

## Muda Mathis und Sus Zwick: Bricoleurinnen ihrer Welten

Die Schweizer Künstlerinnen Muda Mathis (1959) und Sus Zwick (1950) arbeiten seit 1989 als «Künstlerpaar» in den Bereichen Performance, Video, Musik und Installation zusammen.<sup>1</sup> Sie leben und arbeiten im Elsass und in Basel. Mit ihren Arbeiten nehmen sie an nationalen und internationalen Festivals, TV-Ausstrahlungen, Ausstellungen und Konzerten teil, wobei sie «polygam funktionieren». Sie arbeiten nicht ausschliesslich zusammen, sondern verfolgen je eigene künstlerische Projekte. Sie sind eng mit der Basler Performanceszene verbunden, arbeiten in einem Künstlerinnenkollektiv und engagieren sich für einen lebhaften und produktiven Diskurs unter Künstlerinnen und Künstlern. Auch mit Andrea Saemann verbinden sie eine langjährige Freundschaft und Zusammenarbeit. 1988 war Mathis Mitgründerin sowohl des Kollektivs VIA (AudioVideoKunst) Basel wie auch der Frauenmusikperformancegruppe Les Reines Prochaines, der sie seither angehört. Muda Mathis arbeitet als multimediale Künstlerin sowie als Dozentin an der HGK Basel. Sus Zwick, ebenfalls Mitgründerin der VIA Basel und seit 1991 Mitglied der Reines Prochaines, arbeitet als freischaffende Dokumentarvideostin, Medienpädagogin und Audiotechnikerin.

Muda Mathis und Sus Zwick kreieren seit über zwanzig Jahren multimediale Collagen aus Sprache, Musik, Bild und Aktion. Dabei frönen sie der Lust am Erzählerischen und dessen subversivem Potenzial. Die Performances von Mathis und Zwick unterscheiden sich bezüglich Ästhetik und künstlerischer Absicht grundsätzlich von den Arbeiten Saemanns und Duyvendaks. Dort sind die Vermittlung von Geschichten, Informationen, Erfahrungen und Wahrnehmungen aus der persönlichen oder medial vermittelten Welt zentral. Die besondere Bedeutung und Sinnhaftigkeit von Mathis' und Zwicks mimetischem Erzählen liegt hingegen in dessen Einsatz als künstlerisches Spiel, das der Erfindung, Poesie und Subversion dient.

Die These wird hier aufgestellt, dass Mathis und Zwick das Erzählen als poetisches und reflektiertes Spiel inszenieren, das zur Befreiung von normativen Zwängen führt. Ihre Performances sind als inszenierte Bricolagen angelegt.<sup>2</sup> Diese Bricolagen bilden sowohl eine eigene mimetisch-narrative Gattung wie auch die wichtigste Erzählstrategie von Mathis und Zwick, mit denen sie internalisierte Konventionen und Autoritäten unterlaufen. Ein wichtiger Diskurs, den Mathis und Zwick in ihren Performances implizit anbieten, umfasst die Relation von Macht und Wissen und betont die Bedeutung alternativer Wissensformen und -kompetenzen.

Mit den Performances von Mathis und Zwick kann eine Antithese zu Philipp Ursprungs These aufgestellt werden, die behauptet, «dass die Kunst sich seit den sechzi-

1 Zitat Zwick in Regn 2010, S. 10. Vgl. [www.mathiszwick.ch](http://www.mathiszwick.ch), 1. November 2010.

2 Zum Begriff Bricolage siehe unten, S. 95 und S. 108–109.



ger Jahren des 20. Jahrhunderts von den spielerischen Strukturen von Dada und Fluxus entfernt hat».<sup>3</sup> Die Mehrzahl zeitgenössischer Künstler spielen gemäss Ursprungs These nicht mehr wirklich, sondern machen das Spiel zum Thema ihrer Arbeit, indem sie es (nur noch) «zwangsläufig als Bilder oder Spektakel» hervorrufen. Mathis und Zwick sind jedoch ein gutes und wichtiges Beispiel für Künstler, behaupte ich, die das Spiel nicht nur als alternative – nur noch Kindern vorbehaltene – Welt thematisieren, sondern es in ihrem künstlerischen Alltag und auf der Bühne ausleben.

Diese Thesen werden im Folgenden anhand der Performance *Meine Logopädin heisst Sus Zwick* (*Meine Logopädin*, 2009) aus sozial- und kunstwissenschaftlicher sowie aus Genderperspektive analysiert. Zum Vergleich hinzugezogen werden zudem die Performances *Protuberanzen II* (2004), *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (2005), *Zeit für eine zweite Biographie* (2009) sowie die beiden Soloperformances *Biography I* (Mathis, 2000) und *Sieben Monumente für Annie Sprinkle* (Mathis, 2008). Anhand dieser Performances können exemplarisch alle wichtigen narrativen Strategien in den Performances von Mathis und Zwick diskutiert werden. Ich habe mehrere Performances ausgewählt, um dem künstlerischen Arbeitsprozess sowie der Performancervielfalt von Mathis und Zwick gerecht zu werden. Denn sie führen dieselbe Performance selten zweimal auf, sondern entwickeln sie stets weiter.

## Narration in den multimedialen Arbeiten von Muda Mathis und Sus Zwick

Handlungssequenzen, die Mathis und Zwick nach musikalischen und filmschnitttechnischen Prinzipien zeitlich organisieren und in denen ein Ereignis zu einer Situationsveränderung führt – also per definitionem Erzählungen –, sind essenzieller Teil ihrer multimedialen Collagen. Sowohl in ihren Performances wie auch in den Videoinstallationen, Hörstücken und Liedern, die sie auch im Rahmen ihrer Performanceband Les Reines Prochaines kreieren, tauchen Erzählungen ständig auf: erinnert, erfunden, geklaut, in längeren Bögen, zu Sekundenschnipseln fragmentiert, auf Leinwände und Körper projiziert, live oder aufgezeichnet, als Solo oder im Duett vorgelesen oder frei vorgetragen. Den Erzählstoff abstrahieren Mathis und Zwick aus einer Vielfalt narrativer Gattungen: von der Bibel (*Die Erfindung der Welt*, 1998; *Miniaturen und andere Grössen*, 1999 [Abb. 11], oder *Das Paradies*, 2001), dem Märchen (*Sofies Himmel*, 1995) oder Comic (im adaptierten Superman-Dress traten sie mit ihrer Frauenband Les Reines Prochaines 2009–2011 als «Die Heldinnen des Normalen» auf [Abb. 10]) über die Kunstgeschichte (zum Beispiel in ihrer Hommage an die deutsche Performancepionierin Ulrike Rosenbach, *In der Kurve der Ranke*, 2003) und (Schweizer) Historie (*11001 Jungfrauen*, 2001, oder *Das Boudoir des Unsichtbaren*, 2007) bis hin zur privaten Autobiografie. [Abb. 12 und 13].

3 Ursprung 2005, S. 183–192.

Mathis und Zwick wählen archaische, kulturell tradierte oder ganz persönliche Handlungsmuster und Motive aus, die sie miteinander kombinieren.

Ihre spezielle Art der Narration ist eine Strategie der List – ein verborgenes taktisches Manöver, das sie in all ihren Arbeiten einsetzen, um die Zuschauer lustvoll über diejenigen Machtverhältnisse nachdenken zu lassen, die als soziale Produkte unser unmittelbares Umfeld bestimmen. Narration funktioniert bei Mathis und Zwick als Strategie der List, weil sie damit Macht positiv konnotieren, so dass die Zuschauer diese an sich nehmen und ausüben wollen.

Die Utopie, die Mathis' und Zwicks Arbeiten durchzieht, ist ein urmenschliches Begehren nach Erfüllung – das Begehren nach Autonomie und Sinnlichkeit. Es ist die Utopie, sich nicht den materiellen alltäglichen Beschränkungen unterwerfen zu müssen, sondern diese mit den vorhandenen persönlichen Mitteln immer wieder überwinden zu können, ohne dabei eine Trennung von Rationalität und Sinnlichkeit in Kauf zu nehmen. Mit «Autonomie» ist hier das ideelle Verlangen nach «Selbstbestimmung» oder «Eigengesetzlichkeit», nach dem Recht einer Gruppe oder einzelner Menschen gemeint, ihre Verhältnisse selbst zu regeln.<sup>4</sup> Das Verlangen nach Sinnlichkeit bezieht sich unmittelbar auf den Bereich physisch-körperlicher Wahrnehmung. Ihre künstlerische Absicht handelt davon, sich das Fehlende oder Wünschenswerte mit eigenen Mitteln zu «verschaffen» und dabei die Machtverhältnisse, welche der Erfüllung zuwiderlaufen, zu problematisieren und zu überwinden. Mit Mathis' Aussage: «Für uns geht es darum, das Wünschenswerte zu behaupten und so auch zu benennen. Wir versuchen hinzuschauen und hinzuhören und das Gefundene mit Musik und anderen Wirklichkeiten anzureichern. Beim Video *«Babette»* wird von einer Katastrophensituation erzählt, im Wechsel mit Bildern des Genusses, der Schönheit der Blumen auf dem Feld. Wir versuchen immer Ambivalenzen zu beschreiben und so den Blick auf Mögliches wieder zu öffnen.»<sup>5</sup>

Die «Ambivalenzen» der Realität machen sie über eine formale Leichtigkeit sichtbar. Sie führen ihren Utopiediskurs, «das Wünschenswerte zu behaupten», unbeschwert, bunt, humorvoll, mit Ironie und Unsinn und kabarettistischem Witz. Wie die Dadaisten, Pop- oder Fluxuskünstler bedienen sie sich der unmittelbaren alltäglichen Oberfläche, wo gemäss Mathis der direkte Austausch mit dem Anderen stattfindet, um ihr Publikum zu unterhalten und für sich einzunehmen. Man verlässt ihre Videoinstallationen, Hörstücke, Konzerte oder Liveperformances nicht, ohne gelacht oder zumindest geschmunzelt zu haben, beschwingt ob den absurden Wortspielen und Behauptungen, schrägen Einfällen oder dynamischen Musik-, Stimm- und Tanzeinlagen. Der Oberfläche und Leichtigkeit bedienen sie sich, um Kontakt herzustellen. Wie aber verhandeln sie ihre Utopie inhaltlich? Welche Machtgefälle thematisieren sie in ihren Performances? Und welche Handlungsalternativen, welche alternativen Welten bieten sie dem Publikum an?

4 Vgl. [www.stangl.eu/psychologie/definition/Autonomie.shtml](http://www.stangl.eu/psychologie/definition/Autonomie.shtml), 29. Juli 2009.

5 Mathis in Regn 2010, S. 21.



Ihr Umgang mit Narration bietet einen wichtigen Schlüssel, um diese Fragen zu beantworten. Mathis und Zwick nutzen mimetische Narration primär, um Welten zu kreieren, wobei sie sich stets in der Nähe ihrer alltäglichen Lebens- und künstlerischen Welten bewegen, sich von ihnen inspirieren lassen, sie mit anderen, auch imaginären Realitäten bereichern und transformieren. Dies ist Teil ihres künstlerischen Arbeitsverständnisses: «Es geht dabei darum, sich den Dingen anzunähern, die noch nicht da sind. Die Arbeiten als Türöffner, als Möglichkeiten, der Welt zu begegnen, das ist auch schon so uralte. Es gibt Künstler, die bilden die Welt ab. Sie versuchen sie zu verstehen. Wir gehören zu denen, die Welt behauptend herstellen. Das ist tiefe politische Motivation und auch als Feministin eine Notwendigkeit.»<sup>6</sup>

In den Performances von Mathis und Zwick schwingen Macht- und Geschlechterdiskurs viel subtiler mit als in ihren Auftritten als Les Reines Prochaines,<sup>7</sup> deren Lieder explizit von «Geschlechterkampf», weiblicher Handlungs(ohn)macht und dem Bruch mit konventionellen Weiblichkeitszuschreibungen handeln. Doch Mathis' und Zwick's künstlerische Position wurzelt grundsätzlich im feministischen und künstlerischen Output der ausgehenden 1970er und der 1980er Jahre, wie Zimmermann anhand einer Aussage von Mathis aufzeigte: «Muda Mathis sagt von sich, dass ihr Verständnis von Performance in den 1980er Jahren gründe, im Umfeld von Bewegung und Punk, als Auftreten niederschwellig war: Jede konnte; und was sie nicht konnte, das lernte sie, indem sie es tat.»<sup>8</sup>

Dass die Arbeiten der beiden Multimediakünstlerinnen dennoch oder gerade deswegen hochkonzeptuell und präzise choreografiert sind, hängt mit dem Werkbegriff von Fluxus zusammen, den die junge Mathis Ende der 1970er Jahre kennenlernte und dem sie sich seither verbunden fühlt: «Plötzlich war es selbstverständlich, einfach mit dem Verstand Kunst zu machen, konzeptuell vorzugehen. [...] Steinbeinharte Konzepte lagen meinen Arbeiten zugrunde.»<sup>9</sup>

Mathis und Zwick setzen ihre inszenierten Bricolagen auch als Mittel der künstlerischen Forschung ein. Diese Tendenz zeigt sich vor allem in den jüngeren Performances. Oft wird ein Thema von aussen an sie herangetragen, indem Mathis und Zwick zum Beispiel zu Kunst- oder Wissenschaftsveranstaltungen eingeladen werden mit der Bitte, eine Performance zu den entsprechenden Themen zu kreieren, um auf performative Weise darüber nachzudenken. So setzen sie mimetische Narration ein, um die eigene Performancetradition oder das eigene Performanceschaffen zu rekapitulieren, wie später am Beispiel der Performances *In der Kurve der Ranke* (2003), *Biography I* (2000) und *Zeit für eine zweite Biographie* (2009) erläutert wird. Oder sie nutzen Narration, um das disziplinäre und mediale Denken (*Kleine Einheiten in grossen Ge-*

*füssen*, 2005) [Abb. 15] oder das Erzählen (*Meine Logopädin heisst Sus Zwick*, 2009) [Abb. 16–24] zu ergründen.

Im vorgegebenen Rahmen entwickeln sie ihre Performance. Indem sie sich zunächst den Parametern Raum, Titel der Veranstaltung oder Intention der Kuratorin anpassen, überlegen sie sich den nächsten logischen Schritt im Kontinuum in ihrer Arbeit. So dient ihnen der begrenzte Auftragsrahmen zugleich als Erweiterung ihrer Kunst.

### **Meine Logopädin heisst Sus Zwick (2009)**

*Meine Logopädin* wurde eigens für die Performanceveranstaltungen «Telling Tales» kreiert. Die Premiere fand am Samstag 21. März 2009 im grossen Kellersaal des Kunstmuseums Thurgau in der Kartause Ittingen statt. Auf Wunsch der Performerinnen wurde eine klar begrenzte, erhöhte Frontalbühne errichtet. Bei den gut hundert anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauern handelte es sich zum grössten Teil um Besucher des Kunstmuseums Thurgau, die neugierig auf Schweizer Performancekunst waren. Dauer der Performance: etwa zwanzig Minuten.

Die Performance wurde ein zweites Mal aufgeführt, am 3. April 2009 im Theaterhaus Gessnerallee, ebenfalls im Kontext von «Telling Tales». Der Aufführungsraum war viel kleiner, die Bühne ebenerdig, aber ebenfalls frontal. Bei den fünfzig anwesenden Zuschauerinnen und Zuschauern handelte es sich mehrheitlich um Kenner der Performance- und Theaterszene.

Die beiden Performances unterscheiden sich alleine durch den Schluss, den Mathis und Zwick für die zweite Aufführung ausbauten, indem sie ihn um einen Tanz ergänzten.

### **Erzählte Welt**

Die (medienunabhängigen) Motive von *Meine Logopädin* sind die Elemente, die es braucht, um eine Geschichte zu erzählen. Mathis und Zwick fragen nach diesen Elementen und spielen mit verschiedenen Sprecher- und Erzählerfunktionen und -haltungen, womit sie verschiedene Spielarten des Erzählens thematisieren.

Der (medienabhängige) Plot von *Meine Logopädin* besteht aus mehreren aneinandergefügt sprachlichen und körperlichen Handlungen: Mathis spricht einen poetischen Monolog, der das performative Lesen zum Inhalt hat («Wenn der Körper liest»). Dann tanzen sie und Zwick zu Musik; Buchstaben werden auf ihre Körper projiziert.

[Abb. 16]

Dann wendet sich Mathis wieder ans Publikum und behauptet, dass sie keine Geschichten erzählen könne, sondern eine Dichterin sei. Mathis kommentiert und visualisiert ihr Verhältnis zur Sprache. Sie stellt Zwick, die in einem roten Schrank versteckt war, als «meine Logopädin Sus Zwick» vor. Mathis rollt den Schrank mehrere

6 Ebd.

7 Die Frauenband existiert in wechselnden Formationen seit 1987, derzeit mit Michèle Fuchs, Fränzi Madörin, Muda Mathis und Sus Zwick.

8 Zimmermann 2004, S. 64.

9 Mathis in Regn 2010, S. 3.



Male im Kreis umher, übersetzt die von Zwick aus dem Schrank heraus erzählte Geschichte von Zwicks Grossmutter und ihrem roten Schrank. Zwick und Mathis nennen und visualisieren die wichtigsten Elemente, die es braucht, um eine Geschichte zu erzählen. Mathis fragt nach den Elementen, die dem Sprechen «Futter geben»; Mathis fragt nach dem «Schlüssel», «der Nadel», dem «Anfang des Knäuels», nach dem «Fett», dem «Öl, das dem Sprechen Futter gibt». Sie singt mehrere Male ins Publikum: «Wo ist sie, die zu mir spricht?» Mathis' und Zwicks aufgezeichnete Stimmen aus dem Off wiederholen die variierte Frage: «Wo ist sie, die ...?» Zeitgleich stellen sich Mathis und Zwick in unterschiedlichen Posen rechts und links vom Schrank auf, verbunden durch eine lange Holzlatte. Zwick erzählt eine Erinnerung aus ihrer Kindheit, als der Vikar sie zuhause besuchte, um die Beichte abzunehmen. Zum Schluss ernennen sie den roten Schrank zum Transistorradio. In der Aufführung im Theaterhaus Gessnerallee erweitern Mathis und Zwick diesen Schluss, indem sie in weissen Unterröcken zu Musik tanzen und dabei wiederholt und betont die Buchstaben «A» und «B» singen.

Der erzählte Inhalt wird hier verkürzt wiedergegeben: Da es sich bei den Performances von Mathis und Zwick insgesamt nicht um nacherzählbare Geschichten mit langem Spannungsbogen handelt, wird hier nur die metanarrative Passage aus *Meine Logopädin* ausgeführt, in deren Verlauf Zwick und Mathis ihre performative Erzähltheorie inszenieren: Zwick: «Für eine Geschichte braucht es: ein Milieu ... Es braucht auch ein Geheimnis. Eine Geschichte braucht auch eine Moral. Und, einen Faden. Sie braucht auch ... eine Identifikationsfigur. Und eine Zuhörerschaft.» [Zwick schaut Mathis an, die sich inzwischen mit einem weissen Tuch verhüllt hat und als «Identifikationsfigur» auf einem Schemel sitzt. Mit verstellter Stimme kreischt Mathis:] «Was wäre ich ohne dich, nur ein unorganisierter Erdhügel.» [Mathis mit tiefer Stimme:] «Was wär' ich ohne dich, bloss eine strukturierte Pfütze.» [Zwick zum Publikum:] «Sie braucht einen klaren Anfang. Und ein Ende. Sie braucht ... Aktion ... und Reaktion. Das eine ... ergibt das andere. Sie braucht einen Strang. Und sie braucht auch Unterröcke. Und natürlich ... einen Höhepunkt.»

Auf den weiteren Inhalt wird direkt in den folgenden Analysen der Erzählstrategien eingegangen. Ihre erzählte Welt, die Mathis und Zwick mimetisch-narrativ zeigen, ist primär die Welt des Künstlers als Bricoleur, die Welt des Spiels, der Forschung und der Kreation oder des Geschichtenkonstruierens. Es ist somit auch die Welt des multimedialen, performativen Raumes, der durch das Zusammenspiel<sup>10</sup> von Installation, Performance und Narration als ein Werdender kreiert und dargestellt wird. Dass sich Mathis als multimediale Künstlerin zunächst und vor allem für den performativen, flüchtigen Raum interessiert, erörterte sie jüngst: «Das Ephemere ist für mich das Eleganteste überhaupt. Gut – auch wenn es in der Tradition bildender Kunst nicht unbedingt ganz vorne steht. Bei mir steht das Material nicht über dem Prozess, obwohl

ich von der Bildhauerei herkomme. Schon da hat mich der Raum besonders interessiert.»<sup>11</sup>

Ihre erzählten Welten sind meistens in der Gegenwart angesiedelt, in der Jetztzeit, wurzeln jedoch auch in oder sind durchdrungen von selbst erlebten oder erzählten vergangenen Ereignissen. So stellen die erzählten Welten stets eine Mischung aus Realität und Erfindung dar, wobei Autobiografisches als Teil der Fantasie fungiert.

Das eigentlich Narrative entsteht bei Mathis und Zwick vor allem durch das, was Fludernik als «Vermittlung anthropozentrischer Erfahrung» nennt.<sup>12</sup> Auch bei Saemann und Duyvendak und im weitesten Sinne in allen narrativen Performances geht es grundsätzlich um ein Erzählen als «Vermittlung anthropozentrischer Erfahrung». Doch bei Mathis und Zwick trifft diese Definition des Erzählens genau den Punkt: Ihre erzählten Welten entstehen nicht primär über die Darstellung einer Folge von Ereignissen in der Zeit. Die Diegesen mit ihren Protagonisten und Charakteren entstehen vielmehr durch ein Aneinanderreihen von Handlungsschemata, Vermittlung von Gedanken, Gefühlen, Darstellung von akustisch-visueller Wahrnehmung und Reflexion,<sup>13</sup> während bei Saemann oder Duyvendak verstärkt die lineare, nacherzählbare Handlung in der Zeit die Erzählung(en) bildet. Bei Mathis und Zwick entstehen nicht primär nacherzählbare Geschichten, sondern nacherzählbare Momente, Bilder, Gesten, poetische Sentenzen, die als aufblitzende Geschichten in der Erinnerung der Zuschauer haften bleiben. Das Erzählte wird somit über einen Bild-Wort-Dialog vermittelt, ähnlich einem Bilderbuch, aber mit der lebendigen Sinnlichkeit von Körpergestik und Stimme im dreidimensionalen Hier und Jetzt.

## Erzählstrategien

### Inszenierte Bricolage

Bricolieren ist das, was Mathis und Zwick generell während ihrer Liveauftritte auf der Bühne treiben und was hier zugleich als Haupterzählstrategie bezeichnet wird, nutzen Mathis und Zwick doch für ihre Performances seit Jahren immer wieder die gleichen Alltagsobjekte, die sie entsprechend dem Inhalt ihrer Performances auf der Bühne reorganisieren und zweckentfremden.<sup>14</sup> Aber auch wenn Mathis' und Zwicks Handlungen auf der Bühne als Bricolieren bezeichnet werden können, so sind sie stets im Spannungsfeld zwischen Bricolage, Spiel und Wissenschaft zu sehen; denn dieses Reorganisieren und Umdeuten ist nie spontan, sondern präzise choreografiert: Sie inszenieren das Bricolieren auf der Bühne. Sie lassen sich freiwillig auf die «Begrenztheit vorgeformten Materials» wie auch auf die besonderen Bedingungen vor Ort ein.

11 Mathis in Regn 2010, S. 4.

12 Vgl. Fludernik 2008, S. 73.

13 Vgl. ebd.

14 Siehe unten, S. 108.



Dann öffnen und erweitern sie vor den Augen des Publikums diesen engen Rahmen durch fantasievolle Uminterpretation der vorhandenen Mittel.<sup>15</sup>

Das inszenierte Bricolieren eignet sich prinzipiell als Erzählstrategie, weil ihm zwei wichtige mimetisch-narrative Aspekte per definitionem zu eigen sind, nämlich das Reorganisieren von Objekten, Subjekten oder Ereignissen in der Zeit, was zu veränderten Ereignissen oder Strukturen führt, sowie das Sammeln und Aufbewahren von Gegenständen, das dem narrativen Vorgehen gleicht.<sup>16</sup>

Mit der inszenierten Bricolage als mimetisch-narrativer Gattung sowie als Erzählstrategie schaffen Mathis und Zwick auf der Bühne eine mehrfache Transgression beschränkter Räume: eine Überschreitung des physischen und semantischen Raumes (Erzählstrategie der inszenierten Bricolage), des linear-analytischen Wahrnehmungsraums (poetisches Erzählen), des Körperraumes (Maskerade) und des gesellschaftlichen Raumes der Konventionen (Zitat). Die Transgression des beschränkten Bühnenraums zeigt sich auch durch eine für Mathis' und Zwicks Performances charakteristische Szenografie des Wachstums: Die Performances beginnen meistens in einem spärlich eingerichteten, dunklen Bühnenraum, der sich im Laufe der Aufführung durch das komplexe Zusammenspiel von Licht und Dunkel, von Körpern, Objekten, Tönen, Projektionen, Farben, Sprache, Musik und Gesang in vielfältige autonome Resonanzräume erweitert.

Es macht Sinn, die Erzählstrategie der inszenierten Bricolage im Folgenden unter dem Aspekt der Erzählperspektive zu betrachten. Denn die spezifische Erzählstrategie macht auf umfassende und beispielhafte Art sichtbar, welche Instanz(en) jeweils die Erzählung und/oder den narrativen Diskurs in den Performances von Mathis und Zwick vermitteln und damit die Sichtweise des Erzählerischen oder Erzählten prägen. Metanarration und Komik sind dabei zwei wesentliche Haltungen der beiden Performerinnen.

«Ich kann gar keine Geschichten erzählen» (Mathis): Sowohl in *Meine Logopädin* wie auch in *Protuberanzen II* repräsentieren Mathis und Zwick Geschichten und distanzieren sich gleichzeitig metanarrativ von ihnen. Den Zuschauern wird suggeriert, dass nur durch ihre eigene Mittätigkeit oder Autorschaft eine Geschichte existiert oder eben existieren würde. Diese Gleichzeitigkeit von abwesender und präsenter erzählter Welt betont jedoch einen Zweifel an der tatsächlichen Existenz einer solchen Welt, was implizit auf einen Konflikt zwischen Textwelt und Wunschwelt einer Figur oder Erzählerin hinweist.

Kann ich mit meinen Mitteln die gewünschte andere Welt wirklich erzählen? Welches wäre meine Rolle in dieser anderen Welt? Dieser grundlegende Zweifel am Geschichtenerzählen, den Mathis in *Meine Logopädin* artikuliert, schwebt in all ihren Performances mit, die genau deshalb aber implizit vehement den Wunsch und die Sehnsucht nach einer erzählten Welt kommunizieren. So markiert Mathis' Behauptung «Ich kann

15 Vgl. Perger in Hug/Perger 2003, S. 162: «Typisch für den Bricoleur ist die kreative Zweckentfremdung dieser Gegenstände.» Vgl. auch ebd., S. 155 f. mit Anm. 4.

16 Vgl. Bal 2006b.

Abb. 1 und 2: Andrea Saemann:  
*Schlüsselreize: die Eltern, das Haus  
und die Tasche*, Videostill aus der Auf-  
zeichnung der Performance im Davids-  
eck, Basel, 27. September 1996,  
[www.xcult.org/ateliers/atelier2/vater-  
bild/0403.html](http://www.xcult.org/ateliers/atelier2/vater-<br/>bild/0403.html).

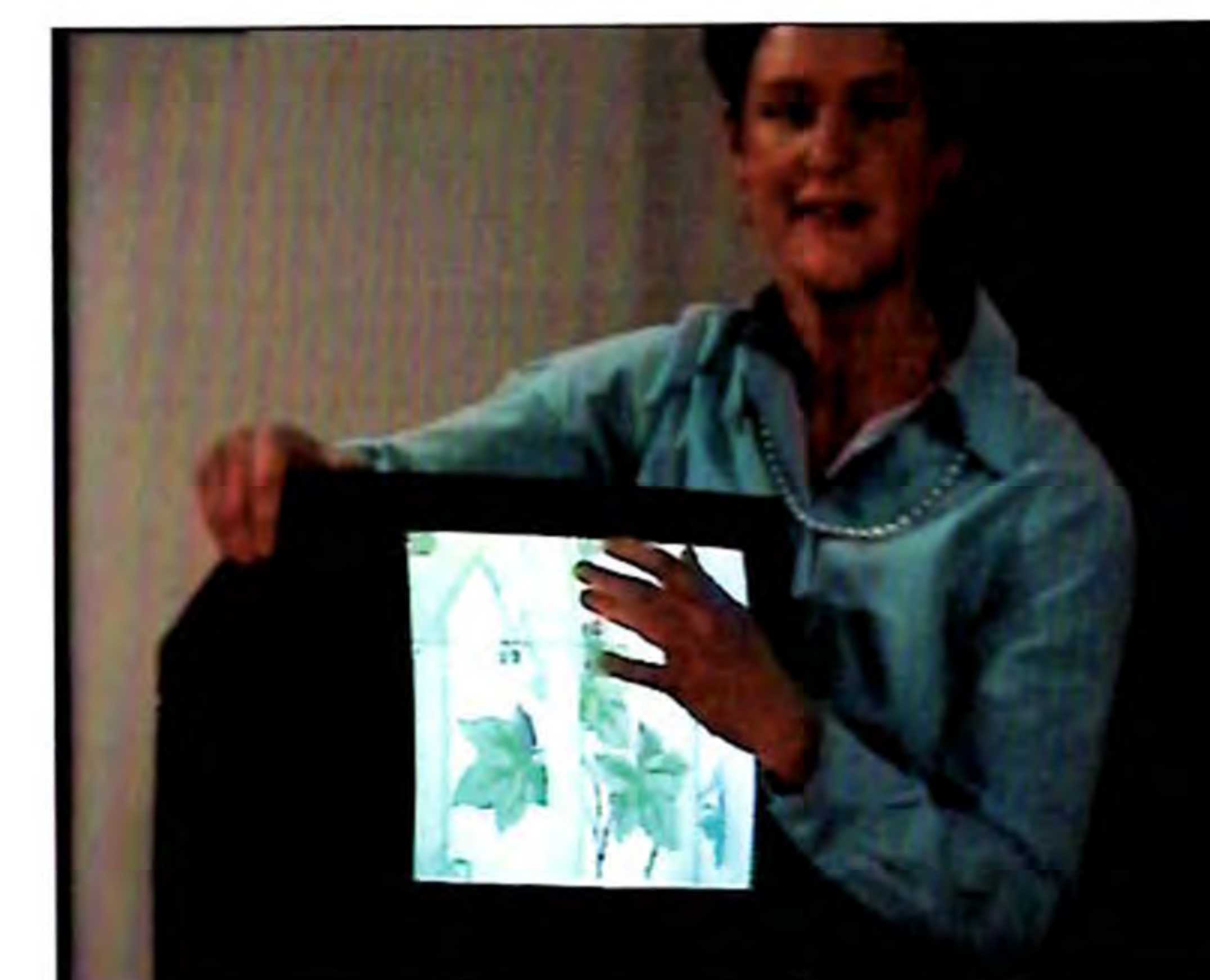


Abb. 3: Andrea Saemann:  
*Terminator 1+2, eine Film-  
vorstellung*, 1999,  
Foto: Ruedi Schill.

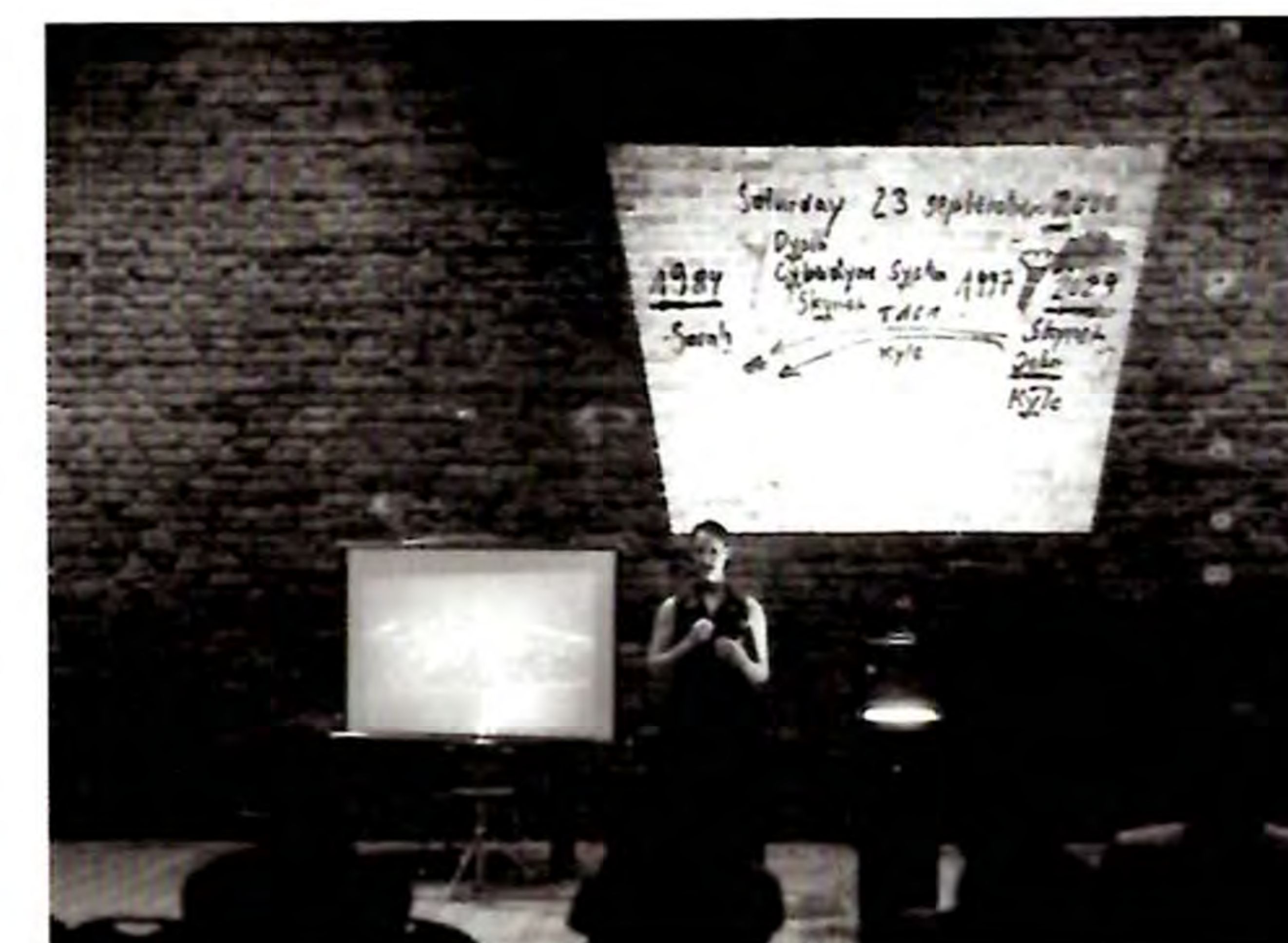






Abb. 50 und 51: *Made in Paradise*, *Telling Tales*, Kunstmuseum Thurgau, Kartause Ittingen, 21. März 2009, Fotos: Daniel Lochmann.

gar keine Geschichten erzählen» in *Meine Logopädin* den Beginn eines längeren Monologs, mit dem sie, direkt ans Publikum gewandt, ihr eigenes Verhältnis zum Erzählen kommentiert. Mathis steht während ihres Monologs vorne am Bühnenrand, trägt ihr kurzes rotes Samtkleid und hält sich das Ende eines langen weissen Schlauchs ans Ohr, durch den ihr Zwick, verborgen hinter einem Schrank auf der Bühne, den Text souffliert: *Mathis*: «Ich kann gar keine Geschichten erzählen. Ich kann Bilder machen. Kleine, kurze, kompakte, in sich geschlossene Einheiten. Kleine Räume, in denen Elemente, Figuren oder Worte, Objekte oder Farben, Töne zueinander in Beziehung stehen, komponiert im klassischen Sinne. In literarischen Kategorien gesprochen, sind es wohl Gedichte. Ja, ich bin wohl eine Dichterin. Ich würde ja sehr gerne Geschichten erzählen können, aber ich kann's nicht. Es tönt jetzt blöde. Ich bin eben nicht in die Geschichtenerzählschule gegangen. Ich bin in die Bild- und noch ein Bild- und noch ein Bildschule gegangen. Ja, ich liebe das Erzählerische, das Figurative, in Wirklichkeit aber ist es abstrakt. Vielleicht nicht so gemeint, aber auf jeden Fall so gebaut. Zu aller Verwirrnis kommt noch hinzu: Ich selbst, als nicht unwesentlicher Teil meiner Arbeit, habe den Hang, eine Figur zu sein, wie ausgeschnitten aus einem Comic oder Kinderbuch. Doch das sieht nur so aus. Ich erinnere Sie nur daran, weil ich so kompakt bin und so deutliche Konturen habe. Ich spreche, und Sprache und gesprochene Sprache im Speziellen ist ein brutaler Indikator für Geschichten. So wähnt sich das Publikum in einer Geschichte, aber 's ist keine.»

[Abb. 18]

Mathis' Verständnis des Geschichtenerzählens – hier spricht sie als reflektierte Autorin und Performerin zum Publikum – orientiert sich an einem engen und, wie hier gezeigt wird, überholten Narrationsbegriff. Ihre Performances sind zwar keine linearen Erzählungen wie zum Beispiel *Saemann meets Schneemann*, wie Mathis zu Recht andeutet, sondern multimediale Verdichtungen. In ihnen überwiegt der Darbietungsmodus des dichterischen *showing*, der mit kurzen *telling*-Sequenzen abwechselt. Wobei die einzelnen Handlungssequenzen lose, aber logisch miteinander verknüpft sind und durch das wiederholte Auftreten und Verknüpfen derselben Elemente mögliche erzählte Welten skizziert werden, wenn auch für kurze Zeit und auf abstrakte Weise. Was Mathis im ersten Teil von *Meine Logopädin* als rigorose Abgrenzung vom Geschichtenerzählen behauptet, entwickelt sich in den folgenden zwanzig Minuten zur metanarrativen Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten von Sprache und Narration, die Mathis und Zwick performativ inszenieren. Dabei visualisieren sie die – scheinbar – üblichen Kategorien, nach denen eine spannende Geschichte im engen, klassisch-narratologischen Sinn gebaut werden sollte. Zugleich spielen sie jedoch mit den Konventionen: einerseits durch ihre Auswahl und Zusammenstellung der ihnen wichtigen Elemente (Milieu, Geheimnis, Faden, Identifikationsfigur, Zuhörerschaft, Anfang, Ende, Aktion, Reaktion, Strang, Unterröcke, Höhepunkt), die mehr an kriminalistisch-erotische Geschichten erinnern als an eine übergreifende Erzähltheorie. Andererseits wirken die Visualisierungen äusserst komisch, etwa wenn der



weisse Schlauch als Metapher für die Sprache fungiert, während er sich um Mathis' Körper windet und sich fast nicht bändigen lässt. Oder wenn Mathis, mit einem weissen Tuch überdeckt, die Identifikationsfigur repräsentiert, die somit keine Helden-, aber eine ideale Projektionsfigur darstellt, die ohne den Zuschauer nur «ein unorganisierter Erdhügel» oder «eine strukturierte Pfütze» wäre. Oder wenn die «Moral» der Geschichte mit Mathis' Schatten visualisiert wird, der im Dunkeln beinahe lautlos vorbeihuscht. Auch hier ergibt sich die subversive Komik aus dem Zwiespalt von ernstem Begriff und der jeweiligen Pose.

[Abb. 19]

Das inszenierte Bricolieren in *Meine Logopädin* lässt sich am Einsatz eines roten Schrankes beispielhaft verdeutlichen. Er ist eines von wenigen Bühnenrequisiten und dient, wie die anderen Requisiten und Medien, der Visualisierung von Mathis' und Zwicks metanarrativen Reflexionen. Er wird im Laufe der Performance mehrfach und in unterschiedlichen narrativen Kontexten metaphorisch und metonymisch verwandelt und verweist dabei stets auf einen anderen Schauplatz, der über die beschränkten Bühnenverhältnisse hinausweist. Indem er eine Stadt darstellt, indem er den Resonanzraum einer Geschichte repräsentiert, indem er zum Protagonisten einer Geschichte wird, die Sus Zwick als extradiegetische Ich-Erzählerin erzählt, und indem ihn Mathis zum Transistorradio ernannt, dient der Schrank gleichzeitig der Überschreitung des physischen wie auch des konventionellen sprachlichen Raumes. Kurz nach Beginn der Performance richtet sich Mathis appellativ und mit einem metasprachlichen Monolog zum Publikum und kommentiert, dass Sprache für sie als Künstlerin, trotz vielen Missverständnissen, die sie erzeuge, «etwas sehr Schönes», «Praktisches» und «Effizientes» sei, denn: «Ich kann z. B. sagen ... Ich könnte z. B. sagen: Stellen Sie sich vor ... [Mathis zeigt auf einen schwarzen Vorhang, der hinter ihr an einem Ständer herunterhängt] Hier wäre eine Stadt. [Sie rollt den Vorhang zur Seite, ein roter Kasten wird sichtbar, Mathis zeigt auf den Kasten] Dann ist hier eine Stadt!» Dieser Appell an die Vorstellungskraft der Zuschauer, der als Kombination von räumlicher Behauptung und grammatikalischem Konjunktiv verbalisiert ist, kommt in ihren Performances häufig vor, so auch in *Protuberanzen II* (2004), die nicht explizit als metanarrative Arbeit konzipiert waren, es implizit dennoch sind.

In *Protuberanzen II* (Abb. 15) wenden sich Mathis und Zwick wiederum als Autorinnen und Performancekünstlerinnen ans Publikum, an das sie mit folgender Ansprache appellieren: Mathis: «Meine sehr verehrten Damen und Herren, stellen sie sich vor, das [zeigt auf eine Kerze, die sie in der Hand hält] wäre die Sonne. [Zwick zeigt auf den Bühnenhintergrund und sagt:] Und hier, hier wäre die Finsternis. Mathis: Dann würde diese Sonne diese Finsternis erhellen» [bläst die Kerze aus].

Im Konjunktiv und mit lokalisierender, deiktischer Gestik behaupten Mathis und Zwick mimetisch eine von Sonnen, Schatten und Körpern geprägte Welt, die «hier wäre». Sie fungieren somit nicht nur appellierend, sondern zugleich als analytische Erzählerinnen, die sich zur Geschichte äussern. Und genau wie in der Performance

*Ausflug in die Fresken* von Andrea Saemann, die im selben Jahr (2004) entstanden ist, oder wie in *Saemann meets Schneemann*, in welcher Saemann einen umgestürzten Baum repräsentiert, kreieren Mathis und Zwick performative Räumlichkeit allein durch das Zusammenspiel von Geste und Wort. Während Saemann jedoch einen realen Raum im Raum rekonstruiert, transformieren sich Mathis und Zwick zu Fabelwesen oder grotesken Installationen als Teil erfundener Geschichten, die in *Protuberanzen II* ebenso an ein Märchen, einen Mythos oder an einen alltäglichen Waldspaziergang erinnern: [Mathis beugt ihren flachen Rücken nieder und setzt ihren Kopf an Zwicks Hintern. Zwick führt eine dünne grüne Krawatte unter das Kinn und hält die beiden Enden seitlich hoch über ihren Kopf hoch, spricht zum Publikum:] «Sie würden an einen Zentaur erinnert werden oder an ein Reh. Auf jeden Fall an ein Tier. Uns ist das recht. Wir sind nämlich eine Hirschkuh.» [Abb. 14]

Die burleske Komik, die sich hier ergibt, ist typisch für die mimetisch-narrativen Wortspiele von Mathis und Zwick. Die Komik entsteht objektiv aus der zwiespältigen Verbindung von «Begriff und [...] Pose»,<sup>17</sup> wie Zürcher pointiert dargelegt hat. Mathis und Zwick (die in diesem Beispiel mittels einer dünnen grünen Krawatte ein Geweih, Hörner oder Ohren visualisiert, je nach Assoziation, die im Zuschauer geweckt wird) haben erstens wenig Ähnlichkeit mit einer Hirschkuh und zweitens trägt eine Hirschkuh selten Geweih oder Hörner. Zur Komik trägt zudem die subjektive Bedingung bei, dass die Zuschauer eine Haltung «nicht im Ernst» einnehmen.<sup>18</sup> Die Performances von Mathis und Zwick schüren grundsätzlich eine Erwartungshaltung «nicht im Ernst».

Das Komische ist bei ihnen «Ausdruck von präzise kalkulierten Spielregeln, die einer künstlerischen Logik folgen»,<sup>19</sup> was sie mit Kunstformen wie Dada, Surrealismus, Fluxus oder auch Pop-Art verbindet. Absurdität, Verwirrung, Humor, Spiel und Anarchie werden als Teil der Realität akzeptiert, denn dem Geschichtenerzählen als einem Konstruieren einer verbindlichen anderen Welt misstrauen sie.

Neben humoresken Geschichtsandeutungen und metanarrativen Visualisierungen erzählen Mathis und Zwick aber auch veritable Geschichten im Indikativ und im *telling*-Modus, indem sie als autodiegetische Ich-Erzählerinnen aus ihren Erinnerungen schöpfen. So erzählt Zwick als auktoriale Erzählerin die Umzugsgeschichte von ihrer Grossmutter und dem roten Schrank. Zwick sitzt dabei im Schrank, während Mathis als Übersetzerin ihrer Geschichte fungiert. Sie legt ihr Ohr dicht an die Schrankwand, um Zwicks Worte zu verstehen und sie dann laut und für das Publikum verständlich zu wiederholen. Das Motiv des «Sprachrohrs» wird hier in abgeschwächter Form wieder aufgegriffen. Bereits Mathis' Monolog wider das Geschichtenerzählen, der ihr von Zwick über den langen weissen Schlauch eingeflüstert wurde, warf die Frage nach der Erzählhierarchie und Erzählperspektive auf. Wer erzählt hier wessen Meinung oder Geschichte? Welche Rolle spielt die «Logopädin» alias Sprecherzieherin

<sup>17</sup> Zürcher 2010, S. 97.

<sup>18</sup> Siehe oben, S. 57.

<sup>19</sup> Glasmeier 2005, S. 129.



«Sus Zwick»? Inwiefern ist jedes Reden stets eine Übersetzung, eine Neuordnung bestehender Aussagen im Sinne der Bricolage? Gibt es eine authentische Aussage oder Autobiografie?

Bezeichnenderweise wird in *Meine Logopädin* die Mundart für die Wiedergabe autobiografischer Geschichten verwendet, während das Hochdeutsch für die metanarrativen Reflexionen eingesetzt wird. Zum Ende der Performance erzählt Zwick eine unangenehme Episode aus ihrer Kindheit, als der Vikar sie zuhause besuchte, um die Beichte abzunehmen. Zwick erzählt als autodiegetische Ich-Erzählerin im historischen Präsens.

Sie stützt sich auf den roten Schrank, der Bühnenraum ist abgedunkelt, auf den Schrank werden verschiedene Nomen in grossen Lettern geschrieben, vertikal von oben nach unten projiziert: Kastentüre, Blume, Tante, zweite Klasse, Kommunion, Gipsbein, Zuhause, Freundinnen, Vikar, Besuch etc. Die Nomen bilden somit eine schriftliche Verdoppelung ihrer mündlichen Erzählung, sind aber genauso ephemere wie diese, da sie sich in der Dunkelheit verflüchtigen. Im Hintergrund sind rhythmische Ukulelentöne zu hören, die Mathis live zupft. Zwick erzählt, wie sie feuerrot wurde, als sie dem Vikar antworten musste, ob sie ihre Sünden bereue. Ihre Emotionen waren so heftig, dass alles um sie herum, auch die Stadt, rot wurde: Zwick: «Mir wirds heiss und chalt und heiss und chalt. Und ich wird füürrot. Alles wird rot: d'möbel, d'stube, s'huus, die ganzi stadt, alles rot.»<sup>20</sup>

Die Farbe Rot zieht sich hier – buchstäblich – wie ein roter Faden durch die Performance und bildet ein wichtiges Stilmittel der Gesamtposition. Bildhaft-assoziativ werden so die einzelnen «kleinen Räume», «Figuren», «Worte», «Objekte» oder «Farben»<sup>21</sup> miteinander verbunden und spielen sich gegenseitig Nahrung für aufblitzende Geschichten zu.

Indem Mathis und Zwick analytische, erzähltechnische und metanarrative Elemente spielerisch verschränken, transgredieren ihre Geschichten, die sich mithilfe der inszenierten Bricolage ergeben, die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Vorstellbaren, zwischen dem Konventionellen und dem Möglichen, zwischen dem Gegebenen und dem Begehrten als einer realisierbaren Utopie. Der künstlerische Anspruch ihrer Arbeiten liegt darin, die Zuschauer mit einem reflektierten Alltag zu konfrontieren, der bricolierend verwandelt wird. Hier zeigt sich das transgressive, listige Potenzial dieser Erzählstrategie. Indem Mathis und Zwick das bricolierende Handeln inszenieren, inszenieren sie zugleich sich selbst als autonom handelndes Subjekt, welches die Umwelt und deren Transformationen «sieht» (Fokalisierungsinstanz) und welches sich von der realen Begrenztheit seiner unmittelbaren Umgebung nicht einschränken, sondern inspirieren lässt. Ihre Haltung drückt demnach aus: sich nicht von der scheinbaren Zweckbestimmung der Gegenstände beeindrucken zu lassen, sondern deren Bedeutung selbst neu zu bestimmen.

20 «Mir wird's heiss und kalt und heiss und kalt. Und ich werde feuerrot. Alles wird rot: die Möbel, das Wohnzimmer, das Haus, die ganze Stadt; alles rot.» Zwick in *Meine Logopädin*, 2009.

21 Siehe Zitat Mathis' oben, S. 97.

### Maskerade

Wie bei der inszenierten Bricolage leben Mathis und Zwick auch im Spiel mit ihren Identitäten ein Verlangen nach lustvoller Selbstbestimmtheit vor. Durch die wiederkehrende Wahl ihrer Kostüme aus einer beschränkten Palette werden sie zu Figuren in ganz unterschiedlichen Abstraktionen ihrer Selbst – ohne jedoch die eigene Identität aufzugeben. Hierin zeigt sich ihr selbstbestimmter Umgang mit ihrer Identität als Frau und Künstlerin.

Ihre Kostümpalette beschränkt sich meistens auf eine paar wenige, wiederkehrende Kleidungsstücke, die Mathis und Zwick während der Performances an- und ausziehen: Ein ärmelloses rotes, schwarzes oder grünes Kleid, ein alter brauner Hut, ein alter brauner oder schwarzer Mantel, ein weisser Kittel oder Unterrock. Es sind minimale Maskierungen ohne auffällige Schminke, Perücke oder andere Transformationsmittel, wie sie beispielsweise die amerikanische Künstlerin und Fotografin Cindy Sherman für ihre Selbst- und Fremdinszenierungen einsetzt, um verschiedene Rollenzuschreibungen auszuloten.<sup>22</sup>

«Im Zusammenhang des Spiels bedeutet Maske nicht Verkleidung, sondern gleichfalls ein Befolgen der Spielregeln, das in festgelegten Typisierungen sichtbar wird.»<sup>23</sup> Was der deutsche Kunsthistoriker Michael Glasmeier hier im Vergleich mit den Figuren der Commedia dell'Arte äussert, trifft auch auf die Maskerade von Mathis und Zwick zu, die, den Regeln der Bricolage entsprechend, stets aus Kleidern des unmittelbaren Umfelds besteht.

Es stellt sich nun die Frage, unter welcher Maske Mathis und Zwick tatsächlich spielen. Sind sie die neuen Clowns oder Narren des 21. Jahrhunderts und agieren so mit einem Künstlerstatus, der, wie Glasmeier es ausführte, die moderne Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts prägten? Denn: «Nur unter der Maske lassen sich andere Wahrheiten und Realitäten, Obszönitäten, politische und gesellschaftliche Gemeinheiten sagen und ausspielen. Das mag ein Gemeinplatz sein, hat aber weitreichende Konsequenzen: Der moderne Künstler gilt als der neue Narr und weisse Clown. Er identifiziert sich mit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Circus und Kabarett.»<sup>24</sup>

Als Kabarettistinnen fehlt ihren Performances jedoch das Hinarbeiten auf eine politische Pointe, als Clowns fehlen ihnen die Tragik und Melancholie (der frühen Clowns) oder die Aggressivität und Verstörung (wie zum Beispiel in den Arbeiten von Bruce Naumann Mitte der 1980er Jahre).<sup>25</sup> Mathis und Zwick brauchen ihre Maskierung nicht primär, um ihre Körperlichkeit zu verändern, sondern um sie zu betonen und dem Publikum lustvoll die beiden wandelbaren Typen Mathis und Zwick auf der Bühne zu präsentieren. Sie zeigen ihre Körper so, wie sie sind, bewegen sie besonders in ihren Tanzeinlagen auf unbefangene, sinnliche Weise, auch wenn – oder gerade

22 Zu Cindy Shermans Spiel mit unterschiedlichen «Rollenzuschreibungen» vgl. Glasmeier 2005, S. 135.

23 Ebd., S. 130.

24 Glasmeier 2005, S. 130.

25 Vgl. ebd.



weil – sie nicht den bei uns vorherrschenden gesellschaftlichen Schönheitsidealen entsprechen. Mathis und Zwick überschreiten damit gesellschaftlich verankerte Konventionen und thematisieren zugleich die – stets aktuelle – Frage nach den sozial und kulturell geprägten Rollen, deren Aneignungen und Artikulationsformen.

So bewegen sich Mathis und Zwick vielmehr «unter der Maske des Künstlers», die ihnen erlaubt, ihre Identität als Frau und Künstlerin immer wieder zu transgredieren. Es gilt demnach, was Glasmeier bezüglich der Dadaisten, Fluxuskünstler und der an sie anknüpfenden Künstler feststellt: «Das Künstlersein wird ihnen selbst zur Rolle. Der Künstler kann den Künstler spielen und darauf setzen, dass das Regelwerk der Kunst ihn automatisch im Schutz des Distanzraums rezipiert. Nicht «Unter der Maske des Narren»,<sup>26</sup> sondern unter der Maske des Künstlers werden komplexe Spielanleitungen entworfen und jenseits einer Melancholie des Scheiterns exekutiert.»<sup>27</sup>

Wenn Mathis in *Meine Logopädin* das Publikum aufklärt, dass sie keine Figur «aus einem Comics oder Kinderbuch» sei, spielt sie geschickt mit ihrer eigenen Maske, die – benannt – umso stärker zutage tritt.

Die Erzählstrategie der «Maskerade» fokussiert die Tatsache, dass sich die beiden Künstlerinnen «verkleiden», um damit vom eigenen Körper zu abstrahieren und ihn anhand von Regeln neu darzustellen (denn im Alltag sieht man Mathis und Zwick vorwiegend in Jeans und T-Shirt). Hier muss an Judith Butlers Verständnis von Körper und Macht angeknüpft werden, denn für Butler ist der Körper «ein Raum der Leidenschaft, ein Knotenpunkt, ein Umlenkungspunkt der Macht und möglicher Ort, von dem aus Widerstand erfolgen kann». Im lustvollen Präsentieren ihres Körpers und im bricolierenden Ausprobieren unterschiedlicher Selbstbilder offenbaren Mathis und Zwick einen Genderaspekt, der sich gegen die autoritäre Fixierung sexueller Prägung stemmt. Denn ihre autonome Bestimmung von Körperlichkeit und Sexualität überträgt sich nicht nur auf das weibliche, sondern auch auf das männliche Individuum – zumindest wäre dies Teil ihrer realisierbaren Utopie. Der politische, gesellschaftskritische Impetus ihrer Erzählstrategie der «Maskerade» liegt somit in der Forderung, dass jede und jeder sich mit den eigenen – im unmittelbaren Umfeld vorhandenen – Mitteln artikulieren soll und dass Identität als soziales Konstrukt sich im Bereich des Erzählens und der sozialen Praxis manifestiert.<sup>28</sup>

### Poetisches Erzählen

Die Performances von Muda Mathis und Sus Zwick sind multimediale poetische Collagen aus Sprache, Ton, Bild und Aktion. Mit ihren poetischen Sprachhandlungen greifen sie nicht (wie bei der inszenierten Bricolage) primär auf Bestehendes zurück, sondern stellen eine Erfindung, eine neue Aussage in den Raum.

26 Zitat aus Poley 1981; Glasmeier 2005, S. 136 mit Anm. 5.

27 Glasmeier 2005, S. 130 f.

28 Zu feministischen Theorien (unter anderem derjenigen von Judith Butler), die im Rahmen der Psychoanalyse entstanden sind, vgl. Carlson 2004, S. 51 ff. Zur Entwicklung und Bedeutung von Butlers Gender- und Identitätstheorie siehe vor allem ebd., S. 76 ff.

Dies geschieht einerseits über synthetische Erzähleräußerungen,<sup>29</sup> die als Sätze meistens weder zeitlich noch räumlich determiniert sind. Indem er im Präsens steht, wird der Diskurs lyrisch. Eine solche Sätze liegt zum Beispiel in den Worten: «Wenn der Körper liest, dann liest er mit seinem Rumpf, mit seinen Armen und Beinen. Wenn der Körper liest, dann tut er dies mit einer sehr feinen Membran. [...] Wenn der Körper liest, dann tut er dies nicht Wort für Wort, sondern in grossen geschwungenen Linien. Wenn der Körper liest, summt er und ist in Bewegung.» *Musik ertönt aus dem Off. Mathis und Zwick tanzen abwechselnd und mit ausladenden Arm- und Hüftbewegungen vor dem Vorhang vorbei: zum Schluss tragen sie nur noch weisse Unterröcke. Buchstaben und Wörter werden auf ihre Körper projiziert. (Meine Logopädin)*

Die narrative Einbettung dieser Sätze und die sprachlich evozierten Bilder konkretisieren sich oft durch körperliche Aktionen oder durch den Einsatz visueller Bilder. Oder vielmehr: sie werden scheinbar konkretisiert. Denn weder erläutert der Sprachtext die visuelle Darstellung, noch visualisiert diese den Sprachtext. Vielmehr ergibt sich aus dem oft überraschenden oder humorvollen Zusammenspiel von Sprachbild und Bildsprache eine dritte, assoziative Aussage.

Zudem spielen Rhythmus, Mehrdeutigkeit und Vorstellungskraft eine wichtige Rolle. Denn neue Aussagen generieren Mathis und Zwick auch über eine lautmalersche Wortmusik: das permanente Aufscheinen ähnlicher Motive – Begriffe, Töne oder Gesten –, die zwar an sich nichts bedeuten und nicht logisch aufeinander folgen, aber durch die Wiederholung in unterschiedlichen Kontexten mit Assoziationen aufgeladen werden und dadurch einen Stellenwert in der Erzählstruktur erhalten. Wird ein derart aufgeladenes Motiv erwähnt, schwingt in der Imagination der Zuschauer ein ganzer Akkord an Bildern mit. In *Meine Logopädin* geschieht dies zum Beispiel über die leitmotivisch eingesetzte Farbe Rot. In *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* (2005, Abb. 15), einer Performance zum Thema disziplinäres und mediales Denken, evozieren Mathis und Zwick das Spannungsfeld von Ordnung und Unordnung durch das wiederkehrende Motiv der Körper- und Landschaftstopografie, die immer wieder von Störungen, Hochs und Tiefs, Licht und Dunkelheit geprägt ist. Der musikalische, marschähnliche Auftakt bildet die Grundspannung, gepaart mit einem Lied: «Es bambeln leicht die Arme / Die Hüfte kommt in Schwung / Die Milch, die wird zur Sahne / Den Kosmos wirbelt's rum / Die Schubladen klappern tüchtig / Die Mauern stürzen ein [...]. *Refrain*: Dein Herz das hängt so hoch. Mein Herz das hängt so tief.»

Einige Minuten später bricoliert Zwick mit den Körperzonen von Muda Mathis: «Hier [*Zwick zeigt mit der Hand auf Mathis' Bauchregion*] ist das Tief von Genua, hier [*Knie*] das Hoch der Azoren, da [*Nase*] der Sturm von Biasca, hier [*Fussspitze*] die Sonnenfinsternis von Kalkutta, da [*Brust*] die heissen Quellen von San Casciano, da [*Scham*] die Eruption vom Montserrat, und da [*obere Silhouette*] die Skipiste von Ljubljana.»

29 Zum «synthetischen» Sprechen im Vergleich zum analytischen oder appellativen Sprechen vgl. Nünning 1997, S. 338.



Gegen Schluss der Performance hört man im Dunkeln ein immer lauter werdendes Rauschen, das sich zum Sturm steigert. Im Schlussong taucht das Störmotiv, welches beispielhaft als eines der charakteristischen Motive von *Kleine Einheiten in grossen Gefässen* ausgewählt wurde, so auf: «Zwischen das Tief von Genua und das Hoch der Azoren / da hat's gegeben, hat's was gegeben, eine grosse Disturbation / eine Riesenwindhose / eine grosse Windhose / eine Feuerrose, eine Jacke von Hagel / eine angeregte Fluktuation / das alles hat sich geballt zu einem dicken Brei / jaaa und dieser Brei ist durch die Luft gesaut, in die Ordnung / und die Ordnung, die Ordnung ist nun entzwei.»

Bild und Wort werden als zwei parallele – und nicht als miteinander dialogisierende – Aussagemodi eingesetzt, die der Zuschauer gleichzeitig lesen muss.

Das synthetische Erzählen von Mathis und Zwick muss zwischen bildender (Video-) Kunst und Dichtung angesiedelt werden und kann mit dem britischen Theaterwissenschaftler Martin Esslin als «eine sichtbar gemachte Erzählung, ein Bild, dem die Kraft gegeben wurde, sich in der Zeit zu bewegen»,<sup>30</sup> bezeichnet werden. Dass Mathis und Zwick stets vom bewegten Bild ausgehen, hat mit ihrer Ausbildung und Arbeit als Videokünstlerinnen zu tun, wie Mathis bereits in *Meine Logopädin* selbstreflexiv erzählte: «Ich bin in die Bild- und noch ein Bild- und noch ein Bild-Schule gegangen.» So wenden Mathis und Zwick die Regeln ihrer Video- und Musikkomposition auch für die Kreation ihrer Performances an: Zwick: «Beim Zusammenbauen unserer Liveperformances orientieren wir uns am Bildschnitt des Videos, beim Videoschnitt gehen wir andererseits oft von Musik aus, Bild wie Handlung haben in ihrem Zusammentreffen, in ihrer Komposition viel mit Timing und Rhythmus zu tun.» Mathis: «Musik ist also der beste Lehrmeister auch für das Visuelle.»<sup>31</sup>

Zum Schluss soll die Bedeutung dieses bildhaften synthetischen Erzählens als alternative Wissensform betont werden. Denn es enthält viel implizites<sup>32</sup> (sprachliches, rhythmisches, körpergestisches, komisches, reflexives etc.) Wissen, das bildstark in der Erinnerung der Zuschauer verankert wird. So wird in Anlehnung an Sexl betont, dass die Erzählstrategie des synthetischen Erzählens gerade deshalb «Erfahrung vermitteln» kann, weil «sie nicht real abbilden will, sondern eine erklärt literarische, metaphorische Sprache ist, eine Sprache der Hinweise und Andeutungen».<sup>33</sup> Die poetisch gestalteten und evozierten Bilder sind deshalb enorm ausdrucksstark, weil sie von (einer Idee) einer Geschichte abstrahiert sind.

30 Esslin 1989, S. 36. Vgl. auch Diezels Ausführungen zu Esslin. Diezel verweist auf Esslins Verortung des Dramas zwischen «epischer Dichtung und bildender Kunst». Diezel 1999, S. 55 f.

31 Mathis in Zürcher 2010, S. 99.

32 Zur Tatsache, dass viele Berufe implizites Wissen vermitteln, vgl. Hug/Perger 2003, S. 2.

33 Sexl 2003, S. 2 f.

### Eigenzitate als inszenierte Erinnerungen

Mathis und Zwick nutzen das Zitat als Erzählstrategie des historischen Rückbezugs, um sich in die Performancetradition einzubetten, das eigene Schaffen zu rekapitulieren und die eigene künstlerische Position zu stärken, indem sie ihren Umgang mit Körper und Macht, mit Sprache und Narration, mit Bild und Poesie verdeutlichen. Das Zitieren ist wiederum als Bricolage zu verstehen, denn es basiert auf der Frage: Wie erschaffe ich aus alten, bereits bestehenden Textteilen einen neuen Text beziehungsweise eine neue Performance? In den performativen Antworten zeigt sich die List der Performerinnen, die mittels des Zitats ihre eigene Autorschaft distanziert und mit Augenzwinkern betrachten und gleichzeitig das eigene Schaffen (zu Recht) auf Augenhöhe mit anderen wichtigen Performancepionierinnen oder zeitgenössischen Künstlerinnen einreihen.

Grundsätzlich zitieren Mathis und Zwick ihre eigenen Performances oder ausgewählte Arbeiten anderer Performancekünstlerinnen. Letzteres entspricht wiederum ihrem kollektiven Machtbegriff, «sich mit anderen zusammen zu schliessen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln».<sup>34</sup>

Der auf Walter Benjamin zurückgehenden Forderung, dass der Storyteller als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft fungieren soll, entsprechen Mathis und Zwick, indem sie Wissen und politische Statements aus der Performancegeschichte kraft des Zitierens vermitteln und somit vereinzelt performative Performancegeschichte betreiben – was im Wesentlichen durch Saemanns künstlerische Forschung motiviert ist. Im Rahmen von «generation gap» (2002–2005) und «Performance Saga» (2002–2012) wurden Mathis, Zwick und andere zeitgenössische Schweizer Performancekünstlerinnen aufgefordert, ihren eigenen Performancewurzeln und Vorbildern nachzusehen.<sup>35</sup>

Mathis' Soloperformance *Biography I* (2000) und die gemeinsame Zweierperformance *Zeit für eine zweite Biographie* (2009) sind Beispiele für Eigenzitate, mit denen Mathis und Zwick ihr vergangenes Schaffen kurz und in einem neuen Kontext in die Erinnerung zurückrufen.

In *Biography I* rekapituliert Mathis<sup>36</sup> ihr eigenes Performanceschaffen seit den Anfängen, indem sie ihre Performances chronologisch aufzählt und sie sogleich in Form von Mini-Reenactments – es sind Substrate des jeweiligen Originals – visualisiert. Ein solches Reenactment beginnt Mathis mit den Worten: «And my next performance was the naked truth.» Dann holt sie vom Bühnenrand her einen weissen Kohl auf einem Holzschneidebrett, nimmt eine Axt in die Hand, gibt der Glühbirne, die über dem Tisch hängt, einen Stoss, so dass sie hin- und herpendelt, und hackt dann exakt im Rhythmus des Pendelns auf den Kohl ein. Mathis' Bewegungen werden immer heftiger, lösen sich vom Pendelrhythmus und zerhacken den Kohl schliesslich hem-

34 Arendt 2000, S. 45.

35 Das Resultat, die beiden Performances *In der Kurve der Ranke* und *Sieben Monumente für Annie Sprinkle*, wird unten, S. 106, erörtert.

36 Aufgeführt am Institute of Contemporary Arts, London, 2000.



mungslos. Parallel dazu ertönen die aufgezeichneten und im Loop wiedergegebenen Worte: «And ... the naked truth, and ... the naked truth, and ... the naked truth.» Mathis' Maskerade besteht aus dem roten Samtkleid, einer weissen, verschmutzten Schürze, die sie darübergerunden hat, und ihrem braunen Hut.

Mit dieser Bühnenaktion knüpft Mathis an die Tradition feministisch geprägter Performances seit den 1960er Jahren an, wie zum Beispiel an Martha Roslers sechsminütige Videoperformance *Semiotics of the Kitchen* (1974/75), in welcher Rosler den teilweise gewalttätigen Einsatz von Küchengeräten demonstrierte, um das traditionelle, der Frau eingeschriebene Zeichensystem «Küche» zu demontieren.<sup>37</sup>

Mit *Zeit für eine zweite Biographie* (2009, Abb. 12 und 13)<sup>38</sup> knüpfen Mathis und Zwick an das Konzept von *Biography I* an. Da sie die Performance im Rahmen der Zusammenarbeit mit der Autorin für das Symposium «Monitoring Scenography 3: Space and Desire/Raum und Begehren» (Zürcher Hochschule der Künste, 2009) neu kreiert haben, thematisieren sie mit ihren «performativen Eigenziten» speziell das Bricolieren als Erzählstrategie. Ihre Körperhandlungen, gesprochenen und gesungenen Texte, Tanzeinlagen, Projektionen und Lichtstimmungen führen sie «zu einer eigenwilligen Form von Erzählung»<sup>39</sup> zusammen.

#### Zitat als subversive Verschwisterung

Die Erzählstrategie des Zitats dient in Mathis' und Zwicks Arbeit vorwiegend der Verknüpfung der eigenen Performanceposition mit Werken anderer bedeutender Performancekünstlerinnen, wobei wiederum mit dem Selbstbild gespielt wird.

Die Soloperformance *Sieben Monumente für Annie Sprinkle*, die Mathis für das *Performance-Saga-Festival* kreierte, welches im Rahmen von Bone 2008<sup>40</sup> in Bern stattfand, ist eine Hommage an die amerikanische Porno- und Performancekünstlerin Annie Sprinkle. Mit Livekommentaren und ihrer aufgezeichneten Stimme aus dem Off zitiert Mathis manifestartig und humorvoll Annie Sprinkles künstlerische Position und verschwistert sich dabei mit ihr: «Annie und ich zelebrieren Körper als das Vulgäre, Schöne und Wahre mit einer grossen Ernsthaftigkeit. Da fürchten sich manche; kleine Rache am Spiessertum. Aber dann kommen Annie und ich.» [*Muda hebt das grosse braune Fass hoch – Gelächter im Publikum – und stellt es auf den Hocker. Mathis' Stimme aus dem Off:*] «Wir, die Giganten. Wir spiessen die Spiesser auf Spiesse und verspeisen sie, bis sie verspiesen sind, die spiessigen Spiesser. Und dann

37 Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*, Video, 1975, 7 Minuten, vgl. <http://home.earthlink.net/~navva/video/index.html>, 22. November 2010.

38 Konzipiert und aufgeführt anlässlich des Symposiums *Monitoring Scenography 3: Space and Desire/Raum und Begehren*, 8.–10. Oktober 2009, Zürcher Hochschule der Künste, Muda Mathis und Sus Zwick.

39 [www.mathiszwick.ch/?m=3&show=1](http://www.mathiszwick.ch/?m=3&show=1), 1. November 2010.

40 Muda Mathis in *Seven Monuments for Annie Sprinkle*, Bone 11, *Performance-Saga-Festival*, Schlachthaus Theater Bern, 6. Dezember 2008.

verdauen wir sie und sie transformieren sich wie von selbst in mutige furchtlose Menschen.» [*Gelächter im Publikum*].<sup>41</sup>

Indem Mathis mit einem grossen, leeren Plastikfass, einer langen Holzlatte und einer Kerze bricoliert, um ihre Monumente für Annie Sprinkle zu errichten, zitiert sie die feministische Annie Sprinkle auf (selbst)ironische Weise, macht aber das Geschlecht nicht zum Thema ihrer Performance. Somit untermauert sie Annie Sprinkles feministische Performance und geht zugleich darüber hinaus, indem sie sie hin zu einer Genderperformance transgrediert.

Nach Judith Butler wird Geschlecht durch das Zitieren und Wiederholen existierender Normen konstruiert. Gender, so Butler, entstehe als eine Art Sedimentierungseffekt eines sich ständig wiederholenden oder ritualisierten Prozesses, der jedoch gleichzeitig von der zur Norm stilisierten ständigen Nachahmung abhängig ist. Indem Muda Mathis das abwesende Original nicht genau wiederholt, eröffnet sie durch das Zitat die Möglichkeit einer Infragestellung und Veränderung dieser geschlechtskonstruierenden Norm.<sup>42</sup>

Weiter dient das «Zitat» dazu, Mudas eigene Bühnenidentität zu transgredieren. In der Performance *Sieben Monumente für Annie Sprinkle* wird der «Grundton Muda Mathis» stets begleitet vom «Oberton Annie Sprinkle». In der ästhetischen Wahrnehmung des Zuschauers führt dies, wie mit Fischer-Lichte bereits in *Saemann meets Schneemann* dargelegt wurde, zum ständigen «Oszillieren zwischen der Fokussierung auf den individuellen Leib und auf den semiotischen Körper des [...] Performers».<sup>43</sup> Durch diese Transgression der eigenen Bühnenidentität lösen sich die künstlerische Position und mit ihr die Erfahrung erfüllten Begehrens nach Autonomie und Sinnlichkeit von der Bühnenperson Muda Mathis ab und werden einem überpersönlichen, den Zuschauer einladenden Handlungsfeld überantwortet.

Mit *In der Kurve der Ranke* (2003)<sup>44</sup> inszenierten Mathis und Zwick ihre Reverenz an die deutsche Medienkünstlerin und Performancepionierin Ulrike Rosenbach (geb. 1943), die, wie Mathis und Zwick im Verlauf ihrer Recherche erstaunt feststellen mussten, ihre eigenen Arbeiten vorbildhaft prägte. So waren Mathis und Zwick vor ihrer Recherche überzeugt, keine Vorbilder zu haben. Nun bezeichnet sich Mathis selbst als «Tochter» der Videogeneration Friederike Pezold und vor allem Ulrike Rosenbach. Diese gilt als eine der ersten Künstlerinnen, die das Fernsehgerät Ende der 1960er Jahre als künstlerische Ausdrucksform nutzten. Ihre Videoarbeiten, Liveperformances und Kunstaktionen zeigte sie Anfang der 1970er Jahre erstmals der Öffentlichkeit.<sup>45</sup> Rosenbach setzte Sprache und Text oft als poetisches, musikalisches (und weniger als rationales) Element ihrer Performances ein. Mathis und Zwick zei-

41 Ebd. In der Videoaufzeichnung 00:14:19–00:15:06.

42 Vgl. Butler 1997, S. 32 f., und die Erläuterung von Butlers Performativitätskonzept in Carlson 2004, S. 77 f.

43 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 130 ff. und 150 f.

44 Aufgeführt am Theaterfestival Hildesheim im Rahmen von «generation gap», 2003; vgl. [www.mathiszwick.ch/?m=3&show=7](http://www.mathiszwick.ch/?m=3&show=7), 2. November 2010.

45 Vgl. Malz 1997, S. 71, und Glüher 2005.



gen diese auffällige Parallele anhand eines Zitats von Rosenbach auf, das sie während ihrer Performance an die Wand projizieren: «Ich bin keine Konzept-Künstlerin. Und ich stimme auch nicht mit der Meinung überein, dass Sprache einen analytischen Part in der Kunst spielt. Sprache ist für mich kein linguistisches Phänomen, sondern ein poetisches. Ich finde Sprache ungeheuer vielschichtig, und es ist für sie sehr schwierig, eindeutig zu werden. Sprache ist für meine Arbeit ein weiteres Medium wie auch Musik.» (Zitat Ulrike Rosenbach aus: *In der Kurve der Ranke*)

Als Zitate fungieren aber auch Bilder von Rosenbachs Performances, die ebenfalls gross an die Wand projiziert werden. Dazu lesen Mathis und Zwick Gemeinsamkeiten, wie beispielsweise ihre «Liebe zum Theatralen», und Unterschiede, die sie zwischen den eigenen und den Performances von Ulrike Rosenbach ausmachen konnten, vom Blatt ab. Indem sie die Zitate mit zusätzlichen eigenen Aktionen verknüpfen, bieten sie den Zuschauern einen performativen Vortrag über die eigene lebendige Performancegeschichte.

## Erzählen als alternative Wissensform

### Erzählen als Bricolage

Die Performances von Mathis und Zwick sind mimetisch inszenierte Bricolagen, in denen immer wieder dieselben Erzählmittel miteinander kombiniert werden. Wie ein roter Faden ziehen sich umfunktionierte Tanzgesten, Wörter, Verkleidungen, Videoprojektionen (Bild und/oder Text), Musik (live oder ab Tonband), farbiges Licht sowie verschiedene Requisiten aus dem alltäglichen Umfeld durch ihre performativen Liveauftritte.

Der Begriff Bricolage wurde in den sechziger Jahren vom französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss geprägt, als er ausserhalb unserer westlichen Gesellschaft nach alternativen Denkformen forschte. In seinem Buch *La pensée sauvage* (Das wilde Denken, 1968) bezeichnet Lévi-Strauss mit der Bricolage oder dem Bricolieren eine besondere Art des Denkens und Handelns, die nicht einem «planmässigen, vorgezeichneten Vorgehen» entspricht,<sup>46</sup> sondern sich durch das spontane, raumgebundene Reorganisieren unmittelbar vorgefundener, nur zum Teil zweckbestimmter Materialien oder Ereignisse zu neuen Strukturen auszeichnet. Zum Bricoleur schrieb Lévi-Strauss: «[...] die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht [...]»<sup>47</sup>

Künstlerische Tätigkeit weist oft eine grosse Nähe zum Bricolieren auf, sofern sie

46 Vgl. Hug/Perger 2003, S. 152.

47 Lévi-Strauss 1968, S. 30 f.; vgl. auch Perger in Hug/Perger 2003, S. 152 f.

sich als Improvisation mit vorgefundenen Materialien auszeichnet, die durch Kombination oder Bearbeitung einen neuen Ausdruck oder eine neue Bedeutung erhält, und sofern diese Gestaltung sinnlich geleitet ist, spricht der Künstler sich unmittelbar auf den Moment einlässt und sich von «der Wahrnehmung einzelner, ereignishafter Situationen» leiten lässt.<sup>48</sup> Es wäre jedoch falsch, das künstlerische Schaffen mit dem Bricolieren gleichzusetzen. Denn ein wissenschaftlicher Impetus – also das Veranschaulichen einer bestimmten Idee und dadurch eine Überblicksperspektive – ist ebenso charakteristisch für künstlerisches Schaffen wie das Improvisieren mit vorgefundenen Materialien oder die unmittelbare Hingabe an den Moment. Dementsprechend positionierte bereits Lévi-Strauss den Künstler im Spannungsfeld zwischen Bricoleur und Wissenschaftler.

Wie Lévi-Strauss im obigen Zitat äussert, weist die Bricolage auch eine grosse Nähe zum Spiel auf, vor allem bezüglich der funktionalen Offenheit der Bricolage-beziehungsweise Spielsachen. Der Bricoleur sammelt und bewahrt seine Elemente nach dem Prinzip «Das kann man immer noch brauchen», wodurch sie nur zur Hälfte zweckbestimmt sind, wie Lévi-Strauss betont.<sup>49</sup> Genau dieselbe Undeterminiertheit wünschte sich der deutsche Künstler Hans Bellmer für das Spielzeug: «Das beste Spielzeug wäre darum jenes, das nichts vom Sockel eines im Voraus bestimmten, immer gleichen Funktionierens weiss, das so reich an Möglichkeiten und Zufällen wie die ärmste Lumpenpumpe und herausfordernd wie eine Wünschelrute an die Umwelt herangeht [...]»<sup>50</sup>

Diese Undeterminiertheit und Multifunktionalität ihres künstlerisch verwendeten Alltagsmaterials nennt Zwick als Ziel ihrer Arbeitsweise: «Für mich ist es am elegantesten, wenn das verwendete Material der Kunst wieder in die Gebrauchswelt zurückgeführt wird. Zum Beispiel, um das Gartenhaus zu flicken.»<sup>51</sup> Auch im Arbeitsprozess der beiden Künstlerinnen wirkt das umliegende Material als «Wünschelrute», welche im Ausprobieren zu neuen Ideen führt, oder mit Zwicks Worten: «Die einzelnen Bilder oder Settings und auch ganze Strukturen von Arbeiten entwickeln wir aber selten durch Sprache, sondern durch das Experimentieren am Material selbst. Entscheidungen fällen wir niemals einfach nur konzeptuell, sondern im direkten Ausprobieren, im Hinsehen auf das, was entsteht.»<sup>52</sup>

Das Erarbeiten einer Performance geschieht demnach genau im Spannungsfeld von Bricolage, Spiel und Wissenschaft, wie Mathis betont: «Spielen ist ein grosser Motor. Das Erfinden, Sammeln, Auslegen, Kombinieren, Erkennen von Zusammenhängen führen direkt zur Montage: Basteln, nach Lévi-Strauss «bricolieren»»<sup>53</sup> Mathis und Zwick setzten sich aufgrund der Gespräche mit der Autorin sowie der Anwendung des

48 Hug/Perger 2003, S. 157.

49 Vgl. Lévi-Strauss 1968, S. 30 f.; vgl. auch Hug/Perger 2003, S. 153.

50 Bellmer 1976, S. 29; vgl. auch Bätzner 2005b, S. 19.

51 Zwick in Regn 2010, S. 5.

52 Ebd., S. 10.

53 Mathis in Zürcher 2010, S. 99.



Konzepts der Bricolage der Autorin auf ihre Arbeiten verstärkt mit Narration auseinander und kreierten eine Performance (*Zeit für eine zweite Biographie*, 2009), in welcher sie die Idee der Bricolage explizit thematisierten. In einem Interview, das sie anlässlich der Verleihung des Meret-Oppenheim-Preises 2009 führten, erklärten Mathis und Zwick zudem, was die Entwicklung des Begriffs Bricolage, den sie nun auf ihre Performances beziehen können, für sie bedeutet: *Mathis*: «Sie holt etwas ans Licht, es wird etwas begrifflich bewusst und darum griffiger vermittelbar. [...] Andere Dinge, die kommen durch die Sicht und das Benennen von Betrachtern, von Gesprächspartnern ans Licht, und das ist angenehm. Ein Geschenk.» *Zwick*: «Man kann es sich aneignen, weil es benannt ist.»<sup>54</sup>

In Benennung der Erzählstrategien von Mathis und Zwick gestaltete die theoretische Analyse ihre künstlerische Arbeit neu mit, im Sinne von Roland Barthes, der das Produkt der Aufführungsanalyse als «Simulacrum» bezeichnete. Das Simulacrum ist das Produkt, das am Ende der strukturalistischen Tätigkeit der Analyse entsteht. Diese besteht aus zwei Operationen: der Zerlegung (in Paradigmen) und dem Arrangement (syntagmatische Tätigkeit). Durch die Aufführungsanalyse entsteht demnach etwas Neuartiges, Eigenständiges.<sup>55</sup>

### Mimetisches Erzählen als Spiel

Inwiefern «spielen» Mathis und Zwick? Mit Spiel ist hier in Bezug auf das Angelsächsische *play* «das übergeordnete spielerische Prinzip» gemeint: ein Handeln, das von einem Regelsystem bestimmt wird, welches aber dem Zufall und dem Experiment Raum lässt und so immer wieder verändert werden kann. «Spiel» bezeichnet sowohl die künstlerische Arbeitsweise wie auch das Agieren auf der Bühne, wo *play* und *acting* (schauspielen)<sup>56</sup> voneinander unterschieden werden müssen, aber ineinander übergehen.

Die Performances von Mathis und Zwicks knüpfen an alltägliches Geschehen an und sind gleichzeitig losgelöst davon, indem sie die Realität in einer eigenen ästhetischen Welt verwandeln. So bieten sie auf eine poetische, verdichtete Art und Weise Reflexionsmöglichkeiten über die reale Welt an. Insofern sind ihre Performances ein Beispiel für die grundlegende «Analogie zwischen Kunst und Spiel»,<sup>57</sup> die einen wichtigen Teil innerhalb des kunstwissenschaftlichen Diskurses einnimmt.<sup>58</sup> In diesem Kontext zeigen ihre Performances auch viele Parallelen zu den Arbeiten der Schweizer und deut-

54 Mathis und Zwick in Zürcher 2010, S. 101 f.

55 Vgl. Hiss, der den Begriff Simulacrum von Roland Barthes übernimmt. Hiss 1993, S. 13 f., Zitat S. 14. Barthes 1966.

56 Zu Definition und Theorie des Spiels vgl. Bätzner 2005b, S. 22 f.

57 Lüthy 2005, S. 39.

58 Vgl. Bätzner 2005a, S. 183, und zur Ausstellung «Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada» (2005/06) in der Akademie der Künste Berlin [www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=970&-kunst-und-spiel-seit-dada](http://www.art-in-berlin.de/incbmeld.php?id=970&-kunst-und-spiel-seit-dada), 31. Oktober 2014.

schen Dadaisten (1916–1925), der internationalen Surrealisten (um 1924–1945) sowie der amerikanischen und europäischen Fluxuskünstler der 1960er und 1970er Jahre. Sie alle benutzten auf spielerische Weise die «Wirklichkeit als Material»<sup>59</sup> für eine neue Wirklichkeitsmontage, indem sie zum Beispiel das Ausdruckspotenzial der Sprache intensiv einsetzen, um eine antibürgerliche, antikonventionelle, kunstkritische Haltung zu verfolgen. Die Dadaisten vertraten hierfür radikal das Prinzip des Unlogischen, des Irrationalen und Zufälligen in Malerei und Dichtung. Wort-, Sprach- und Rollenspiele gehörten zu ihren «Strategien des Spiels», mit denen, wie die deutsche Kunsthistorikerin Gunda Luyken erläutert hat, «der Vorgang, d. h. die Verschiebung von Figuren, Wörtern oder Bedeutungen, die bewirken, dass ein Spiel, im Gegensatz zum Kunstwerk, niemals erstarbt»,<sup>60</sup> betont wurde. So waren beispielsweise Schwitters Sprachspiele stark von der Idee einer «Autonomie der Sprache» geprägt: Sprache sollte abstrakt einsetzbar sein, analog zu den Tönen in der Musik, wie Luyken ausführt. Auch diesbezüglich zeigt sich eine wichtige Parallele zum mimetischen Erzählen von Mathis und Zwick.

### Alternative Wissensformen

Ein weiterer wichtiger Diskurs, den Mathis und Zwick in ihren Performances implizit anbieten, umfasst die Relation von Macht und Wissen und betont die Bedeutung alternativer Wissensformen und -kompetenzen. Hier kann man an die zeitgenössischen sozialwissenschaftlichen Untersuchungen aktueller Wissensformen von Theo Hug und Josef Perger anknüpfen. In diesem Kontext steht die «Bricolage» für eine «regelrecht» unsystematische Wissensstrategie, die auf die improvisierende Bewältigung besonderer Umstände ausgerichtet ist, so Hug und Perger. Die Bricolage ist situationsabhängig – im Gegensatz zu den immer noch stark etablierten Wissensformen, die nach sogenannten objektivem Wissen suchen.<sup>61</sup> Wichtig ist die Erkenntnis, die vor allem dank der Verzahnung von *linguistic*, *semiotic* und *media turn* zustande kam, wie Hug und Perger betonen, dass «höchst unterschiedliche Symbolsysteme wissenskonstitutiv wirken und zwar in enger Abhängigkeit von der Form ihrer Weitergabe. Hier wird deutlich, wie weit der Weg des 20. Jahrhunderts war von der Einsicht in den Symbolcharakter der Sprache – eröffnet schon von Ernst Cassirer – bis zur (Wieder-)Anerkennung der Tatsache, dass Metapher und Analogie zu unseren besten Erkenntnismitteln gehören.»<sup>62</sup>

Dass gerade sogenannte kleine Erzählungen wichtig sind, um differenzierte Kriterien der Wissenskompetenzen zu bilden und um beizutragen, «was in der Kultur das Recht hat, gesagt und gemacht zu werden», wird hier mit Bezug auf Lyotard näher ausgeführt.<sup>63</sup>

59 Vgl. Eisenhuber 2006, S. 107 ff.

60 Luyken 2005, S. 55, bezieht sich auf eine Aussage von Marcel Duchamps.

61 Hug/Perger 2003, S. 1.

62 Ebd., S. 3.

63 Lyotard 1993, S. 75. Siehe S. 164–165.



### Subversives Erzählen

Was die Arbeitshaltungen der Dadaisten, Surrealisten und Fluxuskünstler mit derjenigen von Mathis und Zwick vor allem verbindet, ist, dass der Welt des Spiels, des Traumes, des Wunsches und der Utopie ebenso viel raum- und weltkonstituierende Bedeutung gegeben wird wie der normierten (äusseren) Tatsachenwelt. Hier muss mit der deutschen Kunsthistorikerin Constanze von Marlin, die sich auf den Spieltheoretiker Johan Huizinga beruft, betont werden, dass das Spiel nicht das wirkliche Leben ist, sondern sich davon loslöst und «eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz» (Huizinga) darstellt, weshalb das Spiel «den Realitätscharakter der Kunstwerke [durchbricht], ohne den Bezug auf ihre dokumentarischen Quellen und gesellschaftsrelevanten Inhalte zu verschleiern». <sup>64</sup> In dieser Distanz zur Realität liegt zugleich das subversive Potenzial des Spiels, wie der deutsche Kunsthistoriker Jürgen Pech, ausgehend von den surrealistischen Aktionen, ausgeführt hat: «Aktionen, die auf die späteren Kunstformen Performance oder Happening verweisen, Environments als Erfahrungsräume und die Suggestion eines Aussenraumes im Innenraum sind als spielerische Strategien zu charakterisieren, die durch die Metamorphosen des Alltäglichen, durch die Revolte gegen Denkkonventionen und durch den Tabu-Bruch mit Traditionen bisher gültige Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen unterlaufen sollen.» <sup>65</sup> Pech bezieht sich hier auf die Exposition internationale du Surréalisme (Paris 1938), wo die Ausstellungsbesucher mit Taschenlampen die dunklen «Ausstellungsräume als Neuland und Offenbarung» entdecken mussten.

Das subversive, politische Potenzial in den mimetischen Erzählungen von Mathis und Zwick entfaltet sich im Wesentlichen über ihren Dialog von Bild und Wort, über «Bild-Worte», wodurch «aktuelle und historische Zusammenhänge auf eine bildhafte und buchstäbliche Art und Weise ästhetisch behandelt werden können». <sup>66</sup>

Einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des subversiven Erzählens, wie es Mathis und Zwick einsetzen, bieten Walter Benjamins Ausführungen zum subversiven Geschichtenerzähler, wie sie Michael Wilson in seiner Untersuchung des Storytelling dargelegt hat. Als Storytelling bezeichnet Wilson eine (schwer zu definierende) performative Kunstform, die in den 1960er, 1970er Jahren zunächst in den USA, dann in Grossbritannien neu entstanden ist, deren Wurzeln aber bis Anfang des 20. Jahrhunderts und weiter zurückreichen. Die Grenzen zu Theater- oder Performancepraktiken sind fließend. Das Storytelling wird meistens von Soloperformern oder einer Gruppe von Soloperformern ausgeführt, deren zentrale Ausdrucksform das Wort und eine strukturierte Erzählung sind. <sup>67</sup> Der echte Storyteller ist gemäss Benjamin notwendigerweise subversiv. Er ist in der Jetztzeit verortet, mit den Leuten verwurzelt, nutzt Weisheit (statt Information) und bietet so bedeutungsvolle Narrationen, um sich mit der Gegenwart kritisch zu befassen, sie zu ändern, um Ungerechtigkeiten zu un-

<sup>64</sup> Von Marlin 2005, S. 173; vgl. auch Huizinga 2004, S. 16.

<sup>65</sup> Vgl. Pech 2005, S. 71 f.

<sup>66</sup> Von Marlin 2005, S. 173.

<sup>67</sup> Vgl. Wilson 2006, S. 9 und 55–58.

terwandern und die Lügen der Mächtigen blosszustellen. In diesem Sinne ist der Geschichtenerzähler auch politisch aktiv und fungiert als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft. Benjamins Definition des Geschichtenerzählers hängt eng mit dem Begriff Oral History zusammen: «Der Erzähler nimmt, was er erzählt, aus der Erfahrung; aus der eigenen oder berichteten. Und er macht es wiederum zur Erfahrung derer, die seiner Geschichte zuhören.» <sup>68</sup> Der Erzählstoff des Geschichtenerzählers umfasst deshalb ebenso real erlebte und tradierte Erfahrungen wie Legenden oder Märchen.

### Machtbegriff

Mit einem subversiven Einsatz von Sprache und Narration hängt immer auch ein spezieller Machtbegriff zusammen. Das heisst, die Künstlerinnen und Künstler müssen sich einer bestimmten Art von Macht bedienen, mit denen sie ihre Interessen erlangen oder verteidigen können. Mathis und Zwick konnotieren ihren Machtbegriff positiv, indem sie keine Gewalt oder Körperverletzungen einsetzen (was sie mit Saemann und Duyvendak verbindet), sondern vielmehr die List der Selbstironie und Unterhaltung, der poetischen Verschiebung, Verwirrung, Maskerade und des künstlerischen Zitats nutzen, um ihre Macht zu stabilisieren. Dabei geht es ihnen vor allem im feministischen Sinne um Handlungsmacht und im Speziellen um das Potenzial des kollektiven Handelns, weshalb im Folgenden Hannah Arendts Machtbegriff verwendet wird: «*Macht* entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammen zu schliessen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält.» <sup>69</sup>

Der Diskurs, der in ihren mimetischen Erzählungen stets präsent ist, umfasst das Verhältnis von Körper und Macht, das sie anhand der Erzählstrategien, wie zum Beispiel der Maskerade, des Zitats oder der inszenierten Bricolage, ausloten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, kurz auf den Genderansatz Judith Butlers zum Zusammenhang von Körper und Macht einzugehen. Für Butler ist der «leidenschaftliche Körper» Ort potenzieller Veränderung. «Wir sind unumkehrbar anfällig für Ausbeutung», so Butler, aber «die Leidenschaften sind an den Grenzen der Anerkennbarkeit, eine Distanz ist von diesem Ort aus möglich». <sup>70</sup> Der (weibliche) Körper ist zugleich limitierenden Normen unterworfen und fähig, sich handelnd von diesen Normen zu distanzieren und zu befreien. Hier zeigt sich eine auffällige Parallele zum Spiel in der Kunst, denn die Überschreitung von Normen (Regeln), die nicht mehr akzeptiert werden, ist allein durch ein neues Set von Normen (Regeln) möglich, die allerdings nicht festlegend sein dürfen, sondern variabel bleiben müssen. Mit dem lustvollen Einsatz

<sup>68</sup> Benjamin 1961, S. 413; vgl. auch Wilson 2006, S. 57.

<sup>69</sup> Arendt 2000, S. 45.

<sup>70</sup> Butler 2001b. Butler referierte vor allem zu Aspekten der Macht und Subjektkonstitution bei Foucault.



ihres Körpers machen Mathis und Zwick deutlich, dass er der unmittelbarste Ort der Leidenschaft ist und – in Anknüpfung an Butlers Genderdiskurs – gerade deshalb als Basis für Auflehnung und Neugestaltung von einschränkender Ordnung dienen kann.

## Yan Duyvendak: Das zeitgenössische Individuum im Spannungsfeld individueller und massenmedialer Erzählung

Der Schweizer Performancekünstler Yan Duyvendak ist 1965 in Zeist (NL) geboren, lebt und arbeitet jedoch seit über zwanzig Jahren in Genf in den Bereichen Liveperformance, Videoinstallation und bildende Kunst. Duyvendak ist der Performanceszene der Romandie verbunden, die er auch als Leiter des Performanceateliers «option art/action» an der Haute école d'art et de design – Genève (HEAD) mitgestaltet. Duyvendak studierte sein Medienhandwerk unter anderem bei den Schweizer Video- und Multimediapionieren Silvie und Chérif Defraoui, die seine präzise Arbeitsweise sowie sein anhaltendes Interesse für die Zusammenhänge von Wort und Bild prägten. Weil ihm der Bezug zur populären Kultur und eine gewisse Unbeschwertheit im künstlerischen Ausdruck fehlten, wandte sich Duyvendak vermehrt dem Tanz und Theater zu. Dank seiner Mehrsprachigkeit – er spricht fließend Holländisch, Französisch, Englisch und Deutsch – überbrückt Duyvendak mühelos unterschiedliche Sprachkulturen in der Schweiz und im internationalen Raum, wo er seit 1995 regelmässig mit eigenen Performances auftritt. Entsprechend seinem intermedialen Ansatz bespielt er verschiedene Bühnen im Bereich Theater, Tanz, Galerie und Kunstmuseum.

Yan Duyvendak knüpft mit seinen Liveperformances an massenmedial vermittelte Narrative an, die vor allem seit Ende der 1980er Jahre durch Hollywoodfilme, populäre Fernsehformate oder Zeitschriften produziert wurden und einen wesentlichen Einfluss auf die individuelle und kollektive Identitätsbildung haben. Die Relevanz seiner Performances liegt in der Reflexion des zeitgenössischen Individuums, dessen Wahrnehmung von Welt und deren soziale Implikationen permanent in der Spannung zwischen einer primär und einer sekundär erlebten Welt liegen. Die Chancen und Gefahren einer solchen zwiespältigen Welterfahrung führen sowohl in Duyvendaks frühen Videoperformances wie auch in seinen jüngeren sozialen Performances stets zur Frage: Wie definieren wir unsere individuelle, gesellschaftliche und kulturelle Identität aufgrund mediatisierter, sekundärer Erfahrungen?

Duyvendaks Performanceschaffen kann in zwei Phasen eingeteilt werden: in seine frühen Videoperformances (1995 bis etwa 2005) und seine aktuellen, hier als soziale Interaktionen oder auch Partizipationen bezeichneten Performances, in denen er sich verstärkt vom Videobild ab- und der unmittelbar erlebten Wirklichkeit zuwendet (seit 2005). Die Art und Weise, wie Duyvendak das mimetische Erzählen in seinen jüngeren Performances einsetzt, erklärt sich aus der Medienorientiertheit seiner frühen Videoperformances. Diese zeigt sich in seinen jüngeren Performances in einer scheinbar demokratischen Einbeziehung des Publikums und im Ausloten unserer mediatisierten Körper.