



00:00  
00:40  
01:00  
01:20  
01:50  
02:00  
03:00  
04:00  
04:10  
05:10  
05:30  
06:30  
10:00  
11:00  
11:30  
12:30  
13:30  
14:00  
14:50  
17:00  
17:10

stumpfes Geräusch / Lärm  
Schrei (15 Sekunden) (Kaja)  
Fusseln (Pfeiferer oder)  
Fusseln (alle)  
KUNSTWERK Vra  
KUNSTWERK (alle)  
wie in Z1  
Lesen Kategorie (Marti)  
Echo Kategorie / alle in Z1  
AAAAAA (4x) (Constance/Zenke/Hagen)

Tänzer (4 Min.)  
Ping Pong Ball 3x  
Sprechen (Jai) (bis 13:30) (Sven)  
Schrei (Kaja) / (Tatjana)  
Nüsse (alle)  
Singen der Fische (Hagen)  
Stiel (Constance & Marti)  
AA kurzer Schrei (Constance)

Tänzer (3 Min.)  
Ping Pong  
Schrei (alle)  
Schrei (alle)

**The Museum Theatre**

*Zorka Wollny*

In Zusammenarbeit mit: / In collaboration with:

*Anna Szwaĵgier, Magdalena Przybysz*

Museum Abteiberg,  
Mönchengladbach 2012







**KUNSTWERK**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTGEGENSTAND**



**KUNSTWERK**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTWERK**

**KUNSTWERK**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTWERK**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTWERK**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTWERK**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTGEGENSTAND**



**KUNSTWERK**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTGEGENSTAND**

**KUNSTWERK**

**KUNSTWERK**

**KUNSTWERK**

**KUNSTWERK**

**KUNSTWERK**

**KUNSTOBJEKT**

**KUNSTGEGENSTAND**



## MASSE

**Begriffe von »Ornament« und »Masse« stellen einen wesentlichen Bezugspunkt dar. In den stark durchchoreographierten Videoarbeiten treten die einzelnen Akteure als Individuen hinter ihrer Eigenschaft als Teil einer Masse, als ›skulpturales Material«, zurück. »Träger der Ornamente ist die Masse.**

MASSE



## **BAUSTEINE**

## **FORMAL**

**Sie werden aus Elementen zusammengestellt, die nur Bausteine sind und nichts außerdem. Zur Errichtung des Bauwerkes kommt es auf das Format der Steine und ihre Anzahl an. (...) Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.« Obwohl sich die in Mönchengladbach entstandenen vermeintlich spröden Gemälde sowohl formal als auch ästhetisch stark von den lebendigen, pastellfarbenen Videos unterscheiden, ist auch hier der Bezug zum Begriff der...**



AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

AAA

AAAAAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAAAAA





(       ) AROUND A TOWN  
AROUND A TOWN (       )

(       ) UM EINE STADT HERUM  
UM EINE STADT HERUM (       )





) EINEN BAUW H  
N BAUW HINAU (

) AROUND A TO  
IND A TOWN (

) UM EINE STADT  
INE STADT HERUM (







**BITTE FASSEN SIE  
DIE OBJEKTE NICHT  
AN**

**DIE OBJEKTE NICHT  
ANFASSEN  
BITTE**

**FOTOGRAFIEREN  
IST NICHT ERLAUBT**

**ES IST NICHT  
ERLAUBT**



**BITTE MACHEN  
SIE KEINE FOTOS**

**BITTE TRETEN  
SIE ZURÜCK**

**FASSEN SIE  
DIE OBJEKTE  
NICHT AN**

**ES IST NICHT  
ERLAUBT**

**BITTE TRETEN  
SIE ZURÜCK  
ES IST NICHT  
ERLAUBT**

**WÜRDEN SIE BITTE  
EINEN SCHRITT  
ZURÜCKTRETEN?**





**BITTE FASSEN  
SIE DIE OBJEKTE  
NICHT AN**

**DIE OBJEKTE  
NICHT ANFASSEN  
BITTE**

**BITTE TRETEN  
SIE ZURÜCK**

**NICHT  
ERLAUBT**



**DISPERSIONSFARBE**

**HOLZ, FILZ, BUCH**

**STAHLBLECH**

**FARB-RADIERUNG**



**TERRAKOTTA AUF HOLZ**

**ÖLKREIDE AUF PAPIER**

**MISCHTECHNIK**

**6 PLASTIKEN**

**FARBIGE FOTOGRAFIE**

**POLYESTER, BRAUN**

**ADDITIONSSTREIFEN**









Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Künstlerin, es ist mir ein Vergnügen, die erste Performance eines Stipendiaten bzw. einer Stipendiatin der Stiftung hier im Foyer zu eröffnen. Ich freue mich sehr, dass Sie so zahlreich erschienen sind - immerhin gehören Performances auch heute noch zu den Ereignissen, die zumindest von einem gesetzteren Publikum mit einer gewissen Skepsis betrachtet werden:

**AAAAAAAAAAAAAAAA**



Schließlich weiß man nie genau, was einen erwartet. Unversehens selbst Teil einer Performance zu sein, ist nicht jedermanns Sache. „Es ist leicht, über Kunst zu reden, aber schwer, ihre Eigenart präzise zu fassen.“ So Michael Hauskeller in einem schmalen Büchlein über Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. Ein wunderbarer Anfangssatz für eine Ausstellungseröffnung – für beinahe jede Ausstellungseröffnung! und doch ein Satz mit doppeltem Boden, der in besonderer Weise auf die hier gezeigte

Performance zutrifft. Allerdings bin ich heute hier, um sie freundlich zu begrüßen und nicht, um Ihnen eine Einführung in die Ausstellung zu geben. Das wird zu einem späteren Zeitpunkt heute eine wesentlich kompetentere Kollegin tun. Dennoch möchte ich nicht ganz darauf verzichten, am Ende meiner kleinen Rede ein paar Gedanken zu den hier gezeigten Werken zu äußern. Die Welt, die uns umgibt, ist bevölkert von einzelnen Dingen, die in ihrer Existenz ebenso individuell sind wie wir selbst und die sowohl

untereinander als auch mit uns durch eindeutig bestimmbare, räumliche, zeitliche und kausale Beziehungen verbunden sind. Das Weinglas etwa, das Sie möglicherweise gleich in die Hand nehmen werden, ist ein solches individuelles Ding, auch wenn es Tausenden anderer Gläsern zum Verwechseln ähnlich sieht. (Sie kennen das Problem: Kaum hat man sein Glas bei einer Ausstellungseröffnung irgendwo abgestellt, ist es kaum noch wiederzufinden... )

Für jedes einzelne Glas wie für jeden anderen Gegenstand gilt, dass es eine ganz bestimmte innere und äußere Beschaffenheit hat, sich an einem ganz bestimmten Ort in einem ganz bestimmten Abstand zu anderen Gegenständen befindet und eine je eigene, nur ihm selbst zugehörige Vergangenheit und Zukunft hat. Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Künstlerin, es ist mir ein Vergnügen, die erste Performance eines Stipendiaten bzw. einer Stipendiatin der Stiftung hier im Foyer zu eröffnen. Ich freue

AAAAAAAAAAAAAAAA

mich sehr, dass Sie so zahlreich erschienen sind – immerhin gehören Performances auch heute noch zu den Ereignissen, die zumindest von einem gesetzteren Publikum mit einer gewissen Skepsis betrachtet werden: Schließlich weiß man nie genau, was einen erwartet. Unversehens selbst Teil einer Performance zu sein, ist nicht jedermanns Sache. „Es ist leicht, über Kunst zu reden, aber schwer, ihre Eigenart präzise zu fassen.“ So Michael Hauskeller in einem schmalen Büchlein über Positionen der Ästhetik



von Platon bis Danto. Ein wunderbarer Anfangssatz für eine Ausstellungseröffnung - für beinahe jede Ausstellungseröffnung! - und doch ein Satz mit doppeltem Boden, der in besonderer Weise auf die hier gezeigte Performance zutrifft. Allerdings bin ich heute hier, um sie freundlich zu begrüßen und nicht, um Ihnen eine Einführung in die Ausstellung zu geben. Das wird zu einem späteren Zeitpunkt heute eine wesentlich kompetentere Kollegin tun. Dennoch möchte ich nicht ganz darauf verzichten, am Ende

**AAAAAAAAAAAAAAAA**

meiner kleinen Rede ein paar Gedanken zu den hier gezeigten Werken zu äußern. Die Welt, die uns umgibt, ist bevölkert von einzelnen Dingen, die in ihrer Existenz ebenso individuell sind wie wir selbst und die sowohl untereinander als auch mit uns durch eindeutig bestimmbare, räumliche, zeitliche und kausale Beziehungen verbunden sind. Das Weinglas etwa, das Sie möglicherweise gleich in die Hand nehmen werden, ist ein solches individuelles Ding, auch wenn es Tausenden anderer Gläser zum

Verwechseln ähnlich sieht. (Sie kennen das Problem: Kaum hat man sein Glas bei einer Ausstellungseröffnung irgendwo abgestellt, ist es kaum noch wiederzufinden... ) Für jedes einzelne Glas wie für jeden anderen Gegenstand gilt, dass es eine ganz bestimmte innere und äußere Beschaffenheit hat, sich an einem ganz bestimmten Ort in einem ganz bestimmten Abstand zu anderen Gegenständen befindet und eine je eigene, nur ihm selbst zugehörige Vergangenheit und Zukunft hat. Sehr geehrte Damen und..."

**AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA**



**SSSSSSSSSSSH...**



**SSSSSS...**

**SCH...**

**SHHHHH...**

**SSSS...**

**SSSSCH...**

**SHHHHHHH...**

**SHHHHH...**

**SSS...**

**SCH...**

**SSSS...**

**SSSSCH...**

**SHHHHHHH...**

**SSSS...**

**SSSSCH...**



**SSSS...**

**SSSSCH...**

**SSSS...**

**SSCH...**

**SSSSSSSSH...**





**35 MM FARBFILM MIT TON**



TON



TON



**TON**

**TON**

**TON**

**TON**

**TON**

**TON**

**TON**

**TON**



( ) DOWN A HATCH  
DOWN A HATCH ( )

( ) EINE HECKE ENTLANG  
EINE HECKE ENTLANG ( )

( ) UP A TREE  
UP A TREE ( )

( ) EINEN BAUM HIN  
EINEN BAUM HINAUF ( )

( ) AROUND  
AROUND A TOWN

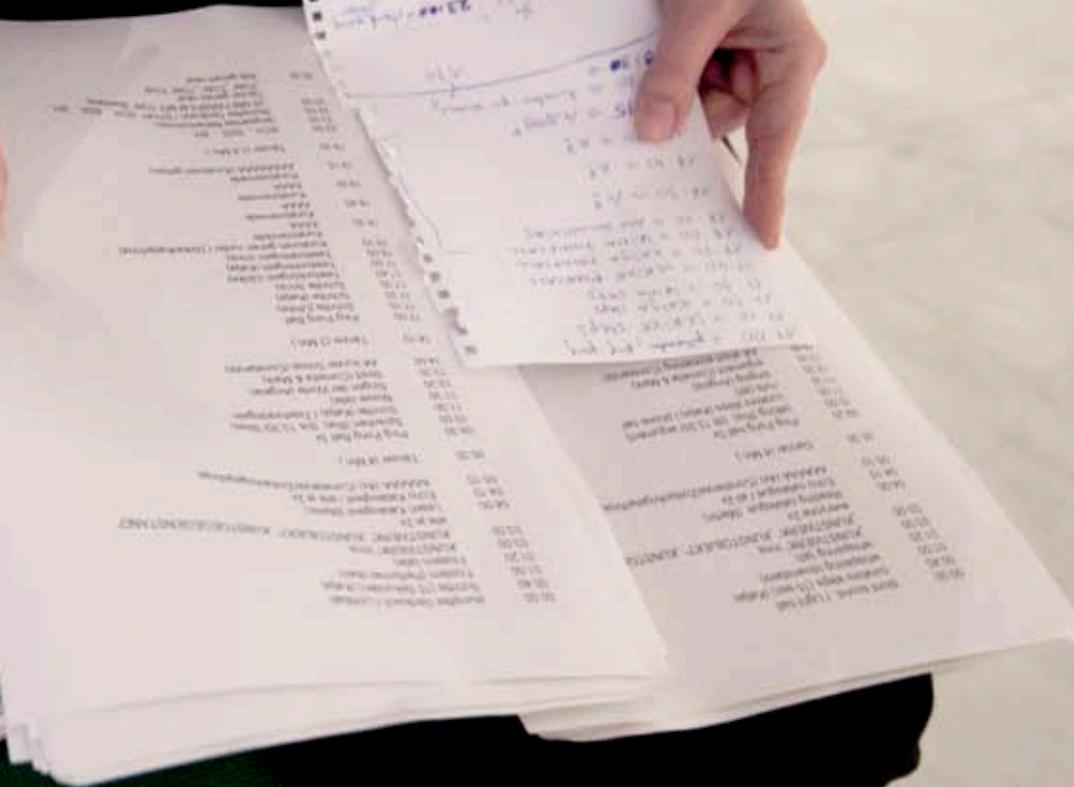
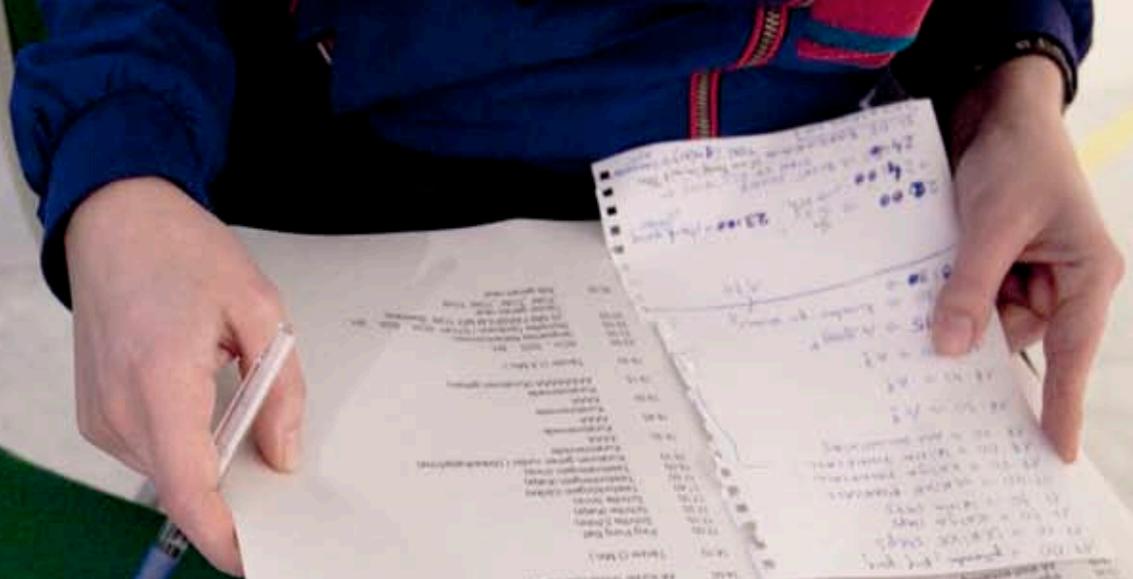
**TON**

**TON**

**TON**



**TON**



## Inhaltsverzeichnis

## Table of contents

3	<b>Vorwort</b> <i>Susanne Titz</i> <i>Irina Weischedel</i>	23	<b>Preface</b> <i>Susanne Titz</i> <i>Irina Weischedel</i>
5	<b>Das Museum inszeniert von Zorka Wollny</b> <i>Jarosław Lubiak</i>	25	<b>The Museum as Performed by Zorka Wollny</b> <i>Jarosław Lubiak</i>
16	<b>Zorka Wollny</b>	36	<b>Zorka Wollny</b>
18	<b>Anna Szwajgier Magdalena Przybysz</b>	38	<b>Anna Szwajgier Magdalena Przybysz</b>

## Vorwort

*Susanne Titz*

*Irina Weischedel*

Die besondere Qualität der Performance *The Museum Theatre* im Museum Abteiberg liegt in ihrer Wechselbeziehung zum architektonischen Raum. Die bühnenartige Architektur des Gebäudes, die vielen Ausblicke, Effekte und der szenische Aufbau der großen Ausstellungsräume führten Zorka Wollny zu dieser Idee einer Theater-Performance.

Gemeinsam mit der Komponistin Anna Szwajgier, der Choreografin Magdalena Przybysz und 19 Performern inszenierte Zorka Wollny scheinbar gewöhnliche Geschehnisse in einem Museumsbetrieb. Mit einfachen Mitteln der Wiederholung, Überspitzung und Verdichtung nahm sie diesen alltäglichen Handlungen ihre Unauffälligkeit und vermeintliche Selbstverständlichkeit.

Wollny nutzte das Museum Abteiberg als Bühne und akustischen Resonanzraum. Gleichzeitig machte sie das Gebäude selbst zum Teil der Komposition. Die Zuschauer platzierte sie so, dass sie vom dezentral inszenierten Geschehen umgeben waren. Die im Gebäude

verteilten Performer waren zuweilen nicht sichtbar. In einigen Szenen agierten sie solo, in anderen als Gruppe. Sie tauchten auf, wurden aktiv und verschwanden wieder im Dunkeln.

Wie mit einem beweglichen Spotlight leuchtete Zorka Wollny den Raum mit Klängen, Sprache und choreografischen Elementen aus und lenkte so die Aufmerksamkeit immer wieder auf die architektonischen Eigenheiten des Museums: Ein hoch gesungener Ton *erleuchtete* den Balkon der Plattenebene; hallende Schritte führten in einen der schmalen Gänge des Gebäudes und zurück in den großen Ausstellungsraum, in dem das Betrachten von Kunst inszeniert wurde.

Zorka Wollny ermöglichte den Zuschauern auf diese Weise ein ungewöhnliches Raumerlebnis. Ohne selbst in Bewegung zu sein, konnten sie die Dimension, Struktur und Komplexität des Raums nicht nur visuell, sondern auch akustisch wahrnehmen.

Hans Hollein, Architekt des Museums Abteiberg formulierte einst ein sehr ganzheitliches Motiv für seine Architektur:

*„Eine Dialektik zwischen dem Bauwerk, dem Raum und dem Kunstwerk ist angestrebt – nicht im Sinne einer Integration, sondern im Sinne einer Konfrontation, die das Potential der Objekte und des Raumes sichtbar und erlebbar werden lässt. [...] Das Bewegliche ist primär das Kunstwerk und der Mensch. Innerhalb von Architektur.“*

Intuitiv erfasste Zorka Wollny dieses phänomenologische Wesen des komplexen Baus und schuf mit *The Museum Theatre* eine Inszenierung, die es der vermeintlichen Selbstverständlichkeit entzieht und erneut ins Bewusstsein ruft.

## Das Museum inszeniert von Zorka Wollny

*Jarosław Lubiak*

Zorka Wollnys Arbeit verwandelt das Museum nicht nur in eine Bühne, auf der es selbst inszeniert wird, sondern vollzieht auch eine Theatralisierung der Institution und schafft außerdem eine Konfrontation mit seiner eigenen Totalität. Das Museumsgebäude, die Institution selbst und die Sammlung werden in *The Museum Theatre* zum Gegenstand einer Inszenierung, die das komplexe Verhältnis zwischen Performance und Performativität behandelt. Darüber hinaus öffnet sich das hier inszenierte Museum durch eine genau komponierte Partitur für Handlungen, die normalerweise aus dem alltäglichen Museumsbetrieb ausgeklammert werden. Die wesentliche Grundlage von Wollnys Arbeit ist das Ritual. Die Performance definiert einerseits den Museumsbetrieb auf eine Art und Weise, die ihn als übersehene Kategorie in Erving Goffmans Analyse der „Totalen Institutionen“ erscheinen lässt.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Erving Goffman, *Eine Analyse der Totalen Institution in: Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*, Frankfurt am Main 1973 [orig.: *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Chicago 1961].

Andererseits stellt sie den klassischen musealen Ritualen eine Art Gegenritual entgegen. Ein etwas mysteriöses Ritual, das seinen eigenen Regeln folgt.

Gleichzeitig sind Rituale das verbindende Element zwischen dem Theater und dem Museum, wenn sie auch den Betrieb dieser Institutionen auf gänzlich unterschiedliche Weise bestimmen. Aus diesem Grund gelingt es Zorka Wollny, die Theatralik gegen die von jedem Museum angestrebte Totalisierung einzusetzen. Paradoxe Weise bedeutet bei ihr die Theatralisierung eine Öffnung des Museums gegenüber dem alltäglichen Leben und eine Rückführung der dort eingeschlossenen Welt in den Alltag.

Das Alltagsleben ist ein Theater, wie Erving Goffman feststellte.<sup>2</sup> Er bezeichnet das menschliche Handeln als eine Inszenierung (orig. Performance). Diese Darbietungen, also die Performances, bilden die soziale Wirklichkeit und bestimmen das menschliche Miteinander. Goffman stellt gleichzeitig fest, dass diese Performances in unterschiedlichem Ausmaß inszeniert sein können. Wobei die Inszenierung stets dazu dient, das primäre Ziel einer solchen Darbietung – die Beeinflussung des Publikums – zu erreichen. Die Effektivität der beim Publikum erzeugten Wirkung ist ein zentraler Parameter in Goffmans Analyse.

Wenn das Anerkennen des alltäglichen Lebens als Theaterbühne und die soziale Wirklichkeit als eine Ansammlung von inszenierten Auftritten Goffmans Theorie zu einer wichtigen Referenz in der

---

<sup>2</sup> Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München 2002 [orig.: *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York 1959].

Performance- und Performativitätstheorie und auf dem Gebiet der bildenden Kunst<sup>3</sup> macht, so liegt das vor allem daran, dass sie das offenbart, woraus die künstlerische Performance ihre Kraft schöpft. Das Alltagsleben selbst ist der Gegenstand der Performance-Kunst. Sie erlaubt es dem Performer, das Alltägliche zu hinterfragen, es zu durchbrechen oder es umzukehren.

Gleichzeitig ermöglicht es die Performativitätstheorie mit ihrem ganzheitlichen Anspruch das gesamte Spektrum menschlichen (und unmenschlichen) Handelns darzulegen und die künstlerische Performance in den Kontext von anderen Aufführungen oder Darbietungen zu setzen. Auf dieser Grundlage ist auch der Versuch unternommen worden, die von Museen geschaffenen Bedingungen, die für künstlerische Performances entscheidend sind, zu erforschen.

Eine Neudefinition des klassischen Museums nimmt Charles Garoian vor. Er sieht den Museumsbetrieb als Kollektivperformance: ein Theater mit einer Vielzahl von Darstellern, unter ihnen die ausgestellten Exponate, die Kuratoren, Museumspädagogen und vor allem die Besucher.<sup>4</sup> Garoians Ansatz folgend könnte man von einer Neuinszenierung sprechen, sobald ein neuer Protagonist – ein neues Kunstwerk, ein Besucher oder ein Mitarbeiter – die Bühne, also das Museum betritt.

Garoians Versuch das Museum in performativer Hinsicht neu zu definieren, resultiert aus dem Wunsch, die Isolation der Institution

---

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, New York 2002.

<sup>4</sup> Charles Garoian, *Performing the Museum*, in: *Studies in Art and Education, A Journal of Issues and Research*, 2001, no. 42(3).

vom Alltagsleben zu durchbrechen, und ihr Potenzial als Lebensraum der sozialen Wirklichkeit mittels Betonung der aktiven Rolle der Besucher an jeder einzelnen musealen Aktivität aufzuzeigen. Doch in seiner Analyse stößt Garoian auf ein entscheidendes Hindernis: Einerseits nehmen die Besucher in der Inszenierung des Museumsbetriebs durchaus eine aktive Rolle ein. Andererseits unterliegen in dieser Inszenierung alle teilhabenden Elemente einer radikalen Kontrolle: das Verhalten der Besucher, das der Mitarbeiter, die Exponate, ja sogar die klimatischen Bedingungen (zum Beispiel Schutz der Werke vor Verwitterung und Diebstahl, Verlangsamung oder Unterbindung natürlicher Zerfallsprozesse). Hinsichtlich der Kontrolle über das Verhalten der Protagonisten ähnelt das Museum jenen Institutionen, die Goffman als „total“ bezeichnet.

Zu den totalen Institutionen zählt Goffman Gefängnisse, psychiatrische Anstalten, Kasernen und Klöster. Orte, an denen große Menschenmengen versammelt, isoliert und rigiden Vorschriften unterworfen sind, die ihre Verhaltensweisen und ihr Rollen wesentlich verändern. Obwohl das Museum nicht als typische „Totale Institution“ betrachtet werden kann, so trägt es doch zahlreiche entsprechende Merkmale. Es ist zwar technisch anders, aber ähnlich radikal isoliert und es scheint ebenfalls ein Ort zu sein, an dem eine extreme Verhaltensänderung gefordert wird. Das Museum ist ein Theater, in dem Handlungen (Anschauen, Aufpassen usw.) anders ausgeführt werden als andernorts.

Zorka Wollny untersuchte und bearbeitete die Inszenierung im Museum bereits in ihren früheren Performances, darunter: *Museum* (Nationalmuseum in Krakau, 2006), *Polish Walk for the Collection of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Art* (Kunstmuseum in Łódź, 2007),

*Six Silhouettes against the Background of a Collection* (Kunstmuseum in Łódź, 2009). Die ersten beiden Arbeiten setzten sich mit dem Verhalten von Museumsbesuchern beim Betrachten von Ausstellungen auseinander. Wollny identifizierte typische Handlungen, die die Besucher ausführen, erarbeitete dazu eine Choreographie und brachte die Performance erneut ins Museum und konfrontierte die Besucher mit ihrem eigenen „Tanz“. Die nachdrücklichere Wiederholung und die etwas zu gleichmäßige Rhythmik der Gesten unterschieden den Auftritt der Tänzer von dem der anderen Besucher. In *Six Silhouettes Against the Background of the Collection* löste sich der tänzerische Part von der Besucherperformance und wurde zu einer choreographischen Interpretation der Museumsräume und der darin ausgestellten Werke.

Charles Garoian schreibt in *Performing the Museum* über die „Inszenierung einer Institution“ und stellt dabei fest, dass das Museum ein „performativer Raum“ und eine „choreographierte Umgebung“ ist.<sup>5</sup> Auch Zorka Wollny erkennt die Theatralität des Museums und entdeckt in den Ausstellungsräumen des Mönchengladbacher Museums Abteiberg alle Elemente eines typischen Bühnenraumes. Aus diesem Grund entscheidet sie sich, den Raum als Theater zu nutzen.

In *The Museum Theatre* wird das Museum in einer noch nie dagewesenen Form inszeniert – es wird zu einer dramatischen, choreographischen, sinfonischen, gesanglichen und einer nicht minder diskursiven Erscheinung. An der Performance sind gleichermaßen Menschen, die ausgestellten Kunstwerke sowie der Museumsraum mit seiner überraschenden Akustik beteiligt. Die Performance wird zu einer komplexen, vielschichtigen Interpretation und Intervention.

---

<sup>5</sup> Ebd., S. 246.

Gleichzeitig ist es eine nahezu theatralische Aufführung voller unerwarteter Momente und Effekte. Die Zuschauer werden hier im Unterschied zu früheren Projekten Wollnys in drei Stuhlreihen platziert, so können sie die Rolle des Publikums ganz wie im klassischen Theater übernehmen. Wenn die Rolle der Zuschauer exakt festgelegt ist, dann stellt sich die Frage, ob *The Museum Theatre* möglicherweise als Umkehrung des Museums als „Totale Institution“ oder zumindest als Verstoß dagegen gelten kann.

Den Startschuss für die Performance gibt ein lauter Knall. Er lässt ein raumeinnehmendes, durchdringendes Geflüster beginnen. Das Flüstern, ein Phänomen, das einem keine Ruhe lässt (*gibt es bereits eine Phänomenologie des Flüsterns?*) und Geschichten zu erzählen scheint, die für immer geheim bleiben sollten (*wenn das Museum eine sammelnde und bewahrende Institution ist, kann es dann Geheimnisse für sich behalten, die niemals laut ausgesprochen werden dürfen?*). Doch all diese Bedenken werden durch folgende laut ausgesprochene Worte ausgeräumt: „Kunstwerk“, „Kunstobjekt“, „Kunstgegenstand“ (*das einzige Geheimnis eines Museums sind die Kunstwerke, deren Zwecklosigkeit niemals laut ausgesprochen werden darf*). Die Erwähnung des Kunstobjekts führt zu einer Ausführung über die Bedeutung der Kunst in Form eines laut vorgelesenen Katalogtextes (*dieser fragmentarische museale Diskurs wird jedoch eher zu einem akustischen Element*). Einige der vorgelesenen Worte werden von einem Echo mitgerissen und hallen in immer entfernteren Räumen wieder. Der wissenschaftliche Diskurs wird von einem aus vier verschiedenen Orten wiederhallenden Gesangspart unterbrochen (*darf man im Museum singen?*). Erst zu diesem Zeitpunkt erscheinen die Protagonisten der Performance. Sie betreten den Raum in einem langsamen, marionettenhaften Rhythmus und fixieren

die ausgestellten Kunstwerke (*in ihren Blicken gibt es keine Spur von Verlangen oder auch nur Interesse*). Diese Besucher-Darsteller scheinen aus unterschiedlichen Ecken hervorzukommen und füllen den Raum mit monotonen Bewegungen. Das akustische Gegenstück dazu ist ein rätselhaftes Geräusch rieselnder, auseinanderkullernder Kügelchen. Das Geräusch wandelt sich zu einem dumpfen Klopfen und wird von einer monotonen, obsessiven Stimme unterbrochen, die all jene Reglementierungen ausspricht, die das Verhalten der Besucher im Museum regeln sollen, so wie die Verbote die Ausstellungsstücke zu berühren und zu fotografieren (*die schwächer werdende Stimme erweckt nicht das Bedürfnis, gegen die Verbote zu verstoßen*). Die Verbotsrede wird von Schritten in der oberen Etage unterbrochen. Dazu gesellt sich ein klingelndes Telefon (*der anachronistische Klang eines altmodischen Telefons wirft die Frage auf, inwieweit das Museum Anschluss an die moderne Kommunikation gefunden hat und vor allem inwiefern es sich am Austausch von Informationen beteiligt?*). Doch derartige Fragen werden von einem eigenartigen Murmeln übertönt. Dazu erklingt ein beinahe opernhafter Gesang; vorgetragen wird der Bestandskatalog des Museums (*die schönste Art dies zu tun, die man sich vorstellen kann*). Es folgt der Streit zwischen einem Mann und einer älteren Frau über die Aufstellung eines Objektes (*ein Familienstreit im Museum?*). Erneuter Gesang und ein Gemurmel vervollständigen die Klanglandschaft. Dann wiederholen sich der Streit, das dumpfe Klopfen, die Schritte in der oberen Etage und schließlich das Telefonklingeln. Jemand nimmt den Hörer ab. Drei Kuratorinnen kommen nacheinander mit hallenden Schritten die Treppe herab und gehen auf ihre mit Spotlights markierten Plätze, um ihre Begrüßungsreden zu halten (*wohlbekannt von allen Ausstellungseröffnungen*). Die schwere Arbeit der Kuratorinnen wird unterbrochen von einer Gesangeinlage am Geländer der oberen Etage und einem letzten Ausbruch des Streits

auf der unteren Ebene. Die Kuratorinnen warten kurz ab und verlassen die Bühne, begleitet von einer wachsenden Aktivität unter den Besucher-Darstellern, deren Bewegungen zuvor etwas träge geworden waren. Ein anhaltendes, anschwellendes Zischen der aus allen Ecken des Gebäudes in die Haupthalle kommenden Performer bildet den beunruhigsten Moment der gesamten Aufführung (*die immer lauter werdende Ermahnung zur Ruhe wird immer zorniger*). Unter Begleitung des Zischens versammeln sich die stummen „Besucher“ um eines der Objekte – die zweiteilige Skulptur von Robert Morris – und vollführen eine komplexe Choreographie, in deren Mittelpunkt zarte Berührungen stehen (*diese Zärtlichkeit scheint die Antwort zu sein auf den Nachdruck mit dem zuvor das Verbot, die Exponate zu berühren, ausgesprochen wurde*). Ein erneuter lauter Knall schließt den Kreis und wird gefolgt von einem weiteren Ausschnitt aus dem musealen Diskurs. Es fällt der aus einer Werkbeschreibung stammende Begriff: „35 mm Farbfilm mit Ton“. Andere Performer greifen das Wort „Ton“ gesanglich auf, es wird zum letzten Wort und zum letzten Ton der Performance.

Als Einleitung zur Performance fordert eine Museumsmitarbeiterin die Zuschauer auf, ihre Telefone stumm zu schalten. Eigentlich gilt dieser Aufruf zur Stille den Zuschauern selbst. Er soll dafür sorgen, dass die Performance bis zum letzten Ton gehört werden kann. Dieser Vorgang illustriert sehr gut die von Zorka Wollny angewandte Umkehrstrategie. In ihrer Umsetzung wird sogar der museale Diskurs zu Gesang. Dabei offenbart sich das Prinzip der Umkehrung am besten im Verhältnis des letzten Wortes „Ton“ zum Klang, beziehungsweise im Verhältnis von „Ton“ zum Wiederhall von „Ton“. Man könnte sagen, dass hier eine Angleichung des Wortes „Ton“ an seinen Klang erfolgt oder vielmehr: es erfolgt eine Umkehrung der Lautmalerei. Das Gesprochene ist kein Ton-imitierendes Wort, sondern ein Wort-imitierender Ton. Der Klang

des Wortes wird ersetzt durch das Wort eines Klangs, genauer gesagt, durch den Wiederhall eines Wortes oder sogar den Wiederhall eines Tons. Der Museumsdiskurs in Zorka Wollnys Performance verwandelt sich in Gesang und Tanz.

Es stellt sich hierbei die Frage, ob und wenn ja, wie wirkungsvoll eine solche Inszenierung des Museums ist. Oder anders: Inwieweit wird diese Performance zu einem performativen Akt und in welchem Ausmaß kann sie die Arbeitsweise eines Museums beeinflussen. Kann sie die Totalität dieser Institution angreifen?

Performancetheorie wird häufig im Kontext von John Austins Performativitätstheorie „Zur Theorie der Sprechakte“ diskutiert.<sup>6</sup> Austin untersucht, wie in bestimmten Situationen verbale Äußerungen eine Wirklichkeit kreieren. In einer performativen Sprechhandlung ist der Vorgang des sich Äußerns von grundlegender Bedeutung (zum Beispiel bei einem Schwur oder einem Versprechen), dabei geht es um die kausale Kraft der Sprache, während in einer künstlerischen Performance die Wirkung gesprochener Worte eine andere ist. Austin kommt im Zuge seiner Überlegungen zu den Bedingungen, die den Erfolg eines Sprechakts garantieren, zu dem Schluss, dass die erste grundlegende Regel die strenge Befolgung eines allgemein akzeptierten konventionellen Ablaufs ist. Die zweite Bedingung für einen Erfolg ist die ehrliche Absicht und die tatsächliche Umsetzung.<sup>7</sup> Die Annahme der zweiten Bedingung lässt Austin jene Sprechakte als „leer und vergeblich“ betrachten, die auf der Bühne, in Gedichten

<sup>6</sup> John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart 1972 [orig. *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford 1962].

<sup>7</sup> Ebd., S. 14f.

oder in einem Monolog geäußert werden.<sup>8</sup> Damit sind sämtliche künstlerischen Performances, die ja zwangsläufig auf einer Bühne stattfinden, ausgeschlossen. Das würde bedeuten, dass die Performance *The Museum Theatre* – eine künstlerische Aktion, inszeniert auf einer „Bühne“ – keinerlei Kausalität ausbilden kann.

Austins Konzept wurde von Jacques Derrida kritisiert, dessen Argument sich wie folgt zusammenfassen lässt:<sup>9</sup> Wenn Austin als Voraussetzung für einen gelungenen performativen Sprechakt die Befolgung von Konventionen und Handlungsabläufen annimmt, dann impliziert er zwangsläufig eine gewisse bühnenhafte Inszenierung im Rahmen derer diese Konventionen erfüllt und die vorgegebenen Abläufe eingehalten werden können. Die Konventionen und Rituale einer Hochzeit (Austins Paradebeispiel) sind ihrem Wesen nach theatralisch und verlangen eine Bühne, damit der Sprechakt des Ehegelübdes vollzogen werden kann – das sakramentale „Ja, ich will“ muss im Rahmen einer Gesamtinszenierung erfolgen, ohne sie blieben diese Worte bedeutungs- und wirkungslos. Somit kann keine performative Äußerung ohne Inszenierung und ohne Bühne auskommen. Andererseits kann keine Performance bzw. Inszenierung stattfinden ohne die performative Macht einer Institution, die dafür die nötigen Rahmenbedingungen schafft und den Schauplatz bietet – eine Bühne, auf der eine Inszenierung überhaupt erst möglich wird.

Zorka Wollny zeigt in *The Museum Theatre* ein Museum, das von der „Totalen Institution“, die es für gewöhnlich darstellt, abweicht.

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 22.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Signatur, Ereignis, Kontext*, in: Peter Engelmann (Hrsg.): *Randgänge der Philosophie*. Passagen, Wien 1988.

Ihre Performance unterscheidet sich radikal von der üblichen Inszenierung, die dort tagtäglich von den Besuchern und Mitarbeitern vollzogen wird. Indem die Performance das Museum in ein Klang- und Tanzspektakel verwandelt, setzt sie die institutionellen (und allumfassenden) Konventionen und Abläufe außer Kraft. Andererseits kann sie sie nicht völlig abschaffen, denn damit würde sie ihre eigene Existenz gefährden. Die Performance bietet damit die Möglichkeit, hier eine Phantasie zu inszenieren. Performativität als Umsetzung einer Phantasie (für Austin undenkbar) ist eine Inszenierung des Unmöglichen. Weder gibt es ein Museum, in dem nicht der Traum aufkommt, anders zu handeln, als es geboten ist. Noch gibt es ein Museum, in dem sich dieser Traum anders als in einer künstlerischen Inszenierung erfüllen ließe. Zorka Wollnys Inszenierung bewegt sich zwischen Performance und Performativität, zwischen Darbietung und „wirkungsorientierter Handlung“ – vom ersten Moment des Knalls bis zum letzten verklingenden „Ton“.

## Zorka Wollny

1980 geboren, bildende Künstlerin.

Ihre orts- und architekturbezogenen Arbeiten bewegen sich an der Grenze zwischen Theater und bildender Kunst. Sie arbeitet – ähnlich einer Regisseurin – mit Musikern, Schauspielern, Tänzern und immer auch mit den Bewohnern der jeweiligen Stadt zusammen.

Neben Ausstellungsprojekten beteiligte sie sich auch an wichtigen Musik- und Theaterfestivals (Warsaw Autumn in Warschau, Audio Art Festival in Krakau und Internationales Ballett Festival in Łódź, Malta Festival in Poznań). Sie arbeitete mit führenden polnischen Museen für zeitgenössische Kunst zusammen: Zachęta Gallery in Warschau, Kunstmuseum in Łódź, Wyspa Kunstinstitut in Danzig und Schloss Ujazdowski in Warschau. Ihre Projekte wurden darüber hinaus in Österreich, Belgien, Kanada, Deutschland, Griechenland, Ungarn, Indien, Italien, Serbien, Spanien, Schweiz, Türkei und in England gezeigt.

## Die wichtigsten Arbeiten

**Oratorio for Orchestra and Warsaw Citizens**  
Choir Warsaw Autumn – Internationales Festival für zeitgenössische Musik, 2011, in Zusammenarbeit mit Artur Zagajewski

**Song at Work**  
Wyspa Kunstinstitut, Danzig, Mai 2011, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Blackbox Forest Storytelling**  
Blackbox Gallery, Basel, Juli 2011, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Songs of the Sublime**  
Turner Contemporary, Margate, April 2011, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Sonate of Erosion**  
Postmonument Sculpture Biennale, Carrara, Oktober 2010, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Body in the Library**  
Design Gallery, Breslau, November 2010  
Universitätsbibliothek, Warschau, Januar 2010

**Music from the White Cube**  
Sierra Metro Gallery, Edinburgh, November 2010, Centrum Sztuki Łaźnia, Danzig, Dezember 2010, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Unhum for 23 musicians and 52 passers-by**  
Focus Łódź Biennale, September 2010, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier und Artur Zagajewski

**Summer Solstice**  
Stary Browar, Posen, Juni 2010, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier und Magdalena Przybycz

**Concert for High Heels**  
Jagiellonen Universität, Krakau, April 2004, Rathaus Norwich, Juli 2010, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Strange Stories**  
Z33, Hasselt, April 2010, in Zusammenarbeit mit Marthe van Dessel

**Six Silhouettes on the Background of the Collection**  
Kunstmuseum, Łódź, Mai 2009

**Ballad for the Zachęta Gallery**  
Zachęta National Galerie, Warschau, September 2009, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**Polish Walk for the Collection of Art of 20th and 21st Century**  
Kunstmuseum, Łódź, Januar 2007, in Zusammenarbeit mit Magdalena Przybycz

**Museum**  
National Museum, Krakau, Oktober 2006

**Concert For Landesmuseum**  
Landesmuseum Münster, September 2005, in Zusammenarbeit mit Anna Szwajgier

**I live in Ikea**  
Ikea Krakau, September 2004

## Anna Sz wajgier

Komponistin und Soundkünstlerin, 1979 geboren. Sie studierte Musiktheorie (Musikakademie in Krakau) und Composition and Sonic Art (Oxford Brookes Universität). Mit Zorka Wollny entwickelt sie akustische, ortsbezogene Performances, basierend auf subtilen, von Menschen und Objekten produzierten Klängen. Außerdem komponiert Sz wajgier Musik für Video- und Animationsfilmproduktionen.

## Magdalena Przybysz

Choreografin und Tänzerin, 1979 geboren. Sie sammelte ihre künstlerische Erfahrung im Experimentellen Tanzstudio (EST) von Iwona Olszowska. In diesem Rahmen arbeitete sie bereits unter anderem zusammen mit: Bob Eisen (USA), Eckhard Muller (Deutschland), Milan Kozanek (Slowakei), Joan Laage (USA), Ray Chang (USA), Jaffrey Carrey (Frankreich), Pierre Deloche Company (Frankreich), Tal Avni (Israel), Steve Baats (Irland) und Ester Gaal (Ungarn).

2004 entwickelte Magda parallel zu ihrer Aktivitäten mit der EST Gruppe ihren eigenen, unabhängigen Weg, den sie selbst als „Erforschung des Raumes“ bezeichnet. Sie realisiert eigene auf Klang, Video und Bewegungsentwicklung basierende Projekte und arbeitet mit Künstlern verschiedener Disziplinen zusammen.

## Performt von:

Cornelia Böhmer  
Claudia Falz  
Mark Gorzalka  
Constanze Gottwald  
Christa Hahn  
Birte Jürgens  
Mona Leirich  
Ellen Lindner  
Ulrike Lua  
Angela Pontzen  
Magdalena Przybysz  
Bodo Schäfer  
Anna Sz wajgier  
Katja Thiele  
Ria Unverzagt  
Kala Wassenberg  
Irina Weischedel  
Barbara Ziegler  
Martin Zimmermann



## Preface

*Susanne Titz*

*Irina Weischedel*

The special quality of the performance *The Museum Theatre* in the Museum Abteiberg lies in its interplay with the architectonic space. It was the stage-like architecture of the building, the multitude of visual perspectives, effects and the scenic design of the large exhibition rooms which inspired Zorka Wollny to conceive of the idea of a theatre performance.

Together with the composer Anna Sz wajgier, the choreographer Magdalena Przybysz and 19 performers, Zorka Wollny dramatised the ostensibly commonplace activities taking place within the daily operations of a museum. Using the simple devices of repetition, hyperbole and condensation, she divested these quotidian actions of their inconspicuous and purportedly routine character.

Using the Museum Abteiberg as both a stage and an acoustic resonating chamber, Wollny integrated the architecture itself into the composition. Visitors were placed in such a way as to ensure that they were surrounded by the various happenings being staged

at different decentralised locations. Scattered around the building, the performers were at times invisible; in some scenes they performed solo, in others as a group. They suddenly appeared and sprung into life before vanishing again into the darkness.

Using sound, voice and choreographic elements like a roving spotlight, Zorka Wollny lit up the space, and in so doing, focused the attention onto the architectural features of the museum: A high-pitched vocal tone *illuminated* the balcony of the “plates level”; echoing footsteps led into one of the building’s narrow corridors and back into the large exhibition space, where the viewing of art was being dramatised.

In this way, Zorka Wollny enabled the audience to become participants in an extraordinary spatial event. Whilst remaining stationary themselves, they were able to experience the dimensions, structure and complexity of the space, not only visually, but also acoustically.

Hans Hollein, the architect of the Museum Abteiberg, once formulated a highly holistic motive for his architecture:

*“I strive to create a dialectic between architecture, space and the work of art – not in the sense of integration, but of confrontation, which renders the potential of the objects and the space both visible and experiential. [...] The mobile elements are primarily the work of art and the visitor – within the architecture.”*

Intuitively Zorka Wollny captured the phenomenological essence of this complex edifice and with *The Museum Theatre* fashioned a dramatisation which, by stripping away its supposedly routine character, cast it into sharper focus again.

## The Museum as Performed by Zorka Wollny

*Jarosław Lubiak*

Zorka Wollny’s piece not only transforms the museum into a stage performance, not only theatricalizes the institution, but also confronts its totality. In the piece, *The Museum Theatre*, the museum’s space, institution, and collection become material for a performance in which a complex relationship between performance and the performative is played out. Moreover, the museum that is performed here according to a precise score remains open to actions that are usually eliminated from the standard museum’s functioning procedures.

Probably the most basic material for Zorka Wollny’s work is ritual. On the one hand, it defines the museum’s functioning in such a way that it seems an overlooked category in Goffman’s analysis of “total institutions”.<sup>1</sup> On the other, the museum ritualisation of behaviour is opposed here with a performance that is a somewhat mysterious ritual governed by its own laws – a counter-ritual, as it were.

---

<sup>1</sup> Erving Goffman, *Characteristics of Total Institutions*, in idem., *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor Books 1961.

At the same time, ritual is the common link between theatre and museum, even if it defines the functioning of each of those institutions in a completely different way. As a result, Zorka Wollny is able to use theatricalization against the totalization attempted by every museum. In a paradoxical manner, theatricalization becomes for her a means of opening the museum to daily life, of bringing the world confined in it back into the everyday.

Daily life, as Goffman noticed, is a theatre.<sup>2</sup> He refers to the actions undertaken by people as “performances”. These performances form the social reality and human relationships. At the same time, Goffman notices that such performances can be more or less dramatic and that their dramatization is a means of improving the chances of achieving the fundamental goal of any performance, that is influencing the public. The effectiveness of the impression exerted on the performance’s observers is a key parameter in Goffman’s analyses.

If the recognition of everyday life as a theatre stage and of the social reality as a collection of performed roles makes Goffman’s theory an important reference for the theory of performance and performativity, including in the field of art,<sup>3</sup> it is mainly because it identifies the element from which artistic performance draws its power. The material of performance art is the material of everyday life itself, allowing the performer to question it, work through it, or reverse it.

---

2 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre 1959.

3 Cf. Richard Schechner, *Performance Studies – An Introduction*, Routledge 2002.

At the same time, aspiring to describe the entire spectrum of human (and non-human) behaviour, performativity theory makes it possible to place artistic performances in the context of other performances or renditions. An attempt has also been made on its basis to investigate the situation, crucial for artistic performances, created by the museum.

Redefining its commonly accepted role, Charles Garoian presents the museum as a collective performance, almost a theatre, with many actors: the works on display, the curators, the educators and, above all, the viewers.<sup>4</sup> Following through on Garoian’s intuitions, we could say that the museum is performed anew every time a new performer appears on its stage, e.g. when a new work is introduced or when a staff member or viewer enters.

In Garoian, the attempt to redefine the museum from the point of view of performativity stems from a desire to overcome its isolation from daily life and to highlight its potential as a living place for creating social reality, mainly by stressing the viewers’ active role in its every single performance. However, in his analysis, Garoian encounters a key obstacle: on the one hand, indeed, the museum as a performance is co-authored by the viewers, but on the other, it is also a performance in which the behaviour of all the participating elements – viewers, staff members, works, even climate conditions (e.g. protecting items from damage or theft, slowing down or preventing natural decaying processes, and so on) – is subject to radical control. In terms of the control that the museum performers’ behaviour is subject to, the museum resembles institutions that Goffman defines as “total”.

---

4 Charles Garoian, *Performing the Museum*, in *Studies in Art and Education, A Journal of Issues and Research*, 2001, no. 42(3).

Among those, Goffman counts prisons, mental hospitals, army barracks, monasteries – places where large groups of people are gathered and isolated, and subjected to rigours that change both their roles and the way they are performed. Even though the museum is obviously not a typical total institution, it still seems to share many common features with one. It is isolated in an equally radical, though technically different, manner and also seems to be a place where a radical change of behaviour is required. The museum is a theatre in which the performances (viewing, guarding, and so on) are carried out differently than elsewhere.

Zorka Wollny has researched and worked through the museum's performativity in her earlier performance pieces: *Museum* (National Museum in Cracow, 2006), *Polish Walk for the Collection of 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Art* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2007), or *Six Silhouettes against the Background of a Collection* (Muzeum Sztuki, Łódź, 2009). The former two were an interpretation of the way viewers behave when viewing museum exhibitions. Wollny identified the typical performance figures performed by them, designed a choreography, and introduced performers back into the museum space so that they could confront the viewers' performances with their own dance. A slightly more insistent repetitiveness, a slightly too regulated rhythmicity of gestures differentiated the dancers' performances from those of the other viewers. In *Six Silhouettes Against the Background of the Collection*, the dance routine detached itself from the viewers' performances, becoming a choreographic interpretation of the space of the museum and the works presented within it.

Writing about “performing the institution” in *Performing the Museum*, Garoian states that the museum is a “performative space”,

a “choreographed environment”.<sup>5</sup> Similarly, Zorka Wollny not only notices that the museum is a highly theatricalized space, but also finds, in the specific exhibition space of the main lobby of the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, all the constituent elements of a typical theatre performance space. For this reason, she decides to approach it as if it were a theatre.

*The Museum Theatre* is a performance in which the museum is performed in an unprecedented manner. It becomes a dramatic, choreographic, symphonic, vocal and last but not least, discursive phenomenon. The performance's participants include, equally, people, the exhibited works of art, and the museum's space, particularly its surprising acoustics. The performance becomes a complex, multilayered interpretation and intervention. At the same time, it is an almost theatrical presentation, full of unexpected moments and effects. Unlike in Wollny's previous pieces, the viewers are seated here in three rows of chairs so that they can perform the role of the public in the semblance of a theatre audience. If the viewers' performance is strictly defined, there arises the question whether the *The Museum Theatre* piece is perhaps a reversal, or least a transgression, of the museum as a “total institution”?

The performance begins with a loud bang, which becomes a signal that initiates whispers permeating the Abteiberg spaces and recesses. Whispers, the phenomenality of which refuses to leave you alone (*has anyone written a phenomenology of whisper yet?*), and which seem to be telling stories that should always be kept secret (*if the museum is a storing and preserving institution, can it maintain secrets*

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 246.

that should never be uttered out loud?), but all doubts are dispelled by the following words being spoken out loud: “Kunstwerk”, “Kunstobjekt”, “Kunstgegenstand” (the art museum’s only secret are the works of art, the uselessness principle of which cannot be uttered out loud). Posting the issue of the art object provokes elaborating on the theme of the meaning of art by loudly reading out a fragment of the catalogue (the fragmentarized museum discourse becomes, however, a more acoustic or even vocal element). Fragments of the words being read out are caught and repeated by echo resounding in ever more distant spaces. The scientific discourse is interrupted by a vocal part resounding in four unidentified places (can you sing in a museum?), and it is only at this moment that the performance protagonists appear; they enter the exhibition space in a slow, puppet-like rhythm, fixing their eyes on the exhibited works (so much as a trace of desire or interest is absent from their gaze). The viewer figures seem to be materialising out of different recesses, filling the space with their monotonous movement. The audio counterpoint of this movement comes in the form of a puzzling sound of particles being poured through or spilt over. It turns into a hollow tapping which is interrupted by a monotonous, obsessive voice that echoes all the provisions that are meant to regulate the museum viewers’ daily behaviour, such as the prohibition of touching or photographing the exhibits (a weakening voice of prohibition does not cause a need for transgression that would sustain it). The prohibition discourse is interrupted by the sound of footsteps somewhere above. This is accompanied by the sound of a ringing phone (the anachronistic ringing of an old-style phone provokes questions about how the museum is connected with the communications network and, first of all, how it participates in the flow of information). However, this kind of questions are drowned out by strange murmuring. This is accompanied by an almost operatic singing out of the inventory

(the most beautiful performance of this task imaginable) and, on a lower level somewhere, a dispute between a man and an elderly woman about the situation of an object (a family quarrel in a museum?). Another vocal part and murmuring complement the audio landscape. Then the quarrel again, some hollow clatter, steps overhead, and the sound of a phone ringing. Someone picks it up. Three woman curators walk down one after another from the floor above and, their heels clattering, take spotlight-indicated positions to begin the introductory speech (we know it so well from all those openings). The curators’ hard work is interrupted by a vocal part performed from the railing of the top floor and a final outburst of the argument on the bottom one. Having waited a moment, the curators leave the stage, which is accompanied by intensified movement from the, somewhat languid so far, performers of the role of the viewers. Prolonged and ever louder hissing, performed by persons emerging from various recesses into the main space of the lobby, constitutes the performance’s most ominous part (ever louder silencing is ever angrier silencing). To the accompaniment of the hissing, the silent “viewers” gather around one of the objects, a two-piece sculpture by Robert Morris, where they perform a complex choreographic routine, its main element being their tender cuddling (this explosion of tenderness seems a response to the earlier insistence on “no touching of exhibits”) Another bang comes as a closing bracket. This is followed by a fragment of the museum discourse: the phrase, borrowed from a work description, “35 mm Farbfilm mit Ton”. The word “Ton”, that is, “sound”, is then vocalised by the other performers, becoming the performance’s final word and sound.

In the prelude to the performance, a museum staff member asks the audience to mute their phones. This is in fact an appeal for the viewers to become mute, thus allowing the performance to sound out to the last

moment. This illustrates quite precisely the reversal strategy employed by Zorka Wollny. In her rendition, even the museum discourse becomes singing. The mechanism of this reversal is best revealed in the relation between the final word and sound, or, more precisely, between “sound” and its resounding. One can say that the word “sound” is equalled here with its very sound, and even more: that there occurs a reversal of the onomatopoeia. What is uttered is not a sound-imitating word, but a word-imitating sound, the sound of a word being replaced by the word of a sound, or, more precisely, by the resounding of a word, or even the resounding of a sound. The museum in Zorka Wollny’s performance becomes a discourse turned into song and dance.

This raises the question of how causative, if at all, such a performance of the museum is. Or, in other words, to what degree this performance becomes a performative. That is, whether it affects at all the functioning of the museum or in any way challenges its totality.

Performance theory has often been discussed in the context of John Austin’s theory of performativity – “doing things with words”.<sup>6</sup> Austin investigates how in a given situation a verbal utterance creates reality. In a performative, the act of utterance is crucial (e.g. an oath or promise) – the causative power of language – whereas in an artistic performance even if words are uttered, the causality is of a different nature. Austin himself, reflecting on the conditions that would guarantee the performative’s effectiveness, concludes that the first rule, which could be referred to as institutional, consists in strictly following an accepted conventional procedure, and a second one assumes for honest intention

---

<sup>6</sup> John Austin, *How to do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford University Press 1962.

and its actual realisation.<sup>7</sup> Adopting the second condition caused Austin to regard as “hollow or void” those utterances that are delivered on stage, introduced in a poem or spoken in soliloquy.<sup>8</sup> This means that all artistic performances, unavoidably and always carried out on one stage or another, are excluded. This would mean that the *The Museum Theatre* performance, performed in the context of a “stage”, in the context of an “artistic action”, cannot display any causality.

Austin’s conception was subjected to critique by Jacques Derrida,<sup>9</sup> whose argument could be summarised thus: if Austin assumes that observing convention and procedure is a necessary condition of a successful performative, he necessarily provides for a certain theatricality or stage-ness, within the framework of which those conventions and procedures can be fulfilled, that is, performed. The convention and procedure of a wedding (Austin’s key example) is essentially theatrical and requires a stage for the performative of the marriage vow to be fulfilled – the sacramental “Yes, I do” has to be accompanied by an entire performance, without which the utterance itself would be meaningless and ineffective. Therefore, no performative can exist without performance and without a stage. On the other hand, no performance can exist without the performative power of an institution, which creates the framework and venue for it – a stage, without which no performance is possible.

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 14-15.

<sup>8</sup> Ibid., p. 22.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Signature Event Context*, in Limited Inc, Northwestern University Press 1988.

Zorka Wollny's *The Museum Theatre* performs a different museum than the "total institution" it usually is. Wollny's performance is radically different from the performances carried out every day by the museum viewers and staff. Turning the museum into song and dance, the performance suspends its institutional (and total) conventions and procedures but, on the other hand, it cannot revoke them completely, because this would annul the possibility of its own existence.

Performance, therefore, has the causative power of performing a phantasm here. The performative of a phantasm (an impossible figure for Austin) is a performance of the impossible. There exists no museum in which there would not appear the dream of functioning in a completely different way than is necessary, nor does there exist a museum in which this dream could be fulfilled otherwise than through an artistic staging. Zorka Wollny's performance takes place in a space between performance and the performative, between rendition and "causative action" – from the initial bang to the moment the final "sound" dies away.

## Zorka Wollny

Born in 1980, visual artist.

Her works function at the boundary between the theatre and visual arts and are strictly related to the architecture. She collaborates – in a director-like mode – with musicians, actors and dancers and, every time with members of local communities too.

Apart from the art exhibitions, she has participated in important musical festivals (Warsaw Autumn, Audio Art Festival in Krakow) as well as theatrical events (International Ballet Meetings in Łódź, Malta Festival in Poznań). She co-operates with the leading Polish contemporary art institutions: Zachęta Gallery, Museum of Art in Łódź, Wyspa Institute of Art and the Ujazdowski Castle. Her projects have also been presented in Austria, Belgium, Canada, Germany, Greece, Hungary, India, Italy, Serbia, Spain, Switzerland, Turkey and the United Kingdom.

## The most important works

**Oratorio for Orchestra and Warsaw Citizens' Choir**  
Warsaw Autumn – International Festival of Contemporary Music, 2011, in collaboration with Artur Zagajewski

**Song at Work**  
Wyspa Institute of Art, Gdansk, May 2011, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Blackbox Forest Storytelling**  
Blackbox Gallery, Basel, July 2011, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Songs of the Sublime**  
Turner Contemporary, Margate, April 2011 in collaboration with Anna Sz wajgier

**Sonate of Erosion**  
Postmonument Sculpture Biennale, Carrara, October 2010, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Body in the Library**  
Design Gallery, Wroclaw, November 2010, University of Warsaw Library, January 2010

**Music from the White Cube**  
Sierra Metro Gallery, Edinburgh, November 2010, Centrum Sztuki Łaźnia, Gdańsk, December 2010, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Unhum for 23 musicians and 52 passers-by**  
Focus Lodź Biennale, September 2010, in collaboration with Anna Sz wajgier and Artur Zagajewski

**Summer Solstice**  
Stary Browar, Poznań, June 2010, in collaboration with Anna Sz wajgier and Magdalena Przybysz

**Concert for High Heels**  
Jagiellonian University, Kraków, April 2004, City Hall, Norwich, July 2010, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Strange Stories**  
Z33, Hasselt, April 2010, in collaboration with Marthe van Dessel

**Six Silhouettes on the Background of the Collection**  
Museum of Art, Łódź, May 2009

**Ballad for the Zachęta Gallery**  
Zachęta National Gallery, Warsaw, September 2009, in collaboration with Anna Sz wajgier

**Polish Walk for the Collection of Art of 20th and 21st Century**  
Museum of Art, Łódź, January 2007, in collaboration with Magdalena Przybysz

**Museum**  
National Museum, Krakow, October 2006

**Concert For Landesmuseum**  
Landesmuseum Muenster, September 2005, in collaboration with Anna Sz wajgier

**I live in Ikea**  
Ikea Kraków, September 2004

## Anna Szwajgier

Composer and sound artist, born in 1979. She studied Theory of Music (Academy of Music in Krakow) and Composition and Sonic Art (Oxford Brookes University). With the artist Zorka Wollny she prepares acoustic performances based on subtle sounds made by people and objects within specific sites. She also makes music for videos and animated films.

## Magdalena Przybysz

Choreographer and dancer, born in 1979. She has been gaining the artistic experience in the Experimental Dance Studio (EST) of Iwona Olszowska. During this time she collaborated with, among others, Bob Eisen (USA), Eckhard Muller (Germany), Milan Kozanek (Slovakia), Joan Laage (USA), Ray Chang (USA), Jaffrey Carrey (France), Pierre Deloche Company (France), Tal Avni (Israel), Steve Baats (Ireland) and Ester Gaal (Hungary).

In 2004, parallel to the activities at the EST group, Magda began her own independent way, defined by her as „the researcher of the space“ and has been realizing individual projects based on sound, video and movement development, collaborating with other artists from different art disciplines.

## Performed by:

Cornelia Böhmer  
Claudia Falz  
Mark Gorzalka  
Constanze Gottwald  
Christa Hahn  
Birte Jürgens  
Mona Leirich  
Ellen Lindner  
Ulrike Lua  
Angela Pontzen  
Magdalena Przybysz  
Bodo Schäfer  
Anna Szwajgier  
Katja Thiele  
Ria Unverzagt  
Kala Wassenberg  
Irina Weischedel  
Barbara Ziegler  
Martin Zimmermann



Zorka Wollny  
**The Museum Theatre**

*The Museum Theatre* ist ein Teil des vom NRW-KULTURsekretariat koordinierten und vom Adam Mickiewicz-Institut geförderten Kulturaustauschjahres *Klopsztanga. Polen grenzenlos NRW*. Die Performance realisierte Zorka Wollny als Atelierstipendiatin der Stadt Mönchengladbach und der Josef und Hilde Wilberz-Stiftung. Das Projekt und der Katalog wurden ermöglicht durch die freundliche Unterstützung des Adam Mickiewicz-Instituts, des NRW-KULTURsekretariat und der Josef und Hilde-Wilberz Stiftung.

Produziert von:  
Städtisches Kulturbüro  
Mönchengladbach

Kuratiert von:  
Irina Weischedel  
Kulturbüro Mönchengladbach

Layout:  
Jakub de Barbaro

Fotografien von:  
Jakub Pierzchała

Übersetzungen:  
*Vorwort* übersetzt von Alexandra Bootz  
*Das Museum inszeniert von Zorka Wollny*  
Übersetzt von Marcin Zastrozny und Irina Weischedel

Bildrechte der Arbeiten aus der Sammlung  
des Museums Abteiberg:

© Brian O'Connell (S. 12, 92)  
© John Bock (S. 54, 55, 64, 65, 99, 103)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012:  
Blinky Palermo (S. 8, 47)  
Robert Morris (S. 9/10)  
Dorothee von Windheim (S. 56)  
Joseph Beuys (S. 53, 66, 100, 104, 114, 122)  
Lawrence Weiner (S. 49/50, 52, 86, 126)

ISBN 978-83-60263-97-3

Mönchengladbach 2012

Zorka Wollny  
The Museum Theatre

*The Museum Theatre* is part of the cultural exchange *Klopsztanga. Polen grenzenlos NRW*, coordinated by NRW-KULTURsekretariat and advanced by Adam Mickiewicz Institute. Zorka Wollny realized the performance as artist in resident of the City of Moenchengladbach and Josef and Hilde Wilberz Foundation. Project and catalogue were made possible by the kind support of Adam Mickiewicz Institute, NRW-KULTURsekretariat and the Josef and Hilde Wilberz Foundation.

Produced by:  
Städtisches Kulturbüro  
Mönchengladbach

Curated by:  
Irina Weischedel  
Kulturbüro Mönchengladbach

Layout:  
Jakub de Barbaro

Photographs by:  
Jakub Pierzchała

Translations:  
*Peface* English translation by Alexandra Bootz,  
*The Museum as Performed by Zorka Wollny*  
English translation by Marcin Wawrzyniczak

Copyright of works from the collection  
of the Museum Abteiberg:

© Brian O'Connell (p. 12, 92)  
© John Bock (p. 54, 55, 64, 65, 99, 103)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2012:  
Blinky Palermo (p. 8, 47)  
Robert Morris (p. 9/10)  
Dorothee von Windheim (p. 56)  
Joseph Beuys (p. 53, 66, 100, 104, 114, 122)  
Lawrence Weiner (p. 49/50, 52, 86, 126)

ISBN 978-83-60263-97-3

Mönchengladbach 2012



