

Subjekt, Partizipation und Gestaltungsraum

Ein Gespräch zwischen Andreas Schlaegel und Anna Witt

Andreas Schlaegel*: Wenn es um Kunst geht, die sich mit gesellschaftlichen Zuständen auseinandersetzt, fällt oft der Begriff der relationalen Ästhetik, geprägt von Nicolas Bourriaud in seinem gleichnamigen Buch.¹ War das wichtig für Deine Arbeit?

Anna Witt: Es ist unübersehbar, dass Bourriaud Fragen beschreibt, die meine Arbeitsweise charakterisieren. Aber meine Quellen sind andere. Ich habe mich zwar mit vielen Autoren und Themen beschäftigt, die er anspricht, allerdings schon bevor ich das Buch gelesen hatte. Also z.B. mit Walter Benjamin oder Deleuze/Guattari, mit der Kunst des Öffentlichen oder den medial-alltagspolitischen Themen. Zu Beginn des Studiums etwa hat mich Warhol's These der „15 minutes of fame“ sehr beschäftigt. Auch Fernsehtalkshows, mit denen bin ich ja aufgewachsen.

Die „user friendly Area“ dagegen, von der Bourriaud in Bezug auf Interaktivität spricht, hat mich zum Beispiel bei „Geld zu finden“ (2003/8, S. 100) kaum interessiert. Auch von der „Dienstleistungskunst“, wie sie in den 1990ern ihre Hochphase hatte, will ich mich distanzieren. Da sehe ich keinen subversiven Bruch und kein spannendes soziales Reaktionsverhältnis. Vielmehr hat mich der Gedanke einer Gegenkultur bzw. die Marginalisierung der politischen Linken und die Verschiebung des Politischen ins Ästhetische interessiert. „Park Fiction“², ein maßgeblich von Künstlern gestalteter öffentlicher Planungsprozess für eine Parkanlage in Hamburg, war eines der ersten prägenden Kunstprojekte mit denen ich mich länger auseinandergesetzt habe. Bei „Park Fiction“ kommen Bourriauds Thesen in vielerlei Hinsicht zum Tragen. Das hat mich dazu gebracht, über Partizipation, politische Selbstermächtigung und Autorenschaft nachzudenken.

Inwiefern?

In den meisten Beispielen, die Bourriaud anführt, werden die Beziehungen zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter durch eine formale Ebene erzeugt. Aber für mich ist die individuelle Situation der Gegenüberstellung bzw. die Aneinanderreihung solcher Gegenüberstellungen eher relevant. Spannend fand ich auch die Subjektbeziehungen, wie Bourriaud sie z.B. im Zusammenhang mit Felix Gonzalez-Torres' „candy spills“³ beschreibt, bei denen der Besucher auf sein eigenes Verhalten und das der anderen zurückgeworfen wird. Er spricht von der ‚Produktion einer kollektiven Subjektivität‘. Mich interessiert, wie man partizipatorische Prozesse erzeugt; und wie man die Künstlichkeit solcher Situationen überwindet.

* Andreas Schlaegel ist Künstler, Musiker und Autor; er lebt und arbeitet in Berlin.

¹ Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Dijon (les presses du réel), 2002

² Park Fiction ist ein seit Mitte der 1990er Jahre laufendes künstlerisches wie gesellschaftliches Projekt in Hamburg. Ziel war und ist es, einen öffentlichen Park in St. Pauli unter den Bedingungen eines öffentlichen Planungsprozesses zu realisieren. Die Vielschichtigkeit und Nachhaltigkeit des Projektes macht es zu einem der weltweit wegweisenden Projekte der sogenannten partizipatorischen Kunst. Siehe die umfangreiche Website: www.parkfiction.org

³ Nicolas Bourriaud, siehe Anm. 1, S. 49ff

Ist das nicht auch abhängig von der Haltung des Betrachters?

Im Normalfall ist der Besucher ja durchaus aufgeschlossen und handelt als Kunstkonsument. Für mich aber war – eigentlich von Beginn an – wichtig, die aktionistische Kapazität von Kunst, die ja seit den 1990er Jahren immer mehr in den gesellschaftlichen Kontext gebracht wurde, dort anzusetzen, wo sich die Beziehungen zwischen Kunst und Gesellschaft vermischen.

Und heute?

In meinen aktuellen Arbeiten habe ich mich mehr mit der Beziehung Individuum und gesellschaftliches Kollektiv auseinandergesetzt. Ich lege den Fokus oft auf das Individuum und dessen konkrete, persönliche Aktion; sozusagen als Vertreter eines kollektiven Zustands. In der Arbeit „Radikal Denken“ (2009, S. 76) wird das Individuelle dem Kollektiven direkt gegenübergestellt, die Einzelperson kann beim Denken beobachtet werden. Aber der persönliche Inhalt der Gedanken ist nur als Teil des kollektiven Gesamttextes wahrnehmbar. Und in der Videoarbeit „Domesticated“ (2009, S. 70) wird eine gesellschaftliche Bestandsaufnahme auf sozialer Ebene thematisiert, anhand eines selbstanalysierenden Gesprächs, bei dem die Sprecher zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘ vergleichen.

Wie ‚Ich‘ und ‚Du‘?

Ich denke, dass heute Individualismus und gesellschaftliche Positionierung bedeutungsvoller sind als noch vor zehn Jahren. Wenn ich das in meinen Arbeiten thematisiere, versuche ich auch diese partizipatorischen Definitionen von Individuum und Kollektiv zu hinterfragen. Und natürlich soll auch meine eigene Herangehensweise wieder in die Fragestellung der Arbeit einfließen.

Wie in „Missing Counterparts“ (2008, S. 94) zur Manifesta 7⁴, die dem Konzept der Ausstellung folgte, den regionalen Kontext und lokale Identitäten einzubeziehen. Aber genau das habe ich auch hinterfragt. Die realpolitischen Kontexte wurden thematisiert, die sprechenden Protagonisten jedoch waren Stellvertreter eines anderen Ortes. So entstand eine Inszenierung aus realen Fragmenten. Dabei bleibt der kollektive Zustand als Frage im Raum stehen.

⁴ Manifesta 7, die europäische Biennale für zeitgenössische Kunst, fand in ihrer siebten Auflage von Juli bis November 2008 in Südtirol und im Trentino statt. Anna Witts Arbeit „Missing Counterparts“ war in Rovereto, einem von vier Ausstellungsorten, zu sehen.

Und wie sieht der aus?

Individualität und der Drang nach Selbstverwirklichung hat viel mit unserem Zeitgeist zu tun. Das wird als gesellschaftliches Leitbild vorgegeben. Wir bewegen uns in persönlichkeitsorientierten Definitions- und Gestaltungsräumen und die spielen auch in meiner Praxis eine große Rolle. Meine Arbeit sehe ich als Modell einer politischen Herangehensweise, da ich im Produktionsprozess eine Balance anstrebe, zwischen den Machtverhältnissen meiner Autorschaft und der der Protagonisten. Das versuche ich auch immer wieder zu überdenken. Auch wie die Dreiecksbeziehung zwischen Betrachter, Protagonisten und mir als Autorin funktioniert und was sie aussagt. Der konstitutive Blick ist etwas, das mich sehr beschäftigt. Der spielt eine große Rolle und wird oft nicht genug thematisiert. Mir geht es um den subjektiven Ansatz und die Zurückeroberung des Versuchscharakters – das interessiert mich.

Verblüfft es Dich manchmal, dass Du dafür Leute vor die Kamera bekommst?

Gerade wenn ich mit jüngeren Leuten zusammenarbeite, fällt mir auf, dass sie den Verwendungszweck des Videos nicht in Frage stellen. Da gibt es keine Scheu, keine Frage: Wo kommt das hin? Vielleicht weil sie es in ihrem täglichen Leben einüben und daran gewöhnt sind, sich ständig medial darzustellen, auf Facebook oder YouTube. Das ist ein Teil von Öffentlichkeit, dass einfach mal etwas gefilmt wird.

Was man über sich veröffentlicht, stellt ja eine Art Währung dar. Man tauscht sich nicht mehr nur sprachlich aus, man tauscht auch Bilder und Informationen.

Auch wenn YouTube und Konsorten riesige Unternehmen sind, der Austausch hat auch etwas von Potlatch, den ritualisierten Tauschaktionen nordamerikanischer Indianer, die Marcel Mauss beschrieben hat. Sein Buch „Die Gabe“⁵ und die darin zum Ausdruck kommende Begeisterung für den sozialen Gedanken hat mich lange beschäftigt. Ich habe mich gefragt, wie ich rechtfertigen kann, dass ich in meinen Arbeiten stets etwas von anderen fordere? Meine Videos basieren aber auch auf einem Geben und Nehmen. Zum einen gebe ich als Künstlerin der Gesellschaft etwas, aber gleichzeitig bin ich auch abhängig von ihr, sowohl was die Themen wie auch die Beteiligung bei der Produktion betrifft. Vielleicht profitieren die Leute, die an meinen Videos mitwirken, nicht direkt

⁵ Marcel Mauss: *Die Gabe, Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp Taschenbuch) 1990

davon, aber meine Arbeiten sind doch auch eine Bühne, die die Möglichkeit bietet, eine individuelle Aussage zu treffen. Das erhöht die Motivation der Protagonisten, daran mitzuwirken. Das nutzen viele, es gibt dafür ganz offensichtlich ein Bedürfnis.

Kannst Du das an einem Beispiel mal deutlich machen?

Ja, beispielsweise bei „Battle Rap“ (2009, S. 64). Da vermittele ich eine Auseinandersetzung von Ethnologen und Rappern, mit dem Ziel, sie aus den jeweils gewohnten Kontexten herauszuholen und einander gegenüberzustellen.

Die Rapper hatten ein klares Bewusstsein von ihrer medialen Darstellung und eine Vorstellung davon, dass sie instrumentalisiert werden können. Als vor ein paar Jahren Gangsta Rap ein großes Thema war, hatten die eben schlechte Erfahrungen gemacht, mit privaten Fernsehsendern, von denen sie sich verzerrt dargestellt sahen. Die Rapper haben streng geprüft, wie ich sie dargestellt habe. Anfangs gab es sogar die Forderung, den Schnitt mitzubestimmen. Später haben sie gesehen, dass ich zu ihren Gunsten argumentiere. Als ich die Arbeit dann in München gezeigt habe, wurde ich gefragt, warum die Rapper nicht da wären, ob es sie nicht interessiere, Teil einer Ausstellung zu sein. Das interessierte die wirklich nicht sonderlich. Aber die Frage zeugt von einem Größenwahn in der Kunst, dass man denkt, es müsste doch eine tolle Sache sein, sich in einer Ausstellung zu sehen.

Wenn Du selbst im Bild bist und die Protagonisten sich direkt zu dir als Person verhalten, wirkt die Auseinandersetzung wie ein direkter Austausch, wie bei den ritualisierten Berührungen in „Kontakte“ (2005, S. 174).

Da ist das Verhältnis eins zu eins, da bekommen die Mitwirkenden eigene Verantwortung übertragen. Ich locke sie in einen Grenzbereich und fordere sie mehr oder minder dazu auf, Grenzen zu überschreiten. Das ist ein heikles Moment. Dann müssen sie eine neue Grenze finden, die gesellschaftlich eigentlich an anderer Stelle gesetzt ist.

Dabei hilft, dass ich, wenn ich auf jemanden zugehe, alleine durch meine Körpergröße keine Gefahr darstelle. Im Gegenteil, ich löse oft eine Art Hilfsbereitschaft aus, die mir dann zugute kommt.

Wie wenn du zur Muckibude gehst und fragst, ob einer das Gewehr kaputt kriegt? Da wird ja indirekt auch Dein Körper verhandelt.

Weil ich nicht stark genug bin, das selbst zu tun? Das stimmt schon. Aber das macht auch klar, dass es in erster Linie nicht um die Inszenierung der Aktion geht, sondern um die Handlung selbst, den tatsächlichen Versuch. („Kraft“, 2011, S. 30)

Die Arbeit habe ich im Hinblick auf die machohaft aufgeladene Atmosphäre im damaligen Vorarlberger Militärmuseum im Martinsturm gemacht. Das war voller phallischer Waffen, Kanonen, Gewehre. Das Heldenhafte dagegengesetzt, erschien mir an diesem Ort besonders passend, obwohl es sehr absurd wirkte.

Ja, ähnlich absurd wie die Tarnung im österreichischen Bundesheer, die Du in dem Video mit dem schönen Titel „Auch wenn die Kost rein österreichisch ist, gibt sich die Küchenbelegschaft international“ (2008, S. 84) thematisierst.

Das ist aber formal etwas anderes, eher eine Art Video-Essay. Meine Strategie dabei war, aus einem vom Bundesheer selbst verfassten Bericht zur Integration zu zitieren und dann Mitglieder des Heeres durch Überaffirmation und Positivierung dazu zu veranlassen, freiwillig die eigenen Aussagen zu relativieren. Eine Aussage à la „Wir sind alle gleich“ wird in einem Prospekt schnell geschrieben. Aber im persönlichen Gespräch wird das dann schnell wieder zurechtgerückt. Im Bezug zum Thema Integration, wo es vielleicht keine Patentlösung gibt, war das besonders interessant. Das Falsch-Verstehen war wichtig, ebenso wie den Humor zu bewahren und nicht in vorhersehbare political correctness abzudriften. Im Film selbst tauche ich fast nicht auf, aber meine Fragestellung war natürlich sehr wichtig. Ich konnte die Gespräche durch meine subversive Interviewstrategie lenken.

Siehst du manchmal die Gefahr, die Beteiligten für deine Zwecke zu instrumentalisieren?

Wenn ich sie öffentlich zeige, dann habe ich ihnen gegenüber eine Verantwortung. Ich fordere sie auf, Stellung zu beziehen oder Dinge zu tun, die aus ihrem gewohnten Verhalten herausfallen. Ich denke, der Handlungsrahmen funktioniert auch zu ihrem Schutz, denn sie nehmen ja eine Rolle an, aus der heraus sie handeln, die sie quasi

individuell ausgestalten. Das ist natürlich ein schmaler Grat, auf dem ich mich da bewege. Es kam auch schon vor, dass ich Projekte während der Umsetzung abgebrochen habe, wenn ich merkte, ich kann den Leuten so nicht gerecht werden.

Dein künstlerischer Ansatz ist dabei einem klassischen kritischen Ansatz verpflichtet: du zitierst vorhandene Texte, überprüfst deren Gültigkeit in der Praxis, und dokumentierst das. Das verbindet diese Arbeit mit „Import-Export Life Conditions“ (2005/6, S. 152), die sich u.a. auf eine Arbeit von Santiago Sierra und deren Darstellung in einem Katalog bezieht?⁶

Ja, aber beide Arbeiten thematisieren auch mein eigenes Interesse daran, sie zu produzieren. Es ist ja nicht so, dass ich von Anfang an mein künstlerisches Statement klar definiert habe. Es ist für mich wesentlich, einen Grund dafür zu haben, etwas herauszufinden. Wie im Falle von „Import-Export“, wo es mich interessierte, selber zu erfahren wie es sich anfühlt, auf diese Weise behandelt zu werden. Mich interessieren die Konsequenzen, die ich daraus ziehe, also einerseits durch meine Handlung und andererseits durch die Lebensperspektive. Und zu sagen, jetzt bin ich 24 oder 25 und realisiere ein künstlerisches Konzept. Wenn ich mir die für „Import-Export“ auf meinen Rücken tätowierte Linie nicht weglassen lasse, dann muss ich für den Rest meines Lebens zu diesem Konzept stehen.

Die Arbeit scheint aber auch eine Kritik an Sierras Ansatz zu formulieren und darüber hinaus eine gewisse Leichtfertigkeit oder einen gewissen Zynismus von künstlerischen Statements anzusprechen.

Es war nicht meine Hauptintention, Sierras Konzept zu kritisieren und meine Herangehensweise dagegenzusetzen. Ich fand sein Konzept sogar spannend und hatte Interesse daran anzuknüpfen. Aber meine Arbeitsweise ist eben eine ganz andere. Am meisten interessierte mich der Kreislauf, die Wechselwirkungen und Verknüpfungen zwischen den existierenden Machtverhältnissen. Klar gibt es da eine Hierarchie, aber es gibt auch einen Austausch.

Eine andere Arbeit, die die Verknüpfung von Hierarchieebenen weiterführt, ist „Team West“. (2006, S. 138) Dafür habe ich zunächst das Security Team am Wiener Westbahnhof begleitet und dann mein eigenes Security Team gegründet, mit dem ich versuchte

deren Strategien nachzuahmen. Um nachzuvollziehen, wie das Umdenken funktioniert, wie Uniform und Körperhaltung wirken, wenn man eine Funktion in einem bestimmten System übernimmt.

Wie herumlungernde Leute (Trinker, Obdachlose, Jugendliche), die sich nicht als Reisende oder als Kunden im Bahnhof aufhalten, die keine Funktion haben und das auf Wirtschaftlichkeit ausgerichtete System vor Ort allein durch Anwesenheit behindern und so in Frage stellen. Wie diese Leute folglich als Übel definiert werden. Ihnen gegenüber baute sich mit der Uniform eine andere Identitätsebene auf.

Was passierte – und was ich nicht vorausgesehen habe – war, dass die Security Mitarbeiter natürlich auch wieder in bestimmten Abhängigkeiten stecken. Und dass es auf der anderen Seite auch bei den Herumlungernden Selbstermächtigte gab, die wiederum andere kontrollierten, also eine Hierarchie von sich verselbstständigenden Kontrollinstanzen. Das interessiert mich am meisten, wenn sich auf diese Weise solche komplexen Verflechtungen und Verschränkungen aufzeigen lassen, die man im Vorfeld, wenn es um das relativ einfache Grundkonzept der Emulation eines Security Teams geht, nicht erahnen kann.

Geht es nicht unterschwellig auch um Erotik? Ich dachte zum Beispiel bei „Kontakte“ auch an VALIE EXPORT und ihr „TAPP und TASTKINO“.⁷

Da bist Du nicht allein. In der Wiener Tageszeitung „Der Standard“ wurde der Bezug auch hergestellt und ein Bericht über die Ausstellung mit „Neues Tapp und Tastkino“ übertitelt. Ich finde das in Ordnung. Viele Leute brauchen diese Assoziationen, um das, was ich mache, zu kategorisieren. Trotzdem würde ich mich davon distanzieren. Die Ähnlichkeit sehe ich eher auf der Ebene der Aktion, also beim Rausgehen auf die Straße, beim Ansprechen der Leute und so. Ich involviere die Menschen dann aber auf einer ganz anderen Ebene als VALIE EXPORT. Bei mir gibt es etwas, was ich mal als eine Gleichheit der Behandlung benennen würde. Sexualität ist da eher nebensächlich. Abgesehen davon, dass ich eine Frau bin, die den Machtfaktor von Berührungen thematisiert, wie in der Sicherheitskontrolle, wie in „Push“ (2006, S. 132) oder eben auch in „Kontakte“. Die Wiederholung ist dabei ein weiterer wichtiger Faktor. Für mich ist auch nicht der weibliche Körper das ausschlaggebende Thema, sondern der politische Körper. Das kann leicht missverstanden werden.

⁶ Mexico City. Hrsg. v. Klaus Biesenbach, Alanna Heiss, Anthony Huber, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, 2003

⁷ VALIE EXPORT realisierte „TAPP und TASTKINO“ als Performance am 13. November 1968 in München auf dem Stachus. Am Megaphon war Peter Weibel. Die Aktion wurde gefilmt und so entstand der „Tapp- und Tastfilm“. Nähere Informationen unter: www.valieexport.at

Wenn Du von einer Ähnlichkeit im Aktionsrahmen sprichst, würdest du dich als Performerin bezeichnen?

Nein, ich sehe mich nicht als Performerin im „klassischen Sinn“, wie z.B. VALIE EXPORT oder Marina Abramović. Auch wenn es in meinen Arbeiten öfter mal performative Anklänge gibt. Die historischen Performances der 1960er und 70er Jahre sind da sicherlich inspirierend. Aber ich sehe darin eine Ebene von Emotionalität und Pathos, die ich nicht darstellen kann und will. Nacktheit, auch als politisches Konzept, war bei mir nie ein Thema. Höchstens vielleicht in der frühen Arbeit „Geburt“, da bin ich ja nackt. Aber das hat einen rein konzeptuellen Hintergrund.

Welche Rolle hat der politische Körper bei „Geburt“ (2003, S. 186)? Die Arbeit war als Teil der letzten Berlin Biennale zu sehen, wenn auch beinahe etwas verschämt in die Ecke gestellt.⁸

Die Verbindung zum Thema der Biennale war ja offensichtlich: „Was draußen wartet“. Es ist eine relativ frühe Arbeit, aus dem Jahr 2003. Ich hatte mich zu der Zeit auf philosophischer Ebene mit dem Revolutionsbegriff auseinandergesetzt. Die Arbeit entstand daraus. Ich interessierte mich für den unmittelbaren Moment der Revolution, wenn eine bestehende Ordnung kippt, und für die Leere, die danach da ist. Ich hatte gelesen, dass viel mehr als jede gesellschaftliche Veränderung die Geburt der revolutionärste Akt im menschlichen Leben sei. Das fand ich sehr spannend, weil die Geburt ja eine vollkommen passive Handlung darstellt: man wird geboren. Relativ spontan habe ich dann mit meiner Mutter meine Geburt nachgestellt, wollte aber selbst den aktiven Part übernehmen.

Wie hat sich das angefühlt?

Das war eine ziemlich intime Angelegenheit. Gerade in einer Lebensphase, in der ich als junge Studentin damals steckte, also mitten im Prozess der Abnabelung von Elternhaus und Mutter. Da haben wir eine intime Grenze überschritten, gerade was die Berührungen der nackten Körper angeht: der Körper der Mutter ist ja schon beinahe ein Tabu. Wäre ich ein Mann, wäre das noch ausgeprägter.

Das ist auch für den Betrachter unmittelbar spürbar. Er muss sich zu dieser Grenzüberschreitung der sich zeigenden, sehr spezifischen Intimität verhalten, oder?

Die Arbeit wird oft sehr ambivalent wahrgenommen. Es gibt Menschen, die sie kaum ertragen können, die müssen fast wegschauen. Vielleicht weil sie sich für die Intimität fremdschämen. Für meine Mutter und mich war es aber nicht so peinlich. Sie hat sich nicht einmal sonderlich darüber gewundert.

Ist diese Form der Ich-Befragung für Deine frühen Arbeiten typisch?

In meinen frühen Arbeiten war es mir wichtig, meinen eigenen Standpunkt zu definieren. Für „Jung und unabhängig“ (2003, S. 192) habe ich einen Text geschrieben, der ging los mit: „Ich bin jung und unabhängig. Ich habe Freunde, einen Partner, der mich liebt, keine finanziellen Probleme. Ich habe eine Zukunft ...“ Also eine Art Werbetext in eigener Sache. Mich interessierte dabei die Selbstdarstellung in den Medien, und was man so verkörpern soll: Dynamik, Leichtigkeit, Selbstbewusstsein. Diesen Text, der lauter positiv besetzte Eigenschaften aufzählt, die auch alle auf mich zutrafen, habe ich vor der Kamera versucht überzeugend und souverän vorzutragen. Das funktionierte aber nicht, ich versprach mich andauernd. Vielleicht weil man sich selbst nicht unbedingt alles glaubt.

Wie stellst du den politischen Körper in den neueren Arbeiten dar?

„Gleitzeit“ (2010, S. 36) ist eine der jüngeren Arbeiten, die sich mit den neuen flexiblen Arbeitszeitmodellen auseinandersetzt. Nicht nur auf einer theoretischen Ebene: die Pose mit der erhobenen Arbeiterfaust ist bekannt und historisch verknüpft mit der Auseinandersetzung um die Regulierung der Arbeitszeit. Mich beschäftigen die modernen Ausformungen der Deregulierung von Arbeitszeit. Auch weil sie mich selbst betrifft: die freie Einteilung der Arbeitszeit, die bis zur Grenze der Selbstausschöpfung und darüber hinaus führt. Arbeit wird ja gesellschaftlich als absolut positiv dargestellt. Gerade in den kreativen Berufen gilt es als uncool, wenig zu arbeiten. Bis zum Maximum ausgelastet zu sein und keine Zeit zu haben, wird dementsprechend positiv bewertet. Das habe ich mit dieser Pose verbunden, die einen einfachen, klaren Parameter darstellt, für das, was man körperlich leisten kann.

Mit welchen Vorgaben bist Du den Protagonisten in „Gleitzeit“ begegnet?

Als Regisseurin gebe ich den Rahmen vor, den die Personen füllen können. Man denkt im ersten Moment, der Zeitfaktor wäre nicht besonders wichtig, und kann sich kaum vorstellen, wie elementar er sein kann. Wenn ich nur sage, wann die Aufnahme anfängt, aber nicht angebe, wann sie aufhört, dann lasse ich die Mitwirkenden allein. Es ist ein bisschen gemein, die Leute haben ja keine Erfahrung, was da überhaupt angemessen ist. Es war spannend zu sehen, wie unterschiedlich damit umgegangen wurde.

Bei einigen gab es eine Identifikation mit dem Projekt, bei denen sofort dieser Ehrgeiz entstand, sich bis zum Muskelkrampf vor die Kamera zu stellen. Die drei Videokanäle etablieren auch eine Gruppe, das wussten die Akteure. Damit war sowohl die Möglichkeit für die Darstellung von Solidarität wie auch von Konkurrenz eröffnet. Darüber hinaus ging es natürlich auch um die individuelle Ausdauer. Bei denen, die zwanzig Minuten mit erhobener Faust dastanden, sinkt die Faust immer weiter nach unten. Im Video ist der Kraftaufwand sichtbar, ein plakatives Element.

Und eine Metapher ...

Den Kraftaufwand mag ich sehr gerne und er kommt in meinen Arbeiten öfter vor. Kraftaufwand ist an sich ein sehr interessantes Thema, ein historisch durchaus romantisch besetzter Begriff: dass man Körperkraft einsetzen muss, um überhaupt etwas zu erreichen. Bei einer Performance, die ich in Ungarn realisiert habe, hielt ich ein Banner. Das war gerade so groß, dass ich es eben noch mit ausgestreckten Armen halten konnte. Auf den Banner hatte ich handschriftlich und auf ungarisch geschrieben: „Als Kind träumte ich davon, in einem kommunistischen Land zu leben. Ich dachte, die Demokratie verwehrt mir die Möglichkeit auf diszipliniertes Training.“ („Disziplin“, 2007, S. 120)

Der Text ist autobiographisch. Ich glaubte das wirklich über den Kommunismus, weil ich Dokumentarfilme über chinesische Sportlerinnen gesehen hatte, die da geschunden wurden. Als Turnerin habe ich mich stets mit meinem eigenen Körper auseinandergesetzt. Mein kleiner Sportverein war im Vergleich zum chinesischen Drill ein Kindergarten. In Ungarn fanden viele das Banner völlig absurd und begannen mit mir zu diskutieren, versuchten mich darauf hinzuweisen, dass ich da eine Fehlinformation hatte. Einige waren auch davon angetan, dass jemand sie an etwas Positives aus der Zeit des Kommunismus erinnerte ...

Unterschiedliche Sportarten prägen doch in erstaunlichem Maße die Wahrnehmung von Körperlichkeit. Ich denke dabei an Hochleistungssport und Matthew Barney. Oder an Klara Liden, die ja auch Turnerin war und oft erhebliche Körperkraft in ihren Arbeiten einsetzt. Dieser Aspekt der Darstellung des Körpers hat sehr deutlich mit Kultur und konkret mit Bildung zu tun.

Das war auch wichtig, gerade für „Im Training“ (2010, S 42). Turnen ist ja zunächst nicht negativ belastet. Cheerleading dagegen wird oft auf ein Klischee reduziert. Ich glaube nicht, dass mein Video dieses Klischee widerlegt, aber es versucht quasi neutral die sportliche Ebene abzubilden. Es sind zwei Kanäle, einer zeigt nur die akrobatischen Übungen. Das war auch mein persönlicher Zugang. Die Cheerleaderinnen legten sehr viel Wert darauf, dass ihre sportlichen Leistungen auch als solche dargestellt werden. Die eigentliche Verschiebung stellt aber die Textebene dar. Die Cheerleaderinnen haben nämlich ihre Texte selbst geschrieben und formulieren darin politische Aussagen. Es war für sie natürlich wichtig zu zeigen, dass sie für sich selbst sprechen können. Das funktioniert theoretisch, aber die athletische Ebene war genau so wichtig.

Bei dieser Arbeit legst Du mit Bildern Deine Recherche offen. Das hilft dem Betrachter, die Verschiebung der Ebenen wahrzunehmen. Wichtig ist ja, dass die Cheerleaderinnen in Deinem Video nicht die politischen Aktivistinnen sind, deren YouTube-Videos Du auf diesem kleinen Begleitmonitor zeigst.

Die Gegenüberstellung mit dem vermeintlichen Original war mir auf der ästhetischen Ebene sehr wichtig. In Wien gab es diese Gruppe, die für sich schon die politische Entscheidung getroffen hatte, Cheerleading als Selbstzweck zu betreiben. Auch Männer durften in dieser Gruppe mitmachen, das gibt es nicht so oft. Deswegen war die Gruppe wohl auch meiner Anfrage gegenüber so aufgeschlossen.

Wieviel Vorgaben hast du der Gruppe gemacht? Wieviel konnten die Gruppenmitglieder selbst entwickeln?

Ich hatte ihnen keine Themen für ihre Texte vorgegeben. Aber ich habe mich mit ihnen getroffen und ihnen Beispiele von ‚radical cheerleading‘ aus den USA gezeigt. Ich habe ihnen erklärt, dass das eine Form ist, die sich Feministinnen angeeignet haben,

um Themen, die sie für wichtig halten, anzusprechen. Die Äußerungen der Wiener Cheerleadinggruppe gegen Populismus und die aktuelle Bildungspolitik hätten die politischen Cheerleader in Amerika auch treffen können.

In der Kunst wie in der Gesellschaft hat ja politischer Aktivismus ein bestimmtes Image: Das sind die mit den Bannern und den Rastalocken. Die Ästhetik des Politischen erscheint völlig festgelegt. Dem wollte ich etwas gegenüberstellen, was in diesem Video schon funktioniert. Gerade weil sie anders aussehen, andere Bewegungen machen. Es geht auch darum, selbst die Kontrolle über den eigenen Körper zu behaupten.