

# TESTING STAGE

A WINDOW TO PERFORMA NEW YORK

Know Yourself.

A mirror is called a mirror  
And you haven't yet seen you  
You would understand you  
your mirror mirrored.  
The deeper meaning cannot  
If you take your delicate  
be mine, then you must  
opposite.  
Then you have arrived at  
Unless what is holding  
Judgement doesn't appear

NEVIN ALADAĞ  
PHIL COLLINS  
KEREN CYTTER  
SIMON FUJIWARA  
D. GONZALEZ-FOERSTER/  
ARI BENJAMIN MEYERS  
TOBIAS REHBERGER

LONG NIGHT OF ARTISTS' MUSIC  
MIT THE RED KRAYOLA U.A.

PERFORMANCE NACHT  
MIT FREUNDINNEN & BASSO U.A.

15. SEPTEMBER BIS 01. OKTOBER 2011

HAU HAU HAU  
EINS ZWEI DREI

WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE  
T. 030 - 259004 27

„To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake.“ Mit diesen Worten kanzelte Marina Abramovic im Umfeld ihrer jüngsten MOMA-Retrospektive die Kunst des Theaters ab. Und warum? Weil auf der Bühne das Messer eine Attrappe und das Blut nur rote Farbe ist, während eine Performance von Marina Abramovic die beteiligten Künstler ebenso wie das Publikum mit echtem Gefühl und realen Ereignissen konfrontieren will. Dabei – so lässt sich aus Sicht dieses Festivals entgegen – stellt auch die Produktion eines Bühnenerignisses einen höchst realen Vorgang dar. Und zwar einen, für den das Theater Tag für Tag einen komplizierten Apparat künstlerischer Wirklichkeitserzeugung in Bewegung setzt. Einen Apparat, für den sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler immer stärker interessieren. Keren Cytter, Phil Collins, Dominique Gonzalez-Foerster, Ari Benjamin Meyers, Tobias Rehberger, Nevin Aladağ und Simon Fujiwara – in Zusammenarbeit mit der Performa New York hat das HAU einige herausragende internationale Vertreter der Gegenwartskunst und zahlreiche in Berlin lebende Künstlerinnen und Künstler eingeladen, um performative Arbeiten in einem Theaterkontext zu präsentieren. „Testing Stage“ – so lautet der Titel dieses Festivals. Er lässt anklingen, dass es die Performance Art ebenso wie das Theater immer mit der Aufgabe zu tun hat, die Position von Körpern in bühnenartigen Räumen zu erproben. Zugleich verweist der Titel auf die Großzügigkeit des HAU, das mit diesem Festival erneut Tür und Tor öffnet, um seinen gesamten Theater-Apparat zur Verfügung zu stellen und in ein performatives „Testgebiet“ für Bildende Künstler zu verwandeln.

Theatre is fake? – So what! Der Raum des Theaters ist real und das HAU hält ihn weit offen für Begegnungen zwischen Berlin und New York, Bildender Kunst und Theater, zwischen Darstellern und einem Publikum, von dem wir wünschen, dass es in großer Zahl ins HAU kommen wird. Wir danken allen mitwirkenden Künstlerinnen und Künstlern, der Performa New York für ihre Kooperation und dem Team des HAU unter Leitung von Matthias Lilienthal für die Idee und Durchführung dieses Festivals.

Hortensia Völckers (Vorstand/Künstlerische Direktorin)  
Alexander Farenholtz (Vorstand/Verwaltungsdirektor)

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

GRUSSWORT DER KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

TESTING STAGE

A WINDOW TO PERFORMA NEW YORK

„To be a performance artist, you have to hate theatre. Theatre is fake.“ Talking about her latest MOMA retrospective, Marina Abramovic dismissed the entire art of theatre. And why? Because on the stage, the knife is just a prop and the blood is just red paint. But a performance by Marina Abramovic aims to confront the artists involved as well as the audience with genuine feelings and real events. Yet – from the point of view of this Festival, you might say – a stage production is in itself a very real process. Indeed, it is one that puts a complex apparatus for the artistic creation of reality in motion every day. And it is an apparatus which increasingly interests a large number of artists. Keren Cytter, Phil Collins, Dominique Gonzalez-Foerster, Ari Benjamin Meyers, Tobias Rehberger, Nevin Aladağ and Simon Fujiwara – in collaboration with New York’s Performa, HAU has invited some outstanding international representatives of contemporary art as well as a number of artists living and working in Berlin to present performance works in a theatre context. “Testing Stage” is the name of the Festival. It suggests that both performance art and theatre are all about trying out the positions of bodies in stage-like spaces. At the same time, it indicates the generosity of HAU, which has once again thrown open its doors and made all its theatrical facilities available to the Festival, to be transformed into a performance testing-ground for the artists. Theatre is fake? – So what! The theatre space is real and HAU is providing it so that Berlin can meet New York, art can meet theatre, and artists can meet the audience – who, it is to be hoped, will come to HAU in large numbers. We would like to thank all the artists involved, Performa New York for its cooperation, and the HAU team led by Matthias Lilienthal for the idea and the execution of this Festival.

Hortensia Völckers (Executive Board/Artistic Director)  
Alexander Farenholtz (Executive Board/ Administrative Director)

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

Die Performancekunst ist zurück. Im Herbst 2009 fand in New York City zum dritten Mal in Folge die Biennale Performa statt, bei der über den gesamten Stadtraum verteilt Dutzende von Live-Art-Künstlern in Museen, Galerien, Clubs und Cafés vor einem begeisterten Publikum auftraten, und im Frühling des letzten Jahres pilgerten über eine halbe Million Menschen in das Museum of Modern Art, um eine Retrospektive der selbsternannten „Großmutter der Performancekunst“ – Marina Abramovic – zu besuchen. Das gegenwärtige Interesse an Performancekunst speist sich – so die Beobachtung – zunächst einmal aus der Durchsetzungskraft performativer Formate, die längst in den Institutionen der Bildenden Kunst und des Theaters angekommen sind. Es beruht darüber hinaus auf einem sich gerade vollziehenden Generationswechsel, denn die radikalen Akteure der 1960er und 1970er Jahre treten altersbedingt in die Phase ihrer musealen Retrospektiven ein. Demgegenüber ist eine junge Generation aufgebrochen, die Performancekunst unter zeitgenössischen Vorzeichen neu zu definieren. Dank großer Werkschauen und steigender Publikationen stehen nun die ehemals flüchtigen und oft nur spärlich wahrgenommenen Aktionen plötzlich als kompaktes künstlerisches Erbe da. Und schließlich scheint sich die Besinnung auf Performancekunst auch der Tatsache zu verdanken, dass es eine Produktionsform für ökonomische Krisenzeiten ist: die Verwirklichung von Ideen mit geringem Materialaufwand. Um die Entwicklungen der Live Art am Beginn des 21. Jahrhunderts zu erkennen, scheint ein Blick auf das Selbstverständnis einer neuen Künstlergeneration geboten: Mit welchen Vorbildern, welchen künstlerischen und politischen Ansprüchen treten Performancekünstler heute an? Wo überschneiden sich die Ansätze und Ziele der Neoavantgardisten mit den zeitgenössischen Positionen? Wie wird Performancekunst tradiert? Und wie präsentiert sie sich heute in öffentlichen Räumen?

#### KANONISIERUNG UND DIFFERENZ

Wie keine andere Kunstform hat die Live Art das zwanzigste Jahrhundert geprägt. Die ‚Entdeckung des Performativen‘ durch die Avantgarden und Neoavantgarden war die treibende Kraft bei der Revolutionierung künstlerischer Gattungen und Begriffe. Von Futurismus und Dadaismus bis hin zur amerikanischen Happeningbewegung, den Wiener Aktionisten oder den Pariser Situationisten reichte das Spektrum der Gruppen, Konzepte und Aufführungsformate. Im Schnittpunkt all dieser Ansätze stand die Abkehr von traditionellen Werkbegriffen und die emphatische Besinnung auf ein performatives Grundmuster: Kunst als flüchtiges, körper- und situationsbedingtes Handeln vor Zuschauern zu begreifen.

An der Schwelle zum 21. Jahrhundert gehört die Performance-Art zum Kanon der Kunst und ihrer Geschichte. Das gilt zum einen für die Künstler, die in den 1960er Jahren aufgebrochen waren, um die etablierten Produktionsformen durch ‚Ereignisse‘, ‚Situationen‘ oder ‚Aktionen‘ zu ersetzen, und die nun in die Phase der Musealisierung getreten sind. Das gilt aber andererseits auch für die Rezipienten. Schon längst haben sich die Aktionen von Allan Kaprow, Chris Burden oder Valie Export Dank grobkörniger schwarz-weiß Aufnahmen tief in das Hirn jedes Bachelorstudenten gegraben. Was sich vor vierzig Jahren zumeist nur vor einer Handvoll Zeugen abspielte, ist heute zu allseits bekannten Legenden mit entsprechendem Fußnotenapparat geworden. Dieser Prozess der Mediatisierung, Archivierung, Selektion und Analyse ist keine bloße Dokumentation, sondern immer auch eine kanonisierende Interpretation, an der Wis-

PERFORMANCE FÜR ÜBERMORGEN

VON BARBARA GRONAU

PERFORMANCE FOR THE DAY AFTER TOMORROW

Performance art is back. The third biennial Performa took place in the autumn of 2009 in New York. Dozens of live artists performed in front of enthusiastic audiences in museums, galleries, clubs and cafés all over the city. And in the spring of last year, more than half a million people made a pilgrimage to the Museum of Modern Art to see a retrospective by the self-styled “grandmother of performance art”, Marina Abramovic. The current interest in performance art seems to arise partly from the assertiveness of performative formats, which have long been a part of the institutions of the visual arts and the theatre. But it is also due to a generational change that is taking place – as the radicals of the 1960s and 1970s, given their age, enter a phase of museum retrospectives. In contrast, a younger generation has set out to redefine performance under contemporary conditions. Thanks to major exhibitions and a growing number of publications, actions that were once quickly over and barely noticed have now become a compact artistic legacy. And the new awareness of performance art also seems due to the fact that it is a format for times of economic crisis – the realization of ideas using few materials. To trace the development of live art at the start of the 21st century, we need to take a look at how the new generation of artists see themselves – who are their role models, what are the artistic and political aims of today’s performance artists? Where is the overlap between the approaches and aims of the neoavantgarde with contemporary positions? How is performance art handed down? And how does it present itself today in public spaces?

#### CANONIZATION AND DIFFERENCE

Live art helped to shape the 20th century like no other art form. The ‘discovery of the performative’ by the avant-garde and neoavantgarde became the driving force in the revolution of artistic genres and terms. The spectrum of groups, concepts and presentation formats stretched from Futurism and Dadaism to American happenings, the Vienna Actionists and the Paris Situationists. What all these movements had in common was the rejection of traditional terminology and the emphatic consciousness of a fundamental performative model – art as fleeting actions, dependent on the body and the situation, in front of an audience. On the threshold of the 21st century, performance art had become a canon of art and art history. That was true on the one hand of the artists, who had set out in the 1960s to replace the established forms of production with ‘happenings,’ ‘situations,’ and ‘actions’ – and who now are taking their place in the museums. And it is also true of those who perceived them. The performances of Allan Kaprow, Chris Burden and Valie Export have become engraved in the minds of every Bachelor student, thanks to grainy black-and-white recordings. What happened in front of a handful of witnesses forty years ago has become the stuff of legend, with footnotes. This process of recording, archiving, selection and analysis is more than just documentation; it is a canonizing interpretation in which academia, criticism and institutions all have a decisive part. In the case of performance art, the canonization has brought forth an entire genre, which can today be studied as part of a degree.

The question is now, what influence the change of institutional and artistic conditions has on the contemporary scene. While the pioneers of performance art saw themselves in terms of rejecting conventional terms and methods, today’s young artists are working in a field that is universally recognized.

senschaft, Kritik und Institutionen entscheidenden Anteil haben. Im Falle der Performancekunst hat die Kanonisierung eine Kunstgattung hervorgebracht, die heute als Ausbildungsfach gewählt werden kann. Die Frage ist nun, welchen Einfluss die Veränderung der institutionellen und künstlerischen Rahmenbedingungen auf die zeitgenössische Szene hat. Während die Wegbereiter der Performance Art ihr Selbstverständnis vor allem aus der Ablehnung tradierter Werkbegriffe und Methoden ableiteten, agieren junge Künstler heute in einem allseits anerkannten Feld. In welchem Verhältnis stehen sie zu den utopischen Entwürfen der Neoavantgarde – etwa, dass die Kunst „zum Leben durchstoße“? Woraus speist sich ihr künstlerischer Anspruch? Welche Ideen und Ziele verfolgt diese Generation? Welche Rolle spielt das künstlerische Erbe der letzten fünfzig Jahre für die eigene Arbeit? Eine Schnittstelle zwischen den Generationen scheint das Format des Re-enactments zu sein. Hier wird das künstlerische Erbe durch eine Wiederholung und Verkörperung weitergegeben. Der heutige Blick auf die „pieces“ macht die Differenz zu den Aktionsbedingungen der 1960er Jahre besonders deutlich.

### WHITE CUBE UND BLACK BOX

Eine der wesentlichen Quellen für die Annäherung von Bildender Kunst und Theater in zeitgenössischen Performance-Arbeiten liegt in der „Neuentdeckung“ des Raumes als Zone von Bewegung, Verwirrung und politischer Einflussnahme. Die Kritik an der scheinbaren Neutralität des White Cube und der Black Box, die sich seit vielen Jahrzehnten durch die Diskurse zieht, hat das Bewusstsein für die materiellen und ideellen Bedingungen dieser Raumformen geschärft. Im Ergebnis entstanden eine Reihe von Arbeiten, in denen die Besucher durch urbane Zonen streifen oder dunkle Kammern erkunden mussten, in Labyrinth eingesperrt wurden oder vor voyeuristischen Sehschlitzen blieben. Das Motto „Testing Stage“ meint deshalb auch: das Theater als historischen Ort, als materiell-technische Hülle und als politische Institution künstlerischen Handelns zu befragen und neu auszuloten. Es geht um die Umdeutung der Schuhschachtel in eine soziale Situation, bei der alle im Blickfeld Anwesenden zu (Selbst-)Darstellern werden können: Besucher, Scheinwerfer, Plattenteller, streunende Hunde.

### KRISENÖKONOMIEN

Eines der wichtigsten Kriterien der frühen Aktionskunst lag im Anspruch, die Marktförmigkeit werkhafter Kunstformen zu durchbrechen. Weil – wie der Künstler Tomas Schmit 1964 formulierte – eine Aktion als solche „nicht gehandelt, verkauft, nicht goldgerahmt, nicht verbrannt, nicht luxusdiert, nicht auf Postkarten gedruckt, nicht als Schlafzimmerdekoration missverstanden werden kann“, markierte sie immer auch einen Widerstand gegen den ökonomischen Zugriff des etablierten Galeriesystems. Heute steht die Performancekunst weniger im Zeichen der Anti-Ökonomie als vielmehr der Krisenökonomie. Nach dem Bilderkaufrausch der letzten Jahrzehnte ist das Interesse an existentieller und materialarmer Kunst gestiegen. Die Rückbesinnung auf die einfachsten Mittel – den Körper, die Stimme, den gegebenen Raum – passt nur allzu gut in den aktuellen Ruf nach Enthaltbarkeit. Die Ökonomie steht nun im Zeichen von Zurückhaltung und Askese und schließt damit – oftmals ungewollt oder unbemerkt – an das wichtigste bürgerliche Credo der Moderne an. Die Zukunft der Performance beginnt deshalb mit dem Ausloten ökonomischer Zwänge zwischen Marktförmigkeit und Selbstausbeutung.

How do they regard the utopian ideas of the neoavantgarde – that art “breaks through into life,” for instance? What fuels their artistic aims? What ideas and goals does this generation have? What role does the artistic legacy of the last 50 years play in their work? One overlap between the generations seems to be the format of reenactment. This is where the artistic legacy is passed on via repetition and manifestation. Today's view of the old pieces makes the difference from the conditions of the 1960s particularly clear.

### WHITE CUBE AND BLACK BOX

One of the main sources for the rapprochement between the visual arts and theatre in contemporary performance is the “rediscovery” of the space as a place of movement, confusion and political influence. The criticism of the supposed neutrality of the white cube and the black box, which has run through the debate over many decades, has increased the consciousness of the material and ideal conditions in these spaces. As a result, we got a series of works in which the visitor wandered through urban zones or had to discover dark chambers, was locked up in labyrinths or stood in front of voyeuristic peepholes. The “Testing Stage” motto therefore also expresses the will to question and rediscover the theatre as a historic location, as a material and technical shell and as a political institution. It is about redefining the shoebox in a social situation, in which everyone in sight can become an actor and/or self-publicist – visitors, floodlights, turntables, stray dogs.

### CRISIS ECONOMIES

One of the most important criteria for early Actionism was the goal of breaking through the conformity of material art forms. Because, as the artist Tomas Schmit said in 1964, an action as such “cannot be traded, cannot be sold, cannot be gold framed, nor burned, nor edited for luxury, cannot be printed on postcards, nor can it be misunderstood as decoration for your bedroom,” it consistently showed resistance to the economic clout of the established gallery system. Today, performance art is less about being anti-economy and more about the crisis economy. Following the rush to buy paintings over recent decades, the interest in existential and less material art has now increased. This return to the simplest means – the body, the voice, the space available – fits all too well with the current calls for abstinence. The economy is now about restraint and asceticism, thereby linking up with the most important creed of the Modern arts, whether it means to or not. The future of performance therefore begins with an exploration of economic forces between marketability and self-exploitation.

Übersetzung ins Englische: Amanda Crain

**Barbara Gronau** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. 2006 Promotion im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ mit einer Arbeit über Bildende Kunst und Theater („Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov“ München Fink Verlag 2010). Daneben arbeitet sie als Dramaturgin und Kuratorin an verschiedenen deutschsprachigen Theatern.

### WELCHE IMPULSE, INTENTIONEN UND ZIELE FÜHRTEN ZUR GRÜNDUNG DER PERFORMA? HABEN SICH IHRE ÜBERLEGUNGEN ZU DEN AKTUELLEN MÖGLICHKEITEN DER PERFORMANCEKUNST BESTÄTIGT UND IN DER PRAXIS WEITER ENTWICKELT?

RLG: 2004 rief ich die Performa ins Leben, weil ich fand, dass es an der Zeit sei, die Geschichte der Performance und ihres Einflusses auf Kunst und Kultur in den vergangenen einhundert Jahren mehr Menschen bekannt zu machen. Ich wollte, dass sie besser verstanden würde, und hielt es für wichtig, ihr eine eigene Biennale zu widmen. Diese wäre das optimale Setting, um tatsächlich jedes einzelne Werk zu sehen, ihm volle Aufmerksamkeit zu schenken. Anders als bei den meisten bisherigen Biennalen, an die die Performance quasi als Nachgedanke am Ende eines langen Tages der Kunstbetrachtung angedockt wird. Ich wollte eine Community aufbauen, eine große Gemeinschaft von Künstlern, Schriftstellern, Architekten, Filmemachern, Philosophen, Choreografen, Dichtern und Komponisten, Orte der Begegnung und Reflexion schaffen, an denen neue Kunst und Ideen zum Leben im 21. Jahrhundert entstehen könnten. Ich wollte New York und die Kunstszene für diese lebendige Community zurückerobern.

Ich hatte das Gefühl, dass New York City neuen Schwung brauchte und eine Plattform für innovative, originäre Projekte. Allerdings war mir von Anfang an klar, dass die Performa eine ganz neue Art Biennale sein müsste. Sie würde sich um die Stadt drehen, sie sollte selbst radikaler Urbanismus sein. Ich wollte mit Auftragswerken arbeiten, denn viele Performances, die ich in jener Zeit sah, schienen nur alte Ideen aufzuwärmen. Und ich wollte alle Aspekte des Zuschauererlebnisses berücksichtigen, vom ersten bis zum letzten Moment. Performa ist eine einzigartige Biennale insofern, als uns alle Medien – Bildende Kunst, Tanz, Film, Design, Musik, Lyrik, Mode, Architektur, Essen – gleich wichtig sind. Wir arbeiten mit über 25 Kuratoren, was eine große Bandbreite von Standpunkten und Emotionen garantiert.

Performa hat sich als alternatives Modell einer Biennale etabliert. Sie ist das Schaufenster der Performance und hat andere Festivals und Biennalen nachhaltig beeinflusst. Performa hat für die Präsentationen von Performancekunst einen Standard gesetzt, denn hier erhalten die Künstler jede denkbare Unterstützung, um ihre visionären Ideen zu realisieren. Und es zeigt sich, dass es ein immer größeres und begeisterteres Publikum für das Genre gibt.

### WARUM HAT PERFORMANCEKUNST DERART AN ATTRAKTIVITÄT GEWONNEN?

RLG: Der Zuschauer möchte dem Künstler nah sein, den kreativen Prozess nachvollziehen. Er möchte die Galerie oder das Museum unmittelbar erleben. Daher reagiert er enthusiastisch und mit großem Interesse auf die neue Welle der Performancekunst. Faktisch prägt sie heute das Erlebnis des Galerie- oder Museumsbesuchs. Ein weiterer relevanter Aspekt ist die „Niedrigschwelligkeit“: Live Performances sind für ein breites Publikum zugänglich. Denn in dem Moment, in dem es ein Live Event gibt, gibt es eine Story. Der menschliche Körper vermittelt seine eigene Geschichte, und jeder kann sich über das, was geschieht, eine Meinung bilden. Ein Gespräch, ein tatsächlicher Austausch zwischen Künstler und Publikum wird möglich. Dem Publikum fällt es wesentlich schwerer, auf ein Gemälde von Cy Twombly oder Luca Fontana zu reagieren, denn es glaubt, man müsse

### INTERVIEW MIT ROSELEE GOLDBERG, PERFORMA NEW YORK

### WHAT IMPULSES, INTENTIONS AND AIMS LED TO THE FOUNDING OF PERFORMA AND HAVE YOUR IDEAS ABOUT THE CURRENT POSSIBILITIES OF PERFORMANCE ART NOW BEEN BORNE OUT OR EVOLVED IN PRAXIS?

RLG: I founded Performa in 2004 because I felt that it was time that the history of artists' performance and its impact on art and culture of the past hundred years was more widely known and properly understood. I decided it was important to establish a dedicated biennial for this material, and to do it in such a way that one could actually see each work in the optimum way – to give it one's full attention, rather than seeing performances attached to a biennial as an afterthought at the end of a long day of viewing art, which has mostly been the case up until now. And I wanted to build a community, a very large community, of artists, writers, architects, film makers, philosophers, choreographers, poets, and composers, and to provide places to meet and reflect and to produce new art and ideas about life in the 21st Century. I wanted to take back New York and the art world for this vibrant community.

I felt that New York City needed a jolt of energy and a platform for new and truly original work. But in starting a biennial, I knew it had to be an entirely new kind of biennial. It had to be about the city as much as anything else – a form of radical urbanism. I wanted to commission new work because I was seeing a lot of performance out there that seemed to be rehashing ideas from the past. And I wanted to think out every aspect of the viewer's experience from beginning to end. Performa is unique among biennials in that we give equal weight to all media – visual art, dance, film, design, music, poetry, fashion, architecture, food – and we work with more than 25 curators, which makes for a richness of viewpoints and sensibilities.

Performa has established a very different model for biennials and for showcasing performance, which is already having an extensive influence on other festivals and biennials. Performa has raised the bar on performance, by giving every imaginable support to the artist to produce their visionary ideas. And it has shown that there is an ever growing and enthusiastic audience for this material.

### HOW WOULD YOU DESCRIBE THE INCREASINGLY LARGE AUDIENCE FOR PERFORMANCE ART NOW?

RLG: Audiences are eager to be close up to artists, to understand their processes, and to have an engaged experience in a gallery or museum. They're responding to the new wave of performance, with enthusiasm and are eager for more. In fact these events now define the gallery or museum going experience. It's interesting to note also, just how accessible live performance is to a broad cross section of audiences. This is because the moment you have a live event, there's a story to tell. The human body carries its own narrative, and everyone has an opinion about what's going on, so you're also generating a more extended conversation. It's far more difficult for the general public to respond to a Cy Twombly painting, or a Luca Fontana canvas, because people feel inhibited by the idea that they should know art history before commenting on what they see. This is not the case with live performance.

kunstgeschichtlich gebildet sein, bevor man kommentiert, was man sieht. Bei einer Live Performance ist das anders.

**IHR BAHNBRECHENDES, 1979 ERSCHIEENES BUCH „PERFORMANCE ART: FROM FUTURISM TO THE PRESENT“ LIEGT AKTUELL IN DER DRITTEN AUFLAGE VOR UND WURDE IN VIELE SPRACHEN ÜBERSETZT. WENN SIE HEUTE EIN KAPITEL ODER EIN ADDENDUM ERGÄNZEN WÜRDEN, WORÜBER WÜRDEN SIE SCHREIBEN? WELCHE THEMEN WÄREN IHNEN WICHTIG?**

RLG: Ich habe tatsächlich gerade ein weiteres Kapitel zu meinem Buch fertig gestellt, das demnächst in Druck geht. Es betrachtet die globale Entwicklung zeitgenössischer Kunst und Performance in den Jahren 2000 bis 2010. Die vergangene Dekade lehrt uns, dass die in der „Peripherie“, weit entfernt von den Zentren – New York, London, Paris, Berlin – entstehenden Arbeiten, dichter und intensiver in ihrer Bedeutung und überraschender in ihren Stoffen und Intentionen sind. Werke aus China, Südafrika, Guatemala oder Mexiko sind von großer Dringlichkeit und Unmittelbarkeit geprägt und manifestieren in ihrem Kern wahren Humanismus. Die Projekte der etablierten Zentren, in denen moderne Kunst eine lange Tradition und einen starken Markt kennt, haben sich von den aktuellen sozialen und politischen Bedingungen weitgehend abgewandt. Hier dreht sich Kunst zuerst um sich selbst, um die Beziehung der Betrachter untereinander oder um den Künstler und seine Beziehung zur Institution. Die Kunst der Metropolen ist intellektuell, ironisch, reflexiv. Je weiter die Distanz vom Zentrum, desto größer ist jedoch die Wahrscheinlichkeit, dass Kunst zur Erklärung von „citoyenneté“ wird, dass es um die Beziehung zwischen Menschen geht. Die Performance ebnet den Künstlern überdies den Weg in die internationale Kunstszene. Für Maler oder Bildhauer ist der Zugang zu ihr wesentlich schwerer.

**IST PERFORMANCE – IN IHRER „AUSSENSEITERPOSITION“ – FÜR DEN KÜNSTLER HEUTE EIN MEDIUM UNTER VIELEN? UND WENN JA, WAS FOLGT DARAUS?**

RLG: Performance war für die Kunst des 20. Jahrhunderts weitaus bedeutender als allgemein angenommen. Allerdings stimmt es, dass sie heute allgemein akzeptiert wird und ihre Präsenz in Galerien und Museen niemanden mehr überrascht. Museen für moderne Kunst richten heute eigene Abteilungen für Performancekunst ein, neue Museen gestalten eigene Räume für Performances. Wobei das so neu nicht ist. Früher nannte man es jedoch „Ästhetik der Beziehungen“ oder „Kritik an den Institutionen“. Die Performance ist in vieler Hinsicht das Medium des 21. Jahrhunderts. Sie bietet dem Künstler die Möglichkeit, einer Vielzahl von Ideen zu unserer vielschichtigen, von Multitasking geprägten, interaktiven Welt Ausdruck zu verleihen. Simultaneität, um mit dem Begriff der Futuristen zu sprechen, ist die Ästhetik unserer Zeit. Die Performancekunst ist das Instrument, mit dem der Künstler unsere Welt simultan übersetzen kann.

**SEHEN SIE PARALLELEN ZWISCHEN DER ENTWICKLUNG DER PERFORMANCEKUNST UND SICH VERÄNDERNDEN KONZEPTEN UND KONDITIONEN FÜR KUNST UND KÜNSTLER?**

RLG: Das 20. Jahrhundert war geprägt von der Idee des Künstlers als Aktivist, als jemand, der die intellektuellen und philosophischen Prämissen der Kunst hinterfragt. Die Konzeptkunst der 1970er Jahre, Feminismus, Multikulturalismus und AIDS-Aktivismus artikulierten sich überwiegend über die Performance.

**YOUR SEMINAL 1979 BOOK “PERFORMANCE ART: FROM FUTURISM TO THE PRESENT” IS NOW IN ITS THIRD EDITION AND BEEN TRANSLATED INTO MANY LANGUAGES. IF YOU WERE TO ADD A CHAPTER OR A POSTSCRIPT NOW WHAT TOPICS OR THEMES WOULD BE IMPORTANT TO YOU?**

RLG: Actually, I have just added a new chapter to my book, and it will be out very soon. It covers the period from 2000 to 2010 and reviews the past decade of contemporary art and performance, around the world. Some of the key factors that became apparent in summarizing the decade is that work made furthest from the central nexus of New York, London, Paris or Berlin, is more dense in terms of meaning and unexpected in terms of material and intentions. Work from China, South Africa, Guatemala or Mexico, has an urgency and an immediacy, and a humanism at its core. The work produced in the sophisticated centers where contemporary art has a long tradition and a strong market, mostly turns its back on current social or political conditions and is more likely to be about art itself, about the relationship of viewers to one another or about artists and their relationship to the institution. It is intellectual, ironic, reflexive. The greater the distance from the center, the greater the likelihood that the work is a kind of declaration of citizenship, that it is about connections between human beings. It's also important to note that performance provides a doorway into the international art scene for these artists. It is far more difficult to enter the international art world as painter or sculptor.

**DO YOU THINK PERFORMANCE ART – IN SOME SENSES ONCE AN OUTSIDER FORM – HAS NOW BECOME A GENRE OR A MEDIUM AMONGST OTHERS AVAILABLE TO CONTEMPORARY ARTISTS? AND IF SO, WHAT IMPLICATIONS DOES THIS HAVE?**

RLG: Performance has actually been far more central to the history of 20th Century art than people realize. It is true that performance is now more accepted, and expected, in galleries and museums, as contemporary art museums are establishing specialized performance art departments, and new museums are designing spaces within their new structures for performance. But in fact this has been going on for quite a time, just by another name, such as “relational aesthetics” or “institutional critique”. In many ways performance is the medium of the 21st Century. It gives artists an ability to express a multiplicity of ideas about the multi-layered, multi-tasking, interactive world we're living in. Simultaneity (the term used by the Futurists) is the aesthetics of today and performance gives artists the tools to translate our world, simultaneously.

**DO YOU THINK THAT DEVELOPMENTS IN PERFORMANCE ART PARALLEL CHANGING CONCEPTIONS AND CONDITIONS REGARDING WHAT IT MEANS TO BE AN ARTIST AND HOW AND WHAT AN ARTIST CAN PRODUCE?**

RLG: The entire 20th Century has been driven by the idea of the artist as activist, as someone who could be seen to challenge the intellectual and philosophical premises of art. Conceptual art of the seventies, feminism, multi-culturalism, AIDS activism, have largely been articulated through performance. The scope of the artist at this point in time is very broad – artist as writer, poet, photographer, film maker, maker of social spaces - and the artwork they produce is equally varied.

Heute stehen dem Künstler viele Optionen zur Verfügung. Er kann Schriftsteller, Dichter, Fotograf, Filmmacher oder kreativer Geist sozialer Räume sein. Und ebenso vielfältig ist die Kunst, die heute entsteht.

**SEHEN SIE IHRE ARBEIT ALS KUNSTHISTORIKERIN UND KURATORIN ALS GETRENNT VONEINANDER ODER ALS KONTINUITÄT?**

RLG: Beides ist untrennbar miteinander verbunden. Für eine Kunsthistorikerin ist die Erforschung der Vergangenheit die spannendste Inspiration für die Gegenwart. Über Kunst schreiben und kuratorische Tätigkeit sind zwei Seiten einer Medaille. Wenn ich schreibe, ziehe ich Verbindungen, ordne Gedanken, entwickle Thesen zu bestimmten Werken und ich erzähle eine Geschichte. Als Kuratorin mache ich das Gleiche. Mit dem Unterschied, dass ich die Texte nicht mit Fotografien illustriere, sondern mit dem „Original“, mit den Werken selbst.

**WELCHE BEZIEHUNG BESTEHT ZWISCHEN DER PERFORMANCEKUNST HEUTE UND IHRER EIGENEN GESCHICHTE?**

RLG: Endlich wird die Geschichte der Performancekunst auch von einem breiten Spektrum von Akademikern aller Disziplinen und einer jungen Generation von Kunsthistorikern anerkannt. Diese entdecken das Genre – zum ersten Mal – und sind von seiner Vielfalt und seiner Bedeutung für die Kunst, für Ideen und Ästhetiken der Vergangenheit fasziniert. Die Geschichte der Performancekunst – einst sprachen wir von der „Soziologie der Kunst“ – ist mehr als die traditionelle Kunstgeschichte dazu angetan, den politischen, ökonomischen und kulturellen Kontext zu begreifen. Sie fördert einen grundlegend neuen Ansatz in der heutigen Kunstgeschichte. Die Geschichte der Performancekunst ist die neue Kunstgeschichte.

Die Geschichte der Performance stellt auch für die Künstler eine wertvolle Ressource dar, und „Re-Performance“ ist der direkte Weg, diese Geschichte zu erleben und zu begreifen. Re-Performing oder die Rekonstruktion der Performance der Vergangenheit bedeutet authentisches Eindringen in die Historie, sozusagen ein „Anprobieren“ dieser Kunstform. Dem Maler und Bildhauer steht das komplette Archiv der Kunstgeschichte als Quelle zur Verfügung. Und so suchen die Performance-Künstler heute nach neuen Möglichkeiten, die intellektuellen und künstlerischen Strategien der Live Performance als Inspiration für eigene Ideen zu reflektieren.

Übersetzung aus dem Englischen: Lilian-Astrid Geese

Das Interview mit RoseLee Goldberg führte **Dominic Eichler**, in Berlin lebender Autor und Musiker. 2008 gründete er gemeinsam mit Michael Ziegler den artspace Silberkuppe.

Den an „Testing Stage“ beteiligten Künstlern stellte er die je gleichen Fragen, die als Kurzinterviews auf den folgenden Seiten abgedruckt sind.

**DO YOU SEE YOUR ART HISTORICAL WORK AND YOUR CURATORIAL WORK AS DISCRETE ACTIVITIES OR ON A KIND OF CONTINUUM?**

RLG: They are inseparable. As an art historian, investigating the past is the most exciting way to inspire the present. Writing about art and curating are flip sides of the same coin. In writing, one is making connections, sorting ideas, building a thesis around particular works, and above all, telling a story. In curating, one is doing the same thing, except one is illustrating these texts, not with photographs, but with the ‘real thing’, the works themselves.

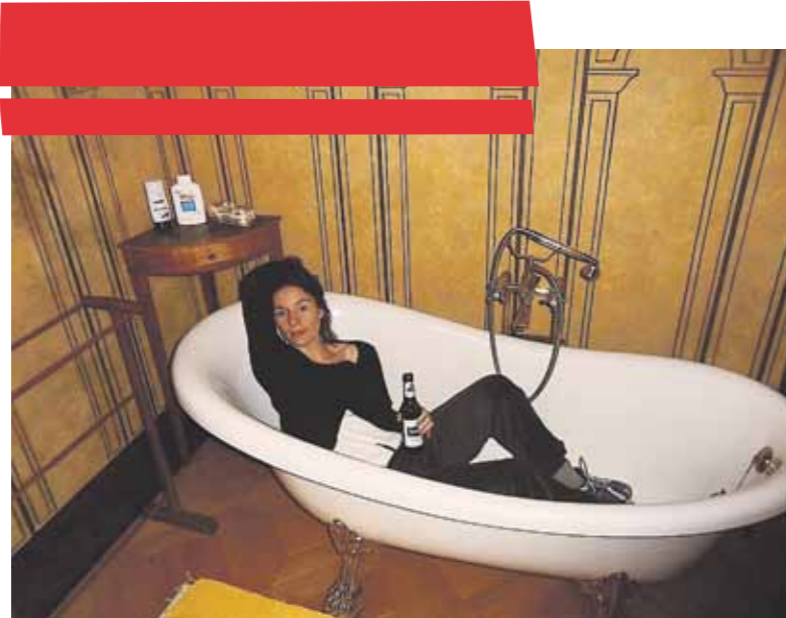
**HOW DO YOU THINK THAT PERFORMANCE ART NOW RELATES TO ITS OWN HISTORY?**

RLG: The history of performance art is finally being acknowledged by a broad spectrum of academics in all disciplines and by a new generation of art historians. They are discovering this material for the first time, and are enthralled by its variety and its significance in shaping art and ideas and aesthetics of the past. The history of performance art provides a much broader understanding of political, economic and cultural context than traditional art history – something we used to call “the sociology of art” – and is generating entirely new approaches to art history today. The history of performance art is the new art history.

For artists, the history of performance also provides an incredible resource, and “re-performance” is a direct way of experiencing and understanding that history. Re-performing or reconstructing performance from the past is a visceral way of entering history, of ‘trying it on’ as it were. The painter or sculptor has had the entire archive of art history to draw on, and artists are now finding ways to reflect upon intellectual and artistic strategies of live performance as a springboard for their own ideas.

Interview conducted by **Dominic Eichler**, Berlin based writer and musician who in 2008 together with Michel Ziegler founded the artspace Silberkuppe.

He asked each of “Testing Stage” artists the same questions, the answers to which can be found on the following pages.



© Keren Cytter

**WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?**

KC: Man bot mir die Inszenierung einer Performance für eine reisende Gruppenausstellung an, und die Idee gefiel mir. Mal etwas Neues, dachte ich. Und dann blieb ich dabei.

**WIE WÜRDEN SIE DIE INTERAKTION VON BILD, HANDLUNG, KÖRPER UND SPRACHE IN IHRER PRODUKTION FÜR „TESTING STAGE“ BESCHREIBEN?**

KC: Wie meine übrigen Arbeiten, aber in 3D.

**PERFORMANCEKUNST GRÜNDET IN RADIKALEM DENKEN. IST SIE HEUTE NUR NOCH EIN MEDIUM ODER EIN GENRE UNTER VIELEN?**

KC: Nur ein anderes Medium.

**WELCHEN STATUS HABEN DAS DOKUMENTARISCHE UND ANDERE IM KONTEXT DER PERFORMANCE PRODUZIERTE MATERIALIEN?**

KC: Keinen hohen. Es sei denn, man macht gute Werbung.

**WELCHE KONTEXTBEZOGENEN ASPEKTE SIND FÜR EINE PERFORMANCE WICHTIG? „TESTING STAGE“ FINDET JA IN EINEM THEATERSETTING STATT. GREIFT IHRE PRODUKTION DIESEN RAHMEN AUF?**

KC: Mein Stück ist Theater.

**WER IST IHR PUBLIKUM?**

KC: Jeder, der meine Arbeiten sehen will.

**IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?**

KC: Partizipation? Immer! Dauer? Ich bin Fan! Kooperation? Kompromisse.

**STEHT IHRE ARBEIT IN EINER SPEZIFISCHEN HISTORISCHEN TRADITION VON PERFORMANCEKUNST ODER VON KUNST GENERELL?**

KC: Sie steht in erster Linie in der Tradition des Theaters.

**VERFOLGT PERFORMANCEKUNST EINE GESELLSCHAFTSPOLITISCHE AGENDA?**

KC: Wie alles andere auch.

**PERFORMEN SIE IMMER?**

KC: Nie.

**HOW DID YOU COME TO PERFORMANCE ART?**

KC: I've been offered to make a performance in a travelling group show and thought it could be refreshing. Then I just kept on doing it.

**HOW WOULD YOU DESCRIBE THE INTERACTION OF IMAGERY, ACTION, BODIES AND LANGUAGE IN YOUR WORK FOR “TESTING STAGE”?**

KC: It's like my other works but in 3D.

**PERFORMANCE ART HAS ROOTS IN RADICAL THOUGHT, BUT IS IT NOW JUST A MEDIUM OR A GENRE AMONGST OTHERS?**

KC: Yes – just another medium.

**WHAT STATUS DOES DOCUMENTATION AND OTHER MATERIALS PRODUCED IN ASSOCIATION WITH A PERFORMANCE ART PIECE HAVE?**

KC: A lower status – unless the PR is really good.

**WHAT CONTEXTUAL CONSIDERATIONS ARE IMPORTANT FOR A PERFORMANCE PIECE? FOR EXAMPLE, “TESTING STAGE” TAKES PLACE IN A THEATRE CONTEXT. DOES YOUR PIECE RESPOND TO THIS FRAMING?**

KC: My piece is Theatre.

**WHO IS YOUR AUDIENCE? WHO IS YOUR PUBLIC?**

KC: The ones who like to see what I'm doing.

**WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, DURATION, AND COLLABORATION?**

KC: Participation – always. Duration – big fan. Collaboration is a compromise.

**DO YOU SEE YOUR WORK IN A PARTICULAR ART HISTORICAL LINEAGE OF PERFORMANCE ART OR ART IN GENERAL?**

KC: Theatre mainly.

**DOES PERFORMANCE ART HAVE A SOCIAL POLITICAL AGENDA?**

KC: Like everything else.

**ARE YOU ALWAYS PERFORMING?**

KC: Never.

Susi möchte Anke besuchen – ihre alte Freundin aus Schulzeiten. Die Wege der beiden Freundinnen haben sich vor langer Zeit getrennt, als Susi ans Lee Strasberg Theatre and Film Institute ging und Anke eine klinische Depression erlitt.

Die Geschichte wird erzählt in einer Theater-Backstage-Situation, in der sich die Darsteller sozusagen in den „leeren Momenten“ befinden, in den Pausen zwischen ihren Szenen. Das Theaterstück und die Beziehungen zwischen den Schauspielern entspinnen sich langsam hinter den Kulissen und vor den Zuschauern. Die Schauspieler sprechen ununterbrochen und bewegen sich zwischen Bühne und Backstage, während ihre Worte und Handlungen ineinandergreifen und sich überlappen.

Susie is going to visit Anke - her long time friend from high school. The roads of the two friends departed long time ago when Susie was accepted to the Lee Strasberg Theatre and Film Institute and Anke was suffering from clinical depression.

This story is acted in the back stage of the theatre while the audience is exposed only to the actors in their empty moments and in the brakes between the scenes. The theatre play and the relationships between the actors are slowly unfolding behind the scenes and in front of the audience. The actors talk continuously and move back and forward from the stage to the backstage while their words and actions are overlapping one another.

\*Anke is Gone\* is commissioned by A.P.E (art projects era). A coproduction between A.P.E, HAU and The Images Festival, Toronto. Our thanks to Schloss Heiligenberg for the use of its rooms for rehearsals. Schloss Heiligenberg is sponsored by the Fürstenberg Foundation for Contemporary Art.

**ANKE IS GONE  
I EAT PICKLES AT YOUR FUNERAL**

**KEREN CYTTER**

**15. UND 16. SEPTEMBER  
20.00 UHR / HAU 2  
IN ENGLISCH**

© Keren Cytter



**MIT LISA MARIE BECKER, ANDREW KERTON, SUSIE MEYER, FABIAN STUMM**

**Keren Cytter** (\* 1977 in Tel Aviv, Israel) lives and works in Berlin. In 2002–04 she studied at De Ateliers in Amsterdam and in 1997–99 at the Avni Institute in Tel Aviv.

Recent solo exhibitions are “The hottest day of the year” München Kunstverein, 2011, “AVALANCHE” David Roberts Foundation, London, UK, 2011, Stevenson Gallery, Cape Town, SA, 2011, “Keren Cytter at Hammer Museum”, Los Angeles 2010, Moderna Museet, Stockholm, 2010 and in 2009 “Making Worlds” at the 53rd Venice Biennale; “The Mysterious Series” at X-Initiative, New York; Frac, Paris, and “History in the Making. If I can't dance I don't want to be part of your revolution” with the dance company D.I.E. NOW, a touring exhibition at Tate Modern, London, Hebbel am Ufer, Berlin and Van Abbemuseum, Eindhoven.

Keren Cytter makes films that portray characters entangled in complicated relationships, simultaneously connected and alienated from one another. Inspired by direct experiences and observations of her surroundings as well as the films, plays, and novels of such luminaries as Alfred Hitchcock, John Cassavetes, Roman Polanski, Jack Smith, Jorge Luis Borges, Tennessee Williams, and Samuel Beckett and mainstays of popular culture like soap operas and science fiction, her work is carefully scripted and produced while maintaining a sense of spontaneity and unpredictability.

**A.P.E** (art projects era) wants to challenge the limitations of given structures. The aim of the organization is to develop new performances and films by Keren Cytter, and to give space and production support to (emerging) artists who propose major projects that cannot necessarily be realized within traditional institutional formats or frameworks. Initiated in 2010 by Keren Cytter, Maaik Gouwenberg, and Kathy Noble. [www.artprojectsera.org](http://www.artprojectsera.org)

## WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?

PC: Die Performance boomte, als ich Englisch und Theater an der Manchester University studierte. Das war in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren, als Major gerade mit seiner grauen Strafjustiz begann. Die Wirtschaftskrise provozierte eine Art letztes Aufmucken, quasi als Auswurf einer lebendigen Kunstszene. Kleine Theater und die Hinterzimmer in Provinzkneipen wurden nach wie vor regelmäßig bespielt. Auf den politischen Bühnen, in den Queer Studies und Kunstakademien herrschte Katerstimung. Vermutlich wirkte dies in Kombination. Wie ein aufgescheuchtes Groupie hetzte ich noch in das letzte Dorf, um nichts zu verpassen: Ich sah Forced Entertainment in Sheffield („Marina and Lee“) und Manchester („Emanuelle Enchanted“); die Wooster Group in Glasgow („Brace Up!“) und Amsterdam („House/Lights“); Pina Bausch in Edinburgh („Café Müller“ und „Nelken“); Rose English („My Mathematics“), Robert Pacitti („Geek“) und Les Ballets C de la B („lets Op Bach“) in London. Und die Krönung von allem: Gob Squad in ihrer ersten, jungen Blüte. Es war eine ungesunde Diät aus irgendwelcher Live-Kunst und radikalem Widerstand, die ich irgendwie mitnehmen konnte. In doppelter Portion (bitte). In den 1990er Jahren arbeitete ich mit Sharon Smith und Simon Will von Gob Squad und Felicity Croydon. Wir waren Max Factory, zogen in einem Ford Transit durchs Land und konfrontierten ein ahnungsloses Publikum mit unseren Performances. Später studierte ich an der Kunsthochschule in Belfast, wo Alistair MacLennan und Willie Doherty lehrten. Performancekunst hat sich mir also schon sehr früh in die fahle Seele eingebrannt.

## PERFORMANCEKUNST GRÜNDET IN RADIKALEM DENKEN. IST SIE HEUTE NUR NOCH EIN MEDIUM ODER EIN GENRE UNTER VIELEN?

PC: Ich würde sagen, dass sich die Performancekunst in den vergangenen Jahren institutionalisiert hat, was ihr die zweifelhafte Ehre zuteil werden lässt, überall verfügbar und eine von massivem Hype begleitete Kunstform zu sein. Vielleicht sollten wir daher die giftigen, heiklen Aspekte dieses Terrains betrachten. Performance ist ebenso ‚radikal‘ wie ästhetisch, ein Genre, das ebenso eng mit dem Ich, Verführung und der Theatralisierung des Körpers verbunden ist, wie mit der Aktualität und Realität oder zumindest mit dem, was heute dafür gehalten wird.

## WELCHEN STATUS HABEN DAS DOKUMENTARISCHE UND ANDERE IM KONTEXT DER PERFORMANCE PRODUZIERTE MATERIALIEN?

PC: Für viele meiner am intensivsten erinnerten Performances der Vergangenheit gibt es keine Belege. Und doch scheinen dies die Arbeiten zu sein, die sich mir am tiefsten eingegraben haben, die unauslöschlich wurden. Die Jugend und Intensität dieser unbe- lohnten, unbeachteten, unvermittelten Momente, die gigantisch exzessive Ökonomie der Projekte – die sich anschickten, das fast total Schöne zu liefern, ohne dass jemand hinschaute – die Verglebarkeit der anstehenden Aufgabe, war unlegbar und berührt mich noch heute, zwanzig Jahre später.

## WELCHE KONTEXTBEZOGENEN ASPEKTE SIND FÜR EINE PERFORMANCE WICHTIG?, TESTING STAGE“ FINDET JA IN EINEM THEATERSETTING STATT. GREIFT IHRE PRODUKTION DIESEN RAHMEN AUF?

PC: „This Unfortunate Thing Between Us“ ist eine live im Fernsehen gesendete Theaterinszenierung und zugleich eine live im Theater auf die Bühne gebrachte

Fernsehsendung. Die unausgesprochenen Versprechen beim Teleshopping haben mich immer schon fasziniert und insbesondere die tiefe Kluft, die sich hier manifestiert. Was wäre nun, würde man nicht Objekte sondern Erfahrungen verkaufen? Wofür würden wir uns entscheiden? Und wie wird das Theater, als expansive und elastische Produktionsweise, zur Kulisse einer direkten Interaktion mit Fernsehzuschauern, die zwischen delikaten, widerspenstigen Fantasien wählen können?

## IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?

PC: Film und Video sind immer Kooperationsprojekte, und ich bin fasziniert von Arbeiten, die auf der Idee von Partizipation und Dauer aufbauen. Beides sind einfache, doch wirkungsvolle Instrumente, um die Fähigkeit der Kunst zu testen, einen Begegnungsraum zu schaffen und das Potenzial dieser kapriziösen Zwischenfälle auszuloten, damit sie eine sinnvolle Ausdrucksform für Begehren und Identifizierung werden können. Und dann steht natürlich immer die Frage im Raum, wie lange man hinschauen kann, bevor man gezwungen wird, den Blick abzuwenden und traurig zu gehen?

## STEHT IHRE ARBEIT IN EINER SPEZIFISCHEN HISTORISCHEN TRADITION VON PERFORMANCEKUNST ODER VON KUNST GENERELL?

PC: Da denke ich an die Künstler und Filmemacher, mit denen ich in eine Art dankbaren Dialog eintreten möchte, die mich beeinflusst haben und noch heute inspirieren. Ich denke an Alex Bag, Noll Brinckmann, Todd Haynes, Gillian Wearing, Želimir Žilnik, Leslie Thornton, Hito Steyerl, Sharon Lockhart, Mark E. Smith, Michael Clark, Alex and Liane, Tim Pope, Harmonica Sunbeam, ich könnte ewig weitermachen...

## WER IST IHR PUBLIKUM?

PC: Nichtsahnende Zapper, schwangere Teenager, an Schlaflosigkeit Leidende, Arbeitslose, Amateure, Spießer, Ästheten und natürlich Senioren (65+).

## INTERVIEW MIT PHIL COLLINS

### HOW DID YOU COME TO PERFORMANCE ART?

PC: I studied English and Drama at Manchester University at a golden age of performance. It was the arse-end of the 1980s and the start of Major’s grey Criminal Justice 1990s. The recession provoked some kind of last-gasp sputum-filled reaction from a live art community. Small theatres and rooms above pubs in provincial towns would still regularly host an active scene, the hangover maybe of political theatre, queer studies and art schools combined. Like a perspiring groupie I’d hitchhike far and wide in search of a wrap: Forced Entertainment in Sheffield (“Marina & Lee“) and Manchester (“Emanuelle Enchanted“); the Wooster Group in Glasgow (“Brace Up!“) and Amsterdam (“House/Lights“); Pina Bausch in Edinburgh (“Café Müller“ and “Nelken“); Rose English (“My Mathematics“), Robert Pacitti (“Geek“) and Les Ballets C de la B (“lets Op Bach“) in London. And to top it all off Gob Squad in their first flourish of youth, and an unhealthy diet of any old durational live art or radical drag I could get my mitts on in double-helpings (please). In the 1990s I worked with Sharon Smith and Simon Will, both of Gob Squad, and Felicity Croydon as the Max Factory, where we sallied forth around the country in a transit van launching our performances on an unwitting public. Later I studied at the art school in Belfast where Alistair MacLennan and Willie Doherty were teaching. So you could say that performance was bred deep into my sallow soul from a tender age.

## PERFORMANCE ART HAS ROOTS IN RADICAL THOUGHT, BUT IS IT NOW JUST A MEDIUM OR A GENRE AMONGST OTHERS?

PC: I suppose performance art has been institutionalized over the last few years in which it has earned the dubious honour of becoming a ubiquitous, over-hyped genre. But maybe it’s better to remember the mercurial, slippery aspects of this terrain. As much as a ‚radical‘ proposition, it is also an aesthetic one, or one bound up with the ego, seduction or the theatricalisation of the body no less than with the actuality and the real, or what passes for it nowadays.

## WHAT STATUS DOES DOCUMENTATION AND OTHER MATERIALS PRODUCED IN ASSOCIATION WITH A PERFORMANCE ART PIECE HAVE?

PC: Some of my most vivid memories of performances in the past have no testament to their force. And yet, at times, these seem to be the ones that have imprinted themselves indelibly upon me. The youth and vigour of the unrewarded, unguarded, unmediated moment, the outrageous excessive economy of it all – to deliver something approximating beauty with no one to see it – the futility of the task at hand, is undeniably, and still twenty years on, moving.

## WHAT CONTEXTUAL CONSIDERATIONS ARE IMPORTANT FOR A PERFORMANCE PIECE? FOR EXAMPLE, “TESTING STAGE“ TAKES PLACE IN A THEATRE CONTEXT. DOES YOUR PIECE RESPOND TO THIS FRAMING?

PC: “This Unfortunate Thing Between Us“ is a theatrical work broadcast live on television, and a TV programme enacted live in a theatre. I’ve always been excited by the unspoken promise of teleshopping and the glaring gap at its very heart. What if, instead of objects, it could sell us experiences? What would we choose? And how does the theatre, as an expansive and elastic mode of production, become a setting for a direct interaction with a television audience to offer a choice of delicate and barbed fantasies.

## WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, DURATION, AND COLLABORATION?

PC: Film and video are always collaborative projects. Most of the works that genuinely excite me are predicated on ideas of participation and duration. They are simple yet effective instruments to test art’s ability to construct a space of encounter, and the potential of such capricious incidents to become meaningful expressions of desire or identification. And then, of course, there’s always the question of how long can you bear to watch before you’re forced to avert your gaze and ruefully turn away.

## DO YOU SEE YOUR WORK IN A PARTICULAR ART HISTORICAL LINEAGE OF PERFORMANCE ART OR ART IN GENERAL?

PC: Maybe it’s better yet to remember a fraction of the artists and filmmakers I hope to share some form of grateful dialogue with, or who have effortlessly affected me, and continue to do so. People like Alex Bag, Noll Brinckmann, Todd Haynes, Gillian Wearing, Želimir Žilnik, Leslie Thornton, Hito Steyerl, Sharon Lockhart, Mark E. Smith, Michael Clark, Alex and Liane, Tim Pope, Harmonica Sunbeam, I could go on forever...

## WHO IS YOUR AUDIENCE? WHO IS YOUR PUBLIC?

PC: Unsuspecting channel hoppers, pregnant teenagers, insomniacs, the unemployed, amateurs, philistines, aesthetes, and of course senior citizens (65 and over).

In seinen Filmen, Fotografien, Installationen und Live Events bedient sich Phil Collins häufig der Mittel billiger Unterhaltungs- und TV-Produktionen, mit denen er die politischen und ästhetischen Implikationen populärer Bildformate geschickt entlarvt. Zu den Akteuren seiner bisherigen Projekte zählten Opfer von TV Reality Shows ebenso wie antifaschistische Skinheads in Malaysia, The Smiths Fans auf drei Kontinenten und Disco-Tänzer in Palästina. Collins’ Beitrag für „Testing Stage“ erkundet das bislang ungenutzte Potenzial des Teleshopping. „This Unfortunate Thing Between Us“ inszeniert live im Theater zwei Fernsehsendungen, bei denen dem Zuschauer statt des üblichen Produktmischmaschs aus billigem Schmuck, Fitnessgeräten und Haushaltsreinigern eine Auswahl verschiedener Fantasien angeboten wird. In welcher Situation könnten Sie sich wirklich selbst prüfen? Welche drei Erfahrungen würden Sie gern machen, können es sich jedoch nicht eingestehen? Wie wäre es, wenn Sie sie für die Kamera spielen würden? In „This Unfortunate Thing Between Us“ agieren Schauspieler und Musiker in der Logik und Struktur der Teleshopping-Kanäle – einschließlich Werbung, Sonderangebote und Zuschauertelefon. Mit der einmaligen Offerte, sich den eigenen Ängsten und Wünschen zu stellen, führt die Performance Live-Publikum und Fernsehzuschauer in einer durchaus denkbaren Zukunft des Teleshoppings zusammen.

\*This Unfortunate Thing Between Us\* is commissioned by HAU in collaboration with the Berliner Künstlerprogramm des DAAD and ZDFkultur. Supported by The British Council, Kuss Druck and Flatliners. Our thanks to Peter Raue and Christiane zu Salm for their advice.

ZDFKULTURPALAST – LATE SUMMER SALE [zdf.kultur](#)

**THIS UNFORTUNATE THING BETWEEN US  
A TEleshopping BROADCAST IN FULL COLOUR**

# PHIL COLLINS

**15. UND 16. SEPTEMBER  
22.00 UHR / HAU 1**

**UND LIVE AUF ZDFKULTUR  
WEGEN LIVE-ÜBERTRAGUNG LETZTER EINLASS 21.45 UHR**

Phil Collins, the return of the real, 2007. Multi-channel video installation, colour, sound, 60 min., courtesy Shady Lane Productions



**MIT NIELS BORMANN, JULIA HUMMER,  
MATTHIAS MATSCHKE, TRYSTAN PÜTTER,  
SUSANNE SACHSSE, SHARON SMITH  
LIVE MUSIK: GRUFF RHYS & Y NIWL**

Phil Collins’ films, photographs, installations, and live events often use elements of low-budget television and the entertainment industry to deftly dissect the political and aesthetic implications of popular visual formats. His collaborators have ranged from people whose lives have been ruined by reality TV to anti-fascist skinheads in Malaysia, from fans of The Smiths over three continents to disco-dancers in Palestine. For “Testing Stage“ Collins is developing a new project that explores the as yet untapped potential of teleshopping. “This Unfortunate Thing Between Us“ consists of two one-off television broadcasts, staged live in the theatre, in which instead of commodities – the usual merry-go-round of cheap jewellery, fitness equipment and cleaning products – the viewers are offered a choice of fantasies. What situations would give you a chance to really test yourself? Are there experiences you dream about but hardly dare to admit? How would it feel like to enact them for the cameras? Hosted by a cast of actors and musicians, “This Unfortunate Thing Between Us“ follows the logic and grammar of the teleshopping channel, with pitches, sales and phone-ins. Providing an unprecedented opportunity to face up to our contemporary desires and fears, it brings together a live audience and home viewers in what may well prove to be the future of teleshopping.

**Phil Collins** (\* 1970 in Runcorn, UK) is a visual artist based in Berlin. Recent solo exhibitions include British Film Institute, London (2011); daadgalerie, Berlin (2010); Tramway, Glasgow (2009); Dallas Museum of Art (2007); San Francisco Museum of Modern Art, and Tate Britain, London (both 2006). Group exhibitions include Museum of Desires, MUMOK, Vienna; “For Eindhoven – The City as Muse“, Van Abbemuseum, Eindhoven; and “Ostalgia“, New Museum, New York (all 2011), as well as biennials in Singapore (2011), Berlin (2010), and Istanbul (2005). His recent film “marxism today (prologue)” (2010) was awarded the 3sat-Förderpreis at the 57. Internationale Kurzfilmtage in Oberhausen.

## WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?

DGF: Ich weiß nicht, ob Performancekunst die richtige Bezeichnung ist .... In jedem Fall setzte ich mich zum ersten Mal ernsthaft mit ihr auseinander, als mich Philippe Parreno und Hans Ulrich Obrist einluden, mir etwas für die Oper und Gruppenausstellung „Il Tempo del Postino“ für das Manchester International Festival 2007 auszudenken. Das war Aris und meine erste Zusammenarbeit.

ABM: Ich kam sozusagen von der anderen Seite dazu und begegnete Dominique bei „Il Tempo“ als musikalischer Leiter. Mich hatte Performance allerdings schon lange interessiert, insofern als sich Elemente von ihr auch in beim Musikmachen finden. Allerdings werden diese im Rahmen eines Gentlemen’s Agreement aller Beteiligten weitgehend ignoriert. Dies brachte mich dazu, intensiver im Bereich ‚Performance‘ zu arbeiten.

## WIE WÜRDEN SIE DIE INTERAKTION VON BILD, HANDLUNG, KÖRPER UND SPRACHE IN IHRER PRODUKTION FÜR „TESTING STAGE“ BESCHREIBEN?

DGF: Ich möchte nicht zu viel von dieser Produktion verraten. Daher nur so viel: Prägend war meine Erfahrung mit der Ausstellungssituation. Ausstellungsbesucher können ja, wie Sie wissen, kommen und gehen, wie es ihnen beliebt, und bleiben, so lange sie wollen. Im Theater ist normalerweise genau das Gegenteil der Fall: Hier wird davon ausgegangen, dass man bleibt. Ich sah einmal eine Tanztheatervorstellung in Paris. Sie dauerte sehr lang und irgendwann begannen die Leute zu gehen. Plötzlich hatte ich das Gefühl, dass im Publikum mehr geschah als auf der Bühne. Ich realisierte, dass die Haupthandlung, die wesentliche Aktion im Theater die des Eintretens und Hinausgehens, des Auftritts und Abgangs, des Betretens und Verlassens ist ... Das starke Element im Ausstellungskontext ist dagegen, dass man selbst entscheidet: Irgendwann fragst du dich, ob du bleiben oder gehen möchtest. Die Romane des Science-Fiction-Autors J. G. Ballard haben mich in dieser Richtung sehr beeinflusst. Seine Figuren sind oft eingesperrt oder in einen angespannten Kontext gezwungen: Es regnet zu viel, oder es herrscht Trockenheit, und sie fragen sich, ob sie bleiben oder gehen sollen. In einer Ausstellung ist es ähnlich: Manchmal möchte man bleiben, weiter schauen, wahrnehmen, beobachten; manchmal möchte man gehen. Die Frage des Bleibens oder Gehens ist auch eine zentrale Frage unseres Lebens. Will ich hier sein, oder will ich fort?

ABM: Ich empfinde es ähnlich, allerdings sehe ich die Dinge aus der Perspektive desjenigen, der viel Zeit vor genau dem Theaterpublikum verbracht hat, das Dominique beschreibt. Ich spürte immer eine gewisse Schwäche oder Ambivalenz in dieser Situation. Einerseits sperren wir das Publikum ja nicht ein und sagen: „Sie haben sich zu dieser Vorstellung verpflichtet und müssen nun drei Stunden aushalten, ob es Ihnen gefällt oder nicht.“ Wobei auch das eine interessante Ausgangslage wäre! Andererseits erwarten wir vom Publikum, dass es sich an ein mindestens dreihundert Jahre altes formales Arrangement hält. Wir haben es also mit einer eher schwachen Kette eines vereinbarten Verhaltens zu tun. Und damit fruchtbaren Boden für Experimente...

## KÖNNEN SIE ETWAS ZUR FRAGE DES KONTEXTS FÜR PERFORMANCEKUNST IM THEATER SAGEN?

DGF: Unsere Arbeit mit dem Publikum berücksichtigt die Tatsache des spezifischen Kontexts im Theater.

Hier handelt es sich ja quasi um einen Gegensatz. Eine Galerie kann man jederzeit betreten, man kann gehen, wann man will, man kann reden, man bewegt sich. Im Theater soll man still sein, nicht reden und wenn man spricht, hat man das Gefühl, man täte etwas Verbotenes. Ebenso wie man gegen Regeln zu verstoßen glaubt, wenn man vor dem Ende der Vorstellung geht. Oder zu spät kommt. Wenn man auf die Bühne läuft und bestimmte Grenzen überschreitet, verstößt man gegen die Regeln. Und das darf man nicht. Ich denke, dass unsere Ideen und das, was wir versuchen wollen, von meiner Ausstellungspraxis inspiriert sind, während Ari seine Erfahrungen aus dem Konzert- und Theaterkontext einbringt, allerdings dystopisch.

## IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?

ABM: Betrachten wir jedes für sich: Partizipation ist uns wichtig. Die Idee der Partizipation impliziert das aktive im Gegensatz zum passiven Publikum, das gleichwohl nicht als ‚Publikum‘ objektiviert wird, wie es bei der üblichen Herangehensweise an ‚Publikums-partizipation‘ geschieht. Wir wollen eine Situation schaffen, in der Dinge geschehen. Und sie geschehen sowohl den Performern als auch den Zuschauern. Wir haben es also mit einer ungewöhnlichen Gleichberechtigung zu tun, die für das Publikum durchaus beunruhigend ist. Dieses Gefühl des ‚Unbehagens‘ ist jedoch für unser Projekt zentral und wirft uns zurück auf unsere Modelle und Idole: Welles, Hitchcock, Kafka, Scorsese, aber auch Ballard, Sebald und Bolaño. Dauer gehört in die Domäne der Musik. Dominique und ich denken unsere Kooperation oft in musikalischen Begriffen. Wir reden eher von der Partitur als vom Manuskript, wir komponieren. Das Stück wird am Ende so lang sein, wie es sein muss. Zur Kooperation kann ich für uns beide nur sagen: Sie ist intensiv.

## PERFORMEN SIE IMMER?

Beide: No no no.

## INTERVIEW MIT DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND ARI BENJAMIN MEYERS

### HOW DID YOU COME TO PERFORMANCE ART?

DGF: I don’t know if performance art is the right description... But the first main step in that direction came from an invitation by Philippe Parreno and Hans Ulrich Obrist to imagine something for “Il Tempo del Postino,” an opera as a group show for the Manchester International Festival in 2007. This is also the first time Ari and I collaborated. ABM: I came to it from the other side – I first met Dominique as music director of “Il Tempo”. I have long been interested in the fact that all music making has an element of performance that is basically ignored, like a gentlemen’s agreement on both sides. This has essentially led me to work more broadly in the realm of ‘performance’.

### HOW WOULD YOU DESCRIBE THE INTERACTION OF IMAGERY, ACTION, BODIES AND LANGUAGE IN YOUR WORK FOR “TESTING STAGE”?

DGF: We don’t want to reveal too much about it due to the nature of the piece but on my side I can say that it’s partly contaminated with my experience of exhibition situations. As you know in an exhibition space people can go in and out when they want, they stay as long as they want. Which is the total opposite with theatre where you are supposed to stay. One day I was watching some theatre-dance performance in Paris, it was a very long one and people were starting to leave. Suddenly I had the feeling that there was more going on in the audience part than on stage. It

became obvious that in a theatre the main thing/action is going in, going out, on stage and off, in the theatre and out... What’s strong in an exhibition context is that you make your own decision, at one point you ask yourself, should I stay, should I go? The novels of the sci-fi writer J. G. Ballard have had a very strong influence in that sense. The characters are very often imprisoned or in a very tense context, like there is too much rain, or it’s too dry, and they ask themselves: should I leave or should I stay? And I have the feeling that it’s a bit the same in an exhibition where at one point you want to stay, in the middle of all these perceptions, observations, or you want to leave. And this question to stay or leave is also a central question in our lives. Do I choose to stay or not?

ABM: It’s funny because for me it’s a very similar impulse but from the perspective of someone who has spent a lot of time in front of precisely the theatre audience that Dominique describes. I always felt a certain weakness or ambivalence there. You know, on one hand we don’t lock the audience in and say: “you have committed to this performance, you will be here for 3 hours whether you like it or not”; this would be a most interesting situation! But on the other hand an audience is expected to adhere to a formal arrangement that is at least 300 years old, if not older. So all in all a very weak chain of agreed upon behaviour. And fertile ground for experimentation...

### COULD YOU EXPAND ON THE QUESTION OF CONTEXTUAL CONSIDERATION FOR A PERFORMANCE ART PIECE IN A THEATRE CONTEXT?

DGF: The way we work with the audience takes in account the fact that codes and context are specific in a theatre. It’s almost the opposite. Let’s say in an exhibition you can go in at almost any time, go out at any time, you can talk, you can walk. In a theatre you are supposed to stay quiet, you shouldn’t talk, every time you start to talk you feel it’s a transgression, if you decide to leave earlier it’s a kind of transgression, if you arrive late it’s a transgression, if you walk on the stage and cross certain limits it’s also a transgression, you are not supposed to. So I think the ideas we have, the things we want to try are really contaminated by the practice I have had in an exhibition and Ari has had in the concert/theatre context but in a dystopian way.

### WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, DURATION, AND COLLABORATION?

ABM: Just to take each one at a time: The idea of participation is an important one for us, the idea of an active as opposed to passive audience, but without objectifying the audience as ‘audience’ the way one usually thinks of it when one speaks of ‘audience participation’. We try to create a situation where things happen. And these things happen to the performers and audience alike. So there is a strange equality there that I think is very unsettling for an audience. This feeling of ‘unease’ is central to our work together and brings us back to many of our heroes and inspirations: Welles, Hitchcock, Kafka, Scorsese but also Ballard, Sebald, and Bolaño. Duration is a musical domain. Dominique and I often think of our work together in very musical terms. In fact, we talk more in terms of a score than a script, creating a composition. In the end the piece will be as long as it needs to be. About collaboration I would just say for the both of us: it’s intense.

### ARE YOU ALWAYS PERFORMING?

BOTH: No no no.

„M.31“, „K.62“ und „K.85“ von Dominique Gonzalez-Foerster und Ari Benjamin Meyers beziehen sich auf drei Filme.

„M.31“ ist eine gespenstische musikalische Verfolgungsjagd, basierend auf Fritz Langs Film „M. Eine Stadt sucht einen Mörder“ aus dem Jahr 1931 und seiner unvergesslichen Verwendung von Edward Griegs „In der Halle des Bergkönigs“. „K.62“, inspiriert von Orson Welles’ Filmversion „Der Prozess“ („The Trial“, 1962), ist ein musikalischer Krimi. Involviert sind das Publikum, ein Orchester, ein bisschen Magie und viel Kafka. In „K.85“ erlebt je ein Zuschauer in einer Soloperformance eine schwarze Komödie der „verpassten Verbindungen“, beeinflusst von Martin Scorseses Film „Die Zeit nach Mitternacht“ („After Hours“, 1985). „K.62/K.85“ war ein Highlight der Performa 2009 in New York. Adam E. Mendelsohn (Künstler und Kritiker in Brooklyn, New York): „K.85“ war jene Art von Theater/Performance, bei der man sich ständig fragt, was eigentlich passiert, man erst ein paar Tage später einen Zusammenhang herstellt und das strenge Konzept dahinter erkennt.“ „M.31“ wird speziell für die Stadt Berlin und das HAU neu erarbeitet.

## M.31/K.62/K.85

## D. GONZALEZ-FOERSTER/ARI BENJAMIN MEYERS

## 21. UND 22. SEPTEMBER IN ENGLISCH

M.31: 19.30 UHR / HAU 2  
K.62: 19.30 UHR / HAU 3  
K.85: 20.00 UHR / TELEFONISCHE ANMELDUNG ERFORDERLICH, ORT WIRD KURZFRISTIG BEKANNT GEGEBEN

### LICHTBLICK-KINO (KASTANIENALLEE 77, 10435 BERLIN)

„M. EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER“  
17. & 18.09. UM 17.00 UHR,  
21. & 22.09. UM 20.00 UHR,  
24. & 25.09. UM 17.15 UHR  
„DIE ZEIT NACH MITTERNACHT / AFTER HOURS“  
18.09. UM 18.45 UHR,  
20. & 24.09. UM 20.00 UHR,  
25.09. UM 22.00 UHR

„M.31“, „K.62“ and „K.85“ by Dominique Gonzalez-Foerster and Ari Benjamin Meyers are based on three films.

“M.31” is a haunting musical pursuit based on Fritz Lang’s 1931 film “M. Eine Stadt sucht einen Mörder” and its unforgettable use of Edward Grieg’s “In the Hall of the Mountain King.” “K.62,” is a mystery inspired by Orson Welles’ film version of “The Trial,” 1962, that involves an audience, an orchestra, a little bit of magic and a lot of Kafka. In “K.85” the viewer experiences a solo performance in a dark comedy of missed connections, influenced by Martin Scorsese’s “After Hours,” 1985. “K.62/K.85” was a highlight at the 2009 Performa in New York. Adam E. Mendelsohn (artist and critic in Brooklyn, New York): “K.85 was the type of theatre/performance that keeps you guessing as to what’s happening and allows one to connect the dots and see its rigorous conceptual design a few days later.” “M.31” is created especially for the HAU and for Berlin.

“K.62 / K.85” is a Performa Commission for the Performa 09 biennial in New York City. “M.31” commissioned by the HAU Berlin, replacing “K.73”, which was shown in March 2011 at the Brussels Performatik Festival. Our thanks to Esther Schipper and Hans Helmut Prinzler, Landgericht Berlin Littenstraße and Postbank Berlin.

**Dominique Gonzalez-Foerster** (\* 1965 in Strasbourg, lives in Paris and Rio de Janeiro) is building up an extremely varied body of work that includes film and video, photography and installations. In 2002 she was awarded the Marcel Duchamp Prize.

**Ari Benjamin Meyers** (\* 1972 in New York, lives in Berlin) is a composer known for his diverse output and many collaborations and as a specialist for complex, cross-genre productions in theatre, film, and art in which he develops new musical and performative concepts. He is the founder of Soundfair and performs regularly with his ensemble Redux Orchestra.

© Kaspar Falkenroth



## WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?

NA: 2007 hat mich das Abwehr-Performance-Festival in Berlin gefragt, ob ich eine Performance machen will. Meine erste Reaktion war: Ich bin doch gar keine Performance-Künstlerin. Aber dann habe ich eine Choreografie für vier Tänzerinnen auf dem Dach der Kunstfabrik am Flutgraben entwickelt, „Raise the Roof“. Jede tanzt zu einem anderen Soundtrack, den sie über Kopfhörer hört, das Publikum hört nur die verstärkten Knallgeräusche, die ihre Stiletos auf der Teerpappe machen. Jede ist in ihrem eigenen Kosmos, gleichzeitig entsteht aber ein gemeinsamer Soundtrack ihrer Schritte. Seitdem habe ich mehrere Performances entwickelt, oft als Interventionen in Kunsträumen.

## WIE WÜRDEN SIE DIE INTERAKTION VON BILD, HANDLUNG, KÖRPER UND SPRACHE IN IHRER PRODUKTION FÜR „TESTING STAGE“ BESCHREIBEN?

NA: Sprache und ihre Verkörperung sind Themen von „Significant Other“, meinem Projekt für „Testing Stage“. Das lippensynchrone Sprechen der Performer suggeriert die Identität zwischen Sprecher und Gesprochenem. Mit dieser Erwartungshaltung kann man spielen und experimentieren, sie brechen oder bestätigen. Die vielstimmigen sound bites rufen Projektionen hervor, die in ihrer Widersprüchlichkeit irritieren, aber auch die Wahrnehmung schärfen oder verschieben können.

## PERFORMANCEKUNST GRÜNDET IN RADIKALEM DENKEN. IST SIE HEUTE NUR NOCH EIN MEDIUM ODER EIN GENRE UNTER VIELEN?

NA: Performance war ein Mittel, sich der Kommerzialisierung des Kunstmarkts zu verweigern. Heute werden Performances als Zertifikat verkauft, andere als Videoarbeiten, wieder andere gar nicht. Am Ende ist es ein Medium, das sich in der Kunstwelt als gleichgestelltes Genre etabliert hat.

## WELCHEN STATUS HABEN DAS DOKUMENTARISCHE UND ANDERE IM KONTEXT DER PERFORMANCE PRODUZIERTE MATERIALIEN?

NA: Statt Videodokumentationen herzustellen, transformiere ich meine Performances manchmal in eigenständige Videoarbeiten, die mit dem Material nochmal anders umgehen. Dabei können auch Arbeiten um die Performance herum entstehen, wie z.B. eine T-Shirt-Edition, ohne aber Relikte der Performance auszustellen.

## IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?

NA: Partizipation ist ein Thema bei der Performance „Occupation“, die ich zuerst 2008 bei „In Transit“ im Haus der Kulturen der Welt und dann an anderen Orten gezeigt habe. In einem Ausstellungsraum beginnen nach und nach Menschen ohne Musik ekstatisch zu tanzen. Wie ein Virus breitet sich die Bewegung aus und steckt einen Teil der Besucher an, andere reagieren eher zurückhaltend. Dadurch wird eine neue Bewegungsform in dieser temporären Gemeinschaft etabliert und als selbstverständlich anerkannt.

## STEHT IHRE ARBEIT IN EINER SPEZIFISCHEN HISTORISCHEN TRADITION VON PERFORMANCEKUNST ODER VON KUNST GENERELL?

NA: Mit der Arbeit „Raise the Roof“ habe ich mich in der Tradition von Trisha Brown wiedergefunden. Man steht als Künstler immer in einer Tradition, ohne diese in jedem Fall zu suchen. Ich beziehe mich aber auch auf verschiedene andere Kulturpraktiken, wie z.B. den Film und die Musik.

## HOW AND WHY DID YOU COME TO MAKING PERFORMANCE ART?

NA: In 2007 the Abwehr-Performance-Festival asked me if I would like to do a performance. My first reaction was: but I'm not a performance artist! But then I developed a choreography for four dancers on the roof of the Kunstfabrik am Flutgraben, calling it „Raise the Roof.“ Each danced to a different soundtrack, which she could hear on her earphones; but the public only heard the amplified banging sounds made by their stilettoes on the tarpaper. Each dancer was in her own cosmos, while at the same time there was a common soundtrack of their footsteps. Since then, I've developed several performances, often as interventions in art spaces.

## HOW WOULD YOU DESCRIBE THE INTERACTION OF IMAGERY, ACTION, BODIES AND LANGUAGE IN YOUR WORK FOR THIS PROJECT?

NA: Language and its manifestation are themes in „Significant Other“, my project for „Testing Stage.“ The lip-synching by the performers suggests an identity shared by the speaker and the spoken one. You can experiment and play with that expectation, breaking it or confirming it. The many-voiced sound bites conjure up projections whose contradictory nature can irritate us, but can also sharpen or shift our perception.

## PERFORMANCE ART HAS ROOTS IN RADICAL THOUGHT, BUT IS IT NOW JUST A MEDIUM OR GENRE AMONGST OTHERS?

NA: Performance was a means of rejecting the commercialization of the art market. Today, some performances are sold as a certificate, others as video clips, others are not sold at all. In the end, it is a medium that has established itself in the art world as a genre with equal standing.

## WHAT STATUS DOES DOCUMENTATION AND OTHER MATERIALS PRODUCED IN ASSOCIATION WITH PERFORMANCE ART HAVE?

NA: Instead of making video documentations, I sometimes transform my performances into independent video works which treat the material differently again. This also means works around the performance can be made, for instance, a T-shirt edition, without the exhibition of relics of the performance.

## WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, DURATION, AND COLLABORATION?

NA: Participation is a theme in the performance „Occupation“, which I first showed at In Transit at HKW in 2008 and then at other locations. In an exhibition room, people start dancing ecstatically one by one, without music. The movement spreads like a virus and infects some of the visitors, while others are more restrained. A new form of movement is established and taken for granted in this temporary community.

## DO YOU SEE YOUR WORK IN A PARTICULAR ART HISTORICAL LINEAGE OF PERFORMANCE ART OR ART IN GENERAL?

NA: With „Raise the Roof“ I was working in the tradition of Trisha Brown. As an artist, you are always in some tradition, without necessarily even trying. But I also relate to various other cultural practices, such as film and music, for instance.

## INTERVIEW MIT NEVIN ALADAĞ



Best Friends, Fotoserie ab 2006, courtesy Nevin Aladağ

Das „Kleine-Welt-Phänomen“ besagt, dass jeder Mensch mit jedem anderen über durchschnittlich sechs Ecken bekannt ist. Statistisch unmöglich, werden die Wege durch persönliche Netzwerke und sogenannte Superspreeder abgekürzt, die als Knotenpunkte dienen. Für Nevin Aladağ steht nicht das weltumspannende Potenzial dieser Netzwerke im Mittelpunkt, sondern sie macht gerade die Vertrautheit von persönlichen Beziehungen für ihre Performance „Significant Other“ produktiv.

Nevin Aladağ führt Interviews mit Menschen aus ihrem Umfeld und montiert aus diesen Aufnahmen eine Sound-Collage, die aus dem Material fiktive Beziehungen zwischen den Personen konstruiert. So entsteht das Portrait einer Gemeinschaft, wie sie so oder ähnlich auch existieren könnte. Dafür verwendet Aladağ das in der Popmusik übliche Verfahren des Playback und überträgt die Vielstimmigkeit der Lebensentwürfe auf zwei Performer. Mit lippensynchronem Sprechen hat Nevin Aladağ bereits in den Solo-Performances „Nevin Aladağ interviewt Nevin Aladağ“ und „Hochparterre“ gearbeitet, für „Significant Other“ wendet sie dieses Verfahren erstmals in einer dialogischen Arbeit an.

## SIGNIFICANT OTHER

## NEVIN ALADAĞ

According to the small world phenomenon, every person is linked to every other person within six degrees of separation. Statistically impossible, the paths are streamlined by personal networks and „superspreaders“, which function as connectors. To Nevin Aladağ it is not the world-spanning potential of these networks that is in focus, but it underlines the trust of personal relations in her performance of „Significant Other.“ Nevin Aladağ interviews people in her life, turning these interviews into a sound collage constructing fictional relationships between them. This creates the portrait of a community as it could exist. To do this, Aladağ uses the pop music technique of playback and transfers the many voices to just two performers. Nevin Aladağ has worked with lip-synching before, in her solo performances „Nevin Aladağ interviewt Nevin Aladağ“ and „Hochparterre,“ for „Significant Other“ she developed it into a dialogue work for the first time.

**Nevin Aladağ** (\* 1972 lives and works in Berlin) was invited to the biennials in Carrara (2010), Istanbul (2009) and Taipei (2008). Tanas Berlin in 2011 featured her solo exhibition „Dim The Lights, 6:07 min“. Most recently, she has collaborated on the HAU projects „X Schulen“ and „X Wohnungen Istanbul.“

Spiegelfamilie 2007, Spiegel in verschiedenen Größen einer „Durchschnittsfamilie“. Von links nach rechts: Tochter, Sohn, Vater, Mutter, Hund, courtesy Nevin Aladağ und Galerie Wentrup



**27. BIS 29. SEPTEMBER**  
19.30 UND 21.30 UHR / HAU 2. FOYER

DIE WENTRUP GALLERY AM TEMPELHOFER UFER 22 ZEIGT VOM 02. SEPTEMBER BIS 01. OKTOBER DIE AUSSTELLUNG „RALLYE“ VON NEVIN ALADAĞ.

**MIT KNUT BERGER UND JOANNA PRAML**

## INTERVIEW MIT TOBIAS REHBERGER

### WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?

TR: Durch Nachdenken.

### PERFORMANCEKUNST GRÜNDET IN RADIKALEM DENKEN. IST SIE HEUTE NUR NOCH EIN MEDIUM ODER EIN GENRE UNTER VIELEN?

TR: Ich glaube, es ist wie wenn man mit Material arbeitet. Und wenn es immer noch gut ist, dann ist es radikal.

### WELCHEN STATUS HAT DAS DOKUMENTARISCHE UND ANDERE IM KONTEXT DER PERFORMANCE PRODUZIERTE MATERIALIEN?

TR: Dokumentation und andere Materialien. Überall das Gleiche.

### WELCHE KONTEXTBEZOGENEN ASPEKTE SIND FÜR EINE PERFORMANCE WICHTIG? „TESTING STAGE“ FINDET JA IN EINEM THEATERSSETTING STATT. GREIFT IHRE PRODUKTION DIESEN RAHMEN AUF?

TR: Gewiss. Jedoch gibt es keine neutralen Räume, Orte oder andere Konstellationen. Man muss sie immer mitdenken.

### WER IST IHR PUBLIKUM?

TR: Schauen wir mal.

### IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?

TR: Das hängt von der Arbeit ab. Davon, was gebraucht wird.

### STEHT IHRE ARBEIT IN EINER SPEZIFISCHEN HISTORISCHEN TRADITION VON PERFORMANCEKUNST ODER VON KUNST GENERELL?

TR: Ganz klar Kunst generell. Das heißt in der Tradition der Performance.

### VERFOLGT PERFORMANCEKUNST EINE GESELLSCHAFTSPOLITISCHE AGENDA?

TR: Manchmal. Wenn sie gut ist, ist sie immer auch politisch.

### PERFORMEN SIE IMMER?

TR: Nein!

### HOW DID YOU COME TO PERFORMANCE ART?

TR: By thinking about it.

### PERFORMANCE ART HAS ROOTS IN RADICAL THOUGHT, BUT IS IT NOW JUST A MEDIUM OR GENRE AMONGST OTHERS?

TR: I think it's like using material. And if it's still good then it's still radical.

### WHAT STATUS DOES DOCUMENTATION AND OTHER MATERIALS PRODUCED IN ASSOCIATION WITH A PERFORMANCE ART PIECE HAVE?

TR: Documentation and other material. That is the same as everywhere.

### WHAT CONTEXTUAL CONSIDERATIONS ARE IMPORTANT FOR A PERFORMANCE PIECE? FOR EXAMPLE, "TESTING STAGE" TAKES PLACE IN A THEATRE CONTEXT DOES YOUR PIECE RESPOND TO THIS FRAMING?

TR: Of course. But no space, place or other constellation is neutral. So it has to be considered always.

### WHO IS YOUR AUDIENCE? WHO IS YOUR PUBLIC?

TR: We will see.

### WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, DURATION, AND COLLABORATION?

TR: I would say it depends on the piece. Necessities rule.

### DO YOU SEE YOUR WORK IN A PARTICULAR ART HISTORICAL LINEAGE OF PERFORMANCE ART OR ART IN GENERAL?

TR: Definitely art in general. And that means in the lineage of performance.

### DOES PERFORMANCE ART HAVE A SOCIAL POLITICAL AGENDA?

TR: Sometimes. If it is any good it is always political as well.

### ARE YOU ALWAYS PERFORMING?

TR: No!

Tobias Rehberger will nichts Geringeres als Wetter machen. Das heißt, Windstärke, Regen oder Trockenheit sowie die Temperatur werden von einem Ort abgenommen und ins Theater übertragen. Heiß und feucht in Mexiko – stümischer Wind in Irland. Es geht ihm dabei um Zustände und deren Gleichzeitigkeit an unterschiedlichen Orten. In diesen künstlich-natürlichen Settings finden Vorträge und Performances statt, wobei der Unterschied zwischen Vortragenden und Zuschauern aufgehoben ist. Alle sitzen im gleichen Boot – im gleichen Wetter. Ausgangspunkt sind dabei die Gerätschaften und Maschinen der Theater-technik. Der Theaterraum dient seit jeher der Herstellung von Künstlichkeit, die Regen- und die Windmaschine gehören zur klassischen Theatermaschinerie. Es geht um neue Erfahrungsräume für Theater, Künstler und Zuschauer.

Tobias Rehberger aims for no less than making the weather. He records the wind strength, rainfall or dryness of a place and transfers them into the theatre. Hot and humid in Mexico – fresh gale in Ireland. He is interested in the conditions and their contemporaneity in different places. Lectures and performances take place in this artificial-natural setting, and there is no difference between those talking and those watching. Everybody is in the same boat – i.e. in the same weather. The effects begin with the theatre equipment. The theatre serves to produce artificiality, and rain- and wind machines are a classic part of a theatre's technical equipment. This work creates new spheres of experience for the theatre, the artist and the audience.

Tobias Rehberger, Caprimoon '99, 2000, Zement, fluoreszierende Farbe, Lampe, 100 x e 400 cm, © tobias rehberger, courtesy neugerriemschneider, Berlin

## BALI, BALI, BALI

### INSTALLATION

27. SEPTEMBER

WETTER VON COATZACOALCOS, REGION VERACRUZ, MEXIKO

28. SEPTEMBER

WETTER VON MALIN HEAD, GRAFSCHAFT DONEGAL, IRLAND

29. SEPTEMBER

WETTER VON HACHIJUJIMA, INSEL HONSHU, JAPAN

BITTE KLEIDUNG DEM WETTER ANPASSEN.

## TOBIAS REHBERGER

27. BIS 29. SEPTEMBER  
20.00 UHR / HAU 2

JOSEPH VOGL UND RAUMLABOR BERLIN:  
GESPRÄCH ÜBER WELTAUSSTELLUNG, APOKALYPSE UND  
DEN TEMPELHOFER FLUGHAFEN  
27. SEPTEMBER / 20.00 UHR / HAU 2

KONZERT VON SNEEKERBOOTS (PUPPETMASTAZ)  
28. SEPTEMBER / 20.00 UHR / HAU 2

BUCHPRÄSENTATION VON GEORG SEESLEN /  
MARKUS METZ „BLÖDMASCHINEN – DIE  
FABRIKATION DER STUPIDITÄT“  
29. SEPTEMBER / 20.00 UHR / HAU 2

**Tobias Rehberger** (\* 1966, Esslingen, Germany) lives and works in Frankfurt where he studied at Städelschule from 1987 - 1992. As of 2001 he is a professor at the same school. He enjoyed his first solo exhibition in 1992 and since then has shown at many galleries and museums worldwide like Moderna Museet, Stockholm (1998); MCA, Chicago (2000) and Museu Serralves in Porto (2002). Over the past years, major solo exhibitions have been presented at the Whitechapel Gallery, London (2004); Reina Sofia Museum in Madrid (2005) and the Stedelijk Museum in Amsterdam (2008). He has been included in important international surveys of contemporary art such as Manifesta 1 in Rotterdam (1996) and 2, Luxemburg (1998), the Venice Biennale in 1997, 2003 and 2009 and The Quick and the Dead at Walker Art Center, Minneapolis (2009). For his installation "Was Du liebst, bringt dich auch zum weinen" at the Palazzo delle Esposizioni in Venice he was awarded the Golden Lion of the Venice Biennale in 2009. Other awards include the Otto-Dix-Preis (2001) and the Hans-Thoma-Preis in 2009.

In his work he constructs futuristic environments that play with light, space, furniture, signage and clothing, inspired by modernist art history and postwar design classics. Sociable, interactive, utopian and playful, his work thrives on chance connections, unexpected encounters and the inevitable interpretative gap between communication and comprehension. Decidedly performative, Rehberger's productions at once mimic and expose the performance involved in all works of art.

## WIE KAMEN SIE ZUR PERFORMANCEKUNST?

SF: Bevor ich mich für ein Kunststudium entschied, studierte ich Architektur. Alle paar Wochen sollten wir unvollendete Modelle oder Zeichnungen mitbringen, die in der Nacht zuvor, um vier Uhr morgens, entstanden waren, und einem Panel von Studenten und Kritikern so präsentieren, als handele es sich um echte Gebäude, als könnten sie die Gesellschaft prägen. Dieser immer wiederkehrende, mühselige Prozess hat mich gelehrt, dass der Schlüssel zur Glaubwürdigkeit von Projekten in meiner Fähigkeit – und Unfähigkeit – mündlich zu kommunizieren liegt. Es spielte im Grunde keine Rolle, was für Material wir mitbrachten, denn es zählte unsere rhetorische Fertigkeit. Bald nach meinem Studienbeginn an der Kunsthochschule stellte ich fest, dass ich nicht wirklich an die Skulpturen glaubte, die ich schuf. Was ich tat, fühlte sich an wie Betrug. Dagegen machte es mir Spaß, die Projekte zu beschreiben, die ich realisieren wollte – die persönlichen Referenzen, die sie enthielten, die Bedeutung des Materials etc. Über sie zu sprechen fand ich wesentlich reizvoller, als sie als Objekte auszustellen. Also begann ich, genau das zu tun. Im Lauf der Zeit sind meine Performances ausgefeilter geworden. Ich arbeite mittlerweile mit Kulissen, Requisiten und Schauspielern. Am Anfang steht jedoch immer das Manuskript und gewissermaßen die Verbindung mit dem mündlichen Vortrag.

## WELCHE KONTEXTBEZOGENEN ASPEKTE SIND FÜR EINE PERFORMANCE WICHTIG?

SF: Ich konstruiere, selbst wenn ich in Galerien oder Museen performe, immer ein echtes Bühnen-Environment, mit Kulissen, Beleuchtung und Farbe. Alternativ wähle ich eine bestimmte Location, in der zwischen der Performance, der Architektur und Geschichte des Ortes eine Beziehung entsteht. Denn trotz des hochgradig künstlichen Kontexts glaubt das Publikum allzu oft – und unbeschadet der Tatsache, dass ein Teil des Scripts immer erfunden ist – an die Faktizität des Werkes. Eine immanent konservative und dennoch ständig präsenste Bedingung von Kunst ist die autobiografische Lektüre. Die Produktion wird als Teil der Biografie des Künstlers gelesen oder mit seiner Lebensgeschichte verglichen. Hier finde ich eine fruchtbare Quelle für meine Projekte. Hier kann ich mit Tradition und Erwartung spielen. Anders ist es im Theater, wo die Zuschauer erwarten, dass man sie täuscht. Sie betreten den Saal und begeben sich damit in die Welt des Fiktiven. Daher inszeniere ich meine Performance für „Testing Stage“ klicsheehaft überzogen theatralisch, um so den Konflikt mit der Authentizität eines großen Teils des Materials zu schüren. Es ist eine Art Umkehrung.

## WER IST IHR PUBLIKUM?

SF: Das Publikum ist für mich essenziell. Viele meiner Performances thematisieren in ihrer Struktur das Unvollendete – ein Roman, den ich nicht zu Ende schreibe, ein Museum, das ich nie bauen werde, ein Drama, das nie auf die Bühne kommen wird. Damit geht das Publikum eine traditionell für das Theater geltende Vereinbarung mit mir ein: Das Werk existiert nur in der Wahrnehmung der Zuschauer. Wenn sie nicht mehr zuhören, gibt es kein Stück mehr. Was bleibt ist nur Kulisse. Da sich viele meiner Arbeiten mit scheinbar intimen oder psychologischen Erfahrungen auseinandersetzen, sind die Reaktionen auf sie häufig ebenfalls sehr persönlich. Bei neuen Stücken bin ich sehr an diesen Reaktionen interessiert, und oft bearbeite ich die Manuskripte so, dass entweder eine bestimmte Idee oder emotionale Reaktion provoziert

wird oder dass ich das Publikum von Reaktionen abbringe, die ich nicht unbedingt erzeugen möchte.

## IHRE MEINUNG ZU PARTIZIPATION, DAUER UND KOOPERATION?

SF: Meist bin ich der wichtigste Performer in meinen Produktionen. Manchmal arbeite ich jedoch auch mit Schauspielern, die mir nahestehende Personen spielen, oder mich selbst in einer anderen Lebensphase, oder sich selbst in der Rolle von Schauspielern, die ihre eigene Lebensgeschichte auf der Grundlage eines Textes erzählen, den ich nach Gesprächen mit ihnen schreibe. Ich arbeite also nur mit Menschen zusammen, die ich kenne oder deren Leben Material für eine Performance ist. Sie werden dann selbst zu Protagonisten und Kulissen oder Artefakten der Geschichte.

## VERFOLGT PERFORMANCEKUNST EINE GESELLSCHAFTSPOLITISCHE AGENDA?

SF: Für mich ja.

## PERFORMEN SIE IMMER?

SF: Kann jemand wirklich sagen, er tue das nicht?



in the sculptural work I was making, that I felt like a fraud, and that I enjoyed talking about the works that I wanted to make – the personal references they embodied, the meaning of the materials – much more than exhibiting them as objects, and so I started to do just that. Over time my performances have gotten more elaborate and include sets, props and other actors, however everything starts with a script and is in some way connected with verbal performance.

## WHAT CONTEXTUAL CONSIDERATIONS ARE IMPORTANT FOR A PERFORMANCE ART PIECE IN A THEATRE?

SF: Even when I perform in galleries or museums, I tend to fabricate a completely staged environment for the stories through sets, lighting and a good lick of paint. Or, alternatively, I chose a specific location where the performance can resonate with the architecture and history of the space. Even within this realm of this high artifice, the audiences often believe that the work is expressive and factual notwithstanding the fact that some of the script is fabricated. A deeply conservative yet continually pervasive condition of art is that it is almost always read autobiographically, or that artists' works are read against the story of their lives. This is a fruitful realm for my work, where I can play on this tradition and expectation. In the theatre, however, people are expecting to be duped. They enter a realm of fiction simply by entering the doors, so for this performance I'm staging the pieces in an even more traditional, clichéd theatrical manner, in the hope that this will conflict with the truth of much of the material. It's sort of the reverse.

## WHO IS YOUR AUDIENCE? WHO IS YOUR PUBLIC?

SF: To me, the audience is crucial. Many of my performances use the structure of an unfinished form, such as a novel I can't write, a museum I will never build or a play that is impossible to stage. Because of this, the audience enters into a contract with me in a very traditional theatrical relationship, where it is only in their belief and attention that the work exists. If they stop listening then there is no work, only sets. Because many of my works deal with seemingly intimate or psychological experiences, I often receive very personal reaction to the projects. When a piece is new I like to know what these reactions are, and often I edit scripts accordingly to either push a certain idea or emotional response or to err away from reactions I'm not necessarily aiming for.

## WHAT IS YOUR RELATIONSHIP TO PARTICIPATION, NARRATION, DURATION, AND COLLABORATION?

SF: Until now I have been the main performer in most of my pieces. The only exceptions are where I use an actor to play certain people that are close to me, or to play myself at another age in life, or for the actor to play themselves telling their own life story through a script that I write based on interviews with them. In this sense I only collaborate with people I know or whose life is material in itself to be performed, turning them into both protagonists and props or artefacts within the narrative.

## DOES PERFORMANCE ART HAVE A SOCIAL POLITICAL AGENDA?

SF: For me, yes.

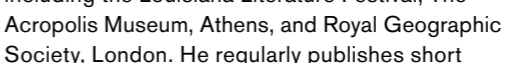
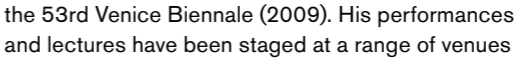
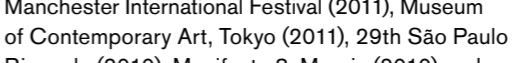
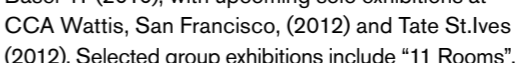
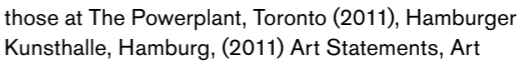
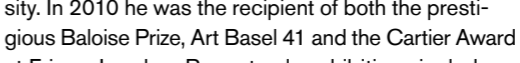
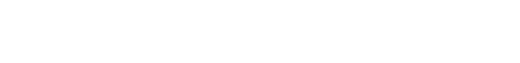
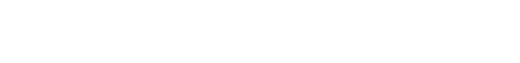
## ARE YOU ALWAYS PERFORMING?

SF: Can anybody honestly say they are not?

Ständig im Fluss zwischen Schreiben, Performance, Bildhauerei, Installation und Bühnenbild stellen Simon Fujiwaras Werke einen permanenten Prozess dar, in dem er seine eigene Biografie und das Leben der anderen als Fiktion formuliert und vorführt. In verschiedenen Rollen – Architekt, erotischer Historiker, Dramatiker, Anthropologe – webt er seine persönlichen Geschichten in die sie transzendierenden historischen und politischen Ereignisse ein und bringt sie elegant und elaboriert, mit Schauspielern, Musikern und Bühnenbild, auf die Bühne. Vom Liebesleben des drei Millionen Jahre alten ‚ersten Menschen‘ bis zu den nie erzählten sexuellen Geheimnissen im frankquistischen Spanien der 1970er Jahre provozieren Fujiwaras absurde und labyrinthische Narrationen weitreichende Vergleiche mit literarischen Gestalten – Donald Barthelme, Bataille, Borges – und historischen Traditionen, wie beispielsweise der Restaurationskomödie des 17. Jahrhunderts. Indem er in seinen vielschichtigen Erzählungen die eigene Identität konstruiert und zugleich auslöscht, bildet er ein Paralleluniversum ab, das sich nicht auf einen Ort oder ein Zeitalter beschränkt, sondern Genre und Periode, Hoch und Tief, in einem großformatigen Portrait modernen Lebens freizügig kombiniert.

In seiner ersten abendfüllenden Bühnenszenierung „The Boy Who Cried Wolf“ verknüpft Fujiwara neue Erzählungen mit Auszügen älterer Performances zu einem einzigen, epischen Biopic. Die mit einem Ensemble aus Schauspielern, Kindern und Musikern inszenierte Performance in drei Akten beginnt mit „The Mirror Stage“, einer Geschichte vom Erwachsenwerden, die Fujiwaras erste Begegnung mit einem abstrakten, expressionistischen Gemälde aufgreift. Diese Erfahrung löste bei dem damals elfjährigen pubertierenden Jungen massive sexuelle Konflikte aus. „Welcome to the Hotel Munber“ spielt in der Francozeit der 1970er Jahre in der Hotelbar der Eltern in Spanien. Präsentiert in einem originalgetreuen Nachbau des Etablissements, in dem der Künstler angeblich gezeugt wurde – einschließlich dekorativer Stierköpfe und von der Decke hängender Schinken – erinnert „Welcome to the Hotel Munber“ an den gescheiterten Versuch des jungen Mannes, einen schwulen Liebesroman zu schreiben, in dem sein Vater die Rolle des in einem repressiven System der Zensur und Gewalt gefangenen Protagonisten spielt. Im dritten und letzten Akt verlagert sich der Fokus auf die Suche nach einer neuen Identität in Deutschland. „The Personal Effects of Theo Grünberg“ ist Fujiwaras bisher ehrgeizigstes Projekt. Erzählt wird von der Suche des Künstlers nach einem mit 136 Jahren verstorbenen Büchersammler, dessen Kollektion er dank einer zufälligen Begegnung auf einem Berliner Flohmarkt kaufen konnte. Zwei Jahre lang reist er über zehntausend Kilometer, um den uralten Theo Grünberg zu finden, durchstößt Stasiakten in Berlin und die abgelegenen Regionen des Amazonas-Regenwalds. Umgeben von über eintausend Büchern, Aufzeichnungen und Tagebüchern lässt Fujiwara die Identität von drei wahren Theo Grünbergs in der Fiktion eines Hundertjährigen verschmelzen, der die gesamte Geschichte des modernen Deutschlands repräsentiert: von der Entdeckung der ‚Neuen Welt‘ bis zum Faschismus, vom Krieg bis zur sexuellen Befreiung. Fujiwara entdeckt Parallelen zu seinem eigenen Leben in Berlin und begreift, dass der verstorbene Theo Grünberg vielleicht der Schlüssel zu seiner eigenen Identität ist. Bis er eines Tages mit einer entsetzlichen Wahrheit konfrontiert wird: Theo Grünberg, der Mann des 20. Jahrhunderts, könnte noch am Leben sein.

## THE BOY WHO CRIED WOLF



Fluidly shifting between writing and performance to sculpture, installation and set-design, Simon Fujiwara's work is a constant process of scripting and performing his own real life biography and the lives of others as fiction. Taking on multiple characters; from architect to erotic historian, playwright to anthropologist, Fujiwara weaves his personal narratives into larger historical and political events that are often elaborately staged with actors, musicians and sets. From the erotic life of 3 million year old 'First Man', to the un-told sexual secrets of 1970s Franco Spain, Fujiwara's absurd and labyrinthine narratives have drawn broad ranging comparison from literary figures such as Donald Barthelme, Bataille and Borges to historic traditions such as 17th Century Restoration Comedy. Simultaneously constructing and erasing his own identity within his layered narratives, Fujiwara presents a parallel universe that is not limited to one place or era but freely combines genre and period, high and low, in a capacious portrait of modern life.

In his first full-length theatrical piece “The Boy Who Cried Wolf”, Fujiwara combines new narrative material with excerpts from a number of his acclaimed performances in a single, epic three-act biopic. With a cast of actors, children, and musicians Fujiwara's performance begins with “The Mirror Stage”, a coming of age story that replays his first encounter with an abstract expressionist painting at the age of 11, an experience that aroused deep pubescent sexual conflicts. “Welcome to the Hotel Munber”, meanwhile, is set in 1970s Franco Spain, in the hotel bar his parents owned and ran and the place in which the artist was apparently conceived. Presented within a meticulously detailed replica of the Spanish bar – complete with bull's heads and hanging jamón – Fujiwara tells the story of his failed attempts to write a gay erotic novel in which his father plays the protagonist trapped in an oppressive regime of censorship and brutality. In the third and final act, Fujiwara shifts his focus to search for a new identity in Germany in his most ambitious work to date. “The Personal Effects of Theo Grünberg” tells the story of the artist's search for a deceased 136 year book collector whose library Fujiwara acquired in a chance encounter at a flea market in Berlin. In his two-year search for the impossibly old Theo Grünberg, Fujiwara traversed over 10,000km in a journey that took him from the Stasi files of Berlin to the most remote tributaries of the Amazon Rainforest. Presented in a set of over 1000 books, records and diaries, Fujiwara blurs the identities of three real-life Theo Grünbergs into a single centenarian who comes to represent the entire history of Modern Germany, from 'New World' exploration to fascism, war and sexual liberation. Drawing parallels with his own experiences of life in Berlin, Fujiwara starts to realise that the deceased Theo Grünberg may hold the key to understanding his own identity, until one day he is confronted with a shocking, destructive truth: that Theo Grünberg, the C20th man, may still be alive.

“The Boy Who Cried Wolf” is commissioned by the Performa New York City, San Francisco MoMA and HAU Berlin.

In einer langen und ausufernden Performance Nacht werden die Häuser für viele unterschiedliche Künstler geöffnet. Der Kreuzberger Raum basso bespielt mit rund 30 Positionen aus seiner 7-jährigen Geschichte eine Nacht lang das HAU 1. Der düstere Charme von Oskar Kaufmanns Jugendstilbau und das Geheimnis, das sich darin verbirgt, hat es ihnen angetan und so steht diese architektonische Komponente im Mittelpunkt der Nacht mit dem Titel „Funeral Charade of Poses“.

Gleichzeitig zeigen im HAU 2 junge Künstler verschiedener Kunstakademien und Klassen ihre Arbeiten. Mit dabei sind u.a. Studierende der Städelschule in Frankfurt am Main und des Instituts für Raumexperimente von Olafur Eliasson, UdK Berlin.

Ein altes Theater. Vor mehr als 100 Jahren von Oskar Kaufmann erbaut in einer Zeit von großen Umbrüchen mit der Vision, Begräbnisarchitektur zu profanisieren. Wie eine gigantische Grabplatte steht das Haus an der Stresemannstraße. Seine wechselhafte Geschichte schweigend und würdevoll tragend. Bei der „Funeral Charade of Poses“ wird hier vieles auf den Kopf gestellt: Nach dem Eingang muss man erstmal suchen. Hat man ihn gefunden und das Haus betreten, wird einem schnell klar, dass das nur die erste Hürde einer Schnitzeljagd durch ein Geisterhaus war. Über dreißig künstlerische Positionen haben das Haus belegt. Scheinbar unabhängig voneinander warten sie auf die Zuschauer, die sich frei bewegen können durch diese Schmuckschatulle von Haus, in dem etwas geschehen sein muss. Doch niemand mag vermuten, gar sagen, was es war. Das Mysterium wird zum Leitfaden, der Weg zum Ziel. Bewacht und beseelt von einer Handvoll Hohepriesterinnen kann man sich durchs Haus geleiten lassen, auf der Suche nach einer Frage, deren Antwort genauso undurchsichtig ist – vorbei an Gallionsfiguren und Stretchparcours, an Lobbybouquets und Geisterritualen, an magischer Zauberei und zaghafter Magie.

Für vier Stunden verwandeln wir das HAU 1 in ein sonderbares Reich; wir – eine Gruppe von Performerrinnen aus sieben Jahren des freien Raumes basso

**PERFORMANCE NACHT**  
24. SEPTEMBER / AB 19.30 UHR / HAU 1 & HAU 2

**TESTING NEW STAGES IM HAU 2**

in Kreuzberg. Kein Ort ist geeigneter für einen Abschied zu einem Neuanfang – an diesem Septemberabend bei „Funeral Charade of Poses“ wird die Besucherin sicher nicht erfahren, was das Mysterium ist, doch sie wird viel sehen, hören, berühren, schmecken, riechen, erleben ... Hundert Jahre nach dem Theaterbau ist die Welt abermals an einem Punkt von Unsicherheit, Flucht und Angst. Vor hundert Jahren wurde das Haus eröffnet mit Hebbels „Maria Magdalena“, dessen Schlusssatz wir auch zu unserem machen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

**FUNERAL CHARADE OF POSES**  
EIN ABEND MIT FREUNDINNEN & BASSO  
IM HAU 1

An old theatre. Built by Oskar Kaufmann more than 100 years ago, in an age of major changes, with the vision of banalising funereal architecture. The building, in Stresemannstrasse, looks like a gigantic tombstone, bearing its changing fortunes over time silently and with dignity. In the “Funeral Charade of Poses” everything is turned on its head. You have to search for the entrance. Once you have found it and have gone inside, it quickly becomes clear that that was just the first hurdle in a paper-chase through a

In a long and unconstrained Performance Night, the HAU theatres will be open for many different artists, for whom the stage will be free.

The Kreuzberg space “basso” will play out its 7-year history in some 30 parts, going right through the night at HAU 1. The dark charm of Oskar Kaufmann’s art nouveau building and the secret inside it are at the heart of “Funeral Charade of Poses,” featuring this architectural component. At the same time in HAU 2, young artists from various art academies and classes will be showing their work. They include students from the Städelschule in Frankfurt am Main and from the Institut für Raumexperimente by Olafur Eliasson, UdK Berlin and many more.

haunted house. There are more than thirty artists at work here. Seemingly independent of one another, they await the visitors, who can move freely around this jeweled casket of a building – where something must have happened. Yet no-one wants to speculate, much less say, what it was. The mystery becomes a guide rope, the purpose of the journey. Guided and animated by a handful of high priestesses, you can glide through the building, seeking the very question whose answer is equally opaque – past figureheads and exercise course, past lobby bouquets and ghostly rituals, past eerie enchantment and tentative magic.

For four hours, we will transform HAU 1 into a special realm; we are a group of performers of the seven years history in the free space in Kreuzberg known as basso. Nowhere could be more appropriate for a farewell and a new beginning. On this September evening, the visitor to the “Funeral Charade of Poses” will not find out what the mystery is, but she will see a lot, hear a lot, touch, taste, smell and experience a lot... One hundred years after the theatre was built, the world has once more arrived at a moment of uncertainty, fear and flight. One hundred years ago, the building was opened with a performance of Hebbel’s “Maria Magdalena,” whose final line we have made our own: “I no longer understand this world!”

Für viele Künstler spielt Musik eine wichtige Rolle, sei es, dass sie wichtiger Bestandteil künstlerischer Prozesse ist, sei es, dass Musik als Vehikel genutzt wird, um sich selbst noch mal ganz anders und neu zu erfinden. Das Festival endet mit der „Long Night of Artists’ Music“, die Musikprojekte Bildender Künstler versammelt: Musikbasierte Arbeiten, Lectures zum Thema Musik, Konzerte sowie Performances, die wie Konzerte aufgebaut sind.

Erik Büniger ist Künstler, Komponist und Autor, kommt aus Schweden und lebt in Berlin. Seine Arbeiten thematisieren u.a. die philosophischen Dimensionen von menschlicher Stimme und Gesang. Musik ist für ihn niemals pur, absolut oder abstrakt. Vielmehr ist sie ein Parasit, der sich von unserem kollektiven Unbewussten nährt. „The Third Man“ ist Performance Lecture und Film. Das Projekt begibt sich auf die Spuren eines sich entziehenden Wesens namens „der dritte Mann“. Wir hören, wie er sich zwischen den Pins der Musicbox bewegt; eine stolpernde, vorbestimmte Vorwärtsbewegung als krudes Imitat des Lebens. Er lässt sich im ekstatischen Körper von Julie Andrews nieder, verwandelt sieben unschuldige Kinder zu Musikpuppen, jedes von ihnen reduziert auf eine Note der diatonischen Tonleiter. Er ist die Stimme jeder schwangeren Mutter, die ihren wehrlosen Fötus in Liedern badet.

**LONG NIGHT OF ARTISTS’ MUSIC**  
01. OKTOBER / AB 19.00 UHR / HAU 2

**MIT ERIK BÜNGER, ALESSIO DELLI CASTELLI, HUNGER, ANDERS LAUGE MELDGAARD (YOYOYOY), MICHAELA MEISE, CHRISTIAN NAUJOKS, PROJECTO GENTILEZA, JEREMY SHAW, SOUNDFAIR UND THE RED KRAYOLA**

Erik Büniger is a Swedish artist, composer and writer living in Berlin. His work often deals with philosophical questions about the human voice and singing. Music is never treated as something pure, absolute or

**ERIK BÜNGER THE THIRD MAN**

Proportionen, nicht ihre Größe’. Das Tempo steht als musikalischer Gegenpart der Dimensionen in der Bildhauerei.“ Alessio delli Castelli wurde 1979 in York, England, geboren. Er studierte an der Kunsthochschule Mailand und erwarb ein Diplom für Piano am Konservatorium Mailand. Alessio delli Castelli lebt und arbeitet in Berlin.

**ALESSIO DELLI CASTELLI**  
AUFRICHTIGE ANLEITUNG

“Aufrichtige Anleitung” is a performance for the metronome and piano. It is the repetition of the same piano piece by J.S. Bach at fifteen different speeds. By the time it reaches its last repetition, the music is played at twice the speed and in half the time. “I am very interested in the relationship that exists be-

Zahlreiche Konzerte und Performances seit 1996: vom Hamburger Golden Pudel Club über das Taxispalais in Innsbruck bis zum Le Petit Versailles in New York.

**HUNGER**

Christoph Rothmeier plays percussion, drum computer, trumpet – and he sings. Jörg Hochapfel plays keyboard, melodica, shakers – and he sings, too. They often play at the same time – without playing togeth-

dieser einfachen Idee und von der Disziplin und Kooperationsbereitschaft, die erforderlich ist, damit ein solches Orchester funktionieren kann.“ Im HAU wird yoyooyoy eine spezielle Version des Stücks vorstellen.

**ANDERS LAUGE MELDGAARD (YOYOYOY)**  
MUSIC FOR 6 ELECTRIC GUITARS

Yoyooyoy is a Copenhagen and Berlin based music and art collective that has existed since 2000. The output of the collective is characterized by often being highly experimental and noisy. Thus moving within genres like free jazz, experimental music, pop, noise rock, electronic music, avant-garde and exotic music. The projects of yoyooyoy are often working to combine such different things as performing arts, sound in-

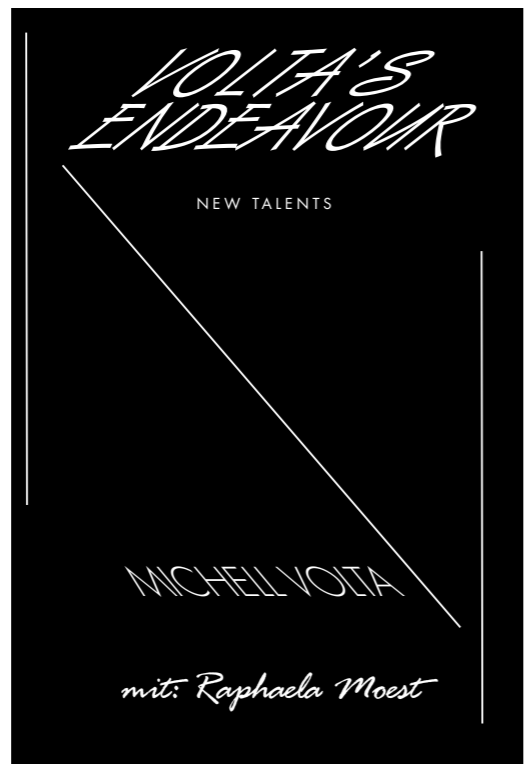
Music plays an important role for many artists, whether it is part of their creative process or serves as a vehicle to reinvent oneself. The festival ends with the “Long Night of Artists’ Music,” which brings together music projects by visual artists: music-based works, lectures on music, concerts and performances arranged like concerts.

abstract but on the contrary, as a parasite feasting on our collective unconscious. “The Third Man” is a project in the form of a performance lecture and a film. It tries to trace the footprints of an elusive entity called ‘the third man’. We hear him move between the pins of the music box; a staggering, predestined forward motion in a crude imitation of life. He takes up residence in the ecstatic body of Julie Andrews, turning seven innocent children into musical puppets, each one reduced to a note in the diatonic scale. He is in the voice of every pregnant mother, bathing her defenceless foetus in song.

tween sculpture and music. This is often in conflict as music is largely regarded as an exclusively time-based expression whereas sculpture is considered a predominantly spatial form. It is for this reason that the performance mixes ideas about space with ideas about time. Bach’s pieces are known to be playable at any speed without losing their meaning. In ‘Aufrichtige Anleitung’, speed is used as a substitute for size. The score is considered as what Brancusi refers to as inner proportion (‘In sculpture inner proportion and not size matters.’). Speed is used as music’s counterpart to size in sculpture.” Alessio delli Castelli was born in York, England, in 1979. He lives and works in Berlin. He studied at the Art Lyceum of Milan and obtained a complementary piano diploma at the Conservatoire of Milan.

er – or make up terrible musical rules for themselves. That sometimes leads to the composition of songs, albeit rather messy ones. And terrible accidents. These are unavoidable, but welcome, while remaining terrible accidents. They have been giving concerts and performances since 1996: from the Golden Pudel Club in Hamburg, to the Taxispalais in Innsbruck, to Le Petit Versailles in New York.

stallations, site specific works, visual art with good old fashioned music. “I have been working with composing music for six electric guitars since winter 2010. The basic idea for this work was to compose music for six guitars with only one string each, in such a way that the six guitars together would form the six strings on a normal electric guitar. I was very inspired by the idea of the six guitars forming one big guitar, making it possible to stay within the tone material of one guitar, but at the same time allowing compositions that would never be possible to perform for one guitar player alone. In 2009 I was traveling in Mali and Burkina Faso in west Africa. During this journey I heard about a flute orchestra consisting of about 15 flute players. These players would play a flute of only one single note. I was very fascinated by the simplicity and discipline and not least the collaboration it takes to make such an orchestra work.” At the HAU yoyooyoy will show a special version of the piece.



Das Album „Preis dem Todesüberwinder“ besteht aus Kirchenliedern vom 16. bis 19. Jahrhundert, die sich alle im katholischen Gesangsbuch befinden.

„Für mich bestand der Zugang zu den Liedern über den Weg der Folklore und des Chanson. Wie für die griechischen Rembetiko-Aufnahmen irgendwann in den 1950er Jahren ein Mikrophon in einem Dorf aufgestellt wurde und jemand den Aufnahme Knopf gedrückt hat, habe ich das Mikrophon diesmal auf mich und diese alten Lieder gerichtet. Nicht ohne Grund sind die Liedertexte in englischer Übersetzung auf die Plattenhülle gedruckt worden, denn sie stehen nicht nur für die christliche Gedankenwelt, sondern mit Dichtern wie Klopstock und Angelus Silesius auch für die Lyrik der jeweiligen Epoche. (...) Die Lieder wurden von mir gleichzeitig gesungen und auf dem Akkordeon eingespielt, wobei wir sogar auf Kopfhörer verzichten konnten. Ebenfalls sollte nicht verschwiegen werden, dass ich Amateurmusikerin bin, und dass gerade darin ein Vorteil liegen kann. Vor fünf Jahren hatte ich bereits mit Sergej Jensen die CD ‚Songs of Nico‘ eingespielt, bei der wir die Kompositionen der Sängerin Nico neu umgesetzt haben. Das war bereits ein Liebhaber-Projekt gewesen und Sergej

Nach einem viel diskutierten Debut bei Dial Records (2009) steckt Christian Naujoks derzeit gerade mitten in der Produktion seines zweiten Albums. Das eigenwillige Durcheinanderschütteln jeglicher Kategorien – von der Möbelmusik Eric Saties über aufgekratze Crooner-Balladen gepaart mit modernistischer Punktgenauigkeit – überträgt Naujoks auch auf seine eigene Künstleridentität. Kein Wunder also, dass vor dem Betreten der Bühne des Pop seine Praxis ausschließlich im Kontext zeitgenössischer Kunst wahrgenommen wurde – Naujoks' erstes „Konzert“ fand 2008 im

Gentileza heißt das Klangkunstprojekt, das Catarina Miranda, Sara Pereira und Gäste 2005 ins Leben riefen. Gentileza ist ein langfristig angelegtes Projekt, das die Konzepte des Werdens und der Wahrnehmung in einer sich ständig wandelnden Wirklichkeit erkundet.

„Auf der Grundlage eines immer wiederkehrenden Kindheitstraums von einem düsteren, abstrakten Ort mit einem wirbelnden, massiven, weißen, gleißenden, immateriellen Schatten im Zentrum, entsteht eine

Jeremy Shaw arbeitet mit unterschiedlichen Medien, mit denen er Zustandsänderungen quasi dokumentarisch reflektiert. Durch die Neuinterpretation konventioneller Aspekte des Minimalismus sowie der dokumentarischen und psychedelischen Kunst und Pop Art innerhalb eines spezifischen konzeptionellen Rahmens produziert Shaw Werke, die in einen Dialog mit und um die Kultur- und Wissenschaftspraxis eintreten, welche sich an der Kartografie transzendentaler Erfahrungen versuchen.

Bei SOLO betritt jeweils ein Zuschauer die ausgediente Pfortnerloge neben dem WAU für eine sechsminütige Live-Performance einer Opersängerin. SOLO schafft eine sehr persönliche, geradezu intime Situation, in der das Publikum die Wandlung eines kleinen Raumes in einen privaten Konzertsaal erlebt. Gleichzeitig sind der Raum und die Performance eine Installation, denn das Projekt ist – teilweise – auch von außen wahrnehmbar. Dabei sieht und hört der Betrachter nur die Künstlerin, nicht den Besucher ihres Konzerts. SOUNDFAIR ist ein Ausstellungsprojekt von Ari Benjamin Meyers, Clara Meister und Thomas Mayer. SOUNDFAIR ist eine Hörschau, die das einzigartige

hat uns immer als ‚Hobby-Musiker‘ bezeichnet. Auch bei ‚Preis dem Todesüberwinder‘ haben Freundinnen und Freunde mitgewirkt, die aus dem Kunst-Zusammenhang kommen. Das Plattencover ist eine Arbeit des Künstler und Filmemachers Oliver Husain, die Hülleninnenseite eine Papiercollage der Künstlerin Nadira Husain. Die Gastsängerinnen Anna Voswinckel und Sonja Cvitkovic waren mit Nadira und mir in einer feministischen Künstlerinnengruppe, und Dirk von Lowtzow wiederum schreibt Kunstkritiken. Es hätte mich nicht gewundert, wenn ihm beim Singen der Textzeile ‚Halleluja, Jesus lebt‘ die Zunge schwarz verfault und aus dem Mund gebröselte wäre. (...)“

## MICHAELA MEISE

The album "Preis dem Todesüberwinder" (praise the defater of death) is a compilation of hymns from the 16th to the 17th centuries, all of which may be found in the Catholic hymnal. "My road to the hymns took me via folk and chanson. Just as for the recordings of Greek rebetiko in the 1950s someone set up a microphone in a village and pressed the button, I simply turned the mike on

Kunstverein in Hamburg statt. Viele seiner Musiken sind ursprünglich im Rahmen kleiner Ausstellungsprojekte oder Filmfestivals entstanden. Für die „Long Night of Artists' Music“ spielt Christian Naujoks ein Konzert für Piano, Gesang und Marimba.

## CHRISTIAN NAUJOKS

After his talked-about debut at Dial Records (2009), Christian Naujoks is currently in the middle of producing his second album. His idiosyncratic shaking-up

Landschaft, die einen tiefen Schmerz birgt, während eine langsame Form von Schrecken scharf und beißend aufblitzt. In der Ferne ein milchiger Klang, schneidend und sich unaufhörlich nähernd.“

## PROJECTO GENTILEZA BITING SONG

Gentileza is a sound art project developed by Catarina Miranda, Sara Pereira and guests, started in 2005 and consisting of a long-term research on concepts

Mit der performativen Studie „Sleepwalk (Versions)“ knüpft Shaw an frühere Projekte an. „Sleepwalk (Versions)“ verbindet Tanz, Sprachverschlüsselung und unsere Zeit prägende Augenblicke der öffentlichen Katharsis in allseits bekannten Liedern und Katastrophen.

## JEREMY SHAW SLEEPWALK (VERSIONS)

Jeremy Shaw's artistic practice incorporates various mediums in a quasi-documentary style to discuss

Kunstwerk Musik in einen neuen Kontext stellen will. [www.soundfair.net](http://www.soundfair.net)

PERFORMANCE MIT KATHARINA SCHRADER  
KOMPOSITION VON ARI BENJAMIN MEYERS  
ZUTRITT JEWEILS NUR FÜR EINE PERSON

## SOUNDFAIR

## SOLO

PERFORMED BY KATHARINA SCHRADER  
COMPOSITION BY ARI BENJAMIN MEYERS  
ADMISSION FOR ONE PERSON ONLY

In SOLO only one audience member at a time is able to enter the former porter's office next to WAU and experience a 6-minute live performance by an

myself and these old songs. Not for nothing are the lyrics printed in English on the sleeve – they represent more than just a Christian philosophy; they are by writers like Klopstock and Angelus Silesius and therefore stand for the lyric poetry of each era... I sang and played the songs on the accordion, and we were able to do that without earphones. At the same time, I don't deny that I am an amateur musician – and there is a certain advantage in that. Five years ago I played 'Songs of Nico' with Sergej Jensen, a CD on which we rearranged the compositions by the singer Nico. That was a project for enthusiasts. Sergej always called us hobby musicians.

Friends of mine from the art scene also collaborated on 'Preis dem Todesüberwinder'. The cover was designed by the artist and filmmaker Oliver Husain, the inside sleeve is a paper collage by the artist Nadira Husain. The guest singers Anna Voswinckel and Sonja Cvitkovic were members of a feminist artist group along with Nadira and me, and Dirk von Lowtzow writes reviews as an art critic. It wouldn't have surprised me if, while singing 'hallelujah, Jesus lives,' his tongue had turned black and fallen out of his mouth...“

of all the categories – from Eric Satie's "musique d'ameublement" to cheery crooner ballads, combined with modernist exactitude – is also a part of his own identity as an artist. So it is no wonder that before he stepped onto the pop stage, his works were only recognized in the context of contemporary art. Naujoks' first "concert" took place at the Kunstverein in Hamburg in 2008. Much of his music was composed for smaller exhibition projects and film festivals. For the "Long Night of Artists' Music", Christian Naujoks will play a concerto for piano, voice and marimba.

of Becoming and Perceiving within the moving folds of reality.

"They shared a recurrent dream during childhood referring to a dark abstract place distinguished by a whirling shape in the center, as massive and white as luminous and immaterial. The landscape contained in itself a deep low pain as a slow form of terror growing sometimes sharp and acid. There was a continuous distant milky sound that could become incisive and near.“

altered states. By re-interpreting conventional aspects of minimalism, documentary, pop and psychedelic art within a conceptual framework, his interest lies in creating work that establishes a dialogue within and around cultural and scientific practices that aspire to, or attempt to map transcendental experience. In "Sleepwalk (Versions)", Shaw continues on this trajectory with a performative study that incorporates dance, voice encoding, and era-defining moments of public catharsis in popular song and disaster.

opera singer. SOLO creates a personal and intimate listening situation and transforms a very small space into a very small private concert hall. The space itself and the performance therein additionally take on the character of an installation, since the work can also be (partially) seen and (over-) heard from the outside. We see and hear only the performer – the audience member for whom she is performing is not visible for viewers of the installation.

SOUNDFAIR is an exhibition project by Ari Benjamin Meyers, Clara Meister and Thomas Mayer that has set as its purpose the re-contextualization of music through the auditive exhibiting of music as unique artworks. [www.soundfair.net](http://www.soundfair.net)

Headliner des Abends sind die legendären THE RED KRAYOLA, seit mehr als 40 Jahren das wegweisende Modell einer Künstler-Musik-Band. Der aus Texas stammende Sänger, Texter und Gitarrist Mayo Thompson ist die einzige Konstante in diesem Projekt. Zu dem permanent wechselnden Line-up gehörten zeitweise Künstler wie Albert Oehlen, Stephen Prina und nicht zuletzt Art & Language, um nur einige zu nennen. Ob Noise Rock, Psychedelia, Experimental, Folk oder Country: THE RED KRAYOLA waren immer schon da und haben alles ausprobiert. Man kann sie nicht fassen. Diese Gruppe erfindet sich ständig neu.

## THE RED KRAYOLA

Headliner of the evening are the legendary THE RED KRAYOLA, the trendsetting artist-musician band for more than 40 years. The Texan singer, songwriter and guitarist Mayo Thompson is the only constant in this



Pictured, l-r: Mayo Thompson, John McEntire, Tom Watson. Foto © Chris Strong

T. 030 - 259004 27

HAU 2, HALLESCHES UFER 32, 10963 BERLIN  
(TÄGLICH 12.00 – 19.00 UHR)

DIE ABENDKASSE AN DEN SPIELORTEN HAU 1,  
HAU 2 UND HAU 3 ÖFFNEN EINE STUNDE VOR  
VORSTELLUNGSBEGINN

## HAUEINS

15., 16. September (THIS UNFORTUNATE THING  
BETWEEN US) 11 €, ERM. 7 €  
21., 22. September (K.85) 15 €, ERM. 10 €  
24. September (FUNERAL CHARADE OF POSES)  
11 €, ERM. 7 € (auch gültig fürs HAU 2)  
29. September bis 01. Oktober (THE BOY WHO  
CRIED WOLF) 18 €, 11 €, ERM. 7 €

## HAU ZWEI

15., 16. September (ANKE IS GONE) 11 €, ERM. 7 €  
21., 22. September (M.31) 15 €, ERM. 10 €  
24. September (TESTING NEW STAGES) 11 €, ERM. 7 € (auch gültig fürs HAU 1)  
27. bis 29. September (BALI, BALI, BALI & SIGNIFICANT OTHER) 11 €, ERM. 7 € (Tagesticket)  
01. Oktober (LONG NIGHT OF ARTISTS' MUSIC)  
15 €, ERM. 10 €

## HAU DREI

21., 22. September (K.62) 15 €, ERM. 10 €

## KASSE

## PREISE

equation. In THE RED KRAYOLA's ever-changing lineup has included artists such as Albert Oehlen, Stephen Prina, not forgetting Art & Language, to name but a few. Whether it's noise rock, psychedelia, experimental, folk or country: THE RED KRAYOLA have been there and done that. The group is constantly reinventing itself. And that is what makes them so exciting and turns their concerts into events where anything can happen. THE RED KRAYOLA's appearance at HAU 2 is their first in Berlin for five years.

The Red Krayola wird präsentiert von **spex**

Hrsg. Heibel am Ufer  
Künstlerische Leitung: Mathias Lilienthal (V.i.S.d.P.)  
Kuratoren „Testing Stage“: Katrin Dod, Matthias Lilienthal  
Künstlerische Koordination der Performance Nacht am 24. September: Anna Müller  
Produktionsleitung: Elisabeth Knäuf, Anja Lindner, Anna Müller  
Redaktion Zeitung: Katrin Dod, Kirsten Hehmeyer  
Die Interviews mit den Künstlern und RoseLee Goldberg führte Dominic Eichler  
Übersetzung Deutsch – Englisch: Amanda Crain  
Übersetzung Englisch – Deutsch: Lilian-Astrid Geese  
Grafik: Double Standards, Berlin  
Druck: Druckerei Henke

„Testing Stage“ ist eine Zusammenarbeit mit der Performa New York.

„Testing Stage“ wird gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

Medienpartner **tip** Berlin **taz**, die tageszeitung **zdf.kultur**

**DONNERSTAG, 15. SEPTEMBER**

20.00 UHR HAU 2 ENGLISCH

22.00 UHR HAU 1 WEGEN LIVE-ÜBERTRAGUNG AUF ZDF KULTUR LETZTER EINLASS 21.45 UHR

KEREN CYTTER  
PHIL COLLINSANKE IS GONE. I EAT PICKLES AT YOUR FUNERAL  
THIS UNFORTUNATE THING BETWEEN US  
A TEleshopping BROADCAST IN FULL COLOUR**FREITAG, 16. SEPTEMBER**

20.00 UHR HAU 2 ENGLISCH

22.00 UHR HAU 1 WEGEN LIVE-ÜBERTRAGUNG AUF ZDF KULTUR LETZTER EINLASS 21.45 UHR

KEREN CYTTER  
PHIL COLLINSANKE IS GONE. I EAT PICKLES AT YOUR FUNERAL  
THIS UNFORTUNATE THING BETWEEN US  
A TEleshopping BROADCAST IN FULL COLOUR**MITTWOCH, 21. SEPTEMBER**

19.30 UHR HAU 2 ENGLISCH

19.30 UHR HAU 3 ENGLISCH

20.00 UHR TELEFONISCHE ANMELDUNG  
ERFORDERLICH,  
ORT WIRD KÜRZFRISTIG  
BEKANNT GEGEBEN ENGLISCHDOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS  
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS  
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS

M.31

K.62

K.85

**DONNERSTAG, 22. SEPTEMBER**

19.30 UHR HAU 2 ENGLISCH

19.30 UHR HAU 3 ENGLISCH

20.00 UHR TELEFONISCHE ANMELDUNG  
ERFORDERLICH,  
ORT WIRD KÜRZFRISTIG  
BEKANNT GEGEBEN ENGLISCHDOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS  
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS  
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER UND  
ARI BENJAMIN MEYERS

M.31

K.62

K.85

**SAMSTAG, 24. SEPTEMBER**

AB 19.30 UHR HAU 1 EINLASS DURCHGEHEND

AB 19.30 UHR HAU 2 EINLASS DURCHGEHEND

EIN ABEND MIT FREUNDINNEN & BASSO  
PERFORMANCE NACHTFUNERAL CHARADE OF POSES  
TESTING NEW STAGES**DIENSTAG, 27. SEPTEMBER**

19.30 UND 21.30 UHR HAU 2 FOYER

20.00 UHR HAU 2

NEVIN ALADAĞ  
INSTALLATION VON TOBIAS REHBERGER:  
JOSEPH VOGL UND RAUMLABOR BERLINSIGNIFICANT OTHER  
BALI, BALI, BALI  
GESPRÄCH ÜBER WELTAUSSTELLUNG, APOKA-  
LYPSE UND DEN TEMPELHOFER FLUGHAFEN**MITTWOCH, 28. SEPTEMBER**

19.30 UND 21.30 UHR HAU 2 FOYER

20.00 UHR HAU 2

NEVIN ALADAĞ  
INSTALLATION VON TOBIAS REHBERGER:  
KONZERT VON SNEEKERBOOTS (PUPPETMASTAZ)SIGNIFICANT OTHER  
BALI, BALI, BALI**DONNERSTAG, 29. SEPTEMBER**

19.30 UND 21.30 UHR HAU 2 FOYER

19.30 UHR HAU 1 ENGLISCH

20.00 UHR HAU 2

NEVIN ALADAĞ  
SIMON FUJIWARA  
INSTALLATION VON TOBIAS REHBERGER:  
BUCHPRÄSENTATION VON GEORG SEESSLEN /  
MARKUS METZSIGNIFICANT OTHER  
THE BOY WHO CRIED WOLF  
BALI, BALI, BALI  
„BLÖDMASCHINEN - DIE FABRIKATION DER  
STUPIDITÄT“**FREITAG, 30. SEPTEMBER**

19.30 UHR HAU 1 ENGLISCH

SIMON FUJIWARA

THE BOY WHO CRIED WOLF

**SAMSTAG, 1. OKTOBER**

AB 19.00 UHR HAU 2

MIT ERIK BÜNGER, ALESSIO DELLI CASTELLI,  
HUNGER, ANDERS LAUGE MELDGAARD  
(YOYOYOY), MICHAELA MEISE, CHRISTIAN  
NAUJOKS, PROJECTO GENTILEZA, JEREMY SHAW,  
SOUNDFAIR  
THE RED KRAYOLA  
SIMON FUJIWARA

LONG NIGHT OF ARTISTS' MUSIC

00.00 UHR HAU 2

19.30 UHR HAU 1 ENGLISCH

THE BOY WHO CRIED WOLF