

thereisnoplacelikehome

Eine Performance von Janet Grau

DOROTHY

No. But it wasn't a dream -- it was
a place. And you -- and you -- and
you - and you were there.

In der Performance "thereisnoplacelikehome" findet man zunächst ein Objekt im Raum vor, eine Box, die Assoziationen an einen Paßbildautomaten, einen Beichtstuhl oder an eine Umkleidekabine nahelegt. Der kleinste gemeinsame Nenner besteht darin, daß es sich um Orte handelt, die man kennt und benutzt, in denen man sich vorübergehend den Blicken der Öffentlichkeit entzieht. Ich sitze in diesem transportablen, zusammenklappbaren Provisorium wie in einem Schutzraum, der mich von anderen – in diesem Falle meinem Publikum – trennt. Auch wenn ich die anderen nicht sehen kann, können sie mich dagegen sehr wohl in Augenschein nehmen, zum Beispiel durch den Sucher einer Polaroidkamera, die in eine Wand der Box eingelassen ist. Neben diesem Photoapparat, dessen Auslöser von außen bedient werden kann, befindet sich auch ein kleiner Spiegel, darunter ein Ausgabeschlitz. Zwei weitere Wände der Box bieten keine Einblicke, die vierte Seite jedoch ist nur durch einen weißen Vorhang geschlossen, durch den Licht dringt, und unter dem man meine

Füße erkennen kann. Der Vorhang, der maßgeblich zu den obengenannten Assoziationen beiträgt, bildet eine weiche Grenze: es bleibt dem Zuschauer überlassen, ob er den Vorhang beiseite zieht oder nicht, ob er diese Grenze respektiert oder verletzt. Außerdem ragt aus dem Dach der Kabine eine digitale Videokamera, deren Objektiv ebenfalls nach innen zeigt. Auf dem für die Zuschauer einsehbaren Display ist jedoch nicht das Innere der Box zu sehen; stattdessen laufen in einer Schleife immer wieder dieselben Szenen aus dem Film "The Wizard of Oz"¹. Die Filmbilder haben aber nur auf den ersten Blick nichts mit dem Geschehen in der Box zu tun, denn ich lese laut Ausschnitte aus dem Drehbuch zu diesem Film vor, die auf einem kleinen, den Zuschauern verborgenen Bildschirm vor mir ablaufen. Der zügig durchlaufende Text zwingt mich zu einer pathosfreien, fast mechanischen Wiedergabe. Durch das Mitlesen der oft wiederholten Kameraeinstellungen und Figurennamen wird der Text zudem stark rhythmisiert. Das Vorlesen ist meine selbstgesetzte Aufgabe, bei der mich die Zuschauer beobachten können, wenn sie einen Blick durch die verschiedenen Öffnungen wagen.

Die Anordnung fordert auf mehr oder minder zwingende Art und Weise das Publikum dazu auf, durch den Sucher zu schauen, vielleicht die

¹"The Wizard of Oz". Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. R: Victor Fleming. P.: Mervyn LeRoy. D: Judy Garland u.a.



Aus der Performance "thereisnoplacelikehome"
(Janet Grau, 2002)
Ansichten: Objekt im Raum



Aus der Performance "thereisnoplacelikehome"
 (Janet Grau, 2002)
 Zuschauer werfen einen Blick in die Box

Polaroidkamera zu bedienen und abzuwarten, was daraufhin geschieht. Der Blick durch den Photoapparat fällt auf mein Gesicht: man sieht mich im Halbprofil, meinen Blick zur Seite gerichtet, den Filmtext deklamierend, hinter mir ein heimeliges Familienbild von Eltern mit zwei Kindern auf einer Couch. Wenn ein Zuschauer sich entscheidet, den Auslöser zu bedienen, blitzt es in der Box, das Polaroidbild fällt unbeachtet ins Innere, und ich schiebe stattdessen durch den Ausgabeschlitz eine Postkarte nach außen – dies ist meine zweite Aufgabe, während derer ich die erste Aufgabe, das Vorlesen, nicht unterbreche. Auf den ausgegebenen Postkarten sind Photos aus meiner Kindheit abgebildet – darunter auch das erwähnte Familienporträt hinter mir. Auf der Rückseite abgedruckt sind Auszüge aus dem Drehbuch des "Wizard of Oz" sowie ein handgeschriebener Gruß von mir – auf jeder Postkarte ein anderer.

Natürlich kann nur jeweils eine Person durch die Kamera schauen. Da es für den Zugang zur Box keinerlei Anweisung gibt, sind die Blicke durch den Sucher vom Publikum selbst zu koordinieren. Hier ergeben sich spontane Organisationsformen. Nach anfänglicher Verwirrung bildet sich eine Ordnung, in der die Zuschauer mehr oder weniger diszipliniert warten, um den Auslöser betätigen zu können und jeweils ihre Postkarte zu empfangen. Abweichungen sind dabei jederzeit möglich und kommen auch vor, zum Beispiel, wenn ein Zuschauer mehrmals den Blitz auslöst, Postkarten

anderen wegnimmt oder auf diese Anordnung ganz verzichtet und den Vorhang hebt, um direkt zuzusehen bzw. besser zuhören zu können. Während ich in der Box unverändert meinen beiden Aufgaben nachgehe, arrangiert sich das Publikum den Zugang zur Kamera, vergleicht die Postkarten und Grüße, kommentiert, übersetzt, wertet und tauscht sich aus. Nach 30 Minuten endet mein Anteil an der Performance mit dem Ablesen der Worte "FADE IN -- THE END -- FADE OUT" und dem Verlassen der Box.

Blickbeziehungen: Kamera-Bild-Betrachter-Objekt

Wenn eine Photographie gemacht wird, funktioniert das Objektiv als ein Doppel des Auges, und das Photo – oder Produkt – zeigt, was der Photograph/ die Photographin gesehen hat. Dies ist eine Konvention, die wir alle verstehen. Wenn ein Film gedreht wird, kommt die Kamera in derselben Weise zum Einsatz: dem Blick auf die Objekte entspricht die (Re)Produktion eines solchen Blicks. Bei der Vorführung des Films ist es so, als ob wir selbst es wären, die durch die Kamera schauen. Wieder ist das Objektiv ein Stellvertreter unserer Augen, und beim Betrachten des photographischen/filmischen Bildes sind wir auf derselben 'Seite', auf der die Kamera war. Die Situationen der Bildherstellung und -betrachtung haben beide gleichermaßen eine Beziehung innerhalb der räumlichen Ordnung zur Voraussetzung,



Bildelemente aus der Performance "thereisnoplacelikehome" (Janet Grau, 2002)
oben: Postkarte (1 von 4 Mustern), unten:
Familienporträt

die uns unhinterfragt zur Gewohnheit geworden ist: die Orte von Objekten und Betrachtenden sind unverwechselbar bei der Rezeption von Bildern. Wir haben also selten Zweifel, auf welcher Seite wir stehen.

In der Performance "thereisnoplacelikehome" schauen die Betrachter durch den Sucher der Polaroidkamera und drücken den Auslöser. Sie machen also, oder 'nehmen' – wie es im Englischen heißt – ein Bild von mir. Ich gebe ihnen daraufhin eine Postkarte, einen Ersatz für das Bild, das sie gemacht bzw. genommen haben, während ich das Bild selbst behalte. Was geschieht hier? Das Bild (Resultat der Betätigung des Auslösers) verschwindet, und ein Substitut wird präsentiert, das zwar auch ein Bild enthält, aber nicht dasselbe, was der Betrachter gesehen hat. Das Verschwinden des Bildes ist für die Performance essentiell. Zwischen die Vorgänge einer 'mechanischen' Reproduktion hat sich eine Form von personaler Interaktion und Vermittlung eingeschoben, wodurch sich auch der Live-Charakter des Ereignisses verstärkt. In der Verweigerung des 'Bild-Objekts' gegen die Abbildung liegt ein Moment der Verstörung eines üblichen Umgangs mit Bildern: man hat mich gesehen und fotografiert, aber man kann mich nicht mit nach Hause nehmen, wie man mich gesehen hat. Eine einfache Einbahnstraßen-Beziehung wird verhindert: hier entscheidet das Objekt mit

über das Resultat der Beziehungen von Kamera, Bild, Betrachter und Objekt. Es beansprucht eine Kontrolle, also Macht über den Vorgang, die in der Regel nicht vorgesehen ist. Dabei bekommen die Zuschauer viel mehr, als sie erwartet – quasi bestellt – haben. Die Postkarte, die sie erhalten, verbindet verschiedene Elemente (fremde Photographien, gedruckten und handgeschriebenen Text in englischer Sprache) und ist somit weit komplexer als es das ausgelöste Photo gewesen wäre. An die Stelle einer Abbildung ist so ein Austausch getreten.

Natürlich, sobald erkannt wurde, wie der Austausch funktioniert, und wenn das Publikum einmal feststellt, daß etwas anderes als das gemachte Bild herauskommt, wird das Ganze ein berechenbares Spiel. Dennoch wird weiter durch die Kamera geschaut und der Auslöser bedient. Die Zuschauer verfügen nun als Gruppe über die Kenntnis des Ablaufs, sie haben ihn miteinander erprobt und gelernt. An diesem Punkt vollzieht sich die Performance bereits als neu eingübte Transaktion, eine Verhandlung zwischen den Zuschauern und der Künstlerin. Wenn innerhalb dieser Konstellation auch die Möglichkeit einer Störung besteht (z.B. Verweigerung meinerseits bzw. unberechenbare Reaktionen Einzelner), so ist die Interaktion in den meisten Fällen anscheinend einfach und klar: die Seiten sind wieder definiert, der interaktive Austausch ist schnell gelernt und verstanden worden, der Kontakt ist minimal, *no*



Aus der Performance "thereisnoplacelikehome"
 (Janet Grau, 2002)
 Transaktionen

mess, no fuss. Die Grenze zwischen uns scheint klar zu sein, wir wissen, wo wir sind.

Dennoch verbleiben Spannungen zwischen dem Publikum und mir. Denn die Koordination der Blicke und Bilder wird überlagert von einer Spannung zwischen Öffentlichem und Privatem. So ist der Innenraum deutlich privat konnotiert, das abgebildete Wohnzimmer ist ein Privatraum, zudem gibt es Kindheitsphotos, schließlich auch Postkarten als letztlich doch intime, an die Einzelperson gerichtete Medien. In dieses Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum mischt sich etwas Voyeuristisches in die Bemühungen des Zuschauers, an die Kamera zu kommen und so erst die Performance, die sie in der Box vermuten, sehen zu können. Die Assoziationen, welche die Box aufruft, tragen zu diesem durch die Blickbeziehungen nahegelegten Voyeurismus bei. Sind doch Paßbildautomaten, Umkleidekabinen und Beichtstühle prekäre Orte der Koordination vom Öffentlichem und Privatem, temporäre Schutzräume des schamhaften Individuums.

In der Performance zeigt sich die Spannung zwischen voyeuristischem Wunsch und Hemmung, ausgetragen in einer öffentlichen Situation. Gemeinhin versucht man gerade nicht, Blicke in Paßbildautomaten, Umkleidekabinen, Beichtstühle usw. zu riskieren, während sie benutzt werden. Es handelt sich um tabuisierte Kontakte. In der

Performance "thereisnoplacelikehome" dagegen fordert die Anordnung solche Kontakte geradezu heraus. Man folgt hier also einer Einladung. Außerdem bleibt es durchaus fraglich, wie privat die Situation wirklich ist. Zwar sehen die Zuschauer Teile meines Körpers (Kopf, Füße, Finger), die Situation ist jedoch nicht intim, die Präsentation nicht erotisch oder sexuell aufgeladen. Im Gegenteil, es ist ein durch die beiden Aufgaben des Film-Vorlesens und Postkarten-Ausgebens funktionalisierter und disziplinierter Körper, der nicht – wie einige andere Elemente – seinerseits privat konnotiert ist. Trotzdem bleibt ein Verdacht des Voyeurismus bestehen und dieser Verdacht hat vielleicht weniger mit dem Objekt, das betrachtet wird, zu tun, sondern mit den Spannungen von privater Neugier und Sozialkontrolle im Publikum. Solche kollektiv geteilten Spannungen integrieren das Publikum zur Gruppe, die zumindest teilweise gemeinsam versucht, hinter ein Geheimnis zu kommen.

Far away and yet so close: Versetzungen in Zeit und Raum

Das Geheimnis ist aber nicht in einer leeren Aura des Fremden zu suchen, sondern in konkreten Referenzen auf eine andere Kultur (repräsentiert durch die englische Sprache und den Film "The Wizard of Oz") und – damit verbunden – auf eine private Geschichte (durch Kindheitsphotos und die persönlichen Botschaften auf den Postkarten



Aus der Performance "thereisnoplacelikehome" (Janet Grau, 2002)
links oben: Blick durch die Polaroidkamera: 'das Bild-Objekt'; Innenansichten der Box

repräsentiert).

So enigmatisch fremd wie die Box zunächst im Raum steht, sind in gewisser Hinsicht auch die kulturellen Inhalte, die sie transportiert. Dies betrifft zuerst den Film "The Wizard of Oz". Sicher kann man eine gewisse Bekanntheit dieses Musicals in Deutschland voraussetzen, der Film hat jedoch bei weitem nicht den Kultstatus, den er in den USA als generations- und kulturübergreifendes Kunstwerk innehat. Daß dieser Film sich in Amerika seit 1939 ungebrochener Popularität erfreut, liegt sicher teilweise daran, daß er Sehnsüchte nach Ferne und Heimat thematisiert, Spannungen also, die sich sowohl auf die kollektive Erinnerung an die Gründung des Landes beziehen lassen als auch auf die aktuelle Problematik der Immigration. Der Film thematisiert – märchenhaft – Versetzungen zwischen Kulturen, Faszinationen und Sehnsüchte, Fremdheitserfahrungen, Träume und Traumata. Im Film wird das Mädchen Dorothy (gespielt von Judy Garland) mitsamt dem Haus, in dem sie sich aufhält, von einem Wirbelsturm aus Kansas in das farbenfrohe Wunderland Oz getragen. Das Haus erschlägt bei der Landung eine böse Hexe, die ein Zwergenvolk unterdrückt hat, das Dorothy nun als Befreierin feiert. Bei den Zwergen (Munchkins) aber will Dorothy nicht bleiben. Sie sehnt sich zurück nach Hause, obwohl sie anfangs gerade von dort weg wollte. Doch sie weiß nicht, wie sie wieder nach Hause gelangen kann und folgt dem

Rat einer guten Fee, den Zauberer von Oz aufzusuchen, der am Ende des gelben Backsteinwegs in der Smaragdenstadt wohnt. Unterwegs begegnen Dorothy eine Vogelscheuche, die sich Verstand wünscht, ein Holzfäller aus Blech, der ein Herz möchte und ein feiger Löwe, dem Mut fehlt. Sie alle wollen den Zauberer bitten, ihnen das Fehlende zu schenken. Auf dem Weg dahin haben sie etliche Abenteuer zu bestehen. Als sie endlich beim Zauberer ankommen, müssen sie feststellen, daß er ein Scharlatan ist. Dennoch kann er mit einigen Tricks und Placebos allen außer Dorothy helfen. Am Ende erscheint die gute Fee Glinda wieder, die Dorothy unterweist, wie sie zurück in die Heimat kommt. Zuvor aber muß Dorothy zusammenfassen, was sie auf dem Weg über sich, ihre Sehnsucht und die Heimat gelernt hat:

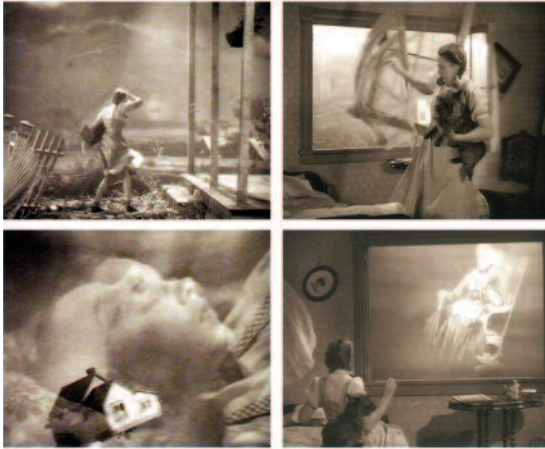
TIN MAN

What have you learned, Dorothy?

MCU -- Dorothy -- Lion behind her --
she speaks --

DOROTHY

Well, I -- I think that it -- that it wasn't enough just to want to see Uncle Henry and Auntie Em -- and it's that -- if I ever go looking for my heart's desire again, I won't look any further than my own backyard. Because if it isn't there, I never really lost it to begin with! Is that right?



Stills aus der für die Performance “thereisno-placelikehome” (Janet Grau, 2002) ausgewählten Sequenz: 'die traumatische Versetzung des Mädchen Dorothy' (aus dem Film: *The Wizard of Oz*, 1939). Dorothy wird mitsamt dem Haus, in dem sie sich aufhält, von einem gewaltigen Wirbelsturm aus Kansas in das fremde Land Oz getragen.

Der Heimweg ist nun erstaunlich einfach. Sie muß nur die Augen schließen, die Hacken ihrer Schuhe aneinander schlagen und den magischen Satz "There is no place like home" so oft wiederholen, bis sie zu Hause angekommen ist.

Der Satz, den Dorothy immer wieder aufsagen muß, bildet den Titel der Performance. Die Zusammenschreibung soll die Akzentverschiebung simulieren, die sich beim Nachsprechen im Kopf gegenüber einer korrekten Getrennschreibung einstellt. Gesteigert wird dabei die grundlegende Ambivalenz des Satzes, bei dem unentscheidbar bleibt, ob es keinen der Heimat vergleichbaren Ort in der Welt gibt oder ob es vielleicht nirgendwo einen Ort gibt, an dem man daheim ist. Es kommt nur auf die Betonung an: *thereisnoplacelikehome*.

Die traumatische Versetzung Dorothys durch den Wirbelsturm bildet die Sequenz, die auf dem kleinen Videodisplay oben auf der Box immer wieder abläuft. Damit wird das Thema der Versetzung als zentrales Moment des Films und der Performance betont. In "*thereisnoplacelikehome*" simuliert die Box einen anderen Ort, einen anderen Raum in einer anderen Zeit als der, in der ich mich aktuell befinde. Referenzen auf eine (Fremd)Kultur und (m)eine Familiengeschichte überlagern sich – zwei gleichermaßen problematische und entzogene 'Heimaten', die über Bildmedien kompensiert bzw. erzeugt werden können. Denn der Heimat wie auch der Kindheit ist eigen, daß sie

vorrangig Sehnsuchtsorte sind². Diesen Komplex stelle ich ins Zentrum der Performance, wodurch alle Zuschauer, die ja auch Heimaten, Kindheiten und individuelle Geschichten haben, lediglich zum 'Anderen' meiner selbst werden: ich organisiere das Publikum als Gruppe, die mich als Individuum umgibt. Diese inszenierte Differenz konstruiert die Unterschiede von Innen und Außen, Künstlerin und Publikum, Nähe und Ferne. Auch wenn diese Grenzen klar sind (wir wissen, auf welcher Seite wir stehen), so wird doch durch sie hindurch und mit ihnen kommuniziert. In der Box bin ich tatsächlich isoliert und bemerke nicht, was um mich herum abläuft. Mein mechanisches Verhalten (Text vorlesen, Karten ausgeben) im Automaten kontrastiert die Aufladung dieser Box als Sehnsuchtsort. Mein Bild wirkt fast traumatisch erstarrt, Augenkontakt mit den Zuschauern unterbleibt und damit auch direkte Kommunikation. Diese vollzieht sich indirekt, vorwiegend über die 'angeforderten' Postkarten, deren Botschaften die Grenzen zwar bestätigen und prozessieren, gleichzeitig aber ironisieren. Aus einer aktuellen, räumlichen Distanz zwischen mir und dem Publikum von mitunter wenigen Zentimetern wird eine immense kommunikative Ferne inszeniert, durch Postkartengrüße wie zum

²Die Sehnsucht bzw. Suche nach der Heimat und die Rolle des Kinos darin hat Elisabeth Bronfen mit Blick auf den Film "The Wizard of Oz" weit differenzierter dargestellt als es hier möglich ist; vgl. Bronfen [1999].

Beispiel die folgenden:

*It's so funny, but I can't remember if I've
sent you this card already or not.
Anyway, thought you might like it. love,
janet (miss you!)*

*Things are going pretty well over here.
Wish you could see it. When I get back,
I'll have to remember to bring photos. See
you soon – love, janet*

*As much as I like it over here, it will never
be like back home. I don't know whether
that's good or bad. Love + miss you, janet*

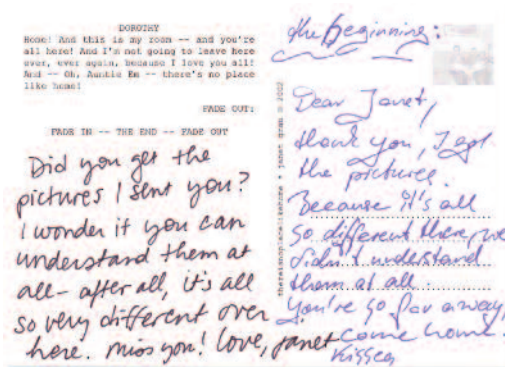
*Did you get the pictures I sent you? I
wonder if you can understand them at all
– after all, it's all so very different over
here. Miss you! love, janet*

*I'm very sad and lonely, although I am
surrounded by a lot of people. They don't
really notice, though, and I don't mention
it. I miss you and want to come home.
love, janet*

Erst in dem Moment, wo mein Finger die Postkarte durch den Schlitz schiebt, wird die künstliche Distanz durchbrochen.

Wie verhält es sich mit solchen Postkarten ohne Adresse/Adressaten: Sind es Grüße aus der Ferne, und woran bemißt sich diese Ferne? Warum sind gerade Kindheitsphotos von mir darauf abgebildet? Wo bin ich, und wo sind die Empfänger? Welche Rolle spielen Bilder, um zwischen dem Nahen und Fernen zu vermitteln? Die im gegebenen Kontext paradoxen, mitunter absurden Botschaften ironisieren und irritieren die Situation, in der ich mich mit meinem Publikum befinde. Aus dieser Irritation heraus hat ein Zuschauer bzw. eine Zuschauerin – ich habe nie erfahren, wer – eine Antwort geschrieben und somit seinerseits die narzißtische Zentrierung korrigiert. Es folgt der Wortlaut dieser Karte, die für mich ein wahres Kleinod ist:

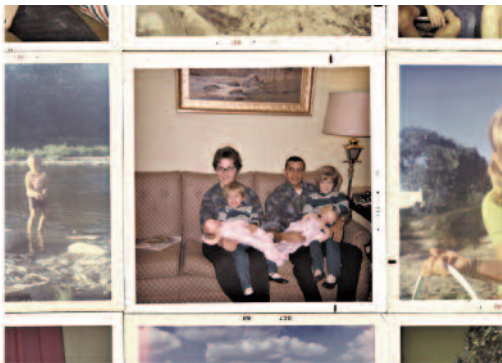
*Dear Janet, thank you, I got the pictures.
Because it's all so different there, we didn't
understand them at all. You're so far away,
come home. Kisses*



DOROTHY
Home! And this is my room -- and
you're all here! And I'm not going
to leave here ever, ever again,
because I love you all! And -- Oh,
Auntie Em -- there's no place like
home!

FADE OUT:

FADE IN -- THE END -- FADE OUT



Aus der Performance "thereisnoplacelikehome"
(Janet Grau, 2002)
Postkarte (Rückseite mit Zuschauerantwort)