

FRESSEN ODER FLIEGEN

ART INTO THEATRE - THEATRE INTO ART

FESTIVAL VOM
01. BIS 16. NOVEMBER IM HAU

HAU HAU HAU
EINS ■ ■ ■
■ ■ ■ ZWEI ■ ■ ■
■ ■ ■ DREI

Siemens artsprogram

Foto: © African Tentmakers, StartUp to Heaven (2007) von Christoph Schlingensiefel, FBM-Studio, Zürich, Installationsrecht, „Christoph Schlingensiefel: Querwörterkammer“, migros, museum für Gegenwartskunst, Zürich

FRESSEN ODER FLIEGEN

ART INTO THEATRE – THEATRE INTO ART
FESTIVAL VOM 01. – 16. NOVEMBER 2008
IM HAU

Im Museum Ludwig in Köln stand eine kleine Installation von Janet Cardiff: die Animation einer Opernsängerin in einem rotplüschigen Theater. Ein Modell im Pixi Format. Für jemand, der aus dem Theater kommt, schien es merkwürdig, dass eine Bildende Künstlerin ein Theater nachbaut. Als wir Janet Cardiff dann einluden, das, was sie da in klein nachbaute, könnten wir ihr im Format 1:1 zeigen, kam sie am nächsten Tag im HAU 1 vorbei und es war klar, dass sie für diesen Raum etwas erarbeiten wollte.

Mit „Ghost Machine“ entstand dann vielleicht die schönste Produktion unserer Zeit im HAU. Ein Video-walk, der Theater, Kunst, Performance, Hörspiel und Film war. Eine somnambule Theatervorstellung, die man sich selbst erlauben musste, geleitet durch den Screen einer Videokamera.

Bei Tanz im August 2005 stellten wir gemeinsam mit dem Siemens Arts Program eine Brunneninstallation von Jeppe Hein neben eine Bühneninstallation von William Forsythe, die jeweils den Zuschauer auf besondere Weise in ein Geschehen verwickelte. Daraus entstand nun eine neue Kooperation mit dem Siemens Arts Program.

Was am HAU vom 1. – 16. November passieren wird, lässt sich schwer beschreiben. Wir haben verschiedenen Bildenden Künstlern die drei Theater gezeigt und sie gefragt, ob sie in den Räumen etwas machen möchten oder ob sie vorhandene Werke hätten, die sie in diesem Zusammenhang zeigen wollten.

Harun Farocki und Antje Ehmman haben sich bei der Ausstellung „Kino wie noch nie“ wiederum mit der filmischen Technik Schuss und Gegenschuss auseinandergesetzt und einen Raum, der vor der Kamera mal ein Theaterraum war, in etwas Dialogisches zerlegt. Den Titel des Festivals, „Fressen oder fliegen“ haben wir von ihrer Installation gestohlen. Zerlegt man den Vogel, um ihn zu essen oder um zu verstehen, wie er fliegt? Vielleicht kann man nicht genauer formulieren, was die Funktion von Theater sein sollte. Farocki und Ehmman haben ihre Installation auf sechs verschiedene Screens zerlegt.

Die zweite Auftragsarbeit ist von Keren Cytter. Sie baut eine räumliche Installation für jeweils einen Zuschauer. Erzählt wird von einer französischen Familie namens Cartier, deren Versuch, sich mit Insulin aus dem Leben zu verabschieden, scheitert auf Grund einer zu geringen Dosis. Einzig das kleinste Kind kommt um. Cytters Filme wirken, als ob sie als Tochter von Rainer Werner Fassbinder in der Bildenden Kunst neu geboren wurde.

Thomas Demand zeigt einen 35 mm Film, der etwas vollständig Alltägliches zeigt: Regen. Allerdings ist er animiert. Man sieht diesen Film im riesigen Theater. Was an dem Film ist künstlich, was ist real? Unwillkürlich fängt man an, über das Verhältnis nachzudenken.

Wie hat der Vogel es geschafft zu fliegen, wie nimmt man den Vogel auseinander, um das herauszufinden. Was passiert, wenn man Bildenden Künstlern den Raum eines Theaters zur Verfügung stellt? Vielleicht ist es aber auch nur ein Kennenlernen, um wieder zu größeren einzelnen Arbeiten im Theater zu kommen.

(Matthias Lilienthal, Katrin Dod – Kuratoren „Fressen oder fliegen“)

FEASTING OR FLYING

ART INTO THEATRE – THEATRE INTO ART
FESTIVAL, NOVEMBER 01 – 16, 2008 AT HAU

The Museum Ludwig in Cologne was home to a small installation by Janet Cardiff. It was an animation of a female opera singer in a red plush theatre; a model in miniature format. For someone who comes from the world of theater, it seemed strange for an artist to be recreating a theater. We invited Janet Cardiff to come and see what she reproduced very small, this time in 1:1 format. She came to HAU 1 the next day, and it was clear she wanted to create something for this space.

Her “Ghost Machine” was arguably the finest production of our time at HAU. A video walk that was theater, art, performance, audio play and film rolled into one. A somnambulant theater performance that you had to walk through yourself, guided via the screen of a video camera.

In a Tanz im August 2005 joint project with the Siemens Arts Program, we juxtaposed a fountain installation by Jeppe Hein with a stage installation by William Forsythe – each work involving the observer in a particular way with what was happening. That led to a new joint project with the Siemens Arts Program.

It is hard to describe what will be happening at HAU from November 1 to 16. We showed our three theaters to various artists, asking them whether they would like to do anything in these spaces, or if they have existing works that they would like to show there.

In their exhibition “Cinema Like Never Before,” Harun Farocki and Antje Ehmman took up movie technique and the theme of shot and reverse shot. They dissect the space in front of the camera – a space that used to be a theatre – and reduce it to a kind of dialogue. We stole the title of the festival, “Fressen oder fliegen” (Feasting or flying) from their installation. Do you dissect a bird to eat it, or to understand how it flies? Perhaps it is impossible to define the function of theatre more precisely. Farocki and Ehmman have divided up their installation over six different screens.

The second commissioned work is by Keren Cytter. She creates a spatial installation for one observer at a time. It tells the story of a French family by the name of Cartier. They attempt to take their own lives with insulin – but the bid fails because the dosage is too low. Only the smallest child dies. Cytter’s films make it feel like she has been reborn to the world of art as the daughter of Rainer Werner Fassbinder.

Thomas Demand shows a 35 mm film featuring something completely common: rain. It is, however, an animation. You see this film in a huge theatre. What is artificial about it, and what is real? Spontaneously, you begin to ponder the relationship between the two. How did the bird manage to fly; how do you dissect the bird to find out?

What happens when you make the space of a theatre available to artists? Perhaps it is just a familiarisation, so as to get back to greater single works in the theatre. (Matthias Lilienthal, Katrin Dod – Curators “Feasting or flying”)

ZUR POLITIK DER MIMIKRY

VON ANSELM FRANKE

Ein Aspekt, der bei der Diskussion des Verhältnisses von Theater und Bildender Kunst oft unter den Tisch fällt, findet sich im Konzept der Mimesis – obwohl sich eigentlich diese seit Aristoteles so zentrale Kategorie der westlichen Kunstgeschichte als Diskussionsgrundlage geradezu aufdrängt. Denn Mimesis wird als Fähigkeit zur Nachahmung beschrieben. Die Wörterbuchdefinitionen aber lassen den Begriff ambivalent erscheinen, denn er bezeichnet beides, den Vorgang der Imitation wie auch das Produkt – den Prozess der Herstellung eines Bildes etwa und die Konfrontation damit. Es ist unschwer, diese beiden Pole der Bildenden und Darstellenden Kunst zuzuweisen – die jahrhundertelange Diskussion der Mimesis in der Bildenden Kunst konzentrierte sich auf die Materialität und den Status der Kopie, ihr Verhältnis als Repräsentation zum Repräsentierten etwa, kaum aber auf den mimetischen Prozess auf dem Weg zu dieser Kopie. Das „mimetische Vermögen“ nannte Walter Benjamin diesen, die mentale Fähigkeit zur Imitation und Immersion, die Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erkennen und sich anzueignen, sich im anderen und der Umwelt zu spiegeln, mehr noch, dabei selbst „ähnlich zu werden“.

Diese Form der Mimesis aber kann als das eigentliche Zentrum des Theaters, des Schauspiels reklamiert werden (gerade auch ohne auf die sich notorisch anschließenden Fragen nach Sein versus Schein etc. einzugehen). Die mimetische Tätigkeit wird an sich im Theater wenig reflektiert, weil sie einfach eine technische Voraussetzung des Schauspiels ist, wie eben jedes Instrument und jedes Medium über solche technischen Voraussetzungen verfügt. Der Blick darauf wird darüber hinaus in der Regel von der physischen Präsenz der Schauspieler und von dem Inhalt der jeweiligen Darstellung verstellt. Vielleicht muss man sich, um ein Bild von der mimetischen Tätigkeit zu bekommen, den konkreten singulären Schauspieler einmal aus der Gleichung „Theater“ wegdenken, um den Blick auf das Theater als eine Art mimetischer Sonderzone, eine Art sogar der mimetischen Maschine oder Apparatur, in dem bewusste Subjekte und Körper in mimetischem Austausch stehen, zu öffnen.

Walter Benjamin fordert, das Phänomen der Mimikry zu Rate zu ziehen, um das mimetische Vermögen zu verstehen. Benjamin meint damit das mimetische Verhalten bestimmter Organismen, die bestimmte Merkmale anderer Organismen oder ihrer Umwelt imitieren, was in der Biologie als Mimikry oder Mimese bekannt ist. Tatsächlich versetzt einen der Umweg über die Mimikry in die Lage, besser zu erkennen, um was es geht, und einen differenzierteren Blick auf Mimesis zu werfen, die ansonsten doch überwältigend negativ konnotiert ist. Denn das ist wichtig sich klar vor Augen zu führen: das historische Ausmaß der Ablehnung, ja Verdammnis der Mimesis nicht nur in der Bildenden Kunst in ihrem Bruch zur Moderne (worin Platos Ablehnung der Mimesis als „Schein“ sowie das biblische Bilderverbot ihr Echo finden), sondern auch im Avantgarde-Theater und der doch so bestimmenden Diskussion um das Verhältnis zum Zuschauer. Unter dem Eindruck eines erdrückenden bürgerlich-akademischen Realismus und der mit ihm verbundenen symbolischen und sozialen Ordnung wird Mimesis durchgehend negativ verstanden und mit Unmündigkeit, Falschheit und repressiver



Ria Pacqué, “Confronting a colonial past”, 1993, 6 photos, 73 x 106 cm, collection of Museum voor Moderne Kunst Arnhem.

Identifikation gleichgesetzt. Der Begriff der Mimikry wurde auch deshalb so häufig über den Rahmen der Biologie hinaus angewendet, weil er eben die Möglichkeit einer subversiven Form der Mimesis nahelegt, ohne diese gleich ganz abzulehnen. Denn wohin führt eine solche Ablehnung auch, wenn nicht zu dem so hilflosen wie erschreckenden Versuch, das Unheil des Unechten und Unwahren und Uneigentlichen im Reich der Realität ein für allemal ausmerzen zu wollen? Diese Forderung nach unmissverständlicher Wahrheit heiße, die Identität von Zeichen und Bezeichnetem, Repräsentation und Repräsentiertem, Kopie und Original einzufordern. Diese Orientierung hin auf eine solche Identität aber ist es genau, die durch Mimikry auf den Kopf gestellt wird, etwa wenn ein gefallenes Blatt sich zum plötzlichen Flügelschlag erhebt. Mimikry eröffnet die Möglichkeit einer Politik der Mimesis, die den Zwang zur Identität aushebelt und dabei doch adressiert.

Im Jahr 1935 veröffentlichte der französische Soziologe und Surrealist Roger Caillois einen einflussreichen Artikel über das Phänomen der Mimikry (‘Mimetisme et psychasthénie légendaire,’ *Minotaure* 7, 1935). In detaillierter Untersuchung verschiedener Spezies greift Caillois die gängige biologische Erklärung mimetischen Verhaltens an, die darin eine taktische Tarnung im Kampf um das Fressen-oder-Gefressenwerden sieht. Ein solches taktisches Verhalten nicht ausschließend, besteht Caillois aber darauf, dass die gängige Interpretation keine Erklärung für das entscheidende WIE der Mimikry bietet. Caillois erklärt Mimikry als wahrnehmungspsychologisches Phänomen: als eine Verlockung und Assimilierung durch und an die Umwelt im Prozess der Wahrnehmung dieser Umwelt, als eine Form des ekstatischen Außer-sich-Seins, einer „Depersonali-

sierung durch Assimilierung an den Raum“, der er den Namen „Psychasthénie légendaire“ gibt. Diese mimetische Extase, in der ein Organismus seiner Umgebung ähnlich wird, kann laut Caillois auch mit einer dreidimensionalen Fotografie der Umgebung verglichen werden, einer Art fotografischer Skulptur, zu der ein mimetischer Organismus wird.

Es ist deutlich, dass es hier um etwas anderes geht als um die piktoriale Mimesis und die sich daraus ableitenden, auf Repräsentation und Legitimation fixierten Fragen, etwa nach dem Status von Kopie und Original. Caillois’ Mimikry ist eine Untersuchung, wie sie von Benjamin verlangt wurde, die nicht nur deutlich macht, dass Mensch und Natur in einer Art von mimetischer Kontinuität stehen (der Mensch ist nach Benjamin schlicht das mimetischste aller Lebewesen), sondern auch, dass es bei der Frage der Mimesis wesentlich um die Fähigkeit geht, die vielleicht wichtigste aller Grenzen zu überqueren, die Grenze zwischen einem Organismus und seiner Umgebung, zwischen dem Selbst und dem Anderen, dem Selbst und der Welt. Und Caillois geht es in seiner Analyse der Mimikry um nichts weniger als um das Verhältnis eines Organismus zu seiner Umgebung, um die Frage der Differenz.

Caillois’ Artikel bietet eine Folie für eine alternative, oft überraschende Kunstgeschichte der Moderne, in der unterschiedlichste Traditionslinien miteinander in Beziehung treten und in deren Verhältnis sich die Konturen einer Politik der Mimesis abzeichnen. Caillois’ Artikel haben im Surrealismus eine Spur der Beschäftigung mit Mimikry hinterlassen, die eine Fusion mit den surrealistischen Obsessionen der Transgression und Maskerade eingingen – Maskerade und Mimikry wurden u.a. zu Zeichen des Weiblichen,

das in Form der Femme Fatale zum mimetischen „Kannibalismus“ stilisiert wurde, zu einer bis hin zur Einverleibung gehenden Kontrolle des „Originals“ durch die „Kopie“ – eine extreme, sexualisierte Form jener als „sympathetischer Magie“ beschriebenen Praxis, bei der eine Kopie Macht über das Original erlangt. Hatte doch schon Plato das Weibliche herabwertend mit Mimesis (Frauen imitieren die Erde, so Plato) gleichgesetzt! Diese Herabsetzung des Weiblichen zu einem bloßen Spiegel (der „Erde“ oder „Natur“ einerseits, der männlichen Signifikation andererseits) ist der Dreh- und Angelpunkt mimetischer Strategien der frühen feministischen Kunst, in der Mimikry zu einem Instrument der Kritik herrschender Repräsentationsmuster wurde, zu einer Kritik der Subversion, einer Kritik der Repräsentationsmuster gleichsam von innen heraus, die es ermöglicht, den Zwang zur Identifikation, zur Gleichheit zu spiegeln, auszustellen, zurückzusenden. Strategien der Mimikry stellen ein existierendes Verhältnis als ein mimetisches Verhältnis aus, sie verwandeln ein Faktum in ein Verhältnis, das in der herrschenden symbolischen Ordnung einfach als naturgegeben proklamiert wird und sich so in den jeweiligen gefestigten Rollenmodellen manifestiert.

Wenn weiter oben von der anti-mimetischen Haltung der Avantgarden die Rede war, so wird nun deutlich, dass der Bezugsrahmen nicht auf die Kunst beschränkt bleiben kann, wo es um künstlerische Formen der Mimesis geht, sondern dass die gesellschaftlich-historische Rolle der Mimesis, oder vielmehr mimetischen Verhaltens, als eigentliche Referenz dient, an der sich die künstlerischen Strategien messen und abarbeiten. Bei dieser gesellschaftlichen Realität mimetischer Verhältnisse geht es um die Prozesse der Subjektivierung und der Hierarchien der Subjekt-

positionen. Der stigmatisierte Bereich des mimesischen Verhaltens führt hier in eine Grauzone des Nicht-Identitären, des Noch-Nicht und Nicht-Mehr, wo Mimesis im wesentlichen eine Kraft der Transformation, des Anders-Werdens (sowohl seiner Möglichkeit als auch seiner Verhinderung) ist, und damit eine Zone sozialer Realität sowohl zwischen als auch jenseits der Alternative Repräsentation/Nicht-Repräsentation beschreibt, die die Debatten der Moderne markiert.

Die kritischen mimetischen Strategien, deren Geschichte als eigene Traditionslinie noch zu schreiben ist, und über die sich das Verhältnis von Theater zu Bildender Kunst neu (und das ist wesentlich: anti-institutionell) definieren lässt, können nur verstanden werden, wenn sie politisch und historisch gesehen werden, und das heißt im Kontext der Zurückweisung der Mimesis in der Sphäre des öffentlichen Lebens. Nur über den Rückschluss auf die mit dieser Zurückweisung verbundenen sozialen Ausschlussmechanismen wird die Sprache kritischer, subversiver und exzessiver Mimesis deutlich. Dass nämlich die europäische Moderne, die Kultur der Aufklärung, ihre Selbst-Definition durchweg in expliziter Abgrenzung zu Mimesis und mimetischem Verhalten vollzog – sei dies in ihrer Ablehnung des abergläubischen mimetischen Zaubers, in ihrem Verhältnis zum „Anderen“, zu primitiven Völkern etwa, aber auch zu Kindern oder eben zum Wahnsinn. Eine Ablehnung, die auch das gesamte rationalistische Wissenschaftsverständnis und seine anti-subjektivistische, anti-anthropomorphische Ausrichtung entscheidend bestimmt. Und nicht zuletzt ist die Definition des autonomen Subjekts, das moderne Individuum, eine explizit anti-mimetische Konstruktion.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass das politische Potential mimetischer Strategien, wie sie hier über den Umweg der Mimikry skizziert worden sind, zweierlei ist: Die exzessiven, karnevalesken Formen der Mimikry bringen den Ausschlussmechanismus selbst zum Ausdruck, die Art und Weise, wie sich die mimetischen Verhältnisse der Moderne im Ausschluss, im pathologisierten Anderen einschreiben. Die daraus resultierende Ästhetik spricht die Sprache des Symptoms, das ausagiert wird, eine Verinnerlichung, die nach außen gekehrt wird. Das zweite Register und seine ästhetischen Möglichkeiten aber mögen heute relevanter sein, unter Bedingungen, in denen sich Machtverhältnisse zunehmend schwieriger benennen lassen, immer mehr zu einer naturähnlichen Grundbedingung werden. Mimikry wird darin benutzt, die impliziten Machtbedingungen einer Situation explizit werden zu lassen, den Hintergrund (sprich: die Hintergrundbedingungen) in den Vordergrund treten zu lassen, indem das Subjekt selbst in diesem Hintergrund aufgeht, quasi Hintergrund wird. Darin klingt das Konzept des Brecht'schen Gestus an, eine anti-mimetische Form der Mimesis, durch die sich in einer Haltung der gesamte soziale Kontext, die Hintergrundbedingungen ausdrücken. Der Gestus artikuliert die mimetischen Kräfte eines Milieus, die einen Charakter quasi zusammenmontieren, wie Brecht im Verweis auf die Montagetechnik im Film einmal sagt. In den künstlerischen Arbeiten, die heute als Grenzgänger zwischen Theater und Bildender Kunst wahrgenommen werden, finden sich im wesentlichen zwei Anknüpfungspunkte an diese ungeschriebene Traditionslinie der mimetischen, oder besser „mimetismetischen“ Kunst (unter diesem Motto stehen am 4. und 5. November zwei Abende zum Thema im vorliegenden Programm): Das Interesse

an Zuständen der De-Subjektivierung, den sozialen und mentalen Zuständen der Medialität sowie Formen der Hintergrund-Explication, über die die impliziten, unbewussten, bildhaften und mythischen Normvorstellungen unserer Gesellschaft artikulierbar werden.

Das Programm „Mimetismus I&II“ basiert auf der Ausstellung *Mimétisme*, entwickelt und gezeigt im Extra City Center for Contemporary Art, Antwerp, Belgium, Januar – April 2008, kuratiert von Anselm Franke

ON THE POLITICS OF MIMICRY BY ANSELM FRANKE

One aspect often forgotten in the discussion of the relationship between theatre and the fine arts is the concept of mimesis – even though this category of western art history, central since Aristotle, is an obvious basis for discussion. Mimesis is defined as the ability to imitate. Yet the dictionary definition makes the idea sound ambivalent, because it describes both – the process of imitation, as well as the product – the process of creating a painting for example, and the confrontation with it. It is not difficult to align these two poles with the fine arts and the performing arts – the centuries-old discussion of mimesis in the fine arts concentrates on things such as materiality and the status of the copy, and its relationship as a representation to the thing represented – but rarely on the mimetic process that leads to this copy, on the mimetic faculty, as Walter Benjamin called it, the mental capacity for imitation and immersion, the ability to recognise similarities and to adopt them, to reflect oneself and one's environment, and, more to the point, to become similar in the process.

This form of mimesis, however, can be reclaimed as the true focus of the theatre, of acting (without going into the notorious follow-up questions about really “being” and merely “pretending to be”). The act of mimesis itself is little discussed in the theatre because it is simply a technical requirement of acting, just as every instrument and every medium has its technical requirements. On top of that, any view of it is usually distorted by the physical presence of the actors and by the content of any given performance. In order to form an image of the act of mimesis, one must perhaps subtract the concrete, individual actor from the “theatre” equation, so as to open up a view of the theatre as a kind of mimetic special zone, even a kind of mimetic machine or apparatus, in which conscious subjects and bodies carry out a mimetic exchange.

Walter Benjamin says we should consider the phenomenon of mimicry to understand the mimetic faculty. Benjamin means the mimetic behavior of particular organisms, which imitate particular characteristics of other organisms or of their environment. This is known to biologists as mimicry or mimesis. Indeed, the route of understanding mimicry allows us to better recognise what this is about, and gives us a more differentiated view of mimesis – which is usually overwhelmingly laden with negative connotations. It is important to show quite plainly that the historical extent of the rejection, even condemnation of mimesis is not limited to modern art (in which Plato's rejection of mimesis as mere “seeming” and the biblical prohibition on images are reflected), but also in avant-garde theatre and the really very dominant discussion on the relationship with the audience. Haunted by an

oppressive bourgeois-academic realism, and the symbolic and social order linked to it, mimesis is always regarded in a negative way, and is equated with dependence, duplicity, and repressive identification. The concept of mimicry has therefore been used beyond the bounds of biology because it implies the possibility of a subversive form of mimesis without completely rejecting it. For what can such a rejection lead to, if not to the attempt – both helpless and alarming – to annihilate the evil of the artificial, the untrue, and the unreal in the realm of reality? The call for unmistakable truth would mean a demand for proof of identity of the sketcher and the sketched, the representation and the represented, the copy and the original. But it is precisely this orientation toward such an identity that is turned upside-down by mimicry – as if a fallen leaf suddenly rose like a beating wing. Mimicry opens up the possibility of a politics of mimesis, which annuls the obligation to prove identity even while addressing it.

In 1935, the French sociologist and Surrealist Roger Caillois published an influential article on the phenomenon of mimicry (*Mimetisme et psychasthénie légendaire*, *Minotaure* 7, 1935). In a detailed study of various species, Caillois attacks the common biological explanation of mimetic behavior, which sees it as tactical camouflage in the battle to eat or be eaten. While not ruling out that kind of tactical behavior, Caillois however insists that the usual interpretation provides no explanation for the decisive HOW that mimicry confronts us with. Caillois explains mimicry as a phenomenon of perception psychology: as a temptation and assimilation to and by the environment in the process of perceiving this environment, as a form of ecstatic delirium, a “depersonalization through assimilation to space,” which he dubs “psychasthénie légendaire.” According to Caillois, this mimetic ecstasy, in which an organism becomes like its surroundings, can be compared with a three-dimensional photograph of the surroundings, a kind of photographic sculpture that a mimetic organism turns into.

It is clear that this is about something other than pictorial mimesis and the questions that arise from it on matters of representation and legitimisation, such as the question of the status of the copy and the original. Caillois's mimicry is a study – such as Benjamin called for – which not only makes clear that man and nature are part of a kind of mimetic continuity (according to Benjamin, man is no less than the most mimetic of all living things), but also that the question of mimesis is, in essence, about the ability to cross what may be the most important of all boundaries, the boundary between an organism and its environment, between the self and the other, the self and the world. And Caillois's analysis of mimicry is about no less than the relationship between one organism and its surroundings, the question of difference.

Caillois's article provides a backdrop for an alternative, often surprising history of modern art, in which widely-differing traditions are linked with one another, and in whose relationships the contours of a politics of mimesis are outlined. Caillois's articles have left behind in Surrealism traces of involvement with mimicry, which involved a fusion with the surrealist obsessions of transgression and masquerade. Masquerade and mimicry were made into, amongst other things, symbols of the feminine, which was stylised in the form of the femme fatale into mimetic “cannibalism,” to a control over the “original” by the “copy” going as

far as complete absorption – an extreme, sexualised form of that practice described as “sympathetic magic,” in which a copy can obtain power over the original. Even Plato equated the feminine with mimesis in a derogatory way (women imitate the Earth, according to Plato)! This reduction of the feminine to a mere mirror (“the Earth,” or “nature” on the one hand, and the masculine signification on the other) is the point upon which the mimetic strategies of early feminist art turns; the art in which mimicry became an instrument for criticising the dominant representation patterns, a critique of subversion, a critique of representational patterns from the inside out, which makes it possible to reflect the demand for identification, for equality, to switch it off, to send it back. Strategies of mimicry display an existing relationship as a mimetic relationship, they transform a fact into a relationship that is simply proclaimed to be a natural part of the dominant symbolic order and therefore manifests itself in the current set role model.

Earlier, we mentioned the anti-mimetic stance of the avant-gardes, and now it becomes clear that the frame of reference cannot remain restricted to art when it comes to artistic forms of mimesis. Instead, the socio-historical role of mimesis – or rather of mimetic behavior – serves as the real point of reference by which artistic strategies measure themselves and wear themselves out. This social reality of mimetic relationships is about the processes of subjectivisation and the hierarchies of the subject positions. The stigmatised field of mimetic behavior here leads to a grey area of the non-identified, the not-yet, and the no-longer, where mimesis is first and foremost a force for transformation, of becoming different (both the possibility and the prevention of such change), thereby describing a zone of social reality both between and beyond the alternative of representation or non-representation, which characterises the debates on the modern age.

The critical mimetic strategies whose history is still to be written as their own tradition, and through which

the relationship of theatre to fine art is newly (and importantly: anti-institutionally) defined, can only be understood when they are regarded in their political and historical context. That means in the context of the rejection of mimesis within the sphere of public life. It is only via the connection with the social exclusion mechanisms associated with this rejection that the language of critical, subversive, and excessive mimesis becomes clear. That the European modern age, the language of the Enlightenment, defined itself in explicit differentiation from mimesis and mimetic behavior – whether it was due to a rejection of the superstition of mimetic magic, or to its relationship to the “other,” to primitive peoples for instance, or indeed to children or to madness. It is a rejection that played a key role in the definition of the whole rationalist understanding of science and its anti-subjectivist, anti-anthropomorphic direction. And not least is the definition of the autonomous subject, the modern individual, an explicitly anti-mimetic construction. Given this background, it becomes clear that the political potential of mimetic strategies, as they have been sketched out here via the path of mimicry, is twofold. On the one hand are the excessive, carnivalesque forms of mimicry that themselves express the mechanism of exclusion, the manner in which mimetic relationships in the modern age commit themselves to exclusion, to the pathologisation of the other. The aesthetic resulting from this speaks the language of the symptom that is acted out, an internalisation that is turned inside out. The second register and its aesthetic possibilities may well be more relevant today, under conditions in which power relationships are increasingly difficult to name, increasingly becoming a fundamental condition as if a part of nature. Mimicry is used here to make the implicit conditions of power in a given situation explicit, to bring the background (or rather, the basic conditions) into the foreground, when the subject itself becomes absorbed into the background – virtually becomes part of the background. In this, we rediscover Brecht's concept of *gestus*, an anti-mimetic form of mimesis, through which it is expressed in an

attitude to the entire social context, the background conditions. *Gestus* articulates the mimetic forces of a milieu that virtually assembles a character – as Brecht himself once said in reference to the film technique of montage. In artistic works that are perceived today as crossing over between theatre and the fine arts, there are primarily two links to this unwritten tradition of the mimetic – or, even better, “mimetismetic” art (the current program features two evenings on this theme): The interest in the conditions of de-subjectivisation, the social and mental conditions of mediality, as well as forms of background explication, through which the implicit, unconscious, illustrative, and mythical norms of our society can be articulated.

The program “Mimetism I&II” is based on the exhibition *Mimétisme*, developed and staged at the Extra City Center for Contemporary Art, Antwerp, Belgium, January – April 2008, curated by Anselm Franke



Javier Tellez, “Oedipus Marshal”, 2007, DVD, color/sound, 30 min., courtesy of the artist and Figge von Rosen Galerie Köln.

THEATER UND BILDENDE KUNST – EIN MÄRCHEN FÜR ERWACHSENE VON BARBARA GRONAU

Als im Jahr 2004 die Arbeit „Ghost Machine“ von Janet Cardiff und George Bures Miller im Hebbel am Ufer zu sehen war, zeigte sich sehr schnell, dass die Verbindung von Bildender Kunst und Theater mehr sein kann als der notorische Verweis auf interdisziplinäre Tendenzen. „Ghost Machine“ war ein Hybrid aus Performance, Rauminstallation, Video und Soundexperiment, bei dem das Publikum mit einer Kamera in der Hand einer verwirrenden Spur durch die Flure, Säle und Winkel des alten Hebbel-Theaters folgte. Die Möglichkeit, die in der Kamera aufscheinenden Ereignisse mit den im Theaterraum erlebten Geschehnissen zur Deckung zu bringen, forderte nicht nur die Einbildungskraft der Zuschauer heraus, sondern war von der Frage „Was ist und wo beginnt Theater?“ nicht zu trennen.

In der Zusammenarbeit mit Bildenden Künstlern geht es augenscheinlich weniger darum, das HAU als Galerie umzufunktionieren, als vielmehr darum, mit dem Umweg über andere Kunstformen die ästhetischen Möglichkeiten des Theaters selbst auszuloten. Wie die Ausstellungen „I promise it’s political“ (Köln 2002), „Das lebendige Museum“ (Frankfurt am Main 2003) oder „The Impossible Theatre“ (London, Warschau, Wien 2005) gezeigt haben, finden Versuche der künstlerischen Grenzüberschreitung heute meist in Museen statt, die mit der Einladung von Theater- und Performancekünstlern eine Verlebendigung und Theatralisierung musealer Präsentationsformen anstreben.

Die Reihe „Fressen oder fliegen“ versucht diese Lücke zu schließen, indem der Raum des Theaters mit all seinen architektonischen, politischen und institutionellen Implikationen – aber auch mit seinen technischen Möglichkeiten – neuen künstlerischen Ansätzen zur Verfügung gestellt wird. Dabei tauchen unwillkürlich alte Ressentiments und neue Pathosformeln auf, die das Verhältnis von Bildender Kunst und Theater seit vielen Jahrzehnten bestimmen. Zu den Ressentiments zählt etwa der notorische Verweis auf das von Michael Fried gegen die Minimal Art geführte Diktum, Theater sei die „Negation von Kunst“ und habe die moderne Malerei „korrumpiert und pervertiert.“ Zu den modernen Pathosformeln zählt dagegen der zeitgenössische Begriff der „Interart“.

Die modernen Interferenzen von Bildender Kunst und Theater lassen sich – grob gesprochen – auf vier Impulse zurückführen: der Sehnsucht nach Transgression, dem Spiel mit Prozessualität, der Aktivierung des Zuschauers und der Neubestimmung des Raumes.

OHNE GRENZEN

Von den historischen Avantgarden übernehmen europäische und amerikanische Künstler nach dem II. Weltkrieg vor allem zwei Forderungen: die nach der Entgrenzung der einzelnen Kunstgattungen untereinander und die nach der Annäherung von Kunst und Leben.

Diese Entwicklung zeichnet sich durch eine schrittweise Auflösung traditioneller Gattungsgrenzen aus und geht mit der Infragestellung und Abkehr von einem an Objektivität und Geschlossenheit orientierten Werkbegriff einher. Allan Kaprows

„Happenings“ oder Joseph Beuys’ ‚soziale Plastiken‘ stellen historische Beispiele solcher Entgrenzungsbestrebungen dar. Die Zunahme der performativen – das heißt der handlungs- und prozessgebundenen – Aspekte von Kunst führt zu einer Verschränkung von Bildender Kunst und Theater, die sich in der Suche nach ‚Aktionen‘ (Wiener Aktionismus), ‚Ereignissen‘ (New Yorker Fluxusbewegung) oder ‚Situationen‘ (Pariser Situationisten) niederschlägt.

Zwar beziehen sich zahlreiche Künstler der Neoavantgarde zunächst nur in abgrenzender Form auf das „stage theatre“, weil am Theater noch immer der Charakter des Scheins und der Verstellung zu kleben scheint. Doch bereits Kunstkritiker wie Susan Sontag oder Richard Kostelanetz schlagen bereits in den 1960er Jahren eine Brücke zum Theater und erkennen in der Aktionskunst ein „Theater der Maler“ und ein „Theatre of mixed means.“ Wenn heute in der Bildenden Kunst mit Prinzipien der Inszenierung (Matthew Barney), der Prozessualität (Bruce Nauman), des Körpereinsatzes (Carsten Höller) oder des Ausstellungskontextes (Jeppe Hein) gearbeitet wird, dann kreisen die Arbeiten um Aspekte der Aufführung, der Betrachtereinbeziehung oder der Maskerade. Sie rekurren dabei auf theatrale Paradigmen wie das der Selbstinszenierung, der Vorführung einer Handlung oder auf das des Raumes als Schauplatz und Szenerie.

Umgekehrt ist zu beobachten, dass auch das Theater unter dem Einfluss der Bildenden Kunst revolutioniert wird. Was in den 1990er Jahren als ‚postdramatisches Theater‘ die Bühnen erobert, ist das Ergebnis einer jahrzehntelangen wechselseitigen Annäherung von Theater und Performancekunst, Body-Art und New-Media-Bewegung.

PROZESS UND EREIGNIS

Die Abkehr vom traditionellen Werkbegriff vollzieht sich mit einer gleichzeitigen Hinwendung zum Ereignis als prozessualer Form. So bekennt bspw. der amerikanische Fluxuskünstler George Brecht: „Das Wort Event schien mir die totale, alle Sinne in Anspruch nehmende Kunsterfahrung auszudrücken, an der ich mehr als an allem anderen interessiert war.“ Schon 1950 initiieren die Foto- und Filmarbeiten, mit denen Hans Namuth den Maler Jackson Pollock porträtiert, ein neues, aktionszentriertes Kunstverständnis. Pollock steht hier mitten ‚in‘ seinen Werken und lässt die Farbe als Spur den tänzelnden, werfenden, schüttenden, kreisenden und spritzenden Bewegungen seines Körpers folgen. Namuths Bilder veranlassen den amerikanischen Kunstkritiker Harold Rosenberg 1952 zu jenem vielzitierten Statement, das den ästhetischen Produktionsprozess mit dem „Agieren in einer Arena“ vergleicht: „Zu einem bestimmten Zeitpunkt erschien einer Reihe amerikanischer Künstler die Leinwand plötzlich nicht mehr als Fläche, auf der ein wirklicher oder imaginiertes Gegenstand reproduziert, neu entworfen, untersucht oder ‚ausgedrückt‘ werden sollte, sondern als eine Arena, in der es zu agieren galt. Nicht ein Bild gehörte auf die Leinwand, sondern ein Ereignis.“

Die Umdeutung des Malaktes in eine Performance verschiebt den Fokus von der Produktion mimetischer Objekte zum Prozess einer offenen Handlung am Material. Was Amelia Jones als „the Pollockian performative“ bezeichnet hat, kann als initiatorisches Moment der Neoavantgarde angesehen werden. Die „Aktion“ gilt nun als zentraler Modus der Produktion und der Rezeption von Kunst. Denn die Filmaufnahmen bilden nicht bloß die Kunstpraxis des Malers ab, sondern bringen die Vorstellung vom „Artist as

Actor“ – im Doppelsinn von Handelnder und Darstellender – hervor.

Die Metapher der „Aktion“ wird nicht nur zur Sammelbezeichnung einer speziellen Kunststrichtung, sondern bildet ein Synonym für das Performative, auf das alle Kunstformen dieser Zeit in unterschiedlicher Weise Bezug nehmen. Die Flüchtigkeit des Ereignisses soll zudem ein Widerstandspotential gegen den ökonomischen Zugriff des etablierten Kunstsystems markieren. Weil die Aktion als solche „nicht gehandelt, verkauft, nicht goldgerahmt, nicht verbrannt, nicht luxuseziert, nicht auf Postkarten gedruckt, nicht als Schlafzimmerdekoration missverstanden werden kann“, wie der Künstler Thomas Schmit betont, gilt sie immer wieder als Mittel gegen die Logik des Marktes. Dass die Aktionskunst jedoch von Beginn an mit ihrer Medialisierung, Institutionalisierung und Vermarktung verbunden ist, lässt sich allein an der Karriere der Pollock-Portraits von Hans Namuth verfolgen.

TEILNEHMEN UND SPIELEN

„Warum lernt man die Geschichte der Moderne nicht im Stil Äsopischer Fabeln?“ fragt Brian O’Doherty in seinem epochalen Essay „Inside the White Cube“ 1976. Als Fabel ließen sich die komplexen Wege der modernen Kunst in anschauliche Märchen für Erwachsene verwandeln, die Titel wie „Wer brachte die Illusion um?“, „Wie der Rand gegen die Mitte revoltierte“ oder „Wohin verschwand der Rahmen?“ tragen könnten. All diese Märchen erzählten von einer verwirrenden Tendenz der Moderne: der Neubestimmung der Rolle des Betrachters. Der vormals stumme, gesichtslose Augenzeuge wird nunmehr körperlich adressiert, sinnlich verführt, latent bedroht oder buchstäblich unterworfen („Bande von Versagern senkt den Kopf beim Eintreten“, hatte Ben Vautier über die hüfthoch verkleinerte Eingangstür seiner Ausstellung geschrieben.) Über sinnliche Wahrnehmung, leibliche Bewegung oder handelndes Eingreifen sollen die Zuschauer zu engagierten Teilnehmern und Mitspielern werden. Vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird mit der Forderung nach Partizipation ein künstlerischer Kampfbegriff ausformuliert, der an die Stelle geschlossener Werke kollektive Aktionen setzen will. So fordert etwa Allan Kaprow in den 1960er Jahren: „audiences should be eliminated entirely.... A group of inactive people is just dead space.“ Zur Wiederbelebung des ‚toten‘ Zuschauerraumes wird das Publikum im Theater, im Museum oder im urbanen Raum zu Aktionen wie Essen, Trinken, Schmierern, Tauschen, Schreiben, Fegen oder Sprechen aufgefordert. Bezeichnenderweise erweist sich die emphatisch begrüßte Aktivität der Teilnehmer unter anderem dann als problematisch, wenn die Handlungen der Besucher den Intentionen des Künstlers zuwiderlaufen. So musste auch Kaprow eingestehen: „the [visitors] came in and talked and moved about and sometimes were even aggressive and pulled things down and broke them... [finally] they ruined the composition.“

VOM KUBUS ZUR AKTIONSZONE

Die Reflexion auf den Raum und seine historischen, politischen und institutionellen Parameter kann als eine der wichtigsten Schnittstellen von Bildender Kunst und Theater verstanden werden. Im Konzept der Ortschaftspezifik – also der direkten Bezugnahme auf den Umgebungsraum – und der Herausbildung der Installationskunst finden sie ihren beispielhaften Ausdruck. Während der ‚white cube‘ des Museums

oder der Galerie einen scheinbar neutralen Ort etabliert, in dem der Betrachter autarken Kunstwerken gegenübertritt, thematisieren ortsspezifische und installative Arbeiten sowohl den Ort als auch die Körper und die Bewegungen derjenigen, die sie betreten.

Im Bereich des Ästhetischen wird die Auseinandersetzung mit dem Raum zum zentralen Gravitationsfeld performativer Praktiken und Diskurse, markiert er doch jenen Punkt, an dem sich Subjekt und Objekt über eine perzeptuelle und politisch-soziale Konstellation gegenseitig ausdifferenzieren. Dabei wird dem Raum die Rolle zugesprochen, Austragungsort einer doppelten Überschreitung zu sein: als Ort gattungübergreifender ästhetischer Praktiken und als Ort gesellschaftlicher Bedeutungsvermittlung markiert er das Versuchsfeld, auf dem ästhetische Autonomie über eine Kontextualisierung und Totalisierung des Raumes aufgehoben werden soll. So heißt es etwa in Wolf Vostells ästhetischem Programm „Was ich will“: „Kunst als Raum, Raum als Umgebung, Um-

gebung als Ereignis, Ereignis als Kunst, Kunst als Leben.“

Die räumliche Transgression verläuft über zwei Strategien: die Ausdehnung, ja Auswucherung des Objektes (die Plastik wird zur multimedialen Installation, die Bühne schwappt über die Rampe) und über die Kontextualisierung des scheinbar neutralen Galerie- oder Museumsraumes. Ob als Wüstenlandschaft, öffentlicher Platz oder szenisches Tableau, ist der Raum nicht mehr länger neutraler Hintergrund, sondern wird selbst zum Gegenstand der Inszenierung. Dabei tritt der Besucher nicht einfach einem Objekt gegenüber, sondern in eine Situation ein, die ihn umfängt und adressiert.

Am Schnittpunkt dieser beiden Achsen taucht plötzlich ein alter Bekannter auf – das Wagnersche Gesamtkunstwerk. Wenn Joseph Beuys von seinen Aktionen als „Gesamtkunstwerk unter der Methode des Schaubildes“ spricht, Ilya Kabakov seinen ‚totalen‘ Installationen den „Charakter des Gesamtkunstwerks“ verleihen will und Christoph Schlingensief die

multimediale Annäherung an den Geist von Bayreuth sucht, scheint Wagners Idee der ästhetischen Totalität nicht weit. Glaubt man Boris Groys, so hat die Installationskunst in dieser Hinsicht dem Theater den Rang abgelaufen. Weil die Installation sowohl gemalte Bilder, Zeichnungen, Fotos und Texte als auch Objekte, Readymades, Filme oder Tonbänder in sich aufnehmen kann, gilt sie als „extrem gefräßige Kunstform“. Im Märchen bekäme sie glatt den Part des bösen Wolfs.

THEATRE AND FINE ART – A FAIRYTALE FOR ADULTS BY BARBARA GRONAU

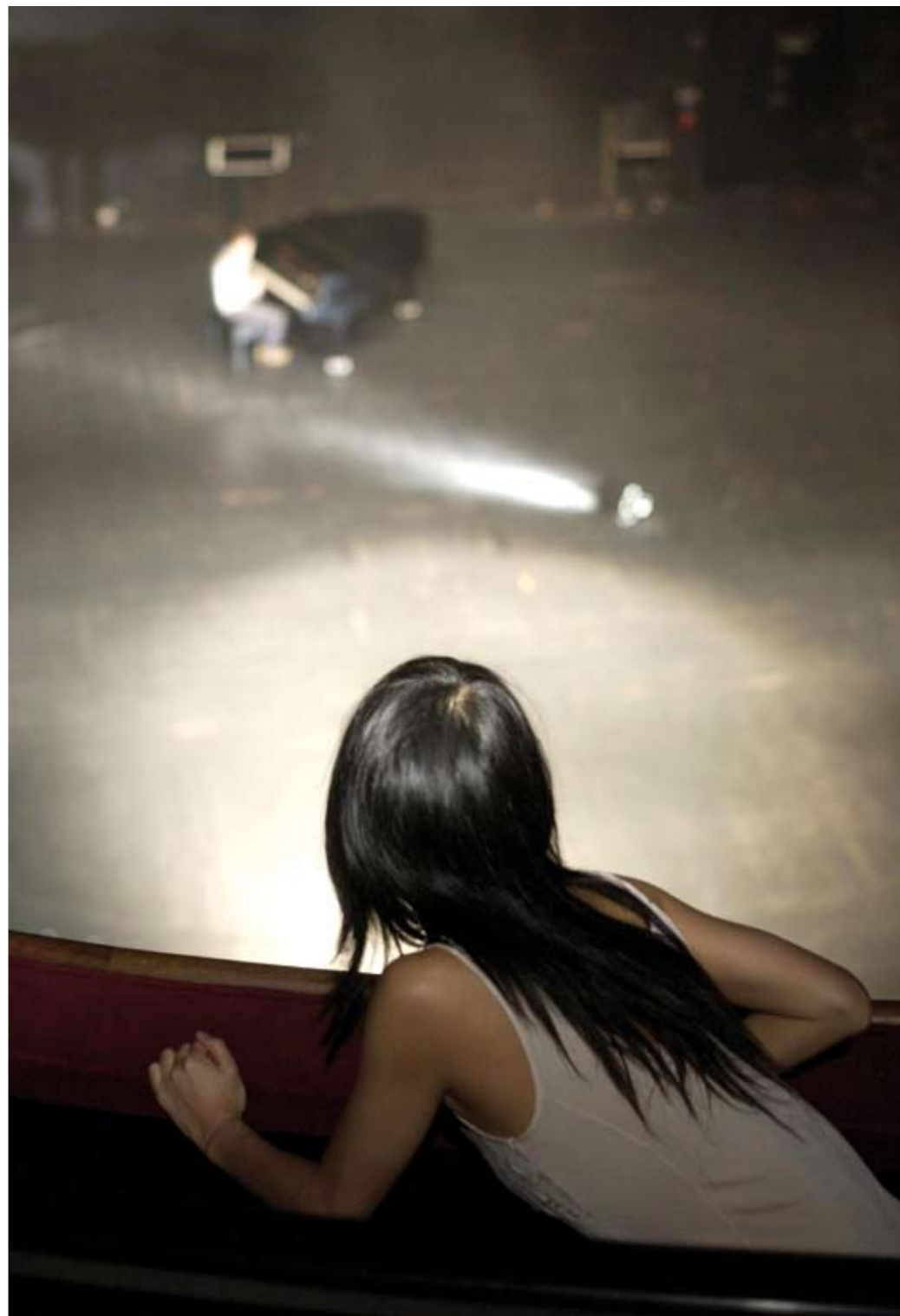
When Janet Cardiff and George Bures Miller presented “Ghost Machine” at Hebbel am Ufer in 2004, it soon became clear that visual art and theatre can be linked in a way that amounts to more than an obligatory nod to interdisciplinary tendencies. As a hybrid of performance, installation, video, and acoustic experiment, “Ghost Machine” required its audience to take a camera in hand and embark upon a confusing trail through the corridors, halls and corners of the old Hebbel-Theater. The possibility of bringing the events flashed up on the camera into congruence with what viewers experienced in the space of the theatre not only challenged the participants’ powers of imagination, it inevitably raised the question of what theatre is and where it begins. Evidently, the collaboration between HAU and visual artists is less about turning the theatre into a gallery than of fathoming the aesthetic possibilities of the theatre via the roundabout route of other art-forms.

As the exhibitions “I promise it’s political” (Cologne, 2002), “Das lebendige Museum” (Frankfurt am Main, 2003) or “The Impossible Theatre” (London, Warsaw, Vienna, 2005) have demonstrated, contemporary experiments with transgressing artistic boundaries generally take place in museums seeking to invigorate and theatricalise museum presentation by inviting the participation of theatre and performance artists. The “Feasting or flying” series attempts to fill this gap by inviting new artistic approaches into the space of the theatre with all its architectural, political and institutional implications – but equally its fulsome technical possibilities. Such an experiment inevitably leads to the re-emergence of old resentments that have been defining the relationship between fine art and theatre for many decades, and equally to the emergence of new formulas of emotional style. The resentments include, for instance, the obligatory reference to Michael Fried who, appalled by the theatricality of Minimal art, opined that theatre was the “negation of art” and had “corrupted and perverted” modern painting. By contrast, the modern emotional formulas include the contemporary notion of “interart”.

The modern overlapping of fine art and theatre can be traced back, roughly speaking, to four impulses: the yearning for transgression, the experimentation with process, the activation of the viewer, and the re-definition of space.

WITHOUT BORDERS

In the post-WWII-period, European and American artists primarily adopted two demands of the historical avant-garde: the call for the removal of boundaries among the individual genres of art, and that art be



Ghost Machine (2004) von Janet Cardiff und George Bures Miller, Foto: Thomas Aurin

more closely aligned with real life. This development was characterised by a gradual dissolution of the traditional borders between the genres, and simultaneously involved the questioning and repudiation of the concept of the self-contained, unique and autonomous work of art. Allan Kaprow's Happenings or Joseph Beuys' "social sculptures" are historical examples of such aspirations to remove lines of demarcation. This increase in the performative – that is to say, action- and process-linked – aspects of art led to an intertwining of fine art and theatre that was reflected in the search for "actions" (Viennese Actionism), "events" (the New York Fluxus movement), or "situations" (the Parisian Situationists). Initially, many neo-avant-garde artists referred to "stage theatre" only in order to distance themselves from a form seemingly disqualified still by its creation of illusion and pretence. Already in the 1960s, however, art critics like Susan Sontag or Richard Kostelanetz were forging a link to theatre, recognising in Action Art a "theatre of painters" and "theatre of mixed means". When contemporary visual artists use principles of staging (Matthew Barney), of processuality (Bruce Nauman), of physical body (Carsten Höller) or of the exhibition concept (Jeppe Hein), their works revolve around aspects of performance, of viewer participation, or of masquerade. At the same time, they take recourse to theatrical paradigms such as the staging of the self, the performance of an action, or the space as scene of the spectacle.

Conversely, theatre too was being revolutionised under the influence of fine art. The "post-dramatic theatre" that conquered the stages in the 1990s emerged from decades of reciprocal contact between theatre and performance art, body art and the new-media movement.

PROCESS AND EVENT

The shift away from the traditional concept of the artistic work simultaneously involved a move towards the event as a processual form. The American Fluxus artist George Brecht, for example, declared: "To me, the word 'event' seemed to express the total art experience claiming the attention of all of the senses, the experience that interested me more than anything else." As early as 1950, Hans Namuth's photographic and film portraits of the painter Jackson Pollock initiated a new, action-centred understanding of art. Here, Pollock stands "in" the middle of his works and gets the paint to trace the wiggling, throwing, shaking, circling and spraying movements of his body. It was Namuth's pictures that occasioned the American art critic Harold Rosenberg's much-quoted 1952 statement comparing the process of aesthetic production with acting in an arena: "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than a space in which to reproduce, redesign, analyze or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event." The re-interpretation of painting as performance shifted the focus away from the production of mimetic object towards the process of making as an open action performed upon the material. What Amelia Jones has described as the "Pollockian performative" can be viewed as the initiatory impetus for the neo-avant-garde. The "Action" was now considered to be a central mode of art production and reception, for the film recordings did not merely reproduce the artistic practice of the painter but brought forth the

notion of "artist as actor" – in the dual sense of agent and performer. As well as becoming the collective designation for a specific artistic direction, the metaphor of the "Action" became synonymous with the performative aspect referred to in various ways by all the art forms of the period. The transient nature of the event also declared a potential resistance to the economic access of the established art system. Because the "Action" as such was unable to be "dealt, sold, framed in gold, burnt, luxury-editioned, printed on postcards, or misunderstood as bedroom decoration," as the artist Thomas Schmit stressed, it was repeatedly championed as an instrument that flouted the commercial logic of the market. However, the career of Hans Namuth's Pollock portraits alone demonstrates that mediatisation, institutionalisation and marketing were connected with Action art from the outset.

PARTICIPATE AND PLAY

"Couldn't modernism be taught to children as a series of Aesop's fables?" asked Brian O'Doherty in his epochal essay "Inside the White Cube" of 1976. The fabular form, he said, would transform the complex routes of modern art into graphic fairytales bearing titles like "Who Killed Illusion?", "How the Edge Revolted Against the Centre" or "Where Did the Frame Go?" And they would tell the story of modernism's confusing tendency to re-define the role of the viewer. These previously mute and faceless eyewitnesses now found themselves being physically addressed, sensorially seduced, latently threatened or literally subjugated ("Droves of failures bow their heads as they enter," Ben Vautier had written above the doorway, lowered to hip-level, to his show.) It was hoped that sensory perception, physical movement or acting intervention would turn spectators into engaged participants and co-players. In the second half of the twentieth century especially, the call for participation was more combatively formulated as the demand that self-contained works be replaced by collective actions. Allan Kaprow, for example, stated in the 1960s that "audiences should be eliminated entirely.... A group of inactive people is just dead space." In order to re-animate the "dead" space of the viewers, the audience in theatres, museums or urban spaces were asked to carry out actions like eating, drinking, smearing, bartering, writing, sweeping or speaking. Tellingly, the emphatically welcomed participation sometimes proved to be problematic, for instance when the actions of visitors conflicted with an artist's intentions. Even Kaprow, for example, was obliged to admit that, "the [visitors] came in and talked and moved about and sometimes were even aggressive and pulled things down and broke them... [finally] they ruined the composition."

FROM CUBE TO ACTION ZONE

Reflection upon the space and its historical, political and institutional parameters can be viewed as one of the most important intersections between fine art and theatre. The dimensions of these reflections are illustrated by the concept of site specificity – that is to say, direct reference to the surrounding space – and the emergence of installation art. Whereas the "white cube" of the museum or gallery creates an apparently neutral space in which the viewer stands in front of autarchic works of art, site-specific and installation-based works thematise the space along with the bodies and movements of those who enter it.

In aesthetic terms, the analysis of space was becoming gravitational to performative practices and discourses, since the space represents the point at which a perceptual and political-social constellation induces the reciprocal differentiation of subject and object. The space is assigned the role of venue to a dual transgression: at once the site of supra-genre aesthetic practices and of the social communication of meaning, it denotes an area of experimentation in which aesthetic autonomy is countermanded via the contextualisation and totalisation of space. Or, as can be read in the manifesto entitled "What I Want" by Wolf Vostell, for example: "art as space, space as environment, environment as event, event as life."

The spatial transgression is accomplished over two strategies: the extension, if not to say exorcism, of the object (the sculpture becomes a multimedia installation, the stage spills over its front), and the contextualisation of the apparently neutral gallery or museum space. Whether as desert landscape, public forum or scenic tableau, the space is no longer a neutral backdrop but itself a staged object. Visitors do not simply meet up with an object but enter a situation by which they are enveloped and addressed.

At the point where these two axes intersect, an old acquaintance comes into view – the Wagnerian gesamtkunstwerk. This notion of aesthetic totality seems to hover over Joseph Beuys' description of his Actions as "gesamtkunstwerke using the method of the diagram", Ilya Kabakov's desire to imbue his "total" installations with the "character of the gesamtkunstwerk", or Christoph Schlingensief's multi-media advance upon the spirit of Bayreuth. If Boris Groys is to be believed, then installation art has overtaken the theatre already. With the capacity to incorporate paintings, drawings, photos and texts as well as objects, readymades, films or tapes, the installation must be considered "extremely voracious". Its role in the fairytale would have to be that of the Wicked Wolf.

RAIN / REGEN (2008)

35 MM FILM VON THOMAS DEMAND
4 MIN., LOOP, FARBE, 6-KANAL DOLBY
COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER,
BERLIN
VG BILD-KUNST/THOMAS DEMAND

01. – 04. NOV / HAU 1

Regentropfen prasseln im HAU 1. Erst nach einiger Zeit realisiert man, dass die Tropfen nicht aus Wasser sind, sondern Bild für Bild von Hand animierter Theaterregen. Die Filmprojektion füllt die Bühne, hunderte von Tropfen platschen auf nassen Untergrund, doch nichts ist, wie es scheint. Simulationen haben Tradition im Theater, ja sie sind das Theater selbst, und das Prasseln der Tropfen im leeren Saal erinnert an Applaus. Thomas Demand, in den letzten Jahren bekannt geworden mit Fotos und Filmen von detailgenau aus Pappe rekonstruierten Orten, die wir nur aus ihrer medialen Vermittlung kennen, zeigt die Filminstallation „Rain / Regen“ (2008) im HAU zum ersten Mal.

Rain patters onto the stage at HAU 1. It takes a while to realise that no water is falling: these are theatre raindrops, animated by hand. The film projection washes over the stage, hundreds of drops splashing onto the wet surface. But nothing is at it seems. Simulation is a theatrical tradition. Indeed, simulation is the very stuff of theatre, and in the empty auditorium the pattering drops echo the sound of applause. The artist Thomas Demand, now famous for his photographs and films of meticulously detailed, cardboard models of places known only as mediated images, is presenting the new film installation "Rain / Regen" (2008) at HAU.

ART FLAVOURS (2008)

PERFORMANCE, INSTALLATION, VIDEO
VON TIM ETCHELLS
MIT BETEILIGUNG VON ROBERTO PINTO
UND OSVALDO CASTELLARI
24 MIN, FARBE, TON
PRODUZIERT MIT UNTERSTÜTZUNG DER
MANIFESTA 7 IN ROVERETO 2008

01. – 16. NOV / HAU 1, FOYER, 1. RANG

Im Zentrum vieler Projekte von Tim Etchells, im Theaterkontext bekannt als kreativer Kopf der Performance Gruppe Forced Entertainment, steht das Interesse an den Möglichkeiten und Begrenzungen von linguistischen Strukturen, kulturellen Codes, Systemen und Regeln, die er sowohl als Gegenstände der Untersuchung wie auch als funktionale Mittel betrachtet. Sein für die Manifesta 7 entstandenes Projekt „Art Flavours“ (2008) beinhaltet die Kreation von vier neuen Eiscreme-geschmacksrichtungen: Durch eine Reihe von Treffen zwischen dem Künstler, einem örtlichen Eiscremehersteller und einem Kunsttheoretiker wird das Werk zu einer Begegnung zwischen dem beliebtem Konfekt und künstlerischer Praxis. Es spielt mit der Möglichkeit, Sprachen und Ideen aus dem spezialisierten Kunstkontext in neue Geschmacksrichtungen zu übersetzen. Nun wird dies auch im HAU 1 erfahrbar.

Many projects by Tim Etchells, well-known in the theatrical context as the creative mind behind the Live Art group Forced Entertainment, centre on his interest in the creative possibilities and limitations of linguistic structures, cultural codes, systems and rules, all of which he regards both as objects of inquiry and functional methods. "Art Flavours" (2008), a project devised for the Manifesta 7 biennial, involves the creation of four new ice-cream flavours inspired by the concepts and conditions of contemporary art. In the course of a series of meetings the artist held with a local ice-cream manufacturer and a writer on art, the work becomes an encounter between the popular frozen sweet and artistic practice, playing with the possibility of translating into new flavours idioms and ideas associated with the specialised art context. HAU 1 now offers a further opportunity to experience these new trends of taste.



Rain / Regen, 2008, 35mm Film, Loop, 4 Min., Dolby SR, © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn

ENDLAND STORIES

SHORT STORIES VON TIM ETCHELLS
LESUNG MIT THOMAS WODIANKA (DT.)
UND TIM ETCHELLS (ENGL.)

03. NOV / 20.00 UHR / HAU 1, FOYER,
1. RANG

Anlässlich der ersten deutschsprachigen Ausgabe von Tim Etchells verdrehten und skurrilen „Endland Stories“ (herausgegeben von Diaphanes) lesen Etchells und Thomas Wodianka aus diesen Geschichten über dilettierende Zeitreisende, Nacktputzer, Mörder und Fernsehansager, über Mutanten, herumvagabundierende Kinder, allein erziehende Mütter und marodierende Söldner. Zwischen Sherwood Forest und Computerspiel, den Vorstadtsiedlungen, Einkaufshöllen und namenlosen Schlachtfeldern unserer Gegenwart sind die prekären Landschaften Endlands angesiedelt. Virtuoso verschränkt Tim Etchells verschiedenste Genres und Versatzstücke, spielt mit abgenutzten Wendungen aus Slang, Fernsehen und Popkultur, Werbung und Klatschpresse. Eine Schreibweise, die bisweilen geradezu körperlich schmerzt und zwischen irrwitziger Komik, äußerster Brutalität und abgründiger Traurigkeit hin und her schaltet. Eine Schreibweise, die sich nicht lange mit Realismus aufhält.

„Könige, Herrschaften, Lügner, Platzanweiserinnen, Abstauber, Gangster und Prostituierte, ob diese Geschichten irgendwas mit dem Leben in Endland (sic) zu tun haben ist nicht mein Problem und auf Nimmerwiedersehen all denen, die lieber v. wahrhaft guten, glücklichen Menschen lesen – ihr werdet diesen Schrott hier nicht ausstehen können. Schreibt euch hinter die Ohren, dass das kein Buch für Idioten oder Zeitverschwender ist, aber dass viele davon drin vorkommen. Was den Rest betrifft – die miese Sprache, das Pech und die ordinären Gewohnheiten der beschriebenen Personen – dafür entschuldige ich mich nicht und, wie der Dichter sagt, „Willkommen in Endland“ ©, alle Jahreszahlen stimmen nur so ungefähr. Sie haben mir die Linse in einem (1) Auge ersetzt und ich warte auf die Operation am anderen. Alles in Ordnung. Ich bin kein Invalide. Pax Americana, Tod den Ungläubigen, Ringo The Anonymous 1999.“

In Zusammenarbeit mit dem Diaphanes Verlag

To mark the launch of the first German translation of Tim Etchells's bizarre and highly individual Endland Stories (published by Diaphanes), Etchells and Thomas Wodianka read excerpts from tales about blundering time-travellers, naked cleaners, murderers and TV presenters, mutants, vagrant children, single mothers, and mercenaries on the rampage. Sited somewhere between Sherwood Forest and the computer-game world, England's precarious landscapes are the suburban housing estates, shopping hells and nameless battlegrounds of contemporary reality. Tim Etchells skilfully intertwines a diverse range of genres and set pieces, juggling with hackneyed turns of phrase derived from slang, television and pop culture, advertising and the gutter press. A mode of writing with no time to waste on realism, sometimes causing physical pain as it veers from insane comedy to extreme brutality and unfathomable sadness.



Art Flavours von Tim Etchells

„Kings, Lords, liars, usherettes, goal-hangers, gun-men and prostitutes, Whether or not these stories bear any relation to life as it is lived in Endland (sic) is not my problem and good riddance to all those what prefer to read abt truly good, lucky and nice people—you won't like this crap at all. Bear in mind it is not a book for idiots or time-wasters but many of them are wrote about in it. For the rest—concerning the bad language, bad luck and low habits of the persons described—I make no apologies and, like the poets say, „welcome to Endland“ ©, all dates are approximate. They replaced the lens in one (1) eye and I am waiting for them to do a operation on the other. Everything is fine. I am not an invalid. Pax Americana, Death to unbelievers, Ringo the Anonymous 1999.“

In cooperation with Diaphanes

KING KONG (2001)
VIDEOINSTALLATION VON PETER FRIEDL
3.57 MIN., LOOP, FARBE, TON
COURTESY DER KÜNSTLER UND
GALERIE ERNA HÉCEY, BRÜSSEL
01. – 16. NOV / HAU 2, FOYER

„King Kong“ (2001) wurde in Sophiatown (Johannesburg) mit dem Songwriter Daniel Johnston gedreht. Der Film ist die subtile Dekonstruktion eines Video-clips an einem für die südafrikanische Geschichte wichtigen Ort. In Peter Friedls Arbeit geht es um die Reibung von ästhetischem und politischem Bewusstsein vor dem Hintergrund ihrer historisch bedingten Erzählungen und Genres. Seine Arbeit wurde unter anderem auf der documenta X (1997) und documenta 12 (2007), auf den Biennalen in Venedig, Berlin, Sevilla, Gwangju, São Paulo und der Manifesta 7



King Kong (2001) von Peter Friedl, Filmstill

gezeigt. Das Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) organisierte 2006 eine umfassende Retrospektive, die von Miami Art Central/Miami Art Museum und vom Musée d'art contemporain in Marseille übernommen wurde.

„King Kong“ (2001) was shot in Sophiatown, Johannesburg with the songwriter Daniel Johnston. The film subtly deconstructs a video clip shot at a place of historical importance to South Africa. Peter Friedl's work deals with the friction between aesthetic and political awareness against the backdrop of their historically conditioned narratives and genres. He previously exhibited at documenta X (1997) and documenta 12 (2007), at the biennials in Venice, Berlin, Seville, Gwangju, São Paolo, and at Manifesta 7. An extensive Friedl retrospective mounted by the Museu d'art Contemporani de Barcelona (MACBA) in 2006 subsequently travelled to Miami Art Central/Miami Art Museum and Musée d'art contemporain, Marseilles.

BLOW JOB
PETER FRIEDL PRÄSENTIERT VIER FILME
AN STELLE SEINES THEATERPROJEKTS
„BLOW JOB“
09. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (1928,
38 MIN.)
VON GERMAINE DULAC

„Eigentlich wollte ich gerne Dramatikerin werden“, sagte Germaine Dulac 1923 in einem Interview. „La coquille et le clergyman“, oftmals als erster Film des Surrealismus betrachtet (Erstaufführung 1928, ein Jahr vor „Ein andalusischer Hund“), steht exemplarisch für die Kontroverse „Artaud gegen Dulac“. Mit ihrem Konzept der Autorenschaft nimmt Dulac einige der Positionen vorweg, die sich in den 1950er Jahren herausbildeten: der Filmemacher als Autor.

'I actually had the desire to become a dramatist', said Germaine Dulac in an interview in 1923. Often considered as the first Surrealist film (released in 1928, a year before „Un chien andalou“), „La coquille et le clergyman“ has become notorious for its 'Artaud vs. Dulac' controversy. With her concept of authorship Dulac anticipates some of the positions that were developed in the 1950s: the filmmaker as auteur.

PAUL SWAN (1965, 66 MIN.)
VON ANDY WARHOL

„Paul Swan“ (1965) gehört zu Warhols klassischen mittellangen Filmen: ein Porträt des berühmten amerikanischen Tänzers (sowie Malers, Dichters und Stummfilmstars) und Zeitgenossen von Isadora Duncan, der zeit seines Lebens an seinem darstellerischen Habitus unverändert festhielt. In den 1960er Jahren wurde Swan, der sich dieser zunehmend anachronistischen Darstellungskunst verschrieben hatte, als Verkörperung der Camp-Ästhetik wahrgenommen, ebenso wie die kompromisslosen Arbeiten von Jack Smith.

Paul Swan (1965) is one of Warhol's classical 2-reel films: a portrait of the famous American dancer (but



1968 (1968) von Glauber Rocha, Filmstill

also painter, poet, silent film actor) and contemporary of Isadora Duncan, who continued throughout his lifetime to reenact his performances virtually unchanged. In the 1960s, Swan's dedication to his increasingly anachronistic art form could be experienced as the living embodiment of camp, in parallel to the equally uncompromising performances of Jack Smith.

ANDY WARHOL'S LAST LOVE (1978, 20 MIN.)
EINE FILMSEQUENZ VOM SQUAT THEATER

Eine der innovativsten Theatergruppen der 1970er und frühen 1980er Jahre war das Squat Theater, das sich in Budapest gegründet hatte und später in einem Ladenlokal in Manhattans West 23rd Street Quartier bezog. Squat produzierte zahlreiche filmische Skizzen, die zum Teil Bestandteil ihrer Aufführungen waren, etwa in „Andy Warhol's Last Love“. Der Filmteil wurde im April 1978 in New Yorks Financial District gedreht.

One of the most innovative theater companies of the 1970s and early 1980s was Squat Theater, originally founded in Budapest and later based in their storefront space on Manhattan's West 23rd Street. Squat made numerous film sketches, some of which were integral parts of their shows such as „Andy Warhol's Last Love“. The film part was shot in New York's financial district in April 1978.

1968 (22 MIN.)
VON GLAUBER ROCHA

Der brasilianische Regisseur Glauber Rocha und sein Kameramann Affonso Beato filmten eine Großdemonstration im Zentrum von Rio: das Volk auf den Straßen und öffentlichen Plätzen. Die harte Phase der Militärdiktatur steht bevor. Mit dem 5. Institutionellen Akt (AI-5), einem Staatsstreich innerhalb des Staatsstreichs, wurden dann am 13. Dezember 1968 die Bürgerrechte abgeschafft.

The Brazilian director Glauber Rocha and his cameraman Affonso Beato filmed a large demonstration in downtown Rio, where the people took to the streets and squares of the city. The military dictatorship was gearing up for a new, harsher phase: the 5th Institutional Act (AI-5), a coup within a coup, abolished civil rights on 13 December 1968.

THE AFRICAN TWINTOWERS -
STAIRLIFT TO HEAVEN (2007)
MIXED MEDIA INSTALLATION VON
CHRISTOPH SCHLINGENSIEF
COURTESY DER KÜNSTLER
01. – 16. NOV / HAU 2, FOYER

Das künstlerische Betätigungsfeld Christoph Schlingensiefels zusammenzufassen, gleicht einem Streifzug durch die Künste – vom Filmemacher zum politischen Aktionskünstler, vom Theater- und Opernregisseur zum Schauspieler, vom Maler zum Kolumnenschreiber. Mit seinen überbordenden Materialballungen schafft er nicht nur fließende Grenzen zwischen Kunstgattungen, sondern de- und rekonstruiert Bildwelten, die alles in sich aufsaugen, sich einer Linearität und klassischen Narration verweigern und den Betrachter mit dem Gefühl der Überforderung zurücklassen.

Die Total-Irritation als Mittel zur Befreiung, zu einer neuen Form der Konzentration erfordert eine aktive Haltung und Entscheidungsfähigkeit des Betrachters. Das Prinzip der Illusionsverweigerung in seinen Theaterarbeiten wird in einer intermedialen Welt abgehandelt, in der Überbleibsel der Wagnerianischen Gesamtkunstwerksidee sich mit dem Artaudschen

„Theater der Grausamkeit“ sowie dem Abjekten der Postmoderne paaren. Und so setzt Schlingensiefel in der Installation „The African Twintowers – Stairlift to Heaven“ den Betrachter wortwörtlich ins Bild, denn je ein Zuschauer fährt, inmitten der Filmprojektion, auf einem Treppenlift auf zwei Meter Höhe, um dort den Vorhang zu einem Kasten zu öffnen, in dem er einen weiteren Film zu sehen bekommt. Gedreht wurde der Film in Lüderitz (Namibia). Der Film handelt von den Ereignissen von 9-11 und verwendet Verastückte aus der nordischen Sagenwelt sowie Elemente aus dem afrikanischen Schamanentum. Es kommen Figuren wie Hagen von Tronje, Odin und Edda, Mitglieder des Volkes der Hereros, eines afrikanischen Hirtenvolks, und Geister darin vor – sowie Musik von Patti Smith mit Texten von Elfriede Jelinek.

To list Christoph Schlingensiefel's fields of artistic activity is to take a tour through the arts – from film-making to political action art, from theatre and opera to acting, from painting to column-writing. With his dense and excessive collections of material, Schlingensiefel not only blurs the boundaries between the genres but deconstructs and reconstructs visual realms that absorb everything around them, take no truck with linearity or classical narration, leave the viewer feeling swamped.

Total irritation as a means of liberation, of attaining a new form of concentration, demands actively participating viewers with the ability to take decisions. The principle of combating illusion is demonstrated especially by Schlingensiefel's work for the theatre, in his inter-media worlds in which residues of the Wagnerian notion of the Gesamtkunstwerk hook up with Artaud's Theatre of Cruelty as well as the post-modernist abject. The installation „The African Twintowers – Stairlift to Heaven“ literally puts the audience in the picture: cutting through the projected film, one viewer at a time ascends two metres by stairlift in order to pull back a curtain revealing a box in which a second short film is on private view. Shot in Lüderitz, Namibia, the main film deals with the events of 9-11 and draws on Norse sagas and African shamanism. It includes figures like Hagen von Tronje, Odin and Edda, members of the people of the Hereros, an African herding people, and ghosts – as well as music by Patti Smith with texts by Elfriede Jelinek.



FBM-Studio, Zürich, Installationsansicht, „Christoph Schlingensiefel: Querverstümmelung“, migros, museum für gegenwartskunst, Zürich



Der Spiegel (2007) von Keren Cytter, Filmstill

GUILTHOUSE; OR THE GREAT FALL OF THE CARTIER FAMILY (2008)
INSTALLATION VON KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE
SET: SENOL SENTUERK
SOUND: TIM UND JOHN BLUE
01. – 16. NOV / HAU 3

„Wie ein französisches Gericht gestern bekannt gab, hat ein verzweifelter Paar versucht, sich und seine fünf Kinder durch eine Überdosis Insulin zu töten, nachdem es bei 20 verschiedenen Kreditunternehmen einen Schuldenberg von 250 000 Euro angehäuft hatte, ... Eine der Töchter des Paares, Alicia, starb im Krankenhaus an den Folgen der Injektion ... Die Cartiers, die ein Psychologe als ‚unreif, emotional instabil und depressiv‘ beschreibt, hatten sechs verschiedene Bankkonten, 21 Abzahlungskredite und 15 Kreditkarten.“
 (aus The Guardian, Dienstag, 18. Oktober 2005)

Die Installation „Guilthouse...“ besteht aus einer großen Holzkonstruktion, Licht, Videoprojektionen, Fernsehern, einer Reinigungsfrau und einem Spiegel. Die Arbeit entsteht für das Festival als Gemeinschaftsprojekt von Susanne Sachsse und Keren Cytter.

„A desperate couple tried to kill their five children and themselves by injecting them with insulin after running up €250,000 of debt with 20 different credit firms, a French court heard yesterday ... One of the couple’s daughters, Alicia, died in hospital after the injection... The Cartiers, described by a psychiatrist as “immature, emotionally insecure and depressed”, had six different bank accounts, 21 distinct consumer loans and 15 credit cards.“
 (Excerpts from the The Guardian, Tuesday October 18, 2005)

“Guilthouse; or the Great Fall of the Cartier Family” is an installation that contains a large wooden structure, lights, video projections, television, a cleaning lady and a mirror. It’s a collaboration between Susanne Sachsse and Keren Cytter which is commissioned by the festival.

DER SPIEGEL (2007)
VIDEOINSTALLATION VON KEREN CYTTER
4.30 MIN, DIGITAL VIDEO
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND ELLEN DE BRUIJNE PROJECTS, AMSTERDAM
01. – 16. NOV / HAU 3, FOYER

Das Video beschreibt die Geschichte einer Frau, die auf einen jungen Mann wartet, der sie aus ihrer Einsamkeit befreien soll. Die Kamera bewegt sich dabei in einer Endlosschleife in Form einer 8. Der Chor folgt den Entdeckungen und Abenteuern der Frau in einem wiederkehrenden emotionalen Kollaps.

One shot describes the story of a woman who’s waiting for a young man to save from her loneliness. The camera is moving endlessly in the shape of 8. The choir is following the woman’s discoveries and adventures, and reaches repeatedly to a moral collapse.

FRESSEN ODER FLIEGEN. FILME ZERLEGT UND NEU ZUSAMMENGESTELLT (2008)
EINE VIDEOINSTALLATION VON ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI FÜR 6 LEINWÄNDE
LOOP, CA. 30 MIN.
01. – 16. NOV / HAU 3

Für unsere Ausstellung „Kino wie noch nie“ (Wien, 2006 / Berlin, 2007) zerlegten wir Filmsequenzen; wir gaben etwa den Schuss einer Sequenz auf einem Monitor wieder und den Gegenschuss auf einem zweiten daneben. Es zeigte sich, dass mit diesem Akt der Auftrennung und der Verteilung die Montage ihre Funktion, ihre Wirkung, weiterhin behält. Wir haben damit ein Verfahren der Analyse, das seinen Gegenstand nicht ins Unanschauliche rückt und nicht still stellt. Und eben darauf kommt es an: einen Vogel so zu analysieren, dass man seinen Flug verstehen lernt, und ihn dabei nicht so zu zerlegen, als wolle man ihn essen.

Montage wird meistens im Zusammenstoß zweier Einstellungen untersucht, und viel zu selten wird die ‚Montage auf Distanz‘ in Betracht gezogen. Das Erscheinen einer Einstellung in einem Film bezieht sich auf eine vorige, oft auf mehrere zeitlich zurückliegende ähnliche oder distinkt verschiedene. Wir haben Einstellungen und Sequenzen zu einem Sujet gesammelt: zu dem Mann, der sich selbst tötet. Man kann sagen, dass der Film-Mann mit der Selbsttötung wettmacht, was ihm im Vergleich mit der Film-Frau an Gefühlstiefe und Expressivität fehlt.

Wir verteilen Motive aus verschiedensten Filmen auf mehrere Leinwände im Raum: etwa der Mann, der einen Raum betritt, um für sich zu sein, oder der Mann, der stumm geht und dem die Kamera folgt, weil sie etwas aufgreifen will, was sich kaum entäußert – wenn die Filmerzählung eine Frage stellt. Das Verteilen im Raum zum Zweck der Befestigung im Bewusstsein ist eine Kulturtechnik schon der Griechen. Wir wollen damit zu einem neuen Film kommen, vom Manne, der alle weitere Handlungsfreiheit verbraucht hat. (Antje Ehmann und Harun Farocki)

ZUR ERÖFFNUNG AM 1. NOVEMBER PRÄSENTIEREN HARUN FAROCKI UND ANTJE EHMANN IN EINER LECTURE PERFORMANCE IHRE ARBEIT UM 18.30 UHR IM HAU 3.

For our exhibition “Kino wie noch nie” (‘Cinema like never before’, Vienna, 2006; Berlin, 2007), we broke down film sequences. For instance, we presented a shot from a certain sequence on one monitor and the reverse shot on a second monitor next to the first. This juxtaposition revealed that montage retains its function, its effect, even after this act of separation and distribution, and gives us an analytic method that neither makes the object incomprehensible nor stops its motion. That is what it comes down to: the ability to analyse a bird in such a way that we come to understand its flight without dissecting it as if it were going to be eaten.

People tend to analyse montage on the basis of the collision between two shots; all too seldom is consideration given to ‘distanced montage’. The appearance of one shot in a film refers to a previous shot, often to several – similar or strikingly dissimilar – shots far back in the chronological sequence. The shots and sequences we collected were on one

subject: the man who kills himself. When it comes to suicide, the film-man might be said to make up for everything he lacks in depth of emotion and expressiveness compared with the film-woman. Motifs from wholly dissimilar films are distributed over several screens in the space. For instance, there’s the man walking into a room because he wants to be alone, or the man walking in silence and being followed by a camera determined to pick up an answer scarcely surrendered – if indeed the film narrative is posing a question. The cultural technique of distributing over space in order to anchor something in the consciousness was already cultivated by the ancient Greeks. We use it with the intention of arriving at a new film: one about the man who has used up any further freedom of action.” (Antje Ehmann und Harun Farocki)

ANTJE EHMANN AND HARUN FAROCKI PRESENT THEIR INSTALLATION IN THE COURSE OF A LECTURE-PERFORMANCE AT THE FESTIVAL OPENING ON 1 NOVEMBER AT 6.30 PM IN HAU 3.



Fressen oder fliegen (2008) von Harun Farocki und Antje Ehmann, Filmstill. Archiv Harun Farocki Filmproduktion

IN ART DREAMS COME TRUE
VIDEOINSTALLATION VON KATARZYNA KOZYRA
THE WINTER’S TALE (2005-06), 11.42 MIN.
IL CASTRATO (2006), 20 MIN.
TRAILER ZU THE SUMMER’S TALE (2008)
COURTESY GALERIE ZAK / BRANICKA
01. – 16. NOV / HAU 1, FOYER, 1. RANG

Als Katarzyna Kozyra sich dazu entschloss, ihr erstes DAAD-Stipendium darauf zu verwenden, Opernsingen und Maskenbildnerie zu erlernen, unternahm sie einen entscheidenden Schritt in Richtung einer neuen Performance Kunst. Mit Hilfe von Gloria Viagra, einer berühmten Berliner Drag Queen, die Kozyra als Marke purer Weiblichkeit betrachtet, und dem Maestro, einem professionell agierenden Vocal Coach namens Grzegorz Pitulej, begann Kozyra sowohl einen künstlerischen Prozess als auch ein Kunstwerk, das ihr sowohl in künstlerischer als auch in beruflicher Hinsicht neue Leistungen abverlangte. Sie betrat Welten, die von Kunstgriffen, Konventionen und Posing übersättigt waren. Kozyras Interesse bestand hier darin, die traditionellen Grenzen zwischen dem Performer/Künstler und dem Publikum in Frage zu stellen. Sie schlägt vor, dass die dem Publikum entlockten Antworten gleichermaßen Teil des Stückes seien sollen wie der Künstler und wie alles, was unter seiner Kontrolle verbleibt. Da Kozyra während der Performance selbst fortwährend Anweisungen von Gloria und dem Maestro erhält, ist es tatsächlich so, dass sie gleichermaßen die Rolle des Schülers beugt und manipuliert. Die Entwicklung von flexiblen und wechselnden Kräfteverhältnissen sowohl zwischen Lehrer und Schüler als auch zwischen Performer/Künstler und dem Publikum wird dokumentiert.

Das Projekt hinterfragt, was es bedeutet, ein lebender Star zu sein, sowie die Fundamente der Weiblichkeit, die einer Frau erlauben, sich selbst darzustellen, zu singen, zu tanzen, zu befriedigen und erfolgreich zu sein. Kozyras Rolle als Doppelgängerin sowohl von Gloria als auch dem Maestro und ihre Transformation innerhalb der verschiedenen filmischen Arbeiten –

vom Knaben, zur opernhafte Schönheit, zur Punk-Rock Diva oder Schneewittchen - dienen als Kulisse für eine Arbeit, die ihren Fokus auf die Einflüsse legt, die ein Kunstwerk auf sein Setting, seine Teilnehmer und sein Publikum hat.

Kozyra fasst den gesamten Film mit folgendem selbstbewussten Statement zusammen: „Jeder kann tanzen, singen und schauspielern. Und aus meiner Omnipotenz folgt die Sicherheit, dass ich in allem erfolgreich sein werde, was ich mit aussuche, weil ich potentiell in jedem Gebiet talentiert bin.“

Die Serie „In Art Dreams Come True“ besteht aus 13 Teilen: Performances, Quasi-Theaterproduktionen, das Publikum einbeziehende Events und Filme von verschiedenen Performances.

Katarzyna Kozyra wurde 1963 in Warschau, Polen geboren. Sie lebt in Warschau, Trento und Berlin. Die Künstlerin repräsentierte Polen 1999 auf der Biennale in Venedig, wo sie eine Ehrenauszeichnung erhielt. Kozyra stellte im Londoner Barbican Art Center sowie an zahllosen anderen Ausstellungsorten in ganz Europa und den USA aus. 2006 gewann sie das DAAD-Stipendium in Berlin, mit dessen Mitteln „In Art Dreams Come True“ ermöglicht wurde.

Katarzyna Kozyra’s decision to use her first DAAD grant to take lessons in opera singing and as a make-up artist was at the same time an important move towards a new kind of Performance art. Assisted by Gloria Viagra, a well-known Berlin drag queen who Kozyra views as a brand of pure femininity, and by the Maestro (the professional vocal coach Grzegorz Pitulej), Kozyra embarked upon an artistic course that was simultaneously its own work of art demanding new artistic and professional achievements. She entered worlds replete with artifice, conventions and posing. Interested in placing in question the traditional boundaries between performer/artist and audience, Kozyra proposes that answers coaxed from her audience should be as much a part of a piece as the artist and whatever else remains under the artist’s control. Since during her performances Kozyra receives a constant stream of instructions from Gloria



The Winter’s Tale von Katarzyna Kozyra, Foto: Tomasz Milech, courtesy ZAK/BRANICKA

and the Maestro, she is accepting the role of pupil but manipulates it at the same time. The development of flexible and fluctuating relations of strength both between teacher and pupil as well as between performer/artist and audience is documented.

The project asks what it means to be a flesh-and-blood star as it scrutinises the feminine foundation on which a woman can present herself, sing, dance, give satisfaction and find success. Kozyra’s role as the doppelgänger of both Gloria and the Maestro, as well as her transformation in the course of the film works presented – from boy to opera-like beauty, to punk diva or Snow White – serve as backdrop for a work that places its focus on the influences that a work of art has on its setting, its participants and its audience.

Kozyra offers the following self-confident appraisal of the work as a whole: “Everybody can dance, sing and act. And my omnipotence assures me I’ll be successful in whatever field I choose to focus on, because I’m potentially talented in every area.”

The 13-part series “In Art Dreams Come True” is composed of live performances, quasi-theatre productions, audience-participation events, and filmed recordings of various performances.

Katarzyna Kozyra was born in Warsaw, Poland in 1963. She lives in Warsaw, Trento and Berlin. She represented Poland at the 1999 Venice Biennale, where she received an honorary distinction. Kozyra has exhibited at the Barbican Arts Centre in London along with many other venues in Europe and the USA. “In Art Dreams Come True” was made possible by a DAAD stipend she received in Berlin in 2006.

DEUTSCHLAND 2, DER BUNDESTAGSTRAINER VIDEO UND INSTALLATION VON RIMINI PROTOKOLL

Alle vier Jahre gibt ein (schwindender) Teil der Wahlberechtigten seine Stimme ab zur Wahl der Abgeordneten, von denen sie im Bundestag vertreten werden. Seit 16 Wahlperioden wird dort Repräsentationstheater gemacht - Vertreter spielen die Muster der Machtverhältnisse nach, geben Gegenstimme bei den Beiträgen der Gegner, klatschen überlang bei denen der Freunde, und „stimmen ab“. Mit dem Projekt „Deutschland 2“ haben Rimini Protokoll 2002 Bonner Wähler dazu aufgerufen, sich für die Dauer einer Bundestagsdebatte ihre einmal abgegebene Stimme wieder durch den Mund gehen zu lassen. Weil der ehemalige Plenarsaal in Bonn nach dem Umzug des Bundestages nach Berlin 2002 mit derselben Sitzverteilung wie der des Bundestages in Berlin leer stand, wollten Rimini Protokoll den Bonner Plenarsaal für die live-Übertragung der Bundestagsdebatte am 27. Juni 2002 mieten, wie es sonst große Konzerne, politische Organisationen oder Karneval-Veranstaltungen tun. Hunderte von Wählern, die das Mitsprechen von Politiker-Reden über Kopfhörer trainiert haben, sollten den Bonner Plenarsaal mit einer simultan mitgesprochenen Bundestagsdebatte bespielen. Dazu hatte sich jeder anhand des „Handbuchs Deutscher Bundestag“ (der sog. „Kürschner“) entschieden, welchen Volksvertreter er vertreten wollte - aus Gründen der Sympathie, irgendwelcher Ähnlichkeiten oder um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie es klingt, wenn man das sagt, was der politische Gegner sagt. Der

damalige Präsident des Bundestages, Wolfgang Thierse, untersagte die Anmietung des Bonner Plenarsaals, weil er durch das Mitsprechen der aktuellen Debatte die „Würde des Hauses“ gefährdet sah. So fand die simultane Bundestagsdebatte in einer lausigen Theaterhalle statt ohne das Flair des Originalbühnenbilds, aber begleitet von überdimensionaler Medienaufmerksamkeit für das anlässlich dieses Projekts gegründete Label Rimini Protokoll.

Im Rahmen von „Fressen oder fliegen“ dokumentieren Rimini Protokoll erstmals in der Hauptstadt das Projekt von 2002 und organisieren mit der Installation „Der Bundestagstrainer“ ein Training der informellen Bundestags-Kopie - eine „e-Learning“-Station, in der der mündige Bürger das Mitsprechen der aktuellen Tagespolitik einüben kann. Rimini Protokoll besetzen den Bundestag mit Volksvertreter-Vertretern.

Every four years, a (dwindling) proportion of the German electorate casts its vote in order to choose the members of the Deutscher Bundestag. The parliament of the Federal Republic has been the venue of the theatre of representation for sixteen electoral periods – delegates reproduce the prevailing patterns of power distribution, heckle their opponents, applaud overlong the speeches of their allies, and cast their votes likewise.

For the “Deutschland 2” project of 2002, Rimini Protokoll invited voters in Bonn to chew over their votes for the duration of a Bundestag debate. The foreseen location was the former parliament building in Bonn, disused since the parliament moved to Berlin in 2002 but still boasting the original seating plan and occasionally rented by big corporations and political organisations (or used as the venue for Rhineland carnival events). An application was made to hire the Bonn parliament to coincide with the live broadcast of the Bundestag debate in Berlin on 27 June 2002. Hundreds of voters received training in the verbatim repetition of political speeches transmitted over headphones so that the Berlin debate could be simultaneously reproduced in Bonn. Each participant had already consulted the parliamentary manual to decide which deputy they wished to represent – be it on the basis of personal sympathy, putative physical resemblance, or the desire to find out what it feels like to speak the words of political opponents. Wolfgang Thierse, then president of the German Bundestag, turned down the application to hire the Bonn parliament on the grounds that the project represented a threat to the “dignity of the parliament”. As a result, the simultaneous Bundestag debate took place in a lousy theatre sadly lacking the flair of the original stage setting but all the same besieged by representatives. The project was the first to bear the label Rimini Protokoll.

In the framework of “Feasting or flying”, Rimini Protokoll presents the 2002 project for the first time in Berlin, together with the “Der Bundestagstrainer” installation – an “e-learning station” enabling emancipated citizens to practise the art of repeating after politicians.

NACHTLEKTION 1 JOSEPH VOGL: ÜBER DAS ZAUDERN FILMINSTALLATION (30 MIN., 25 MIN., 15 MIN., 01 SEK.) PRODUKTION: MOBILE AKADEMIE & MANIFESTA 7, TRENTO, ITALIEN KONZEPT: HANNAH HURTZIG, FILM: CHRIS KONDEK, MITARBEIT: KARIN HARRASSER

Die „Nachtlektion Nr. 1“ ist der erste einer Serie von Lehrfilmen, die die Mobile Akademie in nächster Zeit produziert und die sich als Bildungsangebot an nächtliche Passanten wenden: Schlaflose, Unermüdlche, Schichtarbeiter und den Nyctophobiker. Die Filme – Auslegungen, Lesarten, Kommentare, Enträtselungen zur zeitgenössischen Philosophie – werden auf die „natürlichen Leinwände“ im Stadtbild projiziert.

Die erste Nachtlektion widmet sich Zuständen des Zauderns, des Schwankens und des Innehaltens. Der deutsche Philosoph und Literaturwissenschaftler Joseph Vogl thematisiert das Zaudern als einen Schatten des Handelns, der mehr ist als Stillstand der Bewegung: Das Innehalten und Zögern macht Zeit- und Geschichtserfahrung erst möglich und es stimuliert damit wesentlich den Möglichkeitssinn.

Simultan-Übersetzung: Carola Dinklage
Tonaufnahmen: Kassian Troyer, Berlin, Günther Friesinger, Wien
mit speziellem Dank an: Barbara Gronau, Philipp Hochleichter, Lucia Iacomella, Andreas Müller, Nico Siepen.

Die Mobile Akademie (MA) tourt seit sieben Jahren. Sie wechselt immer Ort, Zeit, Thema und Form: eine große Version der MA versammelt 200 Personen für 1-2 Monate zu einer internationalen „imagined community“ auf Zeit (Bochum 1999/ Berlin 2004/ Warschau 2006), die kleinste Version bringt zwei Personen, Künstler und Klient, in Einzelunterrichtsstunden an öffentlichen Orten der Stadt zusammen. Sie kann den Charakter eines Camps, einer Installation, eines blind dates oder eines Marktplatzes für Wissenstransfer annehmen.

Der Slogan der MA: „gleich bleibende Intensität bei wachsendem Zweifel“ deutet auf einen Wunsch zur glücklichen Selbstauflösung hin und markiert gleichzeitig die Lernstrategie für die Teilnehmer: Überforderung und Orientierungsverlust bei gleichzeitigem Reflexionsgewinn. Jedes Format der MA beobachtet, sammelt und produziert zu einem Thema, es entsteht ein „living archive“, das kurzfristig an einem Ort präsentiert wird.

Seit 2005 ist der SCHWARZMARKT für nützlich es Wissen und Nicht-Wissen das erfolgreichste Modell der MA, - eine interdisziplinäre Recherche über das Lernen und Verlernen, ein Schau- und Produktionsraum, in dem erzählerische Formate der Wissensvermittlung ausprobiert und präsentiert werden. Die Installation imitiert bekannte Orte der Wissensvermittlung wie das Archiv und den Lesesaal und kombiniert diese mit Kommunikationssituationen, wie sie vom Markt, der Börse, von Beratungs- und Dienstleistungsgesprächen bekannt sind. Das Thema des Schwarzmarktes wird in jeder Stadt neu gefunden, das Wissen von 100 Experten formuliert eine Enzyklopädie, die script, Handlungsanweisung

und Fahrplan der performativen Installation ist. (Kunsthalle in Hamburg, HAU Berlin, Biennale Istanbul, TR Warschau, steirischer herbst Graz, Wiener Festwochen, Bluecoat Liverpool)

www.mobileacademy-berlin.com
www.schwarzmarkt-archiv.de, www.kiosk-berlin.de

“Night Lesson No. 1” is the first in a series of instructional films planned by the Mobile Akademie in the coming months, all of them offering educational services to nocturnal passers-by – the insomniacs, tireless, shift-workers or nyctophobes who populate the night-time streets. These films – interpretations, readings, commentaries and decipherings of modern philosophy – are projected onto the “natural screens” provided by the cityscape.

The first nocturnal lesson is dedicated to states of hesitation, wavering and silence. The German philosopher and literary scholar Joseph Vogl addresses as a state of being that implies much more than a lack of movement: hesitation makes the dimension of time and history visible and therefore stimulates a sense of possibility

Simultaneous interpreter: Carola Dinklage
Sound recordings: Kassian Troyer, Berlin; Günther Friesinger, Vienna
With special thanks to Barbara Gronau, Philipp Hochleichter, Lucia Iacomella, Andreas Müller, Nico Siepen.

The Mobile Academy (MA) started touring seven years ago, and constantly changes its venues, times, topics and forms. The full-scale MA gathers together 200 people for four to eight weeks as a temporary international “imagined community” (Bochum 1999; Berlin 2004; Warsaw 2006), whereas the smallest model brings together two participants – artist and client – for one-on-one lessons at public venues in a city. The Academy can take on the character of a camp, an installation, a blind date, or a marketplace for knowledge transfer. The MA slogan – “maintaining a consistent intensity and a growing sense of doubt” – is indicative of the desire for contented self-dissolution, at the same time outlining the learning strategy proposed to participants: access to unstable and excessive forms of knowledge producing increased powers of reflection. Each MA format observes, collects and produces in regard to one theme, resulting in a living archive that is briefly presented at one specific venue.

Since 2005, the BLACK MARKET for useful knowledge and non-knowledge has been the MA’s most successful model. Involving interdisciplinary research into learning and forgetting, the market is a productive showroom enabling narrative formats of knowledge communication to be tried out and presented. The installation imitates familiar sites of knowledge communication such as archives and lecture theatres, and combines them with the type of communicative situation known from markets, stock exchanges, and consultations with advisers and service providers. A new black-market topic is identified for each city visited, the knowledge of one hundred experts formulates an encyclopaedia that functions as the script, stage instructions and timetable for the performative installation. (Kunsthalle, Hamburg; HAU, Berlin; Biennale, Istanbul; TR Warsaw; steirischer herbst Graz; Festwochen, Vienna; Bluecoat, Liverpool)

MARATHON TALK PRELUDE: SPACESHIP BERLIN HANS ULRICH OBRIST INTERVIEW JOHN BOCK, KEREN CYTTER, OLAFUR ELIASSON, HARUN FAROCKI, DOUGLAS GORDON, ANRI SALA, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

Marie Zimmermann fragte Hans Ulrich Obrist, ob er für Theater der Welt 2005 einen Marathontalk machen würde, in dem und durch den sich eine Stadt vorstellt. Seitdem pflegen Hans Ulrich Obrist und Rem Koolhaas diese Form. Obrist kann unmöglich länger als einen Tag an einem Ort bleiben. Er kultiviert die Rolle des Kurators als die eines Reisenden. Obrist spricht im HAU jeweils 45 Minuten mit einem Gast. An dem kurzen Marathon werden teilnehmen: Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Keren Cytter, Harun Farocki, John Bock, Anri Sala und Christoph Schlingensief. Durch die Mischung aus merkwürdigem Spaceship der englischsprachigen Community und Künstlern, deren Videoinstallationen wir zeigen, entsteht ein Einblick in die Bildende-Kunst-Szene der Stadt, die auch gerade durch die international Zugezogenen lebt.

In Zusammenarbeit mit der Buchhandlung Walther König

For the “Theater der Welt 2005” festival, Marie Zimmermann asked Hans Ulrich Obrist to stage a marathon discussion as a platform for the presentation of a specific city. Hans Ulrich Obrist and Rem Koolhaas have been nurturing this form of debate ever since. Obrist, who finds it impossible to spend more than one day in any one place, cultivates the role of the curator as traveller. The short HAU marathon gives Obrist 45 minutes to interview each of their guests from a list made up of Olafur Eliasson, Douglas Gordon, Keren Cytter, Harun Farocki, John Bock, Anri Sala and Christoph Schlingensief. An offbeat spaceship with the English-language community on board meets up with the artists whose video installations are on show – an encounter likely to shed more light on a Berlin art scene invigorated in no small measure by the influx of international talent.

In cooperation with Buchhandlung Walther König

STONE-PAPER-SCISSORS (2008) PERFORMANCE/INSTALLATION VON TRIS VONNA-MICHELL

Die Performances von Tris Vonna-Michell sind Kapitel einer übergreifenden, nicht linearen Geschichte. Sie entwickeln sich parallel zueinander, gelegentlich treffen sie sich auch. Vonna-Michell erzählt seine Geschichten in Installationen, die Projektionen, Texte und Objekte verweben. Die unglaubliche Geschwindigkeit, mit der er spricht, verwandelt Wörter und Sätze in eine verblüffend rhythmische und abstrakte Komposition. Seine Art, Klang und Ton einzusetzen, offenbart, wie die komplexe Beziehung von Sprache und Gesprochenem zwischen Ordnung und Chaos, zwischen Illusion und Täuschung balanciert. Seine Methode ist gleichzeitig strukturiert und spontan. Vonna-Michell arbeitet in seiner Performance in einem vorab konzipierten Szenario, lässt sich dabei aber situationsbedingt lenken, wodurch neue Geschichten, Bilder und Assoziationen entstehen.

Am 2. November zeigt Tris Vonna-Michell mehrere Arbeiten im Rahmen einer neuen Konstellation aus bereits vorhandenen Bildern von Installationen und Diaprojektionen. Bei dieser Performance werden neue Mitwirkende (Nick McCarthy von Franz Ferdinand) in die existierenden Erzählstränge eingreifen und versuchen, Teile des Gesprochenen, des projizierten und präsentierten Bildmaterials in einer neuen Komposition zu rekonstruieren.

THE PERFORMANCES OF TRIS VONNA-MICHELL

The performances of Tris Vonna-Michell function as chapters within an over-arching, non-linear story. They develop in parallel to one another, occasionally intertwining. He tells his stories inside installations that he has created, interweaving projections, texts and objects as theatrical props. The incredible rapidity with which he speaks changes the words and sentences in to a baffling rhythmic and abstract composition. His use of sound reveals how the complex relationship between speech and language balances between order and chaos, illusion and disillusion. His practice is at once structured and spontaneous. Working with a premeditated scenario, Vonna-Michells performance is influenced by the situation in which he finds himself, and new stories, images and associations come into being. On the 2nd November Tris Vonna-Michell will perform several works within a newly constructed constellation of re-represented images of installations and slide projections. For this occasion new collaborators will weave through the pre-existent story lines in an attempt to reconstitute several strands of audio narration, projected and printed imagery within a new composition. Together with Nick McCarthy (Franz Ferdinand) and special guests Tris Vonna-Michell will present the new piece „Stone-Paper-Scissors“.

MIMETISMUS I & II

Die Reihe „Mimetismus“ besteht aus zwei Vortrags-Abenden mit kommentierten Ausschnitten aus Video- und Filmarbeiten. Beide Abende beschäftigen sich mit Mimesis - der Fähigkeit zur Nachahmung - und den davon abgeleiteten künstlerischen Strategien der Camouflage und Maskierung einerseits, sowie der Erforschung von Zuständen der Desubjektivierung, der Ekstase und Medialität andererseits. Der Begriff „Mimetismus“ wird dabei zur Grundlage einer Neuverhandlung des Verhältnisses von Theater, Film und Bildender Kunst vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Normvorstellungen und sozialer (symbolischer) Ordnungen, die sich nicht zuletzt in mimetischen Ge- und Verboten ausdrücken, wie sie auch der Performativitätsdiskurs der letzten Jahrzehnte ins Blickfeld rückt. „Mimetismus“ dient aber auch der Neuverhandlung der vorherrschenden Geschichtsinterpretation, nachdem sich die Kunst der Moderne maßgeblich in der Überwindung der mimetischen Prinzipien definiert. Gegen diese vorherrschende Deutung werden hier Beispiele und Traditionslinien angeführt, die überraschender Weise nicht nur aus den Rändern der offiziellen Geschichtsschreibung, sondern auch aus deren Zentrum selbst herrühren.

„Mimetismus“ ist ein anderer Begriff für Mimikry und Mimese, aus der Biologie entlehnte Begriffe, die das Verhalten nachahmender Organismen beschrei-

ben, so etwa Schmetterlingen, die aussehen wie Blätter. Diese biologischen Phänomene werden hier zu den Leitmotiven, an denen sich eine subversive Ausrichtung mimetischer Kunst orientiert. „Mimetismus“ steht dabei für künstlerische Strategien, die die Gesetze der Repräsentation und gesellschaftliche Rollenmodelle von innen heraus zu Fall bringen, indem sie den Zwang zur Identifizierung mit bestimmten Rollen und sogenannten „Subjektpositionen“ nicht verinnerlichen, sondern exzessiv nach außen kehren.

The “Mimetism” series is composed of two evening lectures with commented excerpts from video and film works. Both programmes deal with mimesis – the ability to imitate – and the derived artistic strategies: camouflage and masking on the one hand, exploration into states of desubjectivisation, ecstasy and mediatedness on the other. The concept referred to as “Mimetism” becomes the basis for renegotiating the relationship of theatre, film and visual art against the background of societal norms and social (symbolic) orders expressed not least in mimetic imperatives and prohibitions, just as they have been brought into focus by the performativity discourse of recent decades. Equally, however, “Mimetism” is useful for renegotiating the prevailing interpretation of history according to which modernist art was crucially defined over the strategy of giving up mimetic representation. Contrasting with this prevailing interpretation, the two evenings present examples and

lines of tradition whose origins are to be found not just on the fringes of official historiography but, more surprisingly, at the very centre.

“Mimetism” is another term for mimicry and mimesis, biological concepts that describe the behaviour of imitative organisms, such as butterflies that look like the leaves of a tree. These biological phenomena serve as leitmotifs inspiring a subversive strain of mimetic art in which the laws of representation and social role models are eroded from within by artistic processes that do not internalise but instead offensively externalise the compulsion to identify with certain role models and “subject positions”.

MIMETISMUS I: CAMOUFLAGE VIDEOLECTURE VON ANSELM FRANKE

04. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

Der erste Abend des Programms „Mimetismus“ stellt das Konzept in einen weiteren Kontext. Die bekanntesten performativen Modelle, in denen Mimesis gegen sich selbst gerichtet wird, sind das Theater Brecht'scher Tradition und die Performances und Happenings früher feministischer Kunst, aber vor allem auch bestimmte Aspekte und Motive des Surrealismus, innerhalb dessen sich eine ganz eigene, über den Rahmen der Kunst weit hinausreichende Diskussion über mimetische Strategien und Mimikry entwickelt hat, anhand derer deutlich wird, dass es sich

bei Mimesis nicht nur um Imitation, sondern um die Überquerung der Grenzen zwischen dem Selbst und der Umwelt, Individuum und Kollektiv, Natur und Kultur geht. Auf dieser Basis werden die meist unbewussten Formen der Mimesis im Alltag untersucht, die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, anders zu werden, das Verhältnis der Mimesis zum Schein, zur Lüge und zur Vorstellung von Authentizität.

Das Programm beinhaltet Ausschnitte und Screenings von Jean Painlevé, Yayoi Kusama, Woody Allen, Daria Martin, Sofia Hulten, Samuel Beckett, Harun Farocki und anderen.

The first lecture places “Mimetism” in a wider context. The best known examples of performative models in which mimesis is turned against itself are Brechtian theatre and the Performances and Happenings of early feminist art, but equally certain aspects and motifs of Surrealism, whose own specific debate about mimicry and mimetic strategies far surpassed the boundaries of art. These examples demonstrate that mimesis is not only a matter of imitation but also of crossing the boundaries between the self and the environment, between individual and collective, nature and culture. This is the basis on which the usually unconscious forms of mimesis in everyday life are explored: the possibilities and impossibilities of becoming different, the relationship of mimesis with appearance, with lies, with the notion of authenticity.

The programme contains excerpts and screenings from the work of artists including Jean Painlevé, Yayoi Kusama, Woody Allen, Daria Martin, Sofia Hulten, Samuel Beckett, Harun Farocki.

MIMETISMUS II: KOLONIALE MIMIKRY VIDEOLECTURE VON ANSELM FRANKE

05. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

Der zweite Abend des Programms konzentriert sich auf die Frage der sogenannten „kolonialen Mimikry“, ausgehend von einem Screening des Films „Les Maîtres Fous“ von Jean Rouch. In der Frage der kolonialen Mimikry eröffnet sich jenseits der abendländischen ästhetischen Debatten eine realpolitisch-historische Dimension des Mimesis-Verständnisses und der dadurch beschriebenen Verhältnisse, die in der Begegnung und Unterwerfung des kolonialen Subjekts, des „Anderen“ manifest wird und die auch eine zentrale Stellung in den historisch-politischen Debatten der Psychoanalyse einnimmt. „Les Maîtres Fous“ ist das ethnografische Dokument eines Besessenheitsrituals, zu dem eine nigerianische Sekte einmal jährlich zusammenkommt, und im Verlauf dessen es zu einer Form des Exorzismus des Kolonialregimes kommt. Der Film löste eine anhaltende Debatte aus, die an diesem Abend zur Grundlage der Diskussion werden soll. Durch das Motiv des Exorzismus steht „Les Maîtres Fous“ in der kontroversen Traditionslinie des „Primitivismus“ - schon Picasso hatte ‚seine‘ Entdeckung afrikanischer Skulpturen mit der Erfahrung des Exorzismus, mit einer Veräußerlichung in Verbindung gebracht. Wer imitiert wen, wer exorziert wen? Exzessive Mimikry wird in diesem Kontext zu einer Form der Adressierung von Machtverhältnissen und Hintergrundbedingungen, die sich unter anderen Umständen nicht adressieren lassen.

Das Programm beinhaltet u.a. Ausschnitte aus den Filmen „Bontoc Eulogy“ von Manuel Fuentes und

„Mother Dao“ von Vincent Monnikendam sowie von Javier Téllez und Luke Fowler.

The second evening of the programme concentrates on the question of what is referred to as “colonial mimicry”, and begins with the screening of Jean Rouch’s film “Les Maîtres Fous” (Mad Masters). Beyond Western aesthetic debates, the question of colonial mimicry reveals a real-political historical dimension of the understanding of mimesis and its description of circumstances as manifested by the encounter with and subjugation of the colonial subject, of the “Other”, an aspect which also plays a central role in the historical-political debates of psychoanalysis. “Les Maîtres Fous” ethnographically documents a rite of possession for which a Nigerian religious sect congregates once a year, and in the course of which the powers associated with Western colonial regime are exorcised. The film triggered a sustained debate on which the evening’s discussion will be based. The exorcism motif places “Les Maîtres Fous” in the controversial tradition of primitivism – already Picasso established a link between “his” discovery of African sculptures and the experience of exorcism, of a making external. Who exactly is doing the imitating, who is being exorcised? In this context, excessive mimicry becomes a form of addressing prevailing power structures and background conditions unable to be addressed in other circumstances.

The programme further includes excerpts from the films “Bontoc Eulogy” by Manuel Fuentes and “Mother Dao” by Vincent Monnikendam, as well as from work by Javier Téllez and Luke Fowler.

SPELUNKE UND GELÄNDE - NEUE RAUMVORSTELLUNGEN IN BILDENDER KUNST UND MASSENKULTUR VORTRAG VON DIEDRICH DIEDERICHSEN 06. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

Der Autor Diedrich Diederichsen bewegt sich als Musikredakteur, Kunsthochschullehrer, Autor für „Texte zur Kunst“, „Theater heute“ und die „taz“ permanent zwischen den Genres und Formen. In seiner letzten Publikation, „Eigenblutdoping“, versammelt er das Ergebnis einer Vortragsreihe, die 2006/2007 am Hamburger Kunstverein stattgefunden hat. Der Leiter Yilmaz Dziewior rief damit ein Projekt ins Leben, das Autoren und Autorinnen den Kunstraum als Plattform öffnete und so Texte als einer Ausstellung würdige Kunst behauptete.

In seinem Vortrag beschäftigt sich Diederichsen mit künstlerischen und kulturindustriellen Entwicklungen, die parallel die Außenwelt, das Gelände oder unheimliche und ungewöhnliche Räume ansteuern. Das betrifft die Erfolge von Gregor Schneider und Christoph Büchel ebenso wie frühere kritische Raumreflexionen bei Mike Kelley oder den Trend zu Geländespielen zwischen „Gotcha!“ und „Parcours“. Wie verhalten sich diese Tendenzen zu technischen Entwicklungen der digitalen Kulturindustrie?

In his capacities as music journalist, university teacher, and contributor to “Texte zur Kunst”, “Theater heute” and “taz”, the writer Diedrich Diederichsen is permanently shifting among genres and forms. His most recent publication “Eigenblutdoping” compiles the results of a series of lectures held in 2006/2007 at Hamburg Kunstverein. A project launched by Yilmaz Dziewior, the association’s director, opened up the art space as an authorial platform declaring texts to be art worthy of exhibition.

Diederichsen’s lecture is devoted to artistic and cultural-industrial developments homing in on the external world, outdoor sites, or uncanny, unusual physical spaces. This phenomenon concerns the success of artists like Gregor Schneider and Christoph Büchel, but equally the earlier critical reflections upon physical space in the work of Mike Kelley, or the trend towards outdoor games like “Paintball”. How do these tendencies compare with technical advances in the digital culture industry?



Les amours de la Pieuvre (1965) von Jean Painlevé, © Les Documents Cinematographiques



© Rabih Mroué

THEATRE WITH DIRTY FEET
A TALK ON VISUAL THEATRICAL PRACTICES
BY RABIH MROUÉ

07. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

„Meine Theaterarbeiten benötigen keinen theatralen Raum mehr ... Nicht unbedingt Schauspieler, Bühne oder eine große Produktionsmaschinerie und so weiter ... Es ist mir egal, wo oder wie oft die Performance gezeigt wird.

Das Wichtige ist das Gespräch, das nach der Präsentation stattfindet; das Gespräch, das das Kunstwerk als vollbrachtes Event beschreibt; das Gespräch, das hier und dort gleichzeitig ist; das Gespräch, das Ideen hervorbringt; das Gespräch, das zur Performance selbst wird und ohne das es so wäre, als hätte das Kunstwerk nie stattgefunden ...“

“My theatrical works no longer require an actual theatrical place... Not necessarily actors, stage, or big production and so on... I do not care where the performance will take place, or how many performances there will be.

What's important is the talk taking place after the work; the talk that describes the art-work to be an accomplished event; the talk that is here and there at once; the talk that will produce ideas; the talk that becomes the performance itself, and without which it's as if the art-work never took place...”

PLATTENSPIELER
MELISSA LOGAN UND THOMAS
MEINECKE / SPECIAL GUEST: PEACHES

08. NOV / 20.00 / HAU 2

Kunst, Mode, Gender und Musik sind Themen, die immer wieder am Plattenspieler von und mit Thomas Meinecke (Musiker, DJ und Autor, sein neuester Roman „Jungfrau“ ist eben erschienen) verhandelt werden. Kunst, Mode, Gender und Musik sind auch die Themen, die Melissa Logan sowohl mit Chicks on Speed als auch in ihren Soloprojekten umtreiben. Melissa Logan studierte Malerei in den USA und an

der Bildenden Kunst, und im Kunstkontext sind auch ihre Arbeiten angesiedelt. Gemeinsam mit Chicks on Speed hat sie die erste Anthologie über feministische elektronische (Avantgarde-) Musik herausgegeben. Gemeinsam mit Meinecke wird sie einen Abend lang im Ping-Pong-Verfahren Platten auflegen, die Hüllen analysieren und, wahrscheinlich, über Kunst, Mode, Gender und Musik reden.

Art, fashion, gender and music are themes that frequently spin round the turntables manned by Thomas Meinecke (musician, DJ and author whose latest novel "Jungfrau" has just been published). The same topics also preoccupy Melissa Logan in her work with Chicks on Speed and likewise in her solo projects.

Melissa Logan studied painting in the USA and at the Academy in Munich, where she co-founded the legendary multidisciplinary "art group" Chicks on Speed – fictive at first, but soon to be real – combining music, performance, video art, pop, theory and feminist practice. The most recent Chicks on Speed album was entitled "Art Rules!", the eponymous single was made in collaboration with Douglas Gordon. Accordingly, Melissa Logan sees the group less as a band than as a project. Her primary interest was fine art, and her works are likewise sited in the exhibition context. Together with Chicks on Speed, she edited the first anthology on feminist electronic (avant-garde) music. Logan and Meinecke team up for an evening of putting on records and analysing the covers, no doubt talking about art, fashion, gender and music as they do so.



Chicks on Speed, Plattencover

HE WHO LAUGHS LAST
LAUGHS LONGEST (2006)
HOCHAUFGELÖSTES VIDEO AUF 35MM
FILM ÜBERTRAGEN VON PHIL COLLINS
7.30 MIN., FARBE, TON
COURTESY DER KÜNSTLER UND LUX
LONDON

10. – 12. NOV / HAU 1

In seiner Performance-basierten und konzeptuellen Verwendung von Video und Fotografie erforscht Phil Collins in seiner Arbeit die Nuancen menschlicher Beziehungen an unterschiedlichen Orten und Umgebungen der Welt. Häufig sind es Formen der Unterhaltung, in die er sein künstlerisches Anliegen verpackt; Billig-Fernsehen und reportageartige Dokumentationen, die das Problem der Darstellung innerhalb verschiedener Medien unterstreichen. Ihren besonderen Charakter erhält die Arbeitsweise von Collins aus ihrer flüchtigen, formwandelnden Natur. Seine Arbeiten, etwa in Form eines Disco-Marathons, einer Karaoke-Party, eines Film-Castings, eines Geständnisses in einer Talkshow oder einer Telenovela, sind Video, Fotografie, Performance und Live-Event gleichzeitig, ohne sich auf eine Sparte festzulegen. Für Collins ist diese Unbestimmtheit eine Voraussetzung für den kreativen Prozess, auf den das darstellerische Konzept aufbaut; dies gilt insbesondere für die partizipatorischen Situationen, die oft in seiner Arbeit eine Rolle spielen.

„he who laughs last laughs longest“ dokumentiert einen 2006 vom Künstler initiierten Lachwettbewerb und wurde im schottischen Helensburgh, Geburtsort von John Logie Baird, des Erfinders des ersten funktionierenden Fernsehers der Welt, gedreht. Die Wettstreiter mussten dabei so lange und so laut wie möglich lachen, um das Preisgeld zu gewinnen. In Anspielung auf das vorproduzierte Gelächter (oder die sogenannte „Lachkonserve“), ein Hilfsmittel, das im Fernsehen routinemäßig in Comedy Shows und Sitcoms zum Einsatz kommt, betrachtet „he who laughs last laughs longest“ Konzepte im Zusammenhang mit Publikumpartizipation und deren Status innerhalb der Rundfunkmedien, während es gleichzeitig das Ringen um das Aufrechterhalten dieser einfachsten und trügerischsten Formen der Kommunikation in den Mittelpunkt stellt.

„Das Lachen reicht von einer spontanen Reaktion der Fröhlichkeit – oftmals der eines Zuschauers im Angesicht eines Darstellers – bis zu einer gewissermaßen kalkulierten und instrumentalisierten Aktion, einem sportlichen Wettkampf, dessen Teilnehmer einen dicken Batzen Geld vor Augen haben. Die manische Intensität der Wettstreiter beim Lachen, oftmals festgehalten in brutalen Close-ups, verwandelt einen ursprünglichen Ausdruck der Freude in etwas Schwachsinnes und Krankhaftes. Hier bricht die Kommunikation zusammen; die Wettkämpfer sind auf sich allein gestellt und müssen selbst entscheiden, wie viel sie gewillt sind, ihren Lungen, ihrem Kehlkopf und ihren Gesichtsmuskeln für Geld zuzumuten (während der Künstler selbst natürlich der Erfinder und Regisseur derartiger Erniedrigung bleibt). Mir fällt hier unweigerlich ein Zwischentitel aus King Vidors Film ‚The Crowd‘ von 1928 ein: ‚Die Menge wird immer mit dir lachen, mit dir weinen aber wird sie nur einen Tag.‘ Die hohle, von Schmerzen erfüllte Kakophonie des Gelächters von Collins' Teilnehmern wird zu einer Arena der Entfremdung,



he who laughs last laughs longest (2006) von Phil Collins, Filmstill

dem einzigen logischen Ziel einer auf äußere Erscheinung reduzierten Kultur.“

(Jon Davies (mit Jean-Paul Kelly), Auszüge aus dem Programm für „The Sign Flashed Out Its Warning“, Pleasure Dome, Toronto, Dezember 2007)

Relating to performance-based and conceptual approaches to video and photography, the art of Phil Collins explores the nuances of social relations in various locations and global communities. Collins' artistic engagement is often mediated through forms of entertainment, low-budget television and reportage-style documentary that underline problems of representation within different media. The specific character of Collins' practice comes from its volatile, shape-shifting nature. Manifesting itself as, among others, a disco dance marathon, karaoke party, film casting, talk-show confessional or a telenovela, his work is equal parts video, photography, performance and live event without exclusively adhering to any one in particular. For Collins, such indeterminacy is a condition of the precarious creative process by which representation is constructed, particularly in the participatory situations that his work is frequently associated with.

“he who laughs last laughs longest” documents an event organised by the artist in 2006. Filmed in Helensburgh, Scotland, a birth-place of John Logie Baird, inventor of the world's first working television system, the work was conceived as a laughing contest in which a group of people compete for a cash prize by laughing as long, as loud, and as hard as they possibly can. Referring to the laugh track (or the so-called “canned laughter”), a structural device routinely used in TV comedy shows and sitcoms, “he who laughs last laughs longest” touches upon ideas concerning audience participation and their status within broadcast media, whilst focusing on the struggle to sustain one of the most primitive and deceptive forms of communication.

“The laughter goes from being a spontaneous reaction of mirth – often that of a spectator when facing a performer – to something calculated and instrumen-

talised, a competitive sport with the hopefuls eyeing a big wad of cash. The manic intensity of the competitors' laughter, frequently captured in brutal close-up, transforms an expression of joy into dementia and pathology. Here communication breaks down and competitors are left only with themselves and what they are willing to put their lungs, larynx and face muscles through for money (while of course the artist himself is the one responsible for engineering such indignity). I can't help but invoke a poignant intertitle from King Vidor's 1928 film The Crowd : 'The crowd laughs with you always, but it will cry with you for only a day.' The hollow, pained cacophony of Collins' subjects laughter becomes an amphitheatre of alienation, the only logical destination for the trajectory of culture reduced to style.”

(Jon Davies (with Jean-Paul Kelly), Edited extracts from the programme notes for “The Sign Flashed Out Its Warning”, Pleasure Dome, Toronto, December 2007)

SHADY LANE FILM CLUB
PRESENTS: A POPCORN
DOUBLE FEATURE
PORTRAIT OF JASON (USA, 1967, 99 MIN.)
VON SHIRLEY CLARKE & FUNERAL
PARADE OF ROSES (JAPAN, 1969, 105 MIN.)
VON TOSHIO MATSUMOTO
MIT EINER EINFÜHRUNG VON PHIL
COLLINS

10. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

I ♥ MY JOB
PERFORMANCE VON TELLERVO KALLEINEN
UND OLIVER KOCHTA-KALLEINEN, MUSIK
VON MISS LE BOMB
12. NOV / 20.00 UHR / HAU 2

„I Love My Job“ lädt Berliner Arbeiter und Angestellte ein, von ihren traumatischsten Erlebnissen am Arbeitsplatz zu berichten. Was macht einen am Arbeitsplatz wahnsinnig? Welche Tagträume entwickelt man, um dem Wahnsinn Einhalt zu gebieten? Aus den eingereichten Berichten und den dazugehörigen Fantasien entwickeln die Künstler kurze Szenen, die von Schauspielern und Laien dargestellt werden. Wer also von Kollegen gemobbt, vom Chef heruntergemacht wird, von Kunden und dem Fax genervt ist, hat hier die Gelegenheit, den dunkelsten Momenten des Arbeitslebens Gestalt zu geben und all das zu tun oder zu sagen, was man schon lange auf dem Herzen hat.

Die Teilnehmer entscheiden selbst über den Umfang ihres Mitwirkens: Entweder einfach als Übermittler ihrer Geschichte, als Ko-Regisseur der Szene oder sogar als Darsteller auf der Bühne. Allen, die befürchten, durch ihre Offenheit den Job zu verlieren, sichern wir Anonymität zu. Die Künstler Tellervo Kalleinen und Oliver Kochta-Kalleinen initiierten „I Love My Job“ 2007 in Göteborg als Filmprojekt. Obwohl Schweden statistisch gesehen an erster Stelle steht, was die Zufriedenheit seiner arbeitenden Bevölkerung angeht, wurden zahlreiche Geschichten eingesandt von denen vier verfilmt wurden. Der Film „I love my Job“ (Göteborger Fassung) wird im HAU als Teil der Performance gezeigt. In Kalleinens vorherigem Projekt „Complaints Choir of Helsinki“, bei dem Menschen sich nach Herzenslust beschweren konnten, war immer wieder die Arbeit ein Thema. Insbesondere die schlechte Atmosphäre am Arbeitsplatz schien die Finnen sehr zu belasten.

Die meisten Menschen verbringen einen Großteil ihres Lebens bei der Arbeit. Wer Glück hat, mag seinen Job und kommt mit den Kollegen und Vorgesetzten gut aus. Was aber ist mit all den anderen? „I Love My Job“ zeigt die Spannungen und dynamischen Prozesse in unterschiedlichen Arbeitsumgebungen.

UND SO FUNKTIONIERT'S:

- Eine Beschreibung der Situation formulieren, die am Arbeitsplatz am meisten nervt.
- Einen fiktiven Showdown für die reale Situation aufschreiben.
- Das Ganze bis zum 30. Oktober an info@workhorror.org schicken.
- Wir werden uns mit weiteren Informationen melden.
- Die Proben finden Anfang November statt.
- Gemeinsam mit den Einsendern werden wir die Szenen für die Bühne entwickeln
- Wir garantieren allen Teilnehmern, die es wünschen, volle Anonymität. – Alle Einsender einer Geschichte erhalten eine Freikarte für die Vorstellung am 12. November!
- Fragen bitte per E-Mail an info@workhorror.org oder an +49 (0)30 - 259004 8447

Die künstlerische Arbeit von Tellervo Kalleinen (*1975, Lohja) und Oliver Kochta-Kalleinen (*1971, Dresden) reicht von der Organisation von Veranstaltungen wie „The First Summit of Micronations“ in Helsinki über Filmarbeiten mit Laiendarstellern bis zu Performances und Vorträgen. Zu ihren jüngsten



© Anna Petters

Projekten gehören das „Complaints Choir“-Projekt und ein Film über Utopische Kommunen in Australien („The Making of Utopia“). Sie haben zwei Bücher über Mikronationen herausgegeben und bereiten mit der Künstlergruppe YKON das nächste Gipfeltreffen der Mikronationen auf den Brijuni-Inseln vor. Für das Videoprojekt „In The Middle of a Movie“ hat Tellervo Kalleinen zusammen mit Laien mehr als 60 kurze Filmszenen, die in den Wohnungen der Teilnehmer spielen, gedreht. Oliver Kochta-Kalleinen ist aktives Mitglied der Romantic Geographic Society. Er hat die geheimnisvolle Erfindung des Nordlichtgenerators von Prof. Lemström untersucht. Tellervos und Oliver's jüngste Gemeinschaftsprojekte waren u. a. im P.S.1 (New York), Sparwasser HQ (Berlin), Signal Galleri (Malmö), Hamburger Kunsthalle, Momentum 06 (Norwegen), Singapore Biennale, Galerie für Landschaftskunst (Hamburg), MOCA Taipei, S.M.A.K. in Ghent, KUMU in Tallin und ARS06 im finnischen Museum für zeitgenössische Kunst KIASMA (Helsinki) zu sehen.

„I love my job“ invites workers and employees of Berlin to share their most horrible experiences in their workplace. What drives them mad at work and what kind of daydreams they foster to stop the madness? The submitted stories will be turned into short scenes that will be acted out by professional actors and volunteers. So, whether you are mobbed by colleagues, denigrated by the boss, nerved by clients and the fax-machine - this is your opportunity to act out everything you ever wanted to do or say during the darkest moments of your work life! The participants can decide themselves how much they want to get involved: either just submitting their story, or co-directing the scene or even act on stage in the final performance. Anonymity is guaranteed for those workers that are afraid to lose their job by speaking out.

„I love my job“ started in 2007 in Göteborg as a film project by artists Tellervo Kalleinen and Oliver Kochta-Kalleinen. Albeit Sweden has the highest workers satisfaction ranking in the world many stories were sent in. Four of them were realized. The film „I love my Job“ (Göteborg Version) will be screened at HAU as part of the performance. In Kalleinen's previous project „Complaints Choir of Helsinki“- a project where people could complain about anything they wanted to - the issue of work was brought up over and over again. Especially the bad atmosphere in working places was a topic that seemed to touch strongly the hearts of Finnish complainers.

Most people spend a huge part of their life by working. Lucky ones like their work and get along with their colleagues and bosses. But what about all the others? „I love my Job“ reveals the tensions and dynamics in different work communities.

HOW DOES IT WORK?

- Describe the situation annoying you most in your workplace.
- Write a fictional showdown for the real situation.
- Send your submission to info@workhorror.org until October 30
- We will contact you with further information.
- Rehearsing will take place in the beginning of November.
- We will direct the scenes in collaboration with you.
- We guarantee full anonymity to all participants if they wish so.
- Everybody sending in their story get a free ticket to the show November 12!
- If you have any questions please mail us or call: +49 (0)30 - 259004 8447

The artistic practices of Tellervo Kalleinen (*1975, Lohja) and Oliver Kochta-Kalleinen (*1971, Dresden) vary from organising events such as „The First Summit of Micronations“ in Helsinki to making films collaboratively with volunteers and doing performances and lectures. Their latest activities include the „Complaints Choir“ project and a film about Utopian communities in Australia („The Making of Utopia“). They edited two books about micronations and together with the artist group YKON they prepare the next Summit of Micronations at Brioni Islands. Tellervo Kalleinen's video project „In The Middle of a Movie“, in which amateurs directed short movie scenes in their own homes, was shown in Museums and exhibition spaces around the world. Oliver Kochta-Kalleinen is an active member of the Romantic Geographic Society. He has investigated the mysterious invention of the Northern Light Generator by Prof. Lemström. Tellervo's and Oliver's latest collaborative works were presented for example at P.S.1 (New York), Sparwasser HQ (Berlin), Signal Galleri (Malmö), Hamburger Kunsthalle, Momentum 06 (Norway), Singapore Biennale, Galerie für Landschaftskunst (Hamburg), MOCA Taipei, S.M.A.K. in Ghent, KUMU in Tallin and at ARS06 at the Finnish Museum of Contemporary Art KIASMA (Helsinki).

www.workhorror.org, www.complaintschoir.org
www.ykon.org/kochta-kalleinen, www.ykon.org/te

THE SHOW MUST GO ON (2001)
REGIE VON JÉRÔME BEL
14. UND 15. NOV / 19.30 UHR / HAU 1

„Die Möglichkeiten eines Kunstwerks, selbst einer Choreografie, liegen heute nicht darin, eine Form der Äußerung zu zeigen, sondern den Betrachter einzuladen, sich neu zu erfinden oder, etwas weniger utopisch, seine Ideologie des Betrachtens, der Selbst-Bildung oder der Artikulation von Sicherheit neu zu finden. Das Kunstwerk an sich kann nichts sagen, es kann eine politische Idee oder ein Konzept repräsentieren, aber das Kunstwerk ist heute eine Formulierung seiner selbst. Es kann lediglich seine eigene Sphäre untersuchen oder neu suchen, durch Reflexion selbstbewusst werden (per speculum in aenigmae) und über dieses Bewusstsein kann es eine Erfahrung des Selbst (des Betrachters) werden, aber niemals die Erfahrung von etwas anderem. Teil einer Kunsterfahrung zu sein, ist immer nur die Erfahrung des Selbst.“ (Mårten Spångberg)



The show must go on (2001) von Jérôme Bel, Foto: Mussacchio Laniello

Bernard: „So, jetzt geht er wieder, dein Apparat. Ich freue mich, dass du dich für Nachrichten interessierst, um zu wissen, was in der Welt vorgeht.“

Mathilde: „Nein, ich höre mir nur Schlager an, weil sie die Wahrheit sagen. Je dummer sie sind, umso wahre sind sie. So dumm sind sie übrigens nicht. Was sagen sie? Sie sagen, ‚Verlass mich nicht‘, ‚Dass du fort bist, hat mein Leben zerstört‘ oder ‚Ohne dich bin ich ein leeres Haus‘, ‚Lass mich zum Schatten deines Schattens werden‘ oder auch ‚Ohne Liebe bist du gar nichts‘.“

Bernard: „So, Mathilde, ich muss jetzt gehen. Ich komme wieder.“
 (Dialogauszug aus dem Film „Die Frau nebenan“ von François Truffaut zwischen Fanny Ardant (Mathilde) und Gérard Depardieu (Bernard))

„The possibility of an art-piece, even a choreography, today is not to propose an utterance, but to invite the spectator to re-invent him/herself, or perhaps less utopic, to re-search his/her ideology of watching, of constructing Self, or articulating security. The

artwork cannot say anything in itself, it can represent a political idea or concept, but today the artwork is a formulation of itself. The artwork can only investigate, or re-search, its own domain, and become self-conscious through reflection (per speculum in aenigmae) and through this awareness it can become an experience of the Self (the spectator) but never an experience of something else. To be part of an art-experience is always only the experience of the self.“ (Mårten Spångberg)

Bernard: „Hold on, your radio's working. I'm happy you're interested in the news, to know what's going on in the world“.

Mathilde: „No, I only listen to songs because they tell the truth. The more stupid they are, the more they tell the truth and in that way they're not stupid. They say, do not leave me or your absence has broken my life or I'm an empty house without you or let me be the shadow of your shadow or even without love, we're nothing“.

Bernard: „Well, Mathilde, I have to go. I'll come back“.
 (Excerpts from the dialogue of the film „La femme d'à côté“ by François Truffaut, between Fanny Ardant (Mathilde) and Gerard Depardieu (Bernard))

Empty spaces - what are we waiting for
 Abandoned places - I guess we know the score
 On and on
 Does anybody know what we are looking for
 Another hero another mindless crime
 Behind the curtain in the pantomime
 Hold the line
 Does anybody want to take it anymore
 The show must go on
 The show must go on...
 (Excerpts of the lyrics of „The show must go on“ by Queen)

(OHNE TITEL) (2001)
AUFFÜHRUNG VON TINO SEHGAL
14. UND 15. NOV / 19.30 UHR / HAU 1

Seit einigen Jahren realisiert Tino Sehgal seine Arbeiten eigentlich ausschließlich im Kunstaustellungs- und Museumskontext. Die kurze Aufführung (ohne Titel) (2001) ist zu einer Zeit entstanden, als er sowohl im Bereich Bildende Kunst als auch im Theater arbeitete. Im HAU 1 geprobt und 2003 in der HAU-Anfangszeit gezeigt, wurde sie beim Manchester International Festival 2007 als Teil des Opern-Kunst-Projekts „Il Tempo del Postino“ (ko-kuriert von Hans Ulrich Obrist und Philippe Parreno) aufgeführt. Die Arbeit dauert zwar nicht lange, thematisiert aber das Theater selbst, seine Grundbedingungen und Funktionsweisen auf überraschende Weise.

For some years now, Tino Sehgal has been producing his works exclusively for presentation in exhibitions and museums. The short work (untitled) (2001) is from a period when he worked both in the theatrical and visual art context. The piece was rehearsed at HAU 1 and presented as part of the HAU opening season in 2003, then performed as part of the opera-art project „Il Tempo del Postino“ (co-curated by Hans Ulrich Obrist and Philippe Parreno) during the 2007 Manchester International Festival. Although brief in duration, the piece startlingly thematises the theatre itself, its basic conditions and modes of function.

HAUEINS ZWEI DREI

SAMSTAG, 01. NOVEMBER

OPENING
RAIN/REGEN
35 MM FILM LOOP VON THOMAS DEMAND (4 MIN.)

ART FLAVOURS
VIDEOINSTALLATION VON TIM ETCHELLS

IN ART DREAMS COME TRUE
VIDEOINSTALLATION VON KATARZYNA KOZYRA

NACHTLEKTION 1
JOSEPH VOGL: ÜBER DAS ZAUDERN
FILMINSTALLATION VON MOBILE AKADEMIE/HANNAH HURTZIG, CHRIS KONDEK, KARIN HARRASSER
VOR DEM HAU 2
15.00 BIS 00.00 UHR

MARATHON TALK PRELUDE: SPACESHIP BERLIN
HANS ULRICH OBRIST UND REM KOOLHAAS INTERVIEWEN:
JOHN BOCK, KEREN CYTTER, OLAFUR ELIASSON, HARUN FAROCKI, DOUGLAS GORDON, ANRI SALA, CHRISTOPH SCHLINGENSIEF
20.00 BIS 02.00 UHR
in Englisch oder Deutsch

OPENING
KING KONG
VIDEOINSTALLATION VON PETER FRIEDL

AFRICAN TWINTOWERS - STAIRLIFT TO HEAVEN
INSTALLATION VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

DEUTSCHLAND 2. DER BUNDESTAGSTRAINER
VIDEO/INSTALLATION VON RIMINI PROTOKOLL
15.00 BIS 02.00 UHR

OPENING
GUILTHOUSE; OR THE GREAT FALL OF THE CARTIER FAMILY
INSTALLATION VON KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE

DER SPIEGEL
VIDEOINSTALLATION VON KEREN CYTTER

FRESSEN ODER FLIEGEN
VIDEOINSTALLATION VON ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
15.00 BIS 00.00 UHR

LECTURE PERFORMANCE VON ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.30 UHR

SONNTAG, 02. NOVEMBER

RAIN/REGEN
35 MM FILM LOOP VON THOMAS DEMAND (4 MIN.)

ART FLAVOURS
VIDEOINSTALLATION VON TIM ETCHELLS

IN ART DREAMS COME TRUE
VIDEOINSTALLATION VON KATARZYNA KOZYRA

NACHTLEKTION 1
JOSEPH VOGL: ÜBER DAS ZAUDERN
FILMINSTALLATION VON MOBILE AKADEMIE/HANNAH HURTZIG, CHRIS KONDEK, KARIN HARRASSER
VOR DEM HAU 2
15.00 BIS 22.00 UHR

STONE-PAPER-SCISSORS
PERFORMANCE/INSTALLATION VON TRIS VONNA-MICHELL
20.00 UHR
in Englisch

KING KONG
VIDEOINSTALLATION VON PETER FRIEDL

AFRICAN TWINTOWERS - STAIRLIFT TO HEAVEN
INSTALLATION VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

DEUTSCHLAND 2. DER BUNDESTAGSTRAINER
VIDEO/INSTALLATION VON RIMINI PROTOKOLL
15.00 BIS 22.00 UHR

GUILTHOUSE; OR THE GREAT FALL OF THE CARTIER FAMILY
INSTALLATION VON KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE

DER SPIEGEL
VIDEOINSTALLATION VON KEREN CYTTER

FRESSEN ODER FLIEGEN
VIDEOINSTALLATION VON ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
15.00 BIS 22.00 UHR

MONTAG, 03. NOVEMBER

ENGLAND STORIES
KURZGESCHICHTEN VON TIM ETCHELLS
LESUNG MIT THOMAS WODIANKA (DT.) UND TIM ETCHELLS (ENGL.)
20.00 UHR

INSTALLATIONEN THOMAS DEMAND/TIM ETCHELLS/
KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

DIENSTAG, 04. NOVEMBER

INSTALLATIONEN THOMAS DEMAND/TIM ETCHELLS/
KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

MIMETISMUS I: CAMOUFLAGE
VIDEOLECTURE VON ANSELM FRANKE
20.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL/MOBILE AKADEMIE
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

MITTWOCH, 05. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

MIMETISMUS II: KOLONIALE MIMIKRY
VIDEOLECTURE VON ANSELM FRANKE
20.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL/MOBILE AKADEMIE
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

DONNERSTAG, 06. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

SPELUNKE UND GELÄNDE - NEUE RAUMVORSTELLUNGEN IN BILDENDER KUNST UND MASSENKULTUR
VORTRAG VON DIEDRICH DIEDERICHSEN
20.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL/MOBILE AKADEMIE
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

FREITAG, 07. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

THEATRE WITH DIRTY FEET
A TALK ON VISUAL THEATRICAL PRACTICES BY RABIH MROUE
20.00 UHR
in Englisch

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL/MOBILE AKADEMIE
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

SAMSTAG, 08. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

PLATTENSPIELER
MELISSA LOGAN (CHICKS ON SPEED) UND THOMAS MEINECKE, SPECIAL GUEST: PEACHES
20.00 UHR
ANSCHL. PARTY

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL/MOBILE AKADEMIE
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

HAUEINS ZWEI DREI

SONNTAG, 09. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

BLOW JOB
PETER FRIEDL PRÄSENTIERT VIER FILME AN STELLE SEINES THEATERPROJEKTS BLOW JOB: LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN (1928, 38 MIN.) VON GERMAINE DULAC, PAUL SWAN (1965, 69 MIN.) VON ANDY WARHOL, ANDY WARHOL'S LAST LOVE (1978, 20 MIN.) EINE FILMSEQUENZ VOM SQUAT THEATER, 1968 (22 MIN.) VON GLAUBER ROCHA
20.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

MONTAG, 10. NOVEMBER

HE WHO LAUGHS LAST LAUGHS LONGEST
35 MM FILM LOOP VON PHIL COLLINS (7.30 MIN.)

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

SHADY LANE FILM CLUB PRESENTS: A POPCORN DOUBLE FEATURE

PORTRAIT OF JASON BY SHIRLEY CLARKE (USA, 1967, 99 MIN.) & FUNERAL PARADE OF ROSES BY TOSHIO MATSUMOTO (JAPAN, 1969, 105 MIN.)
INTRODUCED BY PHIL COLLINS
20.00 UHR
in Englisch

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

DIENSTAG, 11. NOVEMBER

HE WHO LAUGHS LAST LAUGHS LONGEST
35 MM FILM LOOP VON PHIL COLLINS (7.30 MIN.)

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

MITTWOCH, 12. NOVEMBER

HE WHO LAUGHS LAST LAUGHS LONGEST
35 MM FILM LOOP VON PHIL COLLINS (7.30 MIN.)

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

I LOVE MY JOB
PERFORMANCE VON TELLERVO KALLEINEN UND OLIVER KOCHTA-KALLEINEN
20.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

DONNERSTAG, 13. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

FREITAG, 14. NOVEMBER

(OHNE TITEL) (2001)
AUFFÜHRUNG VON TINO SEHGAL

THE SHOW MUST GO ON
KONZEPT UND REGIE: JÉRÔME BEL
ANSCHL. GESPRÄCH MIT JÉRÔME BEL UND TINO SEHGAL
19.30 UHR
in Englisch

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

SAMSTAG, 15. NOVEMBER

(OHNE TITEL) (2001)
AUFFÜHRUNG VON TINO SEHGAL

THE SHOW MUST GO ON
KONZEPT UND REGIE: JÉRÔME BEL
19.30 UHR

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

SONNTAG, 16. NOVEMBER

INSTALLATIONEN TIM ETCHELLS/KATARZYNA KOZYRA
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN PETER FRIEDL/CHRISTOPH
SCHLINGENSIEF/RIMINI PROTOKOLL
18.00 - 22.00 UHR

INSTALLATIONEN KEREN CYTTER UND SUSANNE SACHSSE/
ANTJE EHMANN UND HARUN FAROCKI
18.00 - 22.00 UHR

KASSE

T. 030 - 259004 27
TÄGLICH 12 - 19 UHR
HAU 2 HALLESCHES UFER 32 10963 BERLIN

WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE

PREISE

01. NOVEMBER
TAGESTICKET 18€/ERM. 11€, NUR AUSSTELLUNG 7€

02. NOVEMBER
TAGESTICKET 11€/ERM. 7€, NUR AUSSTELLUNG 7€

03. NOVEMBER
TAGESTICKET 7€

04. - 10. UND 12. NOVEMBER
TAGESTICKET 11€/ERM. 7€, NUR AUSSTELLUNG 7€

11., 13., 16. NOVEMBER
TAGESTICKET 7€

14., 15. NOVEMBER
TAGESTICKET 18 UND 11€/ERM. 7€

IMPRESSUM

Hrsg. Hebbel am Ufer
Künstlerische Leitung: Matthias Lilienthal (V.i.S.d.P.)
Kuratoren „Fressen oder fliegen“: Matthias Lilienthal, Katrin Dod
in Kooperation mit Joachim Gerstmeier
Grafik: Double Standards, Berlin
Druck: Druckerei Henke

Übersetzung Deutsch - Englisch: Thomas Morrison (S. 7-21)
Übersetzung Deutsch - Englisch: Amanda Crain (S. 2 und 4+5)
Übersetzung Englisch - Deutsch: Thomas Rach

Ein Kooperationsprojekt von HAU
und Siemens Arts Program

Siemens artsprogram

HAU HAU HAU
EINS ZWEI DREI

Medienpartner:

die tageszeitung

Gefördert aus Mitteln des

HAUPT
STADT
KULTUR
FONDS

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED]

HAU HAU HAU
EINS [REDACTED] [REDACTED]
[REDACTED] **ZWEI** [REDACTED]
[REDACTED] **DREI**

WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE

HAU 1 STRESEMANNSTRASSE 29 10963 BERLIN
HAU 2 HALLESCHES UFER 32 10963 BERLIN
HAU 3 TEMPELHOFER UFER 10 10963 BERLIN