

STATIONEN STATIONS

der Formel:Marionette
of the formula:marionette

Die Marionettenunterkonstruktion entstand in Belgien und hatte ihren ersten Auftritt im Wiels in Brüssel 2009. Mit der Entwicklung einer Reiseversion, die auseinandernehmbar in das Handgepäck verstaut werden kann, ist es mir – ähnlich einem fahrenden Spieler – möglich, an unterschiedlichsten Orten mit der Formel:Marionette zu performen. Neben den nun folgenden Beispielen agierte ich außerhalb Europas in Ländern wie Georgien und Armenien, aber auch in einem Nachtclub in Berlin. Mittlerweile entwickelte ich die Marionette als methodisches Werkzeug für die Lehre, in der in Übungen an der Problematik Performer – Marionette – Betrachter trainiert wird (Hamburg, Berlin, Antwerpen). The marionette substructure was created in Belgium and had its first appearance at Wiels in Brussels, in 2009. With the development of a travel version, that can be disassembled and stowed as hand luggage, I am able – similar to a traveling player – to perform at different locations with the formula:marionette. In addition to the examples below, I acted outside Europe, in countries such as Georgia and Armenia, but also at a nightclub in Berlin. In the meantime, I have developed the marionette as a methodological tool for teaching, with training exercises on the issues around performer-marionette-audience (Hamburg, Berlin, Antwerp).

HANNOVER

Das Dreieck. The triangle.

Grundform einer Behauptung und Baustein einer Inszenierung General shape of an assertion and building block of a stage production



Der Künstler The artist

Die Marionette The marionette

Das Publikum The audience

In der Emblematischen Skulptur Formel:Marionette beginnt die Rolle des Künstlers, des Publikums und der Skulptur innerhalb dieser Dreierkonstellation zu rotieren. Durch die Einbettung in unterschiedliche Aufführungsszenarien, die gleichzeitig gesellschaftliche Kulisse sind, werden Publikum, Künstler und Skulptur zu Manipulatoren. The role of the artist, the audience and the sculpture begins to rotate within this triangular constellation in the emblematic sculpture formula:marionette. With the integration into various performance scenarios that serve, at the same time, as social backdrops, the audience, artist, and sculpture become manipulators.

MADE IN GERMANY ZWEI

Die Einladung. The invitation.

Die Einladung erfolgt auf einen Titel. Hysterisch-historische Platzierung. Absolutes Monopol einer Kulisse. Existenz in zweiter Version. The invitation results from a title. Hysterical-historical placement. Absolute monopoly of a stage set. Existence in second version.



Die Farben. The colors.

Die Farben der deutschen Flagge, festgelegt durch die Bundesregierung in RAL-Farbwerte, und ihre Korrektur aufgrund polit-genetischer Veränderungen ihres Codes. The colors of the German national flag, determined by the federal government in RAL-colors, and their adjustments according to politico-genetic changes of their code.

RAL 8022 Schwarzbraun RAL 9005 Tiefschwarz

RAL 3031 Orientrot RAL 3020 Verkehrsrot

RAL 1041 Elfenbein RAL 1021 Rapsgeilb

RAL 8022 Black brown RAL 9005 Jet black

RAL 3031 Orient red RAL 3020 Traffic red

RAL 1041 Ivory RAL 1021 Rapeseed yellow

Die 2. Version. The second version.

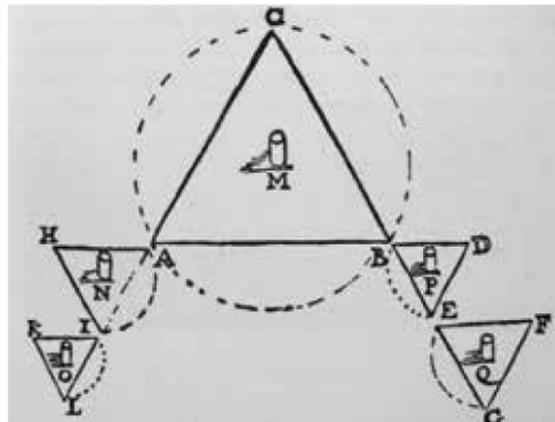
ZWEI

Setzt die erste Version voraus. Die Einladung erfolgt also in zwei Versionen. Um der Einladung Folge zu leisten, muss doppelt entworfen werden für eine unsichtbare vergangene und für eine sichtbare zukünftige Perspektive. Presupposes the first version. Thus, the invitation happens in two versions. To accept the invitation, it has to be designed twice, for an invisible past perspective and a visible future one.

Die Perspektive. The perspective.

Mit dem Holzschnitt von Ignazio Danti beziehe ich mich auf eine klassische Darstellung der Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt, die jedoch bereits Varianten potenziell in sich trägt durch rotierbare Dreiecke. Nun handelt es sich bei dem Holzschnitt um eine Konstruktionszeichnung, die nicht den Flucht-

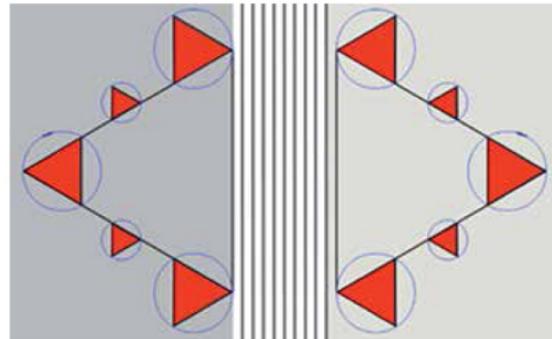
punkt rotieren lässt, sondern das Umfeld. Was ist nun aber, wenn der Fluchtpunkt selbst in 2 Varianten existiert und sich somit gleichzeitig in einem Selbst-Widersprechen aufhält? – Der Fluchtpunkt richtet sich gleichzeitig in 2 Richtungen. With the wood cut by Ignazio Danti, I refer to a classical representation of central perspective with a vanishing point. Yet, potentially, there are several variations inherent in its composition due to rotatable triangles. The wood cut is actually a structural diagram where the surroundings, rather than the vanishing point, are rotatable. What if the vanishing point, itself, exists in two versions and is thus trapped in a self-contradictory state? – The vanishing point centers on two directions simultaneously.



Das Modell. The model.

Angelehnt an den Entwurf von Ignazio Danti, entwickelte ich ein Raummodell der gedoppelten Perspek-

tive. Ich spiegelte die Zeichnung an einer Treppe und änderte die Distanz und die Größenverhältnisse der Dreiecke untereinander, um ein Aktionsfeld für die Marionettenkonstruktionen zu schaffen. On the basis of Ignazio Danti's design, I developed a space model with dual perspective. I mirrored the drawing at a flight of stairs, and changed the distance and proportions of the triangles in relation to one another to create a field of action for the construction of the marionette.



Die Statistik. The statistics.

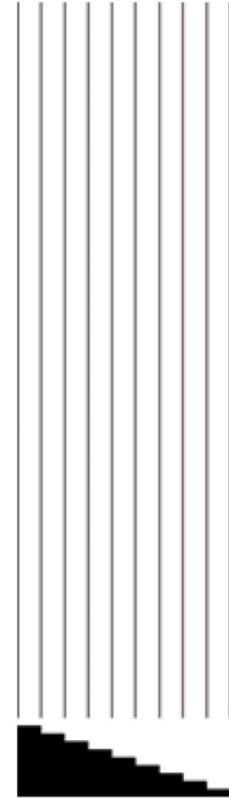


Mit der Einführung der Doppelung, der Treppe, der Größenverhältnisse und der Distanzen entsteht in der seitlichen Betrachtung eine typische statistische Darstellung, die als Bildvokabel zukünftige Handlungen und Sprachen färbt. With the introduction of the doubling, the stairs, the proportions and the distances,

a lateral consideration creates a typically statistical representation that influences future actions and language in the form of image vocabulary.

Die Treppe. The stairs.

Sie gliedert den Raum in ein Oben und Unten. Sie spiegelt zwei Perspektiven und lässt den Fluchtpunkt rotieren. Mit ihrer Stufenanzahl (9), der Stufenbreite (30 cm) und Stufenhöhe (11 cm) entspricht sie der offiziellen Norm einer Treppe im öffentlichen Raum. Sie kreierte die Illusion eines öffentlichen Raumes. Für die weiteren Handlungen wirkt sie verwirrend, da sie der Zuordnung von unten und oben eine scheinbare Lösung bietet. Adolphe Appia entwickelte für das Festspielhaus Hellerau 1912 ein Bühnenbild, das komplett auf eine Treppe aufgebaut und für musikalisch-rhythmische Bewegungen konzipiert war. Mit der Einführung der Bildvokabel Treppe wird der akustische Aspekt ebenso eine Rolle spielen wie die Bewegung selbst. Die Potemkinsche Trep-



pe von Sergei Eisenstein 1925 verbirgt sich ebenso als Zeichen von Sturm und Veränderung im Symbol Treppe und spielt bei der Konzeption von Handlungen eine große Rolle. Die beiden Fotos vom Aufbau belegen die grafische Anlage einer akustischen Komposition Treppe und deren Raster für potenzielle Bewegungen. They subdivide the space into top and bottom. They reflect two perspectives and allow the vanishing point to rotate. The number of steps (9), width of steps (30 cm), and height of steps (11 cm) correspond to the official norm for stairs in public spaces. They create the illusion of a public space. They appear quite confusing as they offer an apparent solution to the positioning from bottom to top. In 1912,

Adolphe Appia developed a stage set for the Hellerau Festival Hall based entirely on stairs and devised for rhythmic movement. With the introduction of the image vocabulary of the stairs, the issue of acoustics will play as much of a role as movement itself. Likewise, the Potemkin Stairs, in Sergei Eisenstein's 1925 film, conceal signs of turbulence and change in the symbol of stairs, and play a major role in the conception of the action. Both photos of the construction document the graphic arrangement of the acoustic composition stairs and their grid for potential movement.



Die Europalette. The euro-pallet.

Sie ist EU-genormt und damit gut kalkulierbar in ihrer Belastbarkeit und Größe und lässt sich flach liegend, aber auch seitlich aufgestellt gut verbauen. Mit ihrer Tauschbarkeit innerhalb Europas unterliegt sie den EU-Marktgesetzen und wird wie eine eigene kleine Währung genutzt. Der Wert einer Europalette wird nicht beeinflusst von der Wertsteigerung eines Kunstwerkes nach der Präsentation in einem Museum, sofern sie als Europalette wieder in den Handel zurückgeführt wird. EU-Norm, Tauschhandel und der Aspekt der Wertsteigerung als Prinzip bilden einen Teil der Unterkonstruktion. Europaletten werden ebenso für den Bau illegaler und temporärer Bühnen genutzt.



Being EU-standardized, its strength and size are easy to calculate, and it can be used laid out flat as well as placed on its side. With its exchangeability within Europe, it is subject to EU market laws, and is used as its own small currency. A euro-pallet's value is not affected by the appreciation of a work of art, after its presentation in a museum, provided it is returned back to the market as a euro-pallet. EU standard, counter-trade, and the aspect of increase in value as a principle, form part of the substructure. Euro-pallets are also used to construct illegal and temporary stages.

Die illusionäre Stofflichkeit und Architektur. The illusory materiality and architecture.

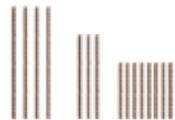
Durch grafische Anordnungsprinzipien der Papphalter erzeuge ich eine Illusion von Architektur und Stofflichkeit und lege gleichzeitig Anordnungsgesetze weiterer Bildvokabeln fest. Dabei operiere ich mit der Implosion von Traditionen des Marionettentheaters und seiner Geschichte der Verwendung von Kulissen. Die gleichzeitige Anwesenheit des Innen- und Außenraumes in ihrer grafischen Form unterstreicht meinen Ansatz von der parallel existierenden Perspektive und erweitert den Radius der Handlungen in das Öffentliche und Private. By adhering to graphical arrangement principles of the cardboard rack, I create an illusion of architecture and materiality, and simultaneously determine rules of configuration for further image vocabulary. In this context, I operate with the implosion of traditions of marionette theater and its history of using backdrops. The simultaneous presence of indoor and outdoor spaces in their graphical form underscores my approach to the apparent parallel perspective, and extends the radius of the action into public and private realms.



Der Vorhang. The curtain.

Installiert, existiert er in wellenförmigem oder gestrecktem Zustand und bereitet eine im innenwohnende Dynamik vor. Darin sind mögliche Abfolgen und unmögliche Kombinationen angelegt, die die Drama-

turgie der Performance stark beeinflussen können. So können etwa zu große und zu kleine Lücken zwischen den Papprastern Kombinationen verhindern. When installed, it exists in an undulating or stretched state, and initializes an inherent dynamic. It suggests possible continuations or impossible combinations that might strongly influence the dramaturgy of the performance. In that sense, the scale of gaps within the cardboard grid might impede certain combinations.



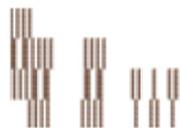
Die Fläche. The surface.

Ihr gleichmäßiger Aufbau suggeriert eine Barriere und überlässt die Dominanz der darunterliegenden Farbe. Its uniform structure suggests a barrier, allowing the underlying color to dominate.

Das Relief. The relief.

Licht und Schatten erzeugen unterschiedliche Dichtegrade.

Light and shadow create differing degrees of density.



Die Variable. The variable.



Montiere ich die Papphalterunterzeichnungen auf die Flächen, bilden diese neue Bedingungen des Zusammenhanges und der Referenz.

Durch die Leerstellen in den Papphaltern selbst kün-

digt sich ein weites Feld zukünftiger Variablen an, die eine Art Gelenkpunkte im bevorstehenden Umgang mit dem Publikum bilden. When I mount the cardboard rack underdrawings onto the surfaces, I create new conditions of context and reference. The void spaces between the cardboard racks introduce a further field for future variables, constituting a kind of fulcrum in the impending interaction with the audience.



Die Schwarze. The black one.

Der Versuch, ein dunkelhäutiges Gesicht zu zeichnen: gescheitert. Der Versuch, ein abstraktes Bild, lesbar in Westafrika, zu malen: gescheitert.

Der Versuch, einer Interviewtechnik im westafrikanischen Fernsehen zu folgen: gescheitert.

Gerade erst die erste große Reise aus der osteuropäischen-sozialistischen Kunstgeschichte in die westeuropäisch-amerikanische Kunstgeschichte angetreten, verschlug es mich nach Westafrika. Die Unanwendbarkeit europäischer Kunstbetrachtung oder auch die erste tatsächliche Konfrontation mit einer begrenzten europäischen Kunstgeschichte während meines Aufenthaltes in Westafrika verhalfen mir 1993 zu neuen Zweifeln.

Es gibt keine losgelöste Betrachtung einer Skulptur von Architektur, rituellem Umgang und Herstellungsumständen. Selbst der Versuch einer Auslöschung dieser Komponenten durch den White Cube sind zum Scheitern verurteilt. Die traditionelle Marionette sowie die afrikanische Skulptur galten nie als akzeptable Beispiele hoher Kunst. Darin lag ihre Chance, sich parallel weiterzuentwickeln und dem Zeitgeist zu trotzen. Die schwarze Marionettenunterkonstruktion verkörpert eine neue notwendige Betrachtungsweise und einen neuen Umgang mit Skulptur. Sie verhält sich wie schwarzes Papier, auf dem der schwarze Buchstabe scheitert. Das Geschriebene für den Schreibenden und das Lesbare für den Lesenden erlischt. Ich setze sie als Symbol für Neubetrachtung und damit erzwungenen Neuumgang ein.

The attempt to draw a dark-skinned face: failed. The attempt to paint an abstract image, readable in West Africa: failed. The attempt to follow an interview technique in West African television: failed. Just set out on the first great journey from Eastern-European socialist art history to the West European-American art history, only to wind up in West Africa. The inapplicability of

European art appreciation, and also the first actual confrontation with a limited European art history, during my stay in West Africa in 1993, caused me to harbor new doubts. Sculpture cannot be appreciated outside the context of architecture, ritualistic practices, and production circumstances. Even the attempt of eliminating these components in a white cube setting is doomed to failure. The traditional marionette, as well as African sculpture, have never been acceptable examples of high art. This presented them with a chance to further develop and to defy the zeitgeist. The black marionette-substructure represents a new and necessary view and approach to sculpture. It behaves like black paper where black letters will fail. What is written for the writer, and readable for the reader, ceases to exist. I use it as a symbol for a re-appreciation and a thus exacted new approach.

Die Goldene. The Golden one.

Ist eine vergoldete Schwarze.

Sie blendet und manipuliert durch ihren vorgetäuschten Goldwert. Sie wird stranguliert durch die Tatsache des real existierenden Wertes des Goldes und der tief verwurzelten Anerkennung des glitzernden Metalles seit seiner Entdeckung. Sie verheimlicht ungezählte Tote. Sie gewinnt sofort die Sympathie ihrer Gläubigen und lässt ihr Publikum schmelzen. Wie ihre schwarze Schwester fordert auch sie eine Neubetrachtung, jedoch bedient sie sich der Methode eines trojani-



schen Pferdes. Is a gilded black one. It dazzles and manipulates with its feigned gold value. It is strangled by the fact of the actually existing value of gold and the deep-rooted appreciation of the glittering metal ever since its discovery. It conceals countless deaths. It immediately wins its believers' favor, and its audience succumbs to it. Just like its black sister, it, too, calls for a re-appreciation, but it uses the method of a Trojan horse.

Die Rotgrüne. The red-green one.



Aus schwerentflammbarem und wasserabweisendem MDF, gekennzeichnet durch die rote oder grüne Färbung des Materials, symbolisiert sie die Anwesenheit der Elemente Feuer und Wasser durch ihre eingebauten Schutzfunktionen im Material selbst.

So ruhen Vulcanus und Neptun in der Marionettenunterkonstruktion, eingepflanzt durch eine Produktionsnorm des Herstellers.

Die Darstellung der beiden Götter obliegt also nicht dem Künstler, sondern dem Hersteller. Der Künstler hat lediglich die Möglichkeit, sich für oder gegen das Material selbst zu entscheiden. Somit ist der Prozess der Produktion und Herstellung des Materials bereits ebenso ein gleichberechtigter Bildbaustein.

Made from flame and water-resistant MDF, marked by the red or green color of the material, it symbolizes the presence of the elements of fire and water through its built-in protective qualities within the mate-

rial itself. In this way, Vulcan and Neptune reside in the marionette substructure, planted by a production norm of the manufacturer. The representation of the two gods rests, therefore, not with the artist, but the manufacturer. The artist only has the opportunity of deciding for or against the material, itself. Therefore, process of production and manufacture of material as 'pictorial building blocks' are on a par.

Die Rotgrünelbschwarze. The red-green-yellow-black one.



Verfügt über gleiche Eigenschaften wie die Rotgrüne, jedoch ist sie mit gelb und schwarz lackierten Flügeln ausgestattet, die einen Hinweis auf ihren Geburtsort liefern: Flandern.

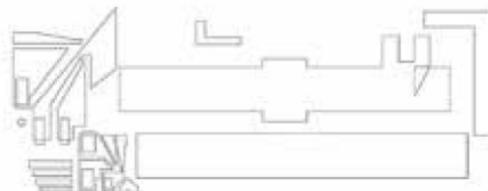
Während der Entwicklung der Marionettenunterkonstruktion recherchierte ich über die flämische Nationalbewegung, die eifrigst an einer Abspaltung Flanderns von Belgien arbeitet. Deshalb sah ich mich unerträglich häufig mit dem flämischen Banner konfrontiert: So übertrug ich die heraldische Farbkombination auf eine der Figuren, um ihr einen lokalen Sprachraum einzurichten. Eine Methode, die sich das Marionettentheater der Barockzeit zu eigen machte, auch um sein Spielprogramm an das jeweilige Publikum anzupassen und sich Reaktionsraum zu schaffen. So bewirkte diese Methode eine Aktualisierung des Stoffs und eine Unberechenbarkeit des Programms. It has the same properties as the red-green one, but is fitted with yellow and black painted wings that hint

At its country of origin: Flanders, during the development of the marionette substructure, I researched the Flemish Movement working zealously on the secession of Flanders from Belgium. Therefore, I was often, quite unbearably, confronted with the Flemish Banner: Hence, I transferred the heraldic color combination on one of the characters to establish a local language area or it; a method appropriated by the marionette theater of the Baroque period, to adapt its program to their respective audience, and to create scope for reactions. This method resulted in an update of the material and an unpredictability of the program.

Das Gleichberechtigte. The emancipated one.

Recherche, Entwurf und Resultat existieren gleichberechtigt als Bildvokabel und widersprechen damit herkömmlichen Beschreibungen eines Entstehungsprozesses. Damit werden die Bildvokabeln für eine Mehrfach-Gerichtetheit der Performances tauglich und ermöglichen Sequenzen unterschiedlichen Charakters. So können Texte gebildet und Choreografien geschrieben werden. Mit der Gleichberechtigung der einzelnen Bildvokabeln rückt die Formel: Marionette in die Nähe des Comics und des Films, ohne es je zu sein – mit Konsequenzen für ihre Dokumentation. Research, design and result exist on an equal footing as picture vocabulary and therefore contradict conventional descriptions of a development process. The image vocabulary becomes suitable for a multi-directionality of the performances and enables different types of sequences. Texts can thus be formed and choreog-

raphies written. With the equal status of each term of the image vocabulary, the formula: marionette moves in the vicinity of comic strips and movies, without ever being either – with consequences for its documentation.

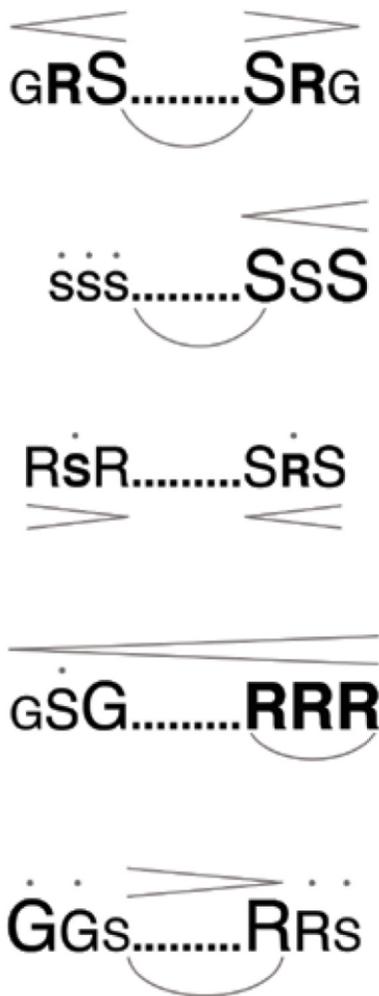


Der Performancetitel. The title of the performance.

Die Titel der einzelnen Performances müssen laut gelesen werden. Es handelt sich um eine Verschriftlichung von gesprochener Sprache oder auch Lautschrift, die eher Kehllauten ähneln. Die Anzahl der Punkte zwischen den Buchstaben entspricht der Anzahl der Treppenstufen. Der Buchstabe G steht für Gelb, S für Schwarz und R für Rot. Ihre Anordnung wiederholt die Farbchoreografie des Innenraumes. Ihr jeweiliger Stärkegrad kennzeichnet die Konzentration der Bewegung auf die jeweilige Rotation der Objektträger.

Die Titel sind somit auch Handlungsanweisungen für den Performer und bilden eine wichtige (und einzige) Vorinformation für das Publikum. Der Materialklang, als ein Aspekt der Bildvokabel, wird von Beginn an eingeführt. The titles of the individual performances must be read aloud. It is a written version of spoken language or phonetics, rather resembling gutturals. The number of points between the letters corresponds to the number of steps.

The letter G stands for yellow, S for black, and R for red. Their arrangement repeats the color choreography of the interior. Their relative intensity indicates the degree of concentration of the motion in relation to the respective rotation of the mount. Thus the titles also act as instructions for the performer and form the important, single, piece of prior information available to the public. The material sound, as one aspect of the image vocabulary, is introduced right from the start.

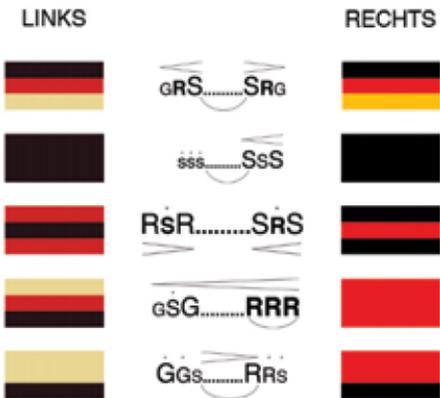


Das Kostüm der Performerin. The costume of the performer.

Eine weite blaue Hose (made in Israel), ein langärmeliges schwarzes Shirt (made in China), schwarze Lederschuhe mit dünner Sohle (made in Italy), offene Haare und Armbinden bilden das Kostüm. Es handelt sich dabei um Alltagskleidung der Performerin, die gleichzeitig Arbeitsbekleidung ist. Die Performerin ist während der Auf- und Abbauphase permanent sichtbar und erklärt, dass dies bereits Bestandteil der Skulptur sei. Die Umstände des Erwerbs dieser Bekleidungsstücke sind Bestandteil der Emblematischen Skulptur. Die Schuhe stahl ich während meines Jobs als Schuhverkäuferin. Das schwarze Shirt kaufte ich in 10facher Ausfertigung. Die Hose ist eine Produktion nach der Beschreibung einer Kibbuz-Uniform. Die Armbinden ließ ich bei meinem kurdischen Kommunistenschneider (Eigenbehauptung des Schneiders) nähen, der die Herstellung zunächst verweigerte. Die Armbinden wurden lediglich während der als Veranstaltung angekündigten Performance angelegt. Die Farbkombinationen entsprechen den Farben des Innenraums der Emblematischen Skulptur und somit auch den Titeln der einzelnen Performances. Sie dienen der Performerin als Orientierung in der Szene.

Während der gesamten Zeit des Aufbaus und Aufenthalts in Hannover wurde das Kostüm getragen. So wurde der gesamte Aufenthalt als künstlerische Praxis gekennzeichnet und die Emblematische Skulptur auch in den Außenbereich eingebettet. Dies schließt den Aufenthalt im Hotel, einer Bar, das

Gespräch mit Kollegen mit ein. So ist der Diebstahl ebenso Produktionsmethode wie die Kopie und die Selbstuniformierung. Wide blue trousers (made in Israel), a long-sleeved black shirt (made in China), black leather shoes with thin soles (made in Italy), loose hair and armbands make up the costume.



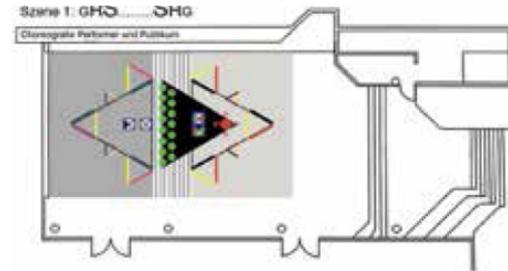
These are actually the performer's everyday clothes that are simultaneously her work clothes. The performer is visible at all times during the construction and dismantling phases, explaining that this is already part of the sculpture. The circumstances of the acquisition of these garments are part of the emblematic sculpture. The shoes, I stole during my job as a shoe seller. I bought ten of these shirts. The trousers are made according to the description of a kibbutz-uniform. The arm lets, I had made by my Kurdish communist tailor (self-affirmation of the tailor), who initially refused. The arm lets were only put on during the performance, that was billed as an event. The color combinations correspond to the colors of the interior of the emblematic sculpture, and thus also to the titles of the individual performances. They acted as a guideline to the performer within the scene. The costume was worn during the entire period of construction and stay in Hanover. As a result, the whole experience was characterized as an artistic practice, embedding the emblematic sculpture in the outer area as well. This includes the stay at the hotel, a bar, conversation with a colleague. Thus, theft is just as much a production method as the copying and self-uniformization.

Die Ausgangssituation. The starting point.

Die Marionettenunterkonstruktionen sind noch unbespielt, und alle Bildvokabeln befinden sich an den Wänden. Die Skulptur ist begehbar und zeigt bereits ihr Potenzial für mögliche Veränderungen. The marionette substructures are still untouched, and the entire image vocabulary is on the walls. The sculpture

is accessible and is already showing its potential for possible changes.

Die Szene 1. Scene 1.



Entspricht der Aufführungsraum nicht dem eines klassischen Bühnenraumes, sucht das Publikum nach Orientierung. Die Treppe ersetzt zunächst einen neutralen Aufenthaltsort innerhalb der Emblematischen Skulptur und wird fast immer zuerst anvisiert. Die Performerin übernimmt die Definition des Aktionsraumes durch ihre Standortfestlegung und dem sich daraus ergebenden Performanceradius.

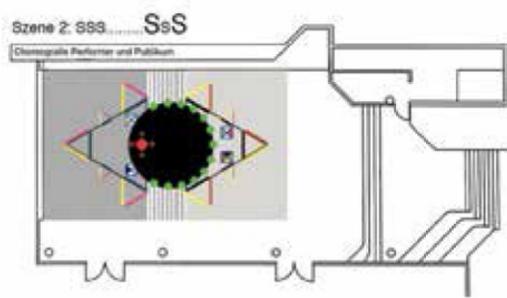
In der Szene 1 beginnt die Performance im unteren Teil der Skulptur. Das Publikum definiert die Treppe sofort als Sitzgelegenheit und formuliert damit ihre konventionelle Erwartungshaltung, unterhalten zu werden, d. h. selbst passiv zu bleiben. Um eine Einstiegsmöglichkeit in meinen Werkbegriff zu ermöglichen, ist es am Anfang notwendig, diese Erwartungshaltung zu bedienen, um sie im Laufe der Performance enttäuschen zu können und dem Publikum die Möglichkeit zu geben, sich selbst als aktiv

zu begreifen. Nach einem gewissen, fast in die Längeweile getriebenen Zeitraum wechselt die Performerin auf den oberen Teil der Skulptur, läuft dabei durch das Publikum. Dadurch ändert sich die bequeme Sitzhaltung des Publikums in eine unbequeme Beobachterhaltung mit dem Effekt, dass es sich erhebt und selbst nach einem neuen Standort sucht.

Mit dieser Bewegung wird die Lethargie eines jeden Einzelnen aufgelöst, ja selbst die homogene Gruppe Publikum spaltet sich auf in kleine Gruppen oder Einzelpersonen. Ab diesem Zeitpunkt ist es möglich, Gespräche aufkommen zu lassen als hauptsächlichen Bestandteil der Performance. Das Publikum schreibt die Skulptur mit. Whenever the performance space does not correspond to that of a classical stage space, the audience begins to look for guidance. The stairs initially replace a neutral location within the Emblematic Sculpture, and are almost always focused on first. The performer accepts the definition of the space of action by determining its location and the resulting performance radius. In scene one, the performance begins in the lower part of the sculpture. The audience immediately recognizes the stairs as seats, and thus formulates its conventional expectation of wanting to be entertained, in other words, of remaining passive. To enable a point of access into my concept, it is necessary, in the beginning, to use these expectations to be able to disappoint during the performance, in order to give the audience the opportunity to understand itself as active. After a certain amount of time, almost driving the audience to boredom, the performer changes to the upper part of the sculpture, walking through the

audience. This inadvertently changes the comfortable seated position of the audience into an uncomfortable observer stance, with the effect that it gets up and decides to seek a new location. With this movement, the lethargy of every individual is dissolved; even the homogeneous group audience splits into small groups or individuals. From this point in time, it is possible to give rise to conversations as a major part of the performance. The audience co-writes the sculpture.

Die Szene 2. Scene 2.



Beginnt die Performerin oberhalb der Treppe, bildet das Publikum einen Halbkreis, wobei die Treppe mit einbezogen wird. Die Performerin wird zur Vortragenden, was dem Charakter des Teachings entspricht, sodass didaktisch verfahren werden kann. Das Publikum verhält sich wie im Frontalunterricht und lässt sich auf ein Frage-Antwort-Spiel ein und freut sich über Lob. Dieser Mechanismus wird erst aufgelöst, wenn die Performerin sich in vom Publikum kaum einsehbare Ecken begibt und ungeachtet dessen weiter agiert. Erst dann lösen sich Ein-

personen aus dem Publikum und folgen an den Standort der Performerin. Die Rhetorik des Vortrags löst sich auf, und es folgen Einzelgespräche, wobei das Publikum die Gesprächsführung übernimmt und die Performerin in den Hintergrund rückt, ja fast vergessen wird. Notwendig ist dabei, dass die Performerin weiterarbeitet. Erst dann gelingt es, dass das Publikum sich mit sich selbst beschäftigt und damit den lokalkolorierten Gesprächsanteil übernimmt. Das heißt: In diesem Moment setzt ein Effekt ein, den sich Marionettenspieler in der Barockzeit zu eigen machten, um ihr Spielprogramm aktuell zu halten, ohne ihre Textvorlagen selbst umschreiben zu müssen. Damit erfolgt eine immense Erweiterung der Emblematischen Skulptur, da der Prozess in diesem Moment unplanbar ist und keine inhaltliche Manipulation zulässt. Nun, die Performerin kann die Länge dieses Prozesses bestimmen, indem sie sich wieder in die Gespräche einbindet und damit verblüfft zu behaupten, dieser Teil der Performance sei Bestandteil der Emblematischen Skulptur und fordere einen neuen Umgang mit Skulptur. So löst sie die entstandene Verschmelzung von Emblematischer Skulptur, Performerin und Publikum auf und provoziert eine Ernüchterung. Das Publikum wird entlassen. Das Publikum lässt sich kündigen. Das Publikum wurde gespielt. Aber das Publikum machte ebenso die Erfahrung, Spieler zu sein, und reflektiert über sein eigenes Verhältnis zur Emblematischen Skulptur, erkennt es als ein Machtverhältnis.

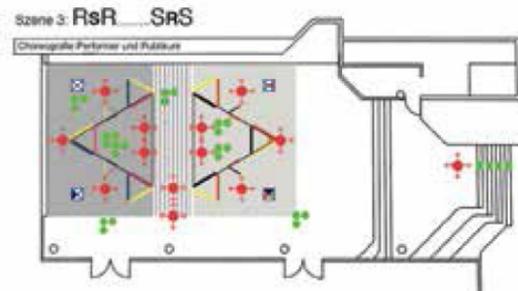
If the performer begins above the stairway, the audience forms a semicircle, including the stairs. The per-

former becomes a presenter, not unlike those seen in 'teachings', allowing a didactic process. The audience acts in a way that is typical in frontal teaching situations and embarks on a question-answer game, and feels glad about praise. This mechanism is only dissolved when the performer heads towards corners and areas away from the gaze of the audience, and carries on acting regardless. Only then will individual members of the audience separate and follow to the location of the performer. The rhetoric of the lecture dissolves, followed by individual conversations where the audience leads the talking, the performer moves into the background, and is almost forgotten. The performer, however, needs to continue to work. Only then is it possible for the audience to be preoccupied with itself, and to take over the conversation in all its local color. That is: at this moment, an effect sets in that marionette players in the Baroque period employed in order to keep their program up-to-date, without having to rewrite the texts themselves. This results in a huge expansion of the Emblematic Sculpture because the process, at this moment, is unpredictable and does not allow content manipulation. The performer can now determine the length of this process by re-engaging with the conversation, and, quite surprisingly, states that this part of the performance was part of the Emblematic Sculpture, while urging a new approach to sculpture. She dissolves the resulting fusion of emblematic sculpture, performer and audience, provoking a kind of disenchantment. The audience is dismissed, has been served notice. The audience has been played. Yet, at the same time, the audience has also experienced the

role of the player, and reflects on their own relationship to the emblematic sculpture, recognizing it as a power structure.



Die Szene 3. Scene 3.



Wenn man den Kreis der Performer auf eine der Größe des Publikums ungefähr entsprechende Anzahl erhöht und sich beide – Performer und Publikum – rein äußerlich nicht voneinander unterscheiden, er-

geben sich völlig neue Abläufe, da die vom Publikum erwartete Begegnung mit der Performerin sich als solche nicht eindeutig erkennen lässt. Verwirrt durch die ungekennzeichneten Akteure und ihre ständig wechselnden Standorte innerhalb der Skulptur sowie die Rollenwechsel zwischen Performer und Publikum, scheint es für das Publikum keine Regeln in der Begegnung zu geben.

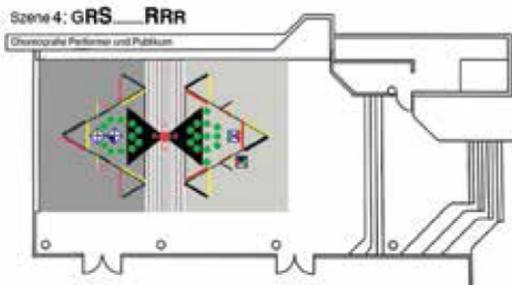
In Zusammenarbeit mit Studenten der Kunsthochschule Berlin-Weißensee entwickelten wir in einem 3-tägigen „Training“ mögliche Formen der Realisierung individueller Arbeiten jedes Einzelnen in der von mir vorgelegten Emblematischen Skulptur und entwarfen Szenarien von Präsentation, Performance, Aktion und Rollenwechseln. In der vom Museum angekündigten fünfstündigen Performance wurden diese Szenarien präsentiert. Durch die erhöhte Anzahl der Performer und ihren ausgedehnteren Aktionsradius verflüchtigten sich die Grenzen der Architektur der Emblematischen Skulptur. Das Innen und das Außen verloren an Bedeutung – und damit auch das deutlich vorgegebene Regelwerk der Handhabung durch das Publikum. So adaptierte das Publikum die Bewegungsfreiheit der Performer und übernahm ebenfalls dessen Rolle. Es begann selber Bildvokabeln umzusetzen und die Marionettenkonstruktionen zu verschieben. Schritten die Performer ein, indem sie sich auf normierte Regeln für die Besucher einer Ausstellung innerhalb eines Museums bezogen und auf deren Regelverletzungen hinwiesen, folgten entrüstete und wütende Ausbrüche bis hin zum Verlassen der Emblematischen Skulptur. Der Performer,

der auf die Regeln hinwies wurde als selbsternannte Autorität empfunden. Ihm wurde Willkür unterstellt. Eine von ihm vorbereitete choreografierte Handlung wurde nicht als Performance erkannt. Gleichzeitig legte der Eingriff die einflussreiche Rolle des Publikums in der Emblematischen Skulptur Formel: Marionette offen.

If you increase the circle of performers to about the size of the audience, and both – performers and audience – are outwardly indistinguishable from one another, it results in completely new processes, because the encounter with the performer, as expected by the audience, does not, as such, reveal itself. Confused by the undesignated players and their constantly changing locations within the sculpture, and by the exchange of roles between performer and audience, there seems to be no discernable rules for the audience in the encounter. In collaboration with students from the Kunsthochschule Berlin-Weißensee, we developed, during a 3-day “training session”, possible forms of implementation of individual work of each single person with the emblematic sculpture presented by me, and designed scenarios of presentation, performance, action and role changes. These scenarios were presented in the five-hour performance announced by the museum. Due to the increased number of performers and the broader scope for action, the boundaries of the architecture of the Emblematic Sculpture dissolved. Inside and outside lost their significance – and thus, also, the clearly prescribed code of action for the audience. Thus the audience adapted the movement of the performers and also took over their role. They began to ar-

arbitrarily implement a vocabulary of action and the marionette construction. Whenever a performer stepped in to defend standardized rules for visitors to an exhibition in a museum and pointed to their violations, indignant and angry outbursts followed, culminating in their leaving the emblematic sculpture. The performer who pointed out the rules was perceived as a self-appointed authority. They were accused of despotism. A choreographed action prepared by the performer was not recognized as such. At the same time, the intervention revealed the influential role of the audience in the emblematic sculpture formula: marionette.

Die Szene 4. Scene 4.

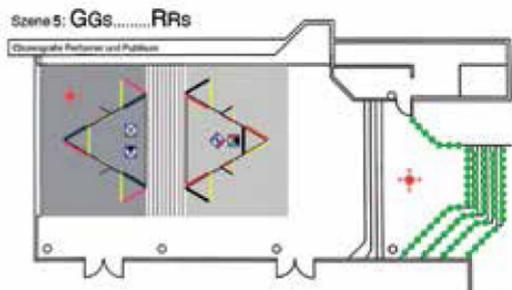


Entscheidet sich die Performerin für die Treppe als Ausgangsstandort, wird diese vom Publikum gemieden, und es teilt sich selber in zwei Gruppen, eine im oberen und die andere im unteren Bereich. Nun agiert die Performerin deutlich in zwei Richtungen und muss die Geschwindigkeit der auszuführenden Bewegungen massiv erhöhen. Sie läuft treppauf und treppab, und die dabei hörbaren Fußstritte lassen die

Treppentufen zu einem Klangkörper werden. Es gilt Rhythmen zu finden, die die darauffolgende Bewegung der Versetzung der Bildbausteine und ihren materialeigenen Klang in eine akustische Komposition übersetzen. Bei diesem Teil der Performance wird das Gespräch vermieden, da dies zu einer Klangunterbrechung führen würde. Nähert sich die Klangkomposition dem Ende, täuscht die Performerin Erschöpfung vor, und Mitglieder des Publikums fangen an zu „helfen“, indem sie einzelne Bildvokabeln anreichen. Hier ist der Moment, wo das Gespräch einsetzt und die Entscheidung für einen bestimmten Bildbaustein dem Publikum überlassen wird. Jedoch fordert die Performerin eine Begründung für den jeweiligen Bildbaustein, und die Gespräche werden wieder an die Emblematische Skulptur gebunden. If the performer choses the stairs as the starting location, the audience will avoid it, and its members split into two groups, one at the top and the other at the bottom. Now the performer clearly acts in two directions and must increase the speed of the movements performed massively. She runs upstairs and downstairs, and her audible footsteps resonate within the stairs. It is important to find rhythms that translate the subsequent movement of the displacement of 'pictorial building blocks' and their inherent sound into an acoustic composition. In this part of the performance, conversation is to be avoided, as this would lead to an interruption of sound. As the sound composition approaches the end, the performer feigns exhaustion, and members of the audience begin to "help" by serving up individual parts of the image vocabulary. This is the moment where

conversation begins, and the decision for a specific 'pictorial building block' is left to the audience. However, the performer demands a justification for each 'pictorial building block', and any conversation is again related to the emblematic sculpture.

Die Szene 5. Scene 5.



Ankündigungen von Veranstaltungen im Museum werden durch Lautsprecher vorgenommen, die sofort eine Bahnhofsatmosphäre im Gebäude selbst erzeugen. Daraufhin mit einer Performance zu beginnen, deren Beginn möglichst unbemerkt vonstatten gehen soll, ist fast unmöglich. Stellt sich dabei heraus, dass auch ein gewisses Areal in der Nähe der Emblematischen Skulptur als Sammelstelle für Führungen genutzt wird und das Publikum auf diese Handlungsanweisungen konditioniert wurde, muss sich die Performerin dieser Konditionierung innerhalb der Arbeit Formel: Marionette bedienen. Die Performerin beginnt mit einer Ansprache über „die falsche und richtige Benutzung“ der Emblematischen Skulptur und führt das Publikum in die Architektur.

Während der Ausstellung wurden von Besuchern anonyme Eingriffe in der Anordnung der Bildvokabeln vorgenommen, die nun gemeinsam gesucht und für die Begründungen erfunden werden. Die „falschen“ Anordnungen bestimmen den Verlauf und die Textproduktion der Performance. Die Performerin delegiert die Autorschaft an den anonymen Besucher. Announcements of events at the Museum are made by loudspeaker, instantly creating the atmosphere of a railway station. Starting a performance whose beginning is to proceed unnoticed, is now almost impossible. If it turns out that a certain area near the emblematic sculpture is used as a collection point for guided tours and the public has been conditioned to these instructions, the performer has to make use of this conditioning with the formula: marionette. The performer begins with a speech about “the correct and incorrect use” of the emblematic sculpture, and leads the audience into the architecture.

During the exhibition, anonymous interventions in the arrangement of the image vocabulary were performed by visitors that are now being identified, and furnished with invented justifications. The “wrong” arrangements determine the course and text production of the performance. The performer delegates the authorship to the anonymous visitor.



Formel: Marionette Sprengel Museum Hannover, Hannover 2012, Made in Germany Zwei Sprengel Museum Hannover, Hannover 2012, Made in Germany Zwei

Ausstellung und 5 Performances Exhibition and 5 performances

Ansichten mit Publikum; Foto: Andreas Eckenberg Pictures with audience; photo: Andreas Eckenberg