

EDITORIAL

Shedhalle Team

2

4. PROJEKTREIHE

4. PROJECT SERIES

GEDANKENSKIZZE / THOUGHTS

Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse / Translation Paradoxes and Misunderstandings

Sønke Gau, Katharina Schlieben und / and Iris Ströbel 4

KÜNSTLERINNEN/AUTORINNEN / ARTISTS/AUTHORS

Pierre Bismuth: The Jungle Book Project Jopi Nyman, Chiapas Media Project: The Land Belongs to Those who Work It Chiapas Media Project, Beth Derbyshire: God Save the Queen, I Want to Be Free Ilari Valbonesi, Ezra Ersen: If You Could Speak Swedish Miya Yoshida, Patricia Esquivias: Folklore #1; Folklore #2 Cristián Silva, Lise Harlev: A Secret Life Leila El-Kayem, Lise Harlev: Before Finally Looking It up Boris Boll-Johansen, Farida Heuck: Zertifikat Deutsch Kien Nghi Ha, Susan Hiller: The Last Silent Movie Sonja Lau, David Lamelas: Reading Film from 'Knots' by R.D. Laing Wolf Schmelter, Pavel Medvedev: The Unseen Alexander Komin, Khanh Minh Nguyen: Rikscha Rumantscha. Ein transkulturelles Taxi Andrea L. Rassel, Plansprachen im Film Andreas Künzli, Praga Manifesto Dietrich M. Weidmann, Raqs Media Collective: A/S/L (Age/Sex/Location) Ravi Sundaram, Volker Schreiner: Teaching the Alphabet Kristina Tieke 9

ESSAY

Übersetzungsverweigerungen / Refusals of Translation Stefan Nowotny 30

3. PROJEKTREIHE

3. PROJECT SERIES

BERICHT / REPORT

Zwischen den Stühlen – oder über die Notwendigkeit über neue Ansätze von Kulturförderung nachzudenken (ein nicht geforderter Abschlussbericht) / Caught Between Two Stools – or on the necessity of considering new approaches to funding culture (an un-asked-for final report)

Sønke Gau und / and Katharina Schlieben 36

RÜCKBLICK / REVIEW

Notizen zu Work to do! / Notes on Work to do! 48

HOSTED BY

Erlea Maneros «hosted by» Peio Aguirre und / and Leire Vergara 50

INTERVIEW

mit / with Peter-Paul Bänziger 51

MITGLIEDSCHAFT / MEMBERSHIP

54

ANKÜNDIGUNGEN / ANNOUNCEMENTS

55

IMPRESSUM / IMPRINT

56



Übersetzungen

Paradoxien

Mäße und Regendes

Shedhalle Team

Die vorliegende neunte Ausgabe der **Shedhalle Zeitung** erscheint zur Eröffnung der vierten **Thematischen Projektreihe: Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse**.

Die Projektreihe möchte sprachpolitische Überlegungen zur 'Vielsprachigkeit' parallel zum **Internationalen Jahr der Sprachen** 2008 einerseits zum Ausgangspunkt nehmen und andererseits überlegen, inwiefern diese ebenfalls die 'Vielstimmigkeit' betreffen. Denn Übersetzungsproblematiken, -paradoxien und Sprach(er)findungen tauchen nicht nur bei der Überbrückung von Sprachgrenzen auf, sondern befinden sich auch innerhalb dieser. Darüber hinaus gehen wir bei der Frage nach Übersetzung nicht nur von der gesprochenen Sprache aus, sondern von dem Modus der Übersetzung an sich, der im intersubjektiven Verständnis/Konflikt genauso vorhanden ist wie im Transkontextuellen oder Intermedialen. Die Projektreihe wird sich in drei Kapitel unterteilen. Das erste Projekt möchte sich der Frage nach Übersetzungsproblematiken und Missverständnissen nähern. Künstlerische Arbeiten und Filme werden gezeigt, die sich der Frage nach den (Un-)Möglichkeiten von Übersetzung sowie (un)produktiven Missverständnissen auseinandersetzen.

Wir haben die beteiligten KünstlerInnen gebeten, ihrerseits eine/n SchriftstellerIn, WissenschaftlerIn oder Kontext bezogene Person einzuladen, einen kurzen Text aus ihrer Perspektive und in ihrer Muttersprache über die jeweilige Arbeit oder die inhaltlichen Fragen der Arbeit zu verfassen. Diese Texte sind als Kommentarebene in die Ausstellung integriert und hier mit einer Übersetzung ins Deutsche abgedruckt. So kann man bereits von einer doppelten Übersetzungsbewegung sprechen: Es findet eine Übersetzung der künstlerischen Arbeit in das Medium Text statt und gleichzeitig wurden die Texte ins Deutsche übersetzt.

Stefan Nowotnys Essay befasst sich linguistisch mit der Frage von Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit: «Während dem Unübersetzbaren gleichsam eine *Forderung* nach Übersetzung eingeschrieben ist – eine Forderung, die allerdings nicht erfüllt werden kann –, kennt das Übersetzungsunbedürftige kein vergleichbares Ausgespanntsein auf Übersetzung.»

Shedhalle Team

This ninth issue of the **Shedhalle Newspaper** appears in conjunction with the exhibition opening of the fourth **Thematic Project Series: Translation Paradoxes and Misunderstandings**.

The project series shall take as its starting point linguistic-political considerations on 'multilinguality' parallel to the **International Year of Languages** 2008 on the one hand, while investigating on the other to what extent this also affects the 'polyphony'. This line of approach is necessary because the translation problematic, translation paradoxes and inventing languages are not only prevalent when bridging linguistic divides, but are also evident within languages themselves. Furthermore, when exploring translation we shall not just proceed from spoken language, but look into the modus of translation in itself, which is inscribed into intersubjective understanding/conflict as well as in transcontextual and intermedia relations. The project series will be divided into three chapters. The first project will approach the translation problematic and misunderstanding. Artistic works and films will be shown which explore the question of the (im-)possibility of translation as well as (un-)productive misunderstandings.

We have asked the participating artists to invite a writer, theorist or person researching in this contextual field to compose, from their own perspective and in their native language, a short text on the respective work or the issues the work discusses. These texts are integrated into the exhibition on a commentary level of interpretation and presented here in German translation. In this way, we can speak of a double translation movement already on this level: a translation of artistic work into a textual medium takes place while simultaneously the texts were translated from the original language into German.

Stefan Nowotny's essay explores the linguistic subtleties of the question as to what is translatable and untranslatable: "whilst, as it were, a *demand* for translation is inscribed in the untranslatable – a demand that albeit cannot be fulfilled –, what needs no translation knows no comparable anxious waiting for translation."

Nachdem die dritte **Thematische Projektreihe Work to do!** zum grössten Teil abgeschlossen ist, haben wir ein erstes Resümee über die Projektproduktionen gezogen und dabei die Frage nach der Finanzierbarkeit solcher selbst organisierter, auf Langfristigkeit und Nachhaltigkeit angelegter, künstlerischer Produktionen gestellt. Rückblickend möchten wir über die Projekte von Andreja Kulunčić und bankleer von **Work to do!** berichten, die zum Zeitpunkt der letzten **Shedhalle Zeitung** noch nicht abgeschlossen waren.

GastgeberInnen der **hosted by** Sektion sind Peio Aguirre und Leire Vergara, sie haben die Künstlerin Erlea Maneros eingeladen. Im Interview beantwortet unsere Fragen diesmal Peter-Paul Bänziger.

Die nächste Ausgabe erscheint im Frühjahr 2009.

Viel Spass beim Lesen!

Now that the greater part of the third **Thematic Project Series Work to do!** has reached its conclusion, we have drafted a résumé on the project productions, broaching the issue of how such self-organised productions, based on long-term strategies and striving to establish a sustainable impact, can be financed.

Retrospectively we'd like to report on the projects by Andreja Kulunčić and bankleer from **Work to do!**, which were not yet completed at the time the last issue appeared.

The hosts of our **hosted by** section are Peio Aguirre and Leire Vergara. They have invited the artist Erlea Maneros. This time, Peter-Paul Bänziger is replying to our questions in the interview.

The next issue will appear in spring 2009.

Enjoy reading!

Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse Gedankenskizze zur Projektreihe

Sønke Gau, Katharina Schlieben und Iris Ströbel

Weltweit gibt es ca. 6000 Sprachen, es wird davon ausgegangen, dass in diesem Jahrhundert etwa 90% der noch existierenden Sprachen verschwinden werden. Es sind damit aber nicht nur die Sprachen die verschwinden, sondern auch Kulturen und ihr Wissen. In einer neoliberalen Gesellschaft, die von einer derzeitigen und zukünftigen Wissensgesellschaft spricht, verschwindet durch die Geschwindigkeit globaler marktökonomischer Reglementierungen und Zielsetzungen heterogenes und vielfältiges Wissen und eine Bildung, die in erster Linie in einer kommunikationsorientierten Welt auch durch das Medium der Sprache vermittelt wird.

2008 ist von den Vereinten Nationen zum **Internationalen Jahr der Sprachen** erklärt worden. Das erklärte Ziel der Sprachenpolitik der Europäischen Union ist die Mehrsprachigkeit der europäischen BürgerInnen zu stärken: Mehrsprachigkeit fördere die persönliche Entwicklung des Einzelnen, sie verbessere die berufliche Mobilität und die Wettbewerbsfähigkeit (Lissabon-Strategie), fördere das Verständnis anderer Kulturen (interkultureller Dialog) und ermögliche ein «wirkliches Gefühl der Unionsbürgerschaft». Die neu eingerichtete Kommission für Mehrsprachigkeit unter Leonard Orban erklärt auf der Website der Europäischen Union folgendes: «Sprachen sind für Europäer, die zusammen arbeiten wollen, von entscheidender Bedeutung. Sie sind das Herzstück dessen, was die Europäische Union mit «Einheit in Vielfalt» meint. Wir müssen unser sprachliches Erbe in den Mitgliedstaaten erhalten und pflegen, wir müssen uns jedoch auch untereinander, mit unseren Nachbarn und mit unseren Partnern in der EU verständigen können. Mehrsprachige Unternehmen und mehrsprachige Bürgerinnen und Bürger sind wettbewerbsfähiger und mobiler.»¹ Die Wettbewerbsfähigkeit scheint aus wirtschaftlicher Logik ein zentrales Argument zu sein, das stärker wiegt als ein Interesse an heterogenen polyphonen Sprachgemeinschaften. Eine Wissensgesellschaft wird in diesem Sinn zu grossen Teilen durch ökonomische Vorteile definiert.

Die Sprachpolitik der EU ist bestimmt durch eine Vielsprachigkeit: derzeit sind es 23 Amtssprachen, die im Zuge von Übersetzungen allein auf legislativer Ebene über eine Milliarde Euro kosten. Sprachpolitik ist immer auch an ökonomische Bedingungen und damit an hegemoniale Entscheidungsstrukturen gebunden. Welche Sprachen bekommen einen Übersetzungsvorteil? Die koloniale Praxis hat gezeigt und zeigt, dass mehrheitlich eine Amtssprache

¹ http://ec.europa.eu/commission_barroso/orban/index_de.htm

Translation Paradoxes and Misunderstandings Thoughts on the project series

Sønke Gau, Katharina Schlieben and Iris Ströbel

Globally there are some 6000 languages, and it is generally assumed that around 90% of the languages still in use will have become extinct by the end of the present century. But it is not only the languages that disappear, along with them, cultures and their accumulated knowledge are getting lost. In a neo-liberal society, which speaks of building a society based on knowledge currently and in the future, the speed of global, market-driven economic regimentations and objectives causes heterogeneous and multifaceted knowledge and education, in a communication-oriented world mediated in the first instance through the medium of language, to vanish.

2008 has been declared the **International Year of Languages** by the United Nations. The declared objective of European Union language policy is to strengthen the multilingualism of European citizens: multilingualism fosters the personal development of the individual, it improves vocational mobility and competitiveness (Lisbon strategy), enhances understanding of other cultures (intercultural dialogue), and generates a "real sense of union citizenship". The newly established Commission for Multilingualism under Leonard Orban declared the following on the EU website: "Languages are fundamental for Europeans wanting to work together. They go to the very heart of the 'unity in diversity' of the European Union. We need to nurture and promote our linguistic heritage in the Member States, but we also need to understand each other, our neighbours, our partners in the EU. Speaking many languages makes businesses and citizens more competitive and more mobile."¹ Given the predominance of economic logic, competitiveness seems to be a key argument, holding more sway than an interest in heterogeneous, polyphonic language communities. In this sense, a knowledge-based society is largely defined by economic benefits.

The language policy of the EU is shaped by multi-linguality: at present there are 23 official languages, and translations on the legislative level alone cost more than a billion Euros. Language policy is always tied to economic conditions and thus also to hegemonic structures of decision-making. Which languages benefit from translation? Colonialist practices have shown – and continue to do so even today – that one official language comes to

¹ http://ec.europa.eu/commission_barroso/orban/index_de.htm

eine Vielzahl von Sprachen und Sprachgemeinschaften dominiert. Entscheidungen wie etwa jüngst zum Beispiel in Venezuela oder schon länger in Peru, neben dem Spanischen, indigene Sprachen ebenfalls zu Verfassungs- und Amtssprachen zu deklarieren sind selten. Die Frage nach sprachpolitischen Entscheidungen ist nicht von einer Auseinandersetzung mit (post-)kolonialen Erfahrungen als auch migrantischen Bewegungen in Bezug auf Konzepte der Nationenbildung und Landessprachregelungen zu trennen. Dies hat das transnationale Forschungsprojekt **translate**² der **eipcp.net** Plattform deutlich hervorgehoben. Boris Buden, der ebenfalls an diesem Projekt aktiv beteiligt ist, zeigt in seiner Publikation **Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?**³ auf, wie der Begriff der Übersetzung aus seinem ursprünglichen Kontext der Linguistik auf andere gesellschaftliche Bereiche übertragen wurde und somit einem ausgeprägten Wandel unterlag.

Der Vorgang der Übersetzung im engeren Sinne bezeichnet die Übertragung eines Textes von einer Ausgangssprache in eine Zielsprache – jedoch ist es unmöglich, dass eine Übersetzung dem Sinn des «Originals» je völlig entspricht. Umberto Eco zeigt in seinem gleichnamigen Buch auf, dass eine Übersetzung nur eine Annäherung sein kann und keine exakte Übertragung – es ist somit ein Versuch «quasi dasselbe mit anderen Worten»⁴ zu sagen. Dieser Umstand wirft die Frage auf nach der Differenz, die bei dem Übersetzungsvorgang von einer Sprache in die andere entsteht. Grundsätzlich impliziert der Vorgang des Übersetzens eine Erfahrung von Distanz, bzw. die Anerkennung von Alterität und die Notwendigkeit sich in ein Verhältnis zu dem «Anderen» zu setzen. Das ins-Verhältnis-setzen geschieht dabei meist vor dem Hintergrund der eigenen Sprache. Dieses «klassische» Übersetzungsmodell geht dabei von einer binären Gegenüberstellung zweier Bezugssysteme aus, die sich bestenfalls annähern können. Diese Annäherung bezeichnet Eco in seinem Buch mit dem zentralen Begriff des «Verhandelns». Er befürwortet eine Position des Übersetzers/der Übersetzerin als autonomes Subjekt, das sich zwischen den Sprachen bewegen und im Vorgang der Übersetzung auch Freiheiten in Anspruch nehmen kann. Die Frage nach dem Umgang mit dieser notwendigen Differenz im Prozess der Verhandlung ermöglicht, wie Buden hervorhebt, verschiedene Zugangsweisen und auch Vereinnahmungen.

² <http://translate.eipcp.net>

³ Vgl. Boris Buden: **Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?** Berlin 2005.

⁴ Umberto Eco: **Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen.** München 2006.

dominate a diversity of languages and linguistic communities. Decisions like those recently taken in Venezuela or before it in Peru, declaring indigenous languages to constitutional and official languages along with Spanish, are rare. The issues surrounding language policy decisions cannot be separated from exploring the experiences of (post-)colonialism and migratory movements, in particular in relation to concepts of nation-building and official national languages. The transnational research project **translate**² of the **eipcp.net** platform has highlighted this entwinement. Boris Buden, actively engaged in this project, has shown in his **The Pit of Babel. Or: The Society that Mistook Culture for Politics** how the concept of translation has been transposed from its original context of linguistics to other domains of society and so undergone a pronounced change.³

In a narrower sense, the act of translation denotes the transcribing of the text of a source language into the target language – it is however simply impossible for the translations to ever fully correspond to the 'original'. Umberto Eco has pointed out that a translation can only ever be an approximation and not an exact transliteration – it is thus an attempt to say practically the same with other words.⁴ This fact raises the question of the difference which arises through the act of translating from one language into another. Inherent to the process of translation is an experience of distance, or the recognition of alterity and the necessity to place oneself in a relationship to the 'other'. This act of placing oneself in relationship takes place mostly against the background of one's own language. This 'classical' translation model proceeds from the assumption of a binary juxtaposition of two referential systems, which can approximate one another at best. Eco characterises this approximation with the key concept of 'negotiation'. He advocates a position of the translator as an autonomous subject that can move between the respective languages and may exercise freedom when translating. How this necessary difference in the process of negotiation is handled generates, as Buden emphasises, various approaches and, consequently, modes of (mis-)appropriation.

The theory of translation espoused by the Romantics, primarily by Wilhelm von Humboldt, did not consider the purpose of translation to reside in facilitating communication between two distinct languages and cultures; rather, the thrust of translation is to shape and refine one's own language, for instance by allowing the strangeness

² <http://translate.eipcp.net>

³ <http://translate.eipcp.net/strands/01/buden-strands01en>; this is an English extract of: Boris Buden: **Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?** Berlin 2005.

⁴ Umberto Eco: **Mouse or Rat: Translation as Negotiation.** London 2003.

In der romantischen Übersetzungstheorie, vor allem vertreten durch Wilhelm von Humboldt, sah man den Zweck der Übersetzung nicht darin, die Kommunikation zwischen zwei verschiedenen Sprachen und Kulturen zu erleichtern, sondern die eigene Sprache zu verfeinern und zu bilden, etwa indem man die Fremdheit der Originalsprache in der Übersetzung noch deutlich spüren konnte und dadurch die eigene Sprache erweiterte.

Doch das Konzept der kulturellen Übersetzung geht nicht aus dieser traditionellen Theorie hervor, sondern aus deren radikalen Kritik; erstmals formuliert in Walter Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers* von 1921. Er entledigt sich der Idee des Originals und damit auch des gesamten Binarismus der traditionellen Übersetzungstheorie. Ziel der Übersetzung ist nach Benjamin nicht die Kommunikation oder die Übermittlung und sie bezieht sich nicht auf den originalen Text, sie berührt ihn nur in einem einzigen Punkt, wie eine Tangente einen Kreis berührt und danach ihren eigenen Weg fortsetzt.⁵ Weder das Original noch die Übersetzung, weder die Sprache des Originals noch die Sprache der Übersetzung hat eine essenzielle Qualität. Sie verwandeln und verändern sich ständig und somit stellt das Original keinen essentialistischen Ursprung dar. Benjamins dekonstruktivistische Herangehensweise öffnet den Weg für das Konzept der 'kulturellen Übersetzung', das wiederum von einem prominenten postkolonialen Theoretiker geprägt wurde: Homi K. Bhabha. Seine Motivation war ursprünglich die Kritik der multikulturellen Ideologie, das Bedürfnis, über Kultur nachzudenken und über Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen jenseits der Idee einheitlicher essenzieller kultureller Identitäten und Gemeinschaften, die aus diesen Identitäten entspringen. Nach seiner Theorie liesse sich der Raum ZWISCHEN den beiden als 'dritter Ort' bezeichnen. Die inflationäre Verwendung, Ausweitung und Übertragung des Konzeptes von 'Hybridität', das sich primär auf den Bereich der Kultur bezieht, läuft Gefahr wie zum Beispiel Kien Nghi Ha in seiner Publikation *Hype um Hybridität*⁶ aufzeigt, durch 'Kulturalisierung' den Bereich des 'Politischen' zu verdrängen.

⁵ Vgl. Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: ders.: *Gesammelt Schriften Bd. IV/1*. Frankfurt am Main 1972, S.19f.

⁶ Kien Nghi Ha: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. 2005

of the original language to be clearly discernible, thus extending the reach of the target language. But the concept of cultural translation does not emerge from this traditional theory, but in fact from a radical critique of it, formulated for the first time by Walter Benjamin in his essay *The Task of the Translator* from 1921. Benjamin disposed of the idea of the original and thus the whole binarism of traditional translation theory. The goal of translation is neither communication nor transmission according to Benjamin, and moreover a translation does not correlate to the original text; translation touches the original only at a single point, like a tangent touches a circle and continues its way.⁵ Neither the original nor the translation, neither the language of the original nor that of the translation, have an essential quality. As they metamorphose and change constantly, the original is not an essentialist origin. Benjamin's deconstructionist approach opens the way for the concept of 'cultural translation', which was in turn then coined and elucidated by one of the prominent postcolonial theoreticians: Homi K. Bhabha. Initially his motivation was to formulate a critique of the ideology of multiculturalism, the need to reflect on culture and relations between different cultures beyond the idea of homogenous, essentialist cultural identities and the communities arising out of these identities. According to his theory, the space BETWEEN both may be characterised as a 'third place'. The inflationary use, spreading and propagation of the concept of 'hybridity', which is primarily related to the domain of culture, harbours the risk of supplanting the 'political' with 'culturalisation', a danger Kien Nghi Ha has pointed out in his *Hype um Hybridität*⁶

Two concerns come into conflict with the diversity of voices and languages: on the one hand, there is the wish to be able to communicate with as many people as possible in the best possible way, a wish channelled into experiments inventing new languages or creating subset languages, for example Esperanto⁷; on the other hand, an understanding capable of detecting and appreciating complexity and multilayered meanings requires a decisively detailed command and grasp of the other language so as to be able to develop knowledge and insight into

⁵ Walter Benjamin: *The Task of the Translator*. in: *Illuminations: Essays and Reflections*. New York 1969, p.80.

⁶ Kien Nghi Ha: *Hype um Hybridität. Kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. 2005; for a shortened English version, see *Crossing the Border? Hybridity as Late-Capitalistic Logic of Cultural Translation and National Modernisation*: <http://translate.eicpc.net/transversal/1206/ha/en>.

⁷ The state councillor Gisèle Ory and the national council member Francine John-Calame have proposed the Universal Esperanto-Asocio, UEA, as a candidate for the Nobel Peace Prize 2008.

Zwei Anliegen treffen bei der Frage um Vielstimmig/sprachigkeit aufeinander: Einerseits der Wunsch, möglichst mit vielen best möglichst kommunizieren zu können, was sich etwa in Versuchen von Sprach(er)findungen und Plansprachen wie zum Beispiel des Esperantos⁷ zeigt; andererseits verlangt ein komplexes vielschichtiges Verständnis dezidiert Sprachkenntnisse und -kompetenzen der jeweils anderen Sprache, um kontext- und geschichtsspezifisch ein Wissen und Verständnis entwickeln zu können und kulturelle vielfältige Stimmen zu generieren. Verhandlungs- und Abkommensgespräche produzieren häufig (auch gewollte) Missverständnisse und Übersetzungsproblematiken, diese sind wiederum nicht allein von einem 'Sprachverstehen' abhängig, vielmehr benötigt Kommunikation Interessenssolidaritäten und einen gegenseitig langfristigen Erfahrungsaustausch.

So betont Étienne Balibar in Hinblick auf die 'notwendige Unmöglichkeit' eine 'Bürgerschaft in Europa' zu konstituieren um eine gemeinsame demokratische europäische Öffentlichkeit zu erreichen, die Wichtigkeit von Sprache als Medium der Verwirklichung: 'Die 'Sprache Europas' ist kein Code, sie ist ein in ständiger Veränderung begriffenes System einander begegnender Sprachgebräuche, anders gesagt: Sie ist eine Übersetzung'.⁸ Balibar führt diesbezüglich aus, 'dass auch die 'Übersetzungs-gemeinschaft' keine ist, in der alle die Sprachen aller sprechen oder verstehen, sondern im Gegenteil eine, in der die 'Mittler'-Funktion je nach der Situation oder Konfiguration des Austauschs der Reihe nach jedem zufällt und von der 'Mehrheits'- zur 'Minderheits'-Position übergeht'.⁹

Diese für einen europäischen Einigungsprozess (der nicht auf wirtschaftliche und sicherheitspolitische Bereiche beschränkt verstanden wird) so entscheidende Frage nach Viel-/Mehrsprachigkeit zeigt sich in kleinerem Massstab auch innerhalb der Schweiz, zum Beispiel durch die Diskussion um das Rätoromanische: In der Schweiz gibt es vier Landesprachen, nach swissworld.org wird Deutsch von 63,7% gesprochen, Französisch von 20,4%, Italienisch von 6,5%, Rätoromanisch von 0,5%, weitere 9% sprechen andere Sprachen. Rätoromanisch ist keine Sprache, sondern eine Familie mehrerer Dialekte, die von Tal zu Tal variieren. Es existieren fünf Schriftsprachen: Sursilvan, Sutsilvan, Surmiran, Vallader und Puter.

⁷ Die Ständerätin Gisèle Ory und die Nationalrätin Francine John-Calame haben den Esperanto-Weltbund (Universal Esperanto-Asocio, UEA) als Kandidation für den Friedensnobelpreis 2008 vorgeschlagen

⁸ Étienne Balibar: *Schwieriges Europa: Die Baustellen der Demokratie*, in: ders.: *Sind wir Bürger Europas? Politische Integration, soziale Ausgrenzung und die Zukunft des Nationalen*, 2003, S.289.

⁹ Ebd. S.287.

contexts and historical connections and generate culturally diverse voices. Negotiations and agreement talks frequently produce (at times intended) misunderstandings and problem-laden translations, and in turn these are not always solely dependent on 'understanding languages' but rather demand communication, solidarity of interests and a reciprocal, long-term exchange of experience.

In view of the 'necessary impossibility' of constituting a 'citizenry in Europe' as a way of generating a shared democratic European public sphere, Étienne Balibar has emphasised the importance of language as a medium of communication and understanding: "The 'language of Europe' is not a code but a constantly transformed system of cross usages; it is, in other words, translation."⁸ Balibar explicates "that the 'community of translation' is also not that in which everyone speaks or understands everyone else's language but, on the contrary, that in which the role of the 'interpreter', depending on the situation and configuration of exchange, is capable of falling on anyone in turn, passing from the 'majority' to the 'minority' position."⁹

The issue of language diversity/multilingualism, so decisive for the process of European integration (grasped as not being limited solely to the economy and security), is also relevant in smaller dimensions within Switzerland, evident in the discussion about the status of Rhaeto-Romanic: Switzerland has four official national languages, and according to swissworld.org German is spoken by 63,7% of the population, French by 20,4%, Italian by 6,5% and Rhaeto-Romanic 0,5%. The remaining 9,9% is spread across a variety of languages. Rhaeto-Romanic is in fact not a language but a family of several dialects, which vary from valley to valley. There are five written dialects: Sursilvan, Sutsilvan, Surmiran, Vallader and Puter. The Zurich-based linguist Heinrich Schmid presented the standardised version of Romansch Grischun in 1983, a compromise between the various idioms that shall function as a unified (written) language.

⁸ Étienne Balibar: *Difficult Europe: Democracy under Construction*, in: *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*, 2003, p.155ff.

⁹ Ibid.

Romansch Grischun wurde vom Zürcher Romanisten Heinrich Schmid entwickelt und 1983 vorgestellt und stellt einen sprachlichen konstruierten Kompromiss zwischen den verschiedenen Idiomen dar, der als Einheits(schrift)sprache fungieren soll. Seit 1993 ist Romansch Grischun¹⁰ offizielle Landessprache und seit 2001 im Kanton Graubünden Amtssprache, die seit 2007/2008 in 23 Gemeinden als Lehrsprache an den Schulen fungiert.

Die Projektreihe **Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse** unterteilt sich in drei Kapitel. Sie nimmt im ersten Teil (Oktober – Dezember 2008) sprachpolitische Überlegungen zur «Vielsprachigkeit» einerseits zum Ausgangspunkt und überlegt andererseits, inwiefern diese ebenfalls die «Vielstimmigkeit» ähnlich aber anders betreffen. Denn Übersetzungsproblematiken, -paradoxien und Sprach(er)findungen tauchen nicht nur bei der Überbrückung von Sprachgrenzen auf, sondern befinden sich auch innerhalb dieser. Darüber hinausgehen wir bei der Frage nach Übersetzung nicht nur von der gesprochenen Sprache aus, sondern von dem Modus der Übersetzung an sich, der im intersubjektiven Verständnis/Konflikt genauso vorhanden ist wie im Transkontextuellen oder Intermedialen. Künstlerische Arbeiten und Filme werden gezeigt, die sich der Frage nach den (Un-)Möglichkeiten von Übersetzung sowie (un)produktiven Missverständnissen auseinandersetzen. Im Rahmen einer Kommentarebene wurden von den teilnehmenden KünstlerInnen vorgeschlagene AutorInnen oder WissenschaftlerInnen gebeten einen kurzen Text über Inhalte und Fragen der jeweiligen Arbeit in ihrer Sprache zu verfassen. Neben den Vermittlungsaspekten findet auf dieser Ebene bereits eine doppelte Übersetzungsbewegung statt. Einerseits findet eine Übersetzung der künstlerischen Arbeit in das Medium Schrift statt und andererseits werden die Texte aus der Sprache, in der sie verfasst wurden, ins Deutsche übersetzt.

Eine nachfolgende Ausstellung möchte Fragen spezifizieren, die in der ersten Ausstellung vorskizziert sind. Eine genauere Betrachtung der vielsprachigen Schweizer Situation und Mikrorecherchen zu Minderheitssprachen und -regionen in Europa ist in Diskussion (Februar – April 2009).

In einem weiteren Schritt möchten wir die Krux und die Frage nach der kuratorischen Übersetzung ins Spielfeld bringen. Mit einer internationalen Konferenz und einer Ausstellung zu diesem Praxis- und Diskursfeld möchten wir die Reihe abschliessen (Juni – Juli 2009).

¹⁰ Artikel 70 Abs.1 der Bundesverfassung der Schweiz: «Die Amtssprachen des Bundes sind Deutsch, Französisch und Italienisch. Im Verkehr mit Personen rätoromanischer Sprache ist auch das Rätoromanische Amtssprache des Bundes.»

In 1993 Romansch Grischun was recognised as a national language¹⁰ and is an official language in the canton of Graubünden; since 2007/2008 it is the language used in schools in 23 municipalities.

The project series **Translation Paradoxes and Misunderstandings** is divided into three chapters. As its starting point (October – December 2008) it shall take linguistic political considerations on 'multilinguality' on the one hand, while investigating on the other to what extent this also affects the 'polyphony' and if the affects are similar or vary. This line of approach is necessary because the translation problematic, translation paradoxes and inventing languages are not only prevalent when bridging linguistic divides, but are also evident within language areas themselves. Furthermore, when exploring translation we shall not just proceed from spoken language, but look into the modus of translation in itself, which is inscribed into intersubjective understanding/conflict as well as in transcontextual and intermedia relations. Artistic works and films will be shown which explore the question of the (im-)possibility of translation as well as (un-)productive misunderstandings. As part of a commentary level, authors or scientists proposed by the participating artists were asked to write a short text about the contents and questions of the respective work in their native language. Besides the interpretative/mediating aspects, a double translation movement is already at work on this level: on the one hand, artistic work is translated into the medium of writing, while the texts will be translated from the languages in which they are written into English on the other.

A following exhibition shall specify the issues sketched out in the first exhibition. A more detailed consideration of the multilingual Swiss situation and micro researches about minority languages and regions in Europe is in discussion (February – April 2009).

In a further step we would like to bring the crux of and the question about curatorial translation into play. We aim to conclude the series with an international conference and exhibition devoted to this field of practice and discourse (June – July 2009).

¹⁰ Article 70, paragraph 1 of the Swiss constitution: "The official languages of the Federation are German, French, and Italian. In communication with persons of Romansh language, the Romansh is also an official language."

Wir haben die beteiligten KünstlerInnen gebeten, ihrerseits eine/n SchriftstellerIn, WissenschaftlerIn oder Kontext bezogene Person einzuladen, einen kurzen Text aus ihrer Perspektive und in ihrer Muttersprache über die jeweilige Arbeit oder die inhaltlichen Fragen der Arbeit zu verfassen. Diese Texte sind als Kommentarebene in die Ausstellung integriert und hier mit einer Übersetzung ins Deutsche abgedruckt. So kann man bereits von einer doppelten Übersetzungsbewegung sprechen: Es findet eine Übersetzung der künstlerischen Arbeit in das Medium Text statt und gleichzeitig wurden die Texte ins Deutsche übersetzt.

Pierre Bismuth: The Jungle Book Project, Video / Installation, 75 min, 2002

—
Ein Kommentar aus / a commentary from *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee* by *Jopi Nyman*, New Delhi 2003, p.38-39.

Postcolonial Animal Tale

In his book *Postcolonial Animal Tale from Kipling to Coetzee* Jopi Nyman "explores the construction of colonial English national identity in a text not always read in the context of its author's imperial project.¹ Since *The Jungle Book* has been relegated to the category of children's fiction and is today usually read in its Disneyfied version, its constructions of nation, race and class in colonial space, exposed through its narrations of local inhabitants (both animals and humans), have not attracted the attention that they deserve. Through a reading of the stories in the first volume published in 1894, I will argue that the stories' racialized and interrelated images of Indian children and animals contribute to an imagining of Englishness as site of power and racial superiority. While the stories appear to narrate an Indian space, the resultant images and constructions of nation stem from an understanding of Englishness as a site of colonial

¹ The debate on Kipling and imperialism is enormous. Earlier interpretations of Kipling as a mere jingoist have been replaced with more advanced readings which pay attention to the construction of colonial identities in a more complex situation where the colonizer and colonized are in active relationship with each other. See for example, Sandra Kemp's *Kipling's Hidden Narratives* (1988), Mark Paffard's *Kipling's Indian Fiction* (1988), and, in particular, Gail Ching-Liang Low's *White Skins/Black Masks: Representation and Colonialism* (1996).

We have asked the participating artists to invite a writer, theorist or person researching in this contextual field to compose, from their own perspective and in their native language, a short text on the respective work or the issues the work discusses. These texts are integrated into the exhibition on a commentary level of interpretation and presented here in German translation. In this way, we can speak of a double translation movement already on this level: a translation of artistic work into a textual medium takes place while simultaneously the texts were translated into German.

Postkoloniale Tiergeschichten

In seinem Buch *Postkoloniale Tiergeschichten von Kipling bis Coetzee* untersucht Jopi Nyman «die Konstruktion der kolonialen englischen Nationalidentität in Texten, die normalerweise nicht im Licht des imperialen Projekts seiner AutorInnen gelesen werden.¹ Seit *Das Dschungelbuch* der Kategorie Kinderbuch zugeordnet worden ist und heute meist in seiner disneyfizierten Version wahrgenommen wird, haben seine Konstruktionen von Nation, Rasse und Klasse innerhalb des kolonialen Raums, die durch seine Erzählungen der einheimischen BewohnerInnen (Tiere wie Menschen) zu Tage treten, nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient hätten. Anhand meiner Lektüre der Geschichten aus dem 1894 veröffentlichten ersten Band will ich zeigen, inwiefern die rassistisch aufgeladenen und untereinander verwobenen Bilder der indischen Kinder und Tiere zur Vorstellung des Englischen als Ort von Macht und rassistischer Überlegenheit beitragen. Während die Geschichten vorgeblich von einem indischen Raum erzählen, stammen die daraus resultierenden

¹ Die Debatte zu Kipling und den Imperialismus ist äusserst umfangreich. Frühere Interpretationen, die Kipling als blossen Rassisten abstempelten, sind durch anspruchsvollere Lesarten ersetzt worden, deren Aufmerksamkeit der Konstruktion kolonialer Identitäten in komplexen Situationen gilt, in denen sich der Kolonist und der Kolonisierte in einer aktiven Beziehung zueinander befinden. Siehe z.B. Sandra Kemps *Kipling's Hidden Narratives* (1988), Mark Paffards *Kipling's Indian Fiction* (1988) und besonders Gail Ching-Liang Lows *White Skins/Black Masks: Representation and Colonialism* (1996).

authority. Here one can notice a number of different threatening Others, all requiring attention, which makes Kipling's rule over colonial space a highly ambivalent project."²

Jopi Nyman

² This is what Sandra Kemp refers to with her term "hidden narrative". According to Kemp, Kipling's early stories of India as the unknown Other written from perspective of European racism and imperialism are shaded by "ambivalent or multiple perspectives" which "undermine their assertion of a colonialist will to power and knowledge". Gail Low's answer to the dilemma is to read Kipling's writing as exploring the colonial uncanny.



nationalen Bilder und Konstruktionen aus einem Verständnis des Englischen als einem Ort kolonialer Autorität. Zu beobachten sind hier eine Reihe verschiedener bedrohlicher «Anderer», die alle Aufmerksamkeit verlangen – was Kiplings Herrschaft über den kolonialen Raum zu einem hochgradig ambivalenten Projekt macht.»²

Jopi Nyman

² Darauf bezieht sich Sandra Kemp mit ihrem Begriff der «verborgenen Erzählung». Kemp zufolge sind Kiplings frühe Erzählungen von Indien als dem unbekanntem Anderen, geschildert aus der Perspektive eines europäischen Rassismus und Imperialismus, überschattet von «ambivalenten oder multiplen Perspektiven», die «die Behauptung eines kolonialistischen Willens zu Macht und Wissen untergraben». Gail Lows Antwort auf dieses Dilemma besteht darin, Kiplings Texte als Erforschung des kolonialen Unheimlichen zu lesen.

aus dem Englischen von Stefanie Lotz

Con este objetivo se da paso a la constitución de una organización binacional y multicultural que hoy se conoce como **Promedios de Comunicación Comunitaria**, que desde 1998 se dedica a facilitar capacitación, tecnología e información del uso de los medios de comunicación, poniendo énfasis en el área de producción de videos.

La tierra es de quien la trabaja aborda la situación en el pueblo de Bolon Aja'aw localizado en el norte de Chiapas cerca de las famosas cascadas de Agua Azul. El Gobierno Federal vendió la tierra del poblado Bolon Aja'aw a una empresa privada sin el permiso de los miembros de la comunidad, para crear un centro ecoturístico. El video documenta una reunión que tuvieron Autoridades de los Municipios Autónomos Zapatistas y funcionarios del gobierno mexicano. Este video ofrece una mirada crítica a la posición patriarcal, así como también una crítica al llamado ecoturismo.

Chiapas Media Project
www.chiapasmediaproject.org

Seit 1998 bietet die binationale und multikulturelle Organisation, die damals mit dem Namen **Promedios de Comunicación Comunitaria** (Verheissungen der kommunalen Kommunikation) gegründet wurde, Fortbildungskurse zum Thema Kommunikationsmedien sowie die dafür nötige Technologie und das Informationsmaterial an. Dabei steht die Produktion von Videos im Mittelpunkt der Kursaktivitäten.

Die Erde gehört dem, der sie beackert – dieser Titel eines Videos charakterisiert die Konfliktsituation im Dorf Bolon Aja'aw, gelegen im Norden des Bundesstaates Chiapas nahe an den berühmten Wasserfällen von Agua Azul. Die mexikanische Bundesregierung hatte ein Grundstück der Gemeinde Bolon Aja'aw ohne die Erlaubnis der DorfbewohnerInnen an ein privates Unternehmen verkauft, um dort ein neues Zentrum für Ökotourismus aufzubauen. Das Video dokumentiert eine Versammlung der GemeindevertreterInnen der Autonomen Zapatisten-Gemeinden (Municipios Autónomos Zapatistas) mit Beamten der mexikanischen Regierung. In diesem Video wird ein kritischer Blick sowohl auf das patriarchalische System als auch auf Folgen des so genannten Ökotourismus geworfen.

Chiapas Media Project
www.chiapasmediaproject.org

aus dem Spanischen von Berthold Volberg

« KÜNSTLERINNEN / AUTORINNEN

« ARTISTS / AUTHORS

Chiapas Media Project: The Land Belongs to Those who Work It / La tierra es de quien la trabaja, Video, 15 min, 2005

Ein Kommentar von / a commentary by *Chiapas Media Project*

Chiapas Media Project

El Proyecto de Medios en Chiapas – Chiapas Media Project es una organización que surge del encuentro entre comunidades campesinas indígenas del sureste mexicano y sociedad civil de los Estados Unidos, la ciudad de México y Oaxaca.

El interés por parte de las comunidades en el manejo de cámaras de video, así como la sensibilidad de personas que simpatizan con el movimiento rebelde, posibilita gestar en 1995, la idea de impulsar esfuerzos conjuntos con el objetivo de que las comunidades tengan la oportunidad de apropiarse de conocimiento en comunicación que posibilite ser un medio para construir desarrollo y autonomía.

Chiapas Medien-Projekt

Das Chiapas Medien-Projekt ist von einer Organisation ins Leben gerufen worden, die von einem Zusammenschluss ländlicher Indio-Gemeinden im Südosten Mexikos und einer Initiative der Zivilgesellschaft mit BürgerInnen der USA und der Städte Mexiko und Oaxaca gegründet wurde.

Die Grundidee, die dieses Projekt 1995 entstehen liess, war der gemeinsame Wille zur Förderung der regionalen Entwicklung und Autonomie der Indio-Gemeinden, indem man ihnen die Möglichkeit gab, sich Kenntnisse im Umgang mit Kommunikationsmedien anzueignen. Dabei konnte man auf ein grosses Interesse der Indio-Gemeinden für die Bedienung der Videokameras bauen sowie auf die Sensibilität dieser Menschen, die fast alle mit der Rebellenbewegung (des Subcomandante Marcos) sympathisieren.



Beth Derbyshire: God Save the Queen, I Want to Be Free, Double video projection, 7,5 min, 2002

—
Ein Kommentar von / a commentary by Ilari Valbonesi

**A chiasm in near silence.
Some notes on Beth Derbyshire's God Save the Queen, I Want to Be Free**

Historically hymns have been the expression of a profound encounter between inner feelings and public space, to praise gladness. The word hymn from the Greek *húmnos*, carries on the intrinsic meaning, that of the compelling joy of singing to the other which gives also some indication as to the original character of hymn as response (antiphona).

But at what point does a Hymn, a song of freedom and joy expression becomes an Anthem to express and both witness (when performed) a devotion for the homeland?

Beth Derbyshire's work **God Save the Queen, I Want to Be Free** retraces an original trait d'union in between, through the 'interference' of two paradoxical 'anthems' performed by deaf choirs whose 'sign language' is also not recognised as an official language in the UK. The double video projection stages an antiphon or call and response between the British Anthem **God Save the Queen** which glorifies the state of the Nation and the 'anthem' **I Want to Be Free**, a statement of freedom of voice against State repression of their language.

The choirs are dressed in black – surrounded in the darkness thus emphasising their language, which is expressed through their hands and faces. They listen/watch each other perform and then reply with their respective song. At the end of each song, the choir turns to look at the viewer.

The 'blind spot', inherent in the listening/watching experience reveals an irreconcilable otherness in relation to one's own sense existence. This otherness goes beyond boundaries of meanings present within fixed parameters of reading and opens up a non-hierarchical mode of conversation. This allows multiple voices to be heard as we encounter an interlacing of cultures.

Further: the act of being appealed to and listening to a person or group becomes more than hearing something the other says. The hearing viewer is required to face the other and to embody the signs emerging from the darkness as a chiasm in near silence like those who are deaf.

**Chiasmus in fast gänzlicher Stille.
Notizen über Beth Derbyshires God Save the Queen, I Want to Be Free**

Historisch betrachtet sind Hymnen der Ausdruck einer tiefgehenden Begegnung zwischen inneren Gefühlen und öffentlichem Raum, zum Lobpreis der Freude. Das Wort stammt vom griechischen *húmnos* ab, das die intrinsische Bedeutung der unbedingten Freude beim Singen für den Anderen trägt, was auch einen Hinweis auf den ursprünglichen Charakter des Hymnus als Antwort (antiphona) liefert.

An welchem Punkt aber wird aus einem Hymnus, einem Lied, das Freiheit und Freude ausdrückt, eine Nationalhymne, die sowohl Ausdruck ist als auch (in der Ausführung) Zeugnis gibt von der Hingabe an ein Heimatland?

Beth Derbyshires Arbeit **God Save the Queen, I Want to Be Free** untersucht durch die 'Interferenz' zweier paradoxer 'Nationalhymnen', die von Hörgeschädigten-Chören aufgeführt werden – deren 'Zeichensprache' im Vereinigten Königreich nicht als offizielle Sprache anerkannt ist – ein ursprüngliches Bindungselement dazwischen. Die doppelte Videoprojektion zeigt ein Antiphon, Frage und Antwort, zwischen der britischen Nationalhymne **God Save the Queen**, die den Nationalstaat glorifiziert, und der 'Hymne' **I Want to Be Free**, einem Ausdruck von Meinungsfreiheit gegenüber der staatlichen Repression ihrer Sprache.

Die Chöre sind schwarz gekleidet und von Dunkelheit umgeben, was ihre Sprache besonders hervorhebt, die sich durch ihre Hände und Gesichter ausdrückt. Sie hören/beobachten die Darbietung der anderen und antworten dann mit ihrem eigenen Lied. Am Ende des Gesangs wechselt der Blick der Chöre zum Zuschauer/zur Zuschauerin.

Der 'blinde Fleck', der der zuhörenden/beobachtenden Erfahrung innewohnt, enthüllt eine unüberbrückbare Andersheit in Bezug auf die eigene Existenz. Dieses Anders-sein liegt jenseits der Bedeutungsgrenzen, die innerhalb fester Parameter des Lesens liegen, und eröffnet eine anti-hierarchische Form von Kommunikation. Dies ermöglicht das Hören multipler Stimmen, während wir der Verschlingung verschiedener Kulturen begegnen.

Und weiter: aus dem Akt des Angesprochen-Werdens und des einer Person oder Gruppe Zuhörens wird mehr als das bloße 'Hören, was ein anderer sagt'. Vom hörenden Zuschauer/von der hörenden Zuschauerin wird verlangt,



This affective ambivalence stems from responding to the other's demand instead of merely interpreting it. The act of translation is thus amplified in the witnessing of this work.

Ilari Valbonesi, art critic, curator

dass er/sie sich dem Anderen stellt und die Zeichen, die aus dem Dunkel kommen, ähnlich einem Tauben, als Chiasmus in fast gänzlicher Stille verkörpert. Diese affektive Ambivalenz entspringt nicht der blossen Interpretation sondern vielmehr der Antwort auf die Aufforderung des Anderen. So wird der Akt der Übersetzung in der Betrachtung der Arbeit verstärkt.

Ilari Valbonesi, Kunstkritiker, Kurator

—
aus dem Englischen von Stefanie Lotz

Esra Ersen: If You Could Speak Swedish, Video, 23 min, 2001

—
Ein Kommentar von / a commentary by Miya Yoshida

If You Could Speak Swedish

Some contemporary artists capable of simultaneously grasping the intricate undercurrents of contemporary realities and of creating platforms for political subjects to show what they potentially have within themselves.

Among Esra Ersen's early site-specific video works, **If You Could Speak Swedish** is one example of such abilities. It portraits the new migrants at Info Komp, Huddinge a suburban neighborhood in the south of Stockholm – people who have to learn Swedish to be able to envisage a 'new start' for their lives. As her working method Ersen has chosen to inquire what each of them would like to say to Swedish people. The answers have originally been written down in each person's mother language, but were then translated by a professional translator, and afterwards read out by the authors of the statements, only this time in Swedish. Their struggles, hesitations and confusions in using the Swedish language visually and acoustically overlap with the diverse backgrounds, mixed emotional experiences and hopes for new lives they hold. Capturing these concrete moments within the process of mastering a new language, the work succeeds in critically reflecting past, present and future. The effect of this

If You Could Speak Swedish (Wenn du Schwedisch sprechen könntest)

Einige zeitgenössische künstlerische Arbeiten sind in der Lage, die komplizierten Strömungen zeitgenössischer Realitäten zu verstehen und gleichzeitig Plattformen für politische Subjekte zu schaffen, die ihnen das Potential, das in ihnen steckt, aufzeigen.

Unter Esra Ersens frühen ortsspezifischen Arbeiten ist **If You Could Speak Swedish** ein Beispiel für diese Fähigkeit. Sie porträtiert neue EinwandererInnen in Info Komp, Huddinge, einem Vorort im Süden Stockholms – Menschen, die Schwedisch lernen müssen, um einen 'Neubeginn' ihres Lebens ins Auge fassen zu können. Die Methode, die Ersen für ihre Arbeit gewählt hat, besteht darin, jeden von ihnen danach zu fragen, was sie oder er gerne zu SchwedInnen sagen würde. Die Antworten wurden zunächst in den einzelnen Muttersprachen notiert, dann von einem professionellen Übersetzer übertragen und schliesslich von den ursprünglichen AutorInnen vorgelesen, dieses Mal allerdings auf Schwedisch. Ihre Mühen, ihr Zögern und ihre Verwirrung im Gebrauch des Schwedischen überlagern sich – sowohl visuell als auch akustisch – mit ihren unterschiedlichen Hintergründen, gemischten emotionalen Erfahrungen und Hoffnungen für ihr neues Leben. Indem die Arbeit diese konkreten

Lise Harlev: A Secret Life, Prints, 2006

Ein Kommentar von / a commentary by *Leila El-Kayem*

The What Face

What? I've asked this question many a time. So often that I got bored saying it and replaced it with the what face. It's the face you pull when you're having a conversation in a language that isn't your own.

I've been following Lise Harlev's work since I moved to Berlin. And I must say she's approached the topic of identity and misunderstandings all too well. In this illustrated piece she's gone deeper to explore the intricacies in conversation between two loved ones. On the left she observes the positive aspect of knowing your partner well, and how not sharing the same mother tongue becomes a small detail of one's background. On the right however she addresses how this difference can challenge the relationship. I can only relate having experienced the same situations. And in these moments the what face becomes a comical yet puzzling expression; however it makes you think about your identity and who you are. Lise Harlev attempts to remedy the situation by illustrating chosen words from her text, adding layers of symbolism and leaving room for interpretation. But what happens when your backgrounds associate other meanings to the image? The result: the what face. But the what face can quickly turn into the oh face when the conversation reaches levels of overt misunderstandings. It's these moments that Lise Harlev captures so well. I guess the only thought that comes to mind is to raise your eyebrows in your what face, it adds the notion of wonderment.

Leila El-Kayem, Art Director at TBWA, Berlin



"A secret life" (2006), photo by / Foto von Jiri Thyn

Das Was-Gesicht

Was? Diese Frage habe ich oft gestellt. So oft, dass mir langweilig von ihr wurde und ich sie stattdessen durch das Was-Gesicht ersetzt habe. Dabei handelt es sich um den Gesichtsausdruck, den man macht, wenn man ein Gespräch in einer Fremdsprache führt.

Ich verfolge Lise Harlevs Arbeiten seit ich nach Berlin gezogen bin. Und ich muss sagen, sie nähert sich dem Thema von Identität und Missverständnissen sehr treffend. In dieser illustrierten Arbeit untersucht sie in tiefgründiger Weise die Komplexität von Gesprächen zwischen zwei Liebenden. Links beobachtet sie den positiven Aspekt, dass man den Partner/die Partnerin gut kennt und dass die Tatsache, dass man nicht die gleiche Muttersprache spricht, nur ein kleines Detail des eigenen Lebenslaufes darstellt. Rechts hingegen zeigt sie, wie dieser Unterschied die ganze Beziehung in Frage stellen kann. Mein Bezug dazu ist persönlich, da ich dieselben Situationen erlebt habe. In diesen Momenten wird das Was-Gesicht zu einem komischen aber gleichzeitig rätselhaften Ausdruck, der einen nachdenklich macht gegenüber der eigenen Identität und gegenüber der Frage, wer man eigentlich ist. Lise Harlev versucht, der Situation dadurch zu begegnen, dass sie ausgewählte Worte aus ihrem Text illustriert, wodurch mehrere Symbolschichten und Interpretationsmöglichkeiten entstehen. Aber was geschieht, wenn verschiedene kulturelle Hintergründe dem Bild unterschiedliche Assoziationen hinzufügen? Das Ergebnis: das Was-Gesicht. Aber das Was-Gesicht kann sich schnell in das Oh-Gesicht verwandeln, wenn das Gespräch die Ebene klarer Missverständnisse erreicht. Genau diese Momente fängt Lise Harlev so treffend ein. Ich vermute, was einem dazu einfällt ist, die Augenbrauen im eigenen Was-Gesicht hochzuziehen – das fügt dem Ganzen noch eine Spur mehr Verwunderung hinzu.

Leila El-Kayem, Art Director bei TBWA, Berlin

aus dem Englischen von **Stefanie Lotz**

Lise Harlev: Before Finally Looking It up, Prints, 2006

Ein Kommentar von / a commentary by *Boris Boll-Johansen*

Ostereier

Skæve læsninger af fremmede sprog er ofte nationalt særegne. Det danske sprog var med til at påvirke Lise Harlev i hendes tydning af "Schlau" og andre tyske ord. Og således følger visse nationaltræk med, netop når vi tror, vi er i vores mest internationale hjørne.

Jeg bor i Berlin, og jeg oplevede engang en komisk misforståelse, fordi jeg delte et ord forkert. Jeg gik forbi et skilt, hvorpå der stod "Ostereier", det tyske ord for "påskeæg", men jeg læste det et kort øjeblik som det danske ord: "oste-rejer". Hvilket er noget ganske andet.

Da de amerikanske styrker under anden verdenskrig nærmede sig Tyskland, forsøgte tyske spioner selvfølgelig at infiltrere dem. Den tyske hær havde til jobbet udvalgt en samling intelligente, tyske mænd, der talte perfekt amerikansk, fordi de havde studeret i USA eller havde boet der i flere år. Da det gik op for de amerikanske soldater, at de muligvis var ved at blive infiltreret af spioner, der talte et fejlfrit amerikansk, begyndte de at teste hinanden med spørgsmål. De spurgte ikke sidemanden direkte, om vedkommende var på den tyske efterretningstjenestes lønningsliste, de stillede spørgsmål om, hvem der vandt forrige års *world series* – og andre baseball-relaterede sager. Dem, der blot engang havde lært det amerikanske sprog og ikke havde plejet daglig omgang med den amerikanske kultur, blev dermed afsløret.

Det er selvfølgelig en anekdote, men det er ligegyldigt. Jeg vil tro, at det forholder sig på samme måde med disse oste-rejer: De er så integreret en del af den danske populærkultur, at hvis man ikke griner af min skæve læsning af "Ostereier", så er man ikke helt dansk.

Boris Boll-Johansen, Autor

Ostereier

«Schräge» Deutungen fremder Sprachen besitzen oft einen eigentümlich nationalen Charakter. So hat die dänische Sprache Lise Harlevs Auslegung des Wortes «schlau» und anderer deutscher Wörter geprägt. Gewisse nationale Eigenarten sind also mit im Spiel, gerade wenn wir glauben, besonders international zu sein.

Ich wohne in Berlin und hatte einmal ein Erlebnis mit einem komischen Missverständnis, weil ich ein Wort falsch trennte. Ich ging an einem Schild vorbei, auf dem «Ostereier» stand, aber einen kurzen Augenblick las ich «oste-rejer».¹ Und das ist im Dänischen etwas ganz anderes.

Als die amerikanischen Streitkräfte sich im zweiten Weltkrieg Deutschland näherten, versuchten deutsche Spione natürlich diese zu infiltrieren. Für diese Aufgabe wählte die deutsche Wehrmacht eine Gruppe intelligenter, deutscher Männer aus, die perfekt amerikanisch sprachen, entweder weil sie in den Staaten studiert oder mehrere Jahre dort gewohnt hatten. Doch als den amerikanischen Soldaten klar wurde, dass sie möglicherweise von Spionen infiltriert wurden, die fehlerfrei amerikanisch sprachen, fingen sie an, sich gegenseitig mit Fragen auszutesten. Sie fragten nicht gezielt ihren Kameraden, ob er auf der Gehaltsliste des deutschen Nachrichtendienstes stand, sondern stellten z.B. die Frage, wer im vergangenen Jahr die *world series* gewonnen hatte, und andere Fragen, die sich auf den Baseball bezogen. Diejenigen, die eben nur die amerikanische Sprache gelernt hatten, ohne täglichen Umgang mit der amerikanischen Kultur zu pflegen, wurden dadurch entlarvt.

Das ist natürlich eine Anekdote, aber das ist gleichgültig. Ich glaube, es verhält sich genauso mit diesen «oste-rejer»: Sie sind ein so integrierter Teil der dänischen Populärkultur, dass, wenn man nicht über mein «schräges» Lesen der «Ostereier» lacht, man nicht wirklich Dänisch ist.

Boris Boll-Johansen, Autor

¹ Das ist der Name eines bekannten dänischen Snackproduktes und heißt soviel wie «Käse-Krabben». (Anmerkung der Übersetzerin.)

aus dem Dänischen von **Maïke Jessen**

Farida Heuck: Zertifikat Deutsch, Video / Installation, 2005

Ein Kommentar von / a commentary by *Kien Nghi Ha*

Deutsch Sprechen – Deutsch Benehmen: Integration, Nationalpädagogik und koloniale Analogien¹

«Sie verstehen also doch ganz gut Deutsch. Dann können Sie ja auch Deutsch sprechen und sich Deutsch benehmen!» Mit diesem Befehl verabschiedet sich ein deutscher Bildungsbürger nach einem Disput fluchtartig von einigen jungen Migrantinnen in Farida Heucks Video **Viel Glück in Deutschland**. Seine letzten Worte reflektieren die Logik einer pädagogischen Praxis, deren offiziellen Wunschvorstellungen und Bilder in dieser Videocollage aus historischem Sprachlehrfilmen mit dokumentarischen Sequenzen konfrontiert werden, in denen MigrantInnen selbst von ihren Erfahrungen und Perspektiven erzählen. Dabei wird deutlich, dass die «Ausländerpädagogik» seit ihren Anfängen nur zusammen mit Fragen der ökonomischen Verwertung und sozio-politischen Kontrolle betrachtet werden kann und niemals nur als reine Sprachvermittlung fungiert.

Diese Tendenz hat sich seit 2005 mit der massenhaften Einführung der staatlich überprüften Integrationskurse weiter verschärft, die in der Gesamtinstallation **Zertifikat Deutsch** als bürokratisches Machtinstrument offenbart werden. Neben Sprache und Nationalgeschichte werden nun auch die politischen und kulturellen Werte der «deutschen Leitkultur» vermittelt. Laut der Integrationskursverordnung sind mit wenigen Ausnahmen alle MigrantInnen zur Teilnahme verpflichtet, die nicht über eine EU-Bürgerschaft verfügen. Wer sich diesem System verweigert oder einfach nur durch die peniblen Erfolgskontrollen fällt, muss Bussgelder, Kürzung des Existenzminimums und schlimmstenfalls die Ausweisung fürchten.

Durch dieses nationalpädagogische Projekt wird zugunsten der Staatsräson und des Präventivstaats ein Machtverhältnis normalisiert, das augenfällige Analogien zur kolonialen Pädagogik aufweist. Wie ihre historischen Vorläufer setzt die Erziehung von muslimischen MigrantInnen und postkolonialen People of Color eine Definitionsmacht voraus, die notwendigerweise von der politisch-kulturellen Unterlegenheit des Anderen und der Überlegenheit des «Westens» ausgeht. Dazu werden rassistische wie orientalistisch-islamophobe Grundannahmen in Anschlag gebracht, die bereits im eurozentristischen

Speak German – Act German: Integration, National Educational Practice and Colonial Analogies¹

"So you do understand German pretty well. If that's the case then you can speak German and act like a German!" It is with this command that a member of the educated German middle-class hastily beats a retreat after becoming embroiled in a dispute with a couple of young migrants in Farida Heuck's video **Viel Glück in Deutschland**. His parting words reflect the logic of an educational practice whose official fixed notions and images are confronted in this video collage, which borrows from historical language teaching-aid films, with documentary sequences in which migrants tell of their own experiences and perspectives. The film makes clear that since its beginnings 'foreigner education' can only be considered in connection with issues such as the economic utilisation of the foreign workforce and its socio-political control, never serving purely as a tool of language instruction.

This tendency has been accentuated since the introduction on a massive scale of state-controlled integration courses in 2005, culminating in the blanket installation of the **Zertifikat Deutsch** as a bureaucratic power instrument. Besides language and national history, the political and cultural values of the 'guiding German culture' [Leitkultur] are now also imparted. According to the administrative regulations for carrying out the integration courses, with few exceptions all migrants without EU citizenship are obliged to take part. Whoever refuses to meet the demands of the system or simply fails the fastidious success controls, must fear the imposition of fines, a cutback in welfare payments to minimum subsistence levels, or if worst comes to the worst, even deportation.

Through this national education project a set of power relations is normalised to bolster *raison d'état* and the scope of a preventive state, demonstrating striking analogies to colonial educational practices. Like its historical predecessors, the education of Muslim migrants and postcolonial people of colour postulates a power over normative definition that necessarily presumes the political-cultural inferiority of the other and the superiority of the 'West'. In the process, racist and Orientalist-Islamophobic

¹ For a more detailed account and analysis see: Kien Nghi Ha: Deutsche Integrationspolitik als Koloniale Praxis, in: Kien Nghi Ha/Nicola Lauré al-Samarai/Sheila Mysorekar (eds.): re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Colour auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland. Münster: Unrast, 2007, p.113-128.

Kolonialdiskurs gegenüber People of Color in Stellung gebracht wurden. Da die pädagogischen Zwangsmassnahmen auf der Basis kollektiver Zuschreibungen arbeiten, werden die Betroffenen generell als politisch potentiell gefährlich und kulturell defizitär definiert. Ohne dieses Bedrohungsszenario wäre es nicht möglich, dieses gewaltige Projekt zu rationalisieren und zu rechtfertigen.

Kien Nghi Ha, Politologe



assumptions are called on which were already brought into position against people of colour in the Eurocentric colonial discourse. As the compulsory educational measures work on the basis of collective ascriptions, those affected are defined across the board as potentially dangerous politically and culturally deficient. Without this threatening scenario it would be simply impossible to then rationally explain and justify this vast project.

Kien Nghi Ha, political scientist

from German by Paul Bowman

- 01 Two women are having a conversation in Spanish. The man next to them says: "We are not at the market but in a compartment of the German Federal Railways." One of the women answers: "That doesn't matter."
- 02 "Well I do not need to put up with this. If you don't like it you can leave."
- 03 "Yes. I will do just so. I don't have to stand for this! What one has to put up with in Germany. It beggars description."
- 04 "That old smellfungus!"

Susan Hiller: The Last Silent Movie, Video / Installation, 20 min, 2007–2008

Ein Kommentar von / a commentary by *Sonja Lau und / and André Siegers*

Den Tod übersetzen¹

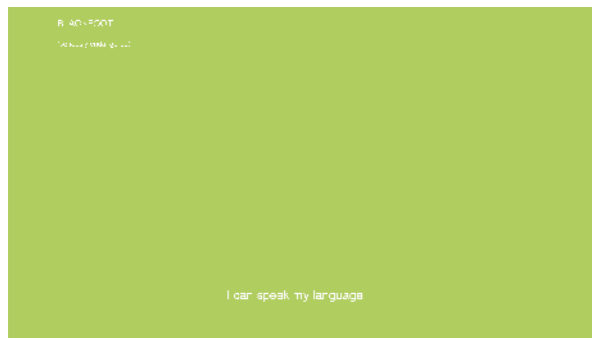
Zu einer Kultur gehört nicht nur eine Sprache, sondern auch eine Person, die sie ausspricht. In Susan Hillers jüngstem Werk **The Last Silent Movie** wird diese Facette der Sprache erfahrbar gemacht. Vor einer schwarze Leinwand sitzend, begegnen wir in Hillers Werk den Tonaufnahmen von 25 bedrohten oder ausgestorbenen

Translating Death¹

A Language is not only what we can refer to as a text, but also what a person speaks out loud. In Susan Hiller's latest work **The Last Silent Movie**, the artist recalls the event of the speech as she reduces the cinematic effects to the minimum. Composed by a mere black screen

¹ Für eine ausführliche Version siehe: Making Do Magazine - Issue 1, the Translation Issue/London/August 2008; www.makingdo.org.uk.

¹ For a long version of the text see: Making Do Magazine - Issue 1, the Translation Issue/London/August 2008; www.makingdo.org.uk.



Susan Hiller, 'The Last Silent Movie', 2007-2008
 Portfolio of 24 etchings on 270 gsm Moulin de Gué (Rives de Lin) paper with 1 Blu-Ray disc
 14 12.3 x 16 3.4. / 37 x 42.5 cm Edition of 3+1 AP
 © Susan Hiller; Courtesy Timothy Taylor Gallery, London.

Sprachen. Es ist ein *lebendiges* Archiv, das sich räuspert, Luft holt, um eine deutliche Aussprache bemüht ist, gehört werden will und einmal sogar singt.

Eine ausgestorbene Sprache ist auch eine Sprache ohne neue Übersetzungen. Im Gegensatz zu einer toten Sprache, die gelesen und geschrieben werden kann, entzieht sie sich ganz der Kenntnis der Verbliebenen. In Susan Hillers Film gestaltet sich die Vielfalt der Sprachen zu einem unheimlichen Ereignis ohne Tradierung. «Loss of tradition means that the past has lost its transmissibility, and so long as no new way has been found to enter into a relation with it, it can only be the object of accumulation – the past becomes a monstrous and indecipherable archive»².

Dennoch treten wir in Beziehung. Mit Hilfe der englischen Untertitel, die den Film fast beiläufig begleiten, werden die Geschichten der Sprecher lesbar und verstehbar. Es ist keine alternative Leseart, sondern eine Unumgänglichkeit, ähnlich einer Prothese ist sie eine Unterstützung, deutet aber zugleich auf die Brutalität des Verlustes hin. Bezeichnenderweise sind wir geneigt, die englische Übersetzung deutlicher in Erinnerung zu behalten als den urtümlichen Klang der Sprachen. Wie versteht sich eine Übersetzung in einer Zeit, in der sich an kulturelle Traditionen zunehmend in einer Weltsprache erinnert wird? In diesem Sinne möchte ich hier mit einem Zitat des Filmes abschließen und an den Aufruf des Comanche Sprechers verweisen, in dem es heißt:

«From now on, we will speak Comanche forever»

Sonja Lau, Kuratorin
 André Siegers, Filmemacher

² Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, übersetzt von Georgia Albert, California: Stanford University Press, 1999, S.108, sowie James Lingwood (Hg.), *Susan Hiller: Recall. Selected Works*, Baltic, 2004, S.80.

emptied out of any visual references, the film exposes the recordings of 25 extinct and endangered languages. It is a *living archive*, a vague memory of the oral tradition, an ephemeral taste of campfire and storytelling that is so strangely echoed in the movie theatre set-up that Susan Hiller offers to the spectator.

Yet we are unable to take the tradition further. As Agamben suggested "Loss of tradition means that the past has lost its transmissibility, and so long as no new way has been found to enter into a relation with it, it can only be the object of accumulation – the past becomes a monstrous and indecipherable archive"². As Hiller's film runs in loops, we find ourselves confined to accumulate the sounds of those voices that have now become objects to their self-repetition.

If a language becomes extinct, in its translation continuity and eradication are merged together. The translation then becomes the prosthetic of a loss, and like a prosthetic it is both somewhat brutal and useful, dead and continuative. Significantly, we are likely to remember the English translation with much more ease than the actual sound of the native language. In this sense, I will conclude with the subtitles of the Comanche dialect (severely endangered) and recite that

"From now on, we will speak Comanche, forever".

Sonja Lau, curator
 André Siegers, filmmaker

² Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert, California: Stanford University Press, 1999, p.108, also see James Lingwood (ed.), *Susan Hiller: Recall. Selected Works*, Baltic, 2004, p.80.

David Lamelas: Reading Film from 'Knots' by R. D. Laing, Film, 12 min, 1970

—
 Ein Kommentar von / a commentary by Wolf Schmelter

Reading Film from 'Knots' by R. D. Laing

Der Konzeptkünstler David Lamelas (geb. 1946 in Buenos Aires) interessierte sich wie seine Künstlerkollegen Daniel Buren und Lawrence Weiner für die Verwendung von Sprache als Kunstform und arbeitete 1970 an mehreren Filmen, in denen er die Beziehung von Film und Text untersuchte.

In *Reading Film from 'Knots'* lesen die Zuschauenden Passagen aus dem ebenfalls 1970 erschienenen Buch *Knots* des schottischen Psychoanalytikers R. D. Laing (1927–1989). Dieser überführte persönliche Erfahrungen und Verhaltensweisen in spezielle Sprachstrukturen, so genannte «Knoten», in denen syntagmatische Umstellungen eine Veränderung der Aussage, manchmal sogar paradoxerweise die Verkehrung in ihr Gegenteil zur Folge hatten. Die Zuschauenden erhalten durch die langsame Schnittfolge des Films zunächst die Möglichkeit, diese Texte auf den abgefilmten Buchseiten vollständig zu lesen. Nach etwa viereinhalb Minuten und einer kurzen Weißblende sieht man eine Frau, die den Zuschauenden frontal gegenüber sitzt und in der Art einer neutralen Sprecherin dieselben Texte noch einmal vorliest. Durch das Einfügen dieser zweiten medialen Ebene des Sprechens und der mit ihr verbundenen Artikulation und Rythmisierung entsteht ein Verfremdungseffekt, der die Wahrnehmung der zuvor im Stillen gelesenen Texte grundsätzlich beeinflusst.

In seinem Film verdeutlicht David Lamelas das Potential einer Veränderung von Information durch den Modus ihrer medialen Übersetzung. Das Stilmittel der Verkettung, das bereits in den Wortmustern Laings angelegt ist, weitet Lamelas auf die Struktur des gesamten Films aus. Es eröffnen sich dabei zahlreiche Zwischenräume der Wahrnehmung, in denen Bedeutungen durch das Gesehene, Erinnernte und Gedachte transformiert werden. An diesen Stellen beginnt Fiktion.

Wolf Schmelter, Künstler und Kurator

Reading Film from 'Knots' by R. D. Laing

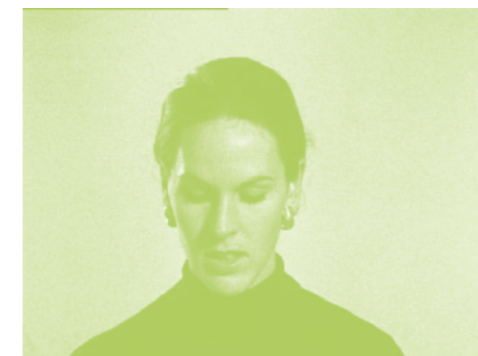
Like his artist colleagues Daniel Buren and Lawrence Weiner, the conceptual artist David Lamelas (b. 1946 in Buenos Aires) was interested in using language as an art form, working on several films in 1970 which explored the relationship between film and text.

In *Reading Film from 'Knots'*, the audience reads passages from the book *Knots* by the Scottish psychoanalyst R. D. Laing (1927–1989) that was published in the same year. Laing transposed personal experiences and behaviour patterns into special language structures, the so-called knots, where rearrangements of the syntagmatical structural changed the statement being made, at times even paradoxically resulting in its complete opposite. The slow editing of the sequences gives the audience the opportunity to read these texts on the filmed book pages in their entirety. After some four-and-a-half minutes and a brief fade out, one sees a woman who sits frontally opposite the audience and reads aloud the same text in a neutral tone. This insertion of a second medial level of enunciation and its accompanying rhythmic articulation produces an effect of estrangement which fundamentally influences the perception of the texts read beforehand in silence.

In his film David Lamelas illustrates the potential for changing information through the modus of its translation into a different media. Lamelas extends the stylistic device of catenation, already present in Laing's word patterns, to the structure of the whole film. In the process, numerous interstices of perception open up in which meanings are transformed by what is seen, what is remembered and what is thought. It is at these junctures that fiction begins.

Wolf Schmelter, artist and curator

—
 from German by Paul Bowman



Pavel Medvedev: The Unseen, Video, 30 min, 2007

—
Ein Kommentar von / a commentary by *Alexander Komin*

G8, или Пир королей

В июле 2006 года в Санкт-Петербурге состоялась встреча глав государств "Большой восьмерки", сокращенно – G8.

В репортажах СМИ о G8 показывались сюжеты о прибытии глав государств в Санкт-Петербург и встречах в аэропорту, о беседах руководителей в шикарных интерьерах Константиновского и Большого Петергофского дворцов... Создавалось ощущение большого события, даже Праздника на котором мы все присутствуем.

Но не все жители и гости Петербурга разделяли это ощущение Праздника... Кто-то собрался сходить в музей – музей закрыт, все подходы к нему перекрыты – G8! Не беда? Может быть, и неособенно, если этот неудачник – житель Петербурга. А если это гость, приехавший с другого конца огромной страны? Ведь он приехал сюда всего на пару дней... А надо было думать, когда приезжать в Петербург – ведь здесь G8!

Но если поездку можно спланировать заранее, то смерть – нет. В те дни, что в Петербурге проходил Summit G8, умерли сотни людей, и крупнейшее в городе Южное кладбище (и одно из немногих открытых для захоронения) не работало в течение трех дней... Дело в том, что мимо кладбища проходит трасса, которая использовалась участниками саммита. Зачем же портить им настроение видом проезжающих мимо похоронных машин. Да и вообще не нужно, чтобы люди где-то поблизости ходили, машины ездили. Огромное количество милиции брошено на организацию всевозможных кордонов и сопровождений. Сотни машин со спецсигналами, распуговывая встречные машины, сновали по городу и пригородам. Все должны понимать – G8!

Удивительно красивые лица смотрят на нас с могильных плит Южного кладбища. Периодически над ними с ревом проносятся вертолеты – G8! Те, кто под ними – для них не существуют. Они уже мертвые. А те, что пока еще живые – существуют? Или их тоже как будто уже нет?

"Саммит Большой восьмерки в Петербурге был прекрасно организован" – из сообщений СМИ...

Через два месяца в Петербурге в Великокняжеской усыпальнице Петропавловского собора состоялось

G8, oder Fest der Könige

Im Juli 2006 fand in St. Petersburg das Gipfeltreffen von den Staatsoberhäuptern der «Grossen Acht», kurz «G8», statt.

Die Massenmedien berichteten über die Ankunft der hohen Gäste in St. Petersburg und deren Empfang im Flughafen, über ihre Gespräche in den Luxus-Interieuren des Konstantin-Palastes und des Grossen Palastes von Peterhof ... Man konnte den Eindruck eines grossen Events, ja sogar eines Festes, auf dem wir alle präsent sind, gewinnen.

Aber nicht alle BewohnerInnen und Gäste Petersburgs waren bereit, dieses festliche Gefühl zu teilen. Einer hatte zum Beispiel vor, ins Museum zu gehen, aber das Museum war geschlossen und alle Zufahrten und Zugänge dazu gesperrt – G8! Keine Katastrophe? Vielleicht, besonders wenn dieser Pechvogel ein Bewohner Petersburgs ist. Und wie ist es, wenn er ein Gast der Stadt ist, der von einem anderen Ende unseres riesigen Landes für nur ein paar Tage hierher gekommen ist? Aha, man hätte vorher denken sollen, WANN man nach Petersburg kommt, denn hier ist zurzeit G8!

Na gut, aber während man eine Reise wirklich vorher planen kann, kann man den Tod nicht voraussagen. In den Tagen, wo sich in Petersburg das Gipfeltreffen abspielte, starben Hunderte von Menschen, aber der Südfriedhof, der grösste in der Stadt und einer der wenigen, wo es noch genehmigt ist, zu beerdigen, war für drei Tage geschlossen ... Der Grund dafür war, dass die Strasse, die von den Gipfeltreffen-TeilnehmerInnen immer wieder benutzt wurde, teilweise genau an diesem Friedhof vorbeiläuft. Wozu die festliche Stimmung durch den Anblick von Trauerzügen herabsetzen? Und warum sollen überhaupt irgendwelche unbedeutende Menschen und Autos immer im Wege sein ... Enorme Polizeikräften wurden für die Einrichtung aller möglichen Absperungen und Kordone eingesetzt. Hunderte Polizeiwagen mit erschreckenden Sondersignalen huschten hin und her durch die Gegend, entgegenkommende Autos weggagend. Alle müssen doch verstehen, was G8 ist!

...Erstaunlich schöne Gesichter schauen auf uns von den Grabsteinen des Südfriedhofs. Immer wieder brausen Hubschrauber darüber, Luftsperrern abfliegend – G8! Diejenigen, die darunter sind, existieren für sie nicht. Sie sind schon tot. Und diejenigen, die noch leben – ob sie existieren? Oder sie gibt es auch nicht mehr?

«Das Gipfeltreffen in St. Petersburg war vorzüglich organisiert» – aus Massemedien-Berichten ...
... Zwei Monate später findet in Petersburg, in der

захоронение Великой княгини Марии Федоровны – предпоследней русской императрицы, супруги Александра III и матери Николая II, урожденной датской принцессы Дагмары. Город опять перекрыт. Бесконечный траурный кортеж на Дворцовой набережной; милицейские машины, с воем сирен мчащиеся мимо каких-то там людишек, отгороженных кордонами.

... На одной земле, в одно и то же время живут власть и народ, практически не пересекаясь. Это как бы "параллельные миры". Мы для них не существуем – ни живые, ни мертвые. Они для нас тоже – это не реальные люди, а только кадры из видеорепортажей и фотографии из газет.

Право же, саммит удался на славу. G8, Пир королей...

Александр Комин

автор: радиоинженер, руководитель Исследовательской Лаборатории Современных Радиотехнологий

Begräbnisstätte für Grossfürsten und -fürstinnen der Peter-Paul-Kathedrale, die Begrabung der überführten sterblichen Überreste der Grossfürstin Maria Fjodorovna – der vorletzten russischen Imperatorin, Gemahlin des Zaren Alexander des Dritten und Mutter Nikolaus des Zweiten, der gebürtigen dänischen Prinzessin Dagmar – statt. Und die Stadt ist wieder gesperrt. Ein unendliches Trauergefolge auf dem Newa-Kai, Polizeiwagen sausen an irgendwelchen Leuten vorbei, die durch Polizeikordone abgesperrt sind.

... Auf derselben Erde, zur selben Zeit leben Macht und Volk, praktisch ohne sich zu überschneiden. Das sind eine Art «parallele Welten». Wir existieren für sie nicht – weder tot, noch lebendig. Sie existieren für uns auch nicht – das sind keine realen Menschen, sondern nur Reportagenbilder und Fotos aus Zeitungen.

Es ist ja wahr, dass das Gipfeltreffen sehr gelungen war. G8, das Fest der Könige ...

Alexander Komin

Autor, Radioingenieur von Beruf, unabhängiger Kunstkritiker

—
aus dem Russischen von Igor Jermolajew



Khanh Minh Nguyen: Rikscha Rumantscha. Ein transkulturelles Taxi, Installation, 2008

Ein Kommentar von / a commentary by *Andrea L. Rassel*

Rumantsch en Svizra

Rumantsch è ina da las 4 linguas uffizialas en Svizra. Cun in dumber da mo 60'000 persunas che discurren regularmain rumantsch en ils Rumantschs ina minoritad pitschna. Il status sco lingua uffiziala, francà en la Constituziun Federala ed era en la Constituziun dal Chantun Grischun, l'unic chantun triling porscha ina basa per diversas mesiras da protecziun e da promoziun. En il Grischun datti 5 regiuns da tschep rumantschas: Surselva, Sutselva, Surmeir, Engiadina Bassa ed Engiadin'Ota. Tuttas questas regiuns possedan in'atgna varietad dal rumantsch, che vegn era scritta e ch'ins numna idiom. Sper quests idioms exista era ina lingua da standard, il Rumantsch Grischun, che vegn utilisada en adina dapli secturs da la vita publica, las scolas, las medias ed en la litteratura.

Mintga Rumantscha e mintga Rumantsch è biling. Per regla sa tracti d'ina bilinguitad additiva, vul dir che ils Rumantschs san domaduas linguas sin in aut nivel. Quai porscha schanzas, perquai che la plurilinguitad stgaffescha in potenzial d'emprender augmentà, tant a chasa sco en scola, creescha meglras schanzas sin la fiera da lavur e bajegia punts tranter las culturas. Sco mintga lingua minoritara pitschna ha il Rumantsch dentant da cumbatter la dominanza dal Tudestg, la lingua maioritara. Ina da las strategias da la Lia Rumantscha, l'uniun tetgala da las organisaziuns rumantschas, per sensibilisar il pievel per il Rumantsch è da far attent sin la lingua pitschna cun acziuns placativas, sche pussaivel en cooperaziun cun autras minoritads linguisticas da l'Europa, per mussar ch'ins na dependa betg da la lingua maioritara per esser collià cun l'Europa ed il mund.

Andrea L. Rassel

Cumember da la direziun da la Lia Rumantscha

Vizepresident da la Uniun Federalistica da las Cuminanzas

Etnicas Europeicas (la pli gronda organisaziun da minoritads linguisticas en l'Europa)

Rätoromanisch in der Schweiz

Rätoromanisch ist eine der vier Amtssprachen der Schweiz. Mit nur 60'000 Menschen, welche regelmässig romanisch sprechen, ist es eine Minderheitensprache. Der Status als offizielle Amtssprache nach der Bundesverfassung und der Verfassung von Graubünden – der einzige dreisprachige Kanton – garantiert zu einem bestimmten Grad Schutz und Förderung. Es gibt fünf Regionen, in denen Rätoromanisch traditionell gesprochen wird: Surselva, Sutselva, Surmir und Ober- und Unterengadin. In jeder Region gibt es eine eigene Variante, ein eigenes Idiom. Weiter gibt es die Standartschriftsprache Rumantsch Grischun, die auch zunehmend im öffentlichen Leben, im Unterricht, den Medien und in der Literatur Verwendung findet. Jede rätoromanisch sprechende Person ist zwei- oder mehrsprachig. Normalerweise ist es ein additiver Bilingualismus, das heisst der/die SprecherIn spricht beide Sprachen sehr flüssig. Das bietet dem Rätoromanischen eine grosse Change: Der Multilingualismus schafft ein besseres Lernpotential, zu Hause und in der Schule, er erhöht die Chance einen Job zu finden und er verbindet verschiedene Kulturen innerhalb der Schweiz. Genau wie jede andere Minderheitssprache muss Rätoromanisch gegen die dominante Sprache kämpfen, in unserem Fall Deutsch.

Die Lia Rumantscha ist die Dachorganisation aller Vereine, die sich mit der rätoromanischen Sprache und Kultur beschäftigen. Um das Image von Rätoromanisch innerhalb und ausserhalb der rätoromanisch sprechenden Bevölkerung zu verbessern, ist es eine ihrer Strategien eine erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit zu generieren. Nach Möglichkeit versuchen wir Projekte mit anderen linguistischen Minderheiten aus ganz Europa zu lancieren, um aufzuzeigen, dass die Rätoromanen nicht von der Hauptsprache abhängen, wenn es darum geht mit Europa und der Welt in Verbindung zu treten.

Andrea L. Rassel

Mitglied der Geschäftsleitung Lia Rumantscha

Vizepräsident der Federal Union of European Nationalities

(Grösster Verband sprachlicher Minderheiten Europas)



Plansprachen im Film, Videocollage von / by Iris Ströbel, 2008

Ein Kommentar von / a commentary by *Andreas Künzli*

Planlingvoj, Esperanto kaj la Filmo

Oni diras, ke pluraj famaj filmproduktistoj kiel Laemmle kaj Ĉaplino rekonis kaj agnoskis la valoron de Esperanto por la parola filmo antaŭ ĉio pro la klareco de tiu lingvo. Tamen ekzistis kompare nur malmultaj provoj enkonduki Esperanton kiel lingvon en la filmon. Tiel Esperanto kaj aliaj planlingvoj bedaŭrinde ne sukcesis establiĝi en kinematografio sur pli alta nivelo.

En la jaro 1929 Paramount produktis tute mallongan filmon en Esperanto, kiu estis prezentita en nordamerika Esperanto-kongreso. Unu jaron poste povis esti montrita de la sama firmao en la 22a Universala Kongreso de Esperanto en Oksfordo alia filmo en Esperanto. En 1933, lige kun la internacia skolta jamboreo en Hungario, estis produktita sonfilmo, kiu entenis ankaŭ scenon en Esperanto.

La unua kompleta sonfilmo en Esperanto estis **Morgaŭ ni Komencos la Vivon**. Temis pri germana originalo, al kiu oni aldonis la esperantan parolversion. Kiel respondeculo por tiu produktaĵo funkciis Jan Fethke (1903–1980), kiu sub la pseŭdonimo Jean Forge kiel german-pola filmreĝisoro bele kontribuis al la Esperanto-kulturo. Lia verko estis prezentita en la 26a Universala Kongreso de Esperanto en Stokholmo en 1934.

En la filmo **La Granda Diktatoro** (unua prezento de la originalo en 1940 en Novjorko), en kiu Charles Chaplin (Ĉaplino) paroladas kiel Hynkel en imagita lingvo, aperas en la juda getto surskriboj kiel *lipharoj*, *razejo* (por frizisto), *kafejo* (trinkejo/restoracio), *vestaĵoj malnovaj* (vendejo de vestaĵoj au tajo aŭ brokantaĵoj), *cigaroj* (kiosko), *ĉambroj* (hotelo), *terpumoj* (anstataŭ terpomoj, nutraĵoj). Esperantistaj lingvopuristoj kritikis tiujn ĉi formojn kiel kripligon de Esperanto. La parolado de la frizisto kiel Hynkel fine de la filmo tute ne malsimilas al la pensado de L.L. Zamenhof, kreinto de Esperanto.

Post la Dua Mondmilito estis produktita aro da aliaj filmoj en Esperanto. Liston de tiaj filmoj oni trovas en interreto (Vikipedio) sub la titolo *Esperanto-filmo*. Plej aktuale estas menciinda la filmigo de la krimromano **Gerda malaperis** de la sviso Claude Piron (1931–2008).

Andreas Künzli

Aktivulo de la Esperanto-movado, Libere profesias

en informadiko kaj interlingvistiko

www.osteuropa.ch; www.plansprachen.ch

Plansprachen, Esperanto und der Film

Mehrere berühmte Filmemacher wie Laemmle und Chaplin sollen den Wert des Esperantos für den Sprachfilm vor allem wegen der Klarheit dieser Sprache erkannt und anerkannt haben. Dennoch gab es verhältnismässig nur wenige Versuche, Esperanto als Sprache des Films einzusetzen. So war es Esperanto und anderen Plansprachen leider nicht vergönnt, in der Kinematografie auf höherem Niveau Fuss zu fassen.

Im Jahr 1929 produzierte Paramount einen ganz kurzen Film in Esperanto, der an einem nordamerikanischen Esperanto-Kongress vorgestellt wurde. Ein Jahr später konnte von der gleichen Firma am 22. Esperanto-Weltkongress in Oxford ein weiterer Film in Esperanto gezeigt werden. 1933 wurde im Zusammenhang mit dem internationalen Pfadfinder-Jamboree in Ungarn ein Tonfilm produziert, der auch eine Szene auf Esperanto beinhaltete.

Der erste vollständige Tonfilm in Esperanto war **Morgaŭ ni Komencos la Vivon** (Morgen beginnt das Leben). Es handelte sich um ein deutsches Original, dem man die Esperanto-Sprechvariante hinzufügte. Als Verantwortlicher dieser Produktion zeichnete Jan Fethke (1903–1980), der unter dem Pseudonym Jean Forge als deutsch-polnischer Filmregisseur, Drehbuchautor und Esperanto-Schriftsteller einen schönen Beitrag zur Esperanto-Kultur leistete. Gezeigt wurde sein Werk am 26. Esperanto-Weltkongress in Stockholm des Jahres 1934.

Beim Streifen **Der grosse Diktator** (Uraufführung 1940 in New York), auf Esperanto **La Granda Diktatoro**, in dem Charles Chaplin alias Hynkel seine Reden in einer imaginären Sprache hält, erscheinen im Judenghetto Aufschriften wie *lipharoj*, *razejo* (Friseur), *kafejo* (Cafe), *vestaĵoj malnovaj* (Kleidergeschäft), *cigaroj* (Tabakladen/Kiosk), *ĉambroj* (Zimmer/Hotel), *terpumoj* (statt terpomoj, Lebensmittel). Esperanto-Sprachpuristen kritisierten diese Formen als Verballhornung des Esperantos. Die Rede des Friseurs alias Hynkel am Ende des Films ist dem Gedankengut L.L. Zamenhofs, dem Erfinder des Esperanto, durchaus nicht unähnlich.



Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde eine Reihe weiterer Filme in Esperanto produziert. Eine Liste von solchen Filme findet man im Internet (Wikipedia) unter dem Eintrag *Esperanto-filmo*. In jüngster Zeit ist die Verfilmung des Kriminalromans *Gerda malaperis* (Das Verschwinden der Gerda) des Schweizer Claude Piron (1931–2008) zu erwähnen.

Andreas Künzli
Aktivist der Esperanto-Bewegung, Freiberuflicher Informatiker

www.osteuropa.ch; www.plansprachen.ch

lingva diverseco. Aktuale laŭ UNEKSO ĉiun semajnon mortas lingvo, kaj de la proksimume 5000 lingvoj sur nia planedo malpli ol 300 ne estas akute minacataj! Estas la merito de la Esperanto-movado, atentigi la mondon dum la pasintaj jaroj pri ĉi-tiu problemo.

Dietrich M. Weidmann
kunprezidanto de Svisa Esperanto-Societo
lingvosciencisto kaj tradukisto

bekannt wurde. Von Anfang an erkannte die Esperanto-Bewegung, dass die Nutzung einer Nationalsprache als Weltverkehrssprache eine grossen Gefahr für alle übrigen Sprachen und Kulturen ist und einen Prozess in Gang setzt, der sich nach und nach zu einer Bedrohung der sprachlichen Vielfalt auswachsen wird. Aktuell stirbt laut UNESCO fast jede Woche eine Sprache und von den rund 5000 Sprachen unserer Welt sind weniger als 300 nicht akut bedroht! Es ist das Verdienst der Esperanto-Bewegung, die Welt in den vergangenen Jahren auf dieses Problem aufmerksam gemacht zu haben.

Dietrich M. Weidmann
Co-Präsident der Schweizerischen Esperanto-Gesellschaft
Sprachwissenschaftler und Übersetzer



» KÜNSTLERINNEN / AUTORINNEN

» ARTISTS / AUTHORS

Praga Manifesto, 81. Esperanto-Weltkongress in Prag, YouTube download, 7 min, 1996

Ein Kommentar von / a commentary by *Dietrich M. Weidmann*

Lingva demokratio kaj lingva diskriminacio

Pro la tutmondigo de la homaj socioj estiĝas la bezono al komuna lingvo por la interetna komunikado. Jam en la 19-a jarcento, kiam ĉi-tiu evoluo ekis, gvidaj sciuloj ekonis, ke ekzistis nur du ebloj por solvi ĉi-tiun problemon, nome la elekto de ekzistanta nacia lingvo aŭ la evoluigo de neŭtrala planlingvo. La unuan solvon subtenas la pli granda akceptemo por la studado de jam ekzistantaj lingvoj, dum la elekto de aparte kreita planlingvo necesigas superi naciismajn antaŭjuĝojn. Dum tamen pro nacilingvo kiel interetna trafiklingvo estiĝas duklasa societo de privilegiitaj denaskuloj kaj diskriminacitaj ne-denaskuloj, planlingvo estus neŭtrala ilo, kiu ne apartenas al aparta etna grupo sed al la tuta homaro. Je ĉi-tiu fono la pola okulkuracisto Ludoviko Lazaro Zamenhof publikigis 1887 la unuan lernolibron de la Lingvo Internacia, kiu jam baldaŭ konatiĝis en la tuta mondo kiel Esperanto. De komence la Esperanto-movado rekonis, ke la utiligado de nacilingvo kiel mondf trafiklingvo estas granda danĝero por ĉiuj aliaj lingvoj kaj kulturoj kaj ekigas procezon, kiu iom post iom fariĝos minaco por la

Sprachliche Demokratie und sprachliche Diskriminierung

Durch die Globalisierung der menschlichen Gesellschaften entsteht der Bedarf nach einer gemeinsamen Sprache für die interethnische Kommunikation. Schon im 19. Jahrhundert, als diese Entwicklung ihren Anfang nahm, haben führende Gelehrte erkannt, dass es nur zwei Möglichkeiten zur Lösung dieses Problems gab, nämlich die Wahl einer bestehenden Nationalsprache oder die Entwicklung einer neutralen Plansprache. Für die erstere Lösung spricht die grössere Akzeptanz beim Studium bereits existierender Sprachen, während die Wahl einer speziell geschaffenen Plansprache die Überwindung nationalistischer Vorurteile bedingt. Während jedoch bei einer Nationalsprache als interethnische Verkehrssprache eine Zweiklassengesellschaft von bevorzugten MuttersprachlerInnen und diskriminierten NichtmuttersprachlerInnen entsteht, wäre eine Plansprache ein neutrales Vehikel, das nicht irgendeiner ethnischen Gruppe, sondern der ganzen Menschheit gehört. Unter diesem Hintergrund publizierte der polnische Augenarzt Ludoviko Lazaro Zamenhof 1887 das erste Lehrbuch der Lingvo Internacia, welche schon bald auf der ganzen Welt als Esperanto

» KÜNSTLERINNEN / AUTORINNEN

» ARTISTS / AUTHORS

Raqs Media Collective: A/S/L (Age/Sex/Location), Video / Installation, 2003

Ein Kommentar von / a commentary by *Ravi Sundaram*

A/S/L (Age/Sex/Location)

The subject of this art work by the Raqs Media Collective is the call centre, that quintessential embodiment of the loss of voice and identity in hyper-space, or worse, as populated by an army of data-slaves to corporations.

The work mixes aural, textual and video elements to enter contemporary networks. Text flows on screens show a dynamic workplace combining the rhythm of work, movement and suspension. Various video windows move in and out of the screen, expanding and contracting in a temporal sequence, offering images and text in a surreal mix. A window features a debate between the mythic Gargi and Yagnavalkya to generate ironic mutations of network

A/S/L (Age/Sex/Location)

Thema der Arbeit des Raqs Media Collective ist das Call Center, jene vollkommene Verkörperung des Verlusts von Stimme und Identität im Hyperspace, oder, schlimmer noch, der Armee von DatensklavInnen in den Grosskonzernen.

Die Arbeit mischt Audio-, Text- und Video-Elemente, um zeitgenössische Netzwerke zu betreten. Fliesstexte auf Bildschirmen zeigen einen dynamischen Arbeitsplatz, indem sie den Rhythmus von Arbeit, Bewegung und Spannung kombinieren. Verschiedene Videofenster bewegen sich in den Bildschirm hinein und aus ihm heraus, werden grösser und ziehen sich in zeitlicher Abfolge zusammen und bieten Bilder und Texte in einer surrealen Mischung. Ein Fenster zeigt die Diskussion zwischen

space. Another window suggests a schizoid surface of emotions, at times overwhelming the work, at other times hovering in the background. At all times the aural rhythm of the workplace generates a temporal movement beyond.

The work moves beyond culturalist projections of the call centre as imaging a paralysing loss of control over hyperspace, but suggests it is a workspace with new terms of entry. The writer Frederic Jameson once said that postmodern hyperspace under capitalism evacuates the ability to map space cognitively, and produces a complicit cultural sensibility. This work by the Raqs Media Collective reassembles that hyperspace not as a terrifying loss of Western control over networks and globalisation, but as a productive delirium of possibilities where forms can collide and reemerge in different ways.

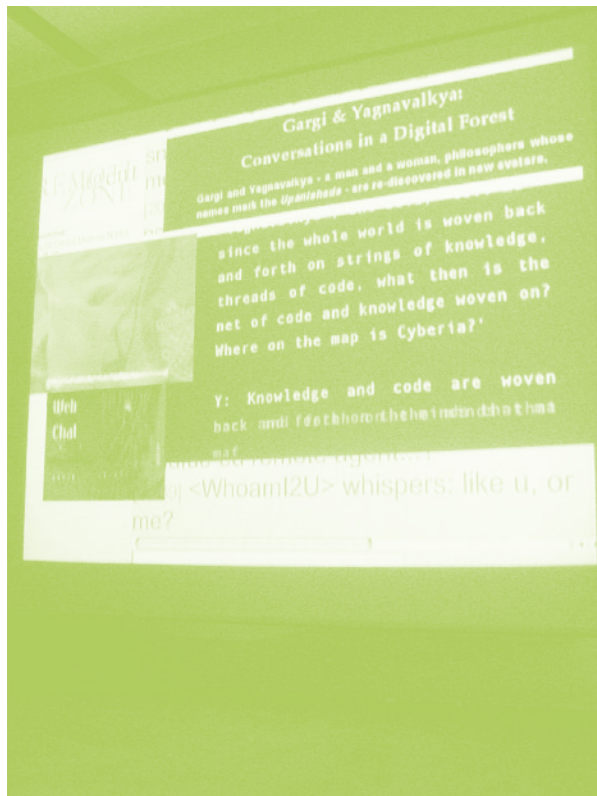
Ravi Sundaram
Fellow of the Centre for the Study of Developing Societies,
Delhi and co-initiators of Sarai

den mythischen Gargi und Yagnavalkya, um ironische Mutationen des Netzwerk-Raumes zu generieren. Ein anderes Fenster bietet eine schizoide Emotionsoberfläche, die einmal die Arbeit dominiert, ein anderes Mal im Hintergrund wabert. Fortwährend erzeugt der akustische Rhythmus des Arbeitsplatzes eine über sich hinausweisende zeitliche Bewegung.

Die Arbeit bewegt sich jenseits der kulturalistischen Projektionen des Call Centers als Bild des lähmenden Kontrollverlusts über den Hyperspace. Stattdessen deutet sie einen Arbeitsplatz mit neuen Eingangsbedingungen an. Der Autor Frederic Jameson sagte einmal, dass der postmoderne Hyperspace unter kapitalistischen Bedingungen die Möglichkeit aufhebe, Raum kognitiv zu kartieren und stattdessen eine mitschuldige kulturelle Sensibilität produziere. Diese Arbeit des Raqs Media Collectives zeigt, dass den Hyperspace nicht als schrecklichen westlichen Kontrollverlust über Netzwerke und Globalisierung, sondern als produktives Delirium von Möglichkeiten, in dem Formen auf unterschiedlichste Weisen zusammenstossen und neu entstehen können.

Ravi Sundaram
Fellow am Centre for the Study of Developing Societies,
Delhi und Co-Initiator von Sarai

aus dem Englischen von Stefanie Lotz



Volker Schreiner: Teaching the Alphabet, Video, 4 min, 2007

Ein Kommentar von / a commentary by Kristina Tieke

Teaching the Alphabet

Basket, ball, bandit. Lesen lernen ist ein Kinderspiel, sobald man die Buchstaben mit Bildern verknüpft. In Volker Schreiners Found-footage-Arbeit *Teaching the Alphabet*, die in einer subtilen Montage von Spielfilmsequenzen das Alphabet buchstabiert, führt eine frühe Szene in das elementare Schrift-Bild-Verhältnis ein. Vor dem Fernseher lernt ein Mädchen buchstabieren, indem es Bilder identifiziert – basket, ball, bandit. Das medial fixierte Kind wird zur Identifikationsfigur für den Betrachter/die Betrachterin, der Schreiners formales Prinzip erlernt: Seine Buchstaben werden nicht zwangsläufig gezeigt, sondern oft nur visualisiert, ohne sie zu benennen. Immer komplexer wird die Decodierungsarbeit des Zuschauers/der Zuschauerin, der King Kong, Lassie, Marilyn Monroe in «K», «L», «M» aufschlüsselt.

Dabei verlässt sich Volker Schreiner auf das Vokabular Hollywoods, auf das kollektive Cineasten-Gedächtnis. Nicht nur mit ikonographischen Figuren wie Superman, Zorro, Terminator, sondern auch, wenn das kreidige M auf männlichem Rücken an Fritz Langs *M – eine Stadt sucht einen Mörder* erinnert oder die Tätowierung «HATE» auf den Fingern einer Hand an Charles Laughtons Spielfilm *The Night of the Hunter*. Hollywood kommt selbst ins Spiel mit dem monumentalen «W» aus dem Schriftzug in den Hollywood-Hills. «Double-u» spricht dazu eine männliche Stimme und beschwört das «doppelte Du», die Projektionsfläche, den Spiegel, zu dem Hollywood uns wird. Das ABC der großen Gefühle, wir haben es im Kino gelernt.

Und das oft bis zum Überdruß. Wenn Tarzan zu einem Schrei ansetzt, dann wissen wir längst, was folgt. Volker Schreiner wird es uns nicht mehr zeigen, weil das Geheimnis der Geste gelüftet ist. Spannend bleibt vor allem der intime Code: Das zaghafte Klopfen eines Morsezeichens, bevor die Zimmertür sich öffnet, das Wispern am Ohr eines anderen. Verständigung bleibt ein Rätsel.

Kristina Tieke, Kunstkritikerin

Teaching the Alphabet

Basket, ball, bandit. Learning to read is child's play once the letters are linked to images. In Volker Schreiner's found-footage work *Teaching the Alphabet*, which spells out the alphabet in a subtle montage of film sequences, an early scene ushers in the elementary relationship between writing and images. Sitting in front of the television a girl learns to spell by identifying the images – basket, ball, bandit. The child riveted to the screen becomes an identification figure for the viewer, who learns Schreiner's formal principle: it is far from inevitable that his letters are shown, they are often only visualised without being named. The viewer is thus enticed into decoding increasingly complex references, assigning King Kong, Lassie, Marilyn Monroe to 'K', 'L', 'M', respectively.

Volker Schreiner relies on the vocabulary of Hollywood, the collective memory of the cineaste. This memory is not only called on with iconographical figures like Superman, Zorro or Terminator, but also when for example a chalky M on a man's back recalls Fritz Lang's *M*, or the tattoo 'HATE' on the knuckles of a hand in Charles Laughton's *The Night of the Hunter*. Hollywood itself is brought into play with the monumental 'W' taken from the giant sign on the Hollywood Hills. A male voice speaks the 'double-u' and thus conjures the 'double-you', the projection space, the mirror, Hollywood has become for us. The ABC of emotions, we have learnt them through the cinema.

And this often ad nauseam. When Tarzan is about to belch out a cry, then we all know what's going to happen. Volker Schreiner does not show the rest because the secret of the gesture has long been revealed. It is the intimate code that now remains gripping: the hesitant tapping of a signal in Morse code before the door opens, the whispering into an ear. Communication remains a mystery.

Kristina Tieke, art critic

from German by Paul Bowman



Übersetzungsverweigerungen

Stefan Nowotny

Es wird nur selten in Erwägung gezogen, dass der Bereich der Übersetzung nicht allein durch das begrenzt ist, was unter dem Namen «Unübersetzbarkeit» immer wieder diskutiert wurde. Er findet auch an dem eine Grenze, was der Übersetzung nicht bedarf. Der Unterschied zwischen diesen beiden Arten von Grenzen liesse sich folgendermassen formulieren: Während dem Unübersetzbaren gleichsam eine *Forderung* nach Übersetzung eingeschrieben ist – eine Forderung, die allerdings nicht erfüllt werden kann –, kennt das Übersetzungsunbedürftige kein vergleichbares Ausgespanntsein auf Übersetzung. Es vermag sich ohne Übersetzung mitzuteilen. In diesem Sinn hat beispielsweise Walter Benjamin, der im Zusammenhang mit bestimmten literarischen Werken, aber später auch mit geschichtlichen Ereignissen deren Ausgespanntsein auf Übersetzung immer betont hat, in einem nachgelassenen Fragment lapidar notiert: «Übersetzungsunbedürftigkeit der Musik. Lyrik: der Musik am nächsten – größte Übersetzungsschwierigkeiten.»¹

Ich möchte nun nicht auf die Frage eingehen, inwiefern die Musik tatsächlich als übersetzungsunbedürftig verstanden werden kann. Manches spricht dafür, anderes nicht. Es dürfte allerdings wenig Zweifel daran bestehen, dass Musik in hohem Masse so rezipiert wird, *als ob* sie keine Übersetzung benötigte. Aber ich will noch auf etwas anderes hinaus: Wir könnten uns nämlich fragen, welche *politische* Logik sich mit dem Übersetzungsunbedürftigen verbinden kann. Ich denke etwa an das **Europäische Jahr des interkulturellen Dialogs** (EJID), das die Europäische Union für 2008 ausgerufen hat. Blicken wir auf die Manifestationen dieses Interkult-Jahres, so zeigt sich schnell, dass die Übersetzungsunbedürftigkeit der Musik (oder jedenfalls einer bestimmten Rezeption von ihr) dabei eine nicht unwichtige Rolle spielt: In Österreich beispielsweise wurde das EJID am 28. Februar in der Wiener Stadthalle von einem «Konzert mit Willi Resetarits und Freunden» eingeläutet: Ein burgenländisch-kroatischer Musiker², dessen grosse Bekanntheit und Beliebtheit als «Wiener Original» sich nicht zuletzt seiner Karriere unter dem Namen Ostbahn-Kurti verdankt, hatte MusikerInnen aus verschiedenen Weltgegenden eingeladen.

¹ Walter Benjamin, *Fragmente, Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S.159.

² Die Burgenland-Kroaten (Gradišćanski Hrvati) zählen in Österreich zu den durch den Staatsvertrag 1955 anerkannten «autochthonen Volksgruppen».

Refusals of Translation

Stefan Nowotny

It is only seldom considered that the realm of translation is not solely delimited by that which is discussed time and again under the term 'untranslatable'. This realm also encounters a boundary in what does not need a translation. The difference between these two types of border may be formulated as follows: whilst, as it were, a *demand* for translation is inscribed in the untranslatable – a demand that albeit cannot be fulfilled –, what needs no translation knows no comparable tension towards translation. It is in this sense that Walter Benjamin, who in connection with specific literary works but later also with historical events repeatedly emphasised how they tend towards translation, notes succinctly in a posthumously published fragment: "Music has no need for translation. Poetry: closest to music – greatest translation difficulties."¹

It is not my intention here to address the issue to what extent music can in fact be understood as not in need of translation. There is much to be said for this, while other factors would seem to indicate the opposite. There is little doubt however that music is generally so approached and listened to *as if* it does not require translation. But I am aiming at something else: we could ask ourselves namely which *political* logic can be associated with what needs no translation. I am thinking specifically of the **European Year of Intercultural Dialogue** (EYID) proclaimed by the European Union for 2008. Upon taking a look at the manifestations of this intercultural year, it soon becomes clear that the fact that music (or at least a specific reception of it) shows no need for translation plays a role that is not unimportant: in Austria for example the EYID was launched on 28th February with a "concert by Willi Resetarits and friends" in the Wiener Stadthalle. A Burgenland-Croatian² musician, who owes his renown and popularity as a 'Viennese original' not least to his career under the name of 'Ostbahn-Kurti' (Kurti from the East Station), had invited musicians from all parts of the world.

This "sparkling launch to the European Year of Intercul-

¹ Walter Benjamin, *Fragmente, Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften*, vol. VI, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, p.159.

² In Austria, Burgenland Croats (Gradišćanski Hrvati) are counted amongst the 'autochthon ethnic groups' recognised by the State Treaty of 1955.

Dieser «fulminante Auftakt zum EU-Jahr des interkulturellen Dialogs in Österreich»³, wie es auf der offiziellen EU-Seite zum EJID heisst, bot zweifellos teils bemerkenswerte Musik, die mit spielerischer Leichtigkeit alle «kulturellen Grenzen» zu überwinden schien. Auf anderen Ebenen jedoch zog sich seine Übersetzungsleistung auf jene Losung zusammen, die dem Konzert als Motto diente: «Be a Mensch». Das kühne Amalgam aus zur Schau gestellter (Pseudo-)Multilingualität und nicht minder zur Schau gestelltem (Pseudo-)Universalismus, das sich in diesem Slogan verdichtet, konnte über die Dürftigkeiten des interkulturellen Vokabulars indessen kaum hinwegtäuschen: «Brasilianische Samba-Rhythmen trafen [...] auf kurdische Themen, afrikanische Stimm- und Tanzkunst begegnete mitreißenden Balkanklängen, und die stimmungsvolle Melange wurde ergänzt durch türkische wie polnische Akzente und österreichische (Walzer-)Klänge.»⁴ Eine ganze Logik der kulturellen Klassifikation, die vor allem den in der österreichischen Öffentlichkeit verbreiteten Wahrnehmungsklischees verpflichtet scheint, schlägt sich in dieser Auflistung nieder: Mal lässt sich «eine Kultur» auf einen ganzen Kontinent oder wenigstens auf eine Region projizieren, mal ist sie national verfasst, mal deckt sie sich mit einer auf mehrere Länder verstreuten Grossminderheit. An dieser Logik bemisst sich, wer bzw. welche vermeintlichen «kulturellen Identitäten» als mögliche interkulturelle DialogpartnerInnen Anerkennung finden können.

Kein Zweifel, diese Art von Szenario ist wohlbekannt und im Zuge der Auseinandersetzungen mit einem naiven Multikulturalismus vielfach kritisiert worden. Man kann sich aber fragen, was dies bezüglich der Frage der Übersetzung bedeutet. Mit anderen Worten: Man kann sich fragen, ob sich hinter diesem Rückgriff auf Übersetzungsunbedürftiges, samt der wenig originellen Mehrsprachigkeit der Losung «Be a Mensch» sowie dem ihr beigelegten kulturellen Identitätsfigurenkabinett, nicht eine Übersetzungsverweigerung verbirgt; eine Übersetzungsverweigerung, die sich eben den Umstand zunutze macht, dass das Übersetzungsunbedürftige gar nicht nach Übersetzung verlangt, dass also auch die Verweigerung gar nicht als solche in Erscheinung tritt. Die mit dem Kulturbe-griff verbundene Perspektive bildet dabei ein probates Vehikel für eine solche Verweigerung, erlaubt sie es doch, einer beliebigen «kulturellen» Ausdrucksform die Manifestation von «Kultur» überhaupt anzuvertrauen, sei es dieser oder jener bestimmten «Kultur» oder auch eines Vielfalt registrierenden Panoramas von «Kulturen». Dabei stellt sich natürlich schnell die Frage, wie es sich mit Ausdrucksformen verhält, die vielleicht weniger «kulturell» erscheinen mögen, dafür aber andere Mannigfaltigkeiten zum Ausdruck bringen: etwa die Mannigfaltigkeit von Erfahrungen

³ Vgl. www.interculturaldialogue2008.eu/978.0.html?&L=1.

⁴ Ebd.

tural Dialogue in Austria»³, as it was heralded on the official EYID website, doubtlessly featured some remarkable music which seemed to overcome all 'cultural boundaries' with playful lightness. On other levels though, its act of translation was constricted to the slogan which served as the motto for the concert: 'Be a Mensch'. The audacious amalgam of flaunted (pseudo-) multilinguality and no less flaunted (pseudo-) universalism, compressed together in this slogan, could hardly conceal the meagreness of the intercultural vocabulary: "Brazilian Samba rhythms encountered Kurdish themes while African vocal and dance art alternated with rousing Balkan sounds, creating an atmospheric blend which was complemented by Turkish and Polish elements and Austrian (Walzer) music."⁴ An entire logic of cultural classification, which particularly appears obliged to repeat clichés of perception prevalent amongst the Austrian public, finds expression in this listing: in some cases 'a culture' is projected onto a whole continent or at least a region, only to be then construed nationally, or to coincide with a large majority spreading across several countries. It is this logic that determines who or which allegedly 'cultural identities' can be recognised as possible intercultural dialogue partners.

No doubt, this kind of scenario is familiar and frequently criticised in debates about naïve multiculturalism. But one can ask what this means in relation to the issue of translation. In other words: one can ask if not behind this recourse to what needs no translation, along with the unoriginal multilingualism of the slogan 'Be a Mensch' as well as the array of cultural identity figures attached to it, there resides a refusal to translate; a refusal to translate that exploits precisely the circumstance that what needs no translation does not show a demand to be translated, so that the refusal as such does not even become apparent. The perspective connected with the concept of culture forms an effective vehicle for such a refusal, for it permits a random 'cultural' form of expression to be assigned to a manifestation of 'culture' at all, whether it be this or that specific 'culture' or a panorama of 'cultures' registering diversity. This naturally poses the question as to forms of expression which may appear perhaps less 'cultural', but for that voice other diversities: for instance the diverse experiences of rights deprivation, exploitation and racist discrimination, but also the connected diversity of political and social struggles as well as new subjectivisation and socialisation processes. It might well be that *these*

³ See, www.interculturaldialogue2008.eu/978.0.html?&L=1.

⁴ Ibid.

der Entrechtung, Ausbeutung und rassistischen Diskriminierung, aber auch die damit verbundene Mannigfaltigkeit politischer und sozialer Kämpfe sowie neuer Subjektivierungs- und Sozialisierungsprozesse. Es wäre möglich, dass diese Mannigfaltigkeiten nach einer spezifischen übersetzerischen Anstrengung verlangen, die es mit einer von Konflikten durchzogenen Vielheit von Äusserungsformen zu tun hat sowie mit Heterogenitäten, die sich nicht auf die nivellierende Logik «kultureller Differenzen» herunterdeklinieren lassen.

An den offiziellen Papieren der EU zum EJD und darüber hinaus⁵ zeigt sich, dass die angesprochene Übersetzungsverweigerung nicht zuletzt auf einer bestimmten ideologischen Grundannahme aufbaut, nämlich der Annahme, dass jede «Interkulturalität» und jede «Übersetzung» ihren Ort zwischen bestehenden kulturellen und sprachlichen Entitäten oder Gemeinschaften hat, dabei aber immer nur von der eigenen Sprache und Kultur ausgehen könne. Zuerst also die eigene Identität (Sprache, Kultur etc.), und dann die Übersetzung. Oder jedenfalls die Begegnung mit «fremden» Sprachen und Kulturen, denn wo diese Begegnung der mit Übersetzungen zwangsläufig verbundenen Anstrengung nicht bedarf – umso besser. Tatsächlich fällt diese Haltung selbst hinter die Überlegungen von durchaus national gesinnten Übersetzungstheoretikern im Umfeld der deutschen Romantik wie etwa Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher zurück. Diese waren immerhin davon ausgegangen, dass «das Eigene» unfertig ist und daher der Bereicherung durch «das Fremde» bedarf. Andererseits korrespondiert diese Annahme nicht zuletzt mit einem Moment, das selbst in der längst klassischen strukturalistischen Linguistik anzutreffen ist: So hat etwa Ferdinand de Saussure in seinen einflussreichen *Cours de linguistique générale* die Sozialität der *langue*, also der Sprache als Zeichensystem, einer quasi-vertraglichen Übereinkunft zwischen den SprecherInnen dieser *langue* anvertraut – also einem der berühmtesten politischen Mythologeme der Moderne, nämlich einem Gesellschaftsvertrag, der allen konkreten sozialen Vollzügen vorgelagert ist.⁶ Und auch Roman Jakobson, einer der wenigen strukturalistischen Linguisten, die sich mit dem Phänomen der Übersetzung eingehender beschäftigt haben, gründet seine Unterscheidung zwischen «innersprachlichen» und «zwischen-sprachlichen» Übersetzungsvorgängen letztlich auf die

⁵ Vgl. z.B. den Kommissionsvorschlag in Sachen «Schlüsselkompetenzen für lebenslanges Lernen», http://ec.europa.eu/education/policies/2010/doc/keyrec_de.pdf.

⁶ Vgl. Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, unter Mitwirkung v. Albert Riedlinger Übers. v. Herman Lommel, Berlin: de Gruyter² 1967, S.17.

diversities demand a specific translation effort which is concerned with a multiplicity of forms of expression pervaded by conflicts as well as heterogeneities, which defy being broken down into the levelling logic of 'cultural differences'.

Official papers issued by the EU on the EYID and other issues⁵ show that the refusal to translate builds not least on a specific ideological assumption, namely that every 'interculturality' and every 'translation' takes place between existing cultural and linguistic entities or communities, but can only ever proceed from one's respective own language and culture. First one's own identity (language, culture etc.), and then translation. Or at any rate the encounter with 'foreign' languages and cultures, for where this encounter has no need for the effort necessarily connected with translations – all the better. This attitude represents indeed a regression behind even the reflections of the thoroughly nationally-disposed translation theoreticians of German Romanticism such as Wilhelm von Humboldt and Friedrich Schleiermacher. At least they proceeded from the assumption that the 'own' culture is always unfinished and therefore needs to be enriched by the 'foreign'. On the other hand, this assumption clearly corresponds with a moment that one comes across even in the classical structuralist linguistic: in his influential *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure for example entrusts the sociality of *langue*, language as a system of signs, to a quasi contractual agreement between the speakers of this *langue* – that is to one of the most famous political mythologems of modernity, namely that of a social contract which is positioned prior to all concrete social performance.⁶ And Roman Jakobson, one of the few structuralist linguistics who studied the phenomenon of translation in greater detail, based his distinction between "intralingual" and "interlingual" translations ultimately on the presupposition of an inner homogeneity of distinctive language systems and their corresponding communities of speakers.⁷

Naoki Sakai, a Japanese literary scholar and translation

⁵ See, the Commission proposals for 'key competencies for lifelong learning', http://ec.europa.eu/education/policies/2010/doc/keyrec_de.pdf

⁶ Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, with the collaboration of Albert Riedlinger, translated by Herman Lommel, Berlin: de Gruyter² 1967, p.17.

⁷ Roman Jakobson, "Linguistische Aspekte der Übersetzung", trans. by Gabriele Stein, in: *ibid*, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, edited by Elmar Holenstein, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, pp.481-191.

Voraussetzung einer inneren Homogenität distinkter Sprachsysteme und der ihnen zugeordneten Gemeinschaften von SprecherInnen.⁷

Der an der Cornell University in Ithaca, New York, lehrende japanische Literaturwissenschaftler und Übersetzungstheoretiker Naoki Sakai hat in diesem Punkt entschiedene Einwände gegen ein solches Übersetzungsdenken erhoben. Er geht dabei nicht zuletzt von seiner eigenen Erfahrung der Adressierung zweier unterschiedlicher «Sprachgemeinschaften», der japanischen und der englischen, aus, die sich mit seiner Publikationstätigkeit auf Japanisch und Englisch über Jahre hinweg verbunden hat. Doch diese Formulierung lässt sich wohl schon zu weit auf Klassifikationen wie die Jakobsons ein, denn das hervorgehobene «und» ist hier in der Tat entscheidend. Sakai denkt dieses «und» nicht als sekundäres, in sich unwesentliches Moment, das die bloße Addition zweier sprachlicher Einheiten anzeigt, sondern als Ort der Übersetzung selbst. Und dieser Ort der Übersetzung wird nicht erst dort aktuell, wo ein bestehender Text in eine andere Sprache übersetzt wird. Er entfaltet sich vielmehr in der Praxis der Adressierung selbst, oder genauer, in jener Praxis, die Sakai als *heterolinguale Adressierung* bezeichnet:

«Was die Praxis der heterolingualen Adressierung in mir wachrief, war nicht der Sinn für die Besonderheit des Schreibens für zwei linguistisch verschiedene Leserschaften; sie liess mich vielmehr auf andere soziale und sogar politische Angelegenheiten aufmerksam werden, die mit Übersetzung einhergehen, und sie beleuchtete einen Verdacht, den ich bezüglich der Annahmen der nicht-heterolingualen Adressierung, das heisst der homolingualen Adressierung, seit langem gehabt hatte. [...] Streng genommen ist der Grund, warum wir einen Text in einen anderen übersetzen (oder dolmetschen) müssen, nicht der, dass es zwei verschiedene Spracheinheiten gibt; er besteht darin, dass Sprachen durch Übersetzung verknüpft bzw. artikuliert werden, sodass wir durch eine bestimmte Repräsentation der Übersetzung die beiden Einheiten der übersetzenden und der übersetzten Sprache postulieren können, als wären sie autonome und geschlossene Entitäten.»⁸

Sakai formuliert hier geradezu eine Umkehrung der Perspektive einer Nachträglichkeit des Übersetzungsphänomens (zuerst die eigene Sprache, und dann die Übersetzung), die ich oben angesprochen habe und die im

⁷ Vgl. Roman Jakobson, «Linguistische Aspekte der Übersetzung», übers.v. Gabriele Stein, in: Ders., *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, hg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, S.481-191.

⁸ Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity. On «Japan» and Cultural Nationalism*, Minneapolis u. London: University of Minnesota Press 1997, S.2.

theoretician who teaches at the Cornell University in Ithaca, New York, has raised emphatic objections against this line of thinking. It is not least his own experience of addressing two distinct 'language communities' through his publishing activities in both Japanese and English which has prompted his considerations. And yet even this formulation gravitates too far towards a classification like that employed by Jakobson, for the emphasised 'and' is in fact the decisive point here. Sakai thinks of this 'and' not in terms of a secondary, inherently insignificant factor that signals merely the addition of two linguistic entities, but rather as the place of translation itself. And this place of translation does not first become relevant where an existing text is translated into another language. It crystallises and unfolds rather during and in the practice of addressing itself, in the practice which Sakai characterises as *heterolingual address*.

"What the practice of heterolingual address evoked in me was not the sense of peculiarity of writing for two linguistically different readerships; rather, it made me aware of other social and even political issues involved in translation, and it illuminated what I had long suspected about the assumptions of the nonheterolingual address, namely, the homolingual address. [...] Strictly speaking, it is not because two different language unities are given that we have to translate (or interpret) one text into another; it is because translation articulates languages so that we may postulate the two unities of the translating and the translated languages as if they were autonomous and closed entities through a certain representation of translation."⁸

Here Sakai is formulating nothing less than a reversal of the perspective positioning translation as an *a posteriori* phenomenon (first there is one's own language, then the translation) which I have broached above and which Walter Benjamin had already resolutely contradicted in a text from 1916⁹: it is not the translation that is *a posteriori*, but the assumption of distinct and self-contained language entities which may then be conceived as the source and target languages of the translation. And indeed how can it even be possible to determine a language in its

⁸ Naoki Sakai, *Translation and Subjectivity. On «Japan» and Cultural Nationalism*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1997, p.2.

⁹ Walter Benjamin, "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", in: *Gesammelte Schriften*, vol. II.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp²1999, pp.140-157, here:151.

Übrigen bereits Walter Benjamin in einem Text von 1916⁹ entschieden bestritten hatte: Nicht die Übersetzung ist nachträglich, sondern die Annahme distinkter und in sich geschlossener Spracheinheiten, die dann als Ausgangssprache und Zielsprache der Übersetzung konzipiert werden können. Wie nämlich sollte in der Tat eine Sprache in ihrer Distinktheit gegenüber einer anderen Sprache überhaupt bestimmt werden können, wenn nicht im Ausgang von einer Praxis der Verknüpfung, die erst nachträglich, durch die Repräsentation dieser Praxis, zwei separate sprachliche «Einheiten» erscheinen lässt? Würden wir uns nicht von vornherein in einer artikulierten Vielheit von Sprachen bewegen, und zwar *übersetzerisch* bewegen, so gäbe es keinen Grund, warum jemals eine Übersetzung zustande kommen hätte sollen, und es fehlte jede Basis für eine Logik der Distinktion zwischen verschiedenen Sprachen. Darum gilt es mit Sakai zuerst zu fragen: «Welche Art von sozialer Beziehung ist Übersetzung überhaupt?»¹⁰

Es ist vor diesem Hintergrund offensichtlich, dass die Befragung der Übersetzung im Ausgang von der Praxis der heterolingualen Adressierung nicht an Schemen wie jenem Jakobsons orientiert bleiben kann, und noch weniger an «interkulturellen» Schematisierungen wie der des EJID. Sie verweisen vielmehr auf das, was Sakai das «Regime der homolingualen Adressierung» nennt, nämlich auf eine bestimmte *Repräsentation* des Übersetzungsphänomens, das die heterolinguale Ausgangsbedingung, in dem dieses Phänomen allein denkbar ist, negiert. Doch dieses Regime erschöpft sich nicht darin, eine Repräsentation zu sein: Es richtet sich selbst als *Praxis* ein, welche Übersetzungstätigkeiten lenkt und zugleich Momente der Heterolingualität von sich abspaltet. Das Regime der homolingualen Adressierung, das Sakai vor allem in den historisch-politischen Konstruktionen von Nationen, Nationalsprachen und Nationalkulturen am Werk sieht, beschränkt sich dabei nicht darauf, separate Einheiten zu konstruieren. Es richtet *innerhalb* dieser Einheiten Ähnlichkeitsverhältnisse ein, und es richtet *zwischen* diesen Einheiten Massstäbe der Äquivalenz ein, die das Gleiche im Distinkten zu etablieren erlauben und die übersetzerische Tätigkeit als eine solche der adäquaten Wiedergabe erscheinen lassen.

Wir sollten nicht glauben, dass die Erfahrung und Praxis der heterolingualen Adressierung auf Intellektuelle wie Naoki Sakai, die in der spezifischen Transnationalität etwa der *scientific community* operieren, beschränkt ist. Ich erinnere mich sehr gut an ein Video, das ich vor einigen Jahren in der Universal Embassy (der seit Dezember 2000 von Sans-Papiers besetzten und bewohnten

distinctiveness from another if not in conjunction with a practice of catenation, which only a posteriori, through the representation of this practice, permits two separate language 'entities' to appear? If we were not moving in an articulated pluralism of languages from the outset, and indeed *translationally*, then there would be no reason why a translation should ever have been undertaken, and any basis for the logic of distinction between different languages would be lacking. Therefore we need to ask with Sakai: "what sort of social relation is translation in the first place?"¹⁰

Against this background it is obvious that interrogating translation from the starting point of a practice of heterolingual address cannot remain oriented on formulas like that of Jakobson, and even less so on the 'intercultural' schematisations like that of the EYID. They refer in fact to that which Sakai calls the "regime of homolingual address", namely to a specific *representation* of the translation phenomenon that negates the heterolingual basic conditions in which this phenomenon is alone conceivable. But this regime does not limit itself to being a representation: it establishes itself as a *practice* which guides translation activities while at the same time eliminating moments of heterolinguality. The regime of homolingual address, which Sakai sees at work primarily in the historical-political constructions of nations, national languages and national cultures, does not confine itself to constructing separate entities. It arranges relationships of similarity *within* these entities, and it imposes standards of equivalence *between* these entities which permit the same in the distinctive to be established and make the translation activity appear to be one of adequate rendering.

We should not believe that the experience and practice of heterolingual address is limited to intellectuals like Naoki Sakai who operate in the specific transnational setting of the scientific community. I well remember a video that I saw a number of years ago in the Universal Embassy (the embassy of Somalia occupied and inhabited since December 2000 by *sans-papiers*) in Brussels, long before I knew anything about the work of Sakai: it was made by youths with Maghreb migration background from a Brussels youth centre, who decided one day to travel to the agricultural production areas in Andalusia to speak with the farm workers there, a large number of whom also

¹⁰ N. Sakai, *Translation and Subjectivity*, p.3.

Botschaft von Somalia) in Brüssel gesehen habe, lange bevor ich von den Arbeiten Sakais wusste: Es war von Jugendlichen mit maghrebinischem Migrationshintergrund aus einem Brüsseler Jugendzentrum realisiert worden, die eines Tages beschlossen hatten, in die landwirtschaftlichen Produktionsgebiete im spanischen Andalusien zu reisen, um mit den dortigen LandarbeiterInnen, zu einem nicht unwesentlichen Teil ebenfalls aus den Maghreb-Ländern kommend, über ihre von Ausbeutung, Entrechtung, bestenfalls barackenartigen Behausungen und rassistischen Übergriffen geprägten Lebens- und Arbeitsbedingungen zu sprechen. Die Gespräche wurden auf Arabisch geführt und, zurück in Brüssel, im Video mit französischen Untertiteln versehen, sodass sie in der Universal Embassy von einer Gruppe von Leuten aus den verschiedensten Ländern in mehreren Kontinenten nachvollzogen und diskutiert werden konnten.

Es reicht nicht aus, sich einen solchen Vorgang im Ausgang von bestehenden «Sprachgemeinschaften» oder auch von «Kommunikationssprachen» (im gegebenen Fall: Arabisch und Französisch) zu verdeutlichen. Geht man von dergleichen Paradigmen aus, so ergibt sich zweifellos ein relativ überschaubares Bild, das an den Rändern des repräsentationistischen Regimes der homolingualen Adressierung verortet werden kann, jedoch die Bedeutung von Sprache und Übersetzung von den konkreten sozialen Praxen abstrahiert. Stellt man hingegen die Adressierungsverhältnisse in den Vordergrund, so zeichnet sich in der Verschaltung des Entstehungsprozesses des Videos und seiner Präsentation in Brüssel ein weitaus komplexerer Zusammenhang ab, der nicht auf die Adressierung arabischsprachiger InterviewpartnerInnen sowie eines auf das Französische übereingekommenen Publikums reduziert werden kann, sondern der letztendlich in jedem seiner Elemente durch heterolingual situierte Existenzweisen geprägt ist, die zudem mit höchst unterschiedlichen politisch-juridischen und sozioökonomischen Positionierungen verknüpft sind. Es reicht in dieser Perspektive im Übrigen auch nicht aus, etwa auf die fehlende «Anerkennung» des Arabischen als wichtiger europäischer Sprache hinzuweisen. Denn die Verengungen, ja Borniertheiten der (pluri-)homolingualen Adressierungsregime innerhalb der Europäischen Union erweisen sich mehr noch an der Verleugnung von übersetzerischen Praxen, die die Vielfalt der Adressierungen und sozialen Beziehungen selbst der Verwandlung öffnen.

Stefan Nowotny ist Philosoph und lebt in Wien. Er arbeitete zuletzt im Rahmen des eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) vor allem an den beiden Projekten *Transform* und *Translate*. Im Herbst 2008 erscheint bei Turia+Kant die von ihm gemeinsam mit Boris Buden erarbeitete Studie *Übersetzung: das Versprechen eines Begriffs*.

come from Maghreb countries, about their living and working conditions, characterised by exploitation and deprivation of rights, by, at best, barrack-like housing and racist abuse. The conversations were conducted in Arabic and, back in Brussels, subtitled in French, so that they could be understood and discussed in the Universal Embassy by a group from various countries across several continents.

It is not enough to explain such a process by starting from existing 'linguistic communities' or even 'communication languages' (in this case: Arabic and French). If one proceeds from paradigms of this sort, there doubtlessly emerges a relatively surveyable picture that can be positioned on the margins of the representational regime of homolingual addressing, but abstracts the meaning of language and translation from the concrete social practices. By contrast, if we place the relations of addressing in the foreground, there emerges in the interconnectedness of the creation process of the video and its presentation in Brussels a far more complex context that cannot be reduced to addressing Arab-speaking interview partners and an audience consenting to use French, but is ultimately shaped in each of its elements by the heterolingual-situated modes of existence, which are moreover connected to highly divergent political-juridical and socio-economic positionings. Apart from this, in this perspective it is also not sufficient to point out for instance the lack of 'recognition' of Arabic as an important European language. The restrictive constraints, even the narrow-mindedness of the (plural) homolingual address regimes within the European Union reveal themselves even more patently in the denial of translational practices, which take up the multiplicities of addressing and social relations and open them for transformation.

Stefan Nowotny is a philosopher living in Vienna. Most recently he has worked for the eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies), with particular focus on the two projects *Transform* and *Translate*. In autumn 2008 Turia+Kant will publish the study *Übersetzung: das Versprechen eines Begriffs*, which he realized in collaboration with Boris Buden.

⁹ Vgl. Walter Benjamin, «Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen», in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1., Frankfurt/M.: Suhrkamp²1999, S.140-157, hier: S.151.

¹⁰ N. Sakai, *Translation and Subjectivity*, S.3.

Zwischen den Stühlen

– oder über die Notwendigkeit über neue Ansätze von Kulturförderung nachzudenken (ein nicht geforderter Abschlussbericht)

Sönke Gau und Katharina Schlieben

Die Projektreihe **Work to do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen** war einerseits der Versuch Dynamiken, emanzipatorische Momente und Selbstermächtigungspotentiale zu untersuchen sowie sich andererseits mit den Paradoxien und Problemen von Selbstorganisationskonzepten auseinander zu setzen. Neben verschiedenen Gesprächsformaten (vgl. den Text in der letzten Ausgabe der **Shedhalle Zeitung**), die als «öffentliche Recherche» durchgeführt wurden, standen vor allen Dingen die künstlerischen Projektrealisationen im Vordergrund. Die Ausgangsüberlegung war, sich über den gesamten Zeitraum der Projektreihe in enger Zusammenarbeit mit den teilnehmenden KünstlerInnen und KünstlerInnengruppen auf die Entwicklung und Realisierung von sieben umfangreichen Arbeiten zu beschränken. Die projekthären Dynamiken und Notwendigkeiten sollten dabei das Tempo vorgeben, um verschiedene (Teil-)Öffentlichkeiten und eine Nachhaltigkeit der Arbeit zu ermöglichen. Die TeilnehmerInnen und das interessierte Publikum hatten die Möglichkeit den Fortgang der Projekte mitzugestalten oder zumindest mitzuverfolgen, da Zwischenstände vorgestellt und diskutiert wurden. Dieser Ansatz einer «produktiven Langsamkeit» bedeutete für alle Beteiligten nicht weniger Arbeit, sondern tatsächlich einen erheblichen Mehraufwand. Nachdem einige Projekte mittlerweile abgeschlossen wurden und andere nach wie vor weiterlaufen, möchten wir an dieser Stelle versuchen ein erstes Resümee zu ziehen. Ein wichtiger Schwerpunkt wird dabei auf einer Reflexion über die eigenen institutionellen Rahmenbedingungen liegen. Diese verstehen wir dabei einerseits als exemplarisch speziell für die Situation von kleinen und mittleren Institutionen mit einem engagierten Programm und kleinem Budget, die eine enge Zusammenarbeit mit KünstlerInnen favorisieren und sich als Orte für transdisziplinäre Wissensproduktion verstehen, wie auch andererseits allgemeiner für die Bedingungen unter denen heute Recherche basierte, partizipative, gesellschaftsrelevante und kontextbezogene Kunstproduktion stattfindet.

Während der Kunstmarkt boomt und einige wenige KünstlerInnen durch ihre Teilnahme an dem Marktgeschehen sogar Geld verdienen, interessieren uns bei diesen Überlegungen Praxen, die in erster Linie keine verkäuflichen

Caught Between Two Stools

– or on the necessity of considering new approaches to funding culture (an unasked-for final report)

Sönke Gau and Katharina Schlieben

The project series **Work to do! Self-organisation in precarious working conditions** was an attempt to investigate the dynamics, emancipative moments and self-empowerment potentials of concepts of self-organisation, while at the same time exposing the problems they face and teasing out the paradoxes they become entangled in. Besides various dialogical formats (cf. the respective text in the last edition of the **Shedhalle Newspaper**) carried out as 'public research', the prime focus was on realising artistic projects. The starting point of our considerations was to develop and realise seven extensive works in close collaboration with the participating artists and artist groups for the duration of the project series. Here the dynamics and necessities inherent to the projects were to set the tempo, with the aim of facilitating the creation of diverse (segmented) publics and ensuring a sustainability of various approaches. By presenting and discussing preliminary results, the participants and the interested public were given the opportunity to actively help shape or at the very least follow the progress of the projects. This approach of a 'productive slowness' did not result in less work for all involved, but in fact demanded considerably more time and effort. Now that some of the projects have been concluded and while others still continue, we would like to embark here on an initial résumé. A reflection on our institutional framework conditions will be of particular importance in this context. We understand these as being exemplary for the situation of small and medium-sized institutions pursuing a committed programme and with a low budget which favour close collaboration with artists and see themselves as locations for producing transdisciplinary knowledge; on the other hand, we also grasp our situation as indicative in a more general sense, namely of the conditions under which research-based, participatory, socially-relevant and context-related art production takes place today.

Whilst the art market booms and a selected few artists even manage to make money through their involvement in the market, what interests us are those practices which

«Produkte» herstellen, sondern immaterielle Werte – oft im Sinne von Wissens- oder Inhaltsproduktion, Austausch oder von temporären Interventionen – erzeugen. Die oft beschriebene Wissensgesellschaft, der Hype um künstlerische Forschung (die häufig aber leider nur Kunst UND Forschung meint) und die Förderung der Creative Industries als Standortfaktor stellen dabei keinesfalls die notwendigen Grundvoraussetzungen zur Verfügung – vielmehr erscheint es uns so als würden die oben erwähnten Praxen und die Institutionen, die sich bemühen sie zu unterstützen, nach wie vor und sogar zunehmend «zwischen den Stühlen sitzen». Wir haben Zwischenräume zwar in vielen Fällen als produktiv beschrieben und verstehen diese im Sinne einer Nichtkategorisierbarkeit, die andere Spielräume zulässt, nach wie vor so – in dem konkreten Fall der Frage nach der Finanzierbarkeit solcher künstlerischen Projekte, haben wir aber die Erfahrung gemacht, dass zum Beispiel der Versuch die neo-liberale Vereinnahmung von Momenten der Selbstorganisation kritisch zu hinterfragen vor dem Hintergrund unserer institutionellen Rahmenbedingungen leider auch zur Re-Produktion von prekären Arbeitsverhältnissen führt. Uns ist bewusst, dass die Shedhalle finanziell besser ausgestattet ist als kleinere Institutionen, Projekt-räume und selbst organisierte Initiativen und vor allen Dingen als die Mehrzahl von KünstlerInnen, trotzdem denken wir, dass es notwendig ist über andere Ansätze von Kulturförderung nachzudenken, die nicht werk- und spartenorientiert sind.

Während in der Schweiz das British Council seine Förderung von bildender Kunst eingestellt hat und das Bundesamt für Kultur statt wie bisher einer «Giesskannenförderung» vieler kleiner und mittlerer Institutionen in Zukunft die «beste Ausstellung des Jahres» prämiieren möchte, fördert die Kulturstiftung des Bundes in Deutschland im Rahmen ihrer «offenen Förderung» seit August 2007 nur noch Projekte mit einer Mindestantragssumme von 50'000 Euro, die eine gesicherte Co-Finanzierung von 20 Prozent der Gesamtkosten nachweisen können. Das Bemühen der Förderinstitutionen um grössere Aufmerksamkeit und breitenwirksame Sichtbarkeit in medialverstärkten Öffentlichkeiten bewirkt zunehmend Probleme für die Realisierung von Projekten kleinerer Gruppen, Initiativen und Institutionen abseits des Mainstreams. Der aktuelle Wechsel der Förderungspolitik hin zur mehr Massenkompatibilität vollzieht sich zusätzlich zu einem Zeitpunkt, an dem viele andere Stiftungen und öffentliche Geldgeber nach wie vor in erster Linie den Transport von fertigen KunstWERKEN sowie die Reisekosten der

first and foremost do not create saleable 'products' but generate immaterial value, often in the sense of producing knowledge and topics or temporary interventions. The frequently described knowledge society, the hype surrounding artistic research (which unfortunately all too often merely means art AND research) and the funding support given to the Creative Industries as an economic location factor, by no means provide the necessary requisite conditions – rather, from our position it seems as if the aforementioned practices and the institutions making the effort to support them remain 'caught between two stools', and indeed that the space between these stools is becoming increasingly restrictive. In many cases we have described 'in-between space' as productive and still understand it in the sense of the non-categorisable, permitting the emergence of other spaces for thought and action; in the specific case of financing such projects however, we have experienced how – to take one example – the attempt to critically question the neo-liberal exploitative absorption of moments of self-organisation has, given our own framework conditions, unfortunately also led to a re-production of precarious working conditions. We are fully aware that the Shedhalle is financially better off than smaller institutions, project spaces and self-organised initiatives as well as, and above all, the majority of artists; nonetheless, we consider it necessary to think about other approaches towards funding culture which are neither work- nor category-oriented.

While in Switzerland the British Council has ceased funding the visual arts altogether and the Federal Office of Culture is looking to replace its 'watering can' approach to funding many smaller and medium-sized institutions by awarding a prize for the 'year's best exhibition', in August 2007 the Federal Cultural Foundation in Germany launched its 'open funding' model, providing support only for projects with a minimum application volume of 50'000 euros and which can boast a secure 20% co-financing of total costs. The efforts by funding institutions to attract even greater attention and further enhance their visibility in the media-dominated public sphere has increasingly caused problems for smaller groups, initiatives and institutions seeking to realise projects outside the mainstream. Moreover, the current shift of funding policy towards greater compatibility with mainstream sensitivities is also taking place at a time when many other foundations and public sponsors continue to provide

dazugehörigen KünstlerInnen zu den entsprechenden Vernissagen finanziell unterstützen. Die Frage nach KünstlerInnenhonoraren und Produktionskosten bleibt weiterhin unbeantwortet und verschärft sich in ihrer Dringlichkeit.

Der bereits angesprochene Boom des Kunstmarktes, von dem in erster Linie aber wenige Global Player, KunsthändlerInnen, Aktionshäuser, Galerien und einige «StarkünstlerInnen» profitieren sowie der mediale Hype um Mega-Kunstevents, Glamour und gesellschaftliche Ereignisse wie internationalen Messen und deren Partys verstellen den Blick auf die grundsätzlichen strukturellen Probleme von künstlerischen/kulturellen Projekten und den daran beteiligten Personen, die abseits dieses Geschehens agieren. Vor diesem Hintergrund erscheinen Konferenzen wie zum Beispiel **Kunst Werte Gesellschaft**, einer «Tagung zur aktuellen Bedeutung von non-profit Kunstinstitutionen», welche von der Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit der Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (ADKV) und der Akademie der Künste im Frühsommer dieses Jahres in Berlin organisiert wurde, ein wenig wie das sprichwörtliche Handeln des «von der Schlange hypnotisierten Kaninchens», indem viele Rede- und Diskussionsbeiträge erstaunlich umfangreich und scheinbar notgedrungen das «Schreckgespenst Kunstmarkt» thematisierten. Dabei stellt sich die Frage, ob es nicht mindestens genauso notwendig, wenn nicht wichtiger wäre, den Kunstmarkt für eine kurze Zeit auszublenken, um sich auf die Rahmen- und Produktionsbedingungen von Kunstprojekten zu konzentrieren, welche Strategien von gesellschaftsrelevanter Inhaltsproduktion verfolgen, mit dem Wunsch von gesellschaftlichen (Teil-)Öffentlichkeiten rezipiert und VERhandelt und nicht in erster Linie vom Kunstmarkt GEhandelt zu werden.

Eine solche wünschenswerte Fokussierung erfordert von den am Kunstsystem Beteiligten, von Institutionen und insbesondere von Institutionen der Kunst- und Kulturförderung eine Analyse der Bedingungen und Methodologien von künstlerischen Arbeits- und Produktionsbedingungen sowie gleichzeitig ein selbstreflexives Experimentieren mit Strategien und Instrumenten, um produktive Fragen nach Möglichkeiten der Umsetzung und auch der Finanzierbarkeit solcher Praxen stellen zu können. Solange aber bei vielen staatlichen und privaten Förderinstitutionen nicht einmal Honorare von KünstlerInnen für Neuproduktionen beantragt werden können, sondern anscheinend stillschweigend von einer zu einem späteren

financial support primarily for the transport of completed artWORKS and the travel costs of the artists to the respective vernissage. The issue of artist fees and production costs remains unanswered and is becoming increasingly pressing.

The boom in the art market already remarked on, from which only a few global players, art dealers, auction houses, galleries and the odd 'star artist' profit, as well as the media hype surrounding mega art events, glamour and social events like international art fairs and their parties, obstruct a clear view on the fundamental structural problems facing artistic/cultural projects and the individuals involved in them who are active beyond these mainstream trends. Against this background, conferences like **Kunst Werte Gesellschaft**, organised by the Federal Cultural Foundation in cooperation with the Arbeitsgemeinschaft deutscher Kunstvereine (ADKV) and the Akademie der Künste in the early summer of this year in Berlin and devoted to "the current importance of non-profit art institutions", appear a little like the proverbial (non-) action of the 'rabbit hypnotised by a snake': several contributions to the discussion addressed, seemingly perforce, the 'spectre of the art market' in astounding detail. The question arises if it is not just as necessary, indeed not more important, to blend out the art market for a short time, so as to concentrate on the framework and production conditions of art projects which pursue strategies of producing socially-relevant themes and wish to be recognised and dealt with by publics anchored in society and not be dealt in by the art market.

Such a desirable focus demands from all participants of the art system – but in particular the institutions and foremost those institutions contributing to art and culture funding – an analysis of artistic working and production conditions and methodologies, while also simultaneously self-reflectively experimenting with strategies and instruments, so as to pose productive questions as to the possibilities of implementing and financing such practices. But as long as not even artist fees for new works/creative production can be applied for with many state and private funding institutions, but rather the tacit assumption generally prevails that the art market will provide the expected reward and recognition at a later point in time – which in turn presupposes at least in part a materialisation of the project as a saleable 'project' and excludes immaterial, temporary, intervention project formats –, then a polyphonic production of art operating with diverse formats and strategies will continue to find it difficult to assert itself and generate broader (segmented) publics.

Zeitpunkt zu erwartenden Entlohnung und Anerkennung durch den Kunstmarkt ausgegangen wird – was wiederum zumindest teilweise eine Materialisierung des Projektes als verkäufliches «Produkt» voraussetzt und immaterielle, temporäre, interventive Projektformate ausgrenzt – wird eine vielstimmige Kunstproduktion, die mit verschiedensten Formaten und Strategien operiert, es weiterhin schwer haben realisiert zu werden und heterogene (Teil-)Öffentlichkeiten zu generieren.

Im Zuge der Antragsstellungen auf finanzielle Unterstützung für die künstlerischen Projekte im Rahmen der Projektreihe **Work to do!** hat sich gezeigt, dass viele der Schweizer Stiftungen nicht auf diese Art von Kunstproduktion vorbereitet sind oder darüber hinaus nur ein geringes Wissen über Fördernotwendigkeiten von immaterielleren, recherche-, kommunikations-, und kontextorientierten sowie spartenübergreifenden Praxen haben. Enge Werkdefinitionen, starre Förderkategorien und festgelegte Zeitrhythmen, welche für Produktionen kategorisch vorausgesetzt werden, formulieren und verfestigen Auswahlkriterien für Förderung von Projekten und damit indirekt auch für deren Möglichkeiten zur Realisierung und deren öffentlicher Wahrnehmbarkeit. Andere Formen von Kunstproduktion, welchen nicht dem vorgegebenen starren Kriterienkatalog entsprechen, fallen durch das Raster. Eine solche Regulierung, bzw. Einschränkung, steht konträr zu Projekten von KünstlerInnen und Programmen von Projekträumen, Institutionen und Initiativen, die Öffentlichkeit(EN) nicht als gegeben voraussetzen, sondern sie erst durch kontroverse Diskussionen generieren möchten. Dieses Verständnis von Öffentlichkeiten als konfliktuelle Zonen, geht davon aus, dass «öffentliche Räume» (und damit im besten Fall auch Kunsträume) nicht als geschlossene Einheit zu verstehen sind, sondern als fragmentierte Räume, die in einem relationalen Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Räumen stehen und von Interessenskonflikten verschiedener gesellschaftlicher Gruppen durchzogen sind. Im Vordergrund steht dabei nicht der Versuch einen Konsens zu schaffen, sondern durch künstlerische Projekte Fragen und Inhalte zur Diskussion zu stellen.

In gewisser Weise scheint es auf Grund des unterschiedlichen Verständnisses von «öffentlichem Raum», bzw. konkreter auf Grund eines unterschiedlichen Verständnisses von «förderungswürdiger» Kunstpraxis gegenwärtig eine Wissens- und Kommunikationslücke zwischen KünstlerInnen und den Institutionen, die der oben genannte Praxisbegriff interessiert, und den Förderorganen bzw. -institutionen zu geben.

While applying for financial support for artistic projects in the **Work to do!** project series, it soon emerged that many Swiss foundations are fully unprepared for this kind of art production or have little knowledge about the funding necessary for immaterial practices based on research, communication and context which straddle several disciplines. Narrow definitions of what constitutes a work, inflexible funding categories and fixed cycles, categorically presupposed for artistic production, inform and rigidify the selection criteria for funding projects and thus indirectly also the possibility of their realisation and public visibility. Other forms of art production which do not correspond to the predetermined rigid criteria catalogue fall through the net. Such a regulation, or rather constraint, runs contrary to projects by artists and programmes by project spaces, institutions and initiatives which do not presuppose that the public(s) is there, but strive to create it by generating controversial debates. This understanding of segmented publics as zones of conflict assumes that 'public spaces' (and thus also art spaces) are not to be approached as closed units but as fragmented spaces, which are relational to other social spaces and permeated by conflicts of interest between a variety of social groups. What comes to the fore in this conception is not the attempt to create consensus, but to understand artistic projects as a means to putting questions and concrete issues up for discussion.

It would seem at present that a knowledge and communication gap exists between artists and institutions interested in the aforementioned practices and funding organisations and institutions, resulting from a divergent understanding of 'public space' or, more specifically, a divergent notion of what constitutes an artistic practice 'worthy of funding'.

In this context we would like to focus on these divergent notions and the interests behind them. By putting them up for discussion, we also hope to generate a public. Using the examples of the artistic projects developed in the framework of the series **Work to do! Self-organisation in precarious working conditions**, some of which are completed while others are still evolving, we would like to identify which possibilities these practices and their methodologies create, which difficulties arose, and from our perspective, what needs to be done in terms of cultural funding.

In diesem Zusammenhang möchten wir unter anderem diese unterschiedlichen Verständnisse und die dahinter stehenden Interessen als Anlass nehmen, um sie zur Diskussion zu stellen und für die damit verbundenen Fragen eine Öffentlichkeit zu generieren. An Hand von Beispielen der im Rahmen der Projektreihe **Work to do! Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen** entwickelten künstlerischen Projekte, die teilweise abgeschlossen und teilweise noch weiterentwickelt werden, möchten wir versuchen aufzuzeigen, welche Möglichkeiten die dahinter stehenden Praxen und Methodologien bieten, welche Schwierigkeiten bei der Umsetzung entstanden sind und welche Notwendigkeiten sich aus unserer Perspektive für eine Kulturförderung daraus ableiten lassen könnten.

Die Arbeit der schwedischen Künstlerin Saskia Holmkvist **Internship in Private** beschäftigt sich mit der Frage nach Arbeitsbedingungen von PraktikantInnen im Kunstsystem. Die Künstlerin initiierte eine «Therapie», die zu Gesprächen zwischen einem Psychoanalytiker, ehemaligen Shedhalle-PraktikantInnen der letzten Jahre und den derzeitigen KuratorInnen der Shedhalle führte. Die an dem Gespräch beteiligten Personen beschreiben in den Sitzungen, bzw. in dem parallel produzierten Video dieser Zusammenkünfte, aus persönlicher Sicht den Umgang mit grösstenteils symbolischer Entlohnung, Ambitionen, Ängsten, kollektiven Arbeitsverständnissen und impliziten hierarchischen Verhältnissen in der Teamarbeit. In einem grösseren Zusammenhang verweist das Projekt auf die Frage nach der Entlohnung von PraktikantInnen in kleinen Kunstinstitutionen und -räumen, die oft gar nicht oder nur gering bezahlt werden können, ohne deren Mitarbeit aber kein engagiertes Programm umgesetzt werden kann. Für kleine und mittlere Institutionen gibt es so gut wie keine Möglichkeit für PraktikantInnen temporäre Gehälter zu beantragen, dies muss über die Basisfinanzierung der Institution erfolgen – was oft aus budgetären Gründen nur eingeschränkt oder gar nicht möglich ist – und das obwohl in manchen Institutionen ein Praktikum durchaus einer Art Ausbildung mit und über zeitgenössische Kunst entsprechen kann. Die «Therapiesitzungen» wurden von einem interessierten Psychoanalytiker aus Engagement gratis abgehalten. Für einen üblichen Stundenlohn für 20 Therapiesitzungen hätte das kleine Produktionsbudget nicht ansatzweise ausgereicht. Eine Förderung von IASPIS (International Artists' Studio Program in Sweden) konnte zwar die Reisekosten der Künstlerin sowie Teile der Videoproduktion abdecken und die Shedhalle steuerte ein geringes Honorar bei – die realen Produktions- und Honorarkosten waren damit aber nicht abgedeckt und entsprechen nicht den Kosten, die letztlich im Budget

The work of the Swedish artist Saskia Holmkvist, **Internship in Private**, looks into the working conditions of interns in the art system. The artist initiated a 'therapy' which led to conversations between a psychoanalyst, former interns from recent years and the current curators of the Shedhalle. In the sessions and the video of the meetings produced parallel, the discussion participants describe how they personally deal with symbolic rewards, ambitions, fears, their understanding of collective work, and the implicit hierarchical structures in team-work. Placed in a broader context, the project highlights the issue of remunerating interns in small art institutions and spaces which can only afford to pay meagre amounts or often enough nothing at all, although the input of these interns is indispensable for carrying out challenging and discerning programmes. There are practically no opportunities available to small and medium-sized institutions to apply for temporary intern salaries; these have to be paid from the institution's basic financial resources, which given budgetary constraints are limited in scope or not even possible, although an internship in many institutions is tantamount to gaining qualified training in the area of contemporary art. The 'therapy sessions' were conducted gratis by a committed psychoanalyst interested in this issue. The production budget was nowhere near enough to even match the reasonable remuneration rate of 20 therapy sessions. Funding provided by the IASPIS (International Artists' Studio Programme in Sweden) covered the artist's travel costs and part of the video production, while the Shedhalle contributed a small artist fee. None of this however covered the real production and fee costs, and moreover do not correspond to the costs ultimately stated in the budget. The difference is thus bridged and performed by voluntarily work (as in the other projects) which could not be remunerated. Taking the Shedhalle as an example, Saskia Holmkvist's project investigates the working conditions in small and medium-sized institutions for interns, who contribute decisively to the art system without being financially rewarded. The aim is to stimulate discussion about their predicament.

In her action **1 CHF = 1 VOICE** Andrea Kulunčić broaches the issue of the precarious living and working conditions of the Sans-Papiers (undocumented people). By appealing to Sans-Papiers to donate one Swiss franc to the 'renovation' of the federal parliament, she draws attention to their paradoxical invisible situation: they work in, with

erscheinen. Der Differenzbetrag ist dementsprechend durch freiwillige Arbeit geleistet worden (wie bei den folgenden beschriebenen Projekten auch), die nicht entlohnt werden konnte. Das Projekt von Saskia Holmkvist untersucht am Beispiel der Shedhalle die Arbeitsbedingungen von PraktikantInnen an kleinen und mittleren Institutionen, die wesentlich das Kultursystem mittragen ohne entsprechend entlohnt werden zu können und möchte eine Diskussion darüber anregen.

Andreja Kulunčić thematisiert in ihrer Aktion **1 SFR = 1 STIMME** die prekären Lebens- und Arbeitsbedingungen von Sans-Papiers. Durch einen Aufruf an Sans-Papiers einen Schweizer Franken für die «Renovierung» des Bundeshauses zu spenden, möchte sie auf die paradoxe Situation der in der «Öffentlichkeit» unsichtbaren Sans-Papiers aufmerksam machen, die in, mit und für die Schweizer Gesellschaft arbeiten und somit täglich einen wichtigen Beitrag zur «Volkswirtschaft» und für soziale Belange der Allgemeinheit leisten. Trotzdem werden weder sie selbst noch ihr Beitrag öffentlich wahrgenommen oder gar anerkannt. Der Spendenaufruf und die Übergabe des gesammelten Geldbetrags an das Parlament als Beitrag an den Renovierungskosten des repräsentativen und «demokratischsten Gebäude» der Schweiz und damit an die Schweizer Gesellschaft, sind als Geste des Aufeinanderzugehens, die ein Gespräch sucht, zu verstehen. Durch Engagement, Selbstorganisation und Gratisarbeit der Sans-Papiers sowie der sich mit ihnen solidarisierten Initiativen (in erster Linie das SPAZ in Zürich als Mitträgerorganisation) konnte die Aktion verwirklicht werden. Das kroatische Kulturministerium finanzierte einen Teil der Reisekosten der Künstlerin und das BMU (Stiftung für Bevölkerung, Migration und Umwelt in Zürich) leistete einen Beitrag, um den ersten Flyer produzieren zu können. Die mediale Kampagne durch Zeitungsanzeigen, E-boardpräsentationen am Hauptbahnhof und Stadelhofen in Zürich, Kinospots und andere städtische Leuchtkästen konnte nur durch solidarisches Sponsoring und den persönlichen Einsatz einer gut vernetzten Kontaktperson aus dem Vorstand der Shedhalle ermöglicht werden. Die «normalen» Kosten betragen ohne diese Unterstützung ein weitaus Vielfaches. Ohne dieses unentgeltliche Engagement der an dem Projekt Beteiligten, wäre es nicht durchführbar gewesen, da sich keine finanzielle Förderung für solch eine mediale Kampagne einer politischen Aktion finden liess. Eine mediale Sichtbarkeit solcher Projekte, die notwendig für die Generierung von Öffentlichkeiten ist, ist somit auf Kontakte angewiesen, die sich mit den Inhalten im erheblichen Mass solidarisieren, für sie engagieren und

and for Swiss society and thus contribute significantly on a daily basis to the 'national economy' and the social needs of the community. Despite this, neither the Sans-Papiers themselves nor their efforts are perceived let alone recognised by the public. The donation appeal and the handover of the raised money to the parliament, earmarked for the renovation costs of Switzerland's representative and 'democratic building' and thus for Swiss society, are to be understood as gestures of approaching others, of seeking contact and entering dialogue. The action could only be carried through thanks to the commitment, self-organisation and unpaid work of the Sans-Papiers as well as initiatives joining them in solidarity (foremost the SPAZ in Zurich as co-backing organisation). The Croatian Ministry of Culture financed in part the artist's travel costs, while the Zurich-based foundation BMU (Bevölkerung, Migration und Umwelt) contributed to meeting the costs of the first flyer. The media campaign, comprising of newspaper ads, e-board presentations at the main railway station and Stadelhofen in Zurich, cinema commercials and illuminated displays, were only possible through sponsors acting in solidarity and the personal efforts of a contact person from the Shedhalle board with good connections. Without this support, the 'normal' costs would have been vastly greater. Without the voluntary effort of everyone involved, the project would never have gotten off the ground, because there is simply no funding available for such a media campaign of a political action. Media visibility for such projects, necessary for generating publics, is thus reliant on contacts, a network of persons who share the concerns the project addresses and are willing to commitment their time and effort into organising sponsors. Besides the initiatives already involved, it was the Shedhalle team who undertook a large share of the communication work needed to establish the necessary networking. Along with the usual tasks and activities of conceiving and organising exhibitions, for over a year the Shedhalle office acted as a kind of networking, communication and distribution headquarters. Besides the curators, this work was performed, in part full-time, by staff, assistants and interns. A political action created by an artist that is based on the modus of self-organisation produces neither a work requiring transportation or saleable assets which could attract the interest of the art market, nor can it hope for support from state and/or private funding institutions due to its subject matter and open-ended structure. In the current climate, support could only come from persons moved to express, in whatever way or form, their solidarity. Moreover, this project required specific tools for generating and addressing an interested public segment. Perspectives and voices on the action by the Sans-Papiers, the

Sponsorings ermöglichen. Ein Grossteil der Kommunikationsarbeit für die notwendige Vernetzung wurde neben den involvierten Initiativen von dem Team der Shedhalle übernommen. Das Büro fungierte über den Zeitraum eines Jahr neben Ausstellungskonzeptions- und Organisationsstätigkeit als eine Art «Headquarter» der Vermittlung, Distribution und der Kommunikation. Getätigt wurde diese Arbeit neben den KuratorInnen teilweise Vollzeit von MitarbeiterInnen, AssistentInnen und PraktikantInnen. Eine solche politische Aktion, konzipiert von einer Künstlerin, die auf dem Modus von Selbstorganisation beruht, produziert weder transportfähige Werke noch verkäufliche Werte, die für den Kunstmarkt von Interesse sein könnten, noch kann sie auf Grund der inhaltlichen Ausrichtung und ihrer offenen Strukturentwicklung auf grosszügige Unterstützung durch staatliche und/oder private Förderinstitutionen hoffen. Unterstützung konnte vor dem Hintergrund der derzeitigen Situation lediglich von Solidarisierenden kommen. Dieses Projekt erforderte darüber hinaus Vermittlungstools für eine interessierte Teilöffentlichkeit. Perspektiven und Stimmen über die Aktion von Sans-Papiers, den politischen Ebenen, von Aktivistinnen sowie den solidarischen Initiativen, Vereinen und Organisationen sowie von Kulturschaffenden wurden in einem Video zusammengetragen und mit einem «Nullbudget» realisiert. Auf der einen Seite leitet sich für uns aus diesem Projekt der dringliche Wunsch ab, dass Förderinstitutionen die Notwendigkeit einer finanziellen Unterstützung auch schwer kategorisierbarer Projekte mit ihren Prä- und Postproduktionsprozessen erkennen, was im Falle dieser Aktion eine prozessorientierte Produktion bedeutet. Die andere Seite ist die im Raum stehende notwendige Unterstützung von Kommunikationsmitteln – oder nennen wir sie Vermittlungstools – die solche Langzeitprozesse reflektieren und nicht zuletzt auch für ein Kunstpublikum diskursiv zugänglich machen.

Die Sammlung zu recycelnder Materialien des **Baustoffzentrums** in der Shedhalle (die über Monate als Lager-, Produktions- und Ausstellungsort in einem fungierte), die später in Form des **Werdplatzpalais** wieder aufgebaut wurde, um unter anderem als Treffpunkt und Diskussionsort zu fungieren, zeigt einen Recyclingkreislauf von Materialien, die von den BürgerInnen der Stadt Zürich weggeschmissen und damit als wertlos definiert wurden. Diese «wertlosen» Materialien wurden im **Baustoffzentrum** von den KünstlerInnen Folke Köbberling und Martin Kaltwasser im ersten Schritt gesammelt und sortiert und in einem nächsten Schritt für den Bau des Palais genutzt. Die Sichtbarmachung der Materialien sowie der mit ihnen verbundenen Geschichten und Orte, die Auskunft geben über die konkrete Situation in der Stadt, und der

political levels, activists, initiatives, associations and organisations, and cultural practitioners were collated in a video, produced on a zero budget. On the one hand, this action has made it abundantly clear to us that funding institutions need to recognise the necessity of also providing financial support for difficult to categorise projects and their pre- and post-production costs – in this case an one year long process-oriented campaign and action. On the other hand, it became just as obvious that establishing and maintaining communication channels – or let us call them mediating tools – demands support, for without these it is impossible to discursively reflect long-term processes and, not least, make these accessible to an art public.

The collection of materials to be recycled at the **Building Material Centre** in the Shedhalle – which for months acted as a storehouse, production and exhibition site in one – and later erected in the form of the **Werdplatzpalais**, a temporary meeting and discussion place, reveals a cycle of re-deployable materials which the citizens of Zurich had thrown away and thus defined as valueless. The artists Folke Köbberling and Martin Kaltwasser collected and sorted these 'valueless' materials for the **Building Material Centre**, before they were then used for constructing the Palais. Visualising the materials as well as the stories and places associated with them, which provides insight into the concrete situation in the city, and the public recycling process attracted the interest of committed individuals from the work group Kunst im öffentlichen Raum (Art in public spheres) (AG KiöR), who have subsequently ensured that the materials were re-erected in the **Filiale Micafil**. Working together with kids and youths from the Loogarten community centre, the artists built this 'offshoot' as a meeting place in the Micafil residential settlement in the Zurich suburb of Altstetten. For this project the city authorities provided funds, securing adequate fees for the artists. In contrast, the materials for the **Building Material Centre** were researched and organised to a large part by an intern, while for the construction of the **Werdplatzpalais** an hourly rate of just a few francs could be paid to the workers because no additional financing could be found. It is important to exactly plot the three-staged recycling process in its dynamic and long-term trajectory, for otherwise the excellent cooperation with the Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum at the end of the production chain threatens to overshadow the rest of the project, resulting in an askew picture that does not include preceding production and elaboration processes or even suppresses them from media and 'public'

öffentliche Recyclingprozess führte dazu, dass sich engagierte Personen der städtischen Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum (AG KiöR) für das Projekt interessierten und sich für einen erneuten Aufbau der Materialien einsetzten, der schliesslich mit der **Filiale Micafil** realisiert wurde. Diese wurde durch die KünstlerInnen mit Kindern und Jugendlichen in Zusammenarbeit mit dem Gemeinschaftszentrum Loogarten als Treffpunkt in der Micafil Siedlung in Altstetten in Zürich wieder aufgebaut. Diesmal mit Geldern der Stadt, die adäquate Honorare sichern konnten, während das Material des **Baustoffzentrums** in grossen Teilen von einem Praktikanten recherchiert und organisiert wurde und für den Aufbau des **Werdplatzpalais** lediglich ein Stundenlohn von nur wenigen Franken für die Bauhelfer zur Verfügung stand, da keine zusätzlichen Förderbeiträge gefunden werden konnten. Es ist wichtig diesen dreistufigen Recyclingprozess in seiner Dynamik und Abfolge als Langzeitprojekt aufzuzeigen und zu vermitteln, da die Gefahr besteht, dass ansonsten trotz der guten Zusammenarbeit mit der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum zum Ende der Produktionskette ein Bild entstehen könnte, das die notwendigen, vorher erfolgten Produktions- und Erarbeitungsprozesse nicht mit einbezieht oder sogar in der medialen und «öffentlichen» Wahrnehmung verdrängt. Neben dieser Problematik bleibt jedoch festzuhalten, dass im Rahmen des Projektes, seiner Erarbeitung und Umsetzung, sowie der produktiven Diskussion mit Beteiligten der Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum erkannt werden konnte, dass in Zukunft der administrative Hürdenweg (ein nicht unwesentlicher Teil der Arbeit am Projekt war das Genehmigungsverfahren) für Kunstprojekte im städtischen Raum vereinfacht werden sollte.

Andrea Knobloch hat das Projekt **Zürich rührt sich** entwickelt. Ein Marionettentheaterstück über ProtagonistInnen aus Zürich, die emanzipative Bewegungskonzepte als körperliche Aktivität im Raum parallel zum Wandel der Produktionsbedingungen im 20. Jahrhundert entwickelt haben. Eine künstlerische Arbeit, die Fragen der Emanzipation, des Urbanismus und der Bewegungslehre zusammenbringt. Ein Stück für ZürcherInnen über ZüricherInnen, das in Zürich an den Orten, an welchen die ProtagonistInnen gewirkt haben aufgeführt werden soll. Derzeit sind Dramaturgie, Puppenregie, eine Marionettenpuppenspezialistin, verschiedene Rechercheassistenzen sowie die Künstlerin in das Projekt involviert. Das Projekt wurde bisher von fast allen Förderinstitutionen in Bezugnahme auf die von ihnen aufgestellten starren Kategorien als nicht förderbar eingestuft: Von Institutionen der bildenden Kunst mit der Begründung, dass es nicht in die zeitgenössische bildende Kunst gehöre; Förderinstitutionen die auf Unterstützung von Theaterprojekten ausgerichtet

perception. Besides this problematic, the main point emerging from the project as a whole, spanning its conception, execution and the productive discussion with the commission members of Arbeitsgruppe Kunst im öffentlichen Raum, is that administrative hurdles (a considerable amount of the work on the project was taken up by authorisation procedures) need to be simplified for art projects in urban space.

Andrea Knobloch developed the project **Zürich on the Move**, a marionette play featuring figures from Zurich who created emancipative ideas of movement as physical activity in space parallel to changes in production conditions taking place in the 20th century. An artistic work bringing together and exploring questions of emancipation, urbanism and human kinetics, it is a play for Zurich citizens about Zurich citizens that is performed at places in Zurich where the protagonists were active. Currently a dramaturge, puppeteer director, marionette specialist, various research assistants as well as the artist are involved in the project. Up to this point in time however, the project has been evaluated as non-fundable by almost every institution. Sticking to their inflexible categories, they exemplify the current malaise: institutions involved in the visual arts claim that the project has nothing to do with contemporary visual art; while those supporting theatre projects found that the project was far too indebted to the visual arts. This rigid genre-based approach, characteristic of the funding landscape, makes it difficult if not impossible to finance such a project, which entails fees for participants from various disciplines, and thus ultimately to garner the support needed in its final phase and bring it to the stage in Zurich. It would seem that collective transdisciplinary practices, which attempt to learn from other practices and try to interlock these methods into a new, modified approach, fail to attract genuine interest, even though the catchword 'transdisciplinary' is in everyone's mouth and appear in certain funding criteria. Moreover, greater local interest by Zurich funding institutions would be decisive, so that **Zürich on the Move** can, as planned, be premiered in the city of Zurich.

The **Flash Institut** is a new self-organised initiative founded by Mirjam Wirz in Vilnius. This institute tries to find avenues of exchange and create or organise sites where encounters can occur, for example through the so-called **Flash Bars**, or 'delegation tours' with fellow institute members. In principle, this is a kind of parallel structure of exchange, one that cannot be financed by funding institutions. The first edition of the institute's

sind fanden wiederum keinen Zugang, da es aus ihrer Perspektive zu sehr aus einer bildnerischen künstlerischen Perspektive heraus entworfen wurde. Der spartenorientierte Ansatz der Förderlandschaft macht es schwierig bis unmöglich ein solches Projekt, das Honorarkosten für die Beteiligten aus verschiedenen Disziplinen benötigt, zu finanzieren und in seiner letzten Phase zu realisieren damit es zu den Aufführungen in Zürich kommen kann. Ein Interesse an kollektiven transdisziplinären Praxen, die versuchen aus den jeweils anderen Praxen zu lernen und mit ihren Methoden in einer anderen Verschränktheit modifizierte Ansätze zu finden, scheint nicht auf Interesse zu stossen auch wenn das Stichwort des «Transdisziplinären» nur allzu gerne in den Mund genommen wird oder sogar in Förderstatuten auftaucht. Darüber hinaus wäre ein verstärkt lokales Interesse Zürcher Förderinstitutionen entscheidend, damit es wie vorgesehen in der Stadt Zürich zu einer Premiere von **Zürich rührt sich** kommen kann.

Das **Flash Institut** ist eine von Mirjam Wirz in Vilnius neu gegründete und selbst organisierte Initiative. Dieses Institut versucht Wege des Austauschs zu finden und Orte der Begegnung zum Beispiel durch so genannte **Flash Bars** zu schaffen oder durch «Delegationsreisen» mit KollegInnen zu organisieren. Im Prinzip eine Art Parallelstruktur des Austauschs, die über Förderinstitutionen nicht finanziert werden kann. Im Rahmen von **Work to do!** konnte die erste Zeitung des Instituts herausgebracht werden, welche für die Kommunikation und Sichtbarkeit des Instituts von Bedeutung ist. Zwar konnte die Dependence von Pro Helvetia in Warschau mit einem kleinen Beitrag die Druckkosten mitfinanzieren, allerdings nur darauf basierend, dass Mirjam Wirz als Schweizer Künstlerin definiert werden konnte, obwohl sie seit Jahren in Vilnius aktiv arbeitet. Weitere Ideen eine Parallelstruktur des Austauschs zu schaffen, wären zum Beispiel eine Art Wohnungs- oder WG-Zimmeraustausch, der informell und weniger aufwendig realisiert werden könnte als durch bestehende Förderinstitutionen. Eine Auseinandersetzung über transnationale Förderkonzepte, die nicht rückorientiert an eine Nationalstaatlichkeit gebunden sind, ist hier notwendig.

In grossen Teilen der Gesellschaft und nicht zuletzt auch im Kunst- und Kultursystem wird der grassierende Mangel an Zeit und Geld sowie die daraus resultierenden prekären Arbeitsbedingungen von vielen der Involvierten zunehmend als Druck empfunden. «Der Kulturschaffende»

newspaper, crucial for establishing its communicative presence and visibility, was produced and brought out within **Work to do!** While the Pro Helvetia branch in Warsaw co-financed the printing costs with a small contribution, this was only possible on the basis that Mirjam Wirz could be defined as a Swiss artist, although for years now she has actively worked in Vilnius. Further ideas for creating a parallel structure of exchange included for example a flat or flat-sharing community swap, which could be realised informally and cheaper than through similar programmes run by funding institutions. Projects like these show that consideration needs to be given to funding concepts which are not tied exclusively to nationality.

In large sections of society, and not least for those involved in the culture and art system, the rampantly diminishing resources of time and money as well as the precarious working conditions this shrinking creates are being increasingly registered as a steady, irrepressible build up of pressure. Nevertheless, from a neo-liberal perspective, by virtue of their flexible, self-organised, mobile and committed activities, the stocks of 'creative artists' and 'cultural producers' have risen to such extent that they are now seen as the role model for the 'entrepreneurial self'. Creativity is in demand as never before, most preferably when it leads to saleable products or proves useful for enhancing the image of a location. Efficiency and optimisation paradigms link into the 'creative imperative' to raise the demands made of 'human resources'. In this system 'waste' is not planned for, and so as a rule it is hitched to negative associations. The artist group RELAX (chiarenza & hauser & co) understand this concept positively: "taking your time, largesse, all kinds of superfluity, extravagance, loss of time and energy deficiencies are everyday occurrences and a part of WASTE". **WASTE** was a built spatial model (in) of the Shedhalle. From a distance, an empty neon advertising sign amply mounted with energy-wasting light bulbs showed that no cost was to be spared here. The space itself was empty except for a sofa and thus ideal for wasting time. Invitations to visit **WASTE** were sent out using a format typical for advertising vacant positions in the employment market in national Swiss dailies. A broader advertising campaign could unfortunately not be financed – what a waste.

The multi-part project **Lena's Ghosts** by the artist group bankleer revolved around reflections on the concept of utopia, the social relevance of utopias and the possibilities today – after the demise of the grand social counter models – of working on and living out alternatives beyond the mainstream. Alone the first part of the project,

ist nichtsdestotrotz auf Grund seiner flexiblen, selbst organisierten, mobilen und engagierten Tätigkeit aus neoliberaler Perspektive zu einem Rollenmodell des «unternehmerischen Selbst» aufgestiegen. Kreativität ist gefragt wie nie und am liebsten, wenn sie zu verkäuflichen Produkten führt oder der Stadtimageproduktion dienlich ist. Effizienz- und Optimierungsparadigmen verbinden sich mit dem «kreativen Imperativ» zu gesteigerten Ansprüchen an die «Human Resources». «Verschwendung» ist in diesem System nicht vorgesehen und in der Regel daher auch mit negativen Assoziationen verbunden. Die KünstlerInnengruppe RELAX (chiarenza & hauser & co) dagegen verstehen den Begriff positiv: «Sich Zeit lassen, Grosszügigkeit, Überschüsse aller Art, Verschwendung, Zeitverlust und Energiedefizite sind alltäglich und Teil von WASTE.» **WASTE** war ein gebautes Raummodell (in) der Shedhalle. Schon von weitem zeigte eine leere Leucht-reklame reichlich bestückt mit Energie verschwendenden Glühbirnen an, dass an diesem Ort nicht gespart wird. Der Raum selbst war bis auf ein Sofa leer und somit ideal um Zeit zu verschwenden. Beworben wurde der Besuch von **WASTE** als Einladung in Form einer vom Format her üblichen Anzeige im «Kadermarkt» einiger überregionaler Zeitungen in der Schweiz. Eine breiter gestreute Werbekampagne liess sich leider nicht finanzieren – was für eine Verschwendung.

Das mehrteilige Projekt **Lenas Geister** der KünstlerInnen-gruppe bankleer kreiste um Reflexionen zum Utopiebegriff, bzw. um die gesellschaftlichen Relevanz von Utopien und welche Möglichkeiten es heute – nach dem Wegfall der grossen gesellschaftlichen Gegenentwürfe – gibt, im Alltag an Alternativen jenseits des Mainstreams zu arbeiten und diese zu leben. Bereits der erste Teil des Projektes, eine vielschichtige Videoinstallation, stellte einen Bezug zu den sozialutopischen Bewegungen um 1900 auf dem Monte Verità her. In einem zweiten Abschnitt wurden «SpezialistInnen» und andere TeilnehmerInnen zu einem Erfahrungsaustausch und Selbstversuch eingeladen. Auf einer gemeinsamen Bergwanderung wurden «eigene Utopien, Formen von Selbstorganisation und damit verbundene Praktiken reflektiert, um eventuelle Pläne zu entwickeln». Ursprünglich sollte dieser Workshop über einen längeren Zeitraum auf dem Monte Verità stattfinden. Der Ort, der einmal als «Anfang einer Gegenkultur» bezeichnet wurde, beherbergt heute das Centro Stefano Franscini (CSF), das internationale Konferenzzentrum der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) in Zürich.

a multi-layered video installation, created a concrete link to the social utopian movements from the turn into the twentieth century on the Monte Verità. For the second part, 'specialists' and others were invited to take part in an exchange of experience and a self-experiment. On a mountain hike together, they reflected on "their own personal utopias, forms of self-organisation and the practices needed so as to develop potential plans." Originally this workshop was to take place over a longer period on the Monte Verità itself. Once declared to be the "beginning of a counterculture", it is now home to the Centro Stefano Franscini (CSF), the international conference centre of the Federal Technical University (ETH) in Zurich. As welcome an international academic conference centre is, there is a distinct lack of locations (in Switzerland) which could be used for more informal workshops, provide greater flexibility for the allocation of participants and be affordable for smaller budgets. Overall, our experience has shown that funding institutions are frequently wary of supporting discursive events and strategies as part of an artistic project because they are understood merely as an additional framework programme and not as an inherent component of an artistic practice which does not focus on a work but revolves around discussions, exchange and the production of knowledge and new themes.

In terms of both their content as well as selected methodologies and performance, all the projects are experiments in identifying and fostering alternative dynamics and economies of social exchange, which have a lasting impact on public spheres – and precisely on their partly unexpressed conflictual marginal spaces – and seek to stimulate further discussion. As this contribution by the artists can neither be rewarded nor recognised by the art market, it requires extensive support at an earlier stage in order for long-term projects to develop their potential and exert a lasting impact. The aforementioned projects received financial support amounting to some 10% of their actual costs through the Shedhalle (within the fixed scope of the basis budget) and other funding institutions; the remaining 90% was covered by voluntary work and various contributions from persons and groups who share the same concerns and wished to express their solidarity. This amount does not appear in the project budgets. The 'much more' work we mentioned at the beginning of our considerations also refers ultimately to financing and commitment, and

So begrüssenswert auf der einen Seite ein internationales akademisches Konferenzzentrum ist, so fehlen auf der anderen Seite (in der Schweiz) Orte, welche als Treffpunkte die Möglichkeit für informellere Workshops bieten würden, deren Belegung flexibler und auch mit einem kleineren Budget handhabbar wären. Insgesamt zeigt sich aus unserer Erfahrung, dass Förderinstitutionen oftmals keine diskursiven Veranstaltungen und Strategien als Teil einer künstlerischen Arbeit fördern, da sie als zusätzliches Rahmenprogramm verstanden werden und nicht als inhärenter Bestandteil einer künstlerischen Praxis, welche nicht ein Werk, sondern Diskussionen, Austausch sowie Wissen- und Inhaltsproduktion ins Zentrum stellt.

Alle Projekte zeigen in ihrem Inhalt als auch in ihrer gewählten Methodologie und Performanz, Versuche von alternativen Dynamiken und Ökonomien des gesellschaftlichen Austauschs auf, die in öffentliche Sphären – und zwar in ihre zum Teil nicht ausgesprochenen konfliktuellen Grenzräume – nachhaltig rückwirken und zur weiteren Diskussion anregen möchten. Dieser Beitrag, den die KünstlerInnen hier leisten möchten, kann nicht über den Kunstmarkt honoriert werden, sondern muss an früherer Stelle umfangreicher finanziell unterstützt werden, damit die Langzeitprojekte ihre Wirkkraft und Nachhaltigkeit entfalten können. Die erwähnten Projekte konnten mit einer Unterstützung von etwa 10% der eigentlich notwendig gewordenen Projektkosten über die Shedhalle (im Rahmen der vom Basisbudget vorgegebenen Möglichkeiten) oder andere Förderinstitutionen finanziert werden, die restlichen 90% wurden durch freiwillige, solidarische Arbeit und Unterstützung abgedeckt, die in den Projektbudgets nicht erscheint. Das zu Anfang angesprochene «viel mehr» nicht nur an Arbeit, auch an Finanzierung und an Engagement kann in seiner ganzen Summe nur schwer deutlich gemacht werden, so dass die grosse Lücke zwischen tatsächlich vorhandenen und eigentlich notwendigen Budget an dieser Stelle nur exemplarisch und punktuell transparent gemacht werden kann.

Kuratorisch muss an Ausstellungsprojekten und -formaten weitergearbeitet werden, die Langzeitprojekte und «Zwischenstände» vermitteln und Möglichkeiten zur Teilnahme erkennen lassen; ebenso ist ein Wissen und Verständnis um prozessorientierte Projekte von Seiten der BesucherInnen notwendig. Für diese Arbeit, die sich auf Vermittlung, Fragen der Präsentation und der Wissensproduktion bezieht, sind finanzielle Mittel notwendig. Der Werkbegriff

is very difficult to quantify in its full dimensions. As a result, the enormous gap between the budget actually available and that which is in fact necessary can only be exemplarily made transparent through selective examples.

As for curatorial activities, there is a pressing need to further elaborate exhibition projects and formats which facilitate long-term projects and 'preliminary results' while revealing possibilities of public participation; just as necessary though is an awareness and appreciation on the part of exhibition visitors for process-oriented projects. Financial resources are also required for this kind of work, which entails questions of mediation, presentation and knowledge production. Here the concept of what constitutes an artwork develops into a notion of practice that incorporates pre- and post-production as well as reflective mediating tools and in turn entails their archiving and distribution. In this context, we would like to recall the dialogical formats (**Meetings with self-organised initiatives in Zurich**, the **Dialogical Talk Series with protagonists of feminist theory and practice on working conditions** and the **Skype Meetings**) which we undertook parallel to and in part closely interlinked with the project dynamics of the **Work to do!** series.

This text is modelled on the kind of final report many funding institutions demand after the conclusion of a project. In this case the report was not demanded for the simple reason that funding was limited in scope – but it is precisely this circumstance which signals that there is 'more work to do!' A dialogue with funding institutions – not only but in our case above all in Switzerland – seems necessary to pass on knowledge about the conditions under which such projects are produced and the methodologies they pursue, in order to create different and varied funding options. Even if the communication channels are often long, we want to at least address and impart our experiences about production conditions. We assume that other project initiatives and institutions have gathered their own experience in these issues, both similar and different to ours, and we believe that the time has come to articulate these experiences more emphatically, so that in the mid-term the modification of funding

entfaltet sich hier in einen Praxisbegriff, der Prä- und Postproduktion genauso wie reflexive Vermittlungstools mit einschliesst und eine Archivierung und Distribution dieser in Folge wiederum mit sich bringt. In diesem Zusammenhang wollen wir nur kurz auch an die Gesprächsformate (**Treffen mit selbst organisierten Initiativen in Zürich**, **Dialogische Gesprächsreihe mit Akteurinnen aus feministischer Theorie und Praxis über Arbeitsbedingungen** und die **Skype Meetings**) erinnern, die wir parallel und teilweise eng verzahnt mit den Projektdynamiken in der Reihe **Work to do!** unternommen haben.

Dieser Text entspricht einer Art Abschlussbericht, der von vielen Förderinstitutionen nach Abschluss eines Projektes verlangt wird. In diesem Fall wurde er nicht verlangt, da Förderungen nur im kleinen Rahmen vorhanden waren – aber eben dieser Umstand verlangt nach «more work to do!»: Ein Dialog mit Förderinstitutionen – nicht nur, aber in unserem Fall vor allen Dingen in der Schweiz – scheint notwendig, um Wissen über die Bedingungen solcher Projektproduktionen genauso wie über deren Methodologien weiterzugeben, um andere Möglichkeiten der Förderung zu erreichen. Auch wenn die Kommunikationswege oft lang sind, wollen wir die Produktionsbedingungen, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten an dieser Stelle zumindest ansprechen und darlegen. Wir nehmen an, dass andere Projekträume und Institutionen ähnliche oder auch abweichende Erfahrungen gesammelt haben, und denken, dass es an der Zeit ist diese verstärkt zu artikulieren, damit mittelfristig die aus Sicht der projektorientierten Räume Notwendigkeit der Modifikation von Förderstatuten im konstruktiven Dialog mit den betreffenden Stellen vorangetrieben werden kann. Konkret sehen wir diese in Bezug auf:

- Honorarpolitik gegenüber KünstlerInnen
- Produktionskosten, einschliesslich Prä- und Postproduktionskosten sowie der angesprochenen Reflexions- und Vermittlungstools
- langzeitorientierte Projektdynamiken
- Möglichkeiten kollektiver Arbeitsweisen
- transdisziplinäre Ansätze
- Recherchefinanzierungen
- Möglichkeiten der transnationalen Zusammenarbeit und des Austauschs
- Diskursive Programme nicht als Rahmenprogramme zu definieren, sondern sie als Teil der Wissens- und Projektproduktionen mit anzuerkennen

regulations, absolutely necessary from the perspective of project-oriented initiatives, can be pressed ahead with in a constructive dialogue with the respective bodies and agencies. Concretely, we consider it imperative to address the following issues:

- Fee policy for artists
- Production costs, including pre- and post-production costs, as well as the reflection and mediating tools mentioned above
- Project dynamics oriented on generating long-term and sustainable impact
- Possibilities of collective working practices
- Transdisciplinary approaches
- Financing research
- Possibilities of transnational collaboration and exchange
- No longer defining discursive programmes as framework events, but to recognise them as being an integral part of the knowledge production and the project itself

3. PROJEKTSERIE: RÜCKBLICK

1 SFR = 1 STIMME

eine Aktion konzipiert von Andreja Kulunčić

- 01 Brief von Eric Voruz (SP Nationalrat und Präsident der Sans-Papiers Plattform) an den Nationalratspräsidenten
- 02 Renovierungsarbeiten des Bundeshauses in Bern
- 03 Scheck über die Spende
- 04 Plakette für den Hinweis zum Renovierungsbeitrag
- 05 Absage der Spendenübergabe durch den Nationalratspräsidenten, weitergeleitet von Eric Voruz

3. PROJECT SERIES: REVIEW

1 CHF = 1 VOICE

an action initiated by Andreja Kulunčić

- 01 Letter by Eric Voruz (SP National Council and head of the Sans-Papiers Platform) to the President of the National Council
- 02 Renovation works of the parliament in Bern
- 03 Cheque of the donation
- 04 Plate refering to the renovation contribution with the words "donated by Sans-Papiers"
- 05 Rejection of the donation through the President of the National Council, forwarded by Eric Voruz

Lenas Gespenster

ein Projekt von bankleer

Exkursion Monte Verità!

Zum Abschluss von **Lenas Gespenster** haben wir gemeinsam mit bankleer und SpezialistInnen auf dem Gebiet der Selbstorganisation wandernd Erfahrungen ausgetauscht und eigene Utopien, Formen der Selbstorganisation und Praktiken reflektiert. Neben bankleer mit einem Beitrag zum Thema Re-Inszenierungen, haben Millay Hyatt (vergleichende Literaturwissenschaft) mit einem Beitrag zum Thema Utopie und Natur und Frauke Hehl (Leiterin der workstation Berlin) mit einem Beitrag zum Thema Social Organising und High Tech Self Providing, an dem dreitägigen Austausch teilgenommen. Von 19. bis 21. September 2008 sind wir im Gebiet um den Monte Verità gewandert, haben historische Stätten aufgesucht und die letzten Zeitzeugen befragt. Einige Bilder geben einen Eindruck:

Lena's Ghosts

a project by bankleer

Excursion Monte Verità!

To complete **Lena's Ghosts** we have exchanged experiences in self-organisation and have reflected on own utopias, forms of self-organisation and practices while hiking with bankleer and specialists – themed hiking. Besides bankleer with a contribution on re-staging, Millay Hyatt (Comparative Literature Studies) with a contribution on utopia and nature and Frauke Hehl (head of workstation Berlin) with a contribution on Social Organising and High Tech Self Providing have participated in the three-day exchange. From the 19 – 21 of September 2008 we were hiking in the area around the Monte Verità, we visited historical sites and interviewed the last contemporary witnesses. Some images shall give an impression.

- 01 Extra Ausgabe der Tessiner Zeitung über den Monte Verità. Deutlich wird: Der Monte Verità befindet sich im Spagat zwischen Utopietourismus, historischer Aufarbeitung und der Frage der gegenwärtigen Bedeutung des Monte Veritàs.
- 02 Casa Anatta: Ausstellung über die Geschichte des Monte Veritàs von Harald Szeeman.
- 03 Hetty Rogantini-De Beauclair lebt seit ihrer Kindheit auf dem Monte Verità. Sie führt als eine letzte Zeitzeugin durch die Ausstellung und das Gelände.
- 04 Beitrag und Gespräch von und mit Frauke Hehl (Leiterin der workstation Berlin) über Social Organising und High Tech Self Providing. Im Vordergrund ein selbst gebauter Radiosender, zu bestellen bei Pi-Radio.
- 05 Blick auf die Umgebung rund um den Monte Verità.
- 06 Beitrag und Gespräch auf den Brissago Inseln von und mit Millay Hyatt (vergleichende Literaturwissenschaft) über Utopie und Natur.

- 01 Extra issue of the Tessiner Zeitung about the Monte Verità. Obviously, the Monte Verità finds itself in a situation between Utopia-Tourism, historical examination and the question of the current significance of the Monte Verità.
- 02 Casa Anatta: exhibition about the history of the Monte Verità by Harald Szeeman.
- 03 Since her childhood Hetty Rogantini-De Beauclair lives on the Monte Verità. As one of the last contemporary witnesses, she gives guided tours though the exhibition and the area.
- 04 Contribution und discussion by and with Frauke Hehl (head of workstation Berlin) about Social Organising and High Tech Self Providing. In the foreground a self constructed radio transmitter, available at Pi-Radio.
- 05 View on the area around the Monte Verità.
- 06 Contribution und discussion on the Brissago islands by and with Millay Hyatt (Comparative Literature Studies) about utopia and nature.

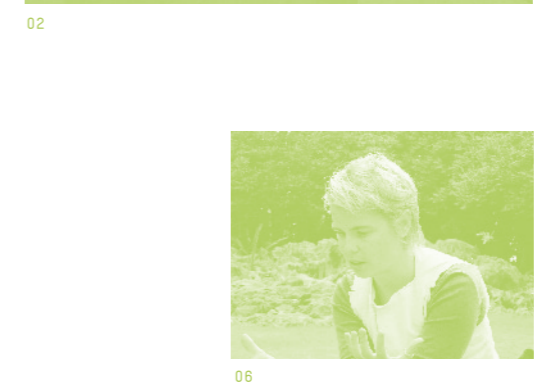
01

02

03

04

05

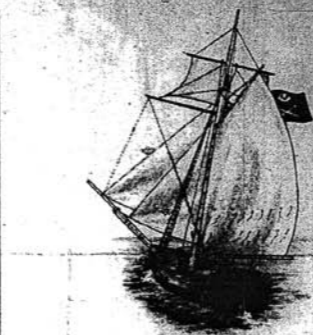


Just say noir?

Honey's Room

\$25.95

O



» INTERVIEW

Mit Peter-Paul Bänzinger

Die Interviewreihe in der *Shedhalle Zeitung* zeichnete die inhaltlichen, organisatorischen und damit kuratorischen Entwicklungen der Institution Shedhalle nach. Die ehemaligen KuratorInnen wurden in chronologischer Reihenfolge nach ihren Erfahrungen, Konzepten, Schwierigkeiten und Möglichkeiten im Zusammenhang mit ihrer Arbeit befragt. Die Reihe war von Anfang an jedoch nicht nur in die Vergangenheit gerichtet, sondern hat stets auch versucht, aus den Einschätzungen und Informationen Perspektiven auf die Gegenwart und darüber hinaus aufzuzeigen. Das Interesse an den kuratorischen Ansätzen, Reflektionen und Ideen in Bezug auf die Arbeit an der Shedhalle spiegelt auch das Selbstverständnis einer Institution wider, die kontinuierlich bemüht war und ist, sich selbst zu hinterfragen und weiterzuentwickeln. Nachdem wir in der letzten Ausgabe der *Shedhalle Zeitung* in dieser Rubrik mit einem Interview mit dem kroatischen KuratorInnenkollektiv WHW eine Aussenperspektive eingebracht haben, möchten wir in dieser Ausgabe den Historiker Peter-Paul Bänzinger befragen. Besonders interessiert uns der Grenzraum – oder der mögliche Zwischenraum, der künstlerische und politische Praxis im Dialog ausmacht.

Sönke Gau und Katharina Schlieben:

Kollektive Arbeitsformen werden im Kunstkontext häufig diskutiert und tauchen in unterschiedlichen Varianten auf, manche sind temporär angelegt, andere langfristig. Kollektive Arbeitsweisen aus der politisch-aktivistischen Szene und aus anderen selbst organisierten Zusammenhängen interessieren Kulturschaffenden sehr. Wir möchten Dich in diesem Zusammenhang gerne fragen, welche Möglichkeiten Du in der kollektiven Arbeitsweise siehst, welche Formen der Zusammenarbeit und Vernetzungen in der aktivistischen Szene Dir sinnvoll erscheinen?

Peter-Paul Bänzinger: Für mich ist das kollektive Arbeiten in erster Linie eine Möglichkeit, der Forderung nach gleichwertiger Berücksichtigung aller Beteiligten entgegen zu kommen. Das bedingt allerdings, dass man nicht nur gegen «aussen» als Kollektiv auftritt sondern versucht, innerhalb der Gruppe über sozial vermittelte und oftmals geschlechtlich kodierte Statusunterschiede von Tätigkeiten nachzudenken. Warum etwa sollte es weniger wert sein, Klos zu putzen als einen Flyer zu entwerfen? Die kollektive Arbeitsweise in diesem Sinne verstehe ich zunächst als Instrument, das eigene Handeln kritisch zu betrachten. Auf dieser Grundlage zielt sie darauf ab, das Handeln selbst zu verändern und den Rahmen von blosser Zusammenarbeit (worauf die Rede von «collaborative working» oftmals hinauszuwinken droht) zu überschreiten. Ich glaube nicht, dass dabei die Frage nach Vernetzung im Vordergrund

» INTERVIEW

With Peter-Paul Bänzinger

The interview series in the Shedhalle Newspaper traced the thematic, organisational and thus curatorial developments of the Shedhalle as an institution. In chronological order, the former curators were asked to give an account of their experiences, the concepts they realised, the difficulties they faced and the possibilities which opened up in the course of their work. From the beginning the series was not focused solely on the past, but, from these appraisals and information, always sought to also identify and articulate perspectives on the present and beyond. The interest in curatorial approaches, reflections and ideas in relation to the work undertaken in the Shedhalle also mirrors the self-understanding of an institution which has endeavoured, right up to the present day, to scrutinise and further develop its own ideas and practices. Having called on an outsider perspective in the last issue by way of an interview with the Croatian curator collective WHW, in this issue we have asked the historian Peter-Paul Bänzinger, focusing in particular on the 'inter-space' that artistic and political practices mark out in dialogue with one another.

Sönke Gau and Katharina Schlieben:

Collective working methods are discussed frequently in the art context and are evident in a wide variety of forms, many of them temporary, other long-term. Cultural producers are very interested in collective working practices and methods from the political-activist scene and other contexts where self-organisation comes into its own. With this in mind, we'd like to ask which possibilities you see in collective working practices, which forms of collaboration and networking in the activist scene you consider to be meaningful?

Peter-Paul Bänzinger: For me, collective work is first and foremost an opportunity to fulfil the demand of giving equal consideration to everyone involved. This means however, that the group not only presents itself 'outwardly' as a collective, but also attempts to think about the different statuses accorded activities within the group, which are mediated through society and often follow gender codes. Why, for instance, should cleaning toilets be considered less valuable than designing a flyer? In this sense, my understanding of collective modes of working first of all sees them as an instrument for critically reviewing one's own action. Taking this as the basis, collective work should aim at altering action itself and break out of the framework of mere collaboration (to which talk of 'collaborative work' often threatens to dwindle). I don't believe that the question of networking should be placed in the foreground;

MAY 6 2007

stehen sollte; vielmehr muss es darum gehen, bei bestehenden (Affinitäts-)Gruppen anzusetzen und hier die Auseinandersetzung mit sozialen Prozessen zu fördern. Selbstverständlich soll auch – nicht zuletzt über künstlerische Interventionen – versucht werden, diese Überlegungen nach «ausen» zu vermitteln. Heutzutage wird zwar überall von «Hybridität» und «Werden» gesprochen, doch die Frage nach Copyright und Autorschaft hat sich letztlich nur verlagert: Immer häufiger werden wir gezwungen, mittels (genetischer) Fingerabdrücke biologisch zu belegen (zu «authentisieren»), dass wir tatsächlich das Recht haben, zu sprechen (zu handeln). Gegen solche Tendenzen sollte eine kritische Kunst angehen und versuchen, Distanzen und Verschiebungen einzubringen statt affirmativ das Spektakel zu begleiten.

Gau/Schlieben:

Künstlerischen und kuratorischen Praxen werden häufig von politisch-aktivistischer Seite vorgeworfen, dass viele Ansätze zwar interessant seien, aber sie keine politische Nachhaltigkeit entfalten würden. Darüber hinaus wird in gewisser Hinsicht der Vorwurf erhoben, dass künstlerische Praxen ihr Interesse an einer Zusammenarbeit mit AktivistInnen meist nur in Hinsicht auf das künstlerische Projekt entwickeln würden. Siehst du die Notwendigkeit für einen Dialog? Welche notwendigen Austausch- bzw. Kommunikationsformen schlägst Du vor, um eventuelle Missverständnisse und Kommunikationsschwierigkeiten zu begegnen?

Bänziger: Eine grundlegende Schwierigkeit in der Beziehung zwischen politischer Praxis und Kunst oder auch Wissenschaft liegt meines Erachtens in der Tatsache, dass wir alle aus ökonomischen Gründen gezwungen sind, das Spiel von «Branding» und Vermarktung mitzuspielen. Wenn ich mit Forschung meine Brötchen verdienen will, kann ich es mir als Wissenschaftler nicht leisten, beispielsweise innerhalb des wissenschaftlichen Feldes meinen Namen hinter einem Kollektiv zu verbergen. Für Künstlerinnen gilt im Feld der Kunst dasselbe, wenn sie nicht das Kollektiv selbst zu einer Marke machen wollen. Wir können zwar unser Wissen und unsere Interventionsformen für politische/«aktivistische» Zwecke einsetzen, letztlich kommt aber niemand um solche Spagate herum. Wichtig ist deshalb, die unterschiedlichen Interessenlagen offen zu diskutieren und zu schauen, wie wir es möglichst vermeiden können, uns durch die ökonomischen Zwänge und die Formen, mit denen wir diesen innerhalb des wissenschaftlichen oder künstlerischen Feldes Folge leisten, korrumpieren zu lassen. Eine Institution wie die Shedhalle steht vor ganz ähnlichen Schwierigkeiten. Auch hier möchte ich dafür plädieren, die unterschiedlichen (Re-) Produktions- und Handlungsbedingungen offen zu legen und gemeinsam die unterschiedlichen Möglichkeiten auszuloten. Die Shedhalle hat bewiesen, dass das möglich ist, dass man die unterschiedlichen

instead, the issue at hand is to set out from existing groups (with shared affinities) and to promote and nurture here an analytical engagement with social processes. Of course there should be an attempt – not least through artistic interventions – to convey and place these considerations 'outside' the group. Today everyone talks about 'hybridity' and 'becoming', but the question of copyright and authorship has ultimately only been relocated: increasingly we are being forced into attesting ('authenticating') biologically with (genetic) fingerprints that we in fact have a right to speak (to act). Critical art should tackle such tendencies and attempt to insert distances and shifts into this nexus rather than affirmatively accompany the spectacle.

Gau/Schlieben:

Those active in the political-activist scene frequently reproach artistic and curatorial practices along the following lines: many of the approaches are interesting but they fail to unfold a long-term political effect, lacking sustainability. Moreover, the criticism is levelled that artistic practices only develop an interest in collaborating with activists when it serves the artistic project. Do you see a necessity for closer dialogue? Which forms of exchange and communication would you propose for preventing potential misunderstandings and communication problems?

Bänziger: In my view there resides a fundamental difficulty in the relationship between political practice and art, or theoretical scholarship for that matter, namely in the fact that economic pressures force each and every one of us into playing the game of 'branding' and marketing. If I want to earn my crust with research for example, then I simply cannot afford to conceal my name behind that of a collective. As in the academic field, the same applies for artists in the artistic field, unless they want to turn the collective itself into a brand. We can employ our knowledge and our forms of intervention for political/'activist' causes, but ultimately everyone has to perform this balancing act. It is therefore important to openly discuss differing interests and look into how we can avoid becoming corrupted by economic dictates and the forms with which we obey them within the fields of research or art. An institution like the Shedhalle faces very similar problems. Here, too, I would like to advocate that the various (re-) production and action conditions are openly presented and the different possibilities sounded out together. The Shedhalle has proven that it is possible to do this, that one can productively bring together the different conditions of the 'artistic' and 'activist' fields – which can also most definitely consist in playing different roles 'outwardly'.

Bedingungen des «künstlerischen» und des «aktivistischen» Feldes in produktiver Weise zusammenbringen kann – was durchaus auch darin bestehen kann, gegen «ausen» unterschiedlichen Rollen zu spielen.

Gau/Schlieben:

Die Shedhalle vertritt seit langem ein Interesse an künstlerischen Ansätzen, die kritische, gesellschaftsrelevante Fragen stellen. Aktivistische KünstlerInnen und künstlerische AktivistInnen arbeiten mit der Shedhalle häufig zusammen. Die Grenzlinie zwischen künstlerischen und politisch-aktivistischen Ansätzen ist aus unserer Sicht schwer zu definieren und verlangt statt abgrenzender Tendenzen vielmehr eine Durchdringung der beiden Praxen, um erweiterte Methoden und Adressierungsstrategien zu reflektieren. Welche Möglichkeiten dieser Praxisfelder siehst Du, um produktiv und relational in einem Grenzraum oder Zwischenraum zu interagieren? Und wie schätzt Du diese Möglichkeiten konkret in Bezug auf einen institutionellen Kunstrahmen ein?

Bänziger: Ich stimme mit Euch völlig überein, dass Abgrenzung keine sinnvolle Strategie sein kann. Gerade die Diskussion um kollektives Arbeiten kann meines Erachtens ein Ort sein, wo beide Seiten – oder auch diejenige der Wissenschaft – profitieren können. Um meine Antwort auf die vorangehende Frage aufzunehmen: Vielleicht sollte man versuchen, sich in erster Linie als Personen und Institutionen zu verstehen, welche die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch betrachten und versuchen, den ganz «normalen» Gang der Dinge zu irritieren. Dass wir uns daneben in unterschiedlichen Feldern ökonomisch behaupten müssen, wäre so gesehen eine unangenehme Notwendigkeit, deren Einfluss wir möglichst gering halten sollten. Eine solche Haltung würde voraussetzen, dass wir uns von jenen Aktivitäten innerhalb dieser Felder verabschieden, die den Bedarf nach (durchaus langfristiger) Sicherung der ökonomischen Basis übersteigen: Also nur so viel Streben nach Ruhm und Ehre wie unbedingt notwendig, um die eigenen Handlungsmöglichkeiten langfristig zu erhalten. Für eine Kunstinstitution wie die Shedhalle lässt sich ähnliches fordern. Es kann nicht darum gehen, in der – gemäss der «öffentlichen» Wahrnehmung – ersten Liga mitzuspielen, sondern nur darum, die Bedingungen des eigenen Fortbestehens zu sichern, um auf dieser Grundlage auf lange Sicht die Interventionsfähigkeit zu erhalten.

Peter-Paul Bänziger ist Historiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Universität Zürich.

Gau/Schlieben:

For a long time now, the Shedhalle has been interested in artistic approaches which pose critical, socially-relevant questions. Activist artists and artistic activists collaborate with the Shedhalle on a regular basis. In our view, the 'borderspace' between artistic and political-activist approaches is difficult to define and demands – instead of setting delimitations – an interpenetration of both forms of practice, for this seems the most feasible way of reflecting on broader methods and strategies for addressing publics. What are the possibilities these areas of practice have for interacting productively and relationally in a 'borderspace' or possible 'interspace'? And how do you assess these possibilities concretely in relation to an art institutional framework?

Bänziger: I fully agree that dissociation from one another cannot be a sensible strategy. Precisely the discussion about collective work can be a locus where both sides – and that of theoretical scholarship as well – can profit. To pick up my answer to the preceding question: perhaps the most important thing to do is gain a self-understanding as individuals and institutions which critically look at social relations and conditions, and to irritate the 'normal' course of things. Seen in this way, the fact that we have to assert ourselves economically in different fields would be an awkward necessity and the task would be to keep a lid on its influence.

Such a position presupposes that we forgo those activities within these fields which exceed the securing of an economic basis (in the long-term as well): what I mean by this is to only aspire to as much fame and kudos as is absolutely necessary for maintaining the room to manoeuvre and act in the long term. The same strategy may be claimed for an art institution like the Shedhalle. It's not about playing in the premiere league – which is what 'public' perception demands – but about securing the conditions for ensuring continuity, so as to maintain the capacity to intervene on this basis in the long run.

Peter-Paul Bänziger is a historian and researcher at the University of Zurich's research centre for social and economic history.

Mitgliedschaft

Sie unterstützen uns finanziell und auch ideell, wenn Sie dem Verein Shedhalle als Mitglied, Fördermitglied oder als GönnerIn beitreten. Um unsere Veranstaltungen, Ausstellungen und auswärtigen Projekte realisieren zu können, sind wir auf private Finanzierung angewiesen. Die Beiträge unserer Mitglieder und GönnerInnen decken einen wichtigen Teil unseres Projektaufwandes.

Als Mitglied des Vereins Shedhalle haben Sie folgende Vorteile:

- Freien Eintritt in die Shedhalle
- Ermässigten Eintritt in 18 weitere Schweizerische Kunstinstitutionen
- Führungen und Zugang zum Archiv
- Einladungen und Informationen zu den Ausstellungen und Veranstaltungen
- Vergünstigungen bei Workshops und Veranstaltungen
- Vergünstigungen auf Publikationen der Shedhalle
- Halbjährlich die Shedhalle Zeitung
- Wir fragen nach Ihrer Meinung
- Sie unterstützen die zeitgenössische Kunst

Jährlicher Mitgliedsbeitrag:

- Einzelmitglied: CHF 60
- Ermässigt: CHF 30
- Doppelmitglied: CHF 100
- Fördermitglied privat: CHF 100
- Fördermitglied Institution: CHF 500
- GönnerIn: CHF 1000

Membership

In order to be able to organise events, exhibitions and non-resident projects we are dependant on private funding. At present the contributions from sustaining members and patrons cover a substantial part of our project related costs.

As a Shedhalle Member you are entitled to the following benefits:

- free entrance to the Shedhalle
- reduced entrances to 18 other Swiss art institutions
- free guided tours and free admission to our archive
- invitations to openings and information on exhibitions and special events
- reduction on workshops and special events
- reduction on Shedhalle publications
- a free copy of the Shedhalle Newspaper (twice a year)
- we ask for your opinion
- you support contemporary art

Yearly membership fees:

- Normal Membership: CHF 60
- Concessionary Membership: CHF 30
- Dual Membership: CHF 100
- Sustaining Membership Private: CHF 100
- Sustaining Membership Institution: CHF 500
- Patron: CHF 1000

Ausschreibung Kuratorium 2009

Die Shedhalle Zürich ist ein Ort der gesellschaftspolitischen und experimentellen Kunstpraxis. Zentral sind kritische Beiträge zu Fragen der Herstellung, Darstellung und Verteilung von Macht, sowie Fragen der künstlerischen Produktion, der Vermittlung und Archivierung.

Gesucht wird ein kuratorisches Team ab 1.8.09 – 31.7.12 mit Option zur Verlängerung bis 31.7.13 zu 140 Stellenprozenten. Bewerben können sich zwei oder mehrere Personen –eine transdisziplinäre Zusammensetzung ist willkommen, jedoch keine Bedingung.

Zum Aufgabenbereich gehören die Entwicklung von Projekten, die Organisation von diskursiven Veranstaltungen und Vermittlungsformaten sowie die Archivbetreuung. Vorausgesetzt wird ein Interesse für neue Formen künstlerischer Auseinandersetzungen sowie die Fähigkeit, Projekte lokal und international zu vernetzen. Ein weiterer wesentlicher Bestandteil des Aufgabenfeldes wird in Zusammenarbeit mit der Geschäftsleitung die Erweiterung und Realisation neuer Modelle des Fundraisings sowie der Öffentlichkeitsarbeit sein.

Im Rahmen eines neu zu gründenden gastkuratorischen Konzepts in Absprache mit dem Kuratorium wird der Verein Shedhalle zusätzlich ein Projekt ausschreiben.

Eingabeschluss für die Bewerbungsunterlagen ist der 30. November 2008 (Datum des Poststempels). Für Fragen wenden Sie sich bitte an Sarah Mehler, Geschäftsleitung, T: +41 (0)44 481 59 50 oder info@shedhalle.ch.

www.shedhalle.ch

Curatorial Team: Call for Applications 2009

The Shedhalle Zurich is a location for socio-political and experimental art practice. Key to its self-understanding are critical contributions on issues involving the production, representation and distribution of power, as well as artistic production, mediation, and archiving.

We are seeking a curatorial team from 1.8.09 through to 31.7.12, with an option of a year's extension to 31.7.13. The vacancies amount to 140 percent positions. Two or more persons may apply – a trans-disciplinary combination is welcome but not condition.

The curatorial team is responsible for the development of projects, the organisation of discursive events and communication formats as well as overseeing archiving. Prerequisites include an interest for new forms of artistic engagement and analysis as well as the ability to network projects locally and internationally. A further integral component of the scope of duties lies within the extension and realisation of new fundraising models in collaboration with the management board, as well as public relations.

In the framework of a to be founded guest-curatorial concept in agreement with the curators the association Shedhalle will set a competition for an additional project.

Applications are to be submitted by 30 November 2008 (postmark). Please direct any enquiries to Sarah Mehler, management board, tel.: +41 (0) 44 481 5950 or info@shedhalle.ch.

www.shedhalle.ch

IMPRESSUM / IMPRINT

SHEDHALLE ZEITUNG / NEWSPAPER

REDAKTION / EDITING

Sønke Gau, Katharina Schlieben, Iris Ströbel

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Stefanie Lotz (englisch – deutsch / English – German)

Paul Bowman (deutsch – englisch / German – English)

LEKTORAT ENGLISCHE TEXTE / PROOF

READING ENGLISH TEXTS

Sarah Mehler

DESIGN ZEITUNG / NEWSPAPER DESIGN

Viola Zimmermann und / and Madeleine Stahel

DRUCK / PRINT

Auflage / Edition: 1500

Druck / Print: Inka Druck AG

Preis / Price 5.– CHF

HOSTED BY

Erlea Maneros «hosted by»

Peio Aguirre und / and Leire Vergara

[D]

Erlea Maneros (1977, lebt und arbeitet in Los Angeles) Arbeiten sind bekannt für ihre prägnante Erforschung der gewaltigen Bilderflut heutzutage. Obwohl sie abstrakt sind, gehen sie zunächst vom Figurativen aus und nehmen Gestalt durch die Appropriation von visuellen Dokumenten an, die die Künstlerin aus ihren ursprünglichen Kontexten entfernt und gleichzeitig analysiert und transformiert. Letztlich formuliert die Bearbeitung des Bildes durch verschiedene Studien oder Versionen den Vorschlag, angesichts des verwirrenden Bildkonsums, dem wir ausgesetzt sind, eine kritische Pause einzulegen.

Peio Aguirre (geb. 1972) und *Leire Vergara* (geb. 1973) haben von 2002 bis 2005 als kuratorisches Team bei D.A.E. Donostiako Arte Ekinbideak, einer unabhängigen Plattform in Donostia-San Sebastian, zusammen gearbeitet. Inzwischen arbeitet Aguirre als freier Kurator und Autor und Vergara als Kuratorin bei sala rekalde, Bilbao.

[E]

The work of *Erlea Maneros* (1977, lives and works in Los Angeles) is noted for its incisive exploration of the vast output of images today. Though abstract in character, her work takes figuration as its starting point and develops and takes shape through the artist's appropriation of visual documents that are analysed and transformed by her to the extent that the image is removed from its original context. In its final state, this treatment, articulated through various studies or versions of a single image, translates into a proposal that we take a critical pause in the face of the dizzying consumption of images to which we are subjected.

Peio Aguirre (b. 1972) and *Leire Vergara* (b. 1973) have been collaborating from 2002 to 2005 as a curatorial duo at D.A.E. Donostiako Arte Ekinbideak, an independent platform based in Donostia-San Sebastian. At the moment Aguirre works as free lance curator and writer and Vergara works as curator at sala rekalde, Bilbao.

VEREIN SHEDHALLE

Rote Fabrik, Seestrasse 395, Postfach 771, CH-8038 Zürich
phone +41 (0)44 481 59 50, fax +41 (0)44 481 59 51
info@shedhalle.ch, www.shedhalle.ch

ÖFFNUNGSZEITEN / OPENING HOURS

**Mi/Fr 14–17 h, Do 14–21 h, Sa/So 14–20 h / Wed/Fri 14–17 h,
Thu 14–21 h, Sat/Sun 14–20 h**

Jeden Donnerstag / every Thursday, 19 h

Einführung zu Projekten durch das kuratorische Team
Introduction to current projects by the curatorial team

TEAM

Geschäftsleiterin / General Management: *Sarah Mehler*
Buchhalterin und Administratorin / Bookkeeping and Administration: *Yolanda Hug*

KURATORIUM / CURATORIAL TEAM

Sønke Gau: s.gau@shedhalle.ch

Katharina Schlieben: k.schlieben@shedhalle.ch

VOLONTARIAT / ASSISTANT CURATOR

Iris Ströbel: i.stroebel@shedhalle.ch

TECHNIKERINNEN / TECHNICIANS

Markus Bösch, Tobias Borup, Karen Geyer

GESTALTUNG WEBSITE / WEBSITE DESIGN

Dirk Klaiber

TEMPORÄRE MITARBEITERINNEN / TEMPORARY STAFF

Susi Bodmer, Maria Mosayebi, Nicola Nielsen, Thomas Schmid

VORSTAND / BOARD

Teresa Chen, Federica Gärtner, Jean-Pierre Hoby,

Irene Jost, Kurt Maeder, Dagmar Reichert, Simone Schardt,

Eva von Wartburg, Tim Zulauf

DAS PROGRAMM WIRD UNTERSTÜTZT DURCH / THE PROGRAMME

IS SUPPORTED BY; FÖRDERUNG / GENERAL SUPPORT:

Präsidialdepartement der Stadt Zürich; Bundesamt für Kultur;
Ernst Göhner Stiftung; Migros Kulturprozent; Österreichisches Generalkonsulat Zürich; Zürcher Kantonalbank



BUNDESAMT FÜR KULTUR
OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE
UFFICIO FEDERALE DELLA CULTURA
UFFIZI FEDERAL DA CULTURA

MIGROS
kulturprozent