

Auszüge aus Performance – Eine andere Dimension von 1983
u. a. mit Interview-Ausschnitten von Marina Abramovic, Barbara Heinisch
und Emmett Williams

Performance – Eine andere Dimension
Performance – Another Dimension
herausgegeben vom **Künstlerhaus Bethanien**
Mariannenplatz 2, 1000 Berlin 36

Diese Publikation dokumentiert zwei Performance-Festivals, die das Künstlerhaus Bethanien vom 5. bis 20. Mai 1981 und vom 19. bis 30. März 1982 veranstaltet hat. Konzept und Organisation für Performance Eins *Michael Haerdter*, für Performance Zwei *Barbara Heinisch*. Technische Leitung der Veranstaltungsreihe *Frank Barth*.

Copyright by Verlag Frölich & Kaufmann
Künstlerhaus Bethanien, den Autoren und den
Künstlern, Berlin 1983.

Produktion und Vertrieb
Verlag **Frölich & Kaufmann** GmbH,
Willdenowstrasse 5, 1000 Berlin 65

Printed in Germany
ISBN 3-88725-056-7
1. Auflage 1983

Mathias Müller übersetzte die Texte von Heinz Ohff, (Another Highlight), Marina Abramovic/Ulay, Reiner Bergmann/Johan Lorbeer, Bonita Ely, Peter Gilles, Mike Hentz, Anne Jud, Michelarcangelo de Luca, Bruce McLean, Kees Mol, Gina Pane, Hinrich Sickenberger, Stephen Turpie, Albert van der Weide.

Andrea Morein übersetzte die Texte von Heinz Ohff, (Some thoughts about Performance), Dieter Appelt, Wojciech Bruszewski, Terry Fox, Fritz Gilow, Nan Hoover, Anthony Howell, Mathias d'Huart/Carole Muriel, Robert Janz, Wolf Kahlen, Harrie de Kroon, Tom Marioni, Lydia Schouten, Egon Schrick, Emmett Williams.

Irene Stillmann übersetzte die Texte von Jochen Gerz, Michael Haerdter, Theatre of Mistakes, Veeresh, Emmett Williams, (The Boy and the Bird).

Redaktionelle Mitarbeit *Sabine Appel*,
Christian Chruxin, *Michael Haerdter*,
Ingrid Pohl.

Layout *Christian Chruxin*
Lithographien *Kirschbaum & Mende*,
Rottendorf
Satz und Druck *Benedict Press*,
Münsterschwarzach

Gedanken über die Performance
Some Thoughts About Performance Art
Noch eine Sternstunde
Another Highlight
von **Heinz Ohff** 7

Marina Abramović/Ulay 15
Dieter Appelt 21
Reiner Bergmann/Johan Lorbeer 27
Wojciech Brzuszewski 31
Benni Efrat 39
Bonita Ely 45
Terry Fox 51
Hanna Frenzel 57
Jochen Gerz 61
Peter Gilles 67
Fritz Gilow 73
Barbara Heinisch/Egon Schrick 79
Mike Hentz 85
Nan Hoover 91
Mathias d'Huart/Carole Muriel 97
Robert Janz 101
Anne Jud 107
Wolf Kahlen 111
Jürgen Klauke 115
Harrie de Kroon 119
Michelarcangelo de Luca 125
Tom Marioni 129
Bruce McLean 135
Kees Mol 141
Andrea Morein 147
Gina Pane 153
Lydia Schouten 159
Joseph Semah 165
Hinrich Sickenberger 169
The Theatre of Mistakes 173
Stephen Turpie 189
Veeresh 195
Albert van der Weide 199
Emmett Williams 205

Der Künstler und die Öffentlichkeit
Ein Nachwort
The Artist and the Public
An Epilogue
von **Michael Haerdter** 215

in völliger, sonst in der Kunst ungewohnter Freiheit – auch den Grad der Erfahrungsmöglichkeit, selbst dann, wenn man im vornherein – wie etwa bei *Jochen Gerz* – nicht weiss, was geschehen wird, es also auch nicht bewusst falsch oder richtig gemacht haben kann. Zusätzliche Ambivalenz: sogar in der Theater-Performance nach *Gertrude Stein* konnte man frei herumlaufen und so die Abfolge der Szenen selbst bestimmen (was, je nach Wahl oder Zufall, aus einem regelrechten Stück ein absurdes machte oder aus einem absurden ein erstaunlich konventionelles). Die nackte und am Ende körperlich nahezu erschöpfte *Lydia Schouten* liess sich von weitem wie eine Art von abstraktem Sisyphus-Drama betrachten, von nahem als detailreichen – sogar deutlich feministischen – Kommentar.

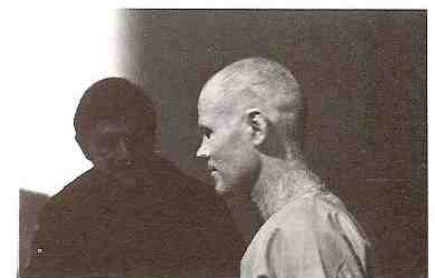
Wenn ich nicht alle Künstler erwähne – so die beiden, die ich von allen Performern, die ich kenne, mit am höchsten einschätze, *Barbara Heinisch* und *Dieter Appelt* –, dann deshalb, weil ich nicht an allen Abenden abkömmlich war. Dass ich trotzdem nicht den beinahe physischen Kontakt verlor, der sofort wieder einsetzte, sobald ich zurückkam in den Performance-Kreis, schreibe ich eben der Intensität zu, mit der hier gearbeitet wurde, auch übrigens im Video-Raum, der wohl hauptsächlich in den Performance-Pausen genutzt wurde, was das Verhältnis zwischen Live-Performance und Video-Aufzeichnung kennzeichnen dürfte.

Es hiess zu Anfang, Performances seien fragile Kunstwerke. Das dürfte richtig sein und bleiben, auch wenn man von der Performance-Reihe im *Künstlerhaus Bethanien* etwas durchaus Handfestes im Gedächtnis behalten hat, Robustes, Dauerhaftes. Unvereinbare Gegensätze? Kunst ist, unter anderem, auch dazu da, Unvereinbares zu vereinbaren.

sity of one's experience. However, with *Jochen Gerz*, one could not have anticipated the congenial viewing-point, as one couldn't know what was about to happen. This is a freedom totally uncommon to conventional art-experiences. In a theatre performance based on texts by *Gertrude Stein*, additional ambivalence was apparent: the audience could walk around freely, thus determining the order of the scenes for themselves. Dependent on choice and chance, it made a conventional play into an absurd one, and astonishingly enough, an absurd play into a conventional one. And *Lydia Schouten*, who was naked and physically exhausted by the end of her performance, seemed from a distance like an abstract Sisyphus drama. However, looking more closely her piece became a detailed and distinct feminist commentary.

If I don't mention all the artists, it is because I was not able to attend every night. Above all, I missed the two artists whom I appreciate most: *Barbara Heinisch* and *Dieter Appelt*. Yet, on my return I immediately become reabsorbed in the performance circle. I had not lost the almost physical contact with the festival and I attribute this fact to the intensity of the work. This intensity also applied to the video-room which was mainly frequented at the intervals, between the 'live' performances. This fact alone should help to determine the ratio between 'live' performances and video-recordings.

As was stated in the beginning, performances are fragile works of art. Although this remains to be true, I retain rather lasting and solid memories of the performance series at the *Künstlerhaus Bethanien*. Are these incompatible opposites? Among other things, art exists to reconcile incompatible things.



Lydia Schouten (oben), *Barbara Heinisch* und *Egon Schrick* (Mitte), *Dieter Appelt* (unten).

Kirsten Martins Am zweiten Abend von eurer Performance hatte ich das Gefühl, dass Marina schwebt.

Marina Abramović Ja, das ist die Zeit, wo's richtig losgeht. In den ersten Stunden sind wir wirklich da, aber später treiben wir, fliegen weg. Wichtig ist, daß wir uns nicht bewegen, es ist wie ausserhalb der Zeit zu sein. Unser Ziel ist es, Zeitlosigkeit zu erleben. Wenn man da hinkommt, erlebt man so eine Art von kosmischer Zeit und kosmischem Raum, die nicht mehr unmittelbar mit dieser Realität zu tun haben.

Ulay Aber man nennt es immer Zeit, die doch nicht existiert! Ich meine, Zeit existiert in unserer Vorstellung, durch unsere existentiellen, weltlichen Maßstäbe. Zeit steht im Verhältnis zum Leiden. Das ist Zeit.

MA Wir sind durch unseren Körper begrenzt, daher existiert die Zeit – wenn wir körperlich nicht begrenzt wären, gäbe es keine Zeit.

U Es gibt keine Zeit, du machst Zeit, du stellst dir Zeit vor und du manipulierst Zeit.

KM Wurde diese Performance-Serie durch ein bestimmtes Erlebnis ausgelöst?

U Zum Teil durch die Wüste. Ich glaube, auch durch unser früheres Leben, durch unsere frühere Existenz. Alles, was wir in unserer Welt gemacht haben, hat uns zu diesem Punkt gebracht. Das dürfen wir nicht übersehen. Bisher haben wir viele Aktionen gemacht – Tätigkeiten, die die physische Bewegung bis hin zur physischen Grenze gelenkt haben. Es ging wirklich darum, die eigenen Grenzen zu finden. Das hier ist die gleiche Arbeit, nur umgekehrt, jetzt ist die Aktivität eher geistiger Art.

MA Wir waren bei unserer Arbeit an einem Punkt angelangt, wo wir keine neuen Erfahrungen in der Bewegung mehr machen konnten. Wir hatten das Gefühl, daß wir uns wiederholen. Also wollten wir einen Zustand schaffen, der völlig anders war. Wir gingen in die Wüste. Alle dachten, wir wären verrückt. Es war so heiss, 50 Grad Celsius, dass wir uns nicht bewegen konnten. In dieser Situation reinigten wir unsere Körper und wurden geistig sehr aktiv. Als wir zurückkamen, war die Hauptsache dieses innere Erlebnis und wir veränderten die Struktur unserer Arbeit völlig. Wir sitzen, die Idee dabei ist, dass wir unsere Gedanken kontrollieren können, so dass wir diese sehr schnell dem Publikum mitteilen können. Als empfindsamer

Kirsten Martins When I came to the performance on the second evening, I had the feeling that Marina was levitating.

Marina Abramović Ya, that's the time when things are happening. In the first hours we are really there, but later on we just drift off, you fly away. It's important that we don't move, it's like being out of time. Our idea is to experience no time, when you come there you experience a kind of cosmic time and place – not anymore directly related to this reality.

Ulay But you always call it time, which doesn't exist! I mean time exists in our imagination, by our existential worldmeasurements. Time is proportioned to suffering, that's what time is.

MA You are physically limited, that's why time exists, when you are not physically limited it will not exist.

U There is no time, you make time, you imagine time and you manipulate time.

KM Was there a particular experience that triggered this performance-series?

U Partly the desert. I think it comes from our former life, our former existence. Everything that we have done in our world brought us to this point, we can't ignore that. In the past we have done a lot of actions – activities directing physical motion towards physical limitation. Really testing our limits and this is the same work, just reverse, now the activity is more mental.

MA We came to a point in our work where we run out of new experiences in movement. We felt like repeating, so we wanted to create a condition, that was completely different. – We went into the desert. Everybody thought we were crazy. It was so hot, 50° Celsius, we were not able to move. In that situation we purified our bodies and became very active mentally. When we came back, the main experience was that inside experience and we changed the structure of our work completely. The idea of sitting is that we can control our thoughts, we can transmit our thoughts very quickly to the audience. If you are sensitive and creative as an observer you can plug immediately into our minds. There is no action outside of our minds, so the public is not



Marina Abramović

1946 geboren in Belgrad/Jugoslawien.
1965 bis 70 besucht sie die Kunsthochschule, Belgrad.
1970 bis 72 Magister in Zagreb.
1975 trifft sie Ulay in Amsterdam.
1976 sie entscheiden sich, ständig unterwegs zu sein.

Ulay

1943 geboren in Solingen.
1957 bis 61 Ingenieur-Lehre.
1962 bis 68 Studium der Fotografie.
1975 trifft er Marina Abramović in Amsterdam.
1976 sie entscheiden sich, ständig unterwegs zu sein.

Kirsten Martins Bei dir findet sich oft der Ausdruck ‚Aktion‘ wie auch ‚Performance‘. Wie unterscheidest du beides?

Barbara Heinisch Den Begriff Aktion verwende ich für meine Atelierarbeit, das heisst, die Arbeit allein mit dem Modell, welches erstmal keinen Vorführcharakter hat. Sie ist ungeplant und experimentell. Den Begriff Performance hingegen verwende ich auf die vorstrukturierte Aufführung. Eine Vielzahl vorausgeplanter Details sollen dann einen Raum eröffnen, in dem optimale Spontaneität möglich ist.

KM Du machst auch Doppelperformances, das heisst Performance mit einem anderen Künstler, der gleichzeitig seine Performance macht.

BH Ja, das ist dann ein wechselseitiges Arbeiten, da ist meine Vorgehensweise und Anwesenheit auch für die Konzeption des anderen Künstlers notwendig. Ich setze die Aktion des Künstlers in Malerei und in Zeit um – er wird zum Bild und in eine andere Ebene transformiert. Je mehr Freiheit dabei mein Gegenüber hat und sich nimmt, um so besser kann auch die Zusammenarbeit sein. Das ging in der Performance mit *Egon Schrick* im *Künstlerhaus* so weit, dass die Leinwand in der Raummitte freigespannt war, beide Künstler ihren gleich grossen Bereich hatten, und das Publikum sich darum in einem Kreis befand. Die Zuschauer hatten so zwei Kunsterlebnisse gleichzeitig. Für Egon und mich war das ein neues und fruchtbares Unternehmen.

KM Du stellst öffentlich ein Bild her, brichst damit die Isolation des Künstlers beim Schaffen auf. Willst du noch etwas anderes als das vermitteln?

BH Ja, natürlich. Ich möchte in meiner Arbeit zeigen, dass ein Miteinander mehr bringt als ein Gegeneinander. Ich will meine Beziehung zum anderen vermitteln und zeigen, wie sich umkehrt das Modell behauptet. Der Moment, wo das Modell die Leinwand aufreisst, ist gewaltsam: wenn es dann hervortritt, ist es ein Erlebnis für alle – eine Transformation, ein Akt des Sich-Zeigens, des Sich-Äusserns, und dem kann man sich nicht entziehen . . .

KM Was möchtest du im Betrachter auslösen?

BH Ich finde es gut, wenn der Betrachter genauso erschüttert oder betroffen ist, wie ich.

Kirsten Martins Sometimes your work is called 'action' and sometimes 'performance'. How do you distinguish between the two?

Barbara Heinisch I use the term 'action' for my studio-work when I am working alone with a model, with out showing it in public. This work is unplanned and experimental. On the other hand, I use the term 'performance' for my structured presentations. A whole variety of planned details opens up the space for maximum spontaneity.

KM You also do double-performances, simultaneously with another artist.

BH Yes. This is a reciprocal exchange, in which my presence and approach is essential for the other artist's concept. I transpose the other artist's actions into painting and time. He becomes transposed into an image on another plane. The more freedom my vis-a-vis uses for himself, the better our collaboration. This worked well in the performance with *Egon Schrick* at the *Künstlerhaus* – we went so far as to suspend the canvas in the middle of the space, giving both of us equal working space and placing the audience around us. The spectators were able in this way to enjoy two art experiences at the same time. For Egon and myself this was a new and fertilizing undertaking.

KM You are breaking through the artist's creative isolation, by painting a picture in public. Do you want to convey anything else beyond that?

BH Yes, of course! I would like to show that it is more worthwhile to work together than in opposition to each other. I want to communicate my relationship to the other person and, on the other hand, show how the model stands his own ground. The moment in which the model tears up the canvas is brutal: when he steps then through the opening, it is an experience for everybody – a transformation, an act of showing oneself, of expressing oneself, from which it is difficult to remove oneself . . .

KM What do you want to evoke in the audience?

BH I like it when the audience is as moved and confounded as I am, myself. I want to clarify



Barbara Heinisch

1944 geboren in Rathenow.

1969 Studium bei Josef Beuys an der Kunstakademie Düsseldorf.

1973 bis 78 Studium an der Hochschule der Künste, Berlin und Meisterschülerin.

1977 erste Mal-Aktionen in der Form von: Malerei als lebendiger Prozess.

1979 Deutscher Kritikerpreis, Berlin.

1982 PS.1 – Stipendium, New York.

Kirsten Martins Meinst du, dass Fluxus eine Form von Performance Art ist?

Emmett Williams Nein. Sicherlich gab es Performances, man sprach von ‚Performances‘, von ‚Events‘, von ‚Stücken‘ und so. Aber ich vermute, dass alles, was aufgeführt wird, Performance Art ist. Trotzdem glaube ich, gibt es da einen grossen Unterschied. Die Bezeichnung ‚Performance‘ zieht im Augenblick ein grosses Publikum an. Früher dagegen, in Paris, gab es eine Zeit, da waren es oft mehr Performer als Zuschauer. Wer in den frühen 60er Jahren Fluxus machte, musste schon ziemlich verrückt sein, denn es brachte kein Geld ein, nur Unannehmlichkeiten. Jetzt hat sich das alles geändert, dass Fluxus heutzutage zum Kunstwerk erklärt wird, ist für mich ein ganz schöner Schock. Wir haben niemals versucht, Fluxus zu definieren, es war einfach eine Form für die Dinge, die damals Komponisten und Dichter machten. Ich glaube, jetzt gibt es eine Rückkehr zum expressionistischen Theater, aber Fluxus war eigentlich nie so. Mir scheint, dass die Künstler der 50er und 60er Jahre vieles unternahmen, um das Bild aus seinem Rahmen zu befreien. Sie machten Happenings, Environments, verliessen die Proszenium-Bühne, arbeiteten auf der Strasse und an anderen verfügbaren Orten. Und plötzlich gibt es eine Wiederkehr zum Proszenium mit dem kleinen Video-Bildschirm. Natürlich ist das nicht nur so, aber trotzdem habe ich das Gefühl, wenn du den Bildschirm ansiehst, dass es vier Ecken gibt und da haben wir's: Druck auf den Knopf und die ‚Show‘ beginnt.

KM Was war dein Ausgangspunkt?

EW Ich hatte hauptsächlich geschrieben, gedichtet, und dann fing ich an, mich für moderne Musik zu interessieren, für *Stockhausen*. Ich arbeitete damals schon sehr radikal mit konkreter Sprache. Ich hatte Sachen geschrieben, um sie aufzuführen, sie sind niemals vollständig, wenn man sie in einem Buch liest, irgend etwas musste mit ihnen gemacht werden, und Fluxus gab mir da die Gelegenheit, einiges davon zu realisieren.

KM Du wiederholst deine Stücke oft, und sie werden auch von anderen aufgeführt.

EW Ich mag meine Stücke und ich mag es, wenn sie gesehen werden, und ich mag sie auch aufführen. Wenn mich Leute auffordern, etwas zu zeigen, habe ich nichts dagegen. Ich würde es aber hassen, meine alten Fluxus-Stücke hervorzukramen. Das gehört der

Kirsten Martins Would you agree that Fluxus is a form of performance-art?

Emmett Williams No. There were certainly performances. One spoke of ‚performances‘, ‚events‘ and ‚pieces‘ and such things. But, well, I suppose anything which is performed is performance-art. But I think there is a great deal of difference. Now the word ‚performance‘ brings up quite an audience. Whereas there was a time in Paris when there were more performers than spectators. To be bothered with Fluxus in the early Sixties, you had to be mad somehow, because you made no money, it brought just embarrassment. Now it changed a lot. Treating Fluxus like a piece of art gives me such a shock. We never attempted to define Fluxus. It was a form of doing certain things – what composers and poets did at that time. Now I think, its a return to the expressionistic theatre. Somehow Fluxus was never like that. It seemed to me, that the artists in the Fifties and the Sixties did very much to take the picture off from the canvas: making happenings, environments and they got rid of the prosceniumarch and worked with streets and available spaces. And then, suddenly, you get right back to the prosceniumarch with the little video-screen. Of course, that's not all that there is but I do have the feeling, if you look at it, it becomes four sides and there you are: push the button and the ‚show‘ begins.

KM Where was your starting point?

EW I had worked mostly with poetry, writing and then I became interested in modern music, *Stockhausen*. I had written pieces that had to be performed. They are not quite complete when just read in a book. You've got to do something about them and Fluxus gave me an opportunity to get some of these things on the road.

KM You often repeat your work, it's also done by others . . .

EW I like my pieces and I like that they are seen and I like to do them. When people ask me to do it, I don't mind. But I would hate going around resurrecting old Fluxuspieces. That time has gone and how utterly ridiculous doing a counting song of the audience now that you are



Emmett Williams

1925 geboren in Greenville, South Carolina.

1949 bis 66 lebt und arbeitet er in Frankreich, Deutschland und der Schweiz. Er wird Mitglied des Darmstädter Kreises für konkrete Poesie und des dynamischen Theaters, gemeinsam mit Claus Bremer und Daniel Spoerri. Er arbeitet mit der Domäne Poétique in Paris, in der internationalen Fluxus-Bewegung und an anderen Projekten.

1966 bis 70 Chefredakteur von The Something Else Press, New York.

1970 bis 72 Professor an der School of Critical Studies, California Institute of the Arts, Valencia.

1972 bis 74 Gastprofessor am Nova Scotia College of Art and Design, Kanada.

1975 bis 77 Gastkünstler am Mount Holyoke College, Massachusetts.

1977 bis 78 Gastdozent, Forschungs-Fellow am Carpenter Centre for the Visual Arts, Harvard University/USA.

1979 Stipendium für Konzept-Kunst vom National Endowment for the Arts.

1980 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

1981 Gastdozent, Hochschule der Künste, Hamburg.

Er lebt in Berlin.



Michael Haerdter und Emmett Williams.

Sabine Appel, Christian Chruixin und Michael Haerdter (von links).

Heinz Ohff 1922 in Eutin (Holstein) geboren. Seit 1961 am *Berliner Tagesspiegel* Kunstkritiker und Leiter des Feuilletons. Veröffentlichungen u. a. *Pop und die Folgen* (1968), *Galerie der neuen Künste* (1970), *Kunst und Utopie* (1971), *Von Krokodilen und anderen Künstlern* (1982).

Kirsten Martins. Studium der Anthropologie und Psychologie. Studium der Bildenden Kunst an der Kunstschule Alsterdam, Hamburg. Studium der Theaterwissenschaft in München und Berlin. Teilnahme am *Straßbergseminar* in Bochum. Schauspielerin bei der *Roten Rübe* und bei *George Tabori* Kammerstücke München. Magisterarbeit über Performance.

Barbara Heinisch 1944 in Rathenow geboren. Studium der Bildenden Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf und der Hochschule der Künste Berlin. Konzept und Organisation von *Performance Zwei*.

Michael Haerdter 1934 in Darmstadt geboren. Studium der Romanistik, Philosophie, Kunst- und Theaterwissenschaft. Dissertation über *William Butler Yeats*. 1965 bis 1968 Dramaturg am Schiller- und Schlossparktheater Berlin. 1969 bis 1971 Präsidialsekretär der Akademie der Künste Berlin. Seit 1974 Leiter des Künstlerhauses Bethanien Berlin. Konzept und Organisation von *Performance Eins*.

Peter P. J. Sohn 1939 in Königsberg geboren. Studium der Bildenden Kunst in Hamburg, Berlin (Hochschule der Künste) und London (Royal College of Art). Architekturgeschichte bei *Sir Nikolaus Pevsner* (London University). Mitbegründer der *Galerie Potsdamer Berlin*. Malerei und fotografische Arbeiten in England, Yemen und Ägypten. Kunstpädagogische Arbeit in Berlin. Erzählende Fotografie in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern u.a. in *Berlin auf den zweiten Blick*. Arbeitet an einem Pyramidenprojekt.

Christian Chruixin 1937 in Hannover geboren. Studium des Grafik Design in Kassel und Berlin. 1971 bis 1977 Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Berlin. Gesamtausstattung u. a. der Bücher *Berlin auf den zweiten Blick*, *Wohnsitz: Nirgendwo*, *Melancholie der Vorstadt: TANGO*.