

EDITORIAL

Shedhalle Team 3

4. PROJEKTREIHE

4. PROJECT SERIES

GEDANKENSKIZZE / THOUGHTS

Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse, Teil 2 / Translation Paradoxies and Misunderstandings, Part 2
Sønke Gau, Katharina Schlieben und/and Siri Peyer 4

KÜNSTLERINNEN / ARTISTS

Kristina Ask/Christian Hillesø/Mads Rasmussen/Mia Rosasco: DICTIONARY Alexandra Croitoru: TRUTH asks for two things: somebody to voice it and ... somebody to hear it Rainer Ganahl: Zürichdeutsch Lise Harlev: Dear Hairdresser Christoph Keller: Interpreters Thomas Korschil /Eva Simmler: Artikel 7. Unser Recht! Uriel Orlow: Old Haunt Ingrid Wildi Merino: Muertos Civiles/Dead Civilians/Tote Zivilisten 8

GEDANKENSKIZZE / THOUGHTS

Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse, Teil 3 / Translation Paradoxies and Misunderstandings, Part 3
Sønke Gau, Katharina Schlieben, und/and Siri Peyer 17

KÜNSTLERINNEN / ARTISTS

Lieven de Boeck: m.u.s.e.u.m. Katharina Cibulka/Eva Jiřička: Gratis Punsch Josef Dabernig: Hotel Roccalba Saskia Holmkvist: In Character/Role Control Nina Katchadourian: Accent Elimination M.A. Numminen: Worüber man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen Stefan Römer: Die gespielte Kunstkritik (Tomorrow is an other day) Sean Snyder: Exhibition Szuper Gallery: Curatorial Vaudeville Gitte Villesen: Willy as DJ Barbara Visser: Last Lecture 20

ESSAY

Verständigung in der Schweiz – und wohl auch andernorts / Communicating in Switzerland – and probably elsewhere as well
Georg Kreis 36

ESSAY

Sexualität als Missverständnis / Sexuality as Misunderstanding
Insa Härtel 44

HOSTED BY

Ylva Westerlund «hosted by»
Unnar Örn 50

INTERVIEW

mit/with Hans Rudolf Reust 54

ESSAY

Das Kunstwerk soll zu mir sprechen! Ein fiktiver Dialog über – kuratorische – Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse / The artwork is supposed to speak to me! A fictive dialogue about – curatorial – translation paradoxes and misunderstandings
Sønke Gau und/and Katharina Schlieben 59

MITGLIEDSCHAFT / MEMBERSHIP 67

IMPRESSUM / IMPRINT 68



Übersetzungen
Paradoxien
Missverständnisse



Teil 1



Teil 2



Teil 3

Shedhalle Team

Die vorliegende zehnte Ausgabe der **Shedhalle Zeitung** erscheint zur dritten und letzten Ausstellung der Projektreihe: **Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse**.

Mit dieser Ausstellung endet nicht nur die vierte Projektreihe, sondern auch das fünfjährigen Kuratorium von Sønke Gau und Katharina Schlieben. In dieser Ausgabe der Shedhalle Zeitung möchten wir noch einmal einen Überblick über die beiden letzten Ausstellungen von **Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse** und den künstlerischen Beiträgen zeigen. Während KünstlerInnen für die letzte Ausstellung anhand von «Mikrorecherchen» vor Ort einen Blick auf die Vielsprachigkeit in der Schweiz und im umliegenden Europa richteten, geht es in dieser nun folgenden Ausstellung um die persönlichen und intersubjektiven Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse, die sowohl im Alltag als auch bei der künstlerischen oder kuratorischen Arbeit, Fragen aufwerfen.

In seinem Essay **Verständigung in der Schweiz – und wohl auch andernorts** schreibt Georg Kreis, Professor für Neuere Geschichte und Leiter interdisziplinären Europa-instituts der Universität Basel, über die spezielle Sprachsituation innerhalb der Schweiz, wie wir uns über Sprache allgemein und über den Dialekt im speziellen identifizieren und auch gegenseitig abgrenzen. In ihrem Essay **Sexualität als Missverständnis** beschreibt die Kulturwissenschaftlerin und Psychologin Insa Härtel die verschiedenen Ebenen und Codes, die in der intersubjektiven Kommunikation zu missverständlichen Interpretationen und Zuschreibungen führen können. Katharina Schlieben und Sønke Gau haben einen fiktiven Dialog über kuratorische Missverständnisse entworfen.

Diesmal ist der isländische Künstler Unnar Örn Gastgeber der «hosted by» Sektion, er hat die schwedische Künstlerin Ylva Westerlund eingeladen.

Nachdem der Projektraum les complices* und das Shedhalle Team mit einem Offenen Brief, der ebenfalls in der Zeitung abgedruckt ist, auf die veränderten Förderkriterien des Bundesamtes für Kultur reagiert haben, beantwortet unsere Fragen im Interview dazu diesmal Hans Rudolf Reust, der seit 2006 Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission ist.

Dies ist die letzte Ausgabe der **Shedhalle Zeitung** in dieser Form.

Viel Spass beim Lesen!

Shedhalle Team

This tenth issue of the **Shedhalle Newspaper** appears in conjunction with the third and final exhibition of the project series: **Translation Paradoxes and Misunderstandings**.

This exhibition not only rounds off the fourth project series, but it also marks the end of the five-year curatorship of Sønke Gau and Katharina Schlieben. In this edition we would like to look back at the last two exhibitions of **Translation Paradoxes and Misunderstandings** and its artistic contributions. Whereas for the last exhibition artists undertook local “micro-researches” to shed light on multilingualism in Switzerland and surrounding European countries, the present exhibition explores personal and intersubjective translation paradoxes and misunderstandings which raise questions in everyday life as well as artistic or curatorial work.

In his essay **Communicating in Switzerland – and probably elsewhere as well**, Georg Kreis, professor of Modern History and director of the interdisciplinary Europe Institute of the University of Basel, writes about the special language situation within Switzerland, how we form identity through language in general and dialects in particular and draw distinctions from others. In her essay **Sexuality as Misunderstanding** the cultural theorist and psychologist Insa Härtel describes the various levels and codes embedded in intersubjective communication which can lead to interpretations and ascriptions open to misunderstandings. Katharina Schlieben and Sønke Gau have come up with a fictive dialogue revolving around curatorial misunderstandings.

This time the Icelandic artist Unnar Örn host of the “hosted by” section; he has invited the Swedish artist Ylva Westerlund.

After the project room les complices* and the Shedhalle Team responded with an open letter, also featured in the newspaper, to the changed funding criteria set by the BAK, Hans Rudolf Reust, since 2006 president of the Swiss Arts Commission, has answered our questions in an interview.

This is the final edition of the **Shedhalle Newspaper** in this form.

Enjoy reading!

Sönke Gau, Katharina Schlieben und Siri Peyer

Die «Vielfalt in der Einheit zu leben» heisst es in der Präambel der Schweizer Verfassung in Anspielung auf ein Zitat von Gottfried Keller. Ein wesentliches Element dieser Vielfalt ist die offizielle Viersprachigkeit des Landes. Anders als die meisten anderen Länder definiert sich die Schweiz nicht über eine Sprache und Kultur, sondern deren vier: «Die Landessprachen sind Deutsch, Französisch, Italienisch und Rätoromanisch» lautet der vierte Artikel der Bundesverfassung. Die offizielle Viersprachigkeit ist aber in den wenigsten Fällen eine individuelle als vielmehr eine territoriale. Die jeweiligen «Sprachterritorien» sind abgesehen von wenigen Städten und Gemeinden weitgehend «einsprachig» und weisen auch unterschiedliche «kulturelle» Prägnanzen auf, die sich zum Beispiel auch am Abstimmungsverhalten beobachten lassen. Ausdruck dieser territorialen Mehrsprachigkeit ist unter anderem die Rede vom so genannten «Röstigraben».

In diesem Bild von der mehrsprachigen Schweiz kommt nur die offizielle Viersprachigkeit zum Ausdruck; darüber hinaus werden aber bis zu 50 weitere Sprachen gesprochen. Rund 20 Prozent macht der Anteil der Menschen ohne Schweizer Pass an der Bevölkerung aus, zuzüglich der Personen, die sich mittlerweile haben einbürgern lassen. Mit den Eingewanderten sind auch weitere Sprachen in das Land gekommen – mittlerweile können mehr Personen Albanisch, Portugiesisch oder eine slawische Sprache sprechen, als Rätoromanisch. So vermerkt das Bundesamt für Statistik an vierter Stelle der meistgesprochenen Hauptsprachen der Wohnbevölkerung in der Schweiz die vage Kategorie «übrige Sprachen» mit 9%. Diese Gruppierung stellt nach der deutschen, französischen und italienischen und vor der spanischen, kroatischen und serbischen die grösste Gruppierung dar. Zu den meistgesprochenen «übrigen Sprachen» gehören Tamil, Arabisch, Niederländisch, Russisch, Chinesisch, Thai sowie viele (west)afrikanische Sprachen. Jede dieser Sprachen hat in ihrer Vertretung in der Schweiz eigene spezifische Gründe und eine eigene Geschichte, welche sich durch die pauschale Kategorisierung «übrige Sprachen» nicht annähernd wiedergeben lässt. Die offizielle Viersprachigkeit, ist also schon lange einer Sprachvielfalt gewichen.

Die Vielsprachigkeit in der Schweiz fächert sich aber auch weiter auf, wenn man sich die einzelnen Kategorien der offiziellen Viersprachigkeit genauer ansieht. So gibt zwar zum Beispiel die Mehrheit der Befragten Deutsch als Hauptsprache an, aber innerhalb dieser Gruppierung bestehen weitere Differenzierungen. Zum einen zwischen dem so genannten «Schriftdeutsch» und dem Schweizerdeutschen und zum anderen innerhalb dieser Kategorie zwischen den

Sönke Gau, Katharina Schlieben and Siri Peyer

Drawing on a formulation by Gottfried Keller, the preamble to the Swiss Constitution claims that Swiss people are to “live our diversity in unity.” A key element of this diversity is the country’s official quadrilingual status. Unlike other countries, Switzerland does not define itself on the basis of one language and culture, but four: “The national languages are German, French, Italian, and Romansh” states Article 4 of the Swiss Constitution. But this official quadrilinguality is seldom evident on an individual basis; for the most part it is spread territorially. Aside from a few cities and towns, the respective “language territories” are largely “monolingual” and display different “cultural” characteristics, observable for example in voting behaviour. One expression of this territorial multilingualism is what is known as the “Röstigraben”, the lack of understanding between German- and French-speaking Swiss.

Only the official quadrilinguality is expressed in this image of multilingual Switzerland; beyond the “official four”, up to 50 further languages are spoken. Around 20 percent of the population is made up of people without a Swiss passport, plus those persons who have meanwhile become naturalised citizens. Immigrants have brought other languages to the country—more people now speak Albanian, Portuguese or a Slavic language than Romansh. As the fourth most spoken language of the residential population in Switzerland, amounting to 9%, the Federal Statistics Bureau employs the vague category “remaining languages”. This grouping is only surpassed by German, French, and Italian, and is greater than Spanish, Croatian, and Serbian. The most spoken “remaining languages” includes Tamil, Arabic, Dutch, Russian, Chinese, Thai, and several (west) African languages. There is a specific reason as to why each of these languages is represented in Switzerland, and behind each reason is a history which the sweeping categorisation of “remaining languages” is simply incapable of reflecting. The official quadrilinguality has thus long given way to a diversity of languages.

Multilingualism in Switzerland fans out even further when we take a closer look at the individual categories of the official quadrilinguality. For instance, the majority states that German is their main language, but further differentiations exist within this grouping: firstly, between “written German” and Swiss German, and within the latter category between the various regional dialects. According to a statistical report compiled by the canton of Zurich, over two-thirds of those polled stated that they speak solely dialect in their private life, and even in working life and at school

vielen regionalen Dialekten. Nach einem statistischen Bericht des Kantons Zürich über die Sprachlandschaften im Kanton geben über zwei Drittel der Befragten an, im privaten Bereich ausschliesslich Mundart zu sprechen und auch im Erwerbsleben und in der Schule liegt dieser Anteil noch bei knapp 70%. Zur so genannten Diglossie, welche eine Form der Zweisprachigkeit ist, bei der die eine Sprachform die Standard- oder Hochsprache darstellt, während die andere im täglichen Gebrauch, in informellen Texten auftritt und im konkreten Fall den notwendigen Erwerb von Schriftdeutsch und Schweizerdeutsch beschreibt, kommen zusätzlich noch die teilweise ausgeprägten Unterschiede zwischen den jeweiligen Dialekten. Auf Grund der Sprachvielfalt ist der Alltag vieler Menschen in der Schweiz von permanenten Übersetzungsprozessen geprägt.

Der zweite Teil der Projektlinie **Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse** möchte hier ansetzen und Fragen im Hinblick auf die Schweizer Situation spezifizieren, die im ersten Ausstellungsteil bereits vorskizziert waren. Eine Reihe von «Mikro-Recherchen», Videoarbeiten und eine raumgreifende Audioinstallation setzen sich mit der Vielsprachigkeit, sprachregionalen Schweizerischen Phänomenen, Problemen, Widerständen im Alltag und in sprachpolitischen Strukturen auseinander. Mit «Mikrorecherchen» bezeichnen wir diese künstlerischen Arbeiten, da sie einen Recherchezwischenstand skizzieren, eine visuelle Form zur Disposition stellen aber gleichzeitig zu weiteren Fragen und möglichen Weiterforschungen einladen.

Rainer Ganahl beschäftigt sich in seiner künstlerischen Praxis seit langem mit Sprache und ihrem Einfluss auf Identität sowie soziale und politische Zusammenhänge. Für seine neue Arbeit **Züridütsch** hat er mehr als 25 Interviews mit Personen über ihren Zugang und ihre Prägung durch den lokalen Dialekt geführt.

Auch Ingrid Wildi Merino untersucht Sprache, kulturelle Identität und soziale Zugehörigkeit. Das Projekt **Muertos Civiles / Dead Civilians / Tote Zivilisten** ist die Fortsetzung ihrer vorherigen Forschungen über die so genannte illegale Einwanderung. In einem Workshop mit *San Papiers* analysierten sie gemeinsam den Film **Welcome Europa** von Bruno Ulmer. Dabei standen Fragen nach filmischer Repräsentation und der eigenen Situation im Alltag in Zürich im Vordergrund.

Uriel Orlow hat das kommunikative Ensemble des legendären Kaffeehauses Odeon genauer angeschaut und im Rahmen eines Gesprächs Gäste und Akteure verschiedener Generationen des Odeons zusammen an einen Tisch gebracht, um über den Ort und die in und über ihn stattgefundenen Gespräche gemeinsam nachzudenken. Gleichzeitig kam es in der Arbeit **Old Haunt** zu so etwas wie einer Art «Gegenwärtsübersetzung» des Ortes Odeons.

the number is almost 70%. In addition to what is known as the diglossia, a bilingualism where the standard or high-level language is one form while the other is the language used in everyday life and informal texts, and so covers the acquisition of both written and Swiss German, there are often marked differences between the respective dialects. Due to this diversity the everyday life of scores of people in Switzerland is shaped by permanent translation processes.

This is where the second part of the project line **Translation Paradoxes and Misunderstandings** would like to begin and specify questions concerning the Swiss situation which were already outlined in the first exhibition section. A series of "micro researches", video works and an extensive audio installation explore multilinguality, phenomena of Swiss language regionalism, the problems it causes and the resistance it generates in everyday life, and the various structures affected by the politics of language. We characterise these artistic works as "micro researches" because they sketch an intermediate result of research undertakings, present a visual form for negotiating and discussing issues, but at the same time invite further questions and possible more detailed inquiries.

In his artistic practice Rainer Ganahl has been engaged for some time in exploring language and its influence on identity as well as social and political contexts. For his new work **Züridütsch** he has conducted more than 25 interviews, asking people about their introduction to the local dialect and how it has influenced them.

Ingrid Wildi also examines language, cultural identity and social affiliations. The project **Muertos Civiles / Dead Civilians / Tote Zivilisten** is the continuation of her previous investigation into so-called illegal immigration. In a workshop with *sans papiers*, they analyse together Bruno Ulmer's film **Welcome Europa**. Emphasis was placed on filmic representation and the everyday situation of the immigrants in Zurich.

Uriel Orlow has looked closely into the communicative ensemble of the legendary coffeehouse Odeon and brought together guests and others involved in the Odeon from different generations for a discussion, where they reflect on the location itself as well as the conversations in and about the Odeon. At the same time, the work **Old Haunt** generates something like a kind of "translation into the present" of the Odeon.

For the Project **Dear Hairdresser** Lise Harlev has pursued the traces of the Helvetica typography in Zurich and explored the locations and functional contexts of this font. Helvetica can be understood as a font that is "democratic" in the broadest sense, because its applications are universal and multifunctional and has thus been employed with great versatility worldwide. The font is thus also a medium of communication, which translates for and in contexts.

Lise Harlev hat für ihre Arbeit **Dear Hairdresser** in Zürich Spuren der Typografie Helvetica verfolgt, und ist Orten und Funktionszusammenhängen dieser Schrift nachgegangen. Helvetica lässt sich als eine Schrift verstehen, die sich im weitesten Sinn als «demokratisch» bezeichnen liesse, da sie universell und multifunktional einsetzbar ist und aus diesem Grund weltweit äusserst vielseitig verwendet wurde. Die Schrift ist damit auch ein Medium der Kommunikation, die für und in Kontexte übersetzt.

Alexandra Coituro hat sich mit der Frage von Übersetzungsmotivationen aus dem Rätoromanischen ins Rumänische sowie dem Rumänischen ins Rätoromanische beschäftigt. Im Sinne einer fiktionalisierenden und konstruierenden Geschichtsschreibung fragt sie in **TRUTH asks for two things: somebody to voice it and somebody to hear it** nach Verbindungen, die über die linguistische Ebene hinausgehen und assoziativ zu weiteren Geschichtarchäologien auffordern.

Ergänzt wurden die «MikroRecherchen» durch eine Auswahl bereits bestehender künstlerischer Arbeiten: Der Film **Artikel 7. Unser Recht!** von Thomas Korschil und Eva Simmler ist eine Dokumentation über die wechselhafte Geschichte des Kärntner Minderheitenkonflikts, der sich unter anderem an der Aufstellung von zweisprachigen (Deutsch/Slowenisch) Ortsschildern in der Region entzündete. **DICTIONARY** ist ein kollektiver Versuch, Wörter, Sprachen, Ausdrücke, Bedeutungen, Ansichten und Redewendungen zu definieren und hat das Format eines quasi anarchistischen Taschenwörterbuchs. Christoph Keller beschäftigte sich mit dem Bereich des Simultan-Übersetzens. Seine Videoinstallation **Interpreters** verdeutlicht, dass es sich bei diesem Vorgang eher um eine Interpretation als um eine Übersetzung handelt, bei dem sich die dolmetschende Person quasi in die andere Person hineinversetzen muss. Der sprachliche Ausdruck von Gedanken changiert zwischen den Polen «Ich» und der/die «Andere».

Darüber hinaus bieten Audiokommentare der teilnehmenden KünstlerInnen, die in verschiedenen Deutschschweizer Dialekte übersetzt und eingesprochen wurden, an einem runden Konferenztisch vermittelnde Informationen zu ihren Recherchen. Quasi gerahmt oder besser unterlegt ist die gesamte Ausstellung von einer Audioinstallation welche auf die Situation der Vielsprachigkeit in der Schweiz verweist.

Alexandra Coituro has explored the question of the motivation for translating from Romansh into Rumanian and vice-a-versa. In the vein of a fictionalising and constructivist historiography, in **TRUTH asks for two things: somebody to voice it and somebody to hear it** she looks into the connections which go beyond the linguistic level and, thanks to their associative power, prompt further historical archaeologies.

The “micro researches” were supplemented by a selection of already existing artistic works: the film **Artikel 7. Unser Recht!** by Thomas Korschil and Eva Simmler is a documentary on the chequered history of the minority conflict in Carinthia, which was sparked, amongst other factors, by the erection of bilingual place-name signs (German / Slovenian). **DICTIONARY** is a collective attempt to define words, languages, expressions, meanings, views, and idioms, an approach that means its format is that of an anarchistic dictionary. Christoph Keller explores the performative dimension of interpreting. His video installation **Interpreters** shows that this activity has more to do with interpretation than mere translation because the person doing the interpreting has to see things from the perspective of another person. Expressing thoughts in language encompasses and continually shifts between the poles of “self” and the “other”.

In addition, audio commentaries by the participating artists, translated and recorded in different Swiss German dialects, are presented at a round conference table and provide intermediary information on their research. The entire exhibition is framed, or more precisely underlaid, by an audio installation, which highlights the situation of multilinguality in Switzerland.



DICTIONARY

1st Edition 2007

Kristina Ask / Christian Hillesø / Mads Rasmussen / Mia Rosasco

DICTIONARY ist ein kollaborativer Versuch, Sprache, Wörter, Vorstellungen, Begriffe, Ideen, Bedeutungen, Ausdrücke und Redewendungen – in anderen Worten: Kommunikation – zu definieren. **DICTIONARY** hat das Format eines halb-anarchistischen Wörterbuchs. Mit ihm hat sich eine Gruppe von Teilnehmern der Welt der Worte und ihrer Bedeutungen angenommen und sie in der ersten und endgültigen Ausgabe des **DICTIONARY** zusammengefasst.

Die HerausgeberInnen haben versucht, gängige Vorstellungen von «Netzwerk» und «Allgemeinwissen» in Frage zu stellen, indem sie die Einladung zur Teilnahme am **DICTIONARY** durch ein Netz von KollegInnen, FreundInnen, Familien und deren KollegInnen, Freunde und Familien verteilt haben. Jeder, der die Einladung erhielt und sich auf die Herausforderung einliess, an dem lose formulierten Konzept des Austauschs von Wissen und Ideen teilzunehmen, fand Worte, die ihm innerhalb des Rahmens eines Taschenbuchs angemessen erschienen.

Das Buch enthält, neben vielen visuellen Beiträgen, Erklärungen, «Fakten», Fiktionen, Erfahrungen, Gedanken und Ideen in verschiedenen Sprachen. Darüber hinaus findet der/die LeserIn Bezüge zwischen den verschiedenen Einträgen.

Die Hauptaufgabe der HerausgeberInnen bestand darin, das gesammelte Material in die Ordnung des lateinischen Alphabets zu bringen. Unsere übergeordnete Absicht war es, verschiedenste Ansätze zum Gebrauch und zur Wahrnehmung von Sprache zu versammeln. Als Mimikry des Mediums «Wörterbuch» wird das **DICTIONARY** hoffentlich zum Nachdenken über die Voraussetzungen und Grenzen von Kommunikation anregen.

DICTIONARY wurde initiiert und herausgegeben von Kristina Ask, Christian Hillesø, Mads Rasmussen & Mia Rosasco.

DICTIONARY ist lizenziert unter Creative Commons.

The **DICTIONARY** is a collective effort to define language, words, notions, terms, concepts, ideas, meanings, expressions, sayings—in other words means of communication. The **DICTIONARY** has the format of a semi-anarchistic dictionary in which a group of participants have chosen the world of words and their meanings summed up in the final and first edition of the **DICTIONARY**.

The editors have sought to challenge notions of “network” and “common knowledge” by distributing the invitation to contribute to the **DICTIONARY** through a web of colleagues, friends, family and their colleagues, friends and families. Who ever came across the invitation and chose to take up the challenge of contributing to the loosely defined concept of sharing knowledge and ideas, have unfolded words in ways they found suitable within the framework of a pocket size paperback.

The book contains statements, “facts”, fictions, experiences, thoughts and ideas in different languages along with many visual contributions. Further, the reader can find references between the different entries.

The main editorial task has been to put together all the collected material in order of the Latin alphabet. Our overall intention has been to gather different approaches to the use and perception of language. As Mimicry of the medium the **DICTIONARY** will hopefully challenge the dispositions and limits of communication.

DICTIONARY is initiated and edited by Kristina Ask, Christian Hillesø, Mads Rasmussen & Mia Rosasco.

DICTIONARY is licensed under the Creative Commons.



TRUTH asks for two things: somebody to voice it and ... somebody to hear it

—
Video, Installation 2008/09

Alexandra Croitoru

Meine Untersuchungen begannen 2008 während eines sechswöchigen Aufenthalts in Zürich. Schon immer habe ich mich für die Analyse mentaler und ideologischer Konstrukte interessiert. Seit der Kosovo seine Unabhängigkeit von Serbien erklärt hat, habe ich begonnen, mich mit ethnischen Minderheiten zu beschäftigen und dabei der Frage nachzugehen, ob dieses Ereignis möglicherweise einen Präzedenzfall für das Autonomiebestreben anderer Minderheiten darstellt. Viele ethnische Minderheiten, die Roma eingeschlossen, sind staatenlos, während andere, etwa die Ungarn in Rumänien wie auch in der Slowakei und Serbien, zunehmend die Frage ihrer Autonomie diskutieren.

Während meiner Zeit in der Schweiz untersuchte ich die Rätoromanisch sprechende Minderheit und die Sprache Rumantsch selbst, in der sich viele Gemeinsamkeiten mit dem Rumänischen finden lassen. Ich reiste durch Graubünden, wo ich bildliches Dokumentarmaterial sammelte, verschiedene kulturelle Einrichtungen besuchte, Interviews führte und das Thema mit den Menschen, die ich dort traf, diskutierte. Mir schien, dass für die rätoromanische Bevölkerung weder Autonomie Thema ist, noch sind es nationalistische Aussagen oder territoriale Ansprüche. Merkwürdigerweise brachte mich das dazu, mir den stark nationalistischen Diskurs in Rumänien genauer anzusehen (der die Rolle der römischen Kolonisation in der Formierung unserer eigenen Kultur ignoriert). Ich beschloss, für dieses Projekt diese beiden unterschiedlichen Umgangsweisen mit nationaler Identität miteinander in Beziehung zu setzen. Ich begann meine Zusammenarbeit mit Dr. Magdalena Popescu-Marin, der einzigen rumänischen Linguistin, die auf das Rätoromanische spezialisiert ist, und fügte der Untersuchung ein fiktives Element hinzu.

Das Projekt kommentiert die Phänomene fiktionaler Geschichtsschreibung und Sprache als Schlachtfeld in Bezug auf den nationalistischen Diskurs. Indem Realität und Fiktion kombiniert und wissenschaftliches Vokabular und Verschwörungstheoriemuster aufgegriffen werden, konfrontiert das Projekt das System der Desinformation. Präsentiert wird das Video eines revolutionären Vortrags über Rumantsch als prä-lateinischer Sprache, die ihre Wurzeln im antiken Rumänischen hat, der folgendermassen eingeleitet wird:

My research started in 2008 during a 6 weeks residency in Zurich. I was always interested in analyzing mental and ideological constructs and since Kosovo declared its independence from Serbia, I have started focusing on ethnic minorities, researching if this event could set a precedent when it comes to other minorities' aspirations for autonomy. Many ethnic minorities, including the Roma, remain stateless, while others, like the Hungarians in Romania, as well as in Slovakia and Serbia, are increasingly discussing their autonomy.

While in Switzerland, I did research on the Rumantsch speaking minority and on the Rumantsch language itself, which has many connections with the Romanian language. I went on a trip in Graubünden, making visual documentation, visiting different cultural institutions, conducting interviews and discussing the issue with people I met. It seemed to me that the Rumantsch community is not troubled by the autonomy topic, or by any nationalistic statements or territorial demands. In a strange way, this made me take a closer look at the very strong nationalistic discourse in Romania (that denies the role of the Roman colonization in the formation of our culture) and finally decided, for this project, to link these two opposite ways of dealing with national identity. I started collaborating with Magdalena Popescu-Marin, the only Romanian linguist specialized in Rumantsch with a PhD in philology, and a fiction element was formulated and inserted into the research.

The project actually comments on fictional history writing and on the language as a battlefield when it comes to nationalistic discourses. Combining reality with fiction, appropriating scientific vocabulary and conspiracy theory patterns, the project confronts the system of disinformation. A revolutionary lecture on the Rumantsch as a pre-Latin language that has its origins in the language of the ancient Romanians will be presented, as a video recording, and this is its introduction:

"It seems that the repeated efforts that have been made along history to have our people forget or ignore its national and historical identity have been partially successful. Let us not forget that a repeated lie may gain the status of truth, while a neglected truth may gradually be perceived as obscure. In the beginning we were quite unfamiliar with the intrusion of political criteria into the realm of scientific research, but as of now, we fully recognize the scope of such politics in Western Europe and we

«Es scheint, dass die wiederholten Bemühungen, die in der Vergangenheit erfolgt sind, um unser Volk seine nationale und historische Identität vergessen oder ignorieren zu lassen, teilweise erfolgreich waren. Lasst uns nicht vergessen, dass eine wiederholte Lüge den Status einer Wahrheit bekommen kann, während eine vernachlässigte Wahrheit nach und nach immer verworrener erscheint. Anfänglich waren wir nicht daran gewöhnt, dass politische Kriterien in den Bereich der wissenschaftlichen Forschung eindringen, aber inzwischen haben wir das Ausmass einer solchen Politik in Westeuropa in vollem Umfang erkannt und müssen uns fragen: Warum wird die historische Wahrheit verschleiert? Wer hat etwas von der künstlichen Trennung der rätoromanischen und der rumänischen Kultur? Weshalb erfahren die auf Isolation zielenden Kräfte, sogar innerhalb der rätoromanischen Kultur, Unterstützung?»

have to ask ourselves: Why is the historical truth covered up? Who is making a profit by artificially dividing Rumantsch and Romanian cultures? Why are isolationist forces being encouraged, even inside the Rumantsch culture?»



× KÜNSTLERINNEN

Züridütsch

—

Videoarchiv 2009

Rainer Ganahl

× ARTISTS

Seit Anfang der 1990er Jahre arbeite ich mit Sprache als Teil meiner künstlerischen Praxis. Besonders interessieren mich dabei die Fragen des Spracherwerbs, der Sprachidentität und der Sprachenpolitik. Sprachen definieren unsere Identität und unsere soziale Zugehörigkeit. Sie sind Teil unseres alltäglichen institutionellen Netzwerks, das wir lebendig halten während wir lernen, arbeiten, altern, interagieren und uns kulturell vermischen. Ich brauche nicht darauf hinzuweisen, dass Sprachen an die Menschen und Nationen gebunden sind, die sie sprechen und umgekehrt. Sprachenpolitik kann sehr komplex sein und absurde Wendungen nehmen, in denen sich kulturelle, soziale und ökonomische Unterschiede wie auch solche der Rassen und Religionen spiegeln.

Züridütsch ist nicht dasselbe wie Schwizerdütsch und bezieht sich auf die Art und Weise, wie Menschen in Zürich sprechen. Allerdings bezieht sich diese Sicht ausschliesslich auf die vorliegende Arbeit, denn viele der Menschen, mit denen ich sprach, versuchten das Sprachverhalten differenziert zu betrachten, indem sie Menschen geografisch statt «klassenspezifisch» ausserhalb der Stadt selbst lokalisierten, auch wenn die betreffende Person ihr ganzes Leben in der grössten Stadt der Schweiz verbracht haben

Since the beginning of the 1990s, I have been working with languages as part of my art practice. It is in particular language acquisition, language identity and language politics that interest me. Languages define our identity and define us socially. They are part of our network of institutions that form the everyday and that we keep alive, transforming it as we learn, as we work, as we age as we interact and mix culturally. Needless to say, languages are bound by the people and nations that speak them and vice versa. The politics of languages can be very complex and take on absurd twists mirroring cultural, social, and economical as well as racial and religious differences.

Züridütsch is not equivalent with Swiss German and refers to the way people speak in Zurich. But this is a view only I share for this artwork since many people I talked to try to differentiate speech behaviour situating people geographically "not class specifically" to places outside the actual city even though a specific person could have lived all his/her life in Switzerland's biggest city. For this series anybody I have interviewed becomes part of my **Züridütsch**, independent of their immigration status, their provenience, their actual mastery or non-mastery of the local dialect. Hence

könnte. Für diese Reihe wurden alle, die ich interviewte, Teil meines **Züridütsch**, unabhängig von ihrem Immigrationsstatus, ihrer Herkunft, ihrer tatsächlichen Beherrschung oder Nicht-Beherrschung des örtlichen Dialekts. Daher habe ich auch Deutsche, Italiener, Kubaner und andere, die Züridütsch nur gebrochen sprechen, aber Teil der multikulturellen, internationalen Landschaft des heutigen Zürichs sind, befragt.

Alle InterviewpartnerInnen erzählen ihre eigene persönliche Geschichte bezogen auf die örtliche Sprache und ihre Lebensumstände. **Züridütsch** ist daher auch ein Verwahungsort für eine Vielzahl von Geschichten, die individuell sind und gleichzeitig das erzählerische Raster, aus dem der komplexe Stoff von Städten gewebt ist, ausmachen. Trotz unseres Versuchs, Menschen aller Altersstufen und Hintergründe einzubeziehen, können dreissig Menschen in fünf- und zwanzig Interviews nicht repräsentativ für eine Stadt von nahezu einer halben Million EinwohnerInnen sein. Trotzdem ergeben die Gespräche einen überraschenden Überblick darüber, wie die Menschen sich fühlen, sehen und ausdrücken.

Berücksichtigt man die vier offiziellen Sprachen der Schweiz, ergibt sich zusätzlich das Thema des Sprachenwettbewerbs, wobei das in den Interviews niemanden übermässig beschäftigte. Bilinguale SprecherInnen ergänzten diesen potentiellen Konflikt durch persönliche Anekdoten und bestätigten mehr oder weniger die Tatsache, dass die Schweiz als positives Beispiel eines vielsprachigen und multireligiösen Landes gelten kann – in starkem Kontrast zu Ländern wie etwa Belgien, das darum kämpft, nicht an seinen Sprachgrenzen zu zerbrechen. In den Interviews traten weniger Polemiken zwischen den Landessprachen zutage als zwischen der «ästhetischen Wahrnehmung» verschiedener Dialekte. Viele der Interviewten bezeugten ihre Sympathie für das «langsamere, entspannte» Berndütsch oder für den «exotischeren» Appenzeller Talklang, der häufig sogar von den restlichen SprecherInnen des Schwitzerdütschen nicht verstanden wird. Einige GesprächspartnerInnen hatten Vorbehalte gegen alles «östlich von Zürich», obwohl ich auch erfuhr, dass Züridütsch selbst nicht überall geschätzt wird und man es mitunter negativ mit «Stadt», Stress und sogar Arroganz assoziiert. Ein Befragter fühlte sich als junger Mensch aufgrund dialektaler Unterschiede schikaniert und beschrieb die Belastung, die er dadurch erlebt hatte.

I also included Germans, Italians, Cubans and others who might speak Züridütsch only fragmentarily though make up the multicultural, international landscape of contemporary Zurich.

All interview partners tell their own personal history in relationship to local speech and the circumstances of their life. **Züridütsch** is therefore very much also a depository for a variety of stories that are individual and part of the narrative grid that make up the complex fabric of cities. In spite of our attempt to include people from all ages and backgrounds thirty people in twenty five different interviews are not representative for a city of nearly half a million people. Nonetheless, these conversations give a surprising overview of how people feel, see and express themselves.

Given the four national languages of Switzerland there is also the issue of language competition, which in my interviews didn't stir up much of a concern. Bilingual speakers complemented this potential conflict with personal anecdotes and more or less confirmed the fact that Switzerland is a positive example of a multilingual and multi-religious country in complete contrast with Belgium, which struggles not to break up along her language lines. These interviews expressed less a polemic spirit between their national languages but between the "aesthetic perception" of different dialects. Many interviewees expressed sympathy for a "slower, more relaxed" Berndütsch or a more "exotic" Appenzeller valley sound which can be at times even incomprehensible to the rest of Swiss German speakers. Some interview partners shared reservations towards everything spoken "east of Zurich", though I learned that Züridütsch itself wasn't appreciated everywhere and ran the risk of being associated with "city", stress and even arrogance. One interviewee felt bullied when younger based on dialect differences and described the kind of stress it had caused him.



—

Installation 2008/09

Lise Harlev

Die langweiligste Schrift, die ich kenne.

Die Schrifttype American Typewriter liebe ich. Sie erinnert mich an meine amerikanischen Lieblingsschriftsteller aus den Sechzigern wie Jack Kerouac und Jim Carroll. Alles, was man in dieser Schrift schreibt, wirkt ein bisschen so wie Literatur aus dieser Zeit.

Comic Sans wird so häufig für Einladungen zu Geburtstagsparties und Jahresfeiern benutzt, dass ich sie gar nicht verwenden mag. Höchstens ironisch. Comic Sans versucht zu sehr «Das macht Spass!» zu sagen.

Copperplate Gothic erinnert mich an schlecht gestaltete Visitenkarten. Sie besteht nur aus Grossbuchstaben und enthält diese etwas grösseren Buchstaben, die wie «echte» Kapitälchen aussehen sollen. Ich finde dass inkonsequent und unansehnlich.

Futura ist meine Lieblingsschriftart. Alle sagen, Helvetica sei die Type, mit der man nichts falsch macht, aber für mich ist Futura die zeitlos schönste Schrift. Sie wirkt professionell, aber mit einem Hauch von Avantgarde. Ich verwende Futura immer für Bewerbungen.

Times ist die langweiligste Schrift, die ich kenne. Dass sie bei den meisten Computerprogrammen als Standard eingestellt ist, macht es nicht besser. Wenn ich ein Programm verwende, das Times benutzt, wechsele ich sofort die Schriftart.

the most boring typeface I know.

American Typewriter is a typeface I love. It makes me think of my favorite American writers from the sixties like Jack Kerouac and Jim Carroll. It seems that anything you write with American Typewriter looks a little like literature from that time.

Comic Sans has been used too much for announcements of birthday parties and anniversaries for me to ever want to use it. Unless in a very ironical way. Comic Sans is just trying too hard to say "This is fun!".

Copperplate Gothic reminds me of badly designed business cards. It consists only of capital letters, and yet it contains these slightly bigger letters which are then supposed to be the "real" capitals. I find that so inconsequent and annoying to look at.

Futura is my favorite typeface. Everybody refers to Helvetica as the typeface you can't go wrong with, but to me Futura is that kind of eternally beautiful font. It appears professional, but with a touch of avantgarde. I always use Futura for applications.

Times is the most boring typeface I know. The fact that it is the default typeface of most computer programs doesn't make it any better. If I am using a program which is set to Times, I immediately switch to a different font.



Interpreters

—

Videoinstallation, 26 min, 2008

Christoph Keller

Die Simultan-DolmetscherInnen legen immer viel Wert auf ihre Berufsbezeichnung, weil sie sich eben nicht als ÜbersetzerInnen sehen, die ja Zeit haben, einen Text von einer in eine anderen Sprache zu transferieren. Die DolmetscherInnen «interpretieren» in ihrer Arbeit die originale SprecherInnen während diese/r spricht und müssen sich daher in den Gedankenfluss der SprecherInnen hineinversetzen – ein Wort das oder ein Satz der gesagt ist, kann nicht mehr zurückgenommen, sondern nur durch die nachfolgenden Formulierungen wieder korrigiert werden.

Mich hat immer schon dieses Durchfliessen der Sprache eines Anderen durch den Körper der DolmetscherInnen fasziniert und ich habe sie oft in ihren Kabinen beobachtet. Man kann auch gut an dem körperlichen Ausdruckes der DolmetscherInnen erkennen, dass es eben ein performativer Akt ist, ein Sprechen und nicht bloss ein Übersetzen. Die/der DolmetscherInnen spricht nicht für sich selbst, ihr/sein Sprechen ist das eines Anderen, den sie/er interpretiert.

Die individuelle Identität einer Person, das Ich, vermittelt sich ja normalerweise durch die Gedanken, die im Sprechen ihren stimmhaften Ausdruck finden. Die DolmetscherInnen aber «leiht» ihr/sein Ich gewissermassen einer anderen Person. Dazu muss sie/er sich selbst zum Medium machen können und das ist eine besondere Gabe.

Die Arbeit handelt von diesem Bereich des Sprechenden Ichs zwischen Körper und zur Sprache werdenden Gedanken.

Ich habe zunächst Interviews mit SimultandolmetscherInnen geführt und diese Interviews dann zusammengeschnitten und kompiliert. Was man in der Arbeit sieht sind aber nicht die Interviews selbst, sondern wiederum deren simultane Übersetzung:

In einem zweiten Schritt habe ich die kompilierten Interviews meist den selben DolmetscherInnen als Video vorgeführt und sie gebeten, diese simultan zu dolmetschen. Was man in der Installation sieht, sind also DolmetscherInnen, die teilweise ihr eigenes Sprechen simultan dolmetschen.

Dolmetschen erfordert das sich Hineinversetzen in eine andere Person. Sich selbst zu dolmetschen ist daher eigentlich tautologisch, weil der Andere man selbst ist ...

In der Installation kehre ich die Positionen der Interpretation noch einmal um, invertiere sie, sozusagen. Die/der DolmetscherInnen, die/der eigentlich in der Kabine sein sollte, befindet sich als Video-Projektion ausserhalb, und die ZuhörerInnen/BetrachterInnen ist in der Kabine.

Interpreters always attach great importance to their professional title because they do not see themselves as translators, who have, after all, time to transfer a text from one language into another. Interpreters work simultaneously – they “interpret” the original speaker while he/she speaks and therefore have to slip into the flow of the speaker’s thinking—a word or a sentence that is said cannot be retracted; it can only be corrected through a subsequent formulation.

How someone else’s language flows through the body of interpreters has always fascinated me and I’ve often watched them in their booths. The physical expressions demonstrated by an interpreter show that their work is a performative act, an utterance and not simply a translation. The interpreter does not speak for him-/herself; their speaking is that of the other, whom he/she is interpreting.

The individual identity of a person, the self, usually communicates by way of thoughts, which find their voiced expression in speech. The interpreter however “lends” his/her self to someone else. To do this they have to be able to turn themselves into a medium, and this is a special gift.

The work explores this realm of a speaking self between the body and a thinking process becoming language.

I started by conducting interviews with interpreters and then editing and compiling these interviews. What the viewer sees though are not these interviews themselves, but their simultaneous translation. In a second step I showed the compiled interviews to the same interpreters as a video and asked them for a simultaneous translation. The installation thus shows interpreters who are simultaneously translating their own performative act of speaking.

Interpreting requires assuming the position of another person, slipping into their train of thought. To interpret the self is therefore in fact a tautological act because the other is oneself ...

In the installation I reverse the positions of interpreting once again, invert them so to say. The interpreter, who should actually be in the booth, is situated outside as a video projection, while the listener/viewer is in the booth.



Artikel 7. – Unser Recht!

—

Video, 83 min, 2005

Thomas Korschil / Eva Simmler

Ausgehend von bis heute offenen Fragen rekonstruieren Korschil und Simmler in ihrem ersten Dokumentarfilm die wechselhafte Geschichte des Kärntner Minderheitenkonflikts. Im Zentrum stehen die bewegten 1970er Jahre und vor allem die damals politisch aktive Jugend der Kärntner Slowenen.

Artikel 7 – Unser Recht! war die zentrale Parole einer österreichweiten Solidaritätsbewegung, die auf eine vollständige Erfüllung des, 1955 im Staatsvertrag festgelegten Minderheitenschutzes drängte. Mit «Aufschriftenaktionen» – der eigenmächtigen Ergänzung von Ortstafeln mit den slowenischen Bezeichnungen – brachten junge Kärntner Slowenen den verdeckten Konflikt Anfang der 70er Jahre an die Öffentlichkeit. Bald darauf führte die erste staatliche Aufstellung zweisprachiger Tafeln zum so genannten Ortstafelsturm, der gewaltsamen Demontage sämtlicher Schilder durch Deutschnationalen mit bürgerkriegsähnlichen Szenen. Mit ZeitzeugInnen, politischen AktivistInnen und vielfältigen Archivmaterialien stellen Korschil und Simmler in **Artikel 7 – Unser Recht!** ein wenig bekanntes Kapitel österreichischer Zeitgeschichte assoziativ, kontextreich und – bei allen Abgründen, auf die sie stossen – nicht ohne Ironie dar.

«Der bis heute «schwierige» Umgang mit Minderheiten in Österreich, d. h. die konzeptlose und restriktive Minderheitenpolitik sind ein Symptom: für die Probleme mit der österreichischen Identität und die daraus resultierenden Ausgrenzungen, für Anpassung und die Verklärung von Geschichte. Zugleich zeigen sich aber auch immer wieder Möglichkeiten für Widerstand und Solidarität.» (Korschil / Simmler)

«**Artikel 7 – Unser Recht!** ist ein Film der Zeugnis ablegt: von Versuchen, eine Minderheitenpolitik in Österreich durchzusetzen – und von dem Widerstand dagegen; von der fragwürdigen Identität dieser Republik, die seit Jahrzehnten den Staatsvertrag und die Verfassung bricht – und der konstant in Frage gestellten Identität der Kärntner Slowenen; von historischen Ereignissen – und deren medialer Wahrnehmung.» (Sylvia Szely)



Starting from issues still unresolved today, Korschil and Simmler reconstruct in their first documentary the chequered history of the minority conflict in Carinthia. The film focuses on the eventful 1970s and above all the politically active Slovenian youth.

Article 7–Our Right! was the main slogan of the solidarity movement throughout Austria which pressed for a complete implementation of the protection of minorities laid out in the 1955 Austrian State Treaty. With “labelling actions”—the unauthorised complementing of place-names on signs with their Slovenian equivalents—young Carinthian Slovenians brought the conflict seething under the surface to the attention of the public in the early 1970s. Soon afterwards, the first erection of bilingual signs by the government led to the so-called storming of the signposts, the violent demolition of signs by German nationalists which was accompanied by civil war-like scenes.

In **Article 7–Our Right!** Korschil and Simmler employ accounts by eyewitnesses and political activists as well as extensive archive material to present a little known chapter of contemporary Austrian history. Approaching their subject matter associatively, they weave a rich contextual fabric and—despite all the abysses of human behaviour they encounter—display no shortage of irony.

“The still ‘difficult’ relations with minorities in Austria, i.e. restrictive minority policy devoid of any guiding idea, are a symptom: a symptom for the problems with Austrian identity and the resultant exclusion practices, for adapting and conjuring a distorting glorification of history. At the same time, such conflicts also reveal that there are always possibilities to resist and display solidarity.” (Korschil / Simmler)

“**Article 7–Our Right!** is a film that bears witness: it tells the story of attempts to have a productive minorities policy implemented in Austria—and of resistance against this; it also tells of the questionable identity of the Republic, which for decades has broken with its own founding state treaty and constitution—and of the Carinthian Slovenians whose identity is continually called into question; and finally it tells of historical events—and how they are perceived by and through the media.” (Sylvia Szely)

Old Haunt

—
Video, 2009
Uriel Orlow

Im Englischen verweist das Idiom «old haunt» auf einen Ort, der in der Vergangenheit häufig besucht wurde. Dieser Ausdruck, den man nicht wörtlich übersetzen kann, beschwört die Vorstellung eines Geistes herauf. Geister der Lebenden und der Toten, individuelle wie auch kollektive Geister, suchen Orte heim. Mit einem Wort: Orte sind bevölkert und Geister helfen, ihre reale, jedoch ungreifbare Geschichtlichkeit herzustellen – ihr lebendiges Gedächtnis.

Das Gedächtnis, sofern es affektiv und magisch ist, behält nur jene Geschehnisse, die ihm passen. Es hütet unscharfe oder teleskopische Erinnerungen, persönliche oder politische, globale, lokale oder weit entfernte, partikulare oder allegorische. Das Gedächtnis ist stets der (Selbst-)zensur wie der Projektion unterworfen.

Um einen Tisch versammelt ist ein Ensemble aus fünf SprecherInnen, die – auf Schwitzerdütsch und bei Wein und Zigaretten – sich an das Café Odeon in Zürich erinnern: Eine zeitgenössische, noch nicht zerfallene Ruine, in derem noch intakten Art-Nouveau Interieur vergangene Utopien, Geschichten und Persönlichkeiten hausen.

Das Video **Old Haunt** imaginiert dieses Ereignis anhand eines Sprech-Chors der eine bald harmonische bald dissonante Polyphonie von Namen, Daten und Anekdoten vorträgt. Zusammen mit Teilnehmern aus dem Publikum lotet das A-Capella-Quintett die Vergangenheit aus der Sicht der Gegenwart aus.

—
DarstellerInnen: Martin Dreyfus, Gabrielle Gutmann, Urban Gwerder, Rudolf Velhagen, Peter K. Wehrli, Sissi Zöbeli, Stefan Zweifel

Kamera, Ton und Assistenz: Maria Büchel, René Baumann, Karin Gadiant, Armin Nussbaumer, Tashi Lobsang Sotrug
Sound Design: Mikhail Karikis

Diese Arbeit wurde unterstützt von der Shedhalle Zürich und IFCAR (Institut für Gegenwartskünste) der ZHdK
Vielen Dank an: Sönke Gau, Michael Hiltbrunner, Martin Jäggi, Rachel Mader, Siri Peyer, Christoph Schenker, Katharina Schlieben



In English, the idiom “old haunt” refers to a place frequently visited in the past. This expression, which resists literal translation, conjures the image of the ghost. Ghosts of the living and dead alike, of both individual and collective spirits haunt places. In a word, places are personed and ghosts help constitute their very real, yet intangible historicity: namely their living memory.

Memory, insofar as it is affective and magical, only accommodates those facts that suit it; it nourishes recollections that may be out of focus or telescopic, personal or political, global, local or detached, particular or allegorical. Memory is subject to both (self-)censorship and projection.

Around a table an ensemble of five speakers re-visit—in the Swiss German dialect and accompanied by wine and cigarettes—their memories of the famous Café Odeon in Zürich: a contemporary, not yet crumbled ruin in whose still intact art-nouveau interior lie former utopias, stories and characters.

The video **Old Haunt** re-imagines this event as a polyphony of names, dates and anecdotes performed by a choir of soliloquists who move through harmony and dissonance. Joined by members of the audience, the a capella quintet delves into the past but performs in the present.

—
Cast: Martin Dreyfus, Gabrielle Gutmann, Urban Gwerder, Rudolf Velhagen, Peter K. Wehrli, Sissi Zöbeli, Stefan Zweifel

Camera, Sound-Recording and Assistance: Maria Büchel, René Baumann, Karin Gadiant, Armin Nussbaumer, Tashi Lobsang Sotrug
Sound Design: Mikhail Karikis

The production of this work was supported by Shedhalle Zurich and IFCAR (Institute for Contemporary Arts Research) of the Academy of Arts Zurich
Special thanks to: Sönke Gau, Michael Hiltbrunner, Martin Jäggi, Rachel Mader, Siri Peyer, Christoph Schenker, Katharina Schlieben

—
Audio- und Videoinstallation 2008/09

Ingrid Wildi Merino

Die Installation **Muertos Civiles** untersucht die Realität von so genannten Illegalen, die Prozesse und die Problematiken von illegaler Migration in Europa.

Die Installation besteht aus drei verschiedenen filmischen Bestandteilen. Gleichzeitig ist im ganzen Raum – quasi als voice over – die Audioaufnahme eines Interviews mit den illegalen Frauen in ihrer Muttersprache Sprache (Spanisch) zu hören. In einer der drei Projektionen, wird die Transkription dieses Interviews in Form von Roll-Untertiteln auf Spanisch und deren Übersetzung auf Deutsch gezeigt. Eine andere Projektion zeigt eine Übersetzerin, welche die englischen Untertitel von Bruno Ulmers Film **Welcome Europa** für das bessere Verständnis, der an dem Workshop teilnehmenden illegalen Frauen, ins Französische übersetzt. Auf einem Monitor läuft der Film **Welcome Europa** im Original mit englischen Untertiteln, aber ohne Ton.

Arbeitsprozess / Workshop

Im Vorfeld hatte ich einen Workshop mit einer Gruppe illegaler lateinamerikanischer Frauen organisiert, in dem sie eingeladen waren, die Form, in der die Situation anderer Gruppen illegaler Immigranten in dem Film **Welcome Europa** präsentiert wird, zu analysieren. Ausserdem hatte ich Interviews mit ihnen durchgeführt, in denen ich sie einerseits über ihre Realität als illegalen Frauen aus Lateinamerika in der Schweiz und andererseits über die übliche Darstellung von illegaler Immigration in den Medien befragte.

Bruno Ulmers **Welcome Europa** zeigt die Situation einer Gruppe illegaler Männer. Unter anderem beschäftigt sich der Film mit dem Leben von illegalen Migranten, die durch Europa reisen auf der Suche nach Arbeit und einem Ort wo sie bleiben können, ihren Ängsten vor Abschiebung, die Arbeitslosigkeit, Prostitution und Drogenabhängigkeit. Im Rahmen des Workshops wurden die illegalen lateinamerikanischen Frauen gebeten, sich mit der im Film gezeigten Situation auseinanderzusetzen, indem sie die Darstellung mit ihrer eigenen Realität in Zürich vergleichen. Dadurch ist es möglich, die unterschiedlichen Probleme, von denen verschiedene Gruppen von illegalen ImmigrantInnen aus unterschiedlichen Kulturen betroffen sind, zu differenzieren und analysieren und die Frage zustellen, was das mit uns zu tun hat? Wie behandeln wir die illegalen MigrantInnen? Aus welchem Grund verlassen diese Menschen ihr Land und ihre Kultur, um als Illegalisierte in einem Land zu überleben, dass ihnen keine Bürgerrechte gewährt?

The installation **Muertos Civiles** investigates the reality of the so-called illegal women as well as the processes and problematic of illegal immigration in Europe.

The installation **Muertos Civiles** consists of three different film components. At the same time – literally as a voice over – the visitor hears the sound recording of an interview with ‘illegal’ immigrant women in their mother tongue (Spanish). One of the three film projections shows the transcription of this interview in the form of rolling subtitles in Spanish and its translation into German. Another projection shows a translator as she renders the English subtitles of Bruno Ulmer’s **Welcome Europa** into French to provide ‘illegal’ immigrant women taking part in the workshop with a better understanding of the film. **Welcome Europa** is shown on a monitor in its original version with English subtitles but without sound.

Work Process / Seminar

In the preliminary stages I organised a seminar with a group of Latin American women and invited them to analyse the form in which the situation of other groups of ‘illegal’ immigrants is presented in Bruno Ulmer’s film **Welcome Europa**. I also conducted interviews with the ‘illegal’ women, asking their views on the way the media habitually presents immigration issues.

Bruno Ulmer’s **Welcome Europa** shows the situation of a group of ‘illegal’ men in Europe. Amongst other issues, the film deals with the life of ‘illegal’ immigrants who travel through Europe looking for work and a place where they can stay, their fear of deportation, unemployment, prostitution and drug addiction. The Latin American women were then asked to consider the situations portrayed in the film in comparison to their own reality in Zurich. This approach enables us to differentiate between the various problems affecting different groups of ‘illegal’ immigrants from disparate cultures, analyse the respective situations and pose the question: what has this got to do with us? How do we deal with the ‘illegal’ immigrants? Why do these people leave behind their country and culture to end up tagged as ‘illegal’ and struggling to survive in a country that refuses to grant them basic civil rights?



Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse

Teil 3, 23.05.–19.07.2009

Sønke Gau, Katharina Schlieben und Siri Peyer

Der dritte und letzte Teil der Projektsreihe **Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse** bildet den Abschluss dieser vierten Projektsreihe und bietet gleichzeitig die Gelegenheit zum Ende des fünfjährigen Kuratoriums von Sønke Gau und Katharina Schlieben an der Shedhalle über die Frage nach Übersetzungsparadoxien nachzudenken, die immer auch die intersubjektive Ebene betreffen.

Übersetzungsprobleme können linguistisch und kulturell untersucht werden. Oft beginnen die Übersetzungsparadoxien bei uns aber im persönlichen Alltag oder in der intersubjektiven Kommunikation. Wieso habe ich etwas so oder so verstanden? Warum fühle ich mich missverstanden? Wer hat wie übersetzt? Wie sehen die intersubjektiven Übersetzungsprozesse aus? Nicht zuletzt ist es auch die künstlerische und kuratorische Praxis, die auch von subjektiven und persönlichen Übersetzungen geprägt ist oder zumindest dort oft ihren Ausgangspunkt nehmen. In diesem dritten Teil möchten wir daher die Krux der Übersetzung ins Spiel bringen: Sowohl die persönliche als auch intersubjektiven Übersetzungsparadoxien des Alltags als auch, die betreffend der künstlerischen und kuratorischen Übersetzungsmodi. Die gezeigten künstlerischen Arbeiten kreisen um Fragen, wie Inhalte vermittelt und wie über sie gesprochen werden kann, wie Kommunikation oder auch Nicht-Kommunikation selbst immer schon einen Übersetzungsakt darstellt, welche Medien dabei eine Rolle spielen können, oder inwiefern Missverständnisse Kommunikationen beeinflussen oder generieren.

Die Zeichnungen und Gebäudepläne **m.u.s.e.u.m.** von Lieven de Boeck gehen der architektonischen «Idee», wie ein Museum für Gegenwartskunst aussehen könnte oder idealerweise sollte, nach. Künstlerische und kuratorische Fragestellungen werden so auf ihre räumlichen Bedingungen befragt, reduziert und von einem anderen Blickwinkel ausgehend betrachtet. Katharina Cibulka und Eva Jiříčka verschenken in ihrem Video **Gratis Punsch** auf Weihnachtsmärkten in Wien Punsch. Diese vermeintlich grosszügige Geste stösst auf heftige Reaktionen und Missverständnisse seitens der StandbetreiberInnen. Im Film **Hotel Roccalba** von Josef Dabernig verbringen zwölf Personen schweigend nebeneinander einen Sonntagnachmittag, jeder geht für sich seiner Tätigkeit nach und es scheint unklar, was die Personen miteinander verbindet und trotz der vertrauten Stimmung bleibt viel Spielraum für Interpretationen offen. Unscheinbar bekannte professionell geführte Konflikt- und Verhandlungsgespräche nehmen in den beiden Filmen **Role Control** und **In Character** von Saskia Holmkvist plötzlich

Translation Paradoxes and Misunderstandings

part 3, 23.05.–19.07.2009

Sønke Gau, Katharina Schlieben and Siri Peyer

The third and final part of the project series **Translation Paradoxes and Misunderstandings** concludes the fourth project series and at the same time, marking the end of the five-year curatorship of Sønke Gau and Katharina Schlieben at the Shedhalle, provides an opportunity to reflect on the question of translation paradoxes, which invariably also have an impact on the intersubjective level.

Translation problems can be explored linguistically and culturally. Often enough though, translation paradoxes begin for us in our personal everyday lives or in intersubjective communication. How come I understand something one way or the other? Why do I feel misunderstood? Who translated this like that? What do the intersubjective translation processes look like? Not least is artistic and curatorial practice shaped by subjective and personal translations, or at the very least often takes its starting point from them. In this third part we would like to therefore bring into play the crux of translation: both the personal and intersubjective translation paradoxes of everyday life as well as the artistic and curatorial modes of translation. The artistic works shown revolve around issues like the following: how specific content is to be conveyed and how can we speak about it, how communication or for that matter non-communication represent acts of translation, which media can play a role in this, and to what extent misunderstandings influence or indeed generate communication.

The drawings and building plans **m.u.s.e.u.m.** by Lieven de Boeck pursue the architectural “idea” of what features a museum for contemporary art could be given, or ideally should be given. In this way artistic and curatorial problems are approached as to their spatial conditions, interrogated, scaled down and observed from a different angle. In their video **Gratis Punsch** Katharina Cibulka and Eva Jiříčka give away hot punch at the Christmas markets in Vienna. This supposed generous gesture triggers hefty reactions and misunderstandings amongst the stall-keepers. In the film **Hotel Roccalba** by Josef Dabernig twelve people spend a Sunday afternoon side by side in silence, each goes about their business on their own and it is unclear what connects them. Despite the intimate atmosphere, there is a lot of room for interpretation. Professionally conducted conflict and negotiation talks, which we believe to be all too familiar with, take sudden expected turns in the two films by Saskia Holmkvist, **Role Control** and **In Character**. We begin to realise just how much we try to pigeonhole what

unerwartete Wendungen an. Uns wird bewusst, wie sehr wir versuchen Gesehenes und Erfahrenes einzuordnen und zu interpretieren und mit bereits Bekanntem verknüpfen. Die Eltern der Künstlerin Nina Katchadourian, die beide einen Migrationshintergrund haben, und deren Akzente deutlich hörbar, aber trotzdem schwer zuortbar sind, versuchen mit Hilfe von einem Sprachtrainer diesen wegzutrainieren ([Accent Elimination](#)), im Gegenzug dazu übt die Künstlerin, genau so wie ihre Eltern zu sprechen, und so auch ein Stück ihrer eigenen Herkunft und Identität zu erforschen. Der Sänger, Komponist, Entertainer, Schriftsteller und Filmemacher M.A. Numminen singt den berühmten und viel zitierten Satz aus Ludwig Wittgensteins Werk [Tractatus Logico-Philosophicus](#) aus dem Jahr 1918 [Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen](#). Womit nicht gemeint sein soll, dass bestimmte Wahrheiten, Begebenheiten nicht ausgesprochen werden sollen, sondern dass dem Sprechen oder Denken per se Grenzen gesetzt sind, die wiederum dem eigentlichen Akt des Sprechens eine Begrenzung auferlegen. In [Die gespielte Kunstkritik \(Tomorrow is an other day\)](#) von Stefan Römer, wird die heute bereits in die Kunstgeschichtsschreibung aufgenommene Ausstellung von Rirkrit Tiravanija, die 1996 im Kölnischen Kunstverein stattfand auf polemische Art und Weise «auseinander genommen» und kritisiert. [Exhibition](#) von Sean Snyder ist ein Film über Kunstrezeption und den daraus entstehenden Diskurs. Ausschnitte des sowjetischen Dokumentarfilms [Noble Impulses](#) von Israel Goldstein aus dem Jahr 1965 werden neu zusammengesetzt und es entsteht eine Reflektion über Rezeptionskonventionen und -rituale innerhalb der Kunst. Szuper Gallery (Susanne Clausen und Pavel Kerestey) sind in einem Workshop zusammen mit den StudentInnen vom Postgraduate Program in Curating der Zürcher Hochschule der Künste der Frage nachgegangen, wie sich das Bild des Kurators/der Kuratorin im Vergleich mit der alltäglichen Realität verhält. Entstanden sind einzelne performative Sequenzen für das Video [Curatorial Vaudeville](#), die versuchen den kuratorischen Prozess zu inszenieren. Gitte Villesen gibt [DJ Willy](#) eine Stunde Zeit, um ihr seine Lieblingsmusik vorzuspielen, das daraus entstandene Video zeigt die Highlights dieser Präsentation. Die gespielte Musik weckt Erinnerungen an Erlebtes und an vergangene Sehnsüchte und wird zum Kommunikationsmedium. In ihrem Video [Last Lecture](#) vermischt Barbara Visser mehrere zeitliche Ebenen einer Vortragspräsentation, den sie sowohl selbst spricht als auch von einer anderen Person sprechen lässt. So wird immer unklarer, wer wann die Autorschaft über die gesprochenen Worte innehat.

we see and experience and interpret it to fit in with what we already familiar with. The parents of the artist Nina Katchadourian, both of whom have migrant backgrounds and whose accents are clearly discernible, even if their origin is difficult to locate, call on a language trainer in an attempt to lose their accents ([Accent Elimination](#)), while the artist embarks on a contrary undertaking, practicing to speak just like her parents and so explore a part of her own background and identity. The singer, composer, entertainer, writer and filmmaker M.A. Numminen sings the famous and much-quoted sentence from Ludwig Wittgenstein's work [Tractatus Logico Philosophicus](#) of 1918: [Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen](#). (What we cannot speak about we must pass over in silence). This should not be construed to mean that certain truths or specific circumstances are not to be stated, but that speaking and thinking per se are set limits, which in turn imposes a limit on the actual speech act. In [Die gespielte Kunstkritik \(Tomorrow is another day\)](#) by Stefan Römer, the 1996 exhibition of Rirkrit Tiravanija staged in the Cologne, which has already long entered the annuals of art history, is "taken apart" and criticised polemically. Sean Snyder's film [Exhibition](#) looks into art reception and the resulting discourse. Snippets from the Soviet documentary [Noble Impulses](#) (1965) by Israel Goldstein are rearranged, creating a reflection on the conventions and rituals of reception within art. Together with students from the postgraduate programme in curating at the Zurich Arts Academy, Szuper Gallery (Susanne Clausen and Pavel Kerestey) explore the question as to how the image of the curator compares to everyday reality. The result is a series of individual performative sequences for the video [Curatorial Vaudeville](#), which try to stage the curatorial process. Gitte Villesen gives [DJ Willy](#) an hour to play her favourite music; the video made of the session shows the highlights. The music played arouses memories of things experienced and past longings and becomes a communication medium. In her video [Last Lecture](#) Barbara Visser mixes several temporal levels of a lecture presentation, which she herself speaks as well as having another person speak for her. It thus becomes increasingly unclear as to who has authorship over the spoken word and when.

The artistic works are arranged spatially and visually to enter into a dialogue. We warmly invite you to follow the speakers' perspectives and at the same time undertake your own personal translations.

In the video lounge [Personal Translations](#) we would like to give different perspectives an opportunity to express themselves and so open and extend the discussion field. We have invited Rael Artel, Brent Klinkum a. titolo, Olivia Plender and Stefanie Schulte Strathaus to each present a film. For this purpose they have prepared personal

Die künstlerischen Arbeiten stehen räumlich und Blickperspektivisch in Dialog zueinander. Wir laden Sie herzlich ein, SprecherInnenperspektiven zu folgen und gleichzeitig ihren eigenen persönlichen Übersetzungen nachzugehen.

In der Videolounge **Personal Translations** möchten wir verschiedene Perspektiven zu Wort kommen zu lassen und so das Diskussionsfeld öffnen und erweitern. Wir haben Rael Artel, Brent Klinkum, a. titolo, Olivia Plender und Stefanie Schulte Strathaus eingeladen, jeweils einen Film vorzustellen. Dazu haben die Eingeladenen persönliche Kommentare verfasst, die aus ihrer Sichtweise erklären, warum sie diesen Film gewählt haben, und inwiefern sie Übersetzungsmisverständnisse auslegen.

Sämtliche Beteiligte, mit denen wir in der Shedhalle zusammengearbeitet haben, wurden darüber hinaus von uns eingeladen, ihre Gedanken und Erfahrungen bezüglich Übersetzungsmisverständnisse via einer von ihnen gestalteten Postkarte in die Shedhalle zu senden. Diese Rückmeldungen, die gleichzeitig auch eine Rückschau auf unsere diversen Zusammenarbeiten zeigen, kommentieren die Ausstellung.

In der dreiteiligen Veranstaltungsreihe **some more misunderstandings to discuss** am See möchten wir mit Vorträgen, Diskussionen und Filmvorführungen mit Ihnen das Gespräch am 18. Juni, 9. Juli und 16. Juli fortsetzen.

commentaries which explain why they have chosen the films they have and to what extent they interpret translation misunderstandings.

All contributors with whom we have worked together in the Shedhalle have been invited by us to send their thoughts and experiences on translation misunderstandings via a self-designed postcard. These responses, which at the same time are a retrospect on our diverse collaborations, comment the exhibition.

In the three-part event series **some more misunderstandings to discuss** on the lake we would like to continue in lectures, discussion rounds and film screenings the dialogue begun with you on 18 June, 9 July, and 16 July.



Bei ArchitektInnen evoziert das Wort Museum einen Typus – nicht eine fest definierte Form, sondern eine Reihe von Vorschriften für eine Form – lange bevor wir überhaupt über die Fragen des Inhalts und der Arbeit des Museums nachgedacht haben. Als ArchitektInnen benutzen wir unsere Handbücher, insbesondere unsere Version des Handbuchs **Bauentwurfslehre** von Ernst Neuferts. Indem er die Frage «Was ist ein Museum?» beantwortet, scheint Neuferts Handbuch eine Kritik der Disziplin und der Rolle von Architektur zu beinhalten, oder zumindest zu suggerieren.

Funktionen und Bezugssysteme des Museums werden hier definiert, aber das Museum findet keine Form, diese wird nur durch eine Reihe von unvollständigen und unzusammenhängenden Beispielen angedeutet (Pläne und Ausschnitte, aber eben keine zusammen gehörenden). Während das Museum viele Funktionen hat und verschiedene Formen annehmen kann, muss selbst Neufert zugeben, dass das Museum als Typus nicht existiert. Und nicht nur das. Das Museum kann bestehende ungenutzte Strukturen besetzen und ausnutzen. Daher ist und bleibt es definiert durch seine Funktionen und Inhalte – dadurch, wie es Räume besetzt, nicht aber herstellt. An dieser Stelle setzt Lieven De Boecks Arbeit zur Museumstypologie an.

De Boecks architektonische Untersuchungen verwenden immer exakte Mengen, Zahlen, präzise Definitionen von Begriffen, Dimensionen und Zeiten. Mit der Schärfe dieser Werkzeuge durchschneiden seine Zeichnungen architektonische Typologien und Konventionen. In diesem Fall ist das Werkzeug ein Tipp-Ex-Stift, ein subtiles Instrument des genauen und partiellen Wegnehmens, das auf den Seiten des Handbuchs geisterhafte Spuren der Zeilen und Wörter hinterlässt, die nicht entfernt werden, sondern denen etwas hinzugefügt wird. Indem getipp-ext wird und nicht ausgeschnitten, fügt der Prozess den Sicherheiten und Zweifeln des Bestehenden etwas hinzu, verwischt Funktionen und bewahrt Räume, aber nur, um sie neu zu besetzen und zu verändern.

To architects, the word museum, invokes a type, – not a defined form but a series of prescriptions for a form – before we even start considering the questions of the museum's contents and its work. As architects, we go to our manuals, and in particular to our version of the, manual, Ernst Neufert's Practical Encyclopaedia of Design and Building. The Neufert' seems to contain or at least suggest a critique of the discipline and of the role of architecture in answering the question, "What is a museum?".

Functions and systems of relations of the museum are here defined, but the museum finds no form, which remains only suggested by a series of partial and unrelated examples (plans and sections, but not the corresponding ones). And while the museum has many functions and can take many forms, even the Neufert, has to acknowledge that the museum type does not exist. Not only that. The museum can easily occupy and parasitize existing disused structures, by how it occupies space rather than make space. It is here that Lieven De Boeck's work on museum typology begins.

De Boeck's architectural investigations always use exact quantities, numbers, precise definitions of words dimensions and times. It is with the sharpness of these tools that his drawings cut through architectural typologies and conventions. In this case, the tool is a tip-ex pen, subtle instrument of precise and partial erasure which leaves on the manuals pages ghostly traces of the lines and words, which are not removed but added onto. Tip-exing rather than knifing away, the process adds onto the certainties and the doubts of the given, obliterates functions and keeps spaces, but only to re-occupy them and modify them.



» KÜNSTLERINNEN

Gratis Punch

—

Video, 6 min, 2006

Katharina Cibulka/Eva Jiřička

Wir haben 50 Liter Glühwein zubereitet und ihn kostenlos auf verschiedenen Wiener Weihnachtsmärkten ausgeschenkt. Die Aktion sollte provozieren, wobei es nicht nur um die Reaktion der BesucherInnen, die ihren Glühwein umsonst bekamen, sondern auch um die VerkäuferInnen ging. Wir standen immer direkt vor einem Glühweinstand und wollten eine Reaktion der/dem VerkäuferIn oder des Sicherheitspersonals bewirken, etwa mit welcher Art von Ausrede sie uns vom Markt ausschliessen würden. Auf diese Weise konnten wir auf die Absurdität einer solchen Verbannung hinweisen, die es verbieten würde, dass auf einem solchen Markt etwas kostenlos angeboten wird. Die Videoaufnahme wurde zu einer Art Sozialanalyse, die die Reaktionen des Wachpersonals und der VerkäuferInnen im vorweihnachtlichen Wien untersucht.

» ARTISTS

We made 50 litres of punch and offered it for free on various Christmas fairs in Vienna. The performance was meant to provoke, focusing on the reaction not only of the customers who were getting their punch for free but also of the sellers themselves. We always stood right in front of a punch booth. The whole performance was supposed to initiate a response from the sellers or the security guards, i.e. what kind of excuse they would make up to throw us out of the market. Doing so, we pointed out the absurdity of a ban which would prohibit to offer anything for free at these fairs. The video recording became a sort of social analysis tracing the reactions by members of the security guards and sellers in pre-Christmas Vienna.



» KÜNSTLERINNEN

Hotel Roccalba

—

35 mm transformiert auf DVD, 10 min, 2008

Josef Dabernig

In einem windigen Garten macht sich ein Achtzigjähriger am Hackstock zu schaffen; zwei Frauen – Socken strickend – leisten ihm Gesellschaft. Aus den Zimmern ist das indifferente Gemisch von Fussballkonferenz und Opera Seria zu hören. Sonntagnachmittag im Hotel Roccalba. Handelt es sich dabei um einen Ort der Altersversorgung, um eine Erholungsanstalt oder schlicht um ein Hotel? Das Dasein einer 12-köpfigen Gruppe in der renovierungsbedürftigen Anlage lässt die Antwort offen. Ein Sportler – gehbehindert

» ARTISTS

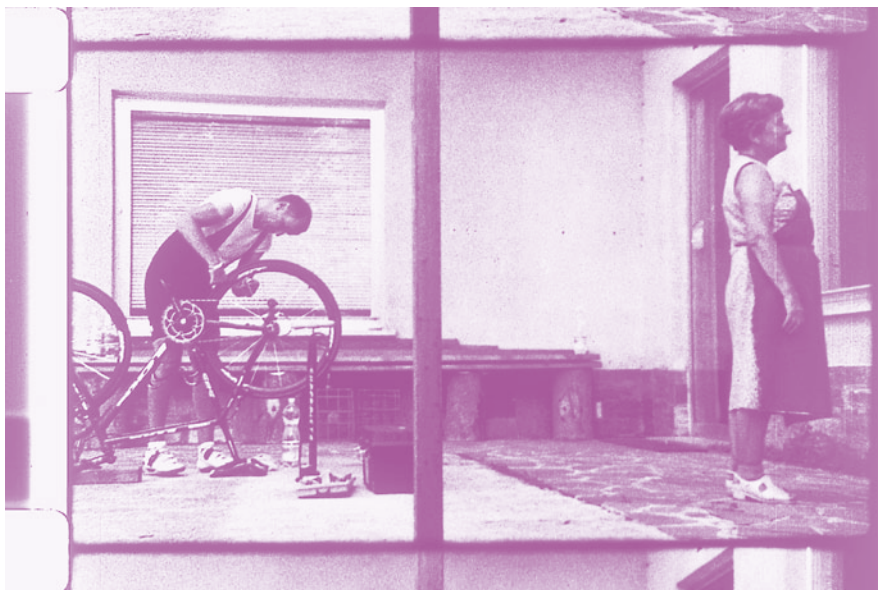
In a windy garden an eighty-year-old man is busy at the chopping block; two women – knitting socks – are keeping him company. A melange of live football broadcast and Opera seria is to be heard from the rooms. Sunday afternoon in Hotel Roccalba. Is this a retirement home, a convalescence centre, or simply a hotel? The presence of the 12-person group in a building clearly in need of renovation leaves the question answered. A sportsman – with mobility problems and wearing bicycle shoes – is packing his equipment. The petite groomed woman in a fur coat studies him as he tinkers on his racing bicycle. Uninterested in what's going on another person is reading about the forest while lying

und in Radfahrerschuh – trägt seine Ausrüstung zusammen. Die kleine, gepflegte Frau im Putzmantel studiert ihn beim Service seines Rennrades. Unbeteiligt daran widmet sich eine weitere Person im Liegen der Forstlektüre. Szenenwechsel in ein Zimmer. Man hört gleichzeitig die Fussballübertragung aus dem Radio und Simone Boccanegra vom Plattenspieler. Sanft gleitet eine elektrische Haarschneidemaschine über den ohnehin schütter bewachsenen Kopf. Am Bett sitzend trägt jemand kräftig Schminke auf, wovon der dahinter schlafende Partner keine Notiz nehmen kann. Betrieb auch in der geräumigen Hausbar. Die Kellnerin liest einen Fotoroman und behält gleichzeitig den Herrn im weissen Kittel im Auge, der – konzentriert in sein Spiegelbild blickend – einen grossen Mokka vor sich stehen hat. Hotel Roccalba hält die Ebene der Bedeutungskonstruktion in Schweben. Es bleibt unklar, was die 12 Personen in diesem Film verbindet oder trennt. Ihr schlichtes Tun und nicht-Tun delegiert Fragen nach dem tieferen Belang an das Publikum.

ein Film von Josef Dabernig
Kamera Christian Giesser
Tongestaltung Michael Palm
DarstellerInnen Annemarie Dabernig, Anni Dabernig, Josef Dabernig sen., Josef Dabernig, Wolfgang Dabernig, Karin Franz, Maria Franz, Isabella Hollauf, Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer, Ingeburg Wurzer, Otto Zitko
Förderung Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, ORF – Film/Fernsehabkommen
Drehort Hotel Roccalba, Fusine in Valromana (UD)
Erstaufführung 61. Festival del film Locarno (07.08.2008)

down. Change of scene to a room. One hears at the same time a football broadcast on the radio and Simone Boccanegra singing from a record. An electric hair trimmer glides gently over an already thinning head of hair. Sitting on the bed, someone is slathering on makeup, the partner sleeping behind them takes no notice of course. Down in the spacious bar. The waitress is reading a photo novel while simultaneously keeping an eye on a man in a white coat, who – with a large mocha in front of him – stares full of concentration in his reflection. Hotel Roccalba keeps the levels of meaning hanging in the balance. It remains unclear what connects or distinguishes the 12 people in this film. Simply what they are doing, or indeed not doing, delegates the question of the deeper relevance to the viewer.

A film by Josef Dabernig
Camera Christian Giesser
Sound design Michael Palm
Actors Annemarie Dabernig, Anni Dabernig, Josef Dabernig sen., Josef Dabernig, Wolfgang Dabernig, Karin Franz, Maria Franz, Isabella Hollauf, Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer, Ingeburg Wurzer, Otto Zitko
Funding support Federal Ministry for Education, Art and Culture, ORF – Film/Television Agreement
Location Hotel Roccalba, Fusine in Valromana (UD)
Premiere 61st Festival del film Locarno (07.08.2008)



Role Control / In Character

Video, 8 min, 2008 / Video, 9 min, 2008

Saskia Holmkvist

Die Filme **Role Control** und **In Character**, beide aus dem Jahr 2008, ergänzen sich insofern als sie in reziproker Weise eine Erzählung entwickeln, die soziale Strategien und Rollenspiele untersucht. Die zwei Filme beginnen mit vier Typen von «Gesprächssituationen» mit entgegengesetzten Zielen: ein Vorstellungsgespräch, eine Befragung, ein Therapiegespräch und eine diplomatische/politische Vermittlung. Während des Films entwickelt sich eine Meta-Erzählung, die sich mit methodischen Ähnlichkeiten, die in diesen unterschiedlichen Situationen vorkommen, beschäftigt, und zwar mit der intersubjektiven Position der Berufe, die auf die eine oder andere Weise mit dem Format des Interviews arbeiten.

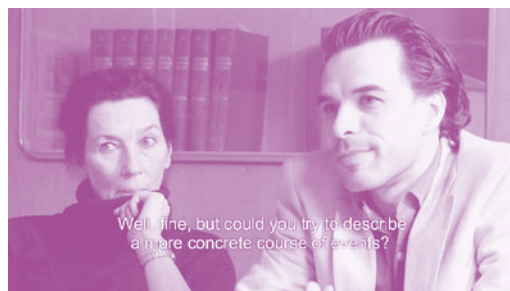
Die Drehbücher der Filme basieren auf Recherchen und Begegnungen mit Personen aus diesen Berufsfeldern. Während der Filme tauschen die SchauspielerInnen langsam ihre Rollen und verschieben das Gespräch über eine Grenze hinaus, so dass der Dialog seine Bedeutung verändert und die/der ZuschauerIn gezwungen ist, eine neue Interpretation für die Situation zu finden. Dadurch, dass es sich um die gleichen SchauspielerInnen handelt, geschieht dieser Wechsel auf sehr subtile Weise; man gleitet in völlig andere Szenarien, die jedoch ganz ähnliche Strukturen aufweisen.

Die Arbeiten werfen Fragen auf hinsichtlich der feinen Grenzlinie zwischen Rhetorik und Machtdemonstration in Gesprächen, die sowohl im privaten wie im öffentlichen Raum besteht.

The films **Role Control** and **In Character**, both from 2008, are complementary in as much as they reciprocally develop a narrative investigating social strategies and role-play. The two films originate in four kinds of "conversation situations" with diametrically opposite aims; the job interview, the interrogation, a therapy and diplomacy/political mediation. During the course of the films a meta-narrative is developed dealing with methodical similarities used in these different situations i.e. the intersubjective position within these professions dealing with the format of the interview in one or another way.

The manuscripts that the films are based on are written from research and meetings with persons in these professions. During the course of the films, the actors gradually swap positions and force the conversation over a boundary where the dialogue changes meaning and forces the viewer towards a new interpretation of the situation. By using the same actors the shift could be made in a more subtle way as they could slide into a quiet different setting having a similar structure.

The works raise questions relating to the fine line between rhetorics in dialogue and the demonstration of power that may occur in both the private and political levels.



Accent Elimination

six channel Video, 2005

Nina Katchadourian

Meine im Ausland geborenen Eltern, die seit über 40 Jahren in den Vereinten Staaten leben, haben beide deutliche aber schwer zu verortende Akzente, die ich nie korrekt habe imitieren können (und die ich auch nicht übernommen habe). Inspiriert von Postern, die Kurse für «Akzent-Eliminierung» anpriesen, habe ich mit meinen Eltern und dem professionellen Sprachtrainer Sam Chwat über Wochen hinweg intensiv daran gearbeitet, die Akzente meiner Eltern zu «neutralisieren» und sie dann selbst zu erlernen. Die Existenz solcher Kurse verweist auf die Komplexität von Assimilation und Selbstbild und auf den komplizierten Balanceakt zwischen dem Wunsch, die Merkmale der eigenen Kultur zu bewahren, sie aber auf der anderen Seite zu minimieren, um weniger fremd zu wirken. Im Video kämpfen meine Eltern und ich damit, das so Naheliegende, aber auch so schwer Erfassbare, zu hören und zu imitieren. Der Akzent wird sehr wörtlich genommen, wie ein Erbstück, und das Projekt illustriert den sehr ungelungenen Versuch, das so flüchtige, und letztlich kulturell determinierte, Attribut zu überschreiten.

Die Arbeit besteht aus sechs Kanälen, wobei die vorderen «sprechenden» Monitore eine synchronisierte Unterhaltung zeigen, die von meinen Eltern stammt – zuerst in unseren natürlichen Akzenten, dann in unseren «vertauschten» Akzenten. Der Mittelteil besteht aus Mitschnitten unserer Übungsstunden in meinem Atelier und wurde so zusammengestellt, dass sich Spiele mit den Mustern und Wiederholungen verschiedener Wörter ergeben. Drei weitere Monitore zeigen Aufnahmen unserer Stunden mit Sam Chwat in seiner Praxis.



My foreign-born parents who have lived in the United States for over 40 years both have distinctive but hard-to-place accents that I have never been able to imitate correctly (and have not inherited). Inspired by posters advertising courses in “accent elimination,” I worked with my parents and professional speech improvement coach Sam Chwat intensively for several weeks in order to “neutralize” my parents’ accents and then teach each of them to me. The very existence of these courses points to the complexities of assimilation and self-image, and the tricky maneuvering between the desire to preserve the distinctive marks of one’s culture, on one hand, and to decrease them in order to seem less foreign, on the other. In the video, my parents and I struggle to hear and imitate what is so close at hand and yet so difficult to access. The accent is treated very literally, like an heirloom, and the project illustrates the very awkward attempt to concretely transfer this elusive, and ultimately culturally determined, attribute. This is a six-channel piece, with the front “talking head” monitors showing a synchronized conversation, scripted by my parents, which plays out first in our natural accents, and at the end in our “reversed” accents. The middle section consists of outtakes from our practice sessions in my studio, and has been edited to play with the patterning and repetition of various words.

This is a six-channel piece, with the front “talking head” monitors showing a synchronized conversation, scripted by each of my parents, which plays out first in our natural accents, and at the end in our “reversed” accents. The middle-section consists of outtakes from our practice sessions in my studio, and has been edited to play with the patterning and repetition of various words. Three other monitors show footage from our lessons with Sam Chwat in his office.

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen

—

Drehbuch und Regie / Director: Claes Olsson, Video, 1.50 min, 1993

M.A. Numminen

Ludwig Wittgenstein (1889–1951), veröffentlichte seine Untersuchung *Tractatus Logico-Philosophicus* als logisch-philosophische Abhandlung erstmal 1921. Der *Tractatus* ist eines der einflussreichsten Werke der Philosophie des 20. Jahrhunderts und wurde Wittgensteins berühmtestes und meist zitiertes Werk.

Die ersten Versuche von M.A. Numminen, den *Tractatus Logico-Philosophicus* zu vertonen, gehen auf das Jahr 1966 zurück: «Ich finde Wittgensteins Philosophie lockend und wichtig, als Poesie und als Wissenschaft, seit vierzig Jahren liebe ich den *Tractatus Logico-Philosophicus*. Er ist eine verführerische Kombination: Er fängt mit den logischen und vernünftigen Sätzen an und endet mit den metaphysischen Gedanken: Es gibt allerdings Unaussprechliches.» Der Schlusschor wurde berühmt; M.A. Numminen singt darin den siebten Satz aus dem *Tractatus Logico-Philosophicus* auf Deutsch: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*. Der dazu entstandene Film ist bereits in über 60 verschiedenen Ländern aufgeführt worden. Den Durchbruch brachte ein Auftritt Numminens 1988 an einem internationalen Philosophiekongress in Stockholm. Ein Jahr später, zu Wittgensteins 100. Geburtstag, kam die Schallplatte *M.A. Numminen sings Wittgenstein* auf den Markt.

Ludwig Wittgenstein (1889–1951) first published his *Tractatus Logico-Philosophicus* in 1921. One of the most influential works of philosophy in the 20th century, the *Tractatus* became Wittgenstein's most famous and most quoted work.

The first attempts by M.A. Numminen to set the *Tractatus Logico-Philosophicus* to music go back to the year 1966: "I find Wittgenstein's philosophy enticing and important, as poetry and as scholarship, for over forty years now I've loved the *Tractatus Logico Philosophicus*. It is a seductive combination: it opens with logical and rational sentences and ends with metaphysical thoughts: there are things that cannot be said." The final chorus became famous; M.A. Numminen sings the seventh proposition from the *Tractatus Logico-Philosophicus* in German: *Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen* [What we cannot talk about we must pass over in silence]. The film has already been screened in over 60 countries. The breakthrough came with a performance Numminen gave in 1988 at the International Philosophy Conference in Stockholm. A year later, Wittgenstein's 100th birthday, the record *M.A. Numminen sings Wittgenstein* came out.



Die gespielte Kunstkritik (Tomorrow is another day)

—
Video auf DVD, 6.20 min, 1996
Stefan Römer

Rikrit Tiravanija erhielt den Kunstpreis einer Kölner Versicherung, womit eine Studioresidenz und die Ausstellung **ohne Titel. (Tomorrow is another day)** im Kölnischen Kunstverein verbunden war. Anlässlich seiner Ausstellung im Kölnischen Kunstverein entwickelte sich eine meist positive Rezeption. In der Pressemitteilung wurde behauptet, dass der Kunstverein 24 Stunden öffentlich zugänglich sei. Dies war nachweislich nicht der Fall. Die reale Situation von Ausschlüssen und Öffnungszeitenbegrenzungen wurde im allgemeinen Partynebel der 90er nirgends analysiert. Da es sich auch bei anderen Aspekten der Ausstellung nur um Behauptungen handelte, die sich in der Ausstellung nicht einlösten oder die sogar widersprüchlich waren, formulierten wir mit dem Video ein kritisches Statement.

Mediale Strategie: Wir beabsichtigten nicht, die Bilder der Kunstvereinsausstellung zu reproduzieren, deshalb drehten wir diese fiktive Diskussion in einer Ästhetik des epischen Theaters, bei der die Schauspieler direkt in die Kamera sprechen, das Publikum also direkt konfrontieren. Dies wurde vor allem von italienischen Neorealisten wie De Sica oder De Santis angewandt: Man zielte auf eine inhaltliche Dramatisierung, indem der filmische Illusionismus durchbrochen wurde, um die ZuschauerInnen zu agitieren. Außerdem standen für unsere Einstellung bestimmte Diskussionssequenzen wie in Fassbinders **Die Niklashauser Fahrt** (1970) und Antonionis **Zabriski Point** (1970) Pate. Die Szene wurde an einem signifikanten Ort Kölner Fehlplanung realisiert.

—
SchauspielerInnen Annette Weisser, Markus Summerer, Stefan Römer; im Hintergrund die Gruppe Stoffwechsel aus Mannheim.
Kamera Stephan Dillemoth
Skript Stefan Römer¹

1 Kontext Das Videokollektiv N-TV produzierte in Köln 1993-95 mehrere Videosampler. In der Wohnung von Stephan Dillemoth trafen sich unterschiedliche KulturarbeiterInnen, um Videos zu schauen und zu diskutieren. Die selbst produzierten Videosampler wurden auf VHS-Bändern an befreundete Gruppen in Berlin, Hamburg, Wien und Zürich gesendet. Die von anderen Videogruppen erhaltenen Bänder präsentierte man im Austausch mit den eigenen in Bars und Galerien.

Rikrit Tiravanija was awarded the art prize of a Cologne insurance company which was coupled with a studio residence and the exhibition **Untitled (Tomorrow is another day)** in the Kölnischer Kunstverein. The exhibition in the Kölnischer Kunstverein was for the most part positively reviewed. The press release stated that the Kunstverein was open to the public 24 hours a day. This was demonstrably not the case. The real situation of exclusions and restricted opening hours was left unanalysed in the all-enveloping party haze of the 1990s. As it emerged that other aspects were also merely claims which the exhibition either failed to match or indeed clearly contradicted, we formulated a critical statement with this video.

Media strategy: It was never our intention to reproduce the images of the exhibition in the Kunstverein, and so for this reason we filmed the fictive discussion in the aesthetic of the epic theatre, with the actors speaking directly into the camera and thus directly confronting the audience. This was the method adopted by Italian neo-realists like De Sica or De Santis: the aim was to dramatise the subject matter by rupturing the filmic illusionism, a breach that in turn agitated the viewers. Our take was also inspired by specific discussion sequences in Fassbinder's **The Niklashausen Journey** (1970) and Antonioni's **Zabriski Point** (1970). The scene was shot at a significant site of failed planning in Cologne.

—
Actors Annette Weisser, Markus Summerer, Stefan Römer; in the background the group Stoffwechsel from Mannheim.
Camera Stephan Dillemoth
Script Stefan Römer¹

1 Context The video collective N-TV produced several video samplers in Cologne between 1993 and 1995. Various cultural practitioners met in Stephan Dillemoth's flat to watch and discuss videos. The self-produced samplers were sent on VHS tapes to associated groups in Berlin, Hamburg, Vienna and Zurich. The tapes received from the other respective video groups were presented in bars and galleries along with one's own work.



Exhibition

—

DVD, 6.59 min, 2008

Sean Snyder



Exhibition ist ein Video über Kunst, ihre Rezeption und den Diskurs, den sie erzeugt, wie auch über die Arbeit, die bei der Vorbereitung von Ausstellungen anfällt. Exhibition reflektiert die Rituale und Konventionen der sozialen Dimension von Kunst und das Scheitern von pädagogischen Projekten, die auf der Annahme einer universalen ästhetischen Erfahrung basieren. Als Beispiel verwendet das Video den sowjetischen Dokumentarfilm Noble Impulses of Soul (Edle Impulse der Seele) von Israel Goldstein aus dem Jahr 1965. Im typisch sowjetischen Stil der 1960er Jahre lobt der pädagogische Ton des Films die Bemühungen des Provinzmuseums im Dorf Parkhomivka in der östlichen Ukraine, die sich um eine Ausstellung zeitgenössischer mexikanischer Kunst im Museum und um einen kunsthistorischen Vortrag auf einem Bauernhof des Dorfes drehen. Das aufbereitete Video restrukturiert die primären Komponenten, eliminiert die Erzählerstimme und ordnet die Chronologie des Films neu, um die fortlaufende realistische Welt der Dokumentation zu durchbrechen und um auf die standardisierte und bedeutungslose Sprache, die durch Menschen spricht, hinzuweisen.

Exhibition is a video about art, its reception and the discourse it generates as well as the work involved in the production of exhibitions. Exhibition reflects the rituals and conventions of the social dimension of art and the failure of educational projects based on assumptions of the universal aesthetic experience. The video uses as a subject the Soviet documentary film Noble Impulses of Soul, 1965, by Israel Goldstein. In typical 1960s Soviet style, the pedagogical tone of the film's narrative praises the efforts of a provincial museum in the village of Parkhomivka in Eastern Ukraine revolving around an exhibition of contemporary Mexican art presented at the museum and an art history lecture at a village farm. The reprocessed video restructures the primary components, eliminates the voice of the narrator, and reorders the chronology of the film to break the continuous realistic world of documentary and alluding to the standardized and meaningless language that talks through people.

Curatorial Vaudeville—
DVD, 35 min, 2008*Szuper Gallery in Kollaboration mit dem / in collaboration with the Postgraduate Program in Curating,
Institute for Cultural Studies in the Arts (ZHdK)*

Curatorial Vaudeville entstand 2008 in Zusammenarbeit von Szuper Gallery (Susanne Clausen und Pavlo Kerestey) mit dem Postgraduate Program in Curating der Zürcher Hochschule der Künste. Im Rahmen eines von Szuper Gallery entwickelten experimentellen Workshops inszenierten dabei 10 KuratorInnen jeweils eine kuratorische Performance in einem speziell gestalteten Film-Set. Die Ausgangssituation bestand aus einer Bühnensituation mit Beleuchtung, Videoequipment in fester Position, Projektion und Nebelmaschine. In Zentrum stand dabei die Fragestellung der Übertragung der kuratorischen Praxis in die Inszenierung einer konkreten Bühnensituation. Wie verhält sich dabei das libertäre und ursprünglich als befreiend verstandene Phänomen der Künstler-KuratorInnen zu der alltäglich Realität künstlerischen und kuratorischen Schaffens in der Praxis? Ist dieses Bild weiter tragbar? Welche Möglichkeiten gibt es für dieses Beziehungsfeld zwischen neuen Formen der Kunstkritik und des Ausstellens und sind neue Formen der Subjektivität vorstellbar, die sich durch eine trennende oder entgegenwirkende Beziehung zwischen beiden Polen herstellen?

—
Mit Beiträgen von Irene Grillo, Maren Brauner, Christoph Kern, Johanna Franco Bernet, Petra Haider, Damian Jurt, Siri Peyer, Andrea Mena, Thomas Zacharias, Karin Frei Bernasconi

Curatorial Vaudeville came about in 2008 as the result of collaboration between Szuper Gallery (Susanne Clausen and Pavlo Kerestey) and the Postgraduate Program in Curating from the Zurich Fine Arts Academy. As part of an experimental workshop developed by Szuper Gallery, 10 curators each staged a curatorial performance in a specially designed film set. The starting situation comprised a stage setting with lighting, video equipment in fixed positions, projection screens and fog machine. The key issue addressed was the translating curatorial practice into the staging of a concrete stage situation. How do the libertine artist-curators—originally conceived as a liberating phenomenon—interact in practice with the everyday reality of artistic and curatorial creative work? Is this vision still sustainable? What are the possibilities for this relational field between new forms of art criticism and exhibiting, and are new forms of subjectivity conceivable which are produced by a separating or counteractive relationship between both poles?

—
With contributions by Irene Grillo, Maren Brauner, Christoph Kern, Johanna Franco Bernet, Petra Haider, Damian Jurt, Siri Peyer, Andrea Mena, Thomas Zacharias, Karin Frei Bernasconi

Willy as DJ

Video, 9 min, Poster, 1996

Gitte Villesen

Während des ersten Interviews sagte Willy unter anderem: «... Wenn es etwas gibt, über das ich wirklich gern spreche, dann sind das Autos, Motorräder und Flugzeuge – obwohl Frauen und Musik auch toll sind ...»

Seitdem hat er oft über seine Musik gesprochen.

In *Willy as DJ* durfte er eine Stunde lang seine Lieblingsmusik spielen. Die Highlights davon habe ich in einem neunminütigen Video zusammengeschnitten. Zusätzlich zum Video beinhaltet das Projekt ein Poster, das wortgetreu all das wiedergibt, was während dieser einen Stunde gesagt wurde.

(Der Text auf dem Poster ist in voller Länge nachgedruckt in: *Make It Funky – Crossover Zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Oktagon, 1998)

While interviewing Willy the very first time, he said, among a lot of other things: "... If there is something I really love to talk about, it is cars, motorbikes and airplanes – though women and music is lovely as well ..."

Since then he has often talked about his music.

In *Willy as DJ* I gave him one hour to play his favourite music and from that I have edited the highlights into a 9 minutes video. In addition to the video, the project included a poster with everything we said during that one hour written out exact word for word.

(The text from the poster is reprinted in its full length in *Make It Funky-Crossover Zwischen Musik, Pop, Avantgarde und Kunst*, Oktagon, 1998)



Last Lecture

—
Video, 19.30 min, 2007
Barbara Visser

Die Performance-Video-Arbeit **Last Lecture**, ein Experiment, das 2007 in Amsterdam stattfand, ist die Fortsetzung zur Performance-Video-Arbeit **Lecture on Lecture with Actress** (Vortrag über den Vortrag mit Schauspielerin) von 2004, die ihrerseits wiederum eine Fortsetzung zu **Lecture with Actress** (Vortrag mit Schauspielerin) war. In letzterer Arbeit hatte die Künstlerin eine Schauspielerin eingeladen, einen Vortrag über Barbara Vissers' Arbeiten zu halten, wobei das Publikum nicht wusste, dass die Schauspielerin als Double fungierte. Mit einem unsichtbaren Hörgerät ausgestattet, wiederholte sie bloss mechanisch die Informationen, die die Künstlerin ihr soufflierte.

In der zweiten Arbeit, die 2004 im Berliner Münz Club aufgenommen wurde, berichtet eine andere Schauspielerin, die der Künstlerin ähnlicher sieht, dem Publikum über das erste Experiment, die Mechanismen dahinter, die verblüfften Reaktionen und die Fehler und Überraschungen, die dabei entstanden waren. Sie illustrierte ihren Vortrag mit Aufnahmen der ersten Veranstaltung.

Zu guter letzt, in **Last Lecture** (2007), befindet sich die Künstlerin hinter der Leinwand und spricht aus dem Off, während der Ton des Films komplett abgeschaltet ist.

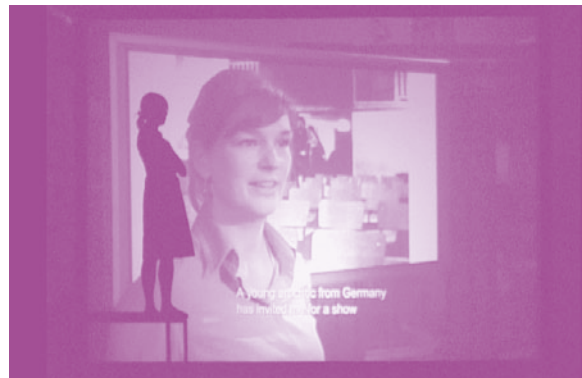
—
Aufgenommen im Museum De Paviljoens, Almere, Niederlande /
Mit freundlicher Genehmigung der Annet Gelink Gallery

The performance/video **Last Lecture** is the sequel to the performance/video **Lecture on Lecture with Actress** of 2004, which in itself was the sequel to **Lecture with Actress**, an experiment that took place in Amsterdam in 2007. In the latter, the artist invited an actress to give a lecture about Barbara Vissers' work as a stand-in, of which the audience was unaware. Equipped with an invisible earpiece, she mechanically repeated any information prompted to her by the artist.

In the second piece, recorded at the Berlin Münz Club in 2004, another actress, one with a closer physical resemblance to the artist, lectures an audience about the first experiment, talking about the mechanisms behind it, the puzzled reactions and the flaws and surprises that it provoked, illustrating her talk with footage from the first event.

Finally, in **Last Lecture** of 2007, the artist is behind the screen, doing the voice over of the video, while the sound is entirely muted.

—
Recorded at Museum De Paviljoens, Almere, The Netherlands
Courtesy Annet Gelink Gallery



—

Ein Kommentar von / a commentary by *Luisa Perlo/a. titolo*

a. titolo hat anstatt eines Films die Audioarbeit Esigiamo von *Laura Pugno*, 2.40 min, 2007 vorgeschlagen

Die Arbeit Esigiamo (Wir fordern) von Laura Pugno ist ein Projekt, das den Begriff des Verstehens und der Verantwortung, die mit dem Prozess der Übersetzung einhergehen, untersucht. Ein Auszug aus der Erklärung der Frauen im Kampf, die während des 2. Internationalen Treffens von *Mujeres en Lucha* am 25. Oktober 2007 in Rom unterzeichnet worden war, wurde in die Sprachen der 18 Unterzeichnenden übersetzt. Die Übersetzungen wurden nacheinander in der Reihenfolge der Unterschriften angefertigt: Arabisch, Spanisch, Farsi, Portugiesisch und English. War bereits der italienische Ursprungstext, der das Ergebnis eines ersten problematischen Verhandlungsprozesses gewesen war, unvollkommen, setzte sich die Reihe der Mängel in einem Prozess, in dem die Kolonialsprachen dominierten, weiter fort. Allerdings gab es die Vermittlung durch eine Hegemonialsprache, das Englische, die eine Brücke zwischen den Sprachen baute, die weit voneinander entfernt waren. Auf dieser Wanderung bewegten sich die Wörter von einer Sprache zur anderen, bevor sie wieder zur Ausgangssprache zurückkehrten, nun aber in radikal veränderter Form. Das Verschwinden des Ursprungstextes und der klaren Bezugspunkte, von denen die Konstruktion von Bedeutung abhängt, macht den Status des Dazwischenseins, einem Kernmoment der Übersetzung, zum Paradoxon und beeinträchtigt dadurch den vollständigen Zugang zum darunter liegenden Diskurs. Die Entscheidung, gleich zwei Übersetzer mit der Übertragung ins Deutsche zu beauftragen, geschah mit der Absicht, genau hier einen weiteren Bedeutungsbruch einzufügen: geradezu als Fortsetzung des Projekts. «Was heißt übersetzen?», fragt Umberto Eco in der Einführung zu Quasi dasselbe mit anderen Worten (München, Wien, 2006), «Die erste und einfachste Antwort könnte lauten: dasselbe in einer anderen Sprache sagen. Nur ist es leider so, dass wir erstens nicht ohne weiteres angeben können, was es heißt, das *selbe* zu sagen, und wir wissen es nur sehr ungenau bei all jenen Operationen, die wir Paraphrase, Definition, Erklärung, Umformulierung nennen, ganz zu schweigen von Ersetzungen durch angebliche Synonyme. Zweitens wissen wir angesichts eines zu übersetzenden Textes nicht immer, was eigentlich da gesagt werden soll. Und drittens ist in manchen Fällen auch ungewiss, was *sagen* heißt» Als Teil einer gemeinsamen Plattform erscheint Esigiamo als eine Metapher für interkulturelle Beziehungen – das Missverständnis wird in der Tonaufnahme noch dadurch betont, dass die zwei Versionen übereinander gelagert sind. Dennoch ist es das «*Zwischen* – die Schnittstelle zwischen Übersetzung

a. titolo suggested instead of a video the audio work Esigiamo by *Laura Pugno*, 2.40 min, 2007

Created by the artist Laura Pugno, Esigiamo (We Demand) is a project that examines the notion of comprehension and of the responsibilities involved in the process of translation. An excerpt from the Declaration of Women in Struggle signed in Rome at the 2nd International Meeting of *Mujeres en Lucha* on 25 October 2007, was translated into the main languages spoken by the 18 signatories. The translations were made in succession, one after the other, in the order in which the document had been signed: Arabic, Spanish, Farsi, Portuguese, and English. Imperfect right from the source text in Italian, which was itself the result of an initial negotiation beset by problems, the process entailed a prevalence of colonial languages. There was, however, the intermediation of a hegemonic one, English, forming a bridge between languages at a far remove one from the other. Launched on this migratory expedition, the words moved from one language to another before coming back to the one they started in, now radically transformed. The disappearance of the source text and of the precise references on which the construction of meaning is to be based, makes a paradox of the state of in-betweenness, which is an inherent aspect of translation, and full access to the underlying discourse is thus impaired. The decision to entrust the German translations to two different translators was designed to introduce a further break of meaning at this point: virtually a continuation of the project. “What does translating mean?”, wonders Umberto Eco in the introduction to his Dire quasi la stessa cosa (Bompiani, 2003), “The first, heartening answer would be: ‘saying the same thing in another language’. If it were not for the fact that, to start of with, we have considerable difficulty in establishing what ‘saying the same thing’ means, and we cannot be sure about all those operations we refer to as paraphrase, definition, explanation, and reformulation, to say nothing of supposedly synonymic substitutions. Secondly because, when faced with a text to be translated, we do not know what the thing actually is. And lastly, in some cases we may even have doubts about what saying means.” As part of a shared platform, Esigiamo appears as a metaphor of intercultural relations—the misunderstanding is emphasised in the audio recording which superimposes the two versions. And yet, “it is the ‘inter’—the cutting edge of translation and negotiation”, writes Homi Bhaba (The Location of Culture, Routledge, 1994), “*the in-between space*—that carries the burden of the meaning of culture”.

und Vermittlung», schreibt Homi Bhaba in Die Verortung der Kultur (1994), der Zwischen-Raum – der die Bürde der kulturellen Bedeutung trägt.

Das Projekt entstand 2007 in Zusammenarbeit mit Villa 5, dem multidisziplinären Künstlerinnenprogramm auf der Frauenstation der ehemaligen Klinik für Psychiatrie von Collegno in der Nähe Turins, als Teil des Approdi-Festivals. Am gleichen Ort wurde Esigiamo ein Jahr später der Ausgangspunkt für ein Seminar mit der Künstlerin unter der Leitung von der Literaturkritikerin und Übersetzerin Anna Nadotti (Werke von Amitav Gosh, Anita Desai, Vikram Chandra).

Die Unterzeichnenden der Erklärung kamen aus der westlichen Sahara, Algerien, Guatemala, Kolumbien, Argentinien, Palästina, Somalia, Mexico, Argentinien, Guatemala, Afghanistan, Brasilien, Irak, Israel, Argentinien, Bolivien, Argentinien und Italien (in dieser Reihenfolge).

The project was created in collaboration with Villa 5, the multidisciplinary residency programme for women's art in the women's section of the former psychiatric hospital of Collegno, near Turin, where it was part of the Approdi festival in 2007. One year later, at the same location, Esigiamo became the starting point for a seminar with the artist, directed by Anna Nadotti, literary critic and translator (of works by Amitav Gosh, Anita Desai, Vikram Chandra).

The signatories of the Declaration came from Western Sahara, Algeria, Guatemala, Colombia, Argentina, Palestine, Somalia, Mexico, Argentina, Guatemala, Afghanistan, Brazil, Iraq, Israel, Argentina, Bolivia, Argentina, and Italy, in that order.

× KOMMENTAR

Personal Translations, Lounge

Brent Klinkum hat die zwei Filme L'axe du mal (5.45 min, 2004) von Pascal Lièvre und Qaeda, quality, question, quickly, quickly, quiet (20 min, 2002) von Lenka Clayton vorgeschlagen

Sowohl L'axe du mal (Axis of Evil) als auch Qaeda, quality, question, quickly, quickly, quiet nehmen die Rede von George W. Bush zur Lage der Nation Anfang Januar 2002 als Ausgangspunkt. In dieser Rede versuchte der damalige US-Präsident die Länder Nordkorea, Iran und Irak in einen Zusammenhang mit Terrorismus zu stellen, um auf Grund der vermeintlichen Bedrohung des Weltfriedens seine Aufrüstungspläne zu rechtfertigen

Der Umgang mit diesem Ausgangsmaterial unterscheidet sich aber grundsätzlich: Während Lenka Clayton die gesamte Rede in ihre Bestandteile – also einzelne Wörter – zerlegt und diese in alphabetischer Reihenfolge neu aneinander reiht, zitiert das Video von Pascal Lièvre den Artikel «Armé pour menacer la paix du monde» (Bewaffnet, um den Weltfrieden zu gefährden) über George W. Bush aus Le Monde vom 31. Januar 2002: Dieser wird inszeniert als Karaoke zur Melodie des bekannten Popsongs When the Rain Begins to Fall von Jermaine Jackson und Pia Zadora.

× COMMENTARY

Brent Klinkum suggested the films L'axe du mal (5.45 min, 2004) by Pascal Lievre and Qaeda, quality, question, quickly, quickly, quiet (20 min, 2002) by Lenka Clayton.

Both L'axe du mal (Axis of Evil) and Qaeda, quality, question, quickly, quickly, quiet take George W. Bush's State of the Nation address from January 2002 as their starting point. In this speech the former US president sought to connect the countries of North Korea, Iran and Iraq with terrorism, the accompanying scenario of a threat to world peace justifying his plans for a further build-up of military might.

How the two artists deal with the material is fundamentally different: whereas Lenka Clayton dissects the entire speech into its constitutive elements – single words – and rearranges them in alphabetical order, Pascal Lièvre's video quotes the article on George W. Bush published in Le Monde on 31 January 2002, "Armé pour menacer la paix du monde" (Armed to endanger world peace): this is staged as a karaoke performance to the tune of the well-known pop song When the Rain Begins to Fall by Jermaine Jackson and Pia Zadora.

Ein Kommentar von / a commentary by *Olivia Plender*

Olivia Plender hat den Film The Loneliness of the Long Distance Runner von *Tony Richardson*, 99 min, 1962, vorgeschlagen

Olivia Plender suggested the film The Loneliness of the Long Distance Runner by *Tony Richardson*, 99 min, 1962

Der Weg nach Wigan Pier, 1937 von George Orwell verfasst, ist der detailreiche journalistische Bericht über die Lebens- und Arbeitsbedingungen im industriellen Norden Englands, der durch die damalige Wirtschaftskrise stark von Arbeitslosigkeit betroffen war. In seinem Buch diskutiert Orwell die auf das Klassensystem zurückgehende soziale Ungerechtigkeit, indem er sich selbst als Fallbeispiel heranzieht. Er sagt: «Ich wurde in das, was man als die untere Obere Mittelschicht bezeichnen könnte, hineingeboren ... Das wichtigste Merkmal des englischen Klassensystems ist, dass man es nicht gänzlich im Sinne von Geld erklären kann ... Es mag Länder geben, in denen man die Meinung eines Menschen aufgrund seines Einkommens vorhersagen kann, aber in England kann man sich da nie ganz sicher sein; immer muss man auch seine Traditionen in Betracht ziehen.»

Folgt man Orwells Logik, dann gibt es in jedem Stratum des englischen Klassensystems (Unter-, Mittel- und Oberschicht) neun Unterkategorien. Daraus ergeben sich 27 Klassen, die alle über ihre eigenen Verhaltenscodes, kulturellen Vorlieben und ihr eigenes Vokabular verfügen. Mittellos, aber mit viel kulturellem Kapital, besteht das besondere Los der unteren Oberen Mittelschicht darin, «sich an seiner vornehmen Herkunft festzuhalten, da es das einzige ist, was man hat», und den eigenen «guten Geschmack» bei jeder möglichen Gelegenheit durch Essen, Wein oder Musik, Literatur und Kunst zu beweisen.

Seit Orwells Zeiten sind durch das Ankommen der Massenmedien und die Veränderungen der britischen Gesellschaft, die auf die Schaffung des Wohlfahrtsstaates sowie die Masseneinwanderung der Nachkriegszeit zurückgehen, einige der sichtbarer Zeichen dieser Klassenunterschiede verschwunden. Aber das merkwürdige Andauern der Monarchie zeigt, wie die Tradition im England des 21. Jahrhunderts weiterbesteht. Selbst heute gibt es in vielen öffentlichen Einrichtungen noch strenge soziale Hierarchien, etwa im Parlament und in der Justiz, die sich in komplexen Ritualen, altmodischen Roben und dem Gebrauch vertraulichem Vokabulars ausdrücken – was den Staat für die Mehrheit der Bevölkerung unverständlich macht.

Written in 1937, The Road to Wigan Pier by George Orwell is a detailed journalistic account of living and working conditions in the industrial north of England, ridden with unemployment as a result of the depression. In the book Orwell raises a discussion of the social inequality produced by the class system, using himself as a case study. He says, "I was born into what you might describe as the lower upper middle class ... The essential thing about the English class system is that it's not entirely explicable in terms of money ... Probably there are countries where you can predict a man's opinion from his income but it's never quite safe to do so in England; you have always got to take his traditions into consideration as well".

Following Orwell's logic, within each strata of the English class system (lower, middle and upper) there exist nine sub sections. This would make twenty-seven classes, each with its own codes of behaviour, cultural tastes and vocabulary. Being without money but having plenty of cultural capital, the peculiar lot of the lower upper middle class is "to cling to your gentility because it's the only thing you have" and assert 'good taste' in food and wine or music, literature and art at every opportunity.

Since Orwell's time, some of the more visible signs of these class distinctions have been eroded, with the advent of mass media and the changes to British society that resulted from the creation of a welfare state, along with mass immigration in the post-war period. But the peculiar persistence of the monarchy reflects how in 21st century England tradition none-the-less remains. Even today a strict social hierarchy is enacted in many public institutions, including parliament and the judiciary, through complex rituals, the wearing of outmoded costume and use of esoteric vocabulary – thereby rendering the state incomprehensible to the majority of the people.

—

Ein Kommentar von / a commentary by Rael Artel

Rael Artel hat den Dokumentarfilm The State of Exception Proved to Be the Rule von Eduard Freudmann und Jelena Radić, 84 min, 2009, vorgeschlagen

Stress, Horror, Panik, Depression – Ausstellen im ultra-nationalistischen Dschungel

Nationalistisches Gedankengut, oft begleitet von den Phänomenen Fremdenfeindlichkeit und Rassismus, entstehen gerade wieder überall an den östlichen Grenzen Europas, von Helsinki bis Istanbul. Erhitzte Debatten über nationalistische Themen finden nicht nur in den Medien oder auf den Strassen der Vororte statt, sondern auch an Orten von Ausstellungen. Die zeitgenössische Kunst und ihre Institutionen sind integraler Bestandteil der Öffentlichkeit und daher ein Ort für öffentliche Diskussionen. Eine dieser Diskussionen, eine Ausstellung mit dem Titel Exception – Contemporary Art Scene from Prishtina (Ausnahme – die zeitgenössische Kunstszene aus Prishtina), fand in den Räumen der Kontekst Gallery, Belgrad, im Februar 2008 statt. Die Vernissage der Ausstellung geriet zu einem gewalttätigen Konflikt zwischen den Kunstwerken von KünstlerInnen mit dem «falschen» ethnischen Hintergrund und den gut gebauten und «richtig» geborenen Mitgliedern faschistischer Organisationen, Fussballfanatikern und der serbischen Polizei. Natürlich hat die Kunst diesen unfairen Kampf verloren und musste sich in der Folge auf defensive Positionen zurückziehen.

The State of Exception Proved to Be the Rule (Der Ausnahmezustand als Regelfall), eine Dokumentation von Eduard Freudmann und Jelena Radić, untersucht verschiedenste Aspekte in der Saga des Verbots der Ausstellung junger albanischer KünstlerInnen aus dem Kosovo inmitten des grössten soziopolitischen Kontexts im heutigen Serbien. Die Schliessung der Ausstellung sollte nicht als Ausnahmefall gesehen werden, sondern vielmehr als eine weitere Episode in der Reihe intoleranter und ausgrenzender nationalistischer Taten, die fortwährend von unseren Mitbürgern verübt werden.

Manche TheoretikerInnen haben den Nationalismus als Krankheit bezeichnet, andere als Religion des modernen Zeitalters. Einige ideologische Konstrukte sind mittlerweile sowohl im öffentlichen Diskurs als auch im Alltagsleben so weit verbreitet, dass es kompliziert geworden ist, ihre problematischen Aspekte und potentiellen Gefahren zu erkennen. Die Dokumentation zeigt die brutalen Ausschreitungen extrem nationalistisch gesinnter Gruppierungen Seite an Seite mit der Entwicklung einer theoretischen Verteidigungsausrüstung für die nahe Zukunft.

Rael Artel suggested the documentary film The State of Exception Proved to Be the Rule by Eduard Freudmann and Jelena Radić, 84 min, 2009

Stress, horror, panic, depression – exhibition-making in the ultra-nationalist jungle

The nationalist sentiments often accompanied by the phenomena of xenophobia and racism are re-emerging everywhere on the eastern borders of Europe, from Helsinki to Istanbul. Heated debates on national issues do not only take place in the media or the streets of suburbia, but might also be held in exhibition halls. Contemporary art and its institutions are integral parts of the public realm and therefore are a space for public discussion. One of these types of discussion, a show called Exception – Contemporary Art Scene from Prishtina, was hosted by the Kontekst Gallery, Belgrade, in February 2008. The exhibition opening grew into a violent conflict between the art works produced by artists with the “wrong” ethnic background and the well-built and “right-born” members of fascist organizations, football fanatics, and Serbian police forces. Of course, art lost this unfair fight and had to take defensive positions.

The State of Exception Proved to Be the Rule, a documentary by Eduard Freudmann and Jelena Radić, examines multiple aspects in the saga of the prohibition of the young Kosovar Albanian artists’ exhibition in the wider socio-political context of contemporary Serbia. Closing down the show should not be seen as an exceptional case, but as the next episode in the series of intolerant and exclusionary nationalist practices consistently executed by our fellow citizens.

Nationalism has been called a disease by some and a religion of modern times by other theoreticians. Some ideological constructions have become so omnipresent in both the public discourse and everyday mentality that it has become complicated to perceive their problematic features and possible dangers. The documentary portrays the brutal outbursts of extreme nationalist-minded forces side-by-side with the development of the theoretical defense armaments for the near future.

Ein Kommentar von / a commentary by *Stefanie Schulte Strathaus*

Stefanie Schulte Strathaus hat Film WVLNT [Wavelength For Those Who Don't Have the Time] von *Michael Snow*, 45 min, 1967, vorgeschlagen

Stefanie Schulte Strathaus suggested the film WVLNT [Wavelength For Those Who Don't Have the Time] by *Michael Snow*, 45 min, 1967

Vom Adventskalender zur Wundertüte: Zur Übersetzung von Zeit in Raum, Vergangenheit in Gegenwart und Film in Kunst

WAVELENGTH (1967) gehört zu den Werken des strukturellen Films, die einen erfahren lassen, was Kino ist. 45 Minuten 16mm-Film laufen durch einen Projektor, begleitet von einem ansteigenden Sinuston: Lineare Zeit, die den Raum durchdekliniert. Die Kamera bewegt sich (entgegen der kollektiven Erinnerung diskontinuierlich) durch ein Loft hindurch auf ein Stück Wand zwischen zwei Fenstern zu. Ein Bild, das dort hängt, zeigt eine Meeresoberfläche zunächst unbewegt (Fotografie) und dann bewegt (Film). Der formalen Ebene wird die Bedrohung des Realen entgegen gesetzt: Es erscheinen Personen im Bild, das Telefon klingelt, anscheinend wird ein Mensch umgebracht.

«Angesichts des strategischen Einsatzes der Dauer des Films spüren wir jede Minute der Zeit, die es braucht, um den Raum des Lofts zu durchqueren und am Ende des Films zum unendlichen Raum der fotografischen Abbildung von Wellen zu gelangen – und zum Ausblenden des Bildes ins Weiss. Der Film regt sowohl zur Langeweile und Frustration als auch zur Neugier und Offenbarung an...» (Michael Zryd)

36 Jahre später häufen sich Kuratorenfragen aus einer digitalen Zukunft, in der der Raum die Zeit dekliniert und Film nicht mehr Form, sondern Inhalt ist. Sie fragen nach einer digitalen Fassung für den Ausstellungsraum. Die gibt es nicht, wohl aber eine Übersetzung: WVLNT (Wavelength For Those Who Don't Have the Time). Zur Inhaltsangabe: «Originally 45 minutes, now 15!»

WVLNT besteht statt aus aufeinanderfolgenden Sequenzen aus Simultanitäten. 45 Minuten analoges Bild- und Tonmaterial wird in drei Teile geteilt, übereinandergelegt und digitalisiert. Dabei geht kein Stück der Geschichte verloren, wohl aber wird die Erzählung selbst nicht mehr gebraucht: Eine räumliche Strategie, in der wir jeden Winkel immer und immer wieder betrachten und etwas darin entdecken können, ohne, dass uns etwas passiert. Denn wenn die Handlungsmomente gleichzeitig existieren, entgehen sie der Logik der Narration. War der/die ZuschauerIn zuvor der Spannung ausgesetzt, Unerwartetem zu begegnen, überrascht oder enttäuscht zu werden, so kann er nun sicherstellen, dass sich in keiner Ecke des Raums etwas vor ihm verbirgt. Kein Kinosaal, der dunkel wird, kein Lautsprecher, aus dem unkontrollierbarer Ton kommt, die (nun noch buntere) Farbigekeit bleibt konstant. So auch der Einschub der Beatles: Strawberry Fields Forever.

From Advent calendar to lucky bag: on translating time into space, past into present and film into art

Wavelength (1967) is one of the works of structural film which allows one to genuinely experience what cinema is. For 45 minutes 16mm film runs through a projector, accompanied by a rising pure tone: linear time which parses space. The camera moves (contrary to collective memory discontinuously) through a loft towards a segment of wall between two windows. A picture that hangs there shows the surface of the sea, at first still (photography) and then choppy (film). The formal level is juxtaposed by the threat of the Real: persons appear in view, the phone rings; it seems as if someone has been killed.

“Given the film’s durational strategy, we feel every minute of the time it takes to traverse the space of the loft to get to the infinite space of the photograph of waves—and the fade to white—at the film’s end. The film inspires as much boredom and frustration as intrigue and epiphany...” (Michael Zryd)

Thirty-six years later curator requests pile up from a digital future in which space parses time and film is no longer form but content. They ask about a digital version for the exhibition room. There isn’t one, but probably a translation: WVLNT (Wavelength For Those Who Don't Have the Time).

The précis says: “Originally 45 minutes, now 15!” WVLNT is made up of simultaneities instead of subsequent sequences. Forty-five minutes of analogue image and sound material is divided into three sections, superimposed and digitalized. Nothing of the story is lost, but the narrative itself is no longer needed: a spatial strategy in which we can view each and every nook and cranny over and over again and discover something, without something happening to us. When moments of action exist simultaneously, they elude the logic of narration. If the viewer was once exposed to the tension of encountering the unexpected, of being surprised or disappointed, now they can make sure that nothing is hidden in any corner of the room. There is no cinema that falls dark, no speakers from which uncontrollable sounds are emitted, the coloration (now even brighter) remains constant. So too the insert by the Beatles: Strawberry Fields Forever.

**Verständigung in der Schweiz – und wohl auch
andernorts**

Georg Kreis

Okay, lasst uns ein wenig übers Übersetzen nachdenken! Das setzt aber voraus, dass es überhaupt etwas zu übersetzen gibt und sich jemand fürs Übersetzte überhaupt interessiert.

Was will und was soll übersetzt werden? Grundsätzlich alles, was geschrieben und gesprochen wird. Und noch manches hinzu. Denn der Rede ist bekanntlich viel. Die ganze Welt spricht zu uns, angefangen bei den Vögeln und den Blüten des Frühlings und dem Wind. Die Euphorie singt, das Elend schreit – vielleicht. Und was sagen denn Deine Augen? Was uns so erreicht, ist vielleicht bedeutsam an sich. Es wird aber zusätzlich bedeutsam, wenn es sich ausdrückt; und es wird uns noch bedeutsamer, wenn es uns gar berührt, weil es mich betrifft; und es wird super und mega bedeutsam, wenn es sogar noch gut ist.

Doch wovon rede ich? Zum Beispiel von Hans Krüsi, der 1995 gestorben, also bereits über ein Jahrzehnt tot ist. Sein Leben redet zu mir, das heisst ich föhl' mich von ihm angesprochen. 1920 als «Unehelicher» zur Welt gekommen, bei Pflegeeltern und im Waisenhaus aufgewachsen, keine richtige Ausbildung etc.

Sollte aber nicht vom Übersetzen hier die Rede sein? Das ist schon eine richtige Spur, denn Krüsi Hans hat die Welt übersetzt und er hat sie auch mir und anderen übersetzt. Und es brauchte – ich gestehe – andere, dass mich Krüsi erreichte und ich ihm begegnete. Denn real begegnet bin ich ihm nie, obwohl er jahrelang in Zürich (der Hauptstadt der Schweiz) Blumen verkaufte.

Andere haben auf ihn aufmerksam gemacht, ihn irgendwie übersetzt, vor allem wegen seiner sensationellen Bilder, die ihrerseits Übersetzungen waren. *Peintre naïf. Art brut*. Eine gewisse Vorliebe zum Kuhmotiv. Bei mir hat er sich im Nachdenken übers Thema wieder gemeldet, aber nicht wegen seiner Kühe, die mir ungemein gefallen, sondern wegen seiner Tonbandaufnahmen. Ja, Tonbandaufnahmen. Nicht gerade das Gespräch zwischen Nachtfaltern. Aber das morgendliche Vogelgezwitscher. Übersetzt hat er diese Stimmen zwar nicht. Aber er hat sie vermittelt. Verstehe sie, wer sie wolle und wie er sie wolle! Hinzu kamen viele andere Geräusche, auch das Geläut von Kuhglocken.

Ich habe meinen Krüsi-Band aus den Bücherregalen geholt und sogar auf Anhieb gewusst, wo es zu finden war.¹ Einen Band, den ich einem Ausstellungsbesuch in der Kartause

¹ Hans Krüsi. Zum 75. Geburtstag. Urnäsch 1995

**Communicating in Switzerland – and probably
elsewhere as well**

Georg Kreis

Okay, let's think about translating a little! But this presupposes that there's something to translate in the first place and that someone's even interested in what's translated.

What wants to be and what should be translated? Basically everything that is written and spoken. And a few other things as well. Then as is generally known, speech covers a lot. The whole world speaks to us, beginning with the birds and blossoms of spring and the wind. Euphoria sings, misery screams – perhaps. And what do your eyes say? What reaches us in this way is perhaps meaningful in itself. But it becomes additionally meaningful when it expresses something; and it becomes even more meaningful when it touches me because it concerns me; and it becomes super and mega meaningful if it's good on top of that.

But what am I talking about? For example Hans Krüsi, who died in 1995, and so who's been dead for over a decade now. His life speaks to me; that means, I feel like that he's addressing me. Born into the world in 1920 "out of wedlock", raised by foster parents and in an orphanage, no real education, etc.

But aren't we supposed to be talking about translation? Wait, we are on the right track, because Krüsi Hans interpreted the world and he translated it for me and others. And – I freely admit – others were needed that Krüsi reached me and I met him. For in reality I never met him, although for years he sold flowers in Zurich (the capital of Switzerland).

Others drew attention to him, translated him in a fashion, above all because of his sensational paintings, which in turn were translations. *Peintre naïf. Art brut*. A certain preference for cow motifs. He's got in touch again with me while I was thinking about this topic, but not because of his cows, which I like immensely... but because of his sound recordings. Yes, sound recordings. Not particularly the conversation between moths. But the twittering birds in the early morning. He didn't translate these voices. But he did pass them on. Understand them who may and in any way they want! There were also loads of other noises, including the ringing of cowbells.

I fetched my Krüsi book from the bookcase and even knew straightaway where it was.¹ A book I have from an exhibition in the Ittingen charterhouse, an exhibition I visited

¹ Hans Krüsi. Zum 75. Geburtstag. Urnäsch 1995.

Ittingen verdanke; einen Ausstellungsbesuch, den ich verschiedenen anregenden Zeitungsberichten verdanke (z.B. Annemarie Monteil), die ihrerseits den Kuratoren und Institutionen danken. Ausgangspunkt dieser breiten und die Zeit überdauernden Rezeption ist der Hans Krüsi aus Appenzell, aber eher in St. Gallen lebend, wenn man von seinen täglichen Blumen-Expeditionen an die Zürcher Bahnhofstrasse absieht.

Krüsi: Ein zwar spät, erst 1975 aufgebrochenes sensationelles Gestaltungsbedürfnis, ein sensationellen Mitteilungsbedürfnis, wobei beides Hand in Hand geht, keine Mitteilung ohne Gestaltung, keine Gestaltung ohne Mitteilung. Und beides zusammen eine Übersetzung von Welt. In den späteren Jahren kam Krüsi offenbar in die Hände eines dominanten Zürcher Galeristen, der kaum mehr ein direktes Gespräch zwischen dem Kunstschaffenden und Kunstinteressierten zuließ und als eine Art filtrierender Dolmetscher Auskünfte erteilte, die nicht verlangt worden waren, und Fragen überhörte, die ihm nicht passten.² 1983/84 entstand zum kauzigen Künstler ein von Simon Edelstein und Pierre Briner gemachter Fernsehfilm.

Dann kommt die doppelte Übersetzung der Krüsi-Weltübersetzungen: Mein Krüsi-Band (einer von mehreren) ist zweisprachig; er bringt in deutschen Texten das Œuvre näher, und diese Texte werden in der geltenden Lingua franca auch einem breiteren Publikum zugänglich gemacht. «Für Krüsi ist die Kuh schlicht eine Kuh, also ein muhendes, bedrohlich grosses, gehörntes Wesen.» «For Krüsi a cow is simply a cow – a menacingly large, horned creature that moos.»³ Diese klassische Art des Übersetzens erhöht zweifellos und in erfreulicher Weise die Verbreitungs- und Verkaufsmöglichkeiten.

Vielleicht bewegen wir uns hier auf einem Nebengeleise, das schon bald zum Stumpengeleise wird. Was die kurze Fahrt auf diesem Geleise sagen sollte: Möglicherweise ist alles Übersetzung und vieles, aber doch nicht ganz alles ist Sprache. Sprache! Die meisten Texte über Sprache setzen voraus, dass man weiss, was Sprache ist. Wissen wir es? Oder haben wir das Sprechvermögen nicht einfach, etwas mehr oder etwas weniger? Wir haben manches mit grösster Selbstverständlichkeit, und wissen gerade wegen des selbstverständlichen Habens nicht so recht, was es eigentlich ist und wie es funktioniert. Gesundheit und Gehvermögen – Zeit.

² Peter E. Schaufelberger im genannten Band.

³ Peter Killer, Übersetzung von Catherine Schelbert, im genannten Band.

thanks to various enthusiastic newspaper reviews (e.g. Annemarie Monteil), which in turn thank the curators and institutions. The starting point of this broad reception outlasting time is Hans Krüsi from Appenzell, who lived more in St. Gallen though, except of course for his daily flower expeditions to Zurich's Bahnhofstrasse.

Krüsi: a sensational need to compose that sprouted late – first in 1975 –, a sensational need to communicate, whereby they go hand in hand, no message without composition, no composition without communicating a message. And both together are an interpretive translation of the world. In later years Krüsi obviously came under the wraps of a dominant Zurich gallery owner who hardly permitted any more direct conversation between the artist and those interested in the arts, and so acting as a kind of filtering interpreter passed on information nobody ever wanted and overheard any questions which didn't suit him.² In 1983/84 Simon Edelstein and Pierre Briner made a television film on the wonderfully grumpy artist.

Then there is the double translation of the Krüsi world translations: my Krüsi book (one of many) is bilingual; it gives us an understanding of the oeuvre in German texts, and these texts are made accessible to a larger audience in the lingua franca of the day. Für Krüsi ist die Kuh schlicht eine Kuh, also ein muhendes, bedrohlich grosses, gehörntes Wesen/For Krüsi a cow is simply a cow – a menacingly large, horned creature that moos.³ This classical mode of translation doubtlessly and gratifyingly enhances the possibilities of circulation and sales.

Perhaps we've allowed ourselves to be sidetracked here, which will soon enough turn into a dead-end. What the short trip on this track is supposed to say: potentially everything is translation and much of it, but not quite everything, is language. Language! Most texts about language presuppose that one knows what language is. Do we know? Or don't we simply have the faculty to speak, a little more than others? We take so much we have for granted, and precisely because of this taking-for-granted we really don't know what it actually is and how it functions. Health and the capacity to walk – time.

Speech in a multilingual country

What has been sketched out up until this point may seem to be a specific Swiss story. Who would be called Hans in a neighbouring country, and then Krüsi as well? It's probably gotten around by now that Switzerland cannot claim exclusive rights to cows. And *paintre naïf* and flower sellers are probably to be found in other countries. When,

² Peter E. Schaufelberger in the aforementioned book.

³ Peter Killer, translation by Catherine Schelbert, in the same book.

Reden im mehrsprachigen Land

Was bisher ausgeführt wurde, mag als spezifisch schweizerische Story erscheinen. Wer würde in einem der Nachbarländer schon Hans und zudem Krüsi heissen. Auf die Kühe, das hat sich wahrscheinlich herumgesprochen, kann die Schweiz kein Monopol geltend machen. Und *Paintre naïf* und Blumenverkäufer dürfte es in anderen Ländern ebenfalls geben. Wenn im Folgenden nach der Krüsi-*Introduction* in etwas traditionellerer Weise über das Reden in der Schweiz nachgedacht wird, dann gilt das bloss teilweise spezifisch Schweizerischem. Und dieses anscheinend Schweizerische gilt ja nur für einen von mehreren Landesteilen. Man kann nicht genug betonen, dass die Schweiz nicht nur aus der deutschen Schweiz und übrigens die deutsche Schweiz nicht nur aus Zürich besteht.⁴

Das Spezielle der deutschen Schweiz ist nicht der Dialekt (die Diglossie) an sich, sondern dessen (deren) starke Ausprägung. Sie stiftet Identität, heisst es, wobei die Fremdwahrnehmung wohl wichtiger ist als die Selbstmanifestation. Dialekt kann gewiss auch die Funktion von Selbstmanifestation im Sinne des Dazugehörens haben. So konnte es dem Schreibenden passieren, dass er eine schwarzhäutige Kassenfrau gutgemeint, aber fälschlicherweise hochdeutsch ansprach und diese (vielleicht in demonstrativ akzentuierter Weise) in breitem Basler Dialekt antwortete und so zu verstehen gab, dass sie keine Fremde ist.

Identität und Identifikation: Einem Walliser (das Beispiel wird in Varianten noch mehrfach kommen) dürfte es nicht speziell auffallen, wenn er im (Ober)Wallis Walliser Dialekt spricht. Vielleicht sind die Binnenvarianten innerhalb dieses Dialekts so stark, dass man auch unter sich die unterschiedliche Herkunft identifizieren kann. Der Sprachatlas, den es

after the Krüsi *introduction*, in the following we shall mull over speech in Switzerland in a more traditional way, then this pertains merely in part to what is specific Swiss. And this that is apparently Swiss pertains only for one of several parts of the country. One cannot overemphasise that Switzerland is not only made up of German Switzerland, and for that matter that German Switzerland is not solely made up of Zurich.⁴

The special thing about German Switzerland is not the dialect (diglossia) per se, but rather its (their) marked character. It is said that it forges identity, whereby external perception is probably more important than the self-manifestation. Dialect certainly also has the function of self-manifestation in the sense of belonging to an entity. It could well happen to this writer that, meaning well albeit mistakenly, he speaks to a dark-skinned cashier in High German and she (perhaps in demonstrative accentuated tone) answers in broad Basel dialect and so signals in no uncertain terms that she is not a foreigner.

Identity and identification: it's more than likely that a Valaisian (this example will crop up repeatedly in a number of variations) would not really be struck by anything out of the ordinary when he speaks Walliser dialect in (upper) Valais. Perhaps the internal variations within this dialect are so strong that the different places of origin can be identified. The language atlas that most certainly exists would provide the information. The Walliser dialect may always have differed, so to say, from the other Swiss German dialects (e.g. in its use of the forms of the present perfect). Or it has remained intact and adapted so little to the others thanks to the peripheral location that it seems to take an exceptional position in the Swiss-German language landscape. In any case, it has a special character that means

⁴ Dies gestützt auf die folgende Literatur: Jüngste Publikation Sprachenvielfalt und Kulturfrieden. Sprachminderheit – Einsprachigkeit – Mehrsprachigkeit – Probleme und Chancen sprachlicher Vielfalt. Hg. v. Georges Lüdi / Kurt Seelmann / Beat Sitter-Liver. Freiburg i. Ue. / Stuttgart 2008. Mit einem Beitrag auch des Vf.: Prinzipien und Praxis der Multikulturalität in der heutigen Schweiz. S. 339-355. – Standardwerk: Hans Bickel, Robert Schläpfer (Hg.), Mehrsprachigkeit eine Herausforderung. Aarau 1994. – Weitere Titel in chronologischer Reihenfolge: Parlo un'altra lingua, ma ti capisco. Poschiavo 1997. – Max Mittler (Hrsg.), Wieviel Englisch braucht die Schweiz. Frauenfeld 1999. – Iwar Werlen, Der zweisprachige Kanton Bern. Bern 2000. Zukunft des Sprachenunterrichts in der Schweiz. Lenzburg (Forum Helveticum) 2001. – Philipp Haselbach, Zwischen Linie und Zone. Freiburger Sprachgrenze in der Zeit von 1890-1960. Freiburg 2001. – Norbert Furrer, Die vierzigsprachige Schweiz. Sprachkontakte und Mehrsprachigkeit in der vorindustriellen Gesellschaft (15.-19. Jahrhundert). Zürich 2002. – Bernhard Altermatt, La politique du bilinguisme dans le canton de Fribourg (1945-2000). Entre innovation et improvisation. Fribourg 2003.

⁴ This is based on the following literature: most recent publication, Sprachenvielfalt und Kulturfrieden. Sprachminderheit – Einsprachigkeit – Mehrsprachigkeit – Probleme und Chancen sprachlicher Vielfalt. Georges Lüdi / Kurt Seelmann / Beat Sitter-Liver (eds) Freiburg i. Ue. / Stuttgart 2008. With an article by the present author: Prinzipien und Praxis der Multikulturalität in der heutigen Schweiz, 339-355. – Standard works: Hans Bickel, Robert Schläpfer (eds), Mehrsprachigkeit eine Herausforderung. Aarau 1994. – Further titles in chronological order: Parlo un'altra lingua, ma ti capisco. Poschiavo 1997. – Max Mittler (ed), Wieviel Englisch braucht die Schweiz. Frauenfeld 1999. – Iwar Werlen, Der zweisprachige Kanton Bern. Bern 2000. Zukunft des Sprachenunterrichts in der Schweiz. Lenzburg (Forum Helveticum) 2001. – Philipp Haselbach, Zwischen Linie und Zone. Freiburger Sprachgrenze in der Zeit von 1890-1960. Freiburg 2001. – Norbert Furrer, Die vierzigsprachige Schweiz. Sprachkontakte und Mehrsprachigkeit in der vorindustriellen Gesellschaft (15.-19. Jahrhundert). Zürich 2002. – Bernhard Altermatt, La politique du bilinguisme dans le canton de Fribourg (1945-2000). Entre innovation et improvisation. Fribourg 2003.

sicher gibt, würde darüber Auskunft geben. Der Walliser Dialekt mag gegenüber den übrigen schweizerdeutschen Dialekten sozusagen schon immer andersartig gewesen sein (z.B. in der Verwendung von Perfektformen). Oder er hat sich wegen seiner Randlage besonders gut erhalten und so wenig angepasst, dass er in der deutschschweizerischen Sprachlandschaft eine Sonderstellung einzunehmen scheint. Jedenfalls hat er einen Sondercharakter, der ihm die in Radiosendungen nachgefragte Präsenz gibt (wie den Deutschbündnern). Er steht – wie Bio – für Ursprünglichkeit und Echtheit und bildet ein positives Profil im Vergleich zu der grossflächigen und nivellierten Mittelländmischung.

Die Dialekte werden zu Recht als Muttersprachen verstanden. Nur teilweise zu Recht wird aber davon ausgegangen, dass man nur eine Muttersprache haben kann und folglich das Hochdeutsch keine Muttersprache sei. Dass Hochdeutsch eine halbfremde Sprache ist, bemerkt man am Entfremdungsgefühl, das aufkommt, wenn Deutschschweizer aus Rücksicht auf anwesende Nichtdeutschschweizer miteinander hochdeutsch reden. Denn mit diesen in einer völlig fremden Sprache reden ist einfacher als in dieser zu nahen und doch nicht ganz eigenen Sprache.

Dieses Problem hat man, wenn frankophone oder italophone Miteidgenossen zugegen sind. Man hat es zuweilen aber auch mit der Immigrationsbevölkerung. Lernt diese die Sprache des Aufnahmelandes in Sprachkursen, erwirbt sie Kenntnisse in Hochdeutsch, lernt sie im Alltag, ist dies der lokale Dialekt. Was tun beispielsweise an einem Elternabend?

Als kosmopolitisch eingestellter Erdenbürger weiss man, dass man sich zunächst exploratorisch verhalten und herausfinden muss, wie man mit wem redet. Dem steht das helvetische Territorialitätsprinzip entgegen, dass mindestens in offiziellen Dingen klar regelt, was Ortssprache ist. Die sprachliche Plurikulturalität ist ein Pluralismus von Sprachterritorien und ursprünglich einigermassen homogenen Sprachgruppen. Die Garantie des sprachterritorialen Besitzstands war und ist auch eine Voraussetzung für den Sprachenfrieden. Ein Romand in der deutschen Schweiz oder ein Deutschschweizer im italienischsprachigen Landesteil hat kein Anrecht auf Abstimmungsunterlagen in seiner (nationalen) Muttersprache.

Diese Verhältnisse erleichtern aber in keiner Weise den Umgang mit einzelnen Migrationspersonen einer anderssprachigen Diaspora. Diesbezüglich hat die Schweiz anderen Ländern überhaupt nichts voraus, sie könnte höchstens insofern etwas hindendrein sein, als sie zu Unrecht meinte, wegen ihrer alten Viersprachigkeit für die moderne Vielsprachigkeit besser gerüstet zu sein.

its presence is demanded in radio programmes (like Grisons). It stands for – similar to all that is labelled organic – naturalness and authenticity and forms a positive profile in comparison to the midland mishmash, used widely and its unique contours levelled out.

Dialects are correctly understood as mother tongues. In part only correct though is the assumption that one can have only one mother tongue and that High German is thus not a mother tongue. That High German is a half-strange language is noticeable when one is overcome by the sense of estrangement that comes with Swiss Germans speaking High German for the benefit of any non-Swiss Germans present. It is simpler to speak with them in a completely foreign language than in this language that cuts so close and is yet not quite one's own.

This is a problem one has when French- or Italian-speaking Swiss are present. But sometimes one speaks with the immigrant population. If they learn the language of the host country in language courses, then they gain a command of High German; should they learn it in everyday situations, then this is invariably the local dialect. What is to be done at – for example – a parent's evening?

As a citizen of the earth with a cosmopolitan outlook, one knows that one has to first be exploratory and find out with whom one is talking. This runs contrary to the Helvetian territoriality principle that clearly regulates, at least in official things, what the local language is. The linguistic pluriculturalism is a pluralism of language territories and language groups that were originally more or less homogeneous. The guarantee of language territorial vested rights was and is a prerequisite for the peace between languages. A Romand in German Switzerland or a Swiss German in Italian-speaking regions has no right to be supplied with referendum documents in his/her (national) mother tongue.

These circumstances make it no easier however to speak with individual migrants of a diaspora speaking another language. In this respect, Switzerland has absolutely nothing over other countries; indeed, it could even lag behind in so far as it incorrectly claims to be better equipped to meet the challenges of modern multilinguality thanks to its old quadrilinguality.

Wie gut ist die Verständigung unter den politischen Eliten der Schweiz? Im Plenum der Ratssäle wird simultan gedolmetscht. Selbst das banalste Ritual, aber nur in den beiden grössten Landessprachen: «Die Debatte ist geschlossen» «Le débat et clos». Fast wie automatisierte Durchsagen der SBB. Italophone und Rätoromanen dürfen ihre Muttersprache zwar sprechen, wenn sie aber verstanden werden wollen und wenn sie wollen, dass man ihnen ein klein wenig zuhört, dann müssen sie sich sprachlich anpassen. Mindestens so wichtig wie die rednerischen Manifestationen im Plenum sind die Vorverhandlungen in den Kommissionen. Von Zeit zu Zeit kommt da die Forderung auf, diese Verhandlungen ebenfalls mit Übersetzungshilfen auszustatten. Ein solcher Support greift aber zu kurz und ist letztlich kontraproduktiv. Denn eine weitere Stufe weiter hinten in der binneneidgenössischen Verständigungskette lauert das Problem der Partizipation an den berühmten Couloir- und Beizengesprächen. Da helfen keine Dolmetscher, da hilft nur noch ein von der Eidgenossenschaft zur Verfügung gestellter Sprachkurs.

Da ist der Moment, im aktiven oder passiven Umgang mit fremden Sprachen die Unterscheidung zwischen Sprachbereichen und Sprachkompetenzen anzusprechen. Es gibt eine sinnvolle Unterscheidung zwischen der Grundfähigkeit der Verständigung mit Mund und Ohr, aber auch mit den Händen und – wenn's sein muss – mit den Füßen; und dem Verfügen über einen Wortschatz, wobei man zwischen einem unerlässlichen Kernbestand und einem optionalen Komplementärbestand unterscheiden kann. Im Kernbestand gibt es, nach Sachbereichen unterschieden, auch ein formalisiertes Reden, das man vergleichsweise leicht versteht und reden kann. Das gewährleistet einen flüssigen Verkehr, bindet die Teilnehmenden aber an ein standardisiertes Reden, das kaum Zwischentöne und schon gar kein (unter Umständen kreatives) Ausbrechen aus den sprachlichen Trampelpfaden erlaubt.

Elementare Übersetzungshilfen sind gegenüber anderssprachiger Einwanderungsbevölkerung zuweilen unerlässlich. Ob dieser «service» angeboten wird, hängt von Prinzipien und Interessenlagen ab. Zum Beispiel vom Prinzip des Anspruchs auf Grundversorgung, wenn etwa ein fremdsprachiger Patient medizinisch betreut werden muss. Und zum Beispiel das Interesse, dass fremdsprachige Eltern eine Anweisung der Schule direkt verstehen sollten, ohne auf die Übersetzung ihres (Schul)Kindes angewiesen zu sein. Wenn professionelle Dolmetscher eingesetzt werden müssen, fragt sich, wer diese bezahlen muss.

How good is the communication amongst Switzerland's political elites? At the plenary assembly of the councils simultaneous interpreters are at work. Even the most banal of rituals, but only in the two largest national languages: "Die Debatte ist geschlossen"/"Le débat et clos". Almost like an automated announcement from Swiss Federal Railways. Italophones and Rhaetians may speak in mother tongues, but should they wish to be understood and if they wish that they are listened to a little bit, then they have to adjust linguistically. At least just as important as the oratorical presence in the assembly are the pre-negotiations which take place in the commissions. From time to time the demand is expressed that these negotiations also be furnished with interpretation aids. Such a support is short sighted and ultimately counterproductive. Then a further level below in the Swiss-internal communication chain lurks the problem of participation in the notorious couloir and Beizen talks. Here no interpreter is of assistance; only a language course provided by the confederation.

The moment has come to address the distinction between language areas and language competencies in active or passive dealings with foreign languages. There exists a sensible distinction between the basic ability to communicate with our mouth and ears, but also with our hands and – if necessary – feet, and having command of a vocabulary, whereby one can differentiate between an indispensable core stock of words and an optional complementary stock. In the core stock there is also a formalised speech, distinguished according to subject matters, which is comparably easy to understand and speak. This guarantees fluent intercourse, but binds the involved parties to a standardised speech that allows hardly any nuances and most certainly no (in some circumstances creative) diverging from the trampled paths of language.

Basic translation help for migrants speaking other languages is at times indispensable. If this service is provided depends on principles and interests. For example on the principle of the right to receive basic medical care when a person speaking a foreign language seeks treatment. And for example the interests in having parents directly understand a notification of some sort from school without needing to rely on a translation given by their child. If professional interpreters/translators need to be called upon, then the question is who is to pay for them.

Schreiben im mehrsprachigen Land

Selbstverständlich hat die offizielle Mehrsprachigkeit auch ein Herstellen von Textdokumentationen in unterschiedlichen Sprachen zu Folge. Hier kommt nun voll die klassische Übersetzungsproblematik zum Zug: Hier stellt sich die Frage, welche Sprache die Ursprache ist, aus der die zu übersetzenden Texte hervorgehen. Und hier besteht das nachvollziehbare Malaise (Unbehagen), dass zumeist vom Deutschen ausgegangen wird und dieses Deutsch ein bestimmtes Denken beinhaltet, das dann via die Übersetzung (sie mag noch so gut sein) in die anderen Sprachen imperial infiltriert. Das führt dann zu Verhältnissen, in denen die einen immer «nur» übersetzen, während andere Primärtexte von Null auf produzieren dürfen. Kommt noch die zeitliche Problematik hinzu, die darin besteht, dass man die deutschen Texte meist zuerst zur Verfügung hat und auf die anderen Texte lange warten muss.

Auch im schriftlichen Bereich stellt sich die Frage, wie weit man Personen entgegenkommen soll, welche die Ortsprache nicht oder schlecht verstehen und darum in deren fremden Muttersprache angesprochen werden sollen. Auch hier die Massgabe der Interessenlage. Will man, dass eine Hausordnung (punkto Waschtag, Treppenreinigen, Abfallentsorgung etc.) richtig befolgt wird und will man das richtige Befolgen auch einfordern können, muss man den Hausbewohnern unter Umständen sprachlich entgegenkommen.

Es ist klar, dass ein «zu grosses» Entgegenkommen, die sprachliche Integration verzögert oder verhindert, weil der entsprechende objektive Zwang fehlt. Einen vieldiskutierten Anwendungsfall bildete die sprachliche Gestaltung der Theorietest im Rahmen der Autofahrprüfungen. Mit dem Argument, dass dies die Verkehrssicherheit erhöhe, wurden die Prüfungsaufgaben von den meisten kantonalen Strassenverkehrsämtern in den drei Landessprachen (selbst GR ohne Rätoromanisch) sowie Englisch, Spanisch, Portugiesisch, Serbokroatisch, Türkisch und Albanisch angeboten. Im Herbst 2006 ging dann die Meldung durch die Medien, dass man aus zwei Gründen auf den 1. Januar 2008 eine Reduktion auf die drei grösseren Landessprachen anstrebe: zum einen aus Spargründen und zum anderen, weil man dem interkantonalen Prüfungstourismus entgegenwirken möchte, der in Kantonen mit stärker entgegenkommenden Prüfungen eine Mehrbelastung mit Anmeldungen aus anderen Kantonen anfallen liess. Zudem seien die sechs Sprachen zusammen nur auf einen Anteil im unteren

Writing in a multilingual country

Of course the official multilingualism also means that texts and documents are produced in different languages. This is where the classical translation problematic comes to the fore: here the question is which language is the source language out of which the texts to be translated arise. And here persists the understandable malaise (discontent) that for the most part German is posited as the source and this German implies a specific way of thinking that, imperially, infiltrates the other languages via the translation (no matter how good they may be). This leads to circumstances wherein one group of language speakers “only” translate, while others may produce primary texts from scratch. This is exacerbated by the time problem: the German texts are mostly available first and one has to wait awhile for the other texts.

In the written area, too, the question emerges as to how far persons are to be accommodated who understand the local language poorly or not at all and thus need to be addressed in their foreign mother tongue. And here, too, the interests determine what is done. If one wants house rules (in terms of washday, cleaning the stairs, garbage collection, etc) to be followed and also wants to demand that these be adhered to, then they have to consider the other residents and accommodate their language needs.

It is clear that “too much” accommodation delays or even hinders linguistic integration because the corresponding objective necessity is missing. A much-discussed case of this sort was the language stipulations of the theory section in the driver’s licence test. With the argument that this increases road safety, most of the cantonal road traffic authorities offered the test papers in the three national languages (even GR without Rhaeto-Romanic) as well as English, Spanish, Portuguese, Serbo-Croatian, Turkish and Albanian. In autumn 2006 it was reported in the media that for two reasons a reduction to the three larger national countries was being aimed for by 1 January 2008: firstly, as a cost-cutting measure, and secondly to counteract the inter-cantonal tourism in taking the driver’s test, which has resulted in a surplus load of applications falling on those cantons where the test is more accommodating. Moreover, the six languages together have made up only a lower single digit percent.⁵ It would also be relevant to invoke the principle of equal treatment, because this provision privileges a specific group of immigrants and disadvantages others (e.g. Swedes and Hungarians).

⁵ Media reports 24 November 2006, 17:38 [sda/sper]. The Eidgenössische Ausländerkommission (EKA, Federal Commission for Foreigners) regretted the decision. It said that in less qualified employment a driver’s licence is one the key prerequisites for keeping a job. It is important that the theory test be set in a normal and common language and move away from official German [‘activate the horn’ instead of simply ‘honking’].

einstelligen Prozentbereich gekommen.⁵ Man hätte auch noch das Gleichbehandlungsprinzip anführen können, weil diese Regelung eine bestimmte Gruppe von Immigranten bevorzugte und andere (z.B. Schweden und Ungarn) benachteiligte.

Überall ist Babylon

Wäre der babylonische Turm fertiggestellt worden, wenn es gute und genügend Übersetzer auf dem Bauplatz gegeben hätte? Die Metapher des Turmbaus von Babel ist in der Auseinandersetzung mit der Sprachenproblematik recht präsent.⁶ Das Sprachenwirrwarr ist bekanntlich aber nur ein Nebenasspekt in dieser Geschichte, in deren Zentrum die menschliche Vermessenheit eines überbissenen Projekts steht.

Fehlende Sprachkompetenz kann Ursache für Konflikte, Disharmonie, Missverständnisse, ausbleibende Kooperation sein – wenn man miteinander kutschieren muss oder will. Mehr zur Erheiterung denn als vorbildliche Auffassung sei die Meinung eines Lausanner Magistraten zitiert, der im Sinne einer *boutade* sagte, dass die schweizerischen Landesteile so gut miteinander auskommen, weil sie sich nicht verstünden.⁷

Die ursprünglich negativ gemeinte Sprachenvielfalt im alten Babylon – eine Strafe Gottes! – wird mittlerweile recht oft auch positiv verwendet und steht für bunte, multikulturelle Realität. Ein Beispiel dafür ist die Namensgebung für eine seit 1991 im Tessin erscheinende Zeitschrift: Babylonia: rivista per l'insegnamento e l'apprendimento delle lingue.⁸ Die Umwertung gilt indessen nicht nur für die Vielfalt der Sprachen, sondern auch für die Vielfalt *in* der Sprache. Während man in normativer gestimmten Zeiten glaubte

5 Medienberichte 24. November 2006, 17:38 (sda/sper). Die Eidgenössische Ausländerkommission (EKA) bedauerte den Entscheid. Sie sagte, gerade bei wenig qualifizierten Berufen gehöre der Fahrausweis zu einer der Voraussetzungen, um eine Stelle zu erhalten. Wichtig sei es, die Theorieprüfungen auch in einer normalen und geläufigen Sprache abzufassen und vom Amtsdeutsch [«Betätigten der Hupe» statt «hupen»] wegzukommen.

6 Vgl. etwa schon im Titel: Andreas Ross, Europäische Einheit in babylonischer Vielfalt. Frankfurt a.M. 2003 (dieser Arbeit geht der Frage nach, inwiefern die EU-Institutionen in der Lage sind, den «Integralen Multilingualismus» zu verwirklichen. Oder im Text Eva Gugenberger/Mechthild Blumberg (Hg.), Vielsprachiges Europa zur Situation der regionalen Sprachen von der iberischen Halbinsel bis zum Kaukasus. Frankfurt a.M. 2003.

7 Georges-André Chevallaz: «Ils s'entendent bien, car ils ne se comprennent pas.» [Anm. 3, S. 45].

8 Oder das Buch von Daniel Cohn-Bendit und Thomas Schmid, Heimat Babylon. Das Wagnis der multikulturellen Demokratie. Hamburg 1992. – Zuvor das Heft Le plaisir des langues in der Reihe l'Hebdo April/Mai 1989 mit dem Editorial unter dem Titel Vive Babel.

Babylon is everywhere

Would the tower of Babylon have ever been completed if there had been enough good translators on site? The metaphor of building the tower of Babylon is very much present in debates on the language problematic.⁶ As is generally known, the confusion of languages is however only a secondary aspect in a story that revolves around the impudence of a hubristic project.

A lack of language competence can be the cause of conflicts, disharmony, misunderstandings, absent cooperation – if one wants to or has to get along with one another. More for amusement than as model view, here is the opinion of a Lausanne magistrate who in the sense of a *boutade* once said that the different regions of the country get along so well because they don't understand one another.⁷

Originally meant negatively, the diversity of languages in old Babylon – a punishment meted out by God! – is meanwhile quite often given a positive turn and stands for a colourful, multicultural reality. One example of this is the name given to a journal published in Ticino since 1991: Babylonia: rivista per l'insegnamento e l'apprendimento delle lingue.⁸ The revaluation not only pertains to the diversity of languages, but also for the diversity *in* a language. While one believed to know in times disposed to normative conceptions what language is and indeed how it should be, today a consensus reigns, particularly amongst experts, that this is no longer so clear cut. The question is being asked: what is language?⁹ And one knows that socio-culturally different languages are spoken within one language. In this respect, it is hardly feasible to call in professional interpreters/translators because one has to make it one's own business, together with the others – between speakers and listeners, senders and receivers. However, more important than speaking is understanding. The story of Babel makes no reference to this point – rather, it is

6 Also evident in the title: Andreas Ross, Europäische Einheit in babylonischer Vielfalt. Frankfurt a.M. 2003 (this work explores the question if EU institutions are capable of realising an "integral multilingualism". See also Eva Gugenberger/Mechthild Blumberg (eds), Vielsprachiges Europa zur Situation der regionalen Sprachen von der iberischen Halbinsel bis zum Kaukasus. Frankfurt a.M. 2003.

7 Georges-André Chevallaz: "Ils s'entendent bien, car ils ne se comprennent pas." (Note 3, p. 45).

8 Or the book by Daniel Cohn-Bendit and Thomas Schmid, Heimat Babylon. Das Wagnis der multikulturellen Demokratie. Hamburg 1992. – Beforehand the journal, Le plaisir des langues in the series l'Hebdo April/May 1989 with the editorial entitled Vive Babel.

9 This question is posed rhetorically by Michael Werner for example: Politiques et usages de la langue en Europe. Paris 2007, p. 16.

zu wissen, was Sprache sei und wie sie sein müsse, besteht heute vor allem unter den Fachleuten ein Konsens, dass dies alles nicht mehr so klar ist. Man fragt sich: Was ist eigentlich Sprache?⁹ Und man weiss, dass innerhalb einer Sprache sozial-kulturell verschiedene Sprachen gesprochen werden. In dieser Hinsicht kann man kaum professionelle Dolmetscher/Übersetzer/innen beiziehen, da man diese Aufgabe selbst machen, zusammen mit den anderen – zwischen Sprechenden und Zuhörenden, zwischen Sendenden und Empfangenden. Wichtiger als das Sprechen ist allerdings das Verstehen. Auf diesen Punkt bezieht sich die Geschichte nicht von Babel, sondern vom Pfingstwunder, als man in verschiedenen Zungen sprach und sich dennoch verstand.¹⁰ Es leuchtet schnell ein, dass in diesem Fall nicht auf die technische Fähigkeit des Redens und Verstehens ankommt, sondern auf die Mentalität, auf den Geist. Dem würde auch der Appenzeller *Naif* Hans Krüsi zustimmen.

Georg Kreis, Prof. für Neuere Allgemeine Geschichte und Schweizergeschichte und Leiter des interdisziplinären Europainstituts der Universität Basel. Hat einmal vor Jahren (!) ein grosses Nat. Forschungsprogramm zum Thema Nationale Identität und kulturelle Vielfalt geleitet.

⁹ Diese Frage wird rhetorisch z.B. von Michael Werner aufgeworfen in: Politiques et usages de la langue en Europe. Paris 2007. S.16.

¹⁰ Gemäss Apostelgeschichte 2,1-4: «Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem heiligen Geist und fingen an, zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.» – Als Beispiel dafür, dass man darin ein Gegenbild zu Babel sehen kann: Maria Schwabe (Hrsg.), Pfingsten statt Babel. Zur Mystik und Spiritualität im Weltsozialforum; Bonn: Missionszentrale der Franziskaner, 2004

the miracle of Pentecost that tells how people spoke in different languages and yet still understood one another.¹⁰ It is immediately clear that in this case it is not the technical competence of speaking and understanding that is of importance, but mentality, spirit. This is something the Appenzeller *naif* Hans Krüsi would have agreed with.

Georg Kreis, Professor of modern history and Swiss history and director of the interdisciplinary Europe Institute at the University of Basel; many years ago (!) he once headed a large national research programme on the theme of National Identity and Cultural Diversity.

¹⁰ As depicted in the Acts of the Apostles, 2:1-4: "And suddenly there came a sound from heaven as of a rushing mighty wind, and it filled all the house where they were sitting. And there appeared unto them cloven tongues like as of fire, and it sat upon each of them. And they were all filled with the Holy Ghost, and began to speak with other tongues, as the Spirit gave them utterance." As an example for how one may see here a counter image to Babel: Maria Schwabe (ed), Pfingsten statt Babel. Zur Mystik und Spiritualität im Weltsozialforum, Bonn: Missionszentrale der Franziskaner, 2004

Sexualität als Missverständnis

Insa Härtel

Sexuelle Kulturen

Neben der Fortpflanzungsfunktion war Sexualität, wie in einem Buch über ihre Störungsbilder zu lesen steht, «auch immer eine wesentliche Form des zwischenmenschlichen Kontaktes» (Vetter 2007: 3). An dieser Stelle zu zeigen ist, wie diese *wesentliche Kontaktform* (nicht erst seit Lacan's *il n'y a pas de rapport sexuel*) von Übersetzungsschwierigkeiten durchsetzt und selbst schon eine *Störung* ist. Daneben interessiert hier das zitierte, durchaus missverständliche «immer». – Gegen ungeschichtliche Vorstellungen einer wesenhaften Sexualität hat prominent Foucault argumentiert (1991 [1976]). Dessen diskutabile Ausführungen zum Zusammenhang von Sexualität und Macht sind nicht nur unter historischen Gesichtspunkten von Belang, sondern haben zudem zu einer bis heute einflussreichen essentialismus-kritischen Wende in der Sexualitätsgeschichte beigetragen (vgl. Eder 2002: 12f.).

In der Auseinandersetzung zwischen foucaultschen und psychoanalytischen Positionen nun wäre zu fragen, ob Sexualität in erster Linie etwas ist, *wodurch* Macht kulturell wirkt (vgl. Foucault 2003: 345) oder ob sie, wie etwa auch von Freud angenommen, in ein spannungsreiches Verhältnis zur Kultur treten mag. Kann ihr ein gegenüber kulturellen Ordnungen *überschiessendes* Moment innewohnen (vgl. Copjec 2004) und missverstehen ausschliesslich historische Erklärungen von Sexualität die beteiligten unbewussten Dimensionen (vgl. Dean 2000: 270)? Vermag Sexualität – trotz der historischen Bedingtheit ihrer Formen – auch als eine *Bedingung* von Geschichte (vgl. Gröller 2005) zu gelten, gar als eine *Triebkraft* der Symbolisierung?

Übersetzung sexueller Botschaften

Von der Psychoanalyse aus lässt sich ein solcher Gedankengang beschreiben, der von rätselhaft sexuellen *Botschaften* zu deren *Übersetzung* und deren notwendigem *Mislingen* führt. Annahme ist hier, dass Sexualität durch «Einmischung der Erwachsenen-Welt» (Laplanche 1985: 72ff.) in die Ordnung des Lebens *einbricht*. Etwa das Stillen kann demnach als eine jener *urverführenden* «Situationen und Kommunikationen» gelten, welche «keineswegs einem «Sittlichkeitsvergehen» entsprechen» (Laplanche 1988: 225). Vielmehr handelt es sich um – durch asymmetrische Aktivität-Passivitätsbeziehungen geprägte – «zwischenmenschliche Kontakte», in denen an das Kind Botschaften herangetragen werden, die eine sich dem Zugriff entziehende *sexuelle Bedeutung* durchzieht (vgl. ebd.: 223f.). Dies gilt z.B. auch für zweideutige elterliche Gespräche oder medial vermittelte

Sexuality as Misunderstanding

Insa Härtel

Sexual cultures

Besides the reproduction function, sexuality was, as we can read in a book about sexuality and its dysfunctions, “also always an essential form of interpersonal contact” (Vetter 2007: 3). The issue to be addressed at this point is to show that this *essential contact form* (not just since Lacan's *il n'y a pas de rapport sexuel*) is permeated by translation difficulties and itself is already a *disorder*.

The quoted “always”, which may lend itself to misunderstanding, is also of interest here. – Foucault was a prominent critic of unhistorical notions of an intrinsic sexuality (1991 [1976]). His debatable deliberations on the connection between sexuality and power are of relevance not only from historical viewpoints, but they have also decisively contributed to an essentialist-critical turn in the history of sexuality that has remained influential down to the present day (cf. Eder 2002: 12f.).

In the controversy between Foucauldian and psychoanalytical positions it would seem pertinent to ask if sexuality is in the first instance something through which power impacts culturally (cf. Foucault 2003), or if it, as Freud for example assumed, enters into a tense relationship to culture. Is there an element that exceeds cultural systems inherent to sexuality (cf. Copjec 2004) and do exclusively historical explanations of sexuality misunderstand the involved unconscious dimensions (cf. Dean 2000: 270)? Is sexuality capable of – despite the historical conditionality of its forms – also being considered a *condition* of history (cf. Gröller 2005), perhaps even as a *driving force* of symbolisation?

Translating sexual messages

From the perspective of psychoanalysis, a line of thought may be followed that leads from enigmatic *sexual messages* to their *translation* and its inevitable *failure*. The assumption here is that sexuality *breaks into* the order of life by the intrusion of the adult world (Laplanche 1985: 72ff). For instance, breastfeeding can be considered as one of those *primal seductive* situations and communications which by no means correspond to ‘indecent assault’ or suchlike (Laplanche 1988: 225). Rather, it is about ‘interpersonal contacts’ – shaped by asymmetrical activity-passivity relations – in which messages are conveyed to the infant that are permeated with *sexual meaning* eluding access (cf. *ibid.*: 223f). This also pertains for example to ambiguously suggestive parental discussions or worlds of seduction mediated by the media (Hock 2004: 124). In terms of its driving force unconscious, the enigma that surfaces overwhelmingly in such ‘intimate’ and culturally shaped situations is thus “*in itself seduction*” (Laplanche 1988: 225).

Verführungswelten (Hock 2004: 124). Das in derart «intimen» wie kulturell geprägten Situationen überwältigend auftauchende, in seiner treibenden Kraft unbewusste Rätsel ist demnach «*in sich Verführung*» (Laplanche 1988: 225).

Laplanche entwirft eine Situation der Konfrontation zwischen kindlicher und erwachsener Welt, in der die vom Anderen gesendeten, durchaus von Erregung beförderten «Botschaften» das empfangende Kind «in Anspruch» nehmen, noch bevor es sie verstehen kann – und denen es doch Sinn verleihen, die es beantworten muss. «[W]as übrigens genau dasselbe ist» (Laplanche 1988: 221f.; vgl. 1996: 94). *Noch bevor es sie verstehen kann*, ist hierbei nicht misszuverstehen: Mit dem zu «übersetzenden» Rätselhaften geht es keineswegs um einen *erst zu erwerbenden Code* oder dergleichen – und in diesem Sinne auch nicht einfach um Sprachverwirrung (Ferenczi 1932); vielmehr dreht es sich hier um die *grundlegend unangemessenen Mittel* des Kindes sowie um Sinngehalte, über deren Code auch der Erwachsene nicht verfügt (vgl. Laplanche 1988: 138, vgl. 222): «[E]s handelt sich nicht um eine vage «Verwirrung», sondern sehr präzise um ein Nicht-Angemessensein der Sprachen» (ebd., S. 228).

So ist bei fehlendem Code den dem Subjekt übertragenen *Übersetzungsprozessen* – als Möglichkeit, sich zu jenen (sexuellen) Botschaften in Beziehung zu setzen (vgl. Laplanche 1996: 167) – unumgänglich ein Misslingen eingeschrieben. Entspringt die zum «Übersetzen» treibende Kraft dem «Einbruch des Anderen und [...] der Notwendigkeit, diesen Einbruch zu binden» (ebd.: 171), so fordert gerade das Unübersetzte «unaufhörlich eine (bessere) Übersetzung» (1996: 82). Bei der symbolisierenden Beantwortung des Rätsels entsteht unabwendbar ein miss- oder ungedeutetes Residuum und gerade dort, *wo Übersetzung und Symbolisierung* bricht, bewirken die verdrängt unbeherrschbaren Reste weiter konstante Erregung (vgl. dazu Laplanche 1988: 142f., 227). Womit der *Trieb* stets schon ein Übersetzungsfehler ist.

Kann nun Sexualität als Folge eines urverführenden Übergriffs, eines partiell unübersetzbaren Einbruchs erscheinen – nicht als «etwas, was sich von innen her entfaltet», sondern «von außen wie ein Fremdkörper übergriffig eindringt» (Passett 2001: 94), sich nimmer restlos «verstehbar einpflanzt», dann lässt sich fragen, ob nicht weiter jede Verführung einen *Übergriff* (vgl. Schmidt 1998: 100), gar einen Befall, das sexuelle Spiel immer eine potentielle «Belästigung» darstellt, ohne ein «rechtes Mass» (vgl. Žižek 1997: 206, Anm. 37).

Laplanche delineates a situation of confrontation between the infant and adult world, one in which the ‘messages’ emitted by the other, indeed transported by excitation, ‘occupy’ the receiving child before it can even understand them—and which it however has to lend meaning, which it has to respond. “Which is, by the way, exactly the same” (Laplanche 1988: 221f; cf. 1996: 94). *Before it can even understand them* is not to be misunderstood here: the enigmatic that has to be ‘translated’ here is not about a code *that has yet to be acquired* or suchlike—and in this sense, it is also not simply about a *confusion of languages* (Ferenczi 1932); rather, it revolves around the *fundamental inappropriate means* of the child and meanings for which the adults too do not possess the code (cf. Laplanche 1988: 138, cf. 222): “It is not about some vague ‘confusion’ but very precisely about a non-commensurability of languages” (ibid, 228).

Thus, when a shared code is absent, failure is inevitably inscribed in the *translation processes* transferred to the subject—as a possibility to relate to those (sexual) messages (cf. Laplanche 1996: 167). If the driving force to ‘translate’ has its source in the “intrusion of the other and [...] the necessity to bind this intrusion (ibid, 171), it is precisely the non-translated that demands “incessantly a (better) translation” (1996: 82). With the symbolising reply to the enigma it is unavoidable that a mis- or un-interpreted residuum arises, and precisely there where *translation* and *symbolisation* break is where the repressed uncontrollable residuals bring about continual and constant excitation (cf. Laplanche 1988: 142f, 227). Whereby the *drive* is unfailingly already an error of translation.

If sexuality can now appear to be the result of a primal seductive ‘invasion’, a partially untranslatable incursion—not as “something that unfolds from within”, but rather “intrudes from outside like an intrusive foreign body” (Passett 2001: 94), never completely ‘understandably’ implanted—then the question arises if not every subsequent seduction represents a kind of trespass (cf. Schmidt 1998: 100), perhaps of infection, the sexual play always a potential “harassment”, without a ‘right dosage’ (cf. Žižek 1997: 206, note 37).

Negotiating sexuality?

Against this background, now turn to contrary diagnoses of the times. If one follows Oberlehner, then the ‘scandal of the sexual’ has been repelled constantly, “only the how of this defence follows the zeitgeist” (2005: 125). *Sexuality today*: evaluated differently, there is talk of replacing *sexual* with *negotiating morals* (cf. Schmidt 1998: 11, cf. 2004), accompanied by the “demand for an agreed, ratified sexual behaviour”, an “expressively verbal consensus” (ibid). When the issue of sexual norms, as it is said, is today mostly solved pragmatically by forming one’s own standards

Sexualität verhandeln?

Vor diesem Hintergrund nun zu gegenläufigen Zeitdiagnosen. Folgt man Oberlehner, so wird der ‹Skandal des Sexuellen› seit eh und je abgewehrt, «nur das Wie dieser Abwehr folgt dem Zeitgeist» (vgl. 2005: 125). *Sexualität heute*: In unterschiedlicher Bewertung ist die Rede von einer Ablösung der Sexual- durch eine *Verhandlungsmoral* (vgl. Schmidt 1998: 11, vgl. 2004), mit der «Forderung nach vereinbartem, ratifiziertem Sexualverhalten», einem «ausdrückliche[n] verbale[n] Konsens» (ebd.). Wird die Frage sexueller Normen, wie es heisst, heute meist pragmatisch durch eigene Massstabsbildung in gegenseitiger Abstimmung o.ä. gelöst (vgl. Vetter 2007: 18), dann erscheint Sexualität als Einwilligungs- und Verständigungsprozess, als Resultat ineinander übersetzbarer Begehren. *Il y rapport sexual?*

Um nicht missverstanden zu werden: An kommunikativem Einverständnis ist natürlich allerhand dran. Zweifellos verspricht die veränderte Sexualtheorie eine wichtige Sensibilisierung etwa gegenüber sexueller Gewalt, lockert traditionelle Geschlechterverhältnisse, Interaktionsmuster, Definitionsmächte und mischt sie bedeutend auf (vgl. dazu Schmidt 2004: 15f.). Gleichzeitig gründet sich der westlich-modernisierte Sex, so verstanden, auch «auf einen beinahe rührenden Glauben» an die Berechenbarkeit oder «Rationalisierbarkeit» von Sexualität, gleichsam reduziert «auf die Sprache des Tages» (Schmidt 1998: 14, z.T. mit Bezug auf Nadas). Konzentration auf Vorhersagbarkeit, Verlust komplex waghalsiger Dimensionen? Oder wird man hier vielmehr mit dem eigenen «rührenden Glauben an die *Irrationalität der Sexualität*» konfrontiert, wie sich der Autor später selbst korrigiert (2004, S. 25)? Denn werden heute nicht kulturelle Bilder und Konzepte vom Sex etwa als «unbändige, tabusprengende und transformative Kraft» in Frage gestellt (ebd.)?

Sigusch beschreibt als «Neosexualitäten» für den Zeitraum seit den 1980er und 90er Jahren auch, was sich als eine nicht mehr durch die Metapher «des Rausches, des Höhepunktes, der Revolution, des Fortschritts und des Glücks» (2005: 8) ausgezeichnete Sexualität zu zeigen scheint. – Es sei eine Art Entmythifizierung – auch mediale Entzauberung – des Sexuellen erfolgt (Eder 2002: 224f.). Banalisierung durch aufdringliche öffentliche Sexualisierung (vgl. Sigusch 2005: 8), innere ‹Desexualisierung› und ähnliches mehr ... Dabei scheint gerade, was an Sexualität *anders* wirkt, tendenziell unerträglich (vgl. dazu Pfaller 2005: 12). Wenn Sexualität als ein Bereich gesehen wird, «in dem es vornehmlich Opfer und Täter gibt» und nur in einem «Kernbereich» Aktivität und Passivität ausreichend «ausgewogen verteilt» erscheinen, wie Passett zugespitzt formuliert (2001: 86), dann betrifft dies auch die Entwicklung zur Verhandlungsmoral im Kontext eines *kulturellen Narzissmus* (Pfaller 2005: 19). Unter diesen Vorzeichen zeugen die Bedingungen für das, was durch Übereinkunft der Sexualpartner/innen als ‹real existierende sexuelle

(cf. Vetter 2007: 18), then sexuality appears as a consent and consultation process, as the result of desires translatable into each other. *Il y a rapport sexual?*

So as to be not misunderstood: there's naturally a lot to be said for communicative agreement. The modified sexual theory doubtlessly promises an important sensitization, for instance towards sexual violence, relaxes traditional gender relations, interaction patterns, powers of definition and stirs them up (cf. Schmidt 2004: 15f.). At the same time, understood in this way, the Western-modernised sex is also based on "an almost touching belief" in the predictability or "rationalizability" of sexuality, reduced as it were "to the language of the day" (Schmidt 1998: 14, in part with reference to Nadas). Concentration on predictability, loss of complex daring dimensions? Or is one rather confronted here with one's own "touching belief in the *irrationality of sexuality*", as the author later corrects himself (2004: 25)? Are cultural images and concepts of sex as "unbridled, taboo-blasting and transformative force" not being challenged today (ibid)?

For the period since the 1980s and 1990s Sigusch describes as "neo-sexualities" what appears to be a sexuality no longer distinguished by the metaphoric of "ecstasy, climax, revolution, progress, and bliss (2005: 8). – A kind of demystification – also in the form of disenchantment in the media – of the sexual has taken place (Eder 2002: 224f.). Banalised though obtrusive public sexualization (cf. Sigusch 2005: 8), inner 'de-sexualization' and the like ... In the process, what appears to be *different* about sexuality, seems tendentially unbearable (cf. Pfaller 2005: 12). When sexuality is seen as an area "in which there are predominantly victims and offenders" and activity and passivity appears in a sufficiently "balanced distribution" only in a "core area", as Passett puts it pointedly (2001: 86), then this also concerns the development towards a negotiating moral in the context of a *cultural narcissism* (Pfaller 2005: 19). Under such signs, the conditions for what is possible as a 'real existing sexual relationship' based on understanding between sexual partners bear witness to a "new prudery" (Passett 2001: 86) or an idea of an 'own' sexuality without otherness, aggression, without difficulties in understanding, grievous conflicts, ambiguities and anxieties.

As a consequence, we are dealing on the one hand with a *de-mystified* and *de-dramatized* sex, which is absolved from old narratives of mind-depriving passion, dramatic, orgiastic power, or "false profoundness" (cf. Schmidt 2004: 27) – and, according to Schmidt, from psychoanalysis as well. And yet, the discourse on the negotiating moral also deals in – once again thinking *with* the 'untimely' psychoanalysis – a misunderstanding. What potentially slips out of view

Beziehung' möglich ist, von einer «neue[n] Prüderie» (Passett 2001: 86) bzw. von der Vorstellung einer «eigenen» Sexualität ohne Fremdheit, Aggressivität, ohne Verständnisschwierigkeiten, kränkende Konflikte, Uneindeutigkeiten und Ängste.

Demzufolge hätten wir es einerseits mit einem *entmystifizierten* und *-dramatisierten* Sex zu tun, der sich von alten Narrativen verstandesraubender Leidenschaft, dramatischer, orgastischer Macht oder «falschem Tiefsinn» frei spricht (vgl. Schmidt 2004: 27) – und, nach Schmidt, auch von der Psychoanalyse. Und doch verhandelt der Verhandlungsmoral-Diskurs – wiederum *mit* der «unzeitgemässen» Psychoanalyse gedacht – auch ein Missverständnis. Was nämlich potentiell aus dem Blick gerät, ist Sexualität als Feld von Alterität (dazu Pfaller 2005: 12), oder: Sexualität in ihrer das Selbst desintegrierenden Qualität (vgl. Bersani 1988) – als das Wagnis «of *losing sight* of the self" (ebd.: 222). Und gerade auf der Linie einer nicht «persönlich» gehaltenen Sexualität – «that is, in terms of the unconscious rather than the self" (Dean 2000: 272) liegt m.E. das Potential ihres weniger «aufgeladenen» Einsatzes.

Auch hier gilt dann, was Laplanche in anderem Zusammenhang beschreibt: Ausgehend von der «Alterität der Urverführungssituation», die in einer «radikalen Asymmetrie» besteht (2004: 18), erwägen m.E. auch Vorstellungen wie jene einer verhandelbaren Sexualität nicht die «nicht symmetrischen Elemente auf der Ebene des Unbewussten» (ebd.: 20), nicht den unbewusst wirksamen Rückstand «infantiler» Sexualität – der wiederum auch eine vom bewusst-unterhandelnden Standpunkt aus potentiell «gelingende Kommunikation» (Hock 2004) erwischt und empfindlich zu stören vermag.

Ausblick

Wobei es eine Funktion von Kunst sein kann, Störungen des kulturell Ausgehandelten in Szene zu setzen, dieses wieder missverständlich zu machen. Z.B., wie ich hier nur noch andeuten kann, die Videoinstallation *Who's Listening?* (2003–2004) des taiwanesischen Künstlers Tseng Yu-Chin, welche aus fünf Teilen besteht und hier eine nicht-westliche Position involviert. Man betrachte Szene 5: Ein Video, zwei parallele Bilderfolgen, jeweils das gleiche Geschehen – Mutter und kleiner Sohn auf weissem Sofa –, rechts aus distanzierterer Perspektive, links näher dran. Dazu eine Tonspur mit sprachlichen Fetzen, Bildunterschriften, die wohl die wörtliche Rede übersetzen. Wie es wirkt? Man könnte beispielweise sagen, die Mutter versucht, den kindlichen Körper mit Küssen zu pflastern, das Kind spielt mehr oder minder mit, quietscht, vor Vergnügen, zwischen lust- oder angstvoller Erwartung und Schmerz, ist hin und weg, bewegt sich weg und hin, weicht aus, will immer

is sexuality as a field of alterity (cf. Pfaller 2005: 12), or: sexuality in its quality of *dis-integrating* the self (cf. Bersani 1988) – as the risk "of *losing sight* of the self" (ibid: 222). And precisely along the lines of a sexuality not 'personally' held – "that is, in terms of the unconscious rather than the self" (Dean 2000: 272), lies in my view the potential of its less 'loaded' dedication.

It holds here, too, therefore what Laplanche describes in another context: based on the "alterity of the primal seduction situation", which resides in a "radical asymmetry" (2004: 18), notions such as that of negotiable sexuality do not consider, in my view, the "non-symmetrical elements on the level of the unconscious" (ibid: 20), the unconsciously impacting residue of 'infantile' sexuality – which is in turn capable of catching and precariously disrupting what is, from a conscious-sustaining standpoint, potentially "successful communication" (Hock 2004).

Perspectives

It can be a function of art to stage disruptions of the culturally negotiated, to once more render this ambiguous and given to misunderstanding, for example, as I can only imply here, the video installation *Who's Listening?* (2003–2004) by the Taiwanese artist Tseng Yu-Chin, which is made of five parts and involves a non-Western position. Consider scene five: one video, two parallel sequences of images, each showing the same occurrence – a mother and her small son on a white sofa –, on the right from a more distanced perspective, on the left closer. A soundtrack with snatches of language, captions, which probably translate what's being said. What is its impact? One could say for example, the mother is attempting to plaster the filial body with kisses, the child more or less plays along, squeals, with pleasure, between exciting or uneasy expectation, being pleasurably moved and moving back and forth, seeks to restore order again, intermittently takes over command and possession of the scene; on both sides occasional stop signals and attempts to get a grip on what's going on, in front of and for the running camera; they burn themselves out, no 'derailment' at all, but for almost 25 minutes an occurrence that appears to reach limits, in a sheltered framework guaranteed by art. How to 'listen', as a viewer, to such overwrought, insistent, intervening scenes, how to translate them?

A first look at the cultural 'negotiation' of this installation, for instance at documenta 12, seems to indicate disambiguation tendencies and then poles of tension. The catalogue says that Tseng is engaged in exploring "fundamental human interactions", grappling with "lost childhood", or "questions of innocence, vulnerability, intimate and fantasy"... With regard to mother and son, mention is made of "small, intimate gestures" as the mother draws near to her son, during which the *most basic human feelings* are

wieder Ordnung schaffen, übernimmt dann durchaus auch die Regie, bemächtigt sich; auf beiden Seiten gelegentliche Stoppsignale, Widersprüche und Versuche, das Geschehen in den Griff zu bekommen, vor der und für die laufende Kamera; sie ‹verausgaben› sich, keine Entgleisungen, weit und breit, doch knapp 25 Minuten lang ein Geschehen, das an Grenzen zu reichen scheint, in einem geschützten, durch die Kunst verbürgten Rahmen. Wie als Betrachter/in solch überreizenden, übergreifenden, sich einschaltenden Szenen ‹zuhören›, wie sie übersetzen?

Bei einem ersten Blick auf die kulturelle ‹Verhandlung› dieser Installation, etwa im Rahmen der *documenta 12*, deuten sich Vereindeutigungstendenzen und sodann die Spannungsfelder an. So spricht der Katalog für Tseng von einer Erforschung ‹grundlegende[r] menschliche[r] Interaktionen›, von Auseinandersetzungen mit ‹verlorene[r] Kindheit› oder ‹Fragen von Unschuld, Verletzlichkeit, Intimität und Fantasie›... Im Hinblick auf Mutter und Sohn ist die Rede von ‹kleinen, intimen Gesten› in der mütterlichen Annäherung an ihr Kind, in deren Verlauf *grundlegendste menschliche Gefühle offengelegt* würden, vor der Kamera präsentiert als ‹melancholische Erinnerung› (Manray Hsu 2007: 166). Im Falle von *doc.tv* (36) vom 6.8.07, einem während der *documenta* von Kindern und Jugendlichen selbst gestalteten Fernsehmagazin, sieht die Sache anders aus: Hier imaginieren Jugendliche zu den Szenen eher Situationen von Beziehungs- oder quasi übergreifiger Respektlosigkeit – teilweise potentiell der chinesischen (Erziehungs-)Kultur zugeschrieben.

Die sich *zwischen* solchen Rezeptionen des ‹anderen› Blicks ergebenden Diskrepanzen wiederum deuten auf eine diffizile Uneindeutigkeit der Szenen – die sich vor dem Hintergrund des Gesagten auch als arrangiertes ‹Übergreifen› von Sexualität ‹verstehen› lassen, deren ‹Ursprung› in Narration und Rezeption letztlich nicht recht auszumachen ist. Eine Inszenierung dieser Art kann sowohl das Involviertsein des ‹eigenen› Betrachtens, dessen kulturelle Einbettung aufrufen, wie auch ein beträchtliches Schillern des Phänomens der allgemeinen ‹Verführung› – in kindlicher / erwachsener *Ungleichzeitigkeit*. Dies wäre auch lesbar als ‹zugleich Hindernis und Produktionsmittel, Generator von Missverständnissen und neuen Einsichten [...]› (Pazzini 2008: 66, mit Bezug auf No. 1 von *Who's Listening*). Was vielleicht eine ihre eigene Fremdheit zur Sprache bringende aktuelle ‹Antwort› und subtile ‹Übersetzung› ist.

revealed, presented before the camera as a ‹melancholic memory› (Manray Hsu 2007: 166). Things are seen differently at the *doc.tv* programme (6/6/2007), a television magazine conceived by children and youths and broadcast during the *documenta*: here the youths associate the scenes with situations lacking any true relationship between the protagonists, or disrespect – in part ascribed potentially to Chinese (parenting) *culture*.

The discrepancies emerging *between* such receptions of the ‹other› look again point to the complex and difficult ambiguity of the scenes – which against the backdrop of my earlier considerations may also be ‹understood› as a composed ‹intrusion of sexuality, the ‹origin› of which is ultimately not quite clearly to be found in narration and reception. A staging of this kind can both invoke a sense of how one's own viewing is involved, its cultural embedding, as well as an appreciable irisation of the phenomenon of general ‹seduction› – in child/adult *non-synchronic*. This would also be readable as ‹at once obstacle and production means, generator of misunderstandings and new insights [...]› (Pazzini 2008: 66, referring to no. 1 of *Who's Listening*). Which is perhaps a current ‹answer› expressing its own otherness and a subtle ‹translation›.

Dr.phil.Insa Härtel, a cultural theorist and psychologist, her research focuses are conceptions of cultural production, psychoanalytical theories of art and culture, and gender and sexuality studies.

PD Dr.phil.Insa Härtel, Kulturwissenschaftlerin und Dipl.Psych.Forschungsschwerpunkte: Konzeptionen kultureller Produktion, psychoanalytische Kunst- und Kulturtheorie, Geschlechter- und Sexualitätsforschung.

Literatur / literature

- Copjec, Joan (2004): Lies mein Begehren (zuerst 1994). München: P. Kirchheim Verlag.
- Dean, Tim (2000): Beyond Sexuality. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Eder, Franz X. (2002): Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität. München: Beck.
- Foucault, Michel (1991): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I (zuerst 1976).
- Foucault, Michel (2003): Nein zum König Sex (zuerst 1977). In: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. III 1976-1979 (zuerst 1994). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 336-356.
- Gröller, Georg (2005): Ist der Psychoanalytiker einer, der weiß? Michel Foucault und die Psychoanalyse. In: Werkblatt – Zeitschrift für Psychoanalyse und Gesellschaftskritik 54, S. 105-127. http://www.psychanalyse.org/Portals/0/vortrag/groeller_georg0201.htm [3.4.09]
- Hock, Udo (2004): Botschaft und Übersetzung. In: Lothar Bayer, Ilka Quindeau (Hg.) Die unbewusste Botschaft der Verführung. Interdisziplinäre Studien zur Verführungstheorie Jean Laplanches. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 121-138.
- Laplanche, Jean (1985): Leben und Tod in der Psychoanalyse (zuerst 1970). Frankfurt a.M.: Nexus.
- Laplanche, Jean (1988): Die allgemeine Verführungstheorie und andere Aufsätze. Tübingen: edition diskord.
- Laplanche, Jean (1996): Die unvollendete kopernikanische Revolution in der Psychoanalyse (zuerst 1992). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Laplanche, Jean (2004): Ausgehend von der anthropologischen Grundsituation... In: Lothar Bayer, Ilka Quindeau (Hg.) Die unbewusste Botschaft der Verführung. Interdisziplinäre Studien zur Verführungstheorie Jean Laplanches. Gießen: Psychosozial-Verlag, S. 17-30.
- Oberlehner, Franz (2005). Sexualität und Bindung im Spätkapitalismus. Von der Normalneurose zur Normalperversion. In: texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik. 25. Jg., H. 3, S. 110-128.
- Passet, Peter (2001): Sexualität jenseits der Biologie – Hat der Pansexualismus der Psychoanalyse im Zeitalter der political correctness noch eine Zukunft? In: André Karger, Gertrud Lettau, Christoph Weismüller und Olaf Knellessen (Hg.) (2001): Sexuelle Übergriffe in Psychoanalyse und Psychotherapie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 83-107.
- Pazzini, Karl-Josef (2008): Nachträglich unvorhersehbar. In: Klaus-Peter Busse, Karl-Josef Pazzini (Hg.): [Un]Vorhersehbares lernen: Kunst-Kultur-Bild. Dortmunder Schriften zur Kunst, S. 43-68.
- Schmidt, Gunter (1998): Sexuelle Verhältnisse. Über das Verschwinden der Sexualmoral (zuerst 1996). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schmidt, Gunter (2004): Sexualität und Kultur: Soziokultureller Wandel der Sexualität. In: Rainer Hornung/Claus Buddeberg/Thomas Bucher (Hg.) (2004): Sexualität im Wandel. vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich.
- Sigusch, Volkmar (2005): Neosexualitäten. Über den kulturellen Wandel von Liebe und Perversion. Frankfurt/New York: Campus.
- Vetter, Brigitte (2007): Sexualität: Störungen, Abweichungen, Transsexualität. Stuttgart: Schattauer.
- Žižek, Slavoj (1997): Die Pest der Phantasmen. Wien: Passagen.

OUT OF DEEP SWEDISH WOODS - SUDDENLY THERE IT WAS AGAIN AS IF SOMETHING UNDERLYING HAD AWAKEN AND CRAWLED ITS WAY UP FROM THE 81664 LAKE FLOOR IN ADALEN...

ON JITTERY SEAHLED-COVERED FEET, IT EASED ITS WAY THROUGH UNUSUAL TERRAIN...

THE IMMORTAL NEOBIOCOSMOMAUT



WHAT ARE YOU DOING HERE?

IT WAS HERE I DIED... I REMEMBER IT AS IN A DREAM - EVERYTHING SO BLU, SO DARK...

IN 80 YEARS I HAVE SHAVED IN THE STREAMS WOULD REMAIN. FIGURES FLAMED PAST IN THE COLD MIDDNIGHT...

THE DARKNESS HAS INCREASED, AND I HAVE SEEN ALL THAT WAS OURS TRANSCEND INTO PRIVATISATION, DEREGULATION AND DANNINGZING...

BUT I HAVE BEEN RIDING POSITION! WOULD BY BEAVES THAT HAVE CLIMBED IN THE LAKE SPANNED ME THE WAY!

SOCIALISM DID PROMISE UNIVERSAL JUSTICE, IN A FUTURE SOCIALIST SOCIETY THAT IS. BUT WHERE IS THE JUSTICE IN THE FACT THAT ANCIENT GENERATIONS' STRUGGLE SHALL CREATE JUSTICE FOR LATER GENERATIONS? AND HOW SHALL THIS EXPLOITATION OF THE DEAD, IN THAT CASE, BE COMPENSATED?

BUT SO STOP SPEAKING THEN!

I CANNOT YOU MUST LISTEN TO ME!

I STAND WITH ONE FOOT ON THE OTHER SIDE - WHEN THE SOUL LEFT THE BODY AND MY ANATOMY BECAME AIRBORNE CHERRY I WAS TRANSPORTED TO ANOTHER PLACE THAN THE ONE I HAD INHABITED BEING MY LIFETIME...

THE LOCATION WAS IN THE EDGE OF SPACE AND TIME AND GREAT JUSTICE REIGNED! THERE THE STATE TOOK CARE OF THE CITIZEN AND VICE VERSA...

LIKE A SIRT OF POLITICAL DIRECT RULE, WITH ELEMENTS OF SQUABE COPULATING, STARING INTO ASPICET AND DRINKING SLEAP AND PRESSPAMIT.

BUT I TELL YOU WE WERE FREE! WE WERE THE IMMORTAL NEOBIO-COSMOMAUTS!





LET US MIX BLOOD WITH EACH OTHER! WITH YOUR INTELLIGENCE & MY STRENGTH WE WILL OWN A COLLECTIVE FUTURE!

ALEXANDER BOGDANOV'S INSTITUTE FOR BLOODTRANSFUSION - IN RESUSCITATED FORMERITY! OLD & YOUNG IN AN EQUATING OF THE IQ-QUOTA.

AND AS AN ACT OF SOLIDARITY BETWEEN GENERATIONS!

AAAH, LET ME BE! I AM AN INDIVIDUALIST!

SMACK



I DEMAND MY RIGHT TO A NATURAL DEATH!

YOU MISUNDERSTAND, I ONLY WANT TO HELP YOU!

FOR US, THE ONLY FUNDAMENTAL AND TRUE RIGHTS ARE THE RIGHT TO BE AND THE RIGHT OF FREEDOM OF MOVEMENT IN SPACE...

AND CONSEQUENTLY NOT THE RIGHT THAT WERE SUGGESTED BY THE BOURGEOIS REVOLUTION IN THE YEAR 1789. INDIVIDUALITY IS BOTH THE OBJECTIVE AND THE PREREQUISITE FOR A FUTURE COMMUNIST SOCIETY!



NO! THE TRUE SOLIDARITY CAN ONLY EMERGE BETWEEN IMMORTALS

FOR AS LONG AS EVERY INDIVIDUAL OWNS THEIR OWN TIME, PRIVATE PROPERTY AS A WHOLE CAN NOT BE ABOLISHED! THE REVOLUTION CAN NOT ONLY BE SIGNIFIED BY COLLECTIVISATION OF SPACE, BUT ALSO OF TIME!

ONLY IN ETERNITY CAN THE CONFLICT BETWEEN THE INDIVIDUAL & THE COMMUNITY BE SOLVED!

LET GO OF ME, YOU LOATHING SOCIALIST!

THE IMMORTAL REBORN-INDIVIDUALS' MAIN GOAL IS THE RESURRECTION OF THE DEAD - THESE THE LOYAL KINDRED SHALL NOT BE EXCLUDED FROM A FUTURE REVOLUTION

WE SEE IN FRONT OF US IMMORTALITY, RESURRECTION & REVIVIFICATION!

THE INTERNATIONAL SHALL NOT BE PERCEIVED SOBERLY AS A GEOGRAPHICALLY OUTSTRETCHED OBJECTIVE, BUT ALSO AS INTERGENERATIONAL THROUGH AND BEYOND TIME!



IMPOSSIBLE!

NOT AT ALL, IF YOU JUST SWITCH THE "PASSIBLE" FOR "MORTAL".

YRRAK

Offener Brief an das Bundesamt für Kultur (BAK)

les complices und das Team der Shedhalle*

Als Stellungnahme der betroffenen Institutionen auf den Beschluss, nach 2008 die Jahressubventionen an unabhängige Kunsträume und wiederkehrende Veranstaltungen von überregionaler Bedeutung einzustellen.

Das BAK schreibt auf seiner Website unter der Rubrik *Jahressubventionen*: «Das Bundesamt für Kultur vergab im Jahr 2008 zum letzten Mal die Beiträge an unabhängige Kunsträume und an wiederkehrende Veranstaltungen von überregionaler Bedeutung. Die stetig wachsende Anzahl von regionalen Kunsträumen und ihr in vielen Fällen verbesserte finanzielle Ausstattung lassen ein weiteres Engagement des BAK unter dieser Form für nicht mehr sinnvoll erscheinen. Im Gegenzug wird im 2009 gemeinsam mit der Stiftung Julius Bär erstmals der **Swiss Exhibition Award** vergeben werden. Weitere Fördermassnahmen für den Bereich der Kunstvermittlung, sind in Diskussion mit der Eidgenössischen Kunstkommission und werden zu gegebener Zeit veröffentlicht.»

Die von dieser Entscheidung betroffenen Institutionen möchten dieser Sichtweise nachdrücklich widersprechen: Der Boom des Kunstmarktes, von dem in erster Linie aber wenige Global Player profitieren, sowie der mediale Hype um Mega-Kunstevents verstellen den Blick auf die grundsätzlichen strukturellen Probleme von künstlerischen / kulturellen Projekten und den daran beteiligten Personen, die abseits dieses Geschehens agieren und sich bemühen Strategien von gesellschaftsrelevanter Inhaltsproduktion zu verfolgen. Tatsächlich ist es so, dass von einer «verbesserten finanziellen Ausstattung», wie sie das BAK als Argument anführt, keine Rede sein kann, sondern sich die finanzielle Situation eher verschärft hat. Die BetreiberInnen einiger der in den vergangenen Jahren vom BAK unterstützten unabhängigen Kunsträume organisieren ihr Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm sogar weiterhin ohne überhaupt nur für ihre Arbeit entlohnt zu sein.

Das Bemühen vieler öffentlicher und privater Förderinstitutionen um grössere Aufmerksamkeit und breitenwirksame Sichtbarkeit in medialverstärkten Öffentlichkeiten (wie es sich in der Lancierung des **Swiss Exhibition Award** durch das BAK ausdrückt) bewirkt zunehmend Probleme für die Realisierung von engagierten Projekten kleinerer Gruppen, Initiativen und Institutionen abseits des Mainstreams. Wenn die Förderung von kontinuierlicher Arbeit der Prämierung einzelner Ausstellungen weicht, so hat dies langfristige Folgen auf den Ausstellungsbetrieb: Nachhaltige,

Lettre ouverte à l'Office fédéral de la culture (OFC)

les complices et le team Shedhalle*

Les institutions concernées par la décision de cesser, dès 2009, d'allouer des subventions annuelles aux espaces d'art indépendants et aux manifestations récurrentes de portée supra-régionale, vous font part de leur position.

Sur votre site est écrit sous la rubrique *Subventions*: «En 2008, l'Office fédéral a alloué pour la dernière fois des subventions aux espaces d'art indépendants et aux manifestations récurrentes de portée supra-régionale. Le nombre toujours croissant d'espaces d'art régionaux, une meilleure situation et gestion financières pour beaucoup d'entre eux rendent moins judicieux la poursuite, sous sa forme actuelle du moins, de l'engagement de l'OFC. En contrepartie, la première édition des **Swiss Exhibition Award** aura lieu en 2009, en collaboration avec la fondation Julius Bär. D'autres mesures destinées à encourager la médiation d'art sont en discussion avec la commission fédérale des beaux-arts et seront publiées en temps voulu.»

Les institutions concernées par cette décision souhaitent démentir fermement cette manière de voir: Le boom du marché de l'art, dont seuls quelques *Global Player* en sont les profiteurs, et le grand battage médiatique fait autour d'événements gigantesques, faussent largement le regard sur la problématique structurelle des projets artistiques / culturels; les initiateurs de ces projets agissent au delà de l'événement tout en s'efforçant de suivre des stratégies socialement pertinentes. En fait, l'argument avancé par l'OFC, à savoir «une meilleure présentation financière», ne tient pas la route, bien au contraire, la situation financière s'étant plutôt aggravée. Les responsables de certains espaces indépendants subventionnés ces dernières années par l'OFC continuent d'organiser des expositions et des événements même sans être rémunérés du tout pour leur travail.

Les efforts fournis par une majorité d'institutions publiques et privées en vue d'accroître leur visibilité dans les médias (comme l'OFC l'exprime par le lancement des **Swiss Exhibition Award**), provoque de plus en plus de problèmes pour la réalisation de projets engagés venant de petits groupes, d'initiatives ou d'institutions à l'écart du courant. Lorsque la médiation d'un travail continu cède devant la primauté d'expositions individuelles, il en résulte des conséquences à long terme sur le système d'exploitation: des programmes d'expositions durables et rigides, n'offrant que peu de compréhension aux pratiques artistiques originales et qui seront remplacés par des concepts d'expositions innovateurs et remarquables.

beharrliche Ausstellungsprogramme, die überhaupt erst ein Verständnis für eigenwillige Kunstpraxen ermöglichen, werden von punktuell auffälligen, in einem kurzatmigen Sinn innovativen Ausstellungskonzepten ersetzt.

Einer solchen Förderstrategie entsprechen zahlreiche der Ausstellungsprogramme der bis anhin unterstützten unabhängigen Kunsträume und wiederkehrenden Veranstaltungen schon nur deshalb nicht, weil sie mit ihrem Programm keine einzelnen aus dem Gesamtprogramm heraus lösbaren Ausstellungen machen, sondern mit Formaten wie Ausstellungsreihen oder einer dichten Verwebung von Veranstaltungen, Diskussionen, Workshops und prozesshaft angelegten Formaten versuchen die mit Preisen wie dem Swiss Exhibition Award angestrebte Hervorhebung einer einzelnen Ausstellung zu umgehen.

Anders als das geplante Preissystem sprach die Förderung im Sinne eines Beitrags an das Jahresprogramm das Vertrauen von Seiten des BAK in die von den jeweiligen Kunsträumen geplante Ausstellungspraxis und die von uns geleistete Arbeit aus. Diese Geste wurde von uns gerade im Wissen darum, dass es sich beim BAK um die staatliche Kulturförderstelle der Schweiz handelt, sehr geschätzt. Deren Abschaffung kann von uns nur als ein Zeichen der geringen Wertschätzung unserer auf Vielstimmigkeit und Nachhaltigkeit ausgerichteten Arbeit gelesen werden. Mit dem Rückzug des BAK verstärkt sich der Druck immer mehr Gelder von privaten Institutionen und Firmen zu akquirieren und sich damit zunehmend im Kontext marktwirtschaftlich orientierter Marketing- und Sponsoringkonzepte bewegen zu müssen. Auch wenn die Jahressubventionen des BAKs auf Grund des zur Verfügung stehenden Etats nicht hoch waren (2008 wurde ein Gesamtbetrag von CHF 221'500 auf 37 Institutionen verteilt mit Beträgen zwischen CHF 2'000 und 10'000), so war diese Förderung doch ein wichtiger und sehr geschätzter Beitrag zum Erhalt von und für die Planungssicherheit der engagierten und experimentellen Programme der entsprechenden Institutionen, die jetzt in Frage gestellt wird. Wir halten diese Entwicklung für eine bedenkliche Einschränkung der kulturellen Vielfalt. Um die bestehende Vielstimmigkeit von nicht kommerziellen Kunsträumen und – institutionen in der Schweiz zu erhalten, bedarf es weiterhin einer breiten Förderung – nicht zuletzt durch staatliche Stellen. Die unterzeichnenden Institutionen sehen dringenden Bedarf an einer öffentlichen Diskussion über Kunst- und Kulturförderung und möchten in diesem Zusammenhang das BAK, bzw. die politischen EntscheidungsträgerInnen auffordern, die Entscheidung zu überdenken und die Jahressubventionen weiterhin zu ermöglichen.

Zürich, 18.12.2008

Même si les subventions annuelles de l'OFC ne sont pas très élevées (en 2008 le montant total de CHF 221'500 a été alloué à 37 institutions, avec des sommes se situant entre 2'000 et 10'000), ce soutien représentait une contribution importante pour maintenir et assurer la planification de programmes expérimentaux et engagés, ceux qui sont maintenant remis en question. Nous considérons ce changement comme une limitation préjudiciable à la diversité culturelle. Pour garantir une multiplicité d'espaces d'art et d'institutions non commerciaux en Suisse, nous devons pouvoir compter sur un vrai encouragement, et pas seulement à travers les fonds étatisés. Les institutions signataires ressentent le besoin urgent d'ouvrir la discussion sur la thématique de l'encouragement de l'art et de la culture et demandent par conséquent à l'OFC, plus précisément aux décideurs, de revenir sur leur décision afin de garantir l'octroi de subventions annuelles.

Zurich, 18.12.2008

In der Rubrik «Interview» der **Shedhalle Zeitung** wurden in den ersten sieben Ausgaben in chronologischer Reihenfolge ehemalige KuratorInnen der Institution befragt. Unser Interesse galt Ihren Erfahrungen, Inhalten und Einschätzungen im Zusammenhang mit ihrer Zeit an der Shedhalle und ihren dort umgesetzten Projekten. Die Shedhalle bietet Freiräume für kuratorische und künstlerische Experimente und verpflichtet unserer Meinung nach auch zu diesen – nicht nur die inhaltlichen Fragestellungen die bearbeitet wurden/werden sind entscheidend für die Positionierung, sondern ebenso das «wie» der Umsetzung.

Die Antworten und Gedanken unserer VorgängerInnen waren und sind für uns wichtig, um die Institution an der wir nun fünf Jahre gearbeitet haben besser zu verstehen, um ihre Möglichkeiten, aber auch die ihr oft aufgezeigten Begrenzungen zu erkennen und vor diesem Hintergrund weiterzuarbeiten.

In den beiden letzten Ausgaben haben wir, nachdem wir zuvor mit den Fragen an Frederikke Hansen bei unser unmittelbaren Vorgängerin angekommen waren, diesem Interesse weiter folgend den Kreis erweitert und haben Personen und Kollektive befragt, die zwar nicht unmittelbar mit der Shedhalle verbunden waren, deren Positionen und Überlegungen uns aber wichtig in Bezug auf die Weiterentwicklung eines kuratorischen Diskurses erscheinen, der nicht nur, aber auch an der Shedhalle stattfinden sollte. Nach Fragen an das KuratorInnenkollektiv WHW (What, How & For Whom), folgte in der zurückliegenden Ausgabe der Historiker Peter-Paul Bänzinger.

Für die aktuelle und in dieser Form letzte Ausgabe der **Shedhalle Zeitung** möchten wir Hans Rudolf Reust, den Präsidenten der eidgenössischen Kunstkommission, befragen. Dies geschieht vor dem Hintergrund einer nach wie vor schwierigen finanziellen Situation von KünstlerInnen, Initiativen, Projekt- und Kunsträumen, die eine Praxis verfolgen, welche nicht in erster Linie (verkäufliche) Werke produziert, sondern stattdessen oftmals nicht materielle, Recherche basierte, partizipatorische und/oder kommunikative Ansätze favorisiert, welche Wissen generiert. Wie in der letzten Ausgabe in unserem Text **Zwischen den Stühlen – oder die Notwendigkeit über neue Ansätze von Kulturförderung nachzudenken (ein nicht geforderter Abschlussbericht)** ausgeführt, wird diese Situation zusätzlich dadurch verschärft, dass während viele Kunst- und Kulturförderungsinstitutionen nach wie vor hauptsächlich den Transport von fertigen Werken und die Reise- und Übernachtungskosten von KünstlerInnen im Zusammenhang mit der Vernissage unterstützen, während andere staatliche Stellen und Stiftungen ihre bisherigen Basisfinanzierungen, welche auch

For the first seven issues, the “interview” series of the **Shedhalle Newspaper** featured former curators in chronological order. We were interested in hearing about their experiences here, the topics and issues they addressed and their appraisal of their time at the Shedhalle and the projects they realised. The Shedhalle offers the freedom and space for curatorial and artistic experiments and in our opinion demands these – not only the concrete questions posed and explored are decisive for the positioning, but equally the “how” of realisation.

The responses and thoughts of our predecessors were and are important for us, enabling us to gain a better understanding of the institution we have now worked at for the last five years, to recognise the possibilities but also the limits, and to continue working against this background.

After having arrived at our direct predecessor with our interview with Frederikke Hansen, in the last two issues we have followed this interest further and, extending the reach, interviewed persons and collectives whose positions and considerations, while not directly connected to the Shedhalle, seem to us to be important to elaborating further a curatorial discourse that not only, but above all should take place at the Shedhalle. After the curator collective WHW (What, How & For Whom), the last issue featured an interview with the historian Peter-Paul Bänzinger.

For the current and in this form final edition of the **Shedhalle Newspaper** we have interviewed Hans Rudolf Reust, the president of the Federal Arts Commission. The background is the ongoing difficult financial situation in which artists, initiatives, project and art locations find themselves who pursue a practice that is not primarily oriented on produced (saleable) works, but often favours non-material, research-based participatory and/or communicative approaches which generate knowledge. As we explained in our text **Caught Between Two Stools – or on the necessity of considering new approaches to funding culture (an unasked-for final report)** from the last issue, this situation is exacerbated by how many institutions funding art and culture continue to primarily support the transport of finished works and the travel and accommodation expenses incurred in connection with the vernissage, while other state offices and foundations are shifting the emphasis of their hitherto basis financing, which in part had enabled productions to be financed. One of these offices in the process of reorganising their financing structures is the Swiss Bundesamt für Kultur (BAK). Under the funding area of “annual subsidies for independent art locations and recurring events of trans-regional importance”, up until now sums were allotted annually which, while not exactly large, nevertheless promised a certain degree of planning security, not least

teilweise die Finanzierung von Produktionen ermöglichen, umstellen. Eine dieser Stellen, die dabei sind ihre Förderungsstrukturen umzubauen ist das Schweizerische Bundesamt für Kultur (BAK). Unter dem Förderschwerpunkt «Jahressubventionen an unabhängige Kunsträume und wiederkehrende Veranstaltungen von überregionaler Bedeutung» wurden bisher jährlich Beiträge gesprochen, die zwar nicht hoch waren, dennoch aber ein gewisses Mass an Planungssicherheit versprochen, gerade auch, weil die Mittel nicht unmittelbar Zweck gebunden waren und somit auch zum Beispiel für Produktionen verwendet werden konnten. Anfang 2008 wurde diese Form der Jahressubventionen eingestellt. Dieser Schritt wurde damit begründet, dass sie in Zukunft durch «andere Förderungsmaßnahmen» ersetzt werden sollten, da «die stetig wachsende Anzahl von regionalen Kunsträumen und ihre in vielen Fällen verbesserte finanzielle Ausstattung, ein weiteres Engagement des BAK unter dieser Form für nicht mehr sinnvoll erscheinen» lassen. «Im Gegenzug wird im 2009 gemeinsam mit der Stiftung Julius Bär erstmals der Swiss Exhibition Award vergeben werden. Weitere Fördermassnahmen für den Bereich der Kunstvermittlung, sind in Diskussion mit der Eidgenössischen Kunstkommission und werden zu gegebener Zeit veröffentlicht.»

Da wir und auf Grund von Gesprächen mit KollegInnen die Einschätzung von der «verbesserten finanziellen Situation» nicht teilen, und die Konzeption des Swiss Exhibition Award in seiner Fokussierung auf medial verstärkte Öffentlichkeitswirkung problematisch finden, haben wir versucht gemeinsam mit Andrea Thal vom Projektraum «les complices*» eine Diskussion über diese Verschiebung der Förderschwerpunkte zu lancieren. In einem Offenen Brief (zur Information ist er hier nochmals wiedergegeben – siehe S. 59), welchen wir sowohl an andere Kunsträume als auch das BAK geschickt haben, wurden Vorbehalte, Kritik und Argumente formuliert, denen sich viele unserer KollegInnen anschliessen konnten, die aber auch ergänzt und teilweise hinterfragt wurden. Das BAK äusserte sich auf den Offenen Brief in einer freundlichen Email, in der unter anderem dargelegt wurde, dass «das ehemalige Budget «Jahressubventionen» (220'000 CHF) auch für dieses Jahr eingestellt sei und zweckdienlich verwendet werden soll; beim Swiss Exhibition Award handelt es sich um eine neue, parallele Veranstaltung, die zusätzlich als Vermittlungsauszeichnung hinzugekommen ist, den «Nachfolger» der Jahressubventionen aber weder ersetzen noch budgetmässig belasten wird.» Mehr konnte zu diesem Zeitpunkt nicht mitgeteilt werden, da die Konzepte erst auf einer Sitzung der Kunstkommission Ende Januar besprochen werden sollten. Das ebenfalls freundliche Angebot die begonnene Diskussion fortzusetzen und für weitere Fragen zur Verfügung zu stehen, möchten wir an dieser Stelle im Folgenden aufgreifen und den Präsidenten der eidgenössischen Kunstkommission Hans Rudolf Reust zum Stand der Planungen befragen.

because the funds were not directly tied to a specific purpose and could thus also be used for producing art. At the beginning of 2008 this form of annual subsidy was discontinued. To be replaced in future by “other funding measures”, the justification given for this grave step was “the continually growing number of regional art locations and, in many cases, their improved financial position means that any further involvement by the BAK is no longer needed”. To fill the gap, “together with Julius Bär Foundation the Swiss Exhibition Award will be awarded for the first time in 2009. Further funding measures for the area of art exhibitions are being discussed with the Federal Arts Commission and will be announced in due time”.

Following talks with colleagues, which only substantiated our initial impression, we by no means subscribe to the claim of an “improved financial situation”, and moreover because we find the concept of the Swiss Exhibition Award with its focus on a public appeal conducive to a mainstream media presence, we joined forces with Andrea Thal from the projectspace “les complices*” to initiate a debate about this shift in funding emphasis. In an open letter (reprinted here for your information – see p. 59) which we sent to other exhibiting institutions as well as the BAK, we formulated reservations, criticisms and arguments which many of our colleagues agreed with, but who also complemented them with other points, or partly queried them. The BAK responded to the open letter with an extremely cordial e-mail, explaining, among other things, that the “former budget ‘annual subsidies’ (220 000 CHF) remains discontinued and the amount is earmarked for specific projects; as for the Swiss Exhibition Award, it is a new parallel event added as an award rewarding successful positioning of art in the public domain, but it will neither replace the “successor” of the annual subsidies nor burden the allocated budget.” Nothing more could be announced at this point in time, because the concepts were to be first discussed at an Arts Commission meeting scheduled for the end of January. The friendly offer to continue the begun discussion and be available for any further inquiries is what we would like to take up in the following – and so we asked the president of the Arts Commission Hans Rudolf Reust how the plans are going.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Sehr geehrter Herr Reust, wie in dem Offenen Brief und auch in der Einleitung zum Interview nochmals formuliert, wurden die Kunsträume, die 2008 vom BAK durch Jahressubventionen ein letztes Mal gefördert wurden, schriftlich davon in Kenntnis gesetzt, dass diese Form der Unterstützung in Zukunft nicht mehr fortgeführt werde. Auf der Website des BAKs war bis vor einigen Wochen zu lesen, dass «im Gegenzug im Jahr 2009 erstmal der **Swiss Exhibition Award** vergeben werde» – diese Formulierung hat für einige Irritation gesorgt, da der Eindruck entstand, die Jahressubventionen sollten durch einen hoch dotierten Preis ersetzt werden, der aber nur einer Institution zu Gute käme. Nun ist ja mittlerweile richtig gestellt worden, dass der Preis zusätzlich ausgeschrieben wird, die Mittel der Jahressubventionen aber weiterhin zweckdienlich verwendet werden sollen. Könnten Sie uns beschreiben, welche Überlegungen zur Änderung der Vergabepaxis geführt haben, wie das neue Modell aussieht und welchen Mehrwert Sie sich von diesen Änderungen versprechen?

Hans Rudolf Reust: Zunächst möchte ich mich für die irrtümliche Wendung auf der Website des Bundesamtes für Kultur entschuldigen. Sie hat unnötige Aufregung verursacht. Inzwischen sind jedoch die Basics geklärt: Das BAK wird weiterhin jedes Jahr den genannten Betrag zur Förderung der institutionellen Vermittlung einsetzen. Der **Swiss Exhibition Award** versteht sich daneben als zusätzliche Initiative, als eine Private-Public-Partnership zwischen dem Bundesamt und der Bank Julius Bär, um den Diskurs über die Formen des Kuratierens zu vertiefen. Bei der Unterstützung der Kunstorte haben sich die Eidgenössische Kunstkommission und das BAK in der Tat entschieden, den Modus der Geldvergabe zu ändern: Neu werden jährlich neun Preise zu CHF 20'000.– vergeben, und max. sechs Preise zu CHF 5000.– für Newcomer, die weniger als 4 Jahre bestehen (Details s. www.bak.admin.ch/bak/themen/kulturfoerderung/00456/00457/02246/index.html?lang=de). Dies bedeutet eine klare Reduktion der Anzahl von Preisen. Wir durften nämlich feststellen, dass sich in den letzten Jahren die Anzahl der Eingaben nahezu verdoppelt hat (2002: 26 / 2008: 59) – an sich eine höchst erfreuliche Entwicklung! Für die einzelnen Orte ist die Zuwendung damit nominell stark gesunken, das ist reine Mathematik. Mit dem Betrag sank aber vor allem auch die Sichtbarkeit der Unterstützung. Der Staat Schweiz kennt nicht die Mittel, um Kunst oder Architektur systematisch oder schon nur repräsentativ zu fördern. Die weitaus grösste Förderung wird ohnehin in den Gemeinden und Kantonen geleistet. Nach Ansicht der Kunstkommission soll das Geld des Bundes, das allemal nur für eine exemplarische Förderung ausreicht, auch mit der grösstmöglichen Sichtbarkeit versehen sein, um wenigstens doppelt zu wirken: als Betrag und als symbolische Auszeichnung, die in der Werbung bei weiteren staatlichen und privaten Quellen eingesetzt werden kann.

Sönke Gau/Katharina Schlieben:

Dear Mr Reust, as formulated in the open letter and reiterated in the introduction to this interview, the institutions organising art exhibitions who in 2008 received BAK funding from the annual subsidies were told in writing that this form of support would no longer exist in future. On the BAK website one could read until just a few weeks ago that "as a quid pro quo the **Swiss Exhibition Award** will be presented for the first time in 2009" – this formulation caused some irritation, because it gave the impression that the annual subsidies were to be replaced by a generous prize that however could only benefit one institution. Meanwhile things have been clarified and it is clear that the award is an addition, but the funds still have to be tied to a specific purpose. Could you describe for us what considerations have led to changes in the allocation practice, how the new model will function and where do you expect these changes to generate added value?

Hans Rudolf Reust: To begin with I'd like to apologise for the mistaken phrasing on the BAK website. It has caused a needless stir. Meanwhile the basics are clear: each year the BAK will continue to make available the sum named for funding institutional projects. The **Swiss Exhibition Award** is an additional initiative, a private-public partnership between the BKA and the Julius Bär Bank, and its aim is to deepen the discourse on the forms of curatorial practice. As far as funding support for the art locations, the Federal Arts Commission and the BAK have indeed decided to change the mode of fund allocation: new is that 9 prizes of CHF 20 000 are to be allocated yearly, and a maximum of 6 prizes up to CHF 5000 for newcomers, i.e. those in existence for less than 4 years. This means a clear reduction in the number of prizes awarded. We had noticed that the number of entries had almost doubled in recent years (2002: 26 / 2008: 59) – in itself a very positive development! But for the individual locations this meant that allotted contributions nominally sunk sharply, that is pure mathematics. Along with the amount though, above all the visibility of the support also diminished. The Swiss state simply does not have the means to promote the arts or architecture systematically or only for representative purposes. The far greater funding is provided as it is in the municipalities and cantons. It is the view of the Arts Commission that the money made available on a federal level, which is only ever enough for an exemplary patronage, has to be given the greatest possible visibility so as to have at least a double impact: as a contributing sum of course but also as a symbolic accolade which can be used in applying for other state and private sources.

Gau/Schlieben:

At present new funding models are being discussed at various places. In most cases three approaches are up for discussion and we would like to call them in summary the "watering can-funding", the "beacon-funding" and the "prize award-funding". The first approach aims to spread small sums across as many institutions as possible, the second supports institutions with national

Gau/Schlieben:

Es werden zurzeit ja an verschiedenen Stellen neue Fördermodelle diskutiert. In dem meisten Fällen handelt es sich um drei unterschiedliche, die wir zusammenfassend als «Giesskannenförderung», «Leuchtturmförderung» und «Preisvergabeförderung» benennen möchten. Erstere bedenkt möglichst viele Institutionen mit geringen Beträgen, die zweite möchte Institutionen mit nationaler und im besten Fall internationaler «Strahlkraft» unterstützen und stellt ihnen dafür mehr Mittel zu Verfügung und letztere setzt auf Wettbewerb der Institutionen untereinander, aus der die «beste» hervorgehen soll und dafür ein relativ hohes Preisgeld erhält. Generell ist eine Bewegung hin von der «Fläche» zu «Leuchttürmen» oder Preisvergaben zu verzeichnen. Das BAK und die eidgenössische Kunstkommission haben sich, wenn wir es richtig verstanden haben, für eine Kombination der beiden letztgenannten Förderinstrumente entschieden. Uns stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach den Kriterien, mit denen «Leuchttürme» und die «beste Schweizer Ausstellung» identifiziert werden sollen, da die Meinungen darüber sicherlich weit auseinander gehen. Könnten sie uns diese benennen?

Reust: Eure Darstellung des Möglichkeitsfeldes ist hilfreich. Bei der Beschreibung unseres Hybrids möchte ich allerdings die Kategorien zwei und drei neu verknüpfen: die Preisvergabe sollte zur landesweiten Ausstrahlung von Kunstorten beitragen. Es sollte etwas bedeuten, diesen Preis zu erhalten, vor allem auch, ihn mehrfach in Folge zu erhalten. Wir haben uns nach einigen Gesprächen an der Basis entschieden, einen Preis zu vergeben, dessen Summe frei verwendet werden kann: für ein bestimmtes, ausserordentliches Projekt, für eine künstlerische Produktion oder eine Publikation, oder genau für jene Aufwendungen, die kein Sponsor gerne unterstützt: Telefon und Strom. Kriterium für die vergleichende Bewertung durch die Kunstkommission soll daher nicht nur ein allgemeines Jahresprogramm oder eine ganz spezielle Projektein-gabe sein, sondern die kuratorische Haltung und ihre reflektierte Weiterentwicklung von einem Jahr zum nächsten. Das geforderte mission statement lässt sich in seiner ganz eigenen Dynamik verstehen und mit anderen Haltungen vergleichen. Vor diesem Hintergrund werden auch kleinere und grössere Orte qualitativ vergleichbar.

Gau/Schlieben:

Die Schweiz verfügt über ein grosse Vielfalt von kleineren und teilweise selbst organisierten Kunst- und Kulturräumen, die in den meisten Fällen nicht «profitabel» sind, sondern mit viel Engagement und teilweise unbezahlt betrieben werden. Auch wenn die bisherigen «Jahressubventionen» nicht besonders hoch waren, so waren sie doch Ausdruck einer Wertschätzung der an diesen Orten geleisteten Arbeit und haben zumindest eine geringe Planungssicherheit ermöglicht. Wie wollen sie vermeiden, dass sich die Situation dieser Kunsträume weiter verschlechtert gerade in einer Zeit, in der zusätzliche Unterstützungen von privaten Stiftungen auch rückläufig sind?

and in the best case international "charisma" and makes available more funds, while the latter backs competition between the institutions, out of which the "best one" should emerge and for this receive a relatively high prize money. If we have correctly understood the changes, then the BAK and the Federal Arts Commission have decided for a combination of the last two funding instruments. For us this raises the question as to the criteria to be used for identifying the "beacons" and the "best Swiss exhibition", because opinions can doubtlessly vary greatly. Could you name these criteria?

Reust: Your outline of the possibilities is helpful. I would like to combine the categories two and three differently when describing our hybrid: the prize model shall contribute to generating a nationwide charisma of art locations. It should really mean something to be worthy of receiving this prize, even more so to receive it several times in succession. Following discussions with those involved on the base level, we decided to award a prize where the money can be used as the winner sees fit: for a specific, special project, for artistic production or a publication, or even to cover those costs that sponsors aren't too thrilled about, like telephone and electricity. Criterion for the comparative evaluation by the Arts Commission is therefore not only a general annual programme or a particularly inspiring project idea, but rather the curatorial attitude and how it is reflected on and developed further from one year to the next. The postulated mission statement can be grasped in terms of its inherent dynamic and compared to other positions and attitudes. Using this as a foil, it is possible to qualitatively compare smaller and larger locations.

Gau/Schlieben:

Switzerland has a large variety of smaller and in part self-organised art and culture locations, most of which are not operated as "a profitable" enterprise but with enormous commitment by dedicated persons, who in part work unpaid. Even if the "annual subsidies" granted up until now were not particularly large, they did express an appreciation of the work performed at these locations and at least enabled a minimum of planning security. How do you want to avoid that the situation at these art locations worsens, particularly at a time when additional funding from private foundations is also on the decline?

Reust: Art locations are most certainly not excessively endowed, nowhere in Switzerland. Without all the unpaid work, which is so nicely labelled "idealism", then in fact everything would come to a standstill. And with the threat of private funding falling away and the knock-on effect this will have for the municipalities, it's safe to say that the situation will deteriorate even further. To speak generally of an "improved financial environment" for the art locations would be cynical. A differentiated look at the finances shows, however, that there are significant differences between locations and regions. Some alternative locations are not supported at all, whereas others have meanwhile turned into institutions receiving

Reust: Die Kunstorte sind auf keinen Fall überdotiert, nirgendwo in der Schweiz. Ohne viel Gratisarbeit, die so nett mit «Idealismus» umschrieben wird, geht tatsächlich nichts. Und mit dem drohenden Einbruch der privaten Förderung und den entsprechenden Ausfällen bei den Kommunen dürfte die Situation noch schwieriger werden. Generell von einer «verbesserten finanziellen Ausstattung» der Kunsträume zu sprechen, wäre zynisch. Eine differenzierte Betrachtung der Finanzen allerdings zeigt grosse Unterschiede zwischen den Orten und zwischen den Regionen. Einzelne Alternativräume werden überhaupt nicht unterstützt, andere sind inzwischen zu Institutionen mit erheblicher kommunaler oder kantonalen Unterstützung geworden. Es gibt Kunsträume, die mit ihren Budgets nahe an die öffentlichen Kunsthallen heranreichen. Andere können wenigstens die Räume gratis beziehen oder die kommunale Kommunikationsinfrastruktur nutzen. Allein aufgrund der Finanzierungsstrukturen ist ein Vergleich daher kaum möglich. Der bisherige Modus mit einer wachsenden Anzahl an Kleinbeiträgen mag zwar berechenbar gewesen sein; unter demselben Label wurden aber höchst unterschiedliche Wirkungen erzielt. Der neue Modus soll es erlauben, die kuratorischen Ansätze mit den jeweiligen Ressourcen zu vergleichen und untereinander in Beziehung zu setzen. Der Bund wird in Zukunft nur noch Aktivitäten von «landesweiter» Ausstrahlung unterstützen dürfen, so will es das Parlament. Diese Kategorie gilt es produktiv zu interpretieren: Wer innovative Ansätze erprobt oder wer, gut verankert und vernetzt, eine Szene vor Ort aufbaut, verdient durchaus «landesweite» Anerkennung. Besser als die solitäre Seefahrtmetapher des «Leuchtturms» gefällt mir eigentlich die Wahrnehmung von Bühne und Spotlight, die ein Preis bieten soll. Dabei haben die Medien lange eine hilfreiche Rolle gespielt. Nun gehen im Kulturjournalismus die Lichter aus. Wir suchen nach Möglichkeiten, um die Sichtbarkeit der Kunstorte und den Diskurs über ihre Arbeit während der Basler Plattform zu erhöhen. Für Ideen sind wir gerne offen. Letztlich sollten wir die Preise für individuelle Vermittlung mit der Förderung für Kunstorte verbinden – was ja oft auch in der Praxis schwer zu trennen ist. Fazit: Deutlichkeit und Sichtbarkeit von Preisen bringen letztlich allen mehr als tendenziell kein Geld für alle.

Gau/Schlieben:

Aus unseren Erfahrungen ist eines der grössten Probleme, dass viele Institutionen und Stiftungen immer noch von einem Kunstbegriff ausgehen, der abgeschlossene, materielle Werke voraussetzt, die «nur» noch von A nach B transportiert werden müssen. Viele der interessanten Kunstpraxen produzieren aber keine Werke im klassischen Sinn mehr, sondern lassen sich eher als «Wissensgenerierung» mit künstlerischen Mitteln umschreiben. Recherchebasierte, kommunikative und partizipatorische künstlerische Projekte, die versuchen Öffentlichkeiten, herzustellen benötigen oft eine längere Vorlaufzeit, welche die Anwesenheit der KünstlerInnen vor Ort notwendig macht und finanzielle Mittel für die Produktion

considerable municipal or cantonal funding. There are art locations with budgets which almost match those of public art galleries. Others could at least move into their premises for free or utilize the municipal communications infrastructure. A comparison is therefore hardly possible due to the financing structures alone. With a growing number of small contributions, the modus in place up until now may have been predictable; but under the same label very different effects were achieved. The new modus shall permit us to compare the curatorial approaches with the respective resources and relate them to one another. On a federal level, only those activities are to be supported which have a “national” charisma, as is the wish of the parliament. It all comes down to interpreting this category productively: whoever tries out innovative approaches or whoever, well anchored and networked, brings to life a cultural scene at a specific location, has earned “nation-wide” recognition. Rather than the metaphoric of the “beacon” and its connotation of solitary seafaring, I prefer to think in terms of attracting attention as in stage and spotlight, which is exactly what a prize should offer. Here the media has played a helpful role for a long time, but now the lights are being turned off in cultural journalism. We’re looking for possibilities to enhance the visibility of art locations and advance the discourse about their work during the Basel Platform. We are open to any ideas. Ultimately, we should be linking the prizes for individual achievement in exhibiting and presenting art to funding for art locations—which in practice is often difficult to separate in any case. The bottom line is clear: the distinctness and visibility created by prizes is in the end more beneficial for everyone than no money for everyone.

Gau/Schlieben:

In our experience, one of the greatest problems is that many institutions and foundations still cling to a concept of art that presupposes finished material works which “only” need to be transported from A to B. Many of the interesting art practices produce not works in the classical sense, but rather may be described as “knowledge generators” working with artistic means. Researched-based, communicative and participatory artistic projects that seek to create publics often require a longer lead-up time, and this in turn makes the presence of artists on site necessary and demands financial means for production and postproduction (communication to the public). Precisely because of their lack of compatibility with the art market, these practices are reliant on other forms of support. It is here that we see an urgent need for action. Do you share this assessment of the situation and how do you see the new direction taken by the BAK’s funding practice in this respect?

Reust: Object-based or research-oriented—is this distinction really so tenable artistically? I share your assessment in so far as amongst the more than 570 submissions to the Swiss Art Awards there are an increasing number of very exciting works which have the status of processes. Our new focus on the self-presentation and reflection of curatorial practice by no means excludes such approaches; should I speak with a sharp tongue, this focus could even be read as an invitation

und Postproduktion (Vermittlung) voraussetzt. Gerade diese Praxen sind auf Grund ihrer häufig nicht vorhandenen Kompatibilität mit dem Kunstmarkt auf andere Unterstützung angewiesen. Wir sehen gerade an dieser Stelle einen dringenden Handlungsbedarf. Teilen Sie diese Einschätzung und wie sehen Sie diesbezüglich die Neuausrichtung der Förderpraxis des BAKs?

Reust: Objektbasiert oder rechenorientiert – ist diese Unterscheidung künstlerisch wirklich so haltbar? Ich teile Eure Einschätzung insofern, als sich gegenwärtig auch unter den über 570 Eingaben der Swiss Art Awards wieder mehr und sehr spannende Arbeiten im Status von Prozessen finden. Unser neuer Fokus auf Selbstdarstellung und –reflexion der kuratorischen Praxis schliesst solche Ansätze keinesfalls aus; er könnte mit spitzer Zunge sogar als ein Zuspil für diskursorientierte Arbeitsweisen und «Wissensgenerierung» gelesen werden. Letztlich hat aber nicht die Kommission über die Kunstpraxis zu entscheiden. Wir sind kein Organ der inhaltlichen Lenkung, sondern verstehen uns als eine Kraft der scharfen Wahrnehmung und Verstärkung vorhandener Energien im Land – mitunter auch komplementär zu den erfolgreichen Strukturen im Kunstmarkt. Mit dem angekündigten Jurybericht nimmt sich die Kommission schliesslich selber in Pflicht. Auch sie wird ihre spezifische Auswahl begründen müssen.

to initiate discussion-oriented modes of practice and “knowledge generators”. Ultimately though, the Arts Commission does not decide about artistic practice. We are not an agency concerned with controlling content and subject matter, but rather we see ourselves as a force for sharpening awareness and bolstering existing energies in the country—from time to time even complimentary to the successful structures in place in the art market. And in the end, the Commission has taken up its own promise and holds itself accountable by publishing a jury report. The Commission is thus obliged to justify its specific choice.

× ESSAY

**Das Kunstwerk soll zu mir sprechen!
Ein fiktiver Dialog über – kuratorische – Übersetzungsparadoxien und Missverständnisse**

Sønke Gau und Katharina Schlieben

Geräumiges Büro. Auf den Schreibtischen und Ablageflächen stapeln sich Unterlagen, Bücher, DVD-Hüllen. Es ist später Abend – die Computermonitore tauchen die Szenerie in ein blasbläuliches Licht. Zwei Personen, X und Y, schreiben Emails. Es ist nur das regelmässige Klacken der Tastaturen zu hören.

Y (lässt ab von der Tastatur, dreht sich um, sieht kurz zu X hinüber und entkorkt eine Flasche Rotwein. Schenkt zwei Gläser ein und spricht in den Raum): Ich denke «Missverstanden-Werden» und «Missverstehen» gehören wahrscheinlich zusammen und sind Teil eines kommunikativen Prozesses oder Verständigungsprozesses. Aber woher rühren Missverständnisse? (wartet die Antwort nicht ab, sondern fährt fort) Bei einem Missverständnis treffen zwei Sicht- oder Interpretationsperspektiven zusammen, die im ersten Moment nicht zusammen zu bringen sind, aber in gewisser Weise dazu auffordern, die Spur des anderen und des eigenen Gedankens gleichzeitig aufzunehmen und die Argumentationslogiken rückzuverfolgen, um sie zusammenbringen zu können. Vielleicht ist es aber leichter zunächst etwas über ihre Effekte zu sagen. Sie können eine ganze Reihe von Reaktionen auslösen.

× ESSAY

**The artwork is supposed to speak to me!
A fictive dialogue about – curatorial – translation paradoxes and misunderstandings**

Sønke Gau and Katharina Schlieben

A spacious office. Documents and papers, books, DVDs are piled up on desks and shelves. It is late in the evening—the computer screens dip the scene in a pale bluish light. Two persons, X and Y, are writing e-mails. Only the regular clacking of fingers on the keyboards is to be heard.

Y (stops typing, turns around, looks over to X briefly and uncorks a bottle of red wine, filling two glasses and speaks into space): I think “being misunderstood” and “misunderstand” probably belong together and are part of communicative process or process of reaching understanding. But where do misunderstandings come from? (does not wait for an answer but continues on) In a misunderstanding two views or interpretations meet which cannot be brought together at first, but in a certain way demand that we take up the trails of thought, that of both our own and our counterpart, and at the same time trace the logic of the argumentation, so as to be able to eventually bring them together. Perhaps though it is a bit easier to first say something about the effects they have. They can trigger a whole host of reactions. They can be productive, manipulative, funny, they can complement perspectives, be harmful or helpful. In any case they motivate or perhaps even

Sie können produktiv, manipulativ, lustig, perspektivisch ergänzend, verletzend oder hilfreich sein. Auf jeden Fall motivieren oder vielleicht auch provozieren sie einen Kommunikationsbedarf.

Manchmal im rechthaberischen Sinne, oder aber im notwendigen Sinne des sich «Neu-Erklären-Wollens» oder «-Müssens». Wenn man Missverständnissen zunächst keine manipulativen rhetorischen Absichten unterstellt, können sie über Umwege sogar häufig zu komplexeren Ebenen und kreativeren Vorschlägen führen. Häufig sind es Statements, die sich im Kopf festgesetzt haben und eine Suche nach weiteren Erklärungen und Überlegungen notwendig machen.

X (*hat sich mittlerweile auch umgedreht und während der Ausführungen von Y den Wein probiert*): Ein Verstehen im wörtlichen Sinne kann es wohl gar nicht geben. Letztendlich bleibt es immer eine Annahme, jemanden anderen verstehen zu können, da wir niemals genau wissen können, was ein/e Kommunikationspartner/in wirklich denkt oder was er oder sie zum Ausdruck bringen möchte. Daher ist meiner Meinung nach der Begriff «Verstehen», zumindest soweit er die Möglichkeit eines vollkommenen Verstehens impliziert, irreführend, denn er suggeriert dann ein unerreichbares Ideal und verstellt den Blick auf seine Grundlage, die äusserst porös ist. Der schöne Schein des gegenseitigen Verstehens beruht eigentlich auf dem Nicht-Verstehen. Ein völliges Äquivalenzverhältnis zwischen zwei Subjekten kann es nicht geben, Kommunikation ist also selbst in ein und derselben Sprache nur durch einen permanenten Übersetzungsprozess auf der intersubjektiven Ebene denkbar – also eigentlich nur als Annäherung an das, was in etwa gemeint sein könnte und dabei kann es natürlich auch zu Missverständnissen kommen. (*kurze Pause*) Das liegt auch daran, dass in jedem Versuch von Kommunikation immer ein gewisser Anteil von Projektion enthalten ist – von mir auf den anderen und umgekehrt. Im besten Fall überprüfen wir jedes Mal während des Kommunikationsprozesses dieses Bild und revidieren es gegebenenfalls. Problematisch wird es erst in dem Moment, indem die Bereitschaft dazu aufgegeben wird, weil man bestimmte Typisierungen getroffen hat, zum Beispiel wenn man glaubt jemanden so gut zu kennen, dass man diese Überprüfung nicht mehr vornehmen muss. Dann glaubt man zwar zu verstehen, aber eine Übersetzung findet nicht mehr statt...

Y (*hat aufmerksam zugehört, fing aber an ungeduldig zu werden. Ergreift nun die Möglichkeit zu Wort zu kommen*): Ich habe den Eindruck, dass der von Dir beschriebene Vorgang der Typisierung und die daraus resultierende Aussetzung des Übersetzungsvorgangs auch in Hinblick auf unseren Kunstraum von Relevanz ist. Manchmal habe ich den Eindruck, dass sich irgendwann eine bestimmte Einschätzung oder auch ein Bild von dem Programm selbstständig und festgesetzt hat. Und daran arbeiten sich viele Personen weiterhin munter ab, ohne diese Projektion auf ihren Wirklichkeitscharakter zu überprüfen. Das Bild hat sich

provoke a need for communication. Sometimes in the know-it-all sense, or in the necessary sense of “only wanting to” or of “having to” explain. When one does not immediately insinuate that misunderstandings are pursuing some manipulate rhetorical intent, then via detours they can frequently even lead to more complex levels and more creative suggestions. Often they are statements that have become firmly lodged in your mind and make it necessary to search for other explanations and consider other aspects.

X (*has meanwhile turned around and sipped the wine during Y's remarks*): In the literal sense there can be no such thing as understanding. Ultimately it always remains an assumption that you can indeed understand someone, because we never exactly know what the communicating partner is really thinking or what they wish to express. Therefore, in my opinion, the whole notion of “understanding”, at least in so far as it implies the possibility of perfect understanding, is misleading, suggesting as it does an unattainable ideal and thus disguising its very own basis, which is extremely porous. The wonderful illusion of mutual understanding is actually based on non-understanding. A relationship of absolute equivalence between two subjects is simply impossible, communication is, even in one and the same language, only ever conceivable through a permanent translation process on the intersubjective level—which is to say, only as an approximation of what could more or less be meant, and naturally enough misunderstandings can come about in this. (*short pause*) This is also because there's always a certain portion of projection in every attempt to communicate—from me onto my counterpart and vice versa. It is best to check for this during the communication process and revise where needed. Things become problematic the very moment a willingness to do this is abandoned, because you typecast someone into a role, believing that you know them so well that you no longer have to make the effort to check. Then you may believe that you understand, but a translation no longer takes place...

Y (*had listened intently but begins to become impatient Now seizes the chance to speak*): I have the feeling that the mechanism of typecasting and the resulting suspension of the translation process are also relevant to our art and exhibition space. Sometimes I feel as if a specific view or an image of the programme has taken on a life of its own and become firmly entrenched. And many people continue to gladly focus on this, working out a position vis-à-vis this without checking to see if this projection has any grounds in reality. The image has grown into a phantasm, which however—because it is not recognised as such—sometimes turns out to have a pretty powerful effect. We could even go so far as to say that it has been etched into “collective memory” while failing to recognise the circumstance that meanings are not simply there to be read but need to be produced discursively anew.

quasi zum Phantasma ausgewachsen, welches aber – auf Grund dessen, dass es nicht als solches erkannt wird – manchmal als ziemlich wirkungsmächtig herausstellt. Es hat sich zugespitzt formuliert im «kollektiven Gedächtnis» fest gebrannt unter Ver- kennung des Umstandes, dass Bedeutungen nicht einfach ablesbar sind, sondern immer wieder aufs Neue diskursiv herge- stellt werden müssen. In Bezug auf Ernesto Laclaus hege- monie- und demokratietheoretische Schriften könnte man in diesem Zusammenhang auch von einem Prozess der «Verräumlichung» sprechen, einer «Hegemonisierung von Zeit» und damit von dem Versuch einer Fixierung von Bedeutung. Da sich die «dislokato- rischen» Effekte von Zeit, der jede Struktur unterworfen ist, jedoch nie vollkommen ausschalten lassen, bedarf es einer kontinuierli- chen Artikulation der Fest- und Fortschreibung von Bedeutung. Dies geschieht durch eine Praxis von Wiederholungen. *(lehnt sich im Schreibtischstuhl zurück und sieht dabei kurz nach, ob neue Emails rein gekommen sind)*

X: Die Notwendigkeit der Wiederholung – zum Beispiel in einem Sprechakt – kann dabei aber auch etwas zeigen, was mit dem Versuch der Zuschreibung, bzw. des Versuch der Bedeutungsfixierung eigentlich nicht beabsichtigt ist – sie öffnet die Tür für subversive Übersetzungen, die Be- deutungen verschieben können und durch diese Verlagerung die Legitimation im Diskurs mehrdeutiger und offener für Re-Formulierungen machen ... *(nimmt einen Schluck vom Wein und räuspert sich)*

Dabei fällt mir ein, dass wir eigentlich über kuratorische Missverständnisse sprechen wollten, bzw. über Wiederho- lungen von Missverständnissen, mit denen wir in den letzten Jahren konfrontiert waren. Mir ist eine ganze Reihe von solchen Beispielen in Erinnerung geblieben, auch wenn sie sich zum Teil aus dem ursprünglichen Kontext verselbstständigt haben. Meist kamen sie überraschend und waren oft sehr bildhaft und dadurch sehr einprägsam. Ich habe den Eindruck, dass wir sie auch aus diesem Grund manchmal gerne in Gesprächen nutzen, um eine Verbin- dung zu Fragen im Zusammenhang mit kuratorischen Über- setzungsparadoxien und Missverständnissen anzusprechen. Oder was denkst Du?

Y: Am deutlichsten wurden die Übersetzungsprobleme uns sicherlich im Dialog und im Gespräch mit den Gästen und Besuche- rInnen, von Ihnen haben wir viel gelernt, beziehungsweise sie waren es häufig, die Aussagen oder Fragen so platziert haben, dass sie in unserer Diskussion nicht mehr weg zu denken sind. Dafür *(wendet sich zum Publikum)* sei ihnen an dieser Stelle auf jeden Fall herzlich gedankt! Viele Kommentare waren äusserst hilfreich, andere zunächst irritierend. *(kurze nachdenkliche Pause)* Einer der zunächst mal stärker irritierenden «Klassiker» ist auf jeden Fall – die leicht ungläubig und manchmal auch abschätzig – hervorgebrachte Frage «Und das ist Kunst?». Einerseits gerne gestellt von Personen, die auf der Suche nach dem Restaurant oder dem Konzertraum über das Gelände irren und dabei zufällig zu uns gelangen oder auch von Personen, welche die ihnen bekann- ten und erwarten «Formate» von Kunst nicht vorfinden.

With reference to Ernesto Laclau's theoretical writings on hege- mony and democracy one could also speak of a process of "spa- tialisation" in this context, of a "hegemonising of time" and thus from the attempt to fix meaning. But because the "dislocating" effects of time, which each and every structure is subjected to, can never be completely neutralised, a continuous articulation of the codifying and updating of meaning is needed. This occurs through the practice of repetitions. *(leans back in chair, peers briefly at the screen to see if any new e-mails have arrived)*

X: The necessity of repetition—for example in a speech act—can also show however what is not actually intended by this ascribing of meaning, by the attempt to fix mean- ing; it opens the door for subversive translations that can shift meanings, and through this dislocation make the legitimacy in the discourse ambiguous and more open for re-formulations ... *(takes a sip of wine and clears throat)* In saying that, it occurs to me that we actually wanted to talk about curatorial misunderstandings, or the repetitious misunderstandings, with which we were confronted in recent years. I can remember a lot of such examples, even if they have partly taken a life of their own, detached from the original context. Mostly they took us by surprise and were very visual and for this reason easily remem- bered. I have the feeling that we like to sometimes use them in discussions for precisely this reason, to bring up a con- nection to questions concerning curatorial translation para- doxes and misunderstandings. What do you think?

Y: Translation problems were most blatant when speaking with guests and visitors, from whom we have learnt a great deal, then often enough it was they who contributed a remark or formula- ted a question in such a way that they became integral parts of our discussions. For this *(turns to the audience)* we would like to warmly thank you. Many comments were extremely helpful, others irritating at first. *(short thoughtful pause)* One of the initially most irritating "classics" is in any case the question—slightly incre- dulous and at times also disparaging—: "And that's supposed to be art?" On the one hand asked by persons who stray around the grounds looking for the restaurant or the concert room and acciden- tally stumble into our arms, but also asked by some people who fail to find the "formats" of art they know and expect. For me, the question implies, instead of being open for the un- familiar, that there is a firm notion, a specific consensus that says what is art and what is not art. For this reason I really have trouble answering the question, because it implies a form of othering that presupposes that the cultural field of "art" is homogeneous and marked out by clearly defined borders, inside which specific subjects and topics as well as forms of expression belong, and others don't *(becoming angry)*. This is the expression of a hege- monic definition of art that leads to a homogenising valuation, which in turn excludes other content/inlets! The price to be paid for sustaining the dominance of this specific definition is this

Für mich impliziert die Frage, anstatt einer Offenheit sich auf etwas Nicht-Bekanntes einzulassen, so etwas, wie die Vorstellung, dass es einen bestimmten Konsens gäbe, der besagt, was Kunst ist und was Kunst nicht ist. Daher finde ich die Frage grundsätzlich auch schwer zu beantworten, da sie eine Form von Fremd-Machung (othering) impliziert, die eine Homogenität des kulturellen Feldes «Kunst» mit klar umrissenen Grenzen voraussetzt, zu der bestimmte Inhalte und Ausdrucksformen gehören, und andere eben nicht (*redet sich in Rage*). Das ist der Ausdruck einer hegemonialen Definition von Kunst, die zu einer homogenisierenden Wertung führt, welche letztendlich andere Inhalte/Zugänge ausschließt! Nur um den Preis dieses Ausschlusses kann die Vorherrschaft dieser bestimmten Definition aufrechterhalten werden! Laclau und Chantal Mouffe haben in ihrer Hegemonietheorie darauf hingewiesen, dass jede vermeintliche Objektivität notwendigerweise die Unterdrückung dessen voraussetzt, was sie durch ihr Zustandekommen ausschließt. Hegemoniale Systeme, politische Systeme, Wertvorstellungen und letztlich auch Identitäten konstituieren sich über kontingente Grenzbeziehungen. Sie alle definieren sich über Einschluss- und Ausschlussmechanismen ...

X (unterbricht Y): Da gebe ich Dir Recht. Die notwendige Kritik von Ausgrenzungs- und Ausblendungsmechanismen muss aber auch ihre eigenen Inklusionen und Exklusionen reflektieren, will sie nicht durch die Verschleierung der diffizilen Konstruktionen von Grenzbeziehungen ungewollt neuerliche Festschreibungen (re-)produzieren. Insofern ist es notwendig im Zusammenhang mit der Fragestellung «Und das ist Kunst?» nicht nur die hegemoniale Fremdzuschreibung zu hinterfragen, sondern auch das immer noch weit verbreitete (Selbst)Verständnis von Kunst als das gesellschaftlich «Andere», welches über Zuschreibungen und Begrifflichkeiten wie (*macht bei den folgenden Begriffen eine Geste mit zwei Fingern, die Anführungszeichen andeuten soll*) das Schöpferische, des Schönen, des Freien, Autonomem und Ungebundenen oder auch des Genies definiert wird. Die Wirkmächtigkeit dieser tradierten Klischeevorstellung von Kunst und künstlerischen Tätigkeiten lässt sich zu einem Teil sicherlich auch darauf zurückführen, dass die Konstruktion und Aufrechterhaltung dieses Mythos eben nicht nur Nachteile für die Beteiligten mit sich brachte und immer noch bringt.

Y (hat in der Zwischenzeit eine Mineralwasserflasche geöffnet und zwei Gläser gefüllt): Allerdings ist uns oft nicht ganz klar, nach welcher Kunst eigentlich gesucht wird, und so haben wir sie mit der Wortbildung «KunstKunst» versucht zu beschreiben (*lacht*). Mit dieser Wort-Doppelung meinten wir glaube ich einerseits eine Variable X und andererseits die unbewusst gemeinhin angenommenen Affirmationen und Ausschlussmechanismen darüber, was Kunst ist und was eben nicht. Momentan scheint es eh so, als würde es vielerorts in der institutionellen Ausstellungspraxis, der Kunstkritik und auch in der Rezeption durch das Publikum ein Bedürfnis nach einer neuen «Sinnlichkeit» in der Kunst geben – quasi nach einer unverfälschten

exclusion! In their theory of hegemony Laclau and Chantal Mouffe have pointed out that each purported instance of objectivity necessarily presumes the suppression of what is excluded through its own coming about. Hegemonic systems, political systems, value systems and finally even identities are constituted through contingent demarcations. They all define themselves via inclusion and exclusion mechanisms...

X (interrupts Y): You're very right about that. But the necessary critique of exclusion and blocking-out mechanism has to also reflect on its own inclusions and exclusions, if it does not want to unwittingly (re-)produce new codifications by ignoring the elaborate constructions of demarcations. Seen in this way, in connection with the question "And that's art?" it is necessary to not only scrutinise the hegemonic concept of knowledge and research, but also the still widespread (self-)understanding of art as their social "other", which is defined by means of ascriptions and concepts like (*joins two fingers of each hand to form quotation marks and moves them for each of the following terms*) creativity, the beautiful, the free and open, the autonomous and independent, or the genius. The influence exerted by this traditional clichéd notion of art and artistic activities may most certainly be put down in part to how the construction and maintenance of this myth had not only disadvantages for those involved and indeed still has.

Y (has in the meantime opened a bottle of mineral water and filled two glasses): At the same time though, it's not always quite clear for which kind of art people are looking for, and we have attempted to describe this with the word formation "artart" (*laughs*). With this word doubling we meant, I think, on the one hand a variable X, and on the other, the generally unconsciously assumed affirmations and exclusion mechanisms about what art is and what not.

At the moment it seems as if there is a strong need for a new "sensuality" in art, in institutional exhibition practice, art criticism and reception by the public—a need for an undistorted "artart", in the sense of l'art pour l'art. Out of this desire for magnificent images and grand emotions there speaks a disillusionment that asserts it wants to defend the familiar means of art and in the same breath would like to let itself be overwhelmed only by the potentially sublime and the mysteriousness of art, without needing to think too much or having to look into complex social contexts. The heterogeneous perspectives of the different actors and the conditions of production are ignored in favour of a homogenising reception. One argument frequently brought forth against politically and socially-oriented art practices in this context is that, in the end, they only illustrate the discourse and are difficult to come to grips with. Moreover, it is asserted that in this case art is abused as a means to an end and thus robbed of its intrinsic power of articulation.

«KunstKunst», im Sinne von l'art pour l'art. Aus diesem Begehren nach grossen Bildern und grossen Gefühlen spricht die Stimme einer Desillusionierung, welche behauptet, die bekannten Mittel der Kunst verteidigen zu wollen und im gleichen Atemzug sich doch nur durch das potentiell Erhabene und Rätselhafte der Kunst überwältigen lassen möchte ohne viel nachdenken oder sich auf komplexe gesellschaftliche Kontexte einlassen zu müssen. Unter diesem Blickwinkel werden die heterogenen Perspektiven der unterschiedlichen AkteurInnen und der Produktionsbedingungen ausgeklammert zugunsten einer homogenisierenden Rezeption. Als Argument gegen politische und gesellschaftsbezogene Kunstpraktiken wird in diesem Zusammenhang häufig angeführt, dass sie letztendlich nur Diskurs illustrierend und zu schwer zugänglich wären. Des Weiteren wird behauptet, dass Kunst in diesem Fall als Mittel zum Zweck missbraucht und ihrer ureigenen Artikulationskraft beraubt würde.

X: Aber welchen Mitteln der Öffentlichkeitsgenerierenden Wirksamkeit bedient sich denn diese vermeintlich zu anstrengende Kunst? Müsste man diesen Vorwürfen entgegenhalten. Diese kritisierte Kunst verfolgt eine Politik der Aufmerksamkeit, kommentiert aktuelle Debatten und hat zur Motivation Fragestellungen sichtbar zu machen. Deshalb greift diese Kunst zum Beispiel häufig journalistische, Recherche basierte und/oder dokumentarische Formate aus medialen Informationssystemen auf, verweist auf den Konstruktionscharakter dieser Bildpolitiken – in Anlehnung oder Opposition, probiert alternative Methoden und Strategien einer politischen Bildproduktion aus. Dabei kann sie scharf, subtil, performativ, intervenierend, persönlich etc. vorgehen. Es handelt sich dabei aber weder um eine Diskursillustration oder eine (*holt tief Luft und seufzt*) «oberseminarhafte» Methodik, noch um eine Verweigerung von künstlerischen Mitteln – im Gegenteil ein Experimentieren mit diesen! –, sondern um eine Politik der Sichtbarkeit innerhalb einer Aufmerksamkeitsökonomie – sie versucht eine weitere Öffentlichkeit zu generieren, als die eines Wohnzimmerinteriors. Letztlich führt die Forderung nach «KunstKunst» doch zu einer Entmündigung der KünstlerInnen genauso wie der RezipientInnen, und katapultiert sie beide in eine passiv konsumierende Haltung ohne dass sie in eine vielstimmige gesellschaftsrelevante Diskursproduktion eingebunden werden würden.

Y (*nickt*): Bei dem Stichwort «gesellschaftsrelevante Diskursproduktion» fällt mir ein, dass auf die Frage nach der «KunstKunst» oft gleich das nächste Missverständnis folgt: Im Suchen nach Antworten, die nicht da sind, führen Versuche des Sich-Erklärens zu weiteren Interpretationsversuchen, die schnell auf der Hand liegen: Wenn es also keine «KunstKunst» ist und es um «Wissensgenerierung», «Diskursproduktion» und eine «Kunst des Handelns» geht, dann seid Ihr doch eher so etwas wie ein «Institut für Soziologie»! So nimmt die Verkettung von Missverständnisse, bzw. Übersetzungsschwierigkeiten ihren Lauf... (*kurze Pause, nimmt einen Schluck Wein*) Denn die Benennung, bzw. die Einordnung in starre Kategorie ist eher irreführend, da es in Bezug auf inhalt-

X: "But which means of public-generating impact does this allegedly so demanding art utilize"—this is the question that needs to be asked against these criticisms. The criticised art is pursuing a politics of attention, commenting on current debates and driven by the motivation to uncover and render visible issues and problems. It is for this reason that this art frequently takes up journalistic, research-based and/or documentary formats from media information systems, points out the construction character of these visual politics—borrowing or opposing them, it tries out alternative methods and strategies of political visual production. In doing so, it can be cutting, subtle, performative, intervening, personal, etc in its approach. It is neither an illustration of a discourse, nor a (*takes a deep breath and sighs*) "graduate seminar" methodology, or for that matter a denial of artistic media—on the contrary, these are what it experiments with!—, it is rather a politics of visibility within a general economy of attention grabbing, attempting to generate another public domain than that of the living room interior. The demand for "artart" ultimately deprives the artists as well as the audience, a disenfranchisement of their autonomy that catapults both into a passive consuming position, without binding them into a many-voiced, socially-relevant production of discourse.

Y (*nods*): Speaking of "socially-relevant production of discourse", that reminds me that the next misunderstanding often follows hard on the heels of the question about "artart". When searching for answers that aren't there, attempts to explain only lead to further interpretation attempts which are pretty obvious, like: if it isn't "artart" and it's all about "generating knowledge", "discourse production" and "an art of action", then you're more like an "institute for sociology"! And so the chain of misunderstandings or translation difficulties takes its course... (*short pause, takes a sip of wine*). Designating or classifying into a rigid category is misleading, because with respect to specific interests and methodological approach there are some parallels: besides sociologists, the composition of society also interests artists and curators, so too the mechanics of society, and the methods of researched-based sociology are relevant for artistic and curatorial practices, just as artistic practices have drawn inspiration for example from ethnology, criminology or history. As we use them, concepts like "micro-researches", "explorations", "interim reports" all refer to a contiguity to research disciplines, and this is something we wish. Only—that research in art works with other means, indeed at times art first has to subversively undermine the methods of the disciplines or make them performatively visible. In the sense of methodological studies, this strategy of tapping into these disciplines tends to indicate that it's the transdisciplinary approach which artistic practice does not wish to let pass by. Often it is the peripheral, the seemingly irrelevant, the not immediately visible which is investigated more closely, and not the main thesis. With Carlo Ginzburg, who examined what Sherlock Holmes and

liche Interessen und methodisches Vorgehen ja durchaus Parallelen gibt: Die Zusammensetzung der Gesellschaft interessiert neben SoziologInnen eben durchaus auch KünstlerInnen und KuratorInnen, die Frage nach sozialen Funktionsweisen ebenso, auch Methodiken aus der forschenden Soziologie sind für künstlerische und kuratorische Praxen relevant, genauso wie viele künstlerische Praxen zum Beispiel von Methoden der Ethnologie, Kriminologie oder Geschichtswissenschaft inspiriert worden sind. Begriffe, wie «Mikrorecherchen», «Untersuchungen», «Zwischenberichte», wie wir sie verwenden, verweisen durchaus auf eine Nähe zu forschenden Disziplinen, die auch gewünscht ist. Nur, dass die Forschung in der Kunst mit anderen Mitteln arbeitet, teilweise die Methoden in den Fachdisziplinen selbst erst mal subversiv unterläuft oder performativ sichtbar macht. Der Zugang deutet eher im Sinne von Methodologiestudien an, dass es um einen transdisziplinären Ansatz geht, den sich die künstlerische Praxis nicht nehmen lassen möchte. Häufig ist es das Nebensächliche, Unsichtbare was genauer untersucht wird und nicht die Hauptthese. Mit Ginzburgs, der in seinem Buch *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst* untersucht, was Sherlock Holmes und Freud gemeinsam haben, kämen wir der künstlerischen Forschung schon näher: Die Suche nach dem Nichtsichtbaren und dem Verdeckten. In diesem Sinn könnte man die Kunst als eine forschende Aktivität verstehen. Ihre Formen der Artikulation oder der Intervention sind aber andere.

X (hat ebenfalls kurz nachgesehen, ob neue Emails da sind, schmunzelt): Ja – manchmal kann man sogar über sie stolpern (*lacht*). Zum Beispiel über eine Bodeninstallation aus Teppichen, die ja ein Teilergebnis einer breit angelegten Recherche im Zusammenhang mit Fragestellungen nach *Selbstorganisation in prekären Arbeitsbedingungen* war. Einige BesucherInnen deuteten die Teppichreste in der Ausstellung dahingehend, dass die budgetären Möglichkeiten des Ausstellungs- und Projektraumes nun endgültig erschöpft seien und die Installation sozusagen nur Ausdruck einer finanziellen und personellen Ressourcenschwäche sei, und sie aus diesem Grund nun zu alten Teppichen greifen müsse... (*kurze Pause*) Dabei diente die Bodeninstallation aus Teppichen als Verbindungs- und Navigationsmoment und gleichzeitig als Sitzmöglichkeit. Die Teppiche stammten aus einer Materialsammlung, die Bestandteil eines künstlerischen Langzeitprojektes war, in dem es unter anderem um das Recycling von «Umsonst-Materialien» als Baustoffen ging. Die Weiterverwendung dieser left-overs war ein eher subtiler Eingriff, der in erster Linie inhaltlich begründet war und sich aus der Logik der Projektreihe ergab. Trotzdem wurde der Wunsch nach einer «richtigen» (*stark betont ausgesprochen*) Szenografie laut – aber eben nicht nach einem «szenografischem Handeln», wie diese Intervention durchaus auch hätte verstanden werden können, sondern nach einer Definition von konventionelleren Vorstellungen von Ausstellungsarchitektur, welche den Raum auf der einen Seite und die künstlerischen Logiken und ihre Arbeiten auf der anderen Seite verortet.

Freud have in common, we would be somewhat closer to what artistic research is: the search for what's not visible, for what's concealed. In this sense one could understand art as a research activity. Its forms of articulation or intervention are different however.

X (has also taken a short look to see if any new e-mails have arrived, smirks): Yes – sometimes you can even stumble over them (*laughs*). For example over a floor installation made of carpets, the interim result of a broadly scoped research connected to issues surrounding *self-organisation in precarious working conditions*. Some visitors interpreted the odds and ends of carpet in the exhibition as meaning that the budget for exhibitions and projects was now finally exhausted and that the installation was – so to say – only the expression of a glaring weakness in financial and personnel resources, and for this reason old carpets had to be used... (*short pause*), when in fact the floor installation out of carpets served as a connector and navigation moment and at the same time as seating. The carpets were from a collection of disused materials that was part of a long-term artistic project, which amongst other things was exploring the possibilities of recycling “free materials” into building materials. Utilising the leftovers in this way was a subtle intervention, in the first instance based in the specific issues and subject matter, and emerging out of the logic of the project series. Nevertheless, the desire for a “real” (*accentuated*) scenography was expressed – but not for a “scenographic act” as this intervention could have been understood. What was wanted was a definition of more conventional ideas about exhibition architecture which positions the space on one side and the artistic logics and its works on the other.

Y (rolling on the swivel chair to another desk to get a pen): And precisely this approach would lead to a separation of spaces which we understand to be related to one another, in the sense that this relationship should be less hierarchical and that one should be in the “service” of the other. I suspect that behind the need to separate the spatial planes stands the desire for an easier reception, one based on the immediate recognition of what “art” is, what “space” is, and what “display”. The offer to embark on your reading and find an interpretation by following the variously overlapping traces of cultural production and conceptions is quickly meet with scepticism, perceived as a possible “manifestation of indecisiveness”. The multilayered and interlaced spatial planes appear to be welcome only in part, and many prefer clear-cut directions and a single dimensional connection between the “elements” of an exhibition. Instead of a two-way dialogue between artistic work and an interpreting audience, a monologue is favoured – and sometimes this even seems to be meant almost literally. We’ve often heard the wish expressed (*brief, theatrical pause, then spoken with emphasis*), “The artwork is supposed to speak to me!” (*with the pen hastily labels a DVD that has just popped out of the computer with a “bling” and places it on top of a pile*)

Y (auf dem Schreibtischstuhl zu einem anderen Tisch rollend um einen Stift zu holen): Dabei würde diese Umsetzung zu einer Trennung von Raumkonzepten führen, die wir ja eher als aufeinander bezogen verstehen, in dem Sinn, dass sie weniger hierarchisch zueinander stehen sollen und keines im «Dienst» des anderen agiert. Im Prinzip vermute ich, dass hinter dem Bedürfnis einer Trennung der Raumebenen, der Wunsch nach einer erleichterten Rezeption steht, die darauf basiert, dass auf den ersten Blick ganz klar ist, was «Kunst», was «Raum» und was «Display» ist. Das Angebot seine eigene Lesart für sich zu finden, indem man unterschiedlichen sich überlagernden Gedankenspuren kultureller Produktion und Konzeption folgt, wird schnell als eine mögliche «Manifestation von Unentschiedenheit» eher skeptisch wahrgenommen. Die vielschichtigen und ineinander verschachtelten Raumebenen scheinen aber nur teilweise erwünscht, lieber bevorzugen viele klare Lesrichtungen und eine eindimensionalere Verbindung zwischen den «Bestandteilen» einer Ausstellung. Anstelle eines wechselseitigen Dialoges zwischen künstlerischer Arbeit und RezipientIn wird ein Monolog favorisiert – und das scheint manchmal fast wörtlich gemeint zu sein. Jedenfalls haben wir doch auch öfters den Wunsch gehört (kurze, theatralisch anmutende Pause, dann mit Nachdruck gesprochen) «Das Kunstwerk soll zu mir sprechen!». (beschriftet mit dem Stift schnell eine DVD, die gerade mit einem leisen «bling» aus dem Laufwerk gekommen ist und legt sie dann auf einen der Stapel)

X (lacht): Die Äusserungen bezogen sich aber vor allen Dingen auf den Wunsch abgeschlossenen, also «fertige» Kunstwerke vorzufinden und keine Zwischenschritte, oder? Wahrscheinlich weil so viele Museen und Kunsthallen fertige, abgeschlossene Werke präsentieren, ist diese Rezeptionserwartung so verbreitet. Uns interessieren neben den Kunstwerken aber auch die dahinter stehenden Praxen und wie es zu den jeweiligen Projekten kommt. (nimmt einen Schluck Wein) Darüber hinaus gibt es sehr viele Ansätze, die notwendigerweise über einen längeren Zeitraum entwickelt werden müssen und manchmal auch zur Partizipation einladen. Dem Wunsch nach fertigen Arbeiten, der sich zum Beispiel gegen «Zwischenberichte» wehrt, kann also in dieser Phase unserem Verständnis nach nicht nachgekommen werden. Man könnte natürlich im «Hinterkammerlein» an diesen Projekten arbeiten während man andere fertige Projekte präsentiert. Für einen Produktionsort, wie wir auch einer sind, schien es uns konsequenter und glaubhafter Produktionsbedingungen sichtbar zu machen und der Logik und Dynamik der Produktionsprozesse zu folgen und nicht anders rum. Künstlerische Arbeiten sind in vielfältiger Form multipräsent und finden viele Artikulationsweisen. In einer öffentlichen Intervention nehmen sie zum Beispiel eine andere Form an als in einer Ausstellung. Der Wunsch, dass das Kunstwerk zu mir sprechen soll, wurde geäußert in einer Projektphase, in der viele der eigentlichen Projekte gar nicht in der Halle stattgefunden hatten, so wurde der Versuch unternommen Formen von Zwischenberichte zu entwickeln, die über die Projekte informierten und Kontextualisierungen aufzeigten. Wir haben uns an einer bestimmten

X (laughs): But didn't those statements refer primarily to the desire to find completed, namely "ready" artworks and not interim stages? This expectation is probably so widespread because so many museums and art galleries present ready, completed works. But besides the artworks, we're also interested in the practices behind them and how the respective projects come about. (takes a sip of wine) What is more, there are lots of approaches which necessarily have to be developed over a longer timeframe and sometimes invite the public to participate. In our understanding then, the wish for finished works, which refuses to accept "interim reports", can thus not be accommodated in this phase. One could naturally work on these projects "behind closed doors" and present other finished projects. For a site of production like we are, it seems to us to be more consequential and credible when we also make the conditions of production visible and follow the logic and dynamics of production processes, and not the other way round. Artistic works are multipresent in diverse forms and find varied modes of articulation. In a public intervention, for example, they take on a completely different form than in an exhibition. The desire that the artwork should be speaking to me was expressed in a project phase in which many of the actual projects had not even taken place in the hall, so we attempted to develop interim reports providing information on the projects and pointing out the contexts. At a particular point we asked ourselves if the wish for "artwork to speak to me" harbours another desire, namely that art must once again be returned exclusively to exhibition hall. But we cannot really believe that...

X's mobile rings. X goes out to the hall to take the call. Comes back after a while and sits down again.

Y (has thought a bit. Changing the subject): ... polyphonous authorships often lead to a kind of helplessness that affects the subject construction and one's own creative work, and thus also the reception of a work, right? To bring together a variety of perspectives and critical voices was for us a need in a few exhibition projects, as a way of facilitating polyphony in place of monophony. With some space and audio installations we were even confronted by the statement, "in that case you're artists as well". (short pause) Not artists, but cultural scientists who work curatorially and are interested in performative discursive research formats and lines of questioning which produce content and themes. The "educational turn", described amongst others by Irit Rogoff, has drawn attention for some time now as to how, for a production of knowledge that thinks about artistic, curatorial, research and action-oriented practices as belonging together, the interest in performative forms of knowledge production and distribution, and in particular of generating knowledge, has prompted other forms of curatorial work. We have experimented with various formats, but frequently we could first analyse retrospectively which ones provoke a reposing of questions regarding content production.

Stelle gefragt, ob der Wunsch «Das Kunstwerk soll zu mir sprechen» den Wunsch verbirgt, dass Kunst vielleicht wieder nur ausschliesslich in die Ausstellungshalle muss? Dies können wir aber nicht recht glauben ...

Das Mobiltelefon von X klingelt. X geht in die Halle und telefoniert dort. Kommt nach einer Weile zurück und setzt sich wieder.

Y (*hat nachgedacht. Das Thema wechselnd*): ...vielstimmige AutorInnenenschaften führen oft zu einer Art Hilflosigkeit, welche die Subjektkonstruktion und auch das eigene Schaffen betreffen und damit auch die Rezeption, oder? Eine Vielzahl von Perspektiven und kritische Stimmen zusammen zu bringen, war in einigen Ausstellungsprojekten unsererseits ein Bedürfnis, um eine Polyphonie anstelle einer Monophonie Raum zu geben. Bei manch einer Raum- und Audioinstallation wurden wir mit der Aussage, «dann seid ihr ja Künstler» konfrontiert. (*kurze Pause*) Künstler nicht, aber eben KulturwissenschaftlerInnen, die kuratorisch arbeiten und ein Interesse an performativen diskursiven Rechercheformaten und Inhaltsproduzierenden Fragestellungen haben. Der unter anderem von Irit Rogoff beschriebene «educational turn», hat ja schon vor einiger Zeit darauf aufmerksam gemacht, dass für eine Wissensproduktion, die künstlerische, kuratorische, forschende und handelnde Praxen zusammen denkt, das Interesse nach Formen der Performanz der Wissensproduktion und -distribution und im besonderen auch der Wissensgenerierung zu anderen Formen der kuratorischen Arbeit aufgefordert hat. Wir haben mit verschiedenen Formaten experimentiert, aber häufig konnten wir erst im Nachhinein genauer analysieren, welche erneuten Fragen betreffend der Inhaltsproduktion sie provozieren.

X (*die Ausführungen von Y aufnehmend und fortführend*): In vielerlei Hinsicht inspirieren in erster Linie die künstlerischen Ansätze selbst zu Recherche- und Vermittlungsformaten ... aber durchaus auch theoretische Überlegungen aus anderen Feldern. Vor kurzem haben wir doch über Rancierés Überlegungen über die «Jacotot-Methode» gesprochen, die er in *Der unwissende Lehrmeister – Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation* beschreibt. Kurz zusammengefasst geht ja Jacotot von einer Lehrmethode aus, die lehrt, was man nicht weiss. Das Prinzip der Erklärung ist für Jacotot nach Rancière das Prinzip der Verdummung.

Y (*nimmt einen Schluck Wein*): Zumindest geht es in der kulturellen Arbeit häufig um ein Prinzip des Ausprobierens, das nicht die Antwort vorweg geben kann, bevor die Frage überhaupt gestellt ist. Das gemeinsame Suchen nach Antworten mit den KünstlerInnen und den Gästen ist wohl die wichtigste Erfahrung für uns, die uns auf einige Übersetzungsprobleme überhaupt erst aufmerksam gemacht hat. Kaum bewegt man sich allerdings in dem Irrglauben ein Übersetzungsproblem verstanden zu haben, ist das nächste bereits auf dem Tisch.

Das Gespräch geht weiter, wird aber leiser, bzw. ausgeblendet.

X (*taking up and continuing the thoughts of Y*): In many respects the artistic approaches themselves inspire research and communicative formats...but also theoretical deliberations from other fields. Only recently we spoke about Rancière's thoughts on the "Jacotot Method", which he describes in the book *The Ignorant Schoolmaster – Five Lessons in Intellectual Emancipation*. Put briefly, Jacotot's teaching method is based on revealing what a person does not know. According to Rancière's reading, for Jacotot the principle of explanation is a principle for dulling the mind.

Y (*takes a sip of wine*): At least in cultural work it's often about the principle of trial and error, which cannot furnish an answer before the question is even posed. The search for answers we shared with the artists and guests is probably our most important experience, and it drew our attention to a few translation problems in the first place. Just when you move on under the delusion that you've finally understood a translation problem, then the next one is already waiting there for you. This though is what's tremendous about working in culture, as we see it, in an endless, many-voiced dialogue it is never exhausted ...

The discussion continues on, but now softer, respectively faded out.

× MITGLIEDSCHAFT

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 14 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 80**
Ermässigt: **CHF 40**
Doppelmitglied: **CHF 120**
Fördermitglied privat: **CHF 150**
Fördermitglied Institution: **CHF 500**
GönnerIn: **CHF 1000**

× MAMBERSHIP

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 14 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 80**
Concessionary Membership: **CHF 40**
Dual Membership: **CHF 120**
Sustaining Membership Private: **CHF 150**
Sustaining Membership Institution: **CHF 500**
Patron: **CHF 1000**

SHEDHALLE ZEITUNG / NEWSPAPER

REDAKTION / EDITING

Sønke Gau, Siri Peyer, Katharina Schlieben

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Paul Bowman (deutsch – englisch / German – English)

Stefanie Lotz (englisch – deutsch / English – German)

Simon Turner (italienisch – englisch / Italien – 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

Ylva Westerland «hosted by»

Unnar Örn

[D]

Ylva Westerland, Künstlerin, lebt in Malmö, Schweden. Skizze für eine Wandzeichnung realisiert im Living Dead Museum, 2009.

Unnar Örn, Künstler, lebt in Reykjavik und Atlanta / Living Art Museum ist ein unabhängiger von KünstlerInnen geführter Kunstraum in Reykjavik, Island, gegründet 1978. (www.nylo.is)

[E]

Ylva Westerland is an artist based in Malmö, Sweden. Study for a wall-drawing, realized at The Living Dead Museum, 2009.

Unnar Örn is an artist based in Reykjavik and Atlanta / Living Art Museum is an artist-run institution in Reykjavik, Iceland – founded in 1978. (www.nylo.is)

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

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

Siri Peyer: s.peyer@shedhalle.ch

TECHNIKERINNEN / TECHNICIANS

Markus Bösch, Tobias Borup

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, Simone Schardt, Eva von Wartburg, Tim Zulauf

DANKE FÜR DAS EINSPRECHEN DER AUDIOKOMMENTARE /

THANKS FOR NARRATING THE AUDIOCOMMENTARY

Marina Belobrovaja, Markus Bösch, Songül Boyraz, Dominik

Brülisauer, Tobias Borup, Serge D'Agata, Barnaby Drabble,

Jaschar Dugalic, Monica Gaspar, Irenne Grillo, Xi Hu, Yolanda

Hug, Sarah Mehler, Sandra Vera Nicolodi, Sandi Paucic,

Katia Schär, Lisa Schiess, Yllnorah Shemshedini, Iris Ströbel,

Claudio Spescha, Aline Suter, Alline Trede, Stefan Wagner

FÖRDERUNG / GENERAL SUPPORT:

DAS PROGRAMM WIRD UNTERSTÜTZT DURCH / THE PROGRAMME

IS SUPPORTED BY

Präsidiabteilung der Stadt Zürich; Migros Kulturprozent;

Zürcher Kantonalbank

MIGROS
kulturprozent

PROJEKTFÖRDERUNG / SPECIAL SUPPORT

KUNSTRÅDET–Danish Arts Council, Stiftung für Bevölkerung,

Migration und Umwelt (BMU), KDSAG für Kommunikation,

Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung, videocompany.ch,

CVA Global Shipping Solutions, österreichisches kulturforum

bern, Mondriaan Foundation

prohelvetia



Mondriaan Stichting
(Mondriaan Foundation)