

Performance Chronik Basel 1968–1986

Floating Gaps

Hrsg: Muda Mathis, Sabine Gebhardt
& Margarit von Büren



Performance Chronik Basel 1968–1986
Floating Gaps

Hrsg: Muda Mathis, Sabine Gebhardt
& Margarit von Büren

Diaphanes Verlag

EINFÜHRUNG DER HERAUSGEBERINNEN:
FLOATING GAPS - DIE PERFORMANCE CHRONIK BASEL ALS
VERSUCH PERFORMANCE-KUNST ZU REKONSTRUIEREN
Muda Mathis, Sabine Gebhardt Fink und Margarit von Büren

41

PERFORMANCE PERFORMATIV VERMITTELN:
ÜBERLEGUNGEN ZUR PERFORMANCE CHRONIK BASEL
Anna Schürch

41

DIE «DAMENGÖTTINNEN AM ÄQUATOR»: ÄSTHETISCHE UND
POLITISCHE FRAGESTELLUNGEN VORANTREIBEN
Monika Dillier und Lisa Stärkle im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink
und Muda Mathis (Videoaufzeichnung), 07.10. 2010

41

TRADIERUNG, SOZIALES GEDÄCHTNIS UND DIE BILDUNG
VON BILDERREPERTOIRES
Sigrid Schade und Silke Wenk

41

«THERE IS NO STYLE BUT LIFESTYLE»: TRANSFORMER,
MEDIENUMBRÜCHE, AKTIONEN UND FREIHEITSPOSTULATE
Alex Silber im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis
(Videoaufzeichnung), 19. 04. 2010

41

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

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

41

«THE AMAZING DECADE» (Maira Roth):
ZUR PERFORMANCE-KUNST DER 1970ER JAHRE IN BASEL

Sabine Gebhardt Fink

41

ALLES BEWEGTE SICH UND WAR UNTERWEGS IN
RICHTUNG GEGENWART

Jochen Gerz im Emailinterview mit Sabine Gebhardt Fink, Herbst 2010

41

EINE ARCHITEKTUR AUS LUFT UND VOLUMINA:
COOP HIMMELBLAUS INTERVENTIONEN IN DEN
URBANEN RAUM

Fragen an Wolf D. Prix, Coop Himmelblau gestellt von
Sabine Gebhardt Fink, 14.12. 2010

41

«PERFORMANCE'S ONLY LIFE IS IN THE PRESENT» (Peggy Phelan):
PERFORMANCE-KUNST IN BASEL IN DER ERSTEN HÄLFTE
DER 1980ER JAHRE

Margarit von Büren

41

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

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

41

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

René Pulfer im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda Mathis
(Videoaufzeichnung), 26.10. 2009

41

PERFORMANCE FÜR DIE KAMERA UND MEDIENKRITIK:
«SO BIN ICH GEGEN BILDER AUCH STÄRKER UND GROSSER
GEWORDEN» (Anna Winteler)

Sigrid Adorf

41

PERFORMANCE ALS MEDIALE UND PHYSISCHE
HERAUSFORDERUNG

Gilli und Diego Stampa im Gespräch mit Sabine Gebhardt Fink und Muda
Mathis (Videodokumentation), 18.05. 2010

41

TANZPERFORMANCE IN DER SCHWEIZ.
SOLOTANZ UND PERFORMANCE (KUNST) ÜBERKREUZT.

Dorothea Rust

41

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

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

41

VON «SONIC THEATER», MAGNETBÄNDERN UND
«ANARCHO-KLÄNGEN»: EIN REKONSTRUKTIONSVERSUCH
DER MUSIKALISCH-KLANGLICHEN PERFORMANCES IN DER
KUNSTHALLE BASEL VON 1978-1988

Ruth Lang

41

ÜBER «GLEICHGEWICHTE», WANDERNDE KLÄNGE UND
VERÄNDERTE STIMMUNGEN

Edu Haubensack im Gespräch mit Ruth Lang, 17.12.2010

41

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

Valerian Maly im Gespräch mit Ruth Lang, 28.12.2010

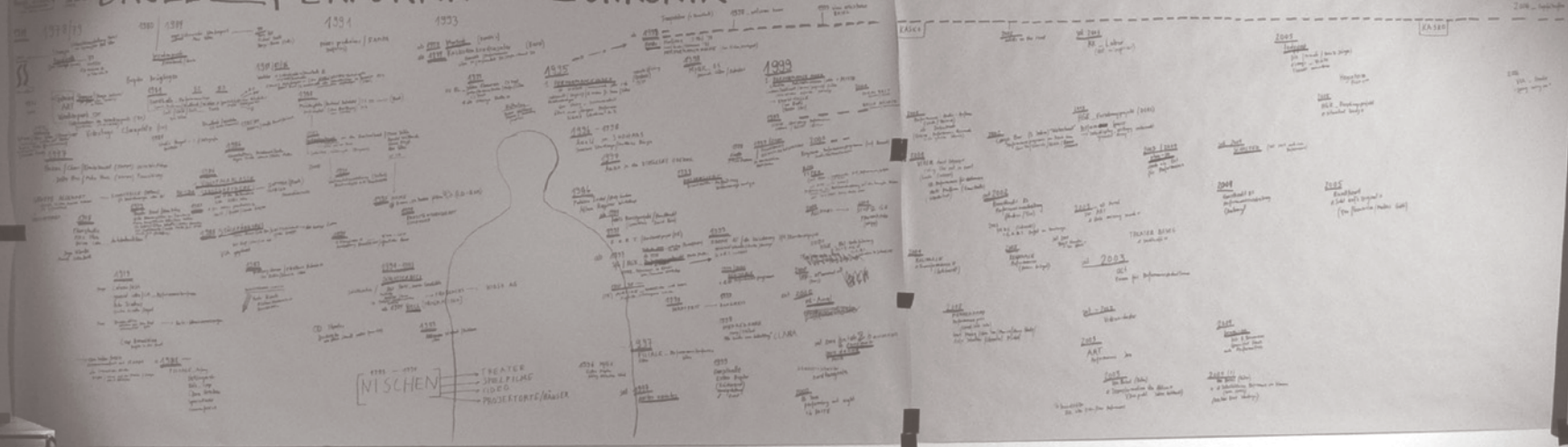
41

ANHANG

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

41

BASEL — PERFORMANCE — CHRONIK



EINFÜHRUNG DER HERAUSGEBERINNEN

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

Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren

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

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

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



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



tiven Arbeiten zu leisten, sondern wir möchten über die öffentliche Zugänglichkeit, Material für die wissenschaftliche und künstlerische Forschung in einer Form bereitstellen, die sich deutlich von Archiven und Sammlungen unterscheidet.

Die Begleitpublikation

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



nis ausgerichtet waren.

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

lich bleibt.⁽¹⁾ Auf zentrale Arbeiten der Zeit wie diejenigen Anna Wintellers (Sigrid Adorf), Christine Brodbeck's (Dorothea Rust) oder Corsin Fontanas, Alex Silbers und Miriam Cahns (Sabine Gebhardt Fink) das Augenmerk zu lenken, ist ein weiteres Ziel der nachfolgenden Textbeiträge.

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

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

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

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

Als Dokumente standen uns, wie in den 1970er und 1980er Jahren üblich, vor allem schwarz-weiss Fotografien – ein Grossteil

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

Floating Gaps

Erstmals beobachtet wurde das Phänomen des «Floating Gaps», nämlich eine Erinnerungslücke im kollektiven Gedächtnis im Verlauf von mündlichen Erinnerungsprozessen, von dem Ethnologen Jan Vansina im Jahre 1961.⁽³⁾ Nach Vansina ist die Struktur schriftloser Geschichtserinnerung in unterschiedlichen Kulturen immer ähnlich gegliedert: Auf eine Phase mit reichen Informationen der jüngsten Vergangenheit, folgt eine zweite Phase mit äusserst lückenhaften Berichten; diese wiederum wird von einer dritten Phase abgelöst, aus der wiederum eine Fülle an Informationen und Überlieferungen zur Verfügung steht. Der Kulturwissenschaftler Jan

Assmann hat diese Lücke als «Floating Gap»⁽⁴⁾ bezeichnet. Dabei handelt es sich dabei um eine Lücke in den Erinnerungen, die sich mit den Generationenfolgen mitbewegt und die dem historischen Bewusstsein der betroffenen Gemeinschaft nicht unbedingt bewusst wird. Die Floating Gaps manifestieren sich in einer Form des Gedächtnisses, das als kommunikatives – im Gegensatz zum kulturellen – zu bezeichnen ist. Es (das kommunikative Gedächtnis) umfasst Erinnerungen von rund drei Generationen (80 Jahre), die sich alle auf die rezente Vergangenheit beziehen. Dies sind Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt, die aber auch wieder verschwinden, wenn die letzten Träger dieses Gedächtnisses, das einen Erinnerungsraum abbildet, gestorben sind. Die kritische Schwelle des Erinnerns liegt bei rund 40 Jahren – hier setzen erste Lücken ein, bis schliesslich das kommunikativ erinnerte nach 80 Jahren völlig verschwunden sein wird. Die Form des Erinnerns im kollektiven Gedächtnis ist der Modus der biographischen Erinnerung, der sich auf eigene Erfahrungen und deren Rahmenbedingungen beziehen kann und auf sozialer Interaktion beruht.⁽⁵⁾ Kennzeichen dieser biographischen Erinnerung ist deren unhierarchische Partizipationsstruktur, die unsere Alltagskommunikation begleitet, das bedeutet: jeder Sprecher ist grundsätzlich gleich kompetent. Ein anderes Kennzeichen ist die bereits erwähnte spezifische Zeitstruktur, die immer etwa 80 Jahre umfasst. Besonders in der Performance-Kunst sind nun Erinnerungen und deren kollektive Deutungen von Interesse und wenn wir uns heute mit Arbeiten der 1970er Jahre, die einer älteren Generation noch vertraut sind, auseinandersetzen möchten, so bewegen sich die kollektiven Überlieferungen dazu bereits auf die kritische Schwelle eines ersten Vergessens zu; etwas das wiederum als Auslöser betrachtet werden kann, mit dokumentarischen Projekten wie der Performance Chronik zu beginnen.

Übrigens greifen Vansina und Assmann für ihre Thesen auf Überlegungen zurück, die Maurice Halbwachs bereits 1925⁽⁶⁾ angestellt hat, als er den Übergang von der lebendigen Erinnerung, die er «*mémoire vécu*» nannte, zur «*histoire*» oder zur «*tradition*» zu erfassen suchte. Er verstand diese Schwelle als Anstrengung, die Ver-

gangenheit vor dem Vergessen zu bewahren und so Veränderungen voranzutreiben ebenso wie als Versuch, eine überdauernde Norm festzuschreiben zu können.⁽⁷⁾ Darin zeigt sich bereits die Allianz zwischen Herrschaft/Macht und Gedächtnis beziehungsweise Vergessen. So werden in revolutionären Gesellschaften eher die Veränderung, Entwicklung und Verschiebungen in Erinnerung bleiben, während «kalte Gesellschaften» – der Begriff stammt von Claude Lévi-Strauss⁽⁸⁾ Monumente und Dokumente ihrer Herrschaftslegitimierung, zum Beispiel in Form von Genealogien, nach folgendem Prinzipien generieren: «Herrschaft legitimiert sich retrospektive und verewigt sich prospektiv.»⁽⁹⁾

Erzählen als Strategie der Forschung

In der jüngeren Vergangenheit der Geschichts- und Sozialwissenschaften rückte die Untersuchung des Prozesses von Bedeutungsbildung erneut in den Fokus des Interesses⁽¹⁰⁾. Damit stellte sich auch die Frage nach geeigneten Analyseinstrumenten der Subjektkonstruktionen und dem «Apparatus» in den Geschichts- und Sozialwissenschaften wie in der künstlerischen Forschung im Sinne Althusser neu. Heute geht es einer Mehrzahl von ForscherInnen im Kontext der Performance Art deshalb um Ermächtigungsstrategien für die Befragten und ZeitzeugInnen, indem allen Beteiligten an der künstlerischen Aktion, KünstlerIn wie RezipientIn, Kenntniskompetenz hinsichtlich der zu beschreibenden Situation zuerkannt wird. In diesem Sinne wird bereits die Datenerfassung als kollaborativer Arbeitsprozess verstanden. Valerie Raleigh Yow schlägt folgende Arbeitsdefinition der Oral History vor: es handelt sich dabei um eine Methode des »recording of personal testimony delivered in oral form«.⁽¹¹⁾ Grundsätzlich geht dieses Vorgehen davon aus, dass historische Evidenz nicht greifbar wird ausserhalb eines Aufzeichnungs- und Reflexionsprozesses. Indem die eigene Position der InterviewerInnen und HerausgeberInnen deutlich markiert wird, wird auch dem Problem Einflussnahme auf Ergebnisse durch eigene Vorkonzeptionen, Erfahrungshintergründe und Vorlieben Rechnung getragen. Falls, was hinsichtlich der Per-

formance Chronik durchaus zutrifft, eine dynamische Dokumentation der Ereignisse angestrebt wird, ist das übergeordnete Ziel der Recherchearbeit, Ereignisse und deren Kontext zu dokumentieren?⁽¹²⁾ Statt anschliessend eine Interpretation der Interviews vorzulegen, sollen aus der Perspektive unterschiedlicher Autorinnen differente Deutungsansätze präsentiert werden.

Ein gutes Beispiel dafür ist das im Jahr 2009 geführte Interview mit Franz Mäder, einem Galeristen aus Basel. Es soll hier exemplarisch verdeutlichen, wie mündliches Erzählen und Erinnerung sich nur punktuell rekonstruieren lässt und dennoch durch das Gespräch und anhand von Fotos Einblicke in die Performancegeschichte Basels ermöglicht. Mäder betont: »In den 80er Jahren besuchte ich zahlreiche Performances und Tanzauftritte in der Kunsthalle und im Theater.« Neben Franz Mäder kommen in diesem Band die KünstlerInnen und ZeitzeugInnen Monika Dillier und Lisa Stärkle (Damengöttinnen), Jochen Gerz, Edu Haubensak, Valerian Maly, Reinhard Manz, Wolf D. Prix, René Pulfer, Alex Silber, die Galeristen Gilli und Diego Stampa sowie der damalige Leiter der Kunsthalle Basel, Jean-Christophe Ammann, zu Wort.

Kollektive Aufzeichnungsprozesse

Wenn man davon ausgeht, dass Performance Art nicht den einzelnen Betrachter, die einzelne Betrachterin adressiert, sondern ihr spezifisches Publikum in einem kollektiven Vorgang generiert, und der Handlungsraum von Performance Art exakt in dieser Interaktion zwischen PerformerIn und ZuschauerIn zu situieren ist, dann erscheint es aus unserer Sicht verkürzend, in Theoriebildung und Analyse zu Performance Art nach wie vor von einer universalistischen, monologisch vorgehenden, Perspektive auszugehen, die im Regelfall durch die RezipientIn selbst verkörpert wird, sobald diese eine Performance interpretieren oder analysieren soll. In seltenen Fällen kommt eine einzelne ZeitzeugIn zu Wort, deren Aussage aber in dieser Vereinzelung, so wenig evident erscheint, dass sie höchstens zur Datensicherung von «harten Fakten» genutzt werden kann (Ort, Zeit, Dauer), aber keinen wesentlichen Beitrag zur Aus-

wertung und Analysearbeit leistet. Im Versuch, in unserer postnationalen, post-postfordistischen Zeit differente Publika anzuerkennen und ihnen auch den entsprechenden Raum zuzugestehen, in dem sie mit vielfältiger Stimme sprechen können, entstand unser Versuch einer kollektiven Aufzeichnung einer gemeinsam erlebten Geschichte. Bezug nehmen wir dabei einerseits auf Jean-Luc Nancy's Begriff von Gemeinschaft als aufgebrochen, different und noch nicht bestehend, wie dieser sie in «die herausgeforderte Gemeinschaft» 2001 thematisiert hat. Aber auch auf Überlegungen von Markus Miessen, der ganz deutlich vor der Gewalt kollektiver Prozesse warnt, indem er Chantal Mouffe folgendermassen zitiert: «Das Verschwinden von Klassenidentitäten und das Ende des bipolaren Systems der Konfrontation haben konventionelle Politiken überflüssig gemacht (...) das Fehlen jeglicher Alternativen zum bestehenden Konsens bedeutet, dass dieser nicht in Frage gestellt wird.»⁽¹³⁾ Miessen entwirft deshalb ein alternatives Modell der Kollaboration innerhalb bestehender Praktiken bei denen die kritische Distanz und die Implementierung von Konfliktzonen in gesellschaftliche Abläufe eine wichtige Rolle spielen. Diese kritische Distanznahme soll auch mit der Performance Chronik ermöglicht werden, um einer hegemonialen Geschichtsschreibung der Performance Art, die bis heute vornehmlich über Künstlermythen operiert, effektiv entgegen zu wirken.

Politiken der Kunst

«Unter dem Konzept einer Fabrik des Sinnlichen kann man zunächst einmal den Aufbau einer gemeinsamen sinnlichen Welt, eines gemeinsamen Ortes des Aufenthalts mittels der Verflechtung einer Vielzahl menschlicher Tätigkeiten verstehen» schreibt Jacques Rancière in «Die Aufteilung des Sinnlichen».⁽¹⁴⁾ Anstatt also in unserer gemeinsamen Theoriebildung in einer einzelnen Tätigkeit oder Arbeit verhängen zu bleiben, die notwendig zu einer Abschiebung in einen privaten Zeitraum der Beschäftigung führt, und so gemeinschaftliche Tätigkeiten obstruiert, versuchen wir einen Schauplatz des Gemeinsamen mittels dessen herzustellen, noch-

mals mit den Worten Rancières gesprochen, «was eigentlich die Verbannung eines jeden auf seinen Platz hätte herbeiführen müssen».

- (1) Jones, Amelia (Winter 1997): Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation, in: Art Journal Vol. 56, No 4, performance Art: (Some) Theory and (selected) Practice at the End of this Century, S. 11–18, S. 11.
- (2) Titzmann, Manfred (1977): Strukturelle Textanalyse, Theorie und Praxis der Interpretation, München, bes. S. 230–263, S. 230.
- (3) Vansina, Jan (1985): Oral Tradition as History, London, S. 23.
- (4) Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis, München, 1. Aufl., S. 48.
- (5) Assmann 1992, S. 52.
- (6) Halbwachs, Maurice (1925): Les cadres sociaux de la mémoire, Paris.
- (7) Assmann, 1992, S. 34 ff.
- (8) Claude Lévi-Strauss (1973): Das Wilde Denken, 1962 frz., dt. Frankfurt a.M., S. 270.
- (9) Assmann 1992, S. 71.
- (10) Yow Raleigh, Valerie (2005): Recording Oral History. A Guide for the Humanities and Social Sciences, 1. Ed. 1992, Lanham und Oxford, S. 1.
- (11) Raleigh Yow S. 3.
- (12) Charlton, Thomas L. (2007): Oral History and Archives: Documenting Context, in: History of Oral History. Foundations and Methodology, hg.v., in: E. Myers and Rebecca Sharpless: New York/Toronto u.a., S.197–226, S. 197.
- (13) Miessen, Markus: link: pdf miessen 1007_08_01; ebenda Mouffe, Chantal.
- (14) Jacques Rancière, Jacques (2006): Die Aufteilung des Sinnlichen; frz. 2000, S. 65.

Herausgeberinnen	Muda Mathis, Sabine Gebhardt Fink, Margarit von Büren
Koordination	Name
Redaktion, Lektorat	Name
Gestaltung, Layout	Fint, Jan Voellmy; Re B, Reto Bürkli
Archivrecherche	
Bildredaktion	Muda Mathis
Scans, Bildbearbeitung	Firma, Ort
Druck, Bindung	Firma, Ort; Firma, Ort
Verlag	Diaphanes Zürich Hardstrasse 69 CH-8004 Zürich www.diaphanes.ch
	© 2011 Diaphanes Verlag



ERNST GÖHNER STIFTUNG



Die vorliegende Publikation wird freundlicherweise unterstützt von Prof. Dr. Sigrid Schade, der Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste die zusammen mit Prof. Dr. Silke Wenk auch einen Textbeitrag an den Band zur Verfügung gestellt hat, dem Lotteriefonds Basel Stadt, der Abteilung Kulturelles des Kantons Basellandschaft, der Ernst Göhner Stiftung in Zug, (CMS und pro helvetia). Wir möchten an dieser Stelle allen Förderern ganz herzlich danken! Ohne deren Unterstützungen wäre eine Publikation wie diese kaum realisierbar gewesen. Ebenso gebührt den InterviewpartnerInnen, ZeitzeugInnen und Mit-AutorInnen an dieser Stelle ein ganz herzliches Dankeschön. In aufwändigen Lektüre- und Korrekturphasen haben wir versucht zusammen mit den ZeitzeugInnen, die Interviews einerseits so nahe am Dokumentarischen wie möglich zu halten, sie andererseits aber auch in eine stimmige Textform zu bringen. Schliesslich danken wir Franz Mäder, der Galerie Stampa, Alex Silber, Corsin Fontana, Reinhard Manz, Edu Haubensak und ... für das uns zur Verfügung gestellte Bildmaterial. Es handelt sich dabei um zum grössten Teil noch unpubliziertes Material, das nun der Forschung und der künstlerischen Praxis als «Bilderrepertoire» zur Verfügung gestellt werden kann.

Mehr zur Performance Chronik Basel unter:

www.xcult.org/performancechronik/

Auch gibt es niemanden, der den Schmerz an sich liebt, sucht oder wünscht, nur, weil er Schmerz ist, es sei denn, es kommt zu zufälligen Umständen, in denen Mühen und Schmerz ihm große Freude bereiten können. Um ein triviales Beispiel zu nehmen, wer von uns unterzieht sich je anstrengender körperlicher Betätigung, außer um Vorteile daraus zu ziehen?

Aber wer hat irgend ein Recht, einen Menschen zu tadeln, der die Entscheidung trifft, eine Freude zu genießen, die keine unangenehmen Folgen hat, oder einen, der Schmerz vermeidet, welcher keine daraus resultierende Freude nach sich zieht? Auch gibt es niemanden, der den Schmerz an sich liebt, sucht oder wünscht, nur, weil er Schmerz ist, es sei denn, es kommt zu zufälligen Umständen, in denen Mühen und Schmerz ihm große Freude bereiten können. Um ein triviales Beispiel zu nehmen, wer von uns unterzieht sich je anstrengender körperlicher Betätigung, außer um Vorteile daraus zu ziehen? Aber wer hat irgend ein Recht, einen Menschen zu tadeln,