtfertigen wollen.“⁸¹⁰ Ich-Erzähler kommen in Performances sehr häufig, aber nicht ausschliesslich vor.

Auch eine auktoriale Erzählsituation, in welcher die Erzählerfigur über die (fiktionale) Welt berichtet, der er nicht angehört, wird in den untersuchten Performances realisiert. Dabei dominiert eine Aussensicht. Der Erzähler ist allwissend, hat oder suggeriert Überblick und Einsicht. Prinzipiell wirkt die Erzählfigur glaubwürdig, entwickelt eine scheinbar objektive Darstellung der Dinge.

Bei der personalen Erzählsituation wird eine beschränkte Sicht präsentiert, da die Geschichte durch das Bewusstsein einer oder mehrerer Charaktere gefiltert wird.⁸¹¹ Dies entspricht der Darstellungsweise des „showing“. Es existiert keine Erzählerfigur, die Ereignisse spielen sich szenisch vor dem Auge ab. Die sicht- und hörbaren Erzählerfiguren können präziser danach charakterisiert werden, ob sie der erzählten Welt angehören oder nicht:

- Eine homodiegetische Erzählerfigur ist Teil der Diegese (der erzählten Welt/der Geschichte).
- Bei der autodiegetischen Erzählfigur handelt es sich um die Hauptfigur, die ihre eigene Geschichte erzählt.

⁸⁰⁶ Vgl. www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_epik/strukt/erzstr_2.htm (23.10.2010).

⁸⁰⁷ Ebd.

⁸⁰⁸ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991, S. 16; Diezel, S. 53.

⁸⁰⁹ Fludernik 2008, S. 105.

⁸¹⁰ Ebd., S. 174.

⁸¹¹ Ebd., S. 177.

- Die extradiegetische Erzählerfigur erzählt die äusserste Handlung, eine Rahmenerzählung, wenn es eine Binnenerzählung gibt.

- Die heterodiegetische Erzählfigur ist nicht Teil der Geschichte.⁸¹²

Unter Erzählmodus muss auch die spezifische „Erzählhaltung“ gegliedert werden, mit welcher sich der Erzähler dem Inhalt gegenüber äussert und die durch mehr oder weniger Distanz des Erzählers zum Inhalt geprägt ist. Vor allem zwei Erzählhaltungen sind wichtig:

- das affektive Erzählen (mit wenig Distanz) als subjektives, emotionsgeladenes Erzählen.

Ausdruck von Wut, Erregung, Freude etc. ist v.a. im Erzählmodus der Ich-Erzählung üblich;

- das komische Erzählen (mit viel Distanz).

Wie die galizische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa⁸¹³ ausführte, ist Komik ein Beziehungsphänomen; sie liegt nicht in den Dingen an sich. Das heisst, das Wesen des Komischen darf weder ausschliesslich im Subjekt selbst und seinen Erlebnissen noch ausschliesslich in den Eigenheiten des Gegenstandes gesucht werden. Erst im richtigen narrativen Zusammenspiel von objektiven und subjektiven Bedingungen werden Dinge, Menschen oder Situationen als komisch erkannt. Als objektive Bedingung gilt die neue, fremde oder paradoxe Verbindung gewisser Elemente. Als subjektive Bedingung gilt, dass im Moment der Begegnung des Subjekts mit dem Objekt eine Haltung „nicht im Ernst“ überwiegen muss. Andernfalls resultiert die Überraschung in Angst und Enttäuschung.

Erzählperspektive/point of view

In jeder mimetischen Erzählung gibt es eine oder mehrere Instanzen⁸¹⁴, welche die Erzählung und/oder den narrativen Diskurs vermitteln und damit die Sichtweise des Erzählten prägen.

Die verschiedenen möglichen Sichtweisen werden unter dem Begriff der „Erzählperspektive“ definiert. Dabei gilt es die verschiedenen Instanzen und deren Erzählmodus zu definieren.

Erzählstrategie

Eine Erzählstrategie bezeichnet eine bestimmte Darbietungsweise eines Narrativs, welche die KünstlerInnen zur Erfüllung einer bestimmten Absicht in ihren Performances einsetzen.

⁸¹² Diese Kategorie ist für die vorliegende Analyse weniger relevant, kann aber grundsätzlich wichtig sein für die Analyse anderer Performances.

⁸¹³ Deren Definition von Komik hier übernommen wird; vgl. Lissa, Zofia: *Über das Komische in der Musik*, in: dies.: *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 95-100.

⁸¹⁴ Mittelbarkeit ist eine vieldiskutierte Kategorie innerhalb der Erzähltheorie. Oft bezeichnet die Mittelbarkeit einen wichtigen Unterschied zwischen literarischem Erzählen (das eine Vermittlungsinstanz, einen Erzähler hat) und Drama (das keine Vermittlungsinstanz aufweist). In diesem Sinne sieht Genette Erzählung und dramatische Darstellung als Gegensätze; vgl. Diezel, S. 54; Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited* (transl. by Jane E. Lewin), Ithaca, New York 1988 [Orig.: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983].

Erzählstrukturen: innere vs. äussere

Die inneren Erzählstrukturen umfassen die verschiedenen Erzählebenen und -funktionen, die zum performativen mimetischen Erzählwerk gehören und deshalb narrativ relevant sind.

Damit grenzen sie sich von den äusseren Erzählstrukturen ab, die keine direkte Bedeutung für das Erzählwerk haben, wie z.B. das Programmheft oder der Aufführungsort (insofern die Performances nicht raumspezifisch, sondern raumunabhängig gestaltet sind).

„Erzählung“/„Geschichte“/story

Eine Erzählung, Geschichte oder *story* ist die Darstellung menschlicher Erfahrung „in einem sprachlichen und/oder visuellen Medium, in deren Zentrum eine oder mehrere Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen“.⁸¹⁵ (Sie auch Kap. II.3.1)

Fokalisierungssubjekt und -objekt

Diese narratologische Kategorie (die primär für schriftliche, literarische Texte entwickelt wurde) bietet eine weitere Präzisierung der Antworten auf die Frage ‚Wer sieht?‘ (nach Genette) und ‚Wer oder was wird betrachtet?‘ (nach Bal, die zwischen Fokalisierungsinstanzen und Fokalisierungsobjekten unterscheidet)⁸¹⁶. Das davon abgeleitete

Fokalisierungssubjekt ist nicht immer mit der Erzählfigur oder dem Protagonisten der Erzählung gleichzusetzen. Es stellt die zentrale Perspektive oder das zentrale Bewusstsein dar, durch welche die Ereignisse, Handlungen oder Interpretationen wiedergegeben werden. Die Fokalisierung kann während der Erzählung mehrmals wechseln und in einer multiplen Sichtweise innerhalb der mimetischen Erzählung resultieren. Das Fokalisierungssubjekt verfügt über mehr, weniger oder gleichviel Wissen wie die anderen Charaktere, wodurch die Allwissenheit, Glaubhaftigkeit des Fokalisierungssubjektes variieren. Es stellt im visuellen Medium der Performance keine zusätzliche Instanz zum/zur AutorIn, PerformerIn oder ErzählerIn dar (wie Genette und Bal es vorschlagen), sondern veranschaulicht eine bestimmte Funktion dieser Instanzen. Insofern wird Fokalisierungssubjekt synonym zu „PerformerIn“/„ErzählerIn“ verwendet und dient dazu, drei Arten der Fokalisierung (gemäss Genette) zu unterscheiden:

- Externe Fokalisierung: Der Erzähler weiss weniger als die (anderen) Charaktere der Erzählung (nur von aussen/Innenleben der Figuren bleiben verschlossen).

⁸¹⁵ Fludernik 2008, S. 15; zur klassischen Definition von Narrativität vgl. dies., S. 176f.

⁸¹⁶ Vgl. Fludernik 2008, S. 172.

- Interne Fokalisierung: Der Erzähler weiss genauso so viel wie die (anderen) Charaktere der Erzählung (Zugang zum Bewusstsein von Figuren/Innenleben eröffnet sich).

- Nullfokalisierung: Der Erzähler weiss mehr als die (anderen) Charaktere der Erzählung (= auktorialer Erzähler).

Wichtig ist die Kategorie des Fokalisierungssubjektes vor allem für die Bedeutung des (scheinbar) allwissenden oder unsichtbaren Erzählers, wie dies bei Andrea Saemann oder in Yan Duyvendaks Video-Performances der Fall ist.

Geste und Wort

„Geste/Gestus (lat. *gestus*: Haltung, Bewegung, Gebärde/Gebärdenspiel)“ bedeutet „eine wiederholbare Bewegung bzw. Haltung des menschlichen Körpers oder seiner Glieder, die als signifikant angesehen wird.“⁸¹⁷ In Anlehnung an das vom französischen Theaterwissenschaftler Patrice Pavis entwickelte Konzept des „Körper-Wortes“ soll betont werden, dass mimetische Erzählungen durch die spezielle Verbindung von visueller Gestik und auditivem Wort immer eine Einheit von Sprache und Handlung bilden. Unter „Körper-Wort“ versteht Pavis „eine sprach- und kulturspezifische *Regulierung* von (gestischem und vokalem) Rhythmus und Text. Es ist zugleich *gesprochene Handlung* und *handelndes Wort* [...]“.⁸¹⁸

Diese Einheit entfaltet sich auf komplexe Weise, denn:

„Die G. kann auf verschiedenen, sich teilweise überlagernden Ebenen wahrgenommen und interpretiert werden: als Kommunikationsmedium, als affektive Ausdrucksform des Körpers oder als symbolische Handlung und performativer Akt. G.n können als nonverbale Zeichen mit mehr oder minder verbindlich kodifizierter Bedeutung, als Mittel zur Ergänzung und Präzisierung der Rede oder als metakommunikatives Regulativ der Sprache fungieren.“⁸¹⁹

Zur strukturellen Analyse der Gestik wird demnach folgende Typologie⁸²⁰ verwendet:

1. Illustrierende Gestik drückt das Gesagte aus, versinnlicht es.
2. Kommentierende Gestik kommentiert das Gesagte, drückt aus, was wirklich von der Sache gehalten wird.
3. Strukturierende Gestik verdeutlicht die Struktur des Gesagten, wirkt intellektuell, z.B. indem Ebenen aufgezählt werden: 1,2,3. Sie ist ähnlich der lokalisierenden Gestik.
4. Lokalisierende, deiktische Gestik markiert Orte, inhaltlich oder metaphorisch, baut in den Raum, reisst den Raum auf, wirkt sinnlich.

⁸¹⁷ Kuba, S. 129.

⁸¹⁸ Pavis, S. 123; vgl. auch Diezel, S. 66.

⁸¹⁹ Kuba, S.135.

⁸²⁰ Gesten-Typologie nach Stephan Teuwissen, die ich im Rahmen seines Schauspielkurses „Hände“ im Mai 2005 praktisch und theoretisch kennengelernt habe. Teuwissen ist Theaterwissenschaftler, Regisseur, Dramaturg und freischaffender Lehrbeauftragter an der ZHdK, z.B. zur Einführung in die Dramaturgie für Film- und Theaterkomponierende.

5. Kommunizierende Gestik ist auf das Publikum oder den Bühnenpartner ausgerichtet, spielt mit der Spannung zum Publikum oder Bühnenpartner, steuert die Publikumsaufmerksamkeit, z.B. durch Andeutung, dass man etwas sagen will, dann aber wartet. Sie öffnet oder schliesst den Kommunikationskanal, z.B. durch Händeklatschen.

Mimetische Erzählung (Sie auch Kap. II.3.1)

Performances werden als mimetische Erzählungen definiert, die auf dominant visuelle, aber auch akustisch-verbale Art szenisch dargestellt und vor Publikum live aufgeführt werden⁸²¹, in Abgrenzung zu rein sprachlichen (Roman) oder rein visuellen Erzählungen (Ballett). Die spezifische Darbietungsweise des erzählten Geschehens geschieht in mimetischen Erzählungen durch eine je nach Performance variierende Mischung von „telling“ („der expliziten erzählerischen Darstellung durch Erzählakte einer Erzählerfigur“) und „showing“ („der quasi-direkten Darstellung, die keine zu vermittelnde Erzählfigur zu benötigen scheint“).⁸²²

Innerhalb der narrativen Gattungen bilden Erzählungen eine spezifische Textsorte, die sich von anderen Textsorten wie Beschreibungen, Abhandlungen, Argumentationen (etc.⁸²³) unterscheidet. In Erzählungen müssen nicht alle Passagen „narrativ“ sein, sondern können auch beschreibend oder argumentativ sein.⁸²⁴

„Narrativ“ sind Performances oder Texte, die nach obiger Definition eine Geschichte erzählen oder sie darstellend wiedergeben.⁸²⁵

Narrative Gattung: siehe „mimetische Erzählung“

Perspektivenstruktur: offene oder geschlossene

In Anlehnung an Pfisters Dramentheorie bezeichnet die offene oder geschlossene Perspektivenstruktur den Grad der Anordnung aller ideologischer Sichtweisen in der Performance. Über eine geschlossene Perspektive verfügt eine mimetische Erzählung, wenn sie durch die Erzählperspektiven und -inhalte eine eindeutige „Botschaft“ – eine bestimmte

⁸²¹ Diese Definition von „Performance“ basiert auf dem leicht variierten Begriff der *mimetischen Erzählung* aus der zeitgenössischen Erzähltheorie Ansgar und Vera Nünning und Seymour Chatmans (1990). Diese zählen Kunstgattungen wie z.B. Theater- oder Ballettaufführungen, Performances, Filme oder Cartoons, die „in einer dominant nicht-verbalen Art szenisch dargestellt, aufgeführt oder optisch-visuell vermittelt werden“ zu den mimetischen Erzählungen; vgl. Nünning/Nünning 2002a, S. 7.

⁸²² Fludernik 2008, S. 47. Sie wendet das Begriffspaar auch auf Drama und Film an.

⁸²³ Fludernik erweitert die Zahl der Textsorten in Fludernik 2000; vgl. auch Nünning/Nünning 2002a, S. 106.

⁸²⁴ Vgl. Fludernik 2008, S. 119 (in Anlehnung an Seymour Chatman).

⁸²⁵ Nünning/Nünning 2002a, S. 6f.

„intendierte Rezeptionsperspektive“, welche die Zuschauer herauslesen können – vermittelt. Über eine offene Perspektivenstruktur verfügen die Performances, wenn verschiedene Erzählperspektiven und –inhalte unvereinbar nebeneinander bestehen bleiben und keine klar beabsichtigte Rezeptionsperspektive erkennbar ist.⁸²⁶

Raum- und Zeit-Gestaltung

Raum: Räumlichkeiten, Orte oder Schauplätze werden v.a. durch sprachliche und/oder gestische Deiktika, räumliche Präpositionalphrasen und Beschreibungen erzeugt.

Als „direkte Deixis“ bezeichnet man Redewendungen wie „hier in Zürich“ oder „am anderen Ende der Welt“, mit denen die Erzählfigur sprachlich den erzählten (realen oder fiktionalen) Raum evoziert und „Welthaftigkeit“ herstellen kann.⁸²⁷

Mit deiktischer, lokalisierender Gestik werden Orte im Raum markiert und charakterisiert. In Kombination von Geste, Blickrichtung und Imagination wird der (erzählte) Raum „gebaut“, indem der bestehende Raum „aufgerissen“ und erweitert wird.

Mit Fludernik gilt es, auf ein typisches Charakteristikum von Räumen hinzuweisen: die „Synchronie“ (das zeitgleiche Nebeneinander). *Raumwechsel* müssen deshalb markiert werden. Sie haben stets spezielle Bedeutung, treiben oft die Entwicklungen der Charaktere oder Ereignisse voran.⁸²⁸

Zeit: Die Zeitbestimmung geschieht in den Performances durch Zeitadverbia und deren Reihung (danach, dann, später), zeitliche Präpositionalphrasen und Deiktika (jetzt, heutzutage)⁸²⁹, aber auch durch Bilder, Kleidung, Alter der Performer (Lebenserfahrung) und Gegenstände, die bestimmte zeitliche Assoziationen wecken.

- Mit der „Dauer“ kann das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit⁸³⁰ erfasst werden. Unterschieden werden ein zeitraffendes (die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit), ein zeitdehnendes (die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit: Zeitlupentechnik) oder ein zeitdeckendes Erzählen (oft bei Dialogen). Extreme Formen sind:

⁸²⁶ Vgl. Pfister, S. 101f., und Fludernik 2008, S. 178. Fludernik verweist auf Ansgar und Vera Nünning, welche Pfisters Perspektivenstruktur erstmals für die Narratologie verwendeten und in ihrer Theorie des „narrativer Multiperspektivismus“ weiter ausbildeten; vgl. Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier 2000.

⁸²⁷ Vgl. Fludernik 2008, S. 52f.

⁸²⁸ Ebd., S. 55.

⁸²⁹ Ebd., S. 54.

⁸³⁰ Vgl. ebd., S. 172.

- Pause: Sie bezeichnet den Stillstand der Handlung, während die Erzählung fortläuft, z.B. für Abschweifungen oder Betrachtungen.
- Ellipse: Im Erzählen werden Informationen und Ereignisse ausgespart. Es kann der Eindruck eines „Zeitsprungs“ entstehen.

- Ordnung

Charakteristisch für das Erzählen ist die Chronologie (die Abfolge im Zeitlichen).⁸³¹

Mit folgenden „Anachronien“ werden Abweichungen von der Chronologie der Geschichte bezeichnet:

- Simultaneität: Verschiedene Handlungsstränge werden miteinander verbunden, indem zwei Handlungen gleichzeitig erzählt werden.
- Prolepse: Vorausschau, Zeitsprung in die Zukunft (auch Antizipation).
- Analepse: Rückblende, Zeitsprung in die Vergangenheit.

- Frequenz

„Singulativ“ wird *einmal* erzählt, was einmal geschieht. „Repetitiv“ wird *mehrmals* erzählt, was einmal geschieht (z.B. wenn ein Geschehen aus der Sicht verschiedener Personen dargestellt wird oder bei Wiederholungen). „Iterativ“ wird einmal erzählt, was *mehrmals* geschieht.⁸³²

Verkörperung

Als „Verkörperung/embodiment“ wird mit der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte der besondere Einsatz des Körpers im Theater und in der Performancekunst seit den 1960er Jahren verstanden, in welchem „die je besondere Eigenart und Individualität des phänomenalen Leibes des Performers/Schauspielers“ betont und gleichzeitig oder nur temporär auf eine Figur verwiesen wird. Diese Darstellungsweise hat wiederum Konsequenzen für die ästhetische Wahrnehmung, die gemäß Fischer-Lichte „zwischen Fokussierung auf den phänomenalen Leib und auf den semiotischen Körper des Schauspieler/Performers“ oszilliert.⁸³³

⁸³¹ Ebd., S. 54f.

⁸³² Vgl. ebd., S. 172.

⁸³³ Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 130ff. und 150f.

VI. Künstlerbiographien⁸³⁴

Andrea Saemann

Die Schweizer Künstlerin Andrea Saemann ist 1962 in Wilmington/Delaware (USA) geboren und verbrachte ihre Kindheit und Jugend in Basel. Nach einigen Jahren des Architekturstudiums wandte sie sich zuerst den darstellenden, dann den bildenden Künsten zu. Ihre Ausbildung absolvierte Saemann in Paris am Laboratoire et Études du Mouvement (LEM) der École Lecoq sowie an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, u.a. bei der serbischen Performancekünstlerin Marina Abramovic.⁸³⁵ Seit 1995 lebt Saemann wieder fest in Basel. Sie arbeitet als Künstlerin und Kuratorin in den Bereichen Performance, Videoinstallation und Ereignisse sowie als Dozentin für bildende Kunst, Medienkunst und Performance an verschiedenen Kunsthochschulen in Deutschland und der Schweiz. Seit 1989 tritt Saemann vor allem in der Schweiz, aber auch in Deutschland, Belgien, Holland, Dänemark, Schweden, Italien, Spanien, Argentinien, Chile, China, Indonesien und Südafrika mit Performances und in Gruppenausstellungen auf. Mit verschiedenen nationalen und internationalen Kunstprojekten oder Kooperationen engagiert sie sich seit 1998 intensiv für eine lebendige, sich austauschende und reflektierte Performanceszene.⁸³⁶ Seit 2002 arbeitet sie vor allem an den Projekten *generation gap* und *Performance Saga*.

Projekte (Auswahl)⁸³⁷

- 2006- *VIA_STUDIO*, von der VIA initiierte Veranstaltungen in ihren Studios
- 2005- *Performance Saga*, Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst, Interviews, Performances und Ereignisse, mit Katrin Grögel
- 2002-2005
generation gap, Interviews, Performances, Events zum Umgang mit Performancegeschichte
- 2001 Kuratorium Projekt Helle Nächte, zusammen mit Annina Zimmermann

Performances im Rahmen von *Performance Saga*

- 2009 - *Angel M. Performance dank Ulrike Rosenbach*
re.act feminism – performancekunst der 1960er & 1970er Jahre bis heute,
kuratiert von Bettina Knaup und Beatrice E. Stammer, Akademie der Künste, Berlin
- *representing presence. Performance dank Joan Jonas*
Telling Tales, kuratiert von Alexandra Könz, Kunstmuseum Thurgau, Kartause
Ittingen, Gessnerallee Zürich
- Words Live 3, kuratiert von Toine Horvers in B.A.D. Stichting Rotterdam/NL

⁸³⁴ Die Biographien und Werkverzeichnisse sind von den KünstlerInnen zur Verfügung gestellt und von der Autorin angepasst worden.

⁸³⁵ Zu Saemanns Biographie siehe auch: www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0503.htm sowie <http://old.likeyou.com/artistsbios/artist.php?a=298> (27.9.2010).

⁸³⁶ Vgl. www.likeyou.com/andrea.saemann, www.performancesaga.ch (27.07.2010).

Vgl. *The road to nieu Bethesda* (2008), ein Kooperationsprojekt zwischen südafrikanischen und Schweizer Künstlerinnen, organisiert von Monika Dillier und Andrea Saemann: www.mathiszwick.ch/?m=6&show=1 (27.07.2010).

⁸³⁷ vgl.: <http://www.artindexargentina.com/BiographyView.aspx?eid=139&aid=406&sec=BIO> (06.12.2010)

- 2008 - *Füür für Monika. Performance dank Monika Günther*
6th International Performance Art in der Turbine Giswil
Solo, zeitraumexit, Mannheim 2008
Navinki, Minsk/Weissrussland 2008
- 2007 - *Primzahlen. Performance dank Esther Ferrer*
meetings, im Kaskadenkondensator, Basel
Körper Zeit Raum, im Theater am Neumarkt, Zürich
Acción!07MAD, im Circulo de Bellas Artes, Madrid
contenedores, Sevilla, 2008
Undisclosed territory #2, in Solo, Java, Indonesien, 2008
- 2006 - *Madonna mit Äffchen. Performance dank Monika Dillier*
zur Vernissage in der Gruppenpraxis Paradies, Binningen
- 2004 - *the creation of stars. Performance dank Emilio Maraini und Valie Export*
mezzo cielo, im Istituto Svizzero di Roma, Rom/I
- *Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann*
copy, create, manipulate, im [plug.in], Basel 2004
interfiction: XI-trans:fictions: Übertragungen, Übersetzungen, Überschreitungen, im
Kulturnahnhof, Kassel/D 2004
performances en tout genre, im Arsenic, Lausanne 2005
trouble//1, female body, im Stadtbad Oderbergerstrasse, Berlin/D2005
2.int.Performancefestival, in der Galerie Wildwechsel, Frankfurt/D2005
Bildwechsel in Berlin, im Ausland, Berlin/D 2005
momentum - platform for performance art, les bains connectives, Brüssel/B 2006
de donderdagen, in deSingel, Antwerpen 2006
Körper Zeit Raum, im Theater am Neumarkt, Zürich 2007
Handlung und Relikt. Gruppenausstellung: Intervention, Performance/Relikt, Galerie
Luciano Fasciati Chur, 2007
- 2002 - *liberty. Performance dank Regula Huegli*

Stipendien und Preise (Auswahl)

- 2007 Werkbeitrag für „Performance Saga Projekt“ mit Katrin Grögel vom Kunstkredit
Basel
- 2005 Werkbeitrag, Kunstkredit Basel-Stadt
- 2002 Performancepreis für „generation gap Projekt“ mit Chris Regn vom Kunstkredit Basel
- 1999 Basler Künstlerstipendium, Kunstkredit Basel-Stadt

Bücher und Publikationen

- 2007 *Performance Saga. Interviews 01 – 03, Esther Ferrer, VALIE EXPORT, Monika
Günther*, hrsg. mit Katrin Grögel, Zürich.
- 2006 Katrin Grögel: *Brücken über Lücken – ein Bericht über das laufende Performance-
Projekt „generation gap“ von Andrea Saemann*, in: Frauen und Film, Heft 65,
Frankfurt 2006, S.135-151.
- 2004 *„Selbst ist die Kunst!“*, *Kunstvermittlung in eigener Regie, Kaskadekondensator seit
1994*, hrsg. mit Pascale Grau und Katrin Grögel, Zürich.
- 2002 *„Helle Nächte“*, hrsg. mit Annina Zimmermann, Basel.

Muda Mathis und Sus Zwick

Die Schweizer Künstlerinnen Muda Mathis und Sus Zwick arbeiten seit 1989 als „Künstlerpaar“ in den Bereichen Performance, Video, Musik und Installation zusammen.⁸³⁸ Mit ihren Arbeiten nehmen sie an nationalen und internationalen Festivals, TV-Ausstrahlungen, Ausstellungen und Konzerten teil, wobei sie „polygam funktionieren“. Sie arbeiten nicht ausschliesslich zusammen, sondern verfolgen jeweils eigene künstlerische Projekte, wie Zwick betont. Zusammen leben und arbeiten Mathis und Zwick im Elsass und in Basel. Sie sind eng mit der Basler Performanceszene verbunden, arbeiten in einem Künstlerinnen-Kollektiv und engagieren sich für einen lebhaften und produktiven Diskurs unter KünstlerInnen. Auch mit Andrea Saemann verbinden sie eine langjährige Freundschaft und Zusammenarbeit.

Muda Mathis ist 1959 in Zürich geboren. Sie besuchte 1978-1980 die F+F Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich, anschliessend 1980-1982 die Sigurt Leeder School of Dance in Herisau. Wegweisend war ihr Studium in der Klasse für Audiovisuelle Gestaltung der Schule für Gestaltung Basel von 1986-1988. Hier trafen sich Mathis und Zwick erstmals.⁸³⁹ 1988 war Mathis Mitbegründerin sowohl des Kollektivs VIA (AudioVideoKunst) Basel wie auch der Frauenmusikperformance-Gruppe *Les Reines Prochaines*, der sie seither angehört. Mathis arbeitet als multimediale Künstlerin sowie als Dozentin an der HGK Basel.

Sus Zwick ist 1950 in Fribourg geboren. Sie fand in ihren 30er Jahren zur Kunst, als sie, nach einer Ausbildung zur Logopädin und Heilpädagogin an der Uni Fribourg und Jahren der autodidaktischen Fotografie, 1986-1988 die Klasse für Audiovisuelle Gestaltung an der SfG in Basel besuchte. Zwick ist ebenfalls Mitbegründerin der VIA Basel. Seit 1991 ist sie Mitglied der *Reines Prochaines*. Sie arbeitet als freischaffende Dokumentarvideostin, Medienpädagogin und Audiotechnikerin.

Performances (Auswahl)

- 2009 *Zeit für eine zweite Biographie*, Symposium Raum und Begehren, ZHdK Zürich, Mathis/ Zwick
- 2009 *Die schwitzende Löwin*, Wildwuchsfestival Kaserne Basel, ein Art(en)ertainment Abend mit Les Reines Prochaines und ihren grandiosen Gästen
- 2009 *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, Telling Tales, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen, Gessnerallee Zürich, Mathis/ Zwick
- 2008 *Seven Monuments for Annie Sprinkle*, Performance Saga Festival - Bone 11, Schlachthaus Theater Bern, Muda Mathis
- 2007 *The Great Songbook Of Inspired Clouds*, Les Reines Prochaines u.a., Kaserne Basel
- 2005 *Erleuchtete Ritzen*, Sus Zwick, Fränzi Madörin, Sicht auf das Original, Kunstcredit, Basel
Kleine Einheiten in grossen Gefässen, Mathis/Zwick, Reigen der Künste, ZHdK Zürich
- 2004 *Protuberanzen 2*, Mathis/ Zwick, Festival Bone 7, Bern
Las Reinas, Les Reines Prochaines: Michèle Fuchs, Barbara Naegelin, Fränzi Madörin, Muda Mathis, Sus Zwick, Forum der Kulturen, Barcelona
Protuberanzen zum längsten Tag, Mathis/ Zwick, Kunsthof, Zürich
- 2003 *In der Kurve der Ranke*, Mathis/ Zwick, Generation Gap, Andrea Saemann, Festival Hildesheim

⁸³⁸ Zitat Zwick in: Regn, S. 10. Vgl. www.mathiszwick.ch (01.11.2010).

⁸³⁹ Ihre erste Zusammenarbeit entstand erst nach dem Studium, als Zwick einen Sommer auf der Alp verbrachte. Mathis besuchte sie und plante ein Video, woraus das Video „Der Waschtage“ (1990) entstand, welches „Waschvorgänge in ihren verschiedenen musikalisch-dramatischen Qualitäten“ zeigt. Vgl. Regn, S. 9.

- 2002 *Schnittstellen*, Muda Mathis/ Andrea Saemann/ Sus Zwick, Plug in, Basel
- 2001 *11001 Jungfrauen*, Mathis/ Zwick und andere, Helle Nächte, Basel
- 2000 *Das schlaue Mammut tobt oder die sieben Stufen des Glücks*, Les Reines Prochaines, u.a. Theater am Neumarkt, Zürich, Institute culturel de la Suisse, Paris
Biography I, Muda Mathis, ICA Institute of Contemporary Arts, London
- 1999 *Miniaturen und andere Grössen*, Mathis/ Zwick, u.a. Botanischer Garten, Kunstkredit Basel
- 1998 *Im Tempolabor*, Mathis/ Zwick, Sudhaus, Basel
Treten sie ein Herr Sommer, Mathis/ Zwick/ Hauert, Instituto Svizzera, Rom
- 1997 *Sandale Haus Pffirsich Brot*, Les Reines Prochaines, u.a. Hörspielperformance CH - Tournee
- 1996 *Oepis*, Muda Mathis, Cristina Della Giustina, Performance Festival Nove Zamky, Slowakei
Titeli I-IV, Mathis/ Della Giustina, Theater Ludwig, Zürich
oT Ok, Madörin/ Mathis/ Zwick, Aktionstag, Ausstellungsraum o.T., Luzern
- 1994 *Im Zoo Les Reines Prochaines*, u.a. Steirischer Herbst, Graz
- 1993 *Heute Bräute*, Les Reines Prochaines, u.a. CH- Tournee
- 1992 *Der Hausbrand*, Les Reines Prochaines, Rankhof Stadion, Basel
- 1991 *15. Januar, Tag der Invasion*, Les Reines Prochaines, Galerie STAMPA, Basel
- 1990 *Seien Sie Flugdame!*, Les Reines Prochaines, im öffentlichen Raum Kleinbasels, Kunstkredit Basel
- 1989 *Die Tempodrosslerin saust*, Les Reines Prochaines, Kunsthalle St.Gallen,
- 1988 *Das Zornige Lamm*, Les Reines Prochaines u.a. Stückfärberei, Basel
- 1987 *Engel haben nie weit*, Les Reines des Couteaux (Teresa Alonso, Regina Florida Schmid, Muda Mathis) Alte Stadtgärtnerei, Basel

Publikationen

- 2003 *échanges*, Katalog, Schweizer Kunstverein
- 2000 *Postkarten Edition*, Kunstverein Konstanz
- 1998 *Ich will das Gute, Erstes Manifest grosser und angesehener Künstlerinnen*, in: *Visionen für eine neue Schweiz*, Hrsg. Katharina Steffen, Frankfurt
Yet on the other Hand, Katalog Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
- 1996 *Nicht nur Körper Künstlerinnen im Gespräch*, Verlag Lars Müller, Baden
- 1995 *J'aime l'électricité*, Katalog publiziert vom Kunstmuseum Kt.Thurgau
- 1991 *Chamer Räume. Gespräche Interviews Texte*, Forum Junge Kunst, Zug

Preise

- 2009 Prix Meret Oppenheim, Mathis/ Zwick
- 2003 Stipendium der IAAB, Atelier in Montréal, Kanada, Mathis/ Zwick
- 2000 Konstanzer Kunstpreis, Muda Mathis
- 1996 Viperpreis 96, Madörin/ Mathis/ Zwick für *Babette*, Video
- 1993 Förderpreis des Kanton Baselland, Muda Mathis
- 1991 1. Preis der Biennale de Video, Medellin, CO, Muda Mathis für *Der Waschtage*, Video
- 1989 Videopreis der Viper 10. inter. Film-und Videotage, Luzern, Muda Mathis, Pipilotti Rist für *Die Tempodrosslerin saust*, Videoinstallation
Le Prix du Jeune Créateur de la Semaine International de Video à St.Gervais, Genève, Muda Mathis, Renatus Zürcher für *Der Dienstag*, Video
- 1988 1. Preis des Film und Videofestivals Feminale, Köln, Muda Mathis, Pipilotti Rist für *Japsen*
Video Preis der Videotage Basel, Sus Zwick für *Der Rest ist Risiko*, Video

Yan Duyvendak

Der Schweizer Performancekünstler Yan Duyvendak ist 1965 in Zeist (NL) geboren. Er lebt und arbeitet seit über 20 Jahren in Genf in den Bereichen Live-Performance (seit 1995), Video-Installation und bildende Kunst (Zeichnung). Duyvendak ist der Performanceszene der Romandie verbunden, die er auch als Leiter des Performance-Ateliers „option art/action“ an der École D'Art et de Design Genève (HEAD mitgestaltet).

Duyvendak studierte bildende Kunst an der École Cantonale des Beaux-Arts in Sion (1980-1985) und erweiterte sein Medienhandwerk an der École Supérieure d'Art Visuel (EAD) in Genf (1989-1992) bei den Schweizer Video- und Multimediapionieren Silvie und Chérif Defraoui.⁸⁴⁰ Diese prägten Duyvendaks präzise Arbeitsweise sowie sein anhaltendes Interesse für die Zusammenhänge von Wort und Bild. Weil ihm der Bezug zur populären Kultur und eine gewisse Unbeschwertheit im künstlerischen Ausdruck fehlten, wandte sich Duyvendak in „Amateur-Abendkursen“⁸⁴¹ vermehrt dem Tanz und Theater und damit der performativen Ausdruckskraft von Körper und Wort zu.

Dank seiner Mehrsprachigkeit – Duyvendak spricht fließend Holländisch, Französisch, Englisch und Deutsch – überbrückt er mühelos unterschiedliche Sprachkulturen in der Schweiz und im internationalen Raum. Wichtig ist dies, weil das Publikum den Inhalt des Gesprochenen verstehen soll und weil die Vielsprachigkeit ein wichtiges performatives Element seiner Performances ist.

Seit 1995 tritt Duyvendak regelmässig mit eigenen Performances in der Schweiz, Frankreich und Spanien, sowie vereinzelt in Deutschland und an Festivals in Helsinki, Guangju oder Tokio auf. Unter anderem fanden Aufführungen statt: in der Fondation Cartier in Paris (Soirée Nomade, 1995), am Festival for performing arts EXIT, Helsinki (2001), an der Art Unlimited Basel (2002), im Museum Reina Sofia in Madrid (Don't Call It Performance, 2003), am Performance Congress in Séoul (2004), am Image Forum Tokyo (2005), im crédac, Ivry-sur-Seine (Midnight Walkers, 2006), in Vooruit, Gent (2007), am Festival d'Avignon (2008), oder am Theaterspektakel Zürich (2009).

Entsprechend seinem intermedialen Ansatz bespielt er verschiedene Bühnen im Bereich Theater, Tanz, Galerie und Kunstmuseum.

Seine visuellen Arbeiten befinden sich in viele Museen und Sammlungen, zum Beispiel im Kommunikationsmuseum in Bern und im Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Performances

- 2010 *SOS (Save our Souls)*
- 2008 *Made in Paradise*
- 2007 *Mainstream*
- 2005 *Side Effects*
- 2004 *You're Dead*
- 2003 *Self-service*
Dreams Come True
- 2002 *You Invited Me, Don't You Remember?*
- 2001 *My Name is Neo (for fifteen minutes)*

⁸⁴⁰ Sie lehrten gemeinsam Video, Multimedia und Rauminstallation.

Zu Silvie Defraoui (geb. 1935) vgl. Becher, Jörg: *Die 50 wichtigsten Künstler der Schweiz*, Basel 2007, und www.kunstaspekte.de/index.php?tid=54631&action=termin (06.04.2010).

Zu Chérif Defraoui (1932-1994): www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000252 (26.06.2010).

⁸⁴¹ Duyvendak, in: Morgenthaler, Daniel: *Neo-Performer. Yan Duyvendak erweckt im Plug-in Film und Fernsehen zum Leben*, Basellandschaftliche Zeitung, 05.06.2009; www.iplugin.org/uebers/pressespiegel/detail/article/daniel-morgenthaler-basler-zeitung-zu-yan-duyvendak-050609/ (26.10.2010).

- 1999 *Une soirée pour nous*
What Happens Now ?
 1995 *Keep it Fun for Yourself* (Performance und Videos)

Presseartikel (Auswahl seit 2003)

- 2007 *l'espace-temps de la performance*, Art press, n°331, 02-2007
Spectacles en série, Beaux Arts Magazine, 02-2007
 2006 *Mine de rien*, Fabienne Arvers, Les Inrockuptibles, 11-2006
Performeur de guerre, Marie Lechner, Libération, 16-11-2006
Zone d'expérimentation, David Zerbib, Mouvement 10-2006
 Carte blanche, Mouvement 10-2006
Pas très cathodique, Cathy Blisson, Sortir/Télérama, 27-09-2006
 2005 *Arts cathodiques*, Cécile Deffontaines, TéléCinéObs, 15-09-2005
Yan Duyvendak au Fac de Sierre. Reflets, télé et réalité, Valérie Maire, Le Matin, 26-02-2005
Reflets, télé et réalité – Yan Duyvendak au FAC de Sierre, Valérie Maire, 24 heures-weekend, février 2005
Duyvendak crève l'écran, Véronique Ribordy, Le Nouvelliste, 20-02-2005
Vidéo, jeux et zappette!, Isabelle Bagnoud, Journal de Sierre, 13-01-2005
 2004 *Film und Wirklichkeit*, Martin Kraft, Der Landbote, 26-08-2004
...t'aurais voulu être un artiste pour pouvoir te trouver beau sur un grand écran en couleur..., Annina Zimmermann, www.regioartline, 14-07-2004
Theater Spektakel: Yan Duyvendak. Dreimal Solo. Ein Surfer in Parallelwelten, Eva Bucher, Züritipp n. 19, Tages Anzeiger, 25-08-2004
Celui qui crève l'écran, Michel Kemper, Le Progrès, 08-07-2004
Yan Duyvendak, in and out of the image, Christophe Kihm, Artpress, 01-2004
Der König und sein Hai, mmv., Neue Zürcher Zeitung, 30-04-2004
Le requin du roi, conte numérique à Attitudes, Samuel Schellenberg, Le Courrier, 24-04-2004
Inspirés par un conte polynésien, deux artistes croisent leurs images, Elisabeth Chardon, Le Temps, 20-04-2004
Attitudes attrape dans ses filets un requin royal, Emmanuel Grandjean, Tribune de Genève, 3-4-2004
Yan Duyvendak: entrer et sortir de l'image, Christophe Kihm, Art Press, 01-2003
 2003 *Yan Duyvendak à l'assaut de la TV. Un combat bon à prendre*, Michaël Rodriguez, 24 Heures, 8-12-2003
Quand l'artiste interroge les codes télévisuels en les imitant, Aline Andrey, Le Courrier, 29-11-2003

Stipendien und Preise

- 2010 Prix Meret Oppenheim
 2010 Résidence à Montévidéo, Marseille et au Carré-des-Jalles, Bordeaux
 2009 Résidence au Caire (Egypte) dans le Swiss Artist Studio, à Wust el Balad, de Pro Helvetia liaison office Cairo
 2007 Résidence à Montévidéo, Marseille
 Résidence au Caire (Egypte) dans le Swiss Artist Studio, à Wust el Balad, de Pro Helvetia liaison office Cairo
 Résidence à la Villette, Paris
 Résidence au Caire dans le Swiss Artist Studio, à Zamalek, de Pro Helvetia liaison office Cairo
 2006 Network Kulturpreis 2006 (Visuelle Kuenste)

- 2005 Lauréat du concours "Performance" de la Kunstcreditkommission BaselStadt
Résidence à l'atelier Schönhäuser, Berlin
- 2004 Swiss Art Award 2004
- 2004 NAMICS Kunstpreis für Neue Medien
- 2003 Swiss Art Award 2003
Prix du public, Videopreis Boswil für „OEil pour Oeil"
- 2002 Lauréat du concours „Performance“ de la Kunstcreditkommission BaselStadt (ex-aequo avec Andrea Saemann) pour le projet "Dreams Come True"
Swiss Art Award 2002
- 1999 Résidence à la Friche de la Belle de Mai, Marseille
- 1998 „Cahier d’artistes“ Pro Helvetia
„Laboratoire“, échange d’artistes de Suisse et du Brésil, séjour à Joao Pessoa, Brésil
Prix Irène Reymond, Les Monts-de-Corsier
- 1997 Bourse d'encouragement à la création, Etat du Valais
- 1996 Prix de la Vidéo Schweizerische Bank Verein (achat), Basel

Omar Ghayatt⁸⁴²

Omar Ghayatt was born in Cairo in 1976; in 1998 he received his B.A. in Arts and Education. An early interest in drama, combined with a strong sense for the visual, led him to develop his own characteristic blend of performance art, visual theater, and scenography. In his performances, Ghayatt strives to present Egyptian culture in a global language of images, scenes and movements that can be broadly understood. In 2003 he received the first state prize ever awarded in Egypt for performance art. The following years, he performed in various countries such as France, Bosnia, Turkey, Korea and Poland. Alongside his travels, he organized a long-term project in Egypt, “Sabeel Cairo”, to promote performance art. In 2007, Ghayatt travelled to Bern as a resident artist of Pro Helvetia. In March 2008, Ghayatt started a project titled “Made in Paradise”, a collaboration with the Swiss artists Yan Duyvendak and Nicole Borgeat. The performance has been shown all over Europe, at festivals such as the Zürcher Theaterspektakel and La Bâtie in Geneva, and is booked until 2011.

In 2009 Ghayatt received his Master of Scenography from the Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. His Master thesis explored the question of cultural codes in art work.

In 2010 Omar Ghayatt received a studio in the PROGR center for culture production as a grant from the city of Bern.

Performance/Theatre

2010 *If I wasn't Egyptian*, Theatre (in creation)

2008/2009

Made In Paradise, Theatre/Performance, Zürich, Paris, Geneva, Bruxelles, Marseille, etc.
Void, Performance, Korea

2007 *Gate 11*, Performance, Bern, Cairo, Istanbul

Anti Mulokhya, Visual Theatre, Bern

Fragile, The opening show, 5th Festival des jeunes créateurs, Cairo

Bar Code, Performance , Cairo, Beirut

⁸⁴² Vgl. http://www.ghayatt.com/Studio_Moroni/biography.html (17.02.11)

- 2006 *Les Passagers*, Theatre, Cairo, Alexandria, Bonn
Missing Links, Performance, Warsaw, Piotrkow Trybunalski, Cairo, Bern, Basel, Zürich
Sabeel, Long-term Project, Performance art, Townhouse Gallery, Cairo
- 2005 *Exquisite MY Corpse*, Performance, Cairo, Ustka, Torun, Poznan, Krakow
Dark Room, Theatre, Cairo
Night Traveler, Theatre, Cairo

Press/Media⁸⁴³ (selection)

- Mouvement magazine (article)
 General-Anzeiger Bonn (article)
 Al-Ahram Weekly (article)
 Festival „extra-9” Annecy (interview)

Awards/Grants

- 2010 City of Bern Fund „KulturStadtBern”, Studio Grant, PROGR, Bern
 2007 ProHelvetia grant, Artist in residence Program, Schlachthaus Theatre, Bern
 2006 CEMEA grant, International workshop, Festival d’Avignon
 2005 Best Scenography and Director, 3th festival des jeunes créateurs
 2005 Performance prize, The 17th salon of youth Egyptian artists
 2004 CEMEA grant, International workshop, Festival d’Avignon
 2004 Best scenography, 2nd festival des jeunes créateurs
 2003 First Prize, the 15th salon of youth Egyptian artists

⁸⁴³ Nur online verfügbar:

<http://www.mouvement.net/critiques-14a12c1cd532595b-orient-en-souffrance-dans-nos-yeux-en-blanc> (06.12.12)
<http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=loka&itemid=10003&detailid=650238> (06.12.2010)
<http://weekly.ahram.org.eg/2007/830/cu2.htm> (06.12.2010)
<http://www.youtube.com/watch?v=LHz5kFPkcj0> (06.12.2010)

VII. Bibliographie

Abonji, Melinda Nadj (im Interview), in: NZZ am Sonntag 26.09.10 (Kulturteil).

Allenspach, Christoph: *Räume für die Sinne. Situation als Erfahrung in Präsenz*. Unveröffentlichter Vortrag am Symposium Monitoring Scenography 3: „Space and Desire/Raum und Begehren“, ZHdK, Oktober 2009.

Allenspach, Christoph und Conradin Wolf: *3-Pforten Modell – Verfahren zur Analyse der ästhetischen Wahrnehmung*, unveröffentlichtes Lehrmanuskript, Zürich Februar 2007.

Allrath, Gaby und Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*, in: Nünning Ansgar und Vera Nünning: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier 2002, S. 35-72.

Almhofer, Edith: *Performance Art*, Wien/Köln/Graz 1986.

Apfelthaler, Vera: *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*, (Hochschulschriften, Bd. 7) St. Augustin 2001.

Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*, München 2000 [Orig.: *On Violence*, 1970].

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2008 [Orig.: *The Human Condition*, Chicago 1958].

Arendt, Hannah: *Verstehen und Politik*, in: dies.: *Zwischen Vergangenheit und Zukunft* (Übungen im politischen Denken, hrsg. von Ursula Lodz, Bd. 1), München 1994.

Arns, Inke (Hg.): *History will repeat itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, Frankfurt a.M. 2007.

Artaud, Antonin: *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Enregistrement sonore, Paris 1947], Audiokassette und Begleitbucht, Lyon 1986.

Artaud, Antonin: *Le Théâtre de la Cruauté*, 1932/3 (1. und 2. Manifest).

Artaud, Antonin: *Le théâtre et son double*, Paris 1938.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis: von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007.

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Gedächtnis*, München 2006 (Assmann 2006a).

Assmann, Aleida: *Erinnern und erinnert werden. Strategien und Mechanismen des autobiographischen Gedächtnisses*. Vortrag im Rahmen von „Überleben: Internationales Symposium zu Fragen von Biografie, Biologie und Biopolitik“, ZHdK, Institut Cultural Studies in Art, Media and Design, 22. April 2006:
<http://culturalgenderstudies.zhdk.ch/studium/documents/textecgs/AleidaAssmann.erinnern-erinnertwerden.pdf> (01.11.2010) (Assmann 2006b).

Assmann, Aleida: *Individuelles und Kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien*, in: Wettengl, Kurt (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 21-28 (Assmann 2000a).

Assmann, Aleida: *Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2000 (Assmann 2000b).

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1997.

Atkinson, Paul und Sara Delamont: *Narrative Methods*, 4 vols., London 2006.

Atkinson, Paul and Sara Delamont: *Editors' Introduction: Narratives, Lives, Performances*, in: dies. (Hg.): *Narrative Methods*, vol. I, Thousand Oakes, CA 2006, S. XIX – LIII.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*, New York 2008 (1999).

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*, Stuttgart 1979.

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, (3. Auflage) Reinbek bei Hamburg 2009.

Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada* [Ausstellung im Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (10.06. - 23.10. 2005), in der Akademie der Künste Berlin (18.11.2005 - 01.01.2006) und im Museum für Gegenwartskunst Siegen (12.2.2006 - 07.05.2006)], Ostfildern/Ruit 2005. Zur Ausstellung vgl.: www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=970&-kunst-und-spiel-seit-dada (22.11.2010).

Bätzner, Nike: *Kunst als spielerischer Handlungsraum*, in: dies.: *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 19-36.

Bakhtine, Mikhail: *Esthétique et théorie du roman* (translated by Daria Olivier), Paris 1978.

Bal, Mieke: *Kulturanalyse*, Frankfurt a.M. 2006 (2002).

Bal, Mieke: *Vielsagende Objekte. Das Sammeln aus narrativer Perspektive*, in: dies.: *Kulturanalyse*, Frankfurt a.M. 2006 (2002), S. 117-145.

Mieke (Hg.): *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume I: Major Issues in Narrative Theory, New York 2004.

Bal Mieke, Jonathan Crewe, Leo Spitzer (Hg.): *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hannover, NH 1999.

Bal, Mieke: *On Story-Telling. Essays in Narratology*, Sonoma 1991.

Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthetis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 72-82.

- Barthes, Roland: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a.M. 1969.
- Barthes, Roland: *Literatur und Bedeutung* (1963), in: ders.: *Literatur oder Geschichte*, Frankfurt a.M. 1969, S. 102-126.
- Barthes, Roland: *Image, Music, Text* (transl. by Stephen Heath), New York 1977.
- Bauman, Richard: *Story, performance, and event: contextual studies of oral narrative* [first publ. 1986, repr.] Cambridge 1988.
- Becher, Jörg: *Die 50 wichtigsten Künstler der Schweiz*, Basel 2007.
- Beck, Ulrich und Elisabeth Beck-Gernsheim: *Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie*, in: dies. (Hg.): *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt 1994, S. 10-42.
- Becker, Kathrin: *Kunst und Fernsehen, Kunst gegen Fernsehen. Aspekte zeitgenössischer Videoproduktion in Deutschland*, in: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): *ZappingZone*, Bern und Zürich 2007, S. 46-61.
- Bellmer, Hans: *Die Puppe. Die Spiele der Puppe. Die Anatomie des Bildes*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976.
- Benamou, Michel und Charles Caramello (Hg.): *Performance in Postmodern Culture*, Madison 1977.
- Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Die Bücher der Neunzehn, hrsg. von Siegfried Unseld, Bd. 78, Sonderausgabe) Frankfurt a.M. 1961.
- Berg Manfred: Interview, in: netzeitung.de vom 11. September 2006: www.netzeitung.de/default/438747.html, (22.06.2010).
- Berhard, Hanna: *Das Groteske im Theater des 20. Jahrhunderts*, Zürich, Mai 1984.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
- Böhler, Michael: „National-Literatur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit, und jeder muss jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen.“ Überlegungen zu den kulturtopographischen Raumstrukturen in der Gegenwartsliteratur (14.06.2004). In: Goethezeitportal: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/boehler_raumstrukturen.pdf (22.11.2010).
- Borsò, Vittoria und Christoph Kann (Hg.): *Geschichtsdarstellung: Medien – Methoden – Strategien* (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 6), Köln 2004.
- Brandstetter, Gabriele: *Geschichte(n) Erzählen im Performance/Theater der neunziger Jahre*. In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Christel Weiler, (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin 1999, S. 27-42 (Brandstetter 1999a).

Brandstetter, Gabriele: ‚Grenzgänge‘ und andere Passagen. Beobachtungen zur Performance der 90er Jahre, in: Balme, Christopher B., Christa Hasche und Wolfgang Mühl-Benninghaus (Hg.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*, Berlin 1999, S. 11-32 (Brandstetter 1999b).

Brejzek, Thea, Mueller von der Hagen, Gesa, Wallen, Lawrence: *Szenografie*, in: Günzel, Stephan (Hg.): *Raumwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2009, S. 370-385.

Brock, Bazon: *Action teaching und Performance*, in: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*, München 2006, S. 345-358.

Bronfen, Elisabeth, Benjamin Marius und Therese Steffen (Hrg.): *Hybride Kulturen Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen 1997.

Budick, Sanford und Wolfgang Iser (Hg.): *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford 1996.

Buehler, Kathleen: *Autobiographie als Performance*, Marburg 2008.

Busse, Jan-Philipp: *Zur Analyse der Handlung*, in: Wenzel, Peter (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier 2004, S. 23-50.

Butler, Judith: *Macht und Körper* [unveröffentlichter Vortrag und anschließende Diskussion, protokolliert und paraphrasiert von Martin C. Jäger], gehalten an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M., am 29.09.2001:
www.die_grenze.com/judith_butler1a.html (13.07.2010)

Butler, Judith: *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie* (1988), in Wirth, Uwe: *Performanz*, Frankfurt a.M. 2001, S. 301-320.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (übers. v. Karin Würdemann) Frankfurt a.M. 1997. [Orig.: *Bodies that Matter*, New York 1993].

Carlson, Marvin: *Performance - a critical introduction*. New York/London 2004 (1996).

Chatman, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, NY/London 1990.

Conquergood, Dwight: *Poetics, Play, Process, and Power. The Performative Turn in Anthropology*, in: *Text and Performance Quarterly* 9, I (1989), S. 82-88.

Currie, Mark: *Postmodern Narrative Theory*, Basingstoke 1998.

Dangel, Samuel: *Grenzgänger zwischen Videokunst und Theater* RegioArtLine, zu Yan Duyvendak, 15.06.09: www.iplugin.org/en/about-us/press/detail/article/samuel-dangel-regioartline-zu-yan-duyvendak-150609/ (24.04.2010).

Diezel, Peter: *Narrativik und die Polyphonie des Theaters*, in: Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999, S. 53-71.

Dinkla, Söke: *Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld*:

www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/ (3.9.2010).

Durand, Régis und Véronique Dabin (Hg.): *Cindy Sherman*, Paris 2006.

Dyer Richard: *Pastiche*, London 2007.

Eco, Umberto: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlussarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, 12. Auflage der dt. Ausgabe, Berlin 2007.

Ehlich, Konrad: *Sprache und sprachliches Handeln* (Bd. 3: Diskurs – Narration – Text – Schrift) Berlin 2007.

Eisenhuber, Günther: *Manifeste des Dadaismus. Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt* (Aspekte der Avantgarde. Dokumente, Manifeste, Programme, hrsg. von Anja Ohmer, Bd. 8), Berlin 2006.

Engelbach, Barbara: *Zwischen Bodyart und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970* (Diss. Hamburg 1996), München 2001.

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, in: Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 156-185.

Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek bei Hamburg 1989.

Féral, Josette: *What is left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre*, in: *Discourse*, 14.2, Spring 1992, S. 142-162.

Féral, Josette: *Performance and Media. The Use of Image* (transl. by Ron Birmingham), in: *Canadian Literature* (= *Littérature canadienne: A Quarterly of Criticism and Review*), 118, Vancouver 1988, S. 83-95 [Orig.: *La performance et les média: l'utilisation de l'image*, in: Schumacher, Cl. (Hg.): *40 ans de mise en scène: 1945-1985*, Dundee 1985, S. 263-276].

Fine, Elisabeth C. and Jean Haskell Speer: *Performance, Culture, Identity*, Westport, Conn. u.a. 1992.

Finter, Helga: *Intervokalität auf der Bühne. Gestohlene Stimme(n), gestohlene(r) Körper*, in: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne – Synergien im szenischen Spiel*. Schriftenreihe Forum Modernes Theater, Bd. 30, Tübingen 2002, S. 39-49.

Finter, Helga: *Antonin Artaud and the Impossible Theatre. The Legacy of the Theater of Cruelty*, in: *The Drama Review* 41, 4 (T 156), New York/Massachusetts 1997, S. 21.

Finter, Helga: *Die Theatralisierung der Stimme im Experimentaltheater*, in: Thomson, Ch. (Hg.): *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg 1985, S. 1007-1021.

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005.

- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.): *Verkörperung* (Reihe: Theatralität, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Bd. 2), Tübingen/Basel, 2001.
- Fischer-Lichte, Erika, Jens Roselt: *Attraktion des Augenblicks: Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe*, in: Fischer-Lichte, Erika, Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen* (Paragrana Bd. 10, Heft 1), Berlin 2001, S. 237-253.
- Fischer-Lichte, Erika: *Das System der theatralischen Zeichen* (Semiotik des Theaters, Bd. 1), [3. Aufl.] Tübingen 1994.
- Fludernik, Monika: *Erzähltheorie. Eine Einführung*, 2., durchgesehene Auflage, Darmstadt 2008.
- Fludernik, Monika: *Genres, Text Types, or Discourse Modes – Narrative Modalities and Generic Categorization*, in: *Style* 34.2, 2000, S. 274-92.
- Fludernik, Monika und Hans-Joachim Gehrke (Hg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen* (Identitäten und Alteritäten, Bd. 1), Würzburg 1999.
- Freiburghaus, Pius: *Human Performance*, in: Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 3-4.
- Gale, Maggie B. and Viv Gardner: *Auto/biography and Identity: women, theatre and performance*, Manchester/New York 2004.
- Gebauer, Gunter und Christoph Wulf: *Mimesis. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Reinbek 1992.
- Gebhardt, Sabine: *Die Transformation der Aktion: Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns personal art. Die Erweiterung von Bild und Skulptur durch den Körper in der Kunst der 70er Jahre* (Diss. Basel), Wien 2003.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse Revisited* (transl. by Jane E. Lewin), Ithaca/New York 1988 [Orig.: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983].
- Glasmeier, Michael: *Unter der Maske des Künstlers*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 129-138.
- Glüher, Gerhard (Hg.): *Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004*, Köln 2005.
- Göhlich, Michael: *Performative Äusserungen. John L. Austins Begriff als Instrument erziehungswissenschaftlicher Forschung*, in: Wulf, Christop et al. (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001, S. 25-46.
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art from Futurism to the Present*. Revised and expanded ed., London 2001.
- Goldberg, Roselee: *Performance – Live art since the 60s.*, London 1998.

Goldberg, RoseLee: *Laurie Anderson*, New York 2000.

Grau, Pascale: *Modell Kaskadenkondensator*. Der Text entstand 2009/2010 anlässlich der online Performance Chronik Basel: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=389> (14.01.2011).

Grau, Pascale: *Aufzeigen und Aufzeichnen. Dokumentieren im performativen Akt. Eine Untersuchung zur Relation von Performance und Dokument*, Zürich 2008.

Grillo, Irene: *Yan Duyvendak/Encore*. Press Release on Yan Duyvendak, 04.06.2009: www.iplugin.org/de/ueber-uns/pressespiegel/detail/article/irene-grillo-press-release-on-yan-duyvendak-040609/ (20.04.2010).

Grögel, Katrin: *Brücken über Lücken – ein Bericht über das laufende Performance-Projekt „generation gap“ von Andrea Saemann*, in: *Frauen und Film*, Heft 65, Frankfurt 2006, S. 135-151.

Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective* (kommentierte Ausgabe hrsg. von Gérard Namer), Paris 1997 (1950).

von Hantelmann, Dorothea: *Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst*, in: Fischer-Lichte, Erika und Christoph Wulf (Hg.): *Theorien des Performativen* (Paragrana Bd. 10, Heft 1), Berlin 2001, S. 255-270.

Harm Lux: *Bingo Falls Twoonenineone*, in: Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 6-10.

Hess, Birgit: *„Sphäre des Wilden ... Sphäre des Spiels“: Masken und Puppen im Dada Zürich: ‚Agenten‘ der Alterität und Performanz* (Diss.), Bonn 2006.

Heumann, Pierre: *Islam: Teil der Schweiz? Eine Umfrage unter Parlamentariern in Bern*, in: *Die Weltwoche* Nr. 41, Oktober 2010, S. 14-15.

Hiss, Guido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin 1993.

Hitzler, Ronald: *Forschungsfeld ‚Szenen‘. Konzept einer explorativ-interpretativen (Jugend-)Kulturforschung*: <http://www.hitzler-soziologie.de/szeneforschung.htm> (31.01.2011).

Hoffmann Jens und Joan Jonas: *Aktion* (Art Works, zeitgenössische Kunst), Hildesheim 2005.

Hug, Theo und Josef Perger (Hg.): *Instantwissen, Bricolage, Tacit Knowledge. Ein Studienbuch über Wissensformen in der westlichen Medienkultur* (Sozial- und Kulturwissenschaftliche Studientexte, Bd. 7), Innsbruck 2003.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek bei Hamburg 2004.

I Need You: Zum Zusammenspiel zwischen Kunst und Publikum, CentrePasquaArt, Biel 2004.

Jackson, Michael: *The politics of storytelling: violence, transgression, and intersubjectivity*, Kopenhagen 2002.

Jäggi, Andreas: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage* (Narratio. Arbeiten zur Geschichte und Theorie der Erzählkunst, hrsg. von Rolf Tarot, Bd.10) Bern u.a. 1994.

Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin 2004.
Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993.

Johnstone, Keith: *Improvisation und Theater. Die Kunst, spontan und kreativ zu reagieren*, (5. Auflage) Berlin 2000 (London 1979).

Jones, Amelia: *Body art/Performing the subject*, Minneapolis/London 1998.

Kaegi, Stefan: *Stimmen, wie ich sie dem Theater wünsche*, in: Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater, hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit, Heft Nr. 10, Berlin 2004, S. 49.

Kaeser, Olivier: *Live Art – Post Performance*, in: Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 66-77.

Kemp, Wolfgang: *Narrative* (transl. by David Britt), in: Nelson, Robert S. et al. (Hg.): *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, S. 58-69.

Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.

Kemp, Wolfgang (Hg.): *Der Text des Bildes, Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.

Kermani, Navid: *Sprache als Wunder. Der Koran als Grundtext der arabischen Kultur*, Zürich, Vontobel-Stiftung, 2009 (Vontobel-Schriftenreihe).

Kertscher, Jens und Dieter Mersch (Hg.): *Performativität und Praxis*, München 2003.

Kiefer, Jens: *Gedächtnis als kulturwissenschaftliches und literaturtheoretisches Problem*: www.lehrerwissen.de/textem/texte/essays/jens/memory/inhaltsverzeichnis.htm (17.04.2009).

Kindt, Tom und Hans-Harald Müller (Hg.): *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* (Narratologia 1), Berlin/New York 2003.

Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005.

König, Helmut: *Die Tränen der Erinnerung. Überlegungen zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Gedächtnis*, NZZ, 10.04.2010 (Literatur und Kunst).

König, Ekkehard und Johannes G. Brandt: *Die Stimme – Charakterisierung aus linguistischer Perspektive*, in: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 111-129.

Kolesch Doris, Vito Pinto und Jenny Schrödl (Hg.): *Stimm-Welten. Kultur- und Medientheorie. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, Bielefeld 2008.

Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006.

Kolesch, Doris: *Wer sehen will, muss hören. Stimmlichkeit und Visualität in der Gegenwartskunst*, in: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 40 – 64.

Kolesch, Doris, „Stimmlichkeit“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 317-320.

Kolesch, Doris und Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004.

Kolesch, Doris: *Unerhörte Herausforderungen. Über die Transformation einer Kultur des Auges*, in: Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater, hrsg. von der Interessengemeinschaft Theater der Zeit, Heft Nr. 10, Berlin 2004, S. 7-9.

Kolesch, Doris: *Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer Performativen Ästhetik*, in: *Medien/Stimmen*, hrsg. von Cornelia Eppinger-Jäger und Erika Linz, Köln 2003, S. 276-281.

Koselleck, Reinhart und Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (Poetik und Hermeneutik 5), München 1973.

Kuba, Alexander, „Geste/Gestus“, in: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 129-136.

Van der Kolk, Bessel A. und Onno van der Hart: *The intrusive Past .The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, In: Caruth, Cathy (Hg.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995, S. 158-183.

Krämer, Sybille: *Was haben 'Performativität' und 'Medialität' miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der 'Aisthetisierung' gründende Konzeption des Performativen*, in: dies. (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 13-32.

Krämer, Sybille: *Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*, in: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, S. 323-346.

Kraut, Peter: *Erfahrungen am Rande der Musik*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader*. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 59-66.

Kreiswirth, Martin: *Tell me a Story. The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in: ders./Thomas Carmichael (Hg.): *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto 1995, S. 61-87.

Kreiswirth, Martin: *Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human sciences*, in: *New Literary History* 23 (1992), S. 629-657.

- Kuni, Verena: *Eine Saga von realer Gegenwart. Über Andrea Saemanns Arbeit an Performance-Geschichte(n)*, in: Kunst-Bulletin Nr. 11, November 2007, S. 32-39.
- Labov, William und Joshua Waletzky: *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*, in: Helm, Johannes (Hg.): *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle 1967, S. 12-44.
- Lagaay, Alice: *Züge und Entzüge der Stimme in der Philosophie*, in: Krämer, Sibylle (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 293-306. (Laagay 2004a).
- Lagaay, Alice: *What remains of voice. Thought-play arising from the conference „Kunst-Stimmen“*, in: Kolesch, Doris und Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 112-115 (Laagay 2004b).
- Lang, Thomas: *PAC - der dritte Raum. Was heisst Performen im 21. Jahrhundert? Möglichkeiten und Perspektiven eines Performance Art Center*, Zürich 2010: <http://www.perform-now.ch/index.php/download> (31.01.2011).
- Lange, Marie-Luise: *Grenzüberschreitungen – Wege zur Performance. Körper – Handlung – Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung*, Königstein/Ts. 2002.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 3., veränderte Auflage, Frankfurt am Main 2005 (1999).
- Lehmann, Hans-Thies: *Prädramatische und postdramatische Theaterstimmen. Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance*, in: Kolesch, Doris und Jenny Schrödl (Hg.): *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 40-66.
- Le Roy, Xavier: *Product of Circumstances*, in: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 77-92.
- Lévi-Strauss, Claud: *Mythologica IV: Der nackte Mensch, 2 Bde.* (übers. v. Eva Moldenhauer), Frankfurt 1976 [Orig.: *Mythologiques IV: L'Homme nu*, Paris 1971].
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken* (übers. v. Hans Naumann), Frankfurt a.M. 1968 [Orig.: *La pensée sauvage*, Paris: 1962].
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie* (übers. v. Hans Naumann), Frankfurt a.M. 1972 [Orig.: *Anthropologie Structurale*, Paris 1958].
- Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* (übers. v. Eva Moldenhauer), Frankfurt a.M. 1981 [Orig.: *Structures élémentaires de la parenté*, Paris 1949].
- Ley, Katharina: *Von der Normal- zur Wahlbiographie?*, in: Kohli, Martin und Günther Robert (Hg.): *Biographie und soziale Wirklichkeit: neue Beiträge und Forschungsperspektiven*, Stuttgart 1984, S. 239-260.
- Lichtin, Christoph: *Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts* (Kunstgeschichte der Gegenwart, hrsg. von Peter J. Schneemann, Bd. 3), Bern 2004.

- Lischka, Gerhard Johann (Hg.): *ZappingZone*, Bern und Zürich 2007.
- Lischka, Gerhard Johann: *Performance und Performance Art. Ein Bild-Zitate-Essay*, in: *Kunstforum International*, Bd. 96/1988, S. 64-193.
- Lissa, Zofia: *Über das Komische in der Musik*, in: dies.: *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 95-100.
- Lüber, Heinrich (Hg.): *Performance Index*, Basel 1995.
- Lüber, Heinrich: *Performance Index*. Der Text entstand 2009 anlässlich der online Performance Chronik Basel: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=71> (31.01.2011).
- Lüthy, Michael: *Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 37-54.
- Luyken, Gunda: *Zur Strategie des Dadaistischen Spiels*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 55-63.
- Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen*. Hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1993 (Edition Passagen 7, Ed. 2), [Orig.: *La condition postmoderne*, Paris 1979].
- Malz, Isabelle et al.: *Nicht nur Körper: Künstlerinnen im Gespräch: Miriam Cahn, Hannah Villiger, Muda Mathis, Pipilotti Rist, Maya Rikli, Daniela Keiser, Pia Gisler*, Baden 1997.
- Manon – eine Person. Eine Pionierin der europäischen Performance- und Fotokunst*. Hrsg. vom Helmhaus Zürich et al. [Autoren: Jean-Christophe Ammann et al.], Zürich 2008.
- Von Marlin, Constanze: *Spiel und Ernst. Zum Politischen Gehalt von Kunstspielen*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 173-179.
- Martinez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007 (1999).
- Martschukat, Jürgen und Steffen Patzold (Hg.): *Geschichtswissenschaft und "performative turn": Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003.
- Massey, Doreen B.: *For Space*, London 2005.
- Metken, Günter: *Spurensicherung. Eine Revision. Texte 1977-1995*, Berlin 1996.
- Metken, Günter: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaft in der heutigen Kunst*, Köln 1977.
- Meuter, Norbert: *Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften*. In: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hg.): *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2004, S. 140-155.
- Meyer, Petra Maria (Hg.): *acoustic turn*, München 2008.

Meyer, Petra Maria: *Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte. Akustische Kunst – Performance – „Theater der Ohren“*, in: dies. (Hg.): *acoustic turn*, München 2008, S. 291-351.

Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*, München 2006.

Morgenthaler, Daniel: *Neo-Performer. Yan Duyvendak erweckt im Plug-in Film und Fernsehen zum Leben*, Basellandschaftliche Zeitung, 05.06.2009: www.iplugin.org/ueberuns/pressespiegel/detail/article/daniel-morgenthaler-basler-zeitung-zu-yan-duyvendak-050609/ (26.10.2010).

Müller, Irene (Hg.): *Pascale Grau. Rollenwechsel*, Nürnberg 2009.

Müller-Funk, Wolfgang: *Erzählen und Erinnern. Zur Narratologie des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses*, in: Borsò, Vittoria und Christoph Kann (Hg.): *Geschichtsdarstellung: Medien – Methoden – Strategien* (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 6), Köln 2004, S. 131-165.

Müller-Funk, Wolfgang: *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien 2002.

Niemann, Rayelle: *Der Körper als Medium: Das Performance- Netzwerk Schweiz*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 29 - 40.

Niethammer, Lutz: *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der ‚Oral History‘*, Frankfurt a.M. 1985 (1980).

Ninghetto, Françoise: *Die Anfänge: Von Dada, Fluxus und Happening zur Performance*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 18-28.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart/Weimar 2008.

Nünning, Ansgar und Roy Sommer: *Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse*, in: Nünning/Nünning 2002a, S. 105-128.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning: *Produktive Grenzüberschreitungen*, in: dies. (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier 2002 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Bd. 5), S. 1-22 (Nünning/Nünning 2002a).

Nünning Ansgar und Vera Nünning: *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier 2002 (Nünning/Nünning 2002b).

Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2001.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier 2000.

Nünning, Ansgar: *Die Funktion von Erzählinstanzen: Analysekatogorien und Modelle zur Beschreibung des Erzählverhaltens*, in: *Wissenschaft und Unterricht* 30 (1997), S. 323-49.

Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader*. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004.

Omlin, Sibylle: *Performativ: Neue Handlungsdimensionen der Künste*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader*. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 10-17.

Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*, Bielefeld 2002.

Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas* (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 18), Berlin 2003.

Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*, Hamburg 1989.

Pavis, Patrice: *Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung: Die Übersetzerin als Mittlerin von Gestik und Kultur*, in: ders.: *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988, S. 107-140.

Pech, Jürgen: *Wirklichkeit, surrealistisch gespielt*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 71-84.

Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004.

Peters, Sibylle: *Sagen und Zeigen. Der Vortrag als Performance*, in: Klein, Gabriele und Wolfgang Sting (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld 2005, S. 197-217.

Peters, Sibylle: *Zur Figuration von Evidenz: Der Vortrag als wissenspoetisches Szenario – Prolegomena*, in: Fischer-Lichte, Erika et al. (Hg.): *Diskurse des Theatralen* (Theatralität Bd. 7), Tübingen 2005, S. 311-345.

Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse* [erweiterter und bibliographisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988], München 2001(1977).

Phelan, Peggy: *Shards of a History of Performance Art: Pollock and Namuth Through a Glass, Darkly*, in: Phelan, James und Peter J. Rabinowitz (Hg.): *A companion to narrative theory* (Blackwell companions to literature and culture 33), Oxford u.a. 2005, S. 499-512.

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

Poley, Stefanie: *Unter der Maske des Narren*, Stuttgart 1981.

Prince, Gerald: *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin u.a. 1982.

Quasthoff, Uta M.: *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*, Tübingen 1980.

Raible, Wolfgang: *Sprachliche Grenzgänger*, in: Fludernik, Monika und Hans-Joachim Gehrke (Hg.): *Grenzgänger zwischen Kulturen (Identitäten und Alteritäten, Bd. 1)*, Würzburg 1999, S. 461-470.

Regn, Chris: *Muss sich das Original nach seiner möglichen Reproduktion richten? Das Künstlerpaar Muda Mathis und Sus Zwick im Gespräch mit Chris Regn*, in: *Muda Mathis. Sus Zwick*, Facetten Nr. 12, hrsg. von der Kulturstiftung Thurgau, Zürich 2010, S. 3-21.
Rieger, Maren: *doing truth*, unveröffentlichter, aufgezeichneter Vortrag am Symposium Monitoring Scenography 2: „Space and Truth/Raum und Wahrheit“, ZHdK, 10.10.2008.

Rorty, Richard (Hg.) in seinem Sammelband: *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. With two retrospective essays [publ. 1967, 1st Phoenix ed.], Chicago 1992.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München 2008.

Rosenfeld, Uwe: *Der Mangel an Sein. Identität als ideologischer Effekt*, Giessen 1984.

Rosenthal, Stephanie et al. (Hg.): *Stories. Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*. Ausstellung im Haus der Kunst München vom 28. März bis 23. Juni 2002, Köln 2002.

Saemann, Andrea und Katrin Grögel (Hg.): *Performance Saga. Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst, Interviews 01-08*, Zürich 2008.

Saemann, Andrea und Katrin Grögel (Hg.): *Carolee Schneemann*, Zürich 2008. 1 DVD-Video (49 Min.) + 1 Begleitheft (deutsch/englisch), (Performance Saga; Interview 04).

Sarasin, Philipp: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt a.M. 2003.

Schade, Sigrid: *Zwischen den Gattungen: Formen der Performance*, Vortrag am internationalen Symposium der Reigen der Künste, Samstag 29.10.2005, Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK):
<http://reigenderkuenste.zhdk.ch/reigenderkuenste/zwischenGattungen.html#oben>
(14.01.2011)

Schanda, Susanne: *Von der Schärfung des Blicks durch den Schleier*, in: *Passagen (Das Kulturmagazin von Pro Helvetia, Nr. 48/2008: Missverständnisse)*, S. 21-22.

Schechner, Richard: *Performance Studies. An introduction*, London 2003 (2002).

Schenda, Rudolf: *Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa*, Göttingen 1993.

Scheuermann, Barbara Josepha: *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin*, Diss. Köln, Nov. 2005.

Schiffer, Sabine: *Die Darstellung des Islams in der Presse. Sprache, Bilder, Suggestionen; eine Auswahl von Techniken und Beispielen*, Würzburg 2005.

Schmitz, Norbert M.: *Der Diskurs über Performance und der Mythos des Authentischen. Eine Kunstform als Übung zivilisatorischer Alltagsästhetik*, in: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München 2006, S. 441-461.

Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, MA 2002.

Schneemann, Carolee: *More Than Meat Joy: Performance, Works and Selected Writings*, [2nd. ed.] New York 1997.

Schneider, Rebecca: *Archives: Performance Remains*, in: *Performance Research*, (Abingdon) 6.2 (2001): 100-108.

Schneider, Irmela: *Hybridkultur. Eine Spurensuche*, in: Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Forschungsproblem* (Arbeitshefte Bildschirmmedien 46), Siegen 1994, S. 9-24.

Schönert, Jörg: *Zum Status und zur disziplinären Reichweite von Narratologie*, in: Borsò, Vittoria und Christoph Kann (Hg.): *Geschichtsdarstellung: Medien – Methoden – Strategien*. (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 6), Köln 2004, S. 131-143.

Schröder, Hans Joachim: *Die gestohlenen Jahre. Erzählgeschichten und Geschichtserzählung im Interview*, Tübingen 1992.

Schubiger, Irene: *Selbstdarstellung in der Videokunst: zwischen Performance und "Self-editing"* (Diss. Basel), Berlin 2004.

Schwarzbauer, Georg F.: *Performance. Anmerkungen zum Themenbereich artifizieller Direktmitteilungen*, in: *Kunstforum International*, Bd. 24/1977.

Schweizer Künstler-Lexikon, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, online: <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (06.12.2010).

Sexl, Martin: *Die Problematik impliziten Wissens*, in Hug, Theo und Josef Perger (Hg.): *Instantwissen, Bricolage, Tacit Knowledge. Ein Studienbuch über Wissensformen in der westlichen Medienkultur* (Sozial- und Kulturwissenschaftliche Studententexte, Bd. 7), Innsbruck 2003, S. 55-83.

Singer, Milton (Hg.): *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959.

Smith, Sidonie und Julie Watson (Hg.): *Interfaces: women, autobiography, image, performance*, University of Michigan Press 2002.

Snoek, Joannes: *Performance, Performativity, and Practice. Against Terminological Confusion in Ritual Studies*, in Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hg.): *Rituelle Welten* (Paragrana 12, 2003), S. 78-87.

Sorg, Reto: *Vom Bücherwurm zum Maulhelden: Grand Slams der Literatur*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz*. Ein Reader. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 77-84.

- Söke, Dinkla: *The Art of Narrative*, in: *Stories, Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst*, München 2002.
- Sokolowsky, Kay: *Late Night Solo: die Methode Harald Schmidt*, Hamburg 2003.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991.
- Stern, Carol Simpson und Bruce Henderson: *Performance: Texts and Contents*, White Plains, NY, Longmans 1993, S. 382-405.
- Strauss, David Levi: *Love Rides Aristotle Through The Audience: Body, Image, And Idea In The Work Of Carolee Schneemann*, in: Schneemann, Carolee: *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, MA 2002, S. 317-325.
- Thomsen, Christian W. (Hg.): *Hybridkultur. Bildschirmmedien und Evolutionsformen der Künste. Annäherungen an ein interdisziplinäres Forschungsproblem*, (Arbeitshefte Bildschirmmedien 46) Siegen 1994.
- Tormey, Jane und Gillian Whiteley: *Telling Stories. Countering Narrative in Art, Theory and Film*, Newcastle 2009.
- Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Das Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt/New York 2009 [Orig.: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, erstmals erschienen 1982].
- Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Chicago 1969 [Dt. *Das Ritual – Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt 1989], Chicago 1969.
- Umathum, Sandra, „Performance“, in: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 231-234.
- Ursprung, Philipp: *Hat die Kunst ausgespielt oder: Was ist aus den Spielplätzen geworden?*, in: Bätzner, Nike et al. (Hg.): *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Ostfildern/Ruit 2005, S. 183-192.
- Vanhaesebrouck, Karel: *Towards a Theatrical Narratology?*, in: *Image & Narrative*, Online Magazine of the Visual Narrative, publiziert Oktober 2004: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/performance/vanhaesebrouck.htm> (29.10.2010).
- Vidal, Jordi: *Le Fou du Roi*, Nov. 2005. Geschrieben anlässlich der DVD-Publikation (2005) zu Yan Duyvendaks Werk. Vgl. www.duyvendak.com/rubrique9.html (03.12.2010).
- Virilio Paul, im Gespräch mit Sylvère Lotringer, in: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Aisthetis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 72-82.
- Waldenfels, Bernhard: *Das Lautwerden der Stimme*, in: Kolesch, Doris, und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 191-210.
- Walser, Dagmar: *Das postdramatische Theater: Auf dem Weg zur Performance?*, in: Omlin, Sibylle, Françoise Ninghetto (Hg.): *Performativ! Performance-Künste in der Schweiz. Ein Reader*. Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung, Zürich 2004, S. 41-50.

Wand, Eku: *Interactive Storytelling: The Renaissance of Narration*, in: Rieser, Martin und Andrea Zapp (Hg.): *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*, London 2002, S. 163-178.

Weiler, Christel: „*Verzeihung, sind Sie Jude?*“ *Über einen möglichen Umgang des Theaters mit Geschichte*, in: Fischer-Lichte, Erika, Friedeman Kreuder und Isabel Pflug (Hg.) [Mitarb.: Alexander Kuba]: *Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde*, Tübingen/Basel 1998, S. 375-387.

Weinstein, Katherine Leigh: *Subversive women. Female performing artists in Zurich Dada*, Tufts University 2001.

Welsch, Wolfgang: *Transculturality – the puzzling form of cultures today*, in: Featherstone, Mike und Scott Lash (Hg.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London 1999, S. 194-213.

Welsch, Wolfgang: *Die Aktualität des Ästhetischen*, München 1993.

Die Weltwoche: „*Muss der Islam verboten werden?*“, Nr.19, 12. Mai 2010.

Wettengl, Kurt (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Mit Beiträgen von Aleida Assmann et al., Ostfildern-Ruit 2000.

White, Hayden: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

Von Wilpert, Gero: *Sachwörterbruch der Literatur*, 7., verbesserte und erw. Auflage, Stuttgart 1989.

Wilson, Michael: *Storytelling and Theatre. Contemporary Professional Storytellers and Their Art* (Theatre and Performance Practices, ed. by Graham Lay and Jane Milling), New York 2006.

Wittgenstein, Ludwig: *Das Blaue Buch. Eine Philosophische Betrachtung (Das Braune Buch)*, hrsg. von Rush Rhees, Frankfurt a.M. 1980 (Erstausgaben 1958 und 1960).

Wolf, Werner: *Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: Nünning/Nünning 2002a, S. 23-104.

Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*, Berlin 2006.

Wulf, Christoph: *Mimesis und performatives Handeln. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzept des mimetischen Handelns in der sozialen Welt*, In: ders. et al. (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*, Weinheim und München 2001, S. 253-272.

Ziemer, Gesa: *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Zürich/Berlin 2008.

Zimmermann, Annina: *Projektion und Präsenz*, in: Perforum.ch (Hg.): *Human Performance. Essays zur Schweizer Performance Kunst der 90er Jahre*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon/SZ und Wabern/Bern 2004, S. 56-65; siehe auch: Performance Chronik Basel Online (seit 2009 aktiviert): www.xcult.org/C/performancechronik/?p=1 (06.12.2010).

Zürcher, Isabel: *Das Reine und das Schmutzige. Isabel Zürcher im Gespräch mit Muda Mathis und Sus Zwick*, in: *Prix Meret Oppenheim 2009*, Spezial-Publikation, dem Kunstbulletin 5/2010 beigelegt (hrsg. vom Schweizer Kunstverein), S. 96-111.

VIII. Weitere Quellen

1. Internet-Adressen (in Reihenfolge des Erscheinens)

I.1 Zum Begriff „Performancekunst“

<http://reigenderkuenste.zhdk.ch/reigenderkuenste/zwischenengattungen.html#oben> (14.01.2011), internationales Symposium „Reigen der Künste“, Samstag 29.10.2005, ZHdK.

I.2 Rückblick: Entstehungslinien der Performancekunst in der Schweiz

<http://www.artfilm.ch/chicoree.php> (02.02.2011), zum Film *Chicoree* (CH 1966, Fredi M. Murer)

www.ingoldairlines.com/start_set.htm (09.02.2010), fiktive Fluggesellschaft „ingold airlines“.

http://www.asa.de/conferences/texte/pc7_netzwerk1.htm (31.01.2011), Art Service Association (ASA)-European, Performance Art Konferenz (vgl. die Homepage <http://www.asa.de/> (14.02.11)).

<http://www.bone-performance.com/> (24.01.2011), BONE Festival, Bern.

<http://psi-web.org/about/mission/> (03.02.2011), Europäisches Performance Institut, E. P. I. Zentrum (vgl. die Homepage: <http://www.epi-zentrum.org/> (14.02.11)).

<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (03.02.2011), SIK-Art, Schweizer KünstlerInnen-Lexikon.

http://www.pascalegrau.ch/biogr/frame_2er.php und

<http://www.pascalegrau.ch/kunst/frame.php> (03.02.2011), zu Pascale Grau.

I.3 Zur aktuellen Schweizer Performancekunst;

I.3.1 Performance-Szenen

- Romandie

http://head.hesge.ch/spip.php?rubrique209#IMG/jpg/av_art-action_sonia_rickli_03_web-2.jpg (25.04.2010), Haute École D'Art et de Design Genève (HEAD).

- Basel

<http://www.kunstkreditbasel.ch/projekte/performance.htm#anchor/>

www.kunstkreditbasel.ch/downloads/Jurybericht_2010.pdf (31.01.2011), Kunstkredit Basel, Performance Wettbewerb / Jurybericht.

<http://www.act-perform.net/> (31.01.11), Festival act.

http://www.programmzeitung.ch/index.cfm?uuid=5F262A091185B8C4BAE32734FF029863&and_uuid=53EE15A11185B8C4BACEA97C86212217&content_from=1&content_to=50&show_long=1 (01.02.2011), „ZAP! Ein Performance-Marathon in sechs Tagen“, Kaserne Basel 2009.

http://www.kaserne-basel.ch/Tanz/18_11_10 (01.02.2011), Festival Culturescapes China, Kaserne Basel 2010.

- Bern: <http://www.dampfzentrale.ch/de/leitbild.html> (01.02.2011), Dampfzentrale Bern.

- Winterthur: <http://www.perform-now.ch/> (11.01.2011), Festival *perform now*, Winterthur.

I.3.2 Zeitgenössische Tendenzen

<http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx> (03.02.2011), SIK-Art, Schweizer KünstlerInnen-Lexikon.

www.geneviefavre.com (01.02.2011), zu Geneviève Favre.

<http://gaspardbuma.org/de/page348.html> (01.02.2011), zu Gaspard Buma.

<http://www.lena-eriksson.ch/index.php?/performance/das-original-bin-ich/> und <http://www.lena-eriksson.ch/index.php?/performance/wahrsagen/> (06.02.2011), zu Lena Eriksson; Performances *Das Original bin ich* (2006) und *Wahrsagen* (2008).

<http://www.alexandrabachzetsis.com/biography.html> und <http://www.alexandrabachzetsis.com/work/work.html> (02.02.2011), zu Alexandra Bachzetsis.

<http://www.laribot.com/spip.php?article16> und <http://www.laribot.com/spip.php?article463> (02.02.2011), zu Maria La Ribot.

http://www.videostar.ch/bio/ariane_anderegggen_bio.html und <http://www.kunstkreditbasel.ch/projekte/performance.htm#anchor> (03.02.2011), zu Ariane Anderegggen und ihre Performance *Women is an Art-Show* (2006).

<http://www.californium248.ch/info/collectif/> (02.02.2011), zu Californium 248.

<http://www.kunstaspekte.de/index.php?action=webpages&k=2560> (05.02.2011), zu Gianni Motti.

<http://www.poetryslam.ch/slammer/> (05.02.2011), *Poetry Slam*; zu Pedro Lenz, Simon Chen, Heide Fiedler.

http://www.kunstkreditbasel.ch/downloads/download.php?...=/Jurybericht_2007.pdf (07.02.2011), zu R. Mund alias Raymond Höpflinger; Performance *Du Bist Was Du Isst* (2007).

<http://www.pascalegrau.ch/kunst/frame.php> (02.02.2011), zu Pascale Grau.

<http://www.domenicobillari.com/> und <http://www.domenicobillari.com/> (07.02.2011), zu Domenico Billari; Performances *Helium* (2008), *Walking on the moon but on earth*, *Mäggy* (2007).

<http://www.alexandrabachzetsis.com/work/work.html> (02.02.2011), zu Alexandra Bachzetsis / Yan Duyvendak; Performance *Mainstream* (2007).

<http://www.brigittedaetwyler.ch/> und <http://www.brigittedaetwyler.ch/performance/chatroulette> (07.02.2011), zu Brigitte Dätwyler; Performance *Chatroulette* (2010).

<http://act-perform.net/chramosta10a.html> (07.02.2011), zu Martin Chramosta; Performance *Look at that...* (2010).

I.4 Wissenschaftliche Reflexion

http://www.situated-body.net/d_prodes.htm / <http://www.fhnw.ch/hgk/idk/projekte/abgeschlossen/perform-space-situated-body> (31.01.2011), Forschungsprojekt „Perform Space, Situated Body“, FHNW Basel.

I.8.1 Traditionslinien des Erzählens in der Performancekunst – eine kritische Sichtung

www.poetryslam.ch/hintergrund/#geschichte (29.10.2010), *Poetry Slam*.

www.ingoldairlines.com/start_set.htm (09.02.2010), fiktive Fluggesellschaft „ingold airlines“.

II.3.2 Hermeneutische, kulturwissenschaftliche Ansätze

<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=6> (02.05.2010), Definition „Hybridität“.

III. Performance-Analysen

III.1 Andrea Saemann: Performative Kunstgeschichte

www.performancesaga.ch (27.07.2010); www.performancesaga.ch/?m=2&l=d (26.07.2010), *Performance Saga*.
www.mathiszwick.ch/?m=6&show=1 (27.07.2010). Zum Projekt „The road to nieu Bethesda“ (2008).
www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0403.html (1.10.2010), *Schlüsselreize* (1996).
www.xcult.org/C/performancechronik/?p=1 (01.10.2010), *Terminator 1 + 2. Eine Filmvorstellung* (1999).
www.bildwechsel.org/ / www.galerie-broll.com/ / www.lodypop.ch/ / www.kasko.ch/ (27.07.2010), zu Chris Regn.
www.caroleeschneemann.com/interiorscroll.html (07.09.2010) und www.caroleeschneemann.com/bio.html (30.07.2010), zu Carolee Schneemann.
www.iplugin.org/kalender/archiv/archiv/detail/article/saemann-meets-schneemann/ (31.07.2010), zur Uraufführung von *Saemann meets Schneemann*; vgl. auch: http://www.iplugin.org/uploads/media/ccm_outline_deutsch.pdf (30.08.2010).

III.2 Muda Mathis und Sus Zwick: Bricoleurinnen ihrer Welten

www.stangl.eu/psychologie/definition/Autonomie.shtml (29.07.2009), Definition „Autonomie“.
www.reinesprochaines.ch/ (14.03.2010), *Les Reines Prochaines*.
www.mathiszwick.ch/?m=3&show=5 (02.11.2010), *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (2005), Symposium „Der Reigen der Künste“, ZHdK Zürich.
www.mathiszwick.ch/?m=3&show=1 (01.11.2010), *Zeit für eine zweite Biographie* (2009).
www.mathiszwick.ch/?m=3&show=7 (2.11.2010), *In der Kurve der Ranke* (2003).
www.theater.ch/dietapferehanna.gardihutter (25.10.2010), zu Gardi Hutter.
<http://home.earthlink.net/~navva/video/index.html> (22.11.2010), zu Martha Rosler.

III.3 Yan Duyvendak: Das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld individueller und massenmedialer Erzählung

www.lafilature.org/de/schauspiel/sos-save-our-souls-.html (22.10.2010), zu Duyvendaks *Performance SOS* (2010/2011).
www.vostell.de/index.php?id=14/ / www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Sonderprogrammierung/Exhibition/1584422.html (26.06.2010), zu Wolf Vostell.
www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Sonderprogrammierung/Exhibition/1584302.html (26.06.2010), zu Antoni Muntadas.
www.arte.tv/de/documenta-12/Die-Kuenstler/1584186.CmC=1584392.html und www.nfi.no/english/norwegianfilms/show.html?id=50 (22.11.2010), zu Eivind Tolas.
www.arte.tv/de/Die-Kuenstler/1584186.CmC=1584242.html (22.11.2010), zu Charles Pennequin.
www.arte.tv/de/Die-Sonderprogrammierung/1583774.html (26.06.2010), Fernsehsendung „Exhibition“ zur Gegenwartskunst, ARTE, 12.06.-01.10.2007.
www.duyvendak.com/article150.html (02.11.2010), zu *Made in Paradise* (2008).
www.duyvendak.com/rubrique7.html (26.10.2010) Aufführungsagenda Yan Duyvendak.

V. Analysevokabular

www.hyperwriting.de/loader.php?pid=259 (16.09.2010), Definition „Plot“.
www.teachsam.de/deutsch/d_literatur/d_gat/d_epik/strukt/erzstr_2.htm (23.10.2010), zum Erzählmodus gemäss Stanzel.

VI. Künstlerbiographien

Andrea Saemann

www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0503.htm (27.09.2010) und <http://www.artindexargentina.com/BiographyView.aspx?eid=139&aid=406&sec=BIO> (06.12.2010), Biographien Saemann.
www.likeyou.com/andrea.saemann (27.07.2010), Homepage Saemann.
www.performancesaga.ch (27.07.2010), *Performance Saga*.

Muda Mathis und Sus Zwick

www.mathiszwick.ch (01.11. 2010), Homepage Mathis/Zwick.
www.bak.admin.ch/aktuelles/01832/03512/03514/index.html?lang=de (25.10. 2010), Prix Meret Oppenheim 2009.
<http://www.mathiszwick.ch/?m=8> (06.12.2010), zu Einzel- und Gruppenausstellungen, Video, Kunst am Bau und Projekten im öffentlichen Raum sowie Audio Editionen.

Yan Duyvendak

www.kunstaspekte.de/index.php?tid=54631&action=termin (06.04.2010), zu Silvie Defraoui.
www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000252 (26.06.2010), zu Chérif Defraoui.
<http://www.duyvendak.com/rubrique8.html> (06.12.2010), zur ausführlichen Auflistung der Performance-Aufführungsorte, Einzel- und Gruppenausstellungen sowie Duyvendaks kuratorischer Arbeiten.

Omar Ghayatt

<http://www.mouvement.net/critiques-14a12c1cd532595b-orient-en-souffrance-dans-nos-yeux-en-blanc>; <http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=loka&itemid=10003&detailid=650238>;
<http://weekly.ahram.org.eg/2007/830/cu2.htm>;
<http://www.youtube.com/watch?v=LHz5kFPkcj0> (06.12.2010), Presstexte.

2. Bildnachweis⁸⁴⁴

Performances Andrea Saemann

Abb. 1 und 2: Andrea Saemann, *Schlüsselreize: die Eltern, das Haus und die Tasche*, Videostill aus der Aufzeichnung der Performance im Davidseck, Basel 27.09.1996, ©Andrea Saemann: <http://www.xcult.org/ateliers/atelier2/vaterbild/0403.html> (21.02.11).

Abb. 3: Andrea Saemann, *Ausflug in die Fresken. Performance dank Bruder Klaus*, Sarnen 27.03.2004, Foto: ©Ute Schendel.

Abb. 4: Andrea Saemann, *Terminator 1+2, eine Filmvorstellung*, 1999, Foto: Ruedi Schill.

Abb. 5-8: Andrea Saemann, *Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann*, Momentum Festival Brüssel 18. Juni 2006, Fotos: Christiane Schmidt.

Abb. 9 und 10: Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975, Fotos: Anthony McCall.

⁸⁴⁴ Alle Bilder wurden von den KünstlerInnen genehmigt.

Performances Muda Mathis und Sus Zwick

Abb. 11: Les Reines Prochaines, Programm *Vol d' Art – Kunstraub*, 2010: Foto: Tobias Madörin.

Abb. 12: Mathis/Zwick, *Protuberanzen II*, Festival Bone 7, Bern 2005, Videostill.

Abb. 13 und 14: Mathis/Zwick, *Zeit für eine zweite Biographie*, Symposium Raum und Begehren, ZHdK 2009, Fotos: Julia Rommel.

Abb. 15: Mathis/Zwick, *Miniaturen und andere Grössen*, Botanischer Garten Basel 1999, Foto: Heiner Vogelsanger.

Abb. 16: Mathis/Zwick, *Kleine Einheiten in grossen Gefässen*, Reigen der Künste, ZHdK 2005, Videostill.

Abb. 17-25: Mathis/Zwick, *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, Telling Tales, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009 (Abb. 17-20, 22) und Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009 (Abb. 21, 23-25), Fotos: Daniel Lochmann.

Performances Yan Duyvendak

Abb. 26: Yan Duyvendak, *You Invited Me, Don't You Remember?*, Helle Nächte, Stadtkino Basel, 2002. © Imanol Atorrasagasti.

Abb. 27: Yan Duyvendak, *Dreams Come True*, Stadtkino, Kunsthalle Basel 2003. © Imanol Atorrasagasti, Genève.

Abb. 28 und 29: Yan Duyvendak, *My Name Is Neo (for fifteen minutes)*, Théâtre de la Cité internationale, Paris 2009. © Nicolas Spühler, Genève.

Abb. 30: Yan Duyvendak, *Side Effects*, Theatre de la Cité Internationale, Paris 2009. © Nicolas Spühler, Genève.

Abb. 31-40: Yan Duyvendak, *Une soirée pour nous*, Telling Tales, Theaterhaus Gessnerallee, 03.04.2009, Fotos: Myrtha Reusser (Abb. 30, 33, 34-36, 38, 39) und Daniel Lochmann (Abb. 31, 32, 37).

Abb. 41-53: Yan Duyvendak und Omar Ghayatt, *Made in Paradise*, Telling Tales, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009 Fotos: Daniel Lochmann.

3. Videoaufzeichnungen (auf DVD)

-Performances von Andrea Saemann:

Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann, Festival MOMENTUM, Les bains: Connective, Brüssel, 17.06.2006, Andrea Saemann, Dauer: 45', Sprache: Englisch, Kamera: Christopher Hewitt.

Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann, Viper-Festival: „copy-create-manipulate“, [plug.in], Basel, 11.11.2004, Andrea Saemann, Dauer: 33', Sprache: Schweizerdeutsch, Kamera: Sus Zwick.

Ausflug in die Fresken. Performance dank Bruder Klaus, im Rahmen der Gruppenausstellung „bin zu dorff gesyn“, Andrea Saemann, Sarnen CH, 27.03.2004, Dauer: 7' 30'' (Ausschnitt), Sprache: Schweizerdeutsch, Kamera: n.n.

- Performances von Muda Mathis und Sus Zwick:

Meine Logopädin heisst Sus Zwick, 2009, „Telling Tales“, Performancetag Karthause Ittingen, Kunstmuseum Thurgau, 21.03.2009, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 23' 30'', Sprachen: Hochdeutsch, Schweizerdeutsch, Kamera und Schnitt: Petit Grégoire Videolabor: Hili Leimgruber & Jens Woernle.

Meine Logopädin heisst Sus Zwick, 2009, „Telling Tales“, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 24', Sprachen: Hochdeutsch, Schweizerdeutsch, Kamera und Schnitt: Petit Grégoire Videolabor: Hili Leimgruber & Jens Woernle.

Zeit für eine zweite Biographie, Symposium „Raum & Begehren“, ZHdK, Zürich, 10.10.2009, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 18', Sprache: Hochdeutsch, Kamera: n.n.

Sieben Monumente für Annie Sprinkle, BONE 11, Performance Saga Festival, Schlachthaus Bern, 06.12.2008, Muda Mathis, Dauer: 21' 42'', Sprachen: Schweizerdeutsch, Hochdeutsch, Kamera: Sus Zwick.

Protuberanzen II, BONE 11, Schlachthaus Bern, 02.12.2004, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 28', Sprache: Hochdeutsch, Kamera: n.n.

Kleine Einheiten in grossen Gefässen 2005, Symposium „Der Reigen der Künste“, ZHdK Zürich, 29.10.2005, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 25', Sprache: Hochdeutsch, Kamera: n.n.

In der Kurve der Ranke, Theaterfestival Hildesheim im Rahmen von „generation gap“, 2003, Muda Mathis und Sus Zwick, Dauer: 24' 46'', Sprache: Hochdeutsch, Kamera: n.n.

Biography I, ICA Institute of Contemporary Arts, London, 18.09.2000, Muda Mathis, Dauer: 41' 36'', Sprache: Englisch, Kamera: Sus Zwick.

- Performances von Yan Duyvendak:

Made in Paradise, „Telling Tales“, Performancetag Karthause Ittingen, Kunstmuseum Thurgau, 21.03.2009, Yan Duyvendak und Omar Ghayatt, Dauer: 1h 50' 50'', Sprachen: Hochdeutsch, Ägyptisch-Arabisch, Kamera und Schnitt: Petit Grégoire Videolabor: Hili Leimgruber & Jens Woernle.

Une soirée pour nous, „Telling Tales“, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009, Yan Duyvendak, Dauer: 20', Sprachen: Französisch, Englisch, Hochdeutsch, Spanisch, Kamera und Schnitt: Petit Grégoire Videolabor: Hili Leimgruber & Jens Woernle.

Yan Duyvendak: *Dreams Come True*, Reims Scènes d'Europe, Manège de Reims, 10.12.2009, Dauer: 23', Sprachen: Spanisch, Französisch, Englisch, Kamera: n.n. ©Yan Duyvendak.

Yan Duyvendak: *Self-Service: Les inaccoutumés, ménagerie de verre*, Paris, 18.11.2006, Dauer: 15', Sprache: Französisch. ©Yan Duyvendak.

Yan Duyvendak: *You're Dead*, La Générale Paris, 08.10.2005, Dauer: 15', Sprache: Französisch, Kamera: n.n. ©Yan Duyvendak.

Yan Duyvendak: *My Name Is Neo (for fifteen minutes)*, „EXIT“ Helsinki 2001, „Live“, attitudes Genève 2001, Dauer: 15', Sprache: Englisch, Kamera: n.n. ©Yan Duyvendak.

4. (Künstler-)Interviews der Autorin mit:

- Andrea Saemann, am 29.01.2007 (Interview 1), 21.05.2007 (Interview 2) und 11.10. 2007 (Interview 3) in Basel;
- Pascale Grau, am 16.02.2007 in Zürich und am 16.04.07 in Basel;
- Yan Duyvendak, am 14.05.2007 (Interview 1) und 07.11.2008 in Zürich (Interview 2);
- Omar Ghayatt, am 22.05.2010 in Bern;
- Muda Mathis, am 15.10.2007 und 14.09.2009 in Basel;
- San Keller, am 25.10.2007 in Zürich;
- Dagmar Walser (Kulturjournalistin DRS 2) am 18.03.2009 in Zürich, ausgestrahlt auf DRS 2 *aktuell* am Freitag 20.03.2009.

5. Gespräche mit Kennern der (Schweizer) Performanceszene (Auswahl):

- Heinrich Lüber, am 06.12.2006 und 29.01.2007 in Basel, über Performancekunst in der Schweiz und Sprache in der Performance (bildender Künstler, Performance-Macher und Theoretiker. Leiter/Dozent am Departement Kulturanalysen und Vermittlung (Bilden & vermitteln) ZHdK, damals (2007) Professor/Dozent am Institut Lehrberufe für Gestaltung und Kunst, FHNW/HGK Basel, u.a. Web-Datenbank perforum);
- Pius Freiburghaus, im „Perforum“, Kulturzentrum Pfäffikon/SZ, am 19.12.2006 (damals Leiter des „Perforum“, Archiv und Plattform für künstlerische Experimente und theoretische Forschung, seit 1999 besitzt das Perforum die „Schwarze Lade“, eines der wenigen Performance Art Archive in Europa, das seit den 1980er Jahren kontinuierlich Aufzeichnungen, Konzepte, Relikte und Publikationen der Performance Art, Life Art und verwandten Strömungen gesammelt hat);
- Prof. Dr. Philipp Ursprung, am 09.01.2007 an der Universität Zürich, über das Forschungsgebiet „Schweizer Performancekunst“ (Lehrstuhl für Moderne & zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich, Spezialgebiet Performance);
- Daniele Muscionico, am 15.03.2007 in Zürich (als Kulturjournalistin bei der Weltwoche – damals bei der NZZ – schreibt sie seit Jahren über Performancekunst und Gegenwartstheater in der Schweiz);
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, am 26.03.2007 am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern (Spezialgebiete Gegenwartstheater und Performance);
- Harm Lux, per Telefon und Mail nach Berlin, am 23./24./25.07.2007 (Kurator und Projektleiter u.a. des Performance Festivals „Stromereien 2007“ Zürich).

- Dr. Kathleen Buehler am 18.12.2007 in Zürich (Dissertation über das experimentalfilmische Werk der amerikanischen Performancepionierin Carolee Schneemann, seit 2008 Kuratorin der Abteilung Gegenwartskunst im Kunstmuseum Bern).
- Gerhard Johann Lischka, am 21.01.2011 im Kunstmuseum Bern, über die Schweizer Performanceszene (Kulturwissenschaftler, Performancekünstler der ersten Generation).

6. Besuchte Live-Performances (Auswahl)

von Andrea Saemann:

- *representing presence. Performance dank Joan Jonas*, "Telling Tales", im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009; im Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009;
- *Saemann meets Schneemann. Performance dank Carolee Schneemann*, Galerie Luciano Fasciati Chur, 07.11.2007, als Teil des Rahmenprogramms zur Ausstellung „Handlung und Relikt. Gruppenausstellung: Intervention, Performance/Relikt“, 03.11.-01.12.2007; im Theater am Neumarkt Zürich, 19.05.07, im Rahmen der Produktion „Körper, Zeit, Raum: „Zwei generation gap - performances von Andrea Saemann und eine Diskussion“;
- *Primzahlen. Performance dank Esther Ferrer*, Theater am Neumarkt Zürich, 18.05.2007;
- *Füür für Monika. Performance dank Monika Günther*, „6th international Performance Art“, Turbine Giswil, 08.09.07.

von Pascale Grau:

- *Verkörperung*, Symposium Monitoring Scenography 2: „Space and Truth/Raum und Wahrheit“, ZHdK Zürich, 10.10.2008.
- *Im Garten der Fiktion*, "Telling Tales", im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009 und im Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009;
- *Botox, Silikon und Hyaluronsäure*, Symposium „You too“, Institut Cultural Studies, ZHdK Zürich 02.06.07;
- *Ushi Gake & Ashi Dori*, Pascale Grau, Judith Huber, Performance-Anlass „Sicht auf das Original“, Kunstcredit Basel-Stadt, 11.10.2007.

von Yan Duyvendak:

- *Made in Paradise* (mit Omar Ghayatt), am Theaterspektakel Zürich, 27.08.2009; im Rahmen von „Telling Tales“, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen, 21.03.2009; im Rahmen von „Der längste Tag“, Kunsthof Zürich, 21.06.2008;
- *Une soirée pour nous*, „Telling Tales“, Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009;
- *My Name Is Neo (for fifteen minutes)*, „Tanzzeitfestival“ Winterthur, 14.11.2008;
- *Made in Paradise* (Fragment aus der in Entstehung begriffenen Performance), „BONE X – Performances by gay artists“, Schlachthaus Bern, 07.12.2007;
- *Side Effects (2)*, Ausschnitt, migma Performance – on Ice, Regionales Eiszentrum Luzern, 24.11.2007;
- *Side Effects (2)*, Arsenic, Lausanne, 24.05.2007;
- *Mainstream* (mit Alexandra Bachzezis), Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 10.05.2007.

von San Keller:

- *Künstler und Polizist*, Kasperltheater, 23.08.2008, im Rahmen der Ausstellung „Shifiting Identities (Schweizer) Kunst heute“, Kunsthof Zürich;
- *Read it from my Lips*, "Telling Tales", im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009; im Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009.

von Muda Mathis und Sus Zwick:

- *Zeit für eine zweite Biographie*, Symposium Monitoring Scenography 3: „Space and Desire/Raum und Begehren“, ZHdK Zürich, 10.10.2009;
- *“Seven Monuments for Annie Sprinkle”*, Soloperformance Mathis, Performance Saga Festival – Bone 11, Schlachthaus Theater Bern, 06.12.2008;
- *Fest der Organe*, Konzertprogramm Les Reines Prochaines, Sommer 2008;
- *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, “Telling Tales”, im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen 21.03.2009; im Theaterhaus Gessnerallee Zürich, 03.04.2009.

7. Besuchte Performance-Festivals:

- „Der längste Tag 2007. 16-stündige non-stop-Performance“, Kunsthof Zürich, ZHdK, Studienbereich Bildende Kunst, 21.06.2007;
- „Stromereien 07“, Performance Festival Zürich (02.-09.08.2007);
- „6th international Performance Art“, Turbine Giswil, 08.09.2007;
- „migma Performance – on Ice“, Regionales Eiszentrum Luzern (23.-24.11.2007);
- „BONE X - Performances by gay artists“, Schlachthaus Bern (05.-08.12.2007).
- „7th international Performance Art“, Turbine Giswil, 09.2008.
- „Stromereien 09“, Performance Festival Zürich (29.07.-07.08.2009).

8. Symposien

- Monitoring Scenography 3: „Space and Desire/Raum und Begehren“, 8.-10.10.2009, Panel „Mehr als Erzählen“, Vorträge von Alexandra Könz und Chris Regn, Live-Performance *Zeit für eine zweite Biographie* von Muda Mathis und Sus Zwick;
- Monitoring Scenography 2: „Space and Truth/Raum und Wahrheit“, 9.-11.10.2008, Panel „doing truth“, Moderation Alexandra Könz, Vortrag Maren Rieger und Live-Performance *Verkörperung* von Pascale Grau (Performance als Medium der Erinnerung, Performance und ihr Dokument);
- Schwerpunktwochenende „archiv performativ“ (zur Archivierung und Dokumentation von Performancekunst) im Kaskadenkondensator Basel, 20.-22.04.2007.

IX. Anhang

Abstracts

„Mimetisches Erzählen in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst“

Eine erzähltheoretische Analyse ausgewählter Performances von Andrea Saemann,
Muda Mathis & Sus Zwick und Yan Duyvendak

Vorliegende Arbeit untersucht die Bedeutung des mimetischen Erzählens in zeitgenössischer Schweizer Performancekunst.

Nach wie vor ist der Einsatz des Körpers ein gemeinsamer Nenner innerhalb der heterogenen, seit den 1990er Jahren international etablierten, Schweizer Performancekunst. Doch hat sich die künstlerische Haltung vermehrt entfernt vom Non-Narrativen, Non-Diskursiven und Non-Mimetischen der unmittelbaren Körperhandlung im damals provokanten Prozess von „Zufall, Schmerz und Leid“ und hingewandt zur reflektierten Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftlichen Problemen, Wissens- und Kommunikationsformen, welche individuelle und kollektive Identitäten prägen.

Als wichtige Tendenz hat sich die mimetisch narrative Performance entwickelt, innerhalb derer PerformerInnen Strategien mimetischen Erzählens einsetzen, um sich kritisch mit der Autorität dominanter gesellschaftsübergreifender Narrative auseinanderzusetzen. Der gesellschaftskritische Impetus bedeutender zeitgenössischer Schweizer Performances ist also – so die zentrale These dieser Arbeit – begründet im mimetischen Erzählen. Je nach KünstlerIn geschieht dies in unterschiedlicher Ausprägung und anknüpfend an verschiedene aktuelle Meta-Diskurse.

Da die Performancekunst bisher nicht als Objektbereich der zeitgenössischen Narratologie in Erscheinung getreten ist, wird ein geeignetes Analysevokabular entwickelt, um diese These zu erörtern. Dies geschieht durch Kombination klassischer strukturtheoretischer (Bal, Genette) und postklassischer (A. und V. Nünning, Fludernik) Ansätze der Narratologie mit Ansätzen der Theaterwissenschaft und Performativitätstheorie (u.a. Fischer-Lichte, Pavis). Aufgefasst als mimetische Erzählungen lassen sich narrative Performances mit einer breiten, interdisziplinären Palette hermeneutischer kulturwissenschaftlicher Ansätze (Carlson, Assmann, Lévi-Strauss, Butler, Lischka, Bhabha, Turner) in Kontext setzen und dadurch innerhalb eines spezifischen Meta-Diskurses verorten.

Dies wird am Beispiel der Arbeiten dreier massgebender Exponenten der zeitgenössischen Schweizer Performancekunst erläutert: Andrea Saemann, dem Künstlerpaar Muda Mathis und Sus Zwick sowie Yan Duyvendak.

Saemanns Arbeiten werden im Kontext der aktuellen kulturwissenschaftlichen Gedächtnisdebatte analysiert, welche dem Erzählen einen entscheidenden Anteil an der kollektiven identitätsprägenden Erinnerungsleistung beimisst.

Mathis und Zwick setzen das Erzählen als poetisches und reflektiertes Spiel zur Subversion und Befreiung von normativen Zwängen ein, indem sie ihre Performances als multimediale Bricolage anlegen.

Duyvendaks Performances entlarven den massenmedialen Hoheitsanspruch über individuelle und kollektive Identitätsprägung. Teils ankoppelnd an den kulturellen Hybriditätsdiskurs, teils an den kulturwissenschaftlichen Alteritätsdiskurs, sind sie Antworten auf medial geschaffene Hybridisierungstendenzen.

„Mimetic Narration In Contemporary Swiss Performance Art“

A narratological analysis of selected performances by Andrea Saemann,
Muda Mathis & Sus Zwick, and Yan Duyvendak

This thesis examines the relevance of mimetic narration for contemporary Swiss performance art.

Using the body is still a common feature within the heterogeneous Swiss performance art, which has established itself internationally since the 1990s. More and more, however, the artistic attitude has moved away from the immediate body action and the non-narrative, non-discursive, and non-mimetic quality it gave to the once provocative process of „chance, pain, and sorrow“ towards a reflected examination of current problems of society, with ways of knowledge and communication, that determine individual as well as collective identities.

Mimetically narrative performance has become an important tendency, within which the artists adopt strategies of mimetic narration to question the authority of the dominant narrative that is prevailing in society. So, the socially critical impetus of important contemporary Swiss performances is based – this is the claim at the centre of this thesis – on mimetic narration, depending on the artist in different shape and with respect to various current meta-discourses.

Since performance art has not been studied by contemporary narratology up to now, a vocabulary is developed to prove this claim. Classical structuralist (Bal, Genette) and post-classical (A. and V. Nünning, Fludernik) approaches to narratology are combined with concepts of theatre studies and performance theory (a.o. Fischer-Lichte, Pavis).

Analysed as mimetic narration narrative performances can be put in context to a wide, interdisciplinary palette of hermeneutic approaches from cultural studies (Carlson, Assmann, Lévi-Strauss, Butler, Lischka, Bhabha, Turner), and thus be localized within a specific meta-discourse.

This is demonstrated by the exemplary work of three relevant exponents of contemporary Swiss performance art: Andrea Saemann, the artistic couple Muda Mathis and Sus Zwick, and Yan Duyvendak.

Saemann's work is analysed in the context of the present discourse of remembrance, that ascribes to narration the decisive part in the collective remembering.

By laying out their performances as multimedial bricolages, Mathis and Zwick employ narration as poetic and reflected playing that leads to subversion and emancipation from normative constraints.

Duyvendak's performances demask the supremacy that mass-media claim over the constitution of individual and collective identity. Connecting in part to the discourse of hybridity, in part to discourse of alterity, they are replies to the medially created tendency of hybridisation.

Die Autorin

Alexandra Könz

Lic. Phil I., geboren 1976 in Männedorf (Schweiz), Studium der Germanistik, Filmwissenschaft und Kunstgeschichte an den Universitäten Zürich und Berlin, Abschluss 2004. Seit 2002 in den Bereichen Galerie und Museum, Archivieren, Lehre, freies Kuratorium und Marketing tätig. Mitbegründerin des Ausstellungsteams VOUTEXPO. 2005 MAS Szenografie an der Zürcher Hochschule der Künste. Ab 2006 Doktoratsprogramm Szenografie an der Zürcher Hochschule der Künste und der Universität Wien, in dessen Rahmen Kuratorium der Performanceveranstaltungen „Telling Tales“ im Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen und im Theaterhaus Gessnerallee Zürich.

3 DVDS „Telling Tales“

Die beiliegenden DVDs zeigen Live-Mitschnitte der Performance-Veranstaltungen „Telling Tales“. Beide Veranstaltungen sind vollumfänglich aufgezeichnet, mit Ausnahme von San Kellers nur ausschnittsweise dokumentierter Arbeit.

DVD 1 und 2: Kunstmuseum Thurgau, Samstag, 21. März 2009:

DVD 1:

- *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, Muda Mathis & Sus Zwick
- *Representing Presence*, Andrea Saemann
- *Garten der Fiktion*, Pascale Grau
- *Read it from my Lips*, San Keller

DVD 2:

- *Made in Paradise*, Yan Duyvendak/Nicole Borgeat/Omar Ghayatt

DVD 3: Theaterhaus Gessnerallee Zürich, Freitag, 3. April 2009:

- *Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, Muda Mathis & Sus Zwick
- *Representing Presence*, Andrea Saemann
- *Garten der Fiktion*, Pascale Grau
- *Read it from my Lips*, San Keller
- *Une soirée pour nous*, Yan Duyvendak

Kamera und Postproduktion: Petit Grégoire Videolabor; Hili Leimgruber & Jens Woernle.