

Split Screen No. 1: Self-Portrait, String Games, Assemblage, 1974

## Arbeits- / Lebensfragmente

### Vera Frenkel

Zeit beginnt oder endet nie, Leben jedoch immer.

Northrop Frye<sup>1</sup>

#### Präambel

Folgende Aufzeichnungen sind entstanden, als ich auf Spuren früherer Arbeiten stieß, in denen die DNA zu Projekten zu stecken scheint, die ich in meiner so genannten Reifezeit verwirklicht habe und die in diesem Buch erörtert werden.

Das Wechselspiel zwischen Erinnerung und Beweisen mündet zumeist in Ungewissheit, und das ist hier sicher der Fall, aber durchaus passend, da als ein wesentlicher Topos meiner Atelierpraxis gelten kann, der Ungewissheit eine Heimat zu geben.

Der wegweisende Wissenschaftler der Beweiserhebung Dr. Edmond Locard, »der französische Sherlock Holmes«, beschrieb Spuren als »stumme Zeugen, die nicht lügen und nicht täuschen«,<sup>2</sup> Zeugen aller unserer Bewegungen und Begegnungen. Ohne ins forensische Detail zu gehen (ich bin schon damit zufrieden, wenn Zeit und Ort aufgerufen werden) – diesen Souvenirs verschollener oder vergessener Werke zu erlauben das Gedächtnis wachzurütteln, hat manche überraschenden Verknüpfungen zutage gefördert.

Fügungen und die Erinnerung an eine unerwartete Erleuchtung ergänzen die Mischung um eine weitere Ermittlungsebene, und obwohl diese Fragmente eines Arbeitslebens mir eher zufällig in die Hand fielen, zeugen sie doch von einigen Kräften, die das, was ich bin und tue, geformt haben.

#### Den Zufall achten

Obwohl die Bedeutung des in dem Namen ästhetisierten, zerbrochenen Glases mir erst später klar wurde, ist es keine kleine Sache, in der Reichskristallnacht geboren worden zu sein.

Die Entbindung, die den Wahnsinn des Augenblicks in die Ferne rückte, überlistete das Dunkel ringsum und nach langwierigen Wehen wurde um 2:30 des nächsten Morgens die Stunde meiner Geburt erklärt.

An einem früheren 10. November schrieb Franz Kafka Folgendes:

Leoparden brechen in den Tempel ein und saufen die Opferkrüge leer; das wiederholt sich immer wieder; schließlich kann man es vorausberechnen und es wird ein Teil der Ceremonie.<sup>3</sup>

Ob Kafkas Anspielung auf einen Fall von Vandalismus im Tempel darauf hindeutet, dass er in Hinsicht auf das Pogrom der Kristallnacht ein Vorwissen hatte, ist ein zu düsterer Gedanke, um ihn mit Gewissheit vorzuschlagen. Leoparden jedenfalls sind weitaus zu geschmeidig und schön, um für Kristallnacht-Schlägertrupps zu stehen. Die Entdeckung der Notiz vom 10. November über das Verschlingen des Heiligen eröffnet dennoch eine unheimliche Verbindung zum Profanen, und die Zeremonie, in der Kafka eine Routine erkannte, scheint das später zur Entschuldigung von Gräueltaten benutzte Mantra, man habe ja nur Befehle befolgt, vorwegzunehmen. An einem bestimmten Eintrag im Jahr 1917 stoßen also in Kafkas Notizbuch Leoparden in den Tempel vor und schütten den Inhalt dessen geheiligter Gefäße in sich hinein; am selben Datum im Jahr 1938 setzen im deutschsprachigen Raum weniger edle Geschöpfe bei gewaltsamen Ausschreitungen Ladenlokale und Synagogen in Brand, während dreißig Kilometer von Wien entfernt nahe dem alten Stadttor von Bratislava im ersten Stockwerk eines Hauses eine Frau in Geburtswehen aufschreit.<sup>4</sup>

Es spendet nur schwachen Trost, dass am selben Datum drei Jahre später Jorge Luis Borges in Buenos Aires seinen Namen unter die Einleitung zum *Garten der Pfade, die sich verzweigen*<sup>5</sup> setzt und dass er nach dem Krieg an einem völlig anderen Datum über die diesmal vielmehr menschlich als allegorisch geschilderten Täter schreibt:

Der Garten zerstampft [...], die Kelche und Altäre entweicht: so drangen die Hunnen zu Roß in die Klosterbibliothek ein und zerfetzten die unbegreifbaren Bücher [...], verlästerten und verbrannten sie.<sup>6</sup>

Eine weitere Nacht im November, jene vom 9. zum 10. markiert 1989 das erste versuchsweise Durchbrechen der Berliner Mauer, gefolgt vom Aufbrechen immer größerer Öffnungen und schließlich ihrem Fall. In ebendieser Nacht befinde ich mich in Kanada und feiere aus der Ferne die Zusammenführung der beiden Berlins, »getrennt und unterschiedlich – doch letztlich verbunden durch das, was sie teilte«.<sup>7</sup>

Nur kurze Zeit später, bei der ersten documenta nach der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten, bin ich in Kassel und serviere Scotch oder Wodka hinter einer Bar, die ich im ersten Stock des Museum Fridericianum gebaut habe.<sup>8</sup> Das Gespräch in der *Transit Bar* schweift wie es sich gehört quer, durch und rund um Kunst, Liebe und Politik. Aus dem Austausch unter den BesucherInnen spüre ich eine gemeinsame Sehnsucht nach Versöhnung, ein greifbarer Wandel des Bewusstseins. Ungewissheit liegt mit einer besonderen, schwirrenden Spannung in der Luft und ich bin zu Hause.

Von Anfang an war der Erlös aus der *Transit Bar* – als Teil des Ausgangskonzepts für diese Arbeit – für ein Kasseler Flüchtlingszentrum bestimmt. Zu den bewegendsten Erfahrungen in dieser Stadt zählten mein Besuch bei Rat und Hilfe im Asyl e.V. und die einfühlsame Einführung in die Büros und Programme durch den damaligen Leiter Harald Kühn. Beeindruckt von Ort wie Person entschied ich, dass Rat und Hilfe im Asyl den Erlös der *Transit Bar* bekommen sollte.<sup>9</sup>

Und während ich mich erinnere, was Harald Kühn mir in jenem Sommer von den Brandanschlägen auf Rostocker Flüchtlingsheime erzählte,<sup>10</sup> schaue ich seinen Namen

nach, um die Schreibweise zu prüfen, und entdecke, dass er am 10. November des folgenden Jahres eine Fachtagung über die psychosozialen Lebensbedingungen von Flüchtlingen veranstaltet hatte.<sup>11</sup>

Sei es, dass die Zeiträume zwischen den Daten lang oder kurz sind, gestützt durch Gedächtnis oder Zufall oder irgendeine Form geheimer Triangulation – ich bin bereit, eine zentripetale Verknüpfung von scheinbar zusammenhangslosen Ereignissen zu akzeptieren, die ausstrahlend von einem einzigen Datum in ihrer gestaffelten Synchronizität aus dem Stegreif einen von mehreren Kontexten ergeben, in denen mein Werk und Leben sich betrachten ließe.

Frye, Kristallnacht, Kafka, Borges, Kühn, Kassel, Berlin, alle leisten ihren Beitrag zur Geburtstagstafel und es freut mich, diesen Fügungen Bedeutung zuzuschreiben.

Ab der Mitte der langen Dauer des Zweiten Weltkriegs folgte dann trotz der Unbilden von Migration und Luftangriffen, Rationierung und Fremdenfeindlichkeit im Ankunftsland eine verhältnismäßig ruhige, englische Kindheit. Die Geburtstage verliefen meist ereignislos unter Ausschluss des Wissens um frühere Ereignisse am fraglichen Datum.

Diese scheinbare Ruhe hatte ihren Preis. Wie auch andere, die tief in ihrem Inneren am Verlust von Familie und Freunden, Kultur und der Existenzgrundlage tragen, wahrten meine Eltern ein tapferes, selbst auferlegtes Schweigen. Bis heute weiß ich daher nicht, was vor dem Krieg das Leben von Aron Arnold und Adèle Birnbaum Wurm, meines Vaters und meiner Mutter, und dadurch auch das meine geprägt hat. Die unbekanntes Gesichter auf den wenigen Fotografien, die überdauert haben, sind für mich von Fremden, und die Macht der Abwesenheit bleibt eine Kraft und ein Werkzeug meines Denkens und meiner Arbeit.

Das Epizentrum einer vielschichtigen, multidisziplinären Praxis zu finden, die sich zwischen fiktiven und dokumentarischen Realitäten, Humor und Empörung bewegt, ist kein selbstverständlicher Vorgang. Wenn ich aber einen Ausgangspunkt zu wählen hätte, könnte ich auf ein, zwei kurze Dialoge zurückblicken, die ihren Weg in meine Arbeit gefunden haben. Einer davon beruht auf einem Wortwitz und spielt auf eine umfassendere Unvollständigkeit an:

The story is always partial ...  
Partial to what, you say?  
To nothing; to a fragment, merely a fragment ...

... akzeptierend, dass je nach Licht, Zeit und Zufall und je nach Empfindungsvermögen ein Fragment dieses umfassenderen Unbekannten jedem von uns verschieden erscheint.

Ich hatte gehofft, den Wortlaut von Jean Cocteau's Aussage zu finden, dass Poesie das Innere von allem Wesentlichen sei: dass die Poesie im Kern aller Künste stehe. Es gelingt mir nicht, die Quelle zu finden, aber die Suche selbst bietet manche Entschädigungen und ich entdecke unter meinen Papieren ein Lebensdiagramm, das ich einmal für das Projekt einer Kollegin gezeichnet habe (»Zeichne, wie du dich selbst in Beziehung zur Welt der Kunst siehst«),<sup>12</sup> ein Foto, das ich einst im Zoo in Toronto

von einem schreitenden Tiger im Käfig gemacht habe und das zu einem von 12 Schlüsselbildern (*Das Tier*) in dem Werkzyklus *No Solution: A Suspense Thriller* wurde,<sup>13</sup> sowie einen teebekleckerten Ausdruck eines Essays über die Zeit von Jorge Luis Borges:

And yet, and yet ... [...]. Die Zeit ist die Substanz, aus der ich gemacht bin. Die Zeit ist ein Fluß, der mich davonreißt, aber ich bin der Fluß; sie ist ein Tiger, der mich zerfleischt, aber ich bin der Tiger; sie ist ein Feuer, das mich verzehrt, aber ich bin das Feuer. Die Welt ist – unseligerweise – wirklich; ich – unseligerweise – bin Borges.<sup>14</sup>

Leoparden auf der Jagd und Tiger im Käfig oder in der Wildnis, real oder fiktiv – geeignete Klammern für eine Meditation über Ungewissheit.

### Verbunden durch das, was teilt

Ich bin in Philadelphia. In einem Museum. Ich bin noch nicht geschieden, also muss es vor 1982 sein. Ich habe mich von meiner Begleitung abgesetzt und befinde mich in einem kleinen, dunklen Raum ohne Ausgang, dessen Fußboden mit Rattan bedeckt ist; eine Art Lastenaufzug. Im Eingang zu dem hell beleuchteten Ausstellungsraum, den ich gerade verlassen habe, erscheint und verschwindet eine Reihe von Gesichtern.

Als meine Augen sich an das Dunkel gewöhnen, erscheint zu meiner Linken eine Holzwand, in der ich zwei kleine Öffnungen sehe, die nebeneinander liegen und von einer Dunkelheit umgeben sind, als wären sie verschmutzt. Allmählich wird die Holzfläche zu einer Tür. Als ich mich nähere, bemerke ich, dass die Öffnungen Gucklöcher sind und die umgebende Verschmutzung ist die kumulative Signatur aller Wangen und Stirnen, die gegen diese Stelle gedrückt wurden, wie ich es gerade tue.

Was vor diesem geheimen Ausguck auftaucht, ist erstaunlich. Ich erhasche einen Blick auf ein strahlend beleuchtetes, idyllisches Bild, im Vordergrund eine halbnackte Frau. Da ich an ihr vorbei und dahinter sehen möchte, bewege ich mich hierhin und dorthin, nach links, rechts, oben, unten und verliere jedes Mal aus dem Blick, was vorher sichtbar war. Der frustrierende Versuch mehr zu sehen erzwingt lediglich eine Rückkehr in die anfängliche Blickposition.

Nur wenn man an den Gucklöchern klebt, entdeckt man die Frau im Vordergrund, der Kopf verborgen, die Beine gespreizt, am diesseitigen Ufer eines Flusses, hinter dem ein Wasserfall strömt. Doch selbst dann ist es nur eine Teilansicht. Und ihr Zustand: Ist sie vergewaltigt worden? Ist sie tot? Wie aber ist dann ihr erhobener Arm, der eine brennende Gaslampe hält, zu erklären ...?

Wie andere vor mir hier werde ich von meinen Augen im Stich gelassen. Rückt man von der Doppelöffnung weg, geht die beleuchtete Szene verloren; bleibt man da, ist nur ein Fragment eines umfassenderen Unbekannten wahrzunehmen. Die Kunst ist selbst zu einer Frage geworden.

Meine seltsame, gebeugte Haltung hat Aufmerksamkeit erweckt und hinter mir bildet sich eine Schlange. Ich bemerke ungeduldiges Geraschel und Grummeln, kann

mich aber unmöglich von dem geheimnisvollen Bild losreißen. Ich bin entrückt. Ich spüre die Hand des Künstlers auf meiner Schulter.

Wer dies liest, wird erkannt haben, dass ich über *Étant donnés* gestolpert bin, Marcel Duchamps letztes Werk, heimlich geschaffen während der Jahrzehnte nach seiner öffentlichen Abkehr vom Kunstschaffen. Was für ein Schlawiner, was für eine Rache! Damals wusste ich das nicht, aber dankbar für das Werk und die Erleuchtung, die es bewirkt hat, und auch dafür, dass ich unwissend und nichtsahnend auf diese dunkle Ecke des Museums gestoßen war, verlasse ich mein neu entdecktes Refugium und kehre zurück zu den beleuchteten Räumen der berühmten Arensberg Collection, erfreut, so viele Werke zu sehen, die ich vorher nur aus Büchern und Katalogen kannte. Ich genieße diese Begegnungen, doch nichts kommt dem Erstaunen gleich, per Zufall auf die verstörende Welt hinter zwei fettbefleckten Durchbrüchen in der »Aufzug«-Wand zu treffen.

Eine Wand anderer Art gliedert das Spiel im Spiel in Shakespeares *Sommernachts Traum*, wo ortsansässige Gewerbetreibende in Athen (die »Handwerksleute«) zu Ehren der Vermählung von Theseus und Hippolyta das unter einem schlechten Stern stehende Liebespaar Pyramus und Thisbe präsentieren, deren Begegnungsversuch durch eine Wand hindurch sie aufführen.

Thoms Schnauz, der Kesselflicker, spielt die Wand und bildet mit Daumen und Zeigefinger ein O als »Spalte« beziehungsweise Öffnung, durch die sich die Liebenden von ihrer jeweiligen Seite aus sehen können.

*Ich sehe eine Stimme!* ruft der Weber Zettel als Pyramus in verwirrter Sinneszuordnung.

*Ich höre ein Gesicht!* singt Flaut der Bälgenflicker als Thisbe, seinerseits verwirrt.

Diese tapsige Zusammenfassung von Liebe und Verlangen belustigt Theseus, seine Braut und über die Jahrhunderte hinweg das Publikum.

Eine Museumswand, hinter der sich eine Überraschung verbirgt, eine Wand auf der Bühne im *Sommernachtstraum*, welche die Tücken der Liebe steigert, und in einem ganz anderen Traum eine trennende Wand, die Angst, ja Tod verkörpert ...

In den ersten spannenden Stunden des unerwarteten Abbrechens der Berliner Mauer sahen wir Familienangehörige, Liebespaare und völlig Fremde versunken in der lange ersehnten Umarmung und die Hoffnung war mit Händen zu greifen. Viel ist geschehen hinsichtlich Kunst, Liebe und Politik seit diesem seligen Traum von Wiedervereinigung, und B. B. Kings Blues-Klage *The Thrill Is Gone*<sup>15</sup> erscheint auf traurige Weise sinnfällig. Doch weiterhin entstehen und fallen Mauern, reale und allegorische, in stetiger Neubestimmung vom Wir und Sie, Innen und Außen, Hier und Dort, während eine dunkle Museumsnische Zugang zu einem erhellten Fragment einer Welt gewährt, die in sich unvollständig bleibt und die Sehnsucht nach Ganzheit anhält.

Meine Vorliebe für Durchlässigkeit ist jedoch nicht neu. Für eine junge, multidisziplinäre Künstlerin war Pasolinis Devise »Ich arbeite im Zeichen der Kontamination« ein Axiom, und Arbeiten zu gestalten, die eine Brücke zwischen den Fachrichtungen



Vera Frenkel im Bell Canada Montreal Studio, *String Games*, finale Übertragung, 1974

schlagen, beschäftigte mich schon lange vor den hier erinnerten Ereignissen. Ich finde ein zerfleddertes Exemplar eines Katalogs von 1978, in dem der Kunstkritiker Gary Michael Dault schreibt: »Es gibt überall X'e in Vera Frenkels Werk. Ein X ist ihr eingängigstes und dichtestes Zeichen, um logische Unmöglichkeiten in transzendente Einheiten umschlagen zu lassen.« Er zitiert »X Is a Window«,<sup>16</sup> einen kurzen Wortwechsel für zwei Stimmen, der auszugsweise so lautet:

Stimme I: Ich verstehe aber nicht, warum X, ja, dieses, genau hier bedeutet und gleichzeitig, nein, nicht dieses, nicht hier.

Stimme II: In der Zeit ist X dieser Augenblick, der bereits vorüber ist; im Raum kennzeichnet es den Weg und versperrt im selben Zug den Eingang. Es ist das Fenster. Die Stelle, an der sich Vergangenheit und Zukunft treffen ... es widerruft, was es anzeigt, und zeigt an, was es widerruft. Es ist die Signatur der Mehrdeutigkeit selbst ...

Stimme I (*begeistert*): Meinst du wie das Zeichen für Fußgängerüberwege und das Zeichen für »kein Ausgang«?

Stimme II (*bestätigend*): X ist die Markierung, die die Zweiheit der Existenz verkörpert ... das Fenster oder der Moment zwischen Alternativen ... Du siehst durch Glas / dir ist versperrt, was du siehst ... (*erläuternd*). Die Menschen kennzeichnen Fenster mit X'en, weil Redundanz für die Wahrnehmung nützlich ist. Das X hebt den Zugang und die Sperre hervor, sodass du dich nicht verletzt. In dieser Hinsicht tut es das, was Kunst tut; es umrahmt die Erfahrung und macht sie zu einer anderen. So weiß das Selbst, was das Selbst ist. Oder war. Oder sein könnte. Es ist ungeheuer nützlich.

Stimme I: Wie eine stets aktuelle Autobiografie!

Stimme II: Genau.

»Dieser *dehnbare* kleine Dialog«, fährt Dault fort, »ist für das Verständnis von Vera Frenkels Arbeit wesentlich. Für »Fenster« lies auch Bildschirm, Bildfläche, Videomonitor, Standfoto, Spiegel ...«. Und Wand.

Das sich entziehende X dreht sich und wird zu einem Kreuz in *The Three Christs of Ypsilanti*,<sup>17</sup> einer Performancearbeit, die auf dem klassischen Forschungsprojekt des Soziologen Milton Rokeach beruht, bei dem drei Insassen einer psychiatrischen Klinik, Clyde Benson, Joseph Cassel und Leon Gabor, die allesamt glaubten, sie seien Jesus Christus, in einen Krankensaal gebracht wurden. Bei meinem Interesse für die Natur der Täuschung und das Überschreiten von Grenzen ist es nicht überraschend, dass ich die Aussicht auf Wortwechsel zwischen drei falschen Messiassen unwiderstehlich fand.

Am Ende hielt jeder die anderen für Angeber, und die Anschuldigungen, Verleugnungen und jeweiligen Weltansichten der drei »Christusse« im Umgang mit ihren jeweiligen Wahrheiten wurden zur Grundlage für das Stück. Würden sich die Grenzen zwischen ihnen auflösen? Verhärteten? In welchem Ausmaß könnten diese Begegnungen einen Wandel in Glaubenssystemen oder Selbsterzählungen erzwingen? Drei glänzende Akteure, Paul Bettis, Peter Chin und Ian Wallace, spielten Jesus, und eine be-



*Mad for Bliss, The Three Christs of Ypsilanti*, Performance, The Music Gallery, Toronto, 1989

merkenswerte Besetzung für das Klinikpersonal, Katherine Duncanson, Jan Kudelka und Elyakim Taussig, vom Beschäftigungstherapeuten bis zum Sozialarbeiter, hauchte dem Text Leben ein und ließ den vielstimmigen Wahn zur Entfaltung kommen.

Würde einer der »Christusse«, jeder in seiner Nische, über die Öffnungen, an denen er klebte, hinaus oder herum blicken können, mit der Verheißung mehr als ein Fragment von dem zu erfassen, was er für real gehalten hatte?

## Indizien und Spuren

Um dies zu schreiben, musste ich Ordner und Schubladen, Mappen und Kästen öffnen, die jahre-, ja, jahrzehntelang geschlossen geblieben waren.

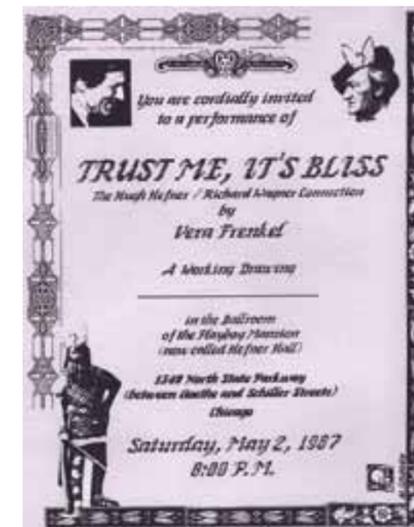
Wie andere KünstlerInnen, die von allerlei Formen urbaner Gier aus einem Innenstadttatelier nach dem anderen getrieben wurden, finde ich nicht die Werke selbst, sondern Indizien, dass sie einmal existierten. Solche Spuren umfassen vielleicht Skizzen, Fotografien auf »echtem Papier«, Zeitungsausschnitte, transparente Folien für 35-Millimeter-Diarahmen, einen lang vergessenen Entwurf eines Wandtextes für eine ausländische Galerie und eine Sammlung von Häschenohren und -schwänzchen aus der Playboy Mansion.

In der detektivischen Arbeit kann ein Indiz dazu verhelfen, ein Geheimnis zu lüften oder ein Problem zu lösen, während eine Spur auf etwas hindeutet, das existiert oder einmal existiert hat. Mir gefällt, dass »Spur« sich auch auf eine physische Veränderung bezieht, die im Gehirn während eines Erinnerungsprozesses stattfindet, die gleichzeitig eine neue Bahn legt. So oder so wird das Gedächtnis angestupst oder aufgerüttelt, und es scheint, als hätte sich mein privates Selbst unwillkürlich in diese zufälligen Zeichen eingebettet.

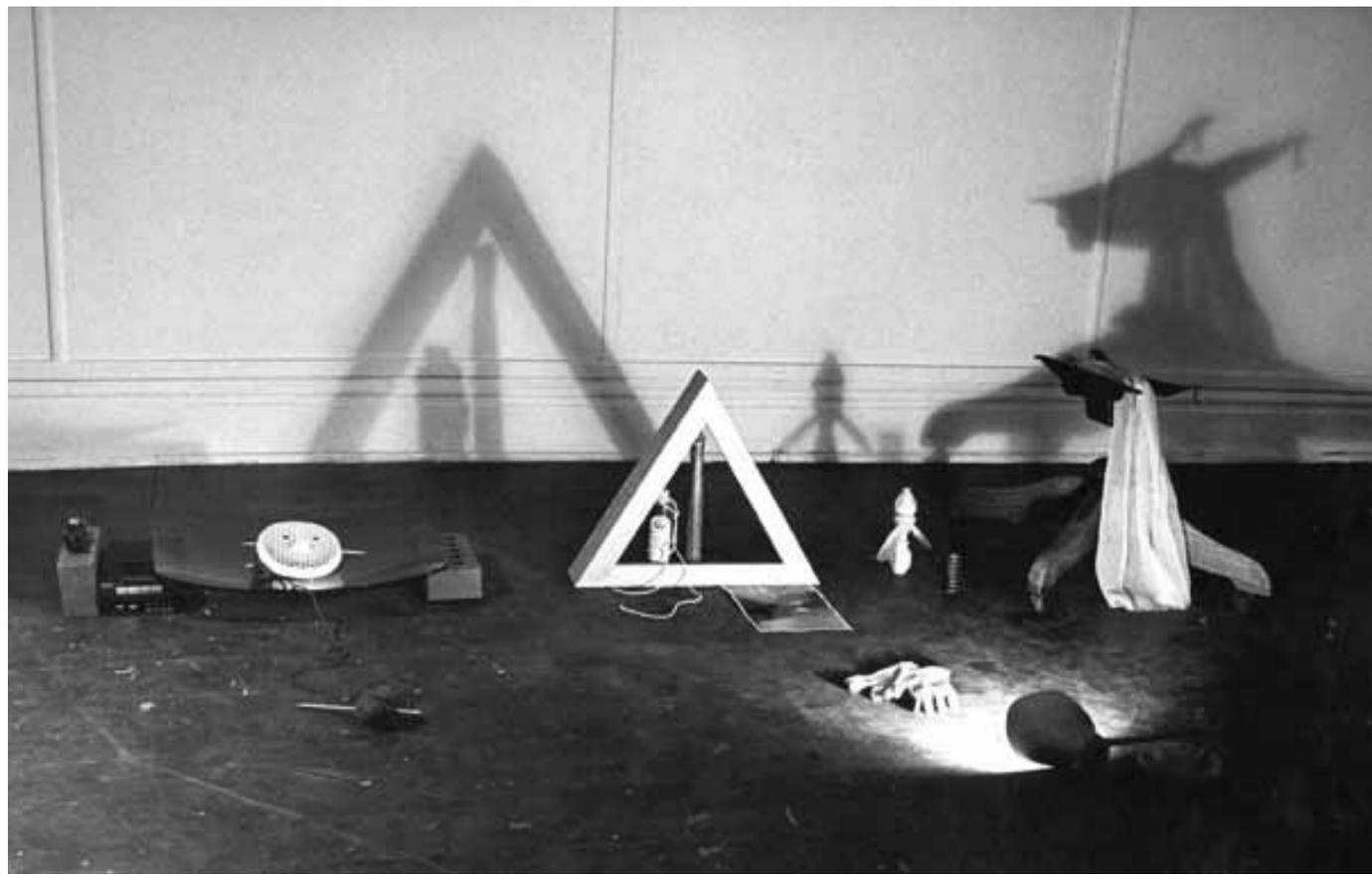
Ich erinnere mich gelesen zu haben, dass Jean Cocteau 1957 in seinem Vortrag vor der Oxford Union darlegte, er habe sich ein extravagantes öffentliches Image zurechtgelegt, als Strategie, um das gehegte »fruchtbare Dunkel« zu schützen, das das private Selbst zur schöpferischen Tätigkeit brauchte. Guter Plan. Es gab aber keinen Grund für mich, eine schützende Persona zu erfinden, um das »fruchtbare Dunkel« zu bewachen. Einer Frau und Kanadierin war eine doppelte Anonymität gesichert, das Versprechen auf Unsichtbarkeit ein Geschenk von Geschlecht und Geografie. Vor mir liegen verschollene und vergessene Werke heraufbeschwörend Künstlerbücher,<sup>18</sup> Ablaufpläne von Produktionen, Recherchenotizen, Performanceprogramme,<sup>19</sup> Ausstellungskataloge, Liedtexte,<sup>20</sup> verschiedenste Korrespondenzen (sogar Telegramme!), die zusammengenommen allmählich das Wurzelwerk und den Verlauf meiner Praxis erkennen lassen.

Die meisten Wandarbeiten – Zeichnungen, Collagen, Assemblagen, X-Prints –, die aus den Überbleibseln der *String Games*-Inter-City-Übertragung,<sup>21</sup> Galerie Espace 5 in Montreal, entstanden, sind verschollen, darunter das Selbstporträt in Form eines Monitors mit hervorberstenden Polaroidnegativen, die den Bildschirm splitten.

Für immer verloren ist *Space Phase*<sup>22</sup> (im Katalog *Sensory Perceptions* optimistisch, aber inkorrekt als »Continuity Graph« geführt), eine für Blinde als auch Sehende bestimmte Skulptur. In der Gewissheit, dass sie aus dem Tiefparterreatelier der Uni-



*Trust Me, It's Bliss, The Hugh Hefner / Richard Wagner Connection*, Performanceprogramm, Playboy Mansion, Chicago, 1987



*The Storyteller's Device*, Audioinstallation,  
Dalhousie Art Gallery, Halifax, 1980

versity of Toronto School of Architecture, wo sie gebaut wurde, abtransportiert werden konnte, reiste ich zu einem Künstleraufenthalt am Banff Centre ab, im Glauben, dass ich die richtigen Maße für die Türausgänge angegeben hatte, die hinter deckenhohen Bücherregalen verborgen lagen. Wie ich später erfuhr, war meinen Gastgebern entgangen, dass es sich um »Cafeteria-Türen« mit einem mittigen, dicken Stahlpfosten handelte. Glücklicherweise sind Architekten bautechnisch ausgebildet und zerlegten den Durchgang, ohne die Wand zu zerstören. Die Arbeit konnte reisen. Als sie jedoch von der Ausstellungstournee zurückkehrte und nirgends untergebracht werden konnte, kam ich mit der Galerie überein, sie zu zerhacken. So viel zur Kontinuität.

Aus *The Storyteller's Device*,<sup>23</sup> einer Audioinstallation zu einer Ausstellung von Zeichnungen, ist ein Schlüsselement erhalten geblieben. Schatten, die von den Objekten auf eine Wand fielen, bildeten die Zeichnung. Eines dieser Objekte, ein großes Holzdreieck, überzogen mit einer handschriftlichen Version der aufgezeichneten Erzählung – der Angelpunkt des Stücks –, steht auf einem Bücherbord in der Nähe meines Atelierfensters, während ich schreibe. Ich bin keine Archivarin – tatsächlich wäre ein Kryptologe für diese Aufgabe besser geeignet –, und doch stellt sich die Frage, wann genau die Drucke und Skulpturen, Poesie und Fotografie, Performances und Künstlerbücher anfangen, zu einer rekombinatorischen, nachfragenden, interdisziplinären Praxis zu verschmelzen. Wann sah ich mich erstmals veranlasst, rund um ein Thema und einen Kontext verschiedenartige Medien clusterförmig unter der



*Ruling Fictions*, Installation, Teilansicht,  
Camden Arts Centre, London, 1984

Maßgabe miteinander zu verschalten, dass jedes Medium die Aussagen der anderen infrage stellt? Ab welchem Zeitpunkt wurde die Technologie zu einer Art entdeckterischem Schalk, in der die Erzählung das Wechselspiel von dokumentarischen und fiktiven Realitäten befeuert und die Beredsamkeit des Schweigens den Ort des Gewissens kennzeichnet ...

Während ich weitersuche, finde ich eine Anzahl verstreuter Indizien: einen Teil der Innenwand von *The Grief Journey*,<sup>24</sup> gestaltet für *Cyber City*, ein interaktives Gruppenprojekt zwischen dem McLuhan Program in Culture and Technology in Toronto und der Aperto bei der Biennale in Venedig 1993; ein Exemplar einer Ausgabe der *Japan Times* vom 22. August 1979, die den Artikel »Death Reversible Process« enthält,<sup>25</sup> der im Off-Kommentar von »... And Now the Truth« (*A Parenthesis*), dem zweiten *Lumsden*-Video, verwendet wurde; ein Foto von Peter Townsend, dem Gründungsherausgeber von *Art Monthly*, wie er die Vorzimmerterafel für *Ruling Fictions*<sup>26</sup> im Camden Arts Centre, 1984, studiert, ein Projekt, bei dem er mir half, Material zu finden, indem er mich in eine Reihe von Londons obskuren Lagern für gebrauchte Militärartikel führte; in der Ecke einer Schublade kleine, flache Kodak-super-8-Kassetten aus *Trust Me, It's Bliss: The Hugh Hefner / Richard Wagner Connection*,<sup>27</sup> der Performance in der Playboy Mansion (»Hefner Hall«); eine fotokopierte Seite aus dem Katalog *Luminous Site*, auf der *Lost Art: A Cargo-Cult Romance*<sup>28</sup> beschrieben wird (eine Videoinstallation, in der eine fliegende Toilette einen Tango



*The Grief Journey*, interaktive Installation,  
Teilansicht, La Biennale di Venezia, 1993



Lost Art: A Cargo Cult Romance, Videoinstallation, Teilansicht, S. A. G., Vancouver, 1986

The Business of Frightened Desires, Dia-Ton-Installation, Teilansicht, A Space, Toronto, 1984



Trust Me, It's Bliss, The Romance Twins, Performance, Playboy Mansion, Chicago, 1987

über die Rocky Mountains zu ihrem rituellen Bestimmungsort tanzt) einen Grundriss für die anfängliche Dia-Ton-Version von *The Business of Frightened Desires: Or, the Making of a Pornographer*, eines von mehreren Anti-Zensur-Projekten; und meinen Beitrag zu einer frühen Konzeptkunstausstellung,<sup>29</sup> ein grauer Stahlkasten mit Karteikarten, darauf die Instruktionen für drei taxonomische Performances, eine davon ein Duell von Etikettiermaschinen.

Die Arbeit zu *Hefner/Wagner* erfüllte, was ich als künstlerische Verpflichtung verstand, Skepsis hervorzurufen, indem sie die dunkle Seite des Charismas und seine destabilisierende Macht ansprach. Die unheimliche Gesichtsähnlichkeit von Hugh Hefner und Richard Wagner, jeder auf seine Weise ein Vektor einer bestimmten Art von Kontrolle, machte sie merkwürdig austauschbar und lieferte ein doppeltes Instrument, um private Formen von Tyrannei zu betrachten. Dies bereitete mich darauf vor, später in der 6-kanaligen Video/Foto/Text-Arbeit *Body Missing* anhand der Kunstpolitik des Dritten Reichs deren öffentliche Formen beziehungsweise in *The Institute™: Or, What We Do for Love* den Irrsinn von Bürokratie zu untersuchen.

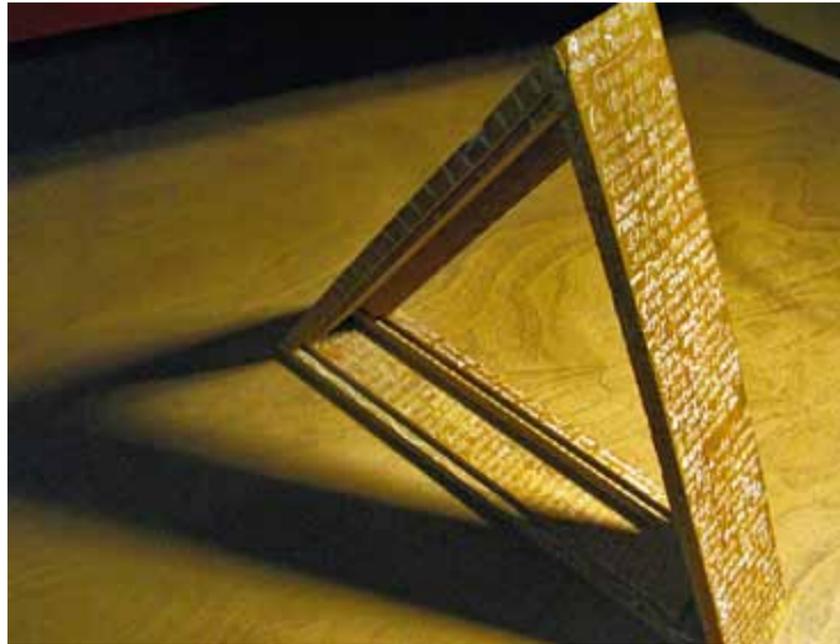
Cosima Wagner als erste Häschenmutter einzusetzen, bündelte offenbar meine investigative Energie und brachte mich dazu, die untergründige Beziehung zwischen Fundamentalismus, Konsumerismus und Romanze nachzuzeichnen, und zwar in *Mad for Bliss* (1989), einer weiteren groß angelegten Performancearbeit über Modalitäten der Verblendung. Hier begann ich unter anderem die amerikanische Gebärdensprache (ASL) zu verwenden, und schrieb und sprach, noch immer mit sogenannten Cargo-Kult-Praktiken beschäftigt, jenen Text, der später zum narrativen Rückgrat des Messiah-Projekts wurde.

Das Tonband für *The Storyteller's Device* ist schon lange dahin, aber ich nehme die hölzerne Stütze vom Regal und fange an, die handgemalte Erzählung rund um Vor-



Trust Me, It's Bliss, Performance, Playboy Mansion, Chicago, 1987

*The Storyteller's Device*, Audioinstallation,  
Detail, *Oliver's Story*, Halifax, 1980



der-, Innen- und Rückseite nachzuverfolgen. Keine leichte Aufgabe, die aber zeigt, dass Zustände der Seligkeit, ob verblendet oder nicht, meine Aufmerksamkeit schon zehn Jahre früher erregt haben. An einer unteren Außenkante des Dreiecks der Stütze beginnt recht schlicht die Auftaktpassage der komplexen Fabel:

I have noticed  
(a storyteller  
must notice)  
that lovers  
are delicately  
balanced at the  
exact mid-point  
between fear and  
rage, which is the  
still point, and  
said to be bliss.  
From this super-  
natural & tenta-  
-tive calm, wom-  
-en & men in love  
(I have this on  
good authority)  
can enjoy even  
severe storms.



*The Screening Room*, Installation, Teilansicht,  
Minneapolis College of Art and Design, 1983

Nach der leisen Feststellung: »Die Geschichtenerzählerin muss alle Wahrheiten erwägen«, beschreibt sie diejenigen, die »noch sachter ausbalanciert sind, am einen Ende des Schaukelbretts verbleiben, ungeachtet des Angelpunkts.« Auf einer anderen Seite des Triangels setzt sich die Handschrift fort und teilt uns mit: »Dies ist Oliver's Geschichte. Es ist die Geschichte einer Rettung, die nie geschah, obwohl sie angebahnt und ersehnt war. Ich weiß es, weil ich eine der ausersehenen Retterinnen war, und ...«

Es folgt eine detailreiche Sequenz von tragischen und transformativen Ereignissen, die bei jeder Wendung ihre eigene Wahrhaftigkeit infrage stellt, bis die Erzählerin resigniert und sich zu dem Eingeständnis gezwungen sieht: »Die Wahrheit ist keine Geschichte.«

Neben Fragen autoritärer Kontrolle, verblendeter Seligkeit, ideologischen Irrsinns und der ungewissen Natur der Wahrheit durchdringt – wie bereits in einem anderen Zusammenhang angedeutet – ein weiteres Thema meine Arbeit in allen Medien: die Macht der Abwesenheit. Wann immer ich ihr in ihren vielen Gestalten – Vernachlässigung, Exil, Migration, Diebstahl oder politische Narrheit – nachspürte, war Abwesenheit ein ständiger Geist beim Festmahl.

Dies begann schon früh. Obwohl ich in meinen druckgrafischen Tagen Tiefdruckverfahren liebte, kam es vor, dass ich in der Mitte eines schon geätzten Bildes ein großes Stück abdeckte, um einen Ort der Besinnung freizuhalten. Später fügte ich neben den Drucken oder an ihrer Stelle Spiegel ein, um einen Reflexionsraum zu schaffen, der die BetrachterInnen als Teil der klappbaren Multi-Tafel-Strukturen einbezog, welche mit der Solo-Wanderausstellung *Métagravure* der National Gallery of Canada unterwegs waren.

Das erweiternd, was ich durch die Druckgrafik gelernt hatte, begann ich, die Druckplatte in der Kultur im Ganzen zu verorten, indem ich populäre Kulturformate als Ausgangspunkt nutzte. Unter anderem erfand ich eine Künstlerin im Exil (»Kanadas liebstes Volksmärchen«) und konstruierte eine Reihe von Werken um ihr Verschwinden herum. Abwesenheit und Verlust hielten mir auch in späteren Werken sozusagen die Hand, ob in Form einer Wasserstelle, einer Bar, in der der Austausch von Migrationserzählungen gängige Münze war, oder in der Suche nach Kunstraubfällen im Zweiten Weltkrieg oder der Klage über den verlorenen Zugang einer Stadt zu dem sie definierenden Gewässer ...

Es wäre ein Fehler, diesen frühen Arbeiten Zeichen antizipatorischer Energie zuzuschreiben. Jedes Projekt beanspruchte zu seiner Zeit meine ungeteilte Aufmerksamkeit, ungeachtet seiner Vorgänger oder Nachfolger. Vorahnung jedenfalls wird immer rückwirkend zugeschrieben ...

Ein letzter Blick fördert einen Ordner mit Einladungen und Plakaten zutage, Materialien zu Ausstellungen unter den Titeln *Lies & Truths; Listening to Video; Raincoats, Suitcases, Palms; But I'm Telling You Everthing I Know* – beinahe eine Kurzbiografie ... oder gleichsam Noten auf einer Tonleiter, die ich später mehrstimmig zu spielen lernte.

Der wummernde Bass aus der Bar nebenan ist endlich verstummt. Die auf meinem Arbeitstisch verstreuten Indizien und Spuren formen sich allmählich zu einem Pfad

und aus dieser disparaten Sammlung von Souvenirs geht hervor, dass mein Interesse an verschiedenerlei Formen der Verblendung – von Harlekin-Romanzen über sogenannte Cargo-Kult-Praktiken bis hin zu falschen Messiassen – auf fruchtbaren Boden gefallen war.

Und dabei kommt mir in den Sinn, dass die hölzerne *Storyteller*-Stütze ein lebenslanges Bewusstsein dafür in Gang setzte, dass die Geschichten, die wir erfinden, uns ihrerseits prägen; dass *The Screening Room*, rekonstruiert 1983 in Minneapolis, den Topos der Evidenzkette in meiner Praxis verkörpert, den Prozess, neue Kontexte für frühere Arbeiten zu schaffen, dass die Gestaltung von *Ruling Fictions* das Leid des Exils und den Verlust des kulturellen Gedächtnisses als Axiom des 20. und nun 21. Jahrhunderts enthüllt; dass ich bei meiner Arbeit an *The Grief Journey* mit dem Bodenroboter Fred, den der Künstler-Erfinder Graham Smith entwickelten hatte, einen kleinen Kosmos erschaffen konnte, der mittels der Kameraaugen des Roboters in alle Welt übertragen wurde und dabei all jenen, die diese Welt von Venedig aus per Tonwahl erkundeten, eine Erfahrung von Weite vermitteln sowie eine reiche Welt elektronischer Möglichkeiten eröffnen konnte.

Es ist allerdings auch wahr, dass die Begegnung mit Indizien und Spuren an jedem anderen Abend, nach Torschluss der Bar nebenan, wenn die Stimmen vor dem Fenster sich entfernen, ziemlich anders ausfallen und doch für den Puls meiner Praxis ebenso relevant sein könnten. Ein paar Arbeiten zu beachten, die den Boden für das ebneten, was danach kam, soll vorerst genügen.

- Übers. nach: Northrop Frye, *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*, Toronto 1991, S. 42.
- Edmond Locard, *Die Kriminaluntersuchung und ihre wissenschaftlichen Methoden*, Berlin 1930, S. 22.
- Zit. nach: Franz Kafka, *Aphorismen II*, 4, <http://www.kafka.org/index.php?aphorismen> (Stand 22. Mai 2013).
- Die Adresse, an die ich mich erinnere, lautet 8 Mihalska Brana. Ein Kollege, der kürzlich seine slowakischen Studenten beauftragt hat, das Haus zu finden, berichtete, dass die Adresse nun einer Kirche zugehörig sei.
- Jorge Luis Borges, *Blaue Tiger und andere Geschichten*, München 1988, S. 80–92.
- Dess, »Die Theologen«, in: *Erzählungen. Universalgeschichte der Niedertracht. Fiktionen. Das Aleph*, München 2000, S. 273.
- Übers. nach: Arne Kislenko, »The Berlin Wall«, in: *Images of the Berlin Wall from the Black Star Collection*, Toronto 2009, S. 9.
- ... *from the Transit Bar*, 6-Kanal-Videodiskinstallation und funktionsfähige Pianobar, *DOCUMENTA IX*, 1992. Die Projektleitung hatten Winfried Waldeyer und Thomas Büsch inne, Produktionsassistentz Gabrielle Winzen, dazu ein großartiges Team aus der Zimmerei. Statt des vom damaligen Ausstellungsleiter bevorzugten aromatisierten Genevers bot die *Transit Bar* dem Anlass entsprechend eine bescheidene Karte an: Scotch, Wodka, stilles oder Sprudelwasser, Orangensaft. Die wöchentliche Abrechnung besorgte Peter Schippman, der Barkeeper während meiner Abwesenheit.
- Trotz der Zusage, die im Vorfeld vom Direktor der *DOCUMENTA IX* Jan Hoet erteilt worden war, erfuhr ich nach jahrelanger Bemühung um Umschreibung der Gelder, dass keine Hoffnung bestand, den Erlös aus fünf Jahren Getränkeauschank für Tausende von BesucherInnen an das Flüchtlingszentrum weiterzuleiten.
- Als ich zu einem Fernsehinterview eingeladen wurde, befürchtete ich, die Erwähnung von Rat und Hilfe im Asyl könne das Flüchtlingszentrum Angriffen aussetzen. Auf meine Frage

antwortete Harald schlicht: »Sag über uns, was immer Du möchtest. Wenn Du aber das Interview ablehnst, weil Du befürchtest, sie könnten Anschläge auf uns verüben, haben sie schon gewonnen!«

- Vgl. *Psychosoziale Lebenssituation von Flüchtlingen. Dokumentation einer Fachtagung vom 10. November 1993*, Symposiumspublikation Rat und Hilfe im Asyl e. V., hrsg. von Harald Kühn, Kassel 1993.
- Übers. nach: Lois Andison, *Special Project*, 2008.
- Die 12 Schlüsselbilder aus *No Solution: A Suspense Thriller*:  

<i>Das Tier</i>	<i>Das Tor zum Gelände</i>	<i>Der Korbstuhl</i>	<i>Das Haus</i>
<i>Die Tischtennisplatte</i>	<i>Das Treffen</i>	<i>Das Tor zum Wasser</i>	<i>Das Frontportal</i>
<i>Die Einfahrt</i>	<i>Das Westportal</i>	<i>Das Bootshaus</i>	<i>Der Bärenfell-Vorleger.</i>
- Jorge Luis Borges, »Neue Widerlegung der Zeit«, in: *Ausgewählte Essays*, Frankfurt a. M. 1982, S. 212.
- Auszug aus: *The Thrill Is Gone*, Text: Barbara Mandrell, Lew Brown und Ray Henderson, <http://www.mp3lyrics.org/b/barbara-mandrell/the/> (Stand im Mai 2013):  
 »The thrill is gone, baby / It's gone away for good. / Some day I'll be over it all / Just like I know a / good woman should.«
- Übers. nach: Vera Frenkel, »X Is a Window«, in: *Vera Frenkel. The Big Book & Related Works*, Ausst.-Kat. The Gallery, Stratford 1976.
- Three Christs of Ypsilanti*, eine der 4 Performancearbeiten in *Mad for Bliss*, produziert von Elizabeth Chitty und Cultural Desire Projects, Music Gallery, Toronto, 1989.
- Künstlerbücher: *Image Spaces*, 1971; *String Games*, 1974; *The Big Book. About Intentions and Executions*, 1976; *Lump in the Throat or the Adams Apple. A Revisionist History of Eve*, 1986; *The Bar Report*, 1993.
- Performancearbeiten: *String Games: Improvisations for Inter-City Video; The Sons of Art and the Daughters of Time; Masks/Barriers; Retinue; Kill Poetry*, 1974; *Double Dream Come True*, 1976; *Trust Me, It's Bliss: The Hugh Hefner / Richard Wagner Connection*, 1987; *Mad for Bliss*, 1989.
- Songs: »The Romance Tango« u. a., in: *Mad for Bliss*; »Dreadful Songs« from *The Institute; Or What We Do for Love*, 2003/04. Vgl. Dot Tuer, Vera Frenkel. *The Secret Life of a Performance Artist*, in *Caught in the Act. An Anthology of Performance Art by Canadian Women*, hrsg. von Tanya Mars und Johanna Householder, Toronto 2004.
- String Games: Improvisations for Inter-City Video (Montréal – Toronto, 1974)*, Bell Canada Teleconferencing Studios, Montreal / Toronto, Playback: Galerie Espace 5, Montreal, 1974.
- Sensory Perceptions*, Wanderausstellung, Art Gallery of Ontario, 1970/71, Kuratorin: Anita Aarons.
- The Fifth Dalhousie Drawing Exhibition*, Halifax, 1979, Kurator: Tim Whiten.
- Grief Journey*, in: *Cyber City*, Toronto-Venedig-Übertragungen zwischen dem McLuhan Program in Culture and Technology und der Aperto, La Biennale di Venezia, 1993, Kurator: Graham Smith.
- Vgl. »Death Reversible Process Soviet Doctor Says«, in: *The Japan Times*, 22. August 1979, S. 9.
- Ruling Fictions. The Small & Large Betrayals that Haunt Us Once Again*, in: *Vestiges of Empire*, Camden Arts Centre, London, 1984, Kuratorin: Zuleika Dobson.
- Trust Me, It's Bliss. The Hugh Hefner / Richard Wagner Connection*, Performance, Playboy Mansion / Hefner Hall, Chicago, 1987.
- Lost Art: A Cargo-Cult Romance*, in: *Luminous Sites. Ten Installations*, Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1985, Kuratorin: Karen Henry.
- 03-23-03*, Musée d'art contemporain, Montreal; National Gallery of Canada, Ottawa, 1977, Kuratorin: Chantal Pontbriand.

*The Japan Times*, 22. August 1979

