

*Laura Weidacher: Ein Streifzug durch ihr  
intermediales Schaffen*

**BACHELORARBEIT**



**LEOPOLD-FRANZENS-UNIVERSITÄT INNSBRUCK**  
PHILOGISCH-KULTURWISSENSCHAFTLICHE FAKULTÄT

Julia Schwarz

[Ju.Schwarz@student.uibk.ac.at](mailto:Ju.Schwarz@student.uibk.ac.at)

Matrikelnummer: 0715777 Studienkennzahl: C 033 617

Arbeit wurde betreut von: Dr. Christine Riccabona

Arbeit wurde eingereicht am: 21.8.2012

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung .....	1
1. Theorien zu literarisch-künstlerischen Grenzüberschreitungen.....	2
1.1. Intermedialität - eine Definition.....	2
1.2. Tendenzen der Kunst im 20. Jahrhundert .....	3
2. Lyrik in den 70er und 80er Jahren .....	5
2.1. Die Anfänge in „Spuren“ mit Liebes- und Naturlyrik .....	5
2.2. Kritische Töne in „Bewegte Frauen“ und „Im Beunruhigenden“ .....	7
2.3. „Doña Quichote. Fragmente. Gedichte“ .....	8
3. Installationen, Live-Performances und Aktionskunst.....	10
3.1. Live-Performance „KULTUR“ .....	11
3.2. „Homages“ - Aktionen Blumenhalde .....	12
3.3. Installation „Wasserspiegel“ - Kunst auf dem Wasser .....	14
3.4. Installation und Live-Performance „Le petit prince“ .....	15
3.5. Live-Performance „Die Wege d. jungen W.“ .....	18
3.6. Happening „Frauenphantasien und das Urteil des Paris“ .....	19
3.7. Happening „HEARING“ .....	21
4. Kunstvideos von 1985 bis 1987 .....	22
4.1. Kunstvideo „SEMANA SANTA“ .....	22
4.2. Kunstvideo „AUTOPORTRAIT I,II,III“ .....	27
5. Journalistische Texte und Prosatexte seit 2000 .....	28
5.1. Glosse „Späte Arbeit“ .....	28
5.2. Kurzgeschichte „Die Farbe Wein“ .....	30
5.3. Roman und Filmdrehbuch „HORTUS“ .....	32
Schluss .....	35
Literaturverzeichnis .....	36
Abbildungsverzeichnis.....	38

## Einleitung

Im Rahmen dieser Bachelorarbeit möchte ich mich mit dem Werk Laura Weidachers beschäftigen. Schon in der Lehrveranstaltung „Vom Umgang mit Nachlässen“, aus der das Thema hervorgegangen ist, wurden Tiroler Autoren und solche mit Tirolbezug behandelt, deren Werk als nicht-kanonisiert zu bezeichnen ist. Auch das Schaffen der in Tirol geborenen und in der Schweiz lebenden Laura Weidacher ist nicht in einen Kanon einordenbar, doch trotz dieses Umstandes, oder auch gerade deswegen lohnt sich eine Auseinandersetzung mit dieser Autorin, welche im Grenzbereich zwischen Kunst und Literatur anzusiedeln ist. Im Brenner-Archiv in Innsbruck gibt es eine Sammlung von Weidachers Texten und Dokumente zu ihren Kunstprojekten, welche die Autorin selbst dem Archiv zur Verfügung gestellt hat. An dieser Stelle sei explizit darauf hingewiesen, dass nur durch die Arbeit regionaler Literaturarchive eine Beschäftigung mit interessanten, nicht-kanonisierten Autoren und Autorinnen überhaupt erst möglich wird. Die Sammlung zu Laura Weidachers Werk wird nach dieser Arbeit um weitere biografische Informationen und Filmmaterial zu ihren Performances und ihrer Aktionskunst ergänzt werden, die die Autorin zur Unterstützung meiner Recherche dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat. Diese erfreuliche Entwicklung zeigt, wie lohnend eine Beschäftigung mit einer nicht-kanonisierten Autorin wie Weidacher sein kann! Ich versuche in der folgenden Arbeit das vorhandene Archivmaterial auszuwerten und zu beschreiben und es so seinem eigentlichen Sinn zuzuführen. Dabei möchte ich im Speziellen der Frage nachgehen, welche Genres bzw. Gattungen Weidachers Werk zu welchem Zeitpunkt bestimmen, auf welche künstlerischen Traditionen und Trends sie zurückgreift und welche Themen ihr Schaffen prägen.

# 1. Theorien zu literarisch-künstlerischen Grenzüberschreitungen

Beim Durchforsten der Archivkassette von Laura Weidacher wird eines recht schnell ersichtlich: Die Autorin schrieb Lyrisches, Prosatexte, dramatische Texte, sie beschäftigte sich mit Aktionskunst, Performances, Installationen und Videokunst. In den letzten Jahren machte sie als Kulturjournalistin auf sich aufmerksam und ursprünglich kann man die Musik, genauer gesagt die Oper, als ihre künstlerische Heimat bezeichnen. Bei dieser Bandbreite von verwendeten Medien und Kunstformen, die auch immer wieder auf unterschiedlichste Art ineinandergreifen, ist eine begriffliche Definition von Intermedialität als Voraussetzung für weitere Überlegungen notwendig.

## 1.1. Intermedialität - eine Definition

Unter Intermedialität versteht das „Metzler Lexikon Literatur“ im Allgemeinen die „Beziehung zwischen medial unterschiedlichen Künsten, insbesondere als formale oder inhaltliche Bezugnahme literarischer Texte auf andere Medien, als Prägung literarischer Texte durch medial differente Werke oder - umgekehrt - als Beeinflussung nichtliterarischer Kunstwerke durch literarische Texte.“<sup>1</sup> Des Weiteren wird im Lexikonbeitrag der Begriff des Gesamtkunstwerks thematisiert und es wird versucht eine Unterteilung intermedialer Erscheinungsformen vorzunehmen, welche durch konkrete Beispiele veranschaulicht wird:

„Manche Darstellungsformen sind von vornherein intermedial, so Emblem und Lied, inszeniertes Schauspiel, Tonfilm, visuelle Poesie und Oper. Einerseits gilt die Ausdifferenzierung der Künste als Charakteristikum der ästhetisch-literarischen Moderne, andererseits nähern sich in der Idee des Gesamtkunstwerks oder im Austausch und der Kombination von Gestaltungsmitteln die Künste einander an. [...] Zu unterscheiden sind intermediale Transformations- und Kombinationsprozesse. Im ersten Fall werden Inhalte oder Formen entweder vom einen ins andere Medium übertragen und dort thematisiert, im zweiten erfolgen Medienmischungen auf

---

<sup>1</sup> Schmitz-Emans, 2007, S. 355.

phänomenaler Ebene. Viele Spielformen der Intermedialität sind transformativ: 1. Literarische Reaktionen auf bildende Kunst (wie Gedichte, Erzählungen, Essays über Bilder) und bildliche Reaktionen auf Literatur (wie Illustrationen und Literatur-Comics); 2. literarische Darstellungen musikalischer Werke und musikalisch strukturierter Texte, vertonte Texte/Libretti; 3. literarische Darstellungen von Architektur und architektonisch inspirierte Textgestalten; 4. Texte über Filme und filmisch strukturierte Textformen, Drehbücher, Skripte, Verfilmungen. Zudem bestehen Beziehungen zwischen Literatur und Tanzkunst sowie in jüngerer Zeit zwischen Literatur und Neuen Medien. - Spielformen der Medienmischung sind u.a.: 1. Mischformen von Text und Graphik (Emblem, Collage, Montage, Bilderbuch, Comic, visuelle Poesie), Bilder mit integrierten Textelementen (Wort-Bild-Formen); 2. Vokalmusik, Hörspiele, Laut- und Sprechgedichte; 3. Architekturen mit integrierten Textelementen, Buchobjekte; 4. Filme mit integrierten Elementen literarischer Texte; 5. Gesamtkunstwerke wie die Oper und sprachlich-visuell-akustische Performances.“<sup>2</sup>

Die gerade genannte Begriffsdefinition von Intermedialität bildet aufgrund ihrer Präzision und Detailliertheit und ihres viele Kunstformen umfassenden Rahmens eine passende Basis zur Beschreibung von Weidachers Schaffen. Folgt man diesem Verständnis von Intermedialität, so sind alle Genres abgedeckt, die das Werk der Autorin bestimmen: Angefangen bei vertonten Texten, über architektonisch inspirierte Textgestalten, bis hin zu sprachlich-visuell-akustischen Performances. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird bei der Bearbeitung und Beschreibung der einzelnen Werke und Kunstprojekte deshalb immer wieder auf diese Definition verwiesen und auf Erklärungen zurückgegriffen.

## **1.2. Tendenzen der Kunst im 20. Jahrhundert**

Anette Seelinger zählt in „Ästhetische Konstellationen - Neue Medien, Kunst und Bildung“ Entwicklungen und Tendenzen auf, die für die Kunst im 20. Jahrhundert typisch sind. Bei vielen der nun genannten Charakteristika denkt man sogleich an

---

<sup>2</sup> Schmitz-Emans, 2007, S. 355.

Laura Weidachers Werk und die literarisch-künstlerischen Grenzüberschreitungen, die programmatisch zu ihrem Schaffen dazu gehören:

„Es werden übergreifende multimediale Arbeiten entworfen. Es entstehen medienübergreifende und disziplinübergreifende Arbeiten. Es kommt zu Grenzüberschreitungen zwischen einzelnen künstlerischen Gattungen. [...] Die Verschiebung führt weg vom traditionellen Kunstkontext der Galerien und Museen hin zur Öffnung für soziale Kontexte und andere (virtuelle) Räume und Öffentlichkeiten. Es ist eine Tendenz zur Arbeit mit Fragmenten und Sampling-Verfahren zu beobachten. [...] Prozesshaftigkeit und Flüchtigkeit kennzeichnen zunehmend die künstlerischen Arbeiten.[...] Besonderes Interesse finden interaktive künstlerische Installationen mit immateriellen Objekten und mehreren Erscheinungsformen. [...] Künstlerische Arbeiten führen zunehmend multisensorische Erfahrungen in den Bereich der Kunst ein (interaktive Arbeiten: taktile, visuelle, auditive Erfahrungsformen).“<sup>3</sup>

Wie passend diese Charakteristika für das Werk Weidachers sind und wie sehr sie demnach eine moderne Künstlerin der Hybrid- und Zwischenformen ist, wird sich im Laufe dieser Arbeit noch zur Genüge zeigen.

---

<sup>3</sup> Seelinger, 2003, S. 161-163.

## 2. Lyrik in den 70er und 80er Jahren

Im Folgenden sollen die lyrischen Texte der Autorin genauer untersucht werden: Welche Themen bestimmen ihre Gedichte? Auf welche literarischen Traditionen greift sie dabei zurück und welche Entwicklungen sind feststellbar?

### 2.1. Die Anfänge in „Spuren“ mit Liebes- und Naturlyrik

Im Jahr 1977 erschien der Gedichtband „Spuren. Spuren. Spuren. Spuren. Spuren“ mit Fotografien der Autorin. Diese Sammlung von lyrischen Texten thematisiert neben der Liebe auch die Natur und deren Veränderungen im Laufe der Jahreszeiten. Die folgenden ausgewählten Gedichte sollen einen ersten Eindruck von dieser Schaffensphase der Autorin vermitteln:

„Liebe// Eine Nacht/ ohne Sterne/ ein Vogel/ ohne Stimme/ ein Blatt/ ohne Baum// bin ich/ ohne dich“<sup>4</sup>

„Frühling// Frühling/ ein Laut/ süß [sic!]/ eine Hoffnung/ leise/ ein Versprechen/ ein Schmerz“<sup>5</sup>

„Iris// Vor deinem Blau/ neige ich mich/ zum Boden/ dem steinigen/ dem du entsprossen/ Blume“<sup>6</sup>

„Novemberlied// Blatt, Blatt,/ Blatt im Wind/ meinen Sommer/ trägst du fort/ und freust dich noch/ und tanzest/ mit den Gefährten/ in dein/ kaltes Bett.“<sup>7</sup>

In „Liebe“ wird die Sehnsucht des lyrischen Ichs nach einem geliebten Menschen thematisiert und durch die antithetische Struktur wird die Unverzichtbarkeit des Gegenübers für die eigene Existenz ausgedrückt. Damit lässt sich dieses Gedicht als klassisches Liebesgedicht bezeichnen. Hier wird die Liebe als Grunderfahrung der menschlichen Existenz nicht infrage gestellt, wie es in der Liebesdichtung seit

---

<sup>4</sup> Weidacher, 1977a.

<sup>5</sup> ebenda, 1977a.

<sup>6</sup> ebenda, 1977a.

<sup>7</sup> ebenda, 1977a.

dem 19. Jahrhundert eigentlich häufig vorkommt.<sup>8</sup> Im Vordergrund steht hier die subjektive Erfahrung der Liebe, die keiner gesellschaftskritischen Betrachtung unterzogen wird.

Die Naturlyrik der Autorin bezieht sich in diesem Gedichtband auf Jahreszeiten, damit verbundene Veränderungen und Phänomene in der Natur und die subjektive Wahrnehmung derselben wie die Titel „Frühling“, „Winter“, „Stunde im September“, „Aprilschnee“, „Laubwald“, „Schnee“ und „Novemberlied“ zeigen. Georg Braungart versucht im Handbuch Lyrik den Begriff der Naturlyrik wie folgt zu definieren:

„Versteht man den Begriff im weitesten Sinne, dann umfasst er Gedichte, die mehr oder weniger zentral die Natur zum Gegenstand haben. [...] Dabei ist immer davon auszugehen, dass es sich um Naturkonstruktionen und Naturkonzepte handelt, denn der Gegensatz Natur - Kultur, und damit die Sache der Natur selbst, ist immer eine kulturelle Konvention.“<sup>9</sup>

Des Weiteren sei Naturlyrik auch immer eng mit Subjektivität, Stimmung und Erlebnis von Naturmomenten verbunden.<sup>10</sup> Folgt man dieser Definition, so sind die Gedichte Weidachers in jedem Fall als Naturlyrik zu bezeichnen.

Der Gedichtband „Spuren. Spuren. Spuren. Spuren. Spuren“ enthält aber einen lyrischen Text, der aufgrund seines gesellschaftskritischen Ansatzes bereits eine Weiterentwicklung der Autorin vermuten lässt:

„Weltgeschehen// Wenn ich so in meinem Büro sitze/ und dem Wippen des Flieders/ draussen [sic!] vor dem Fenster zusehe,/ mittags,/ Arbeit vor mir, die mich langweilt - / möchte ich mich empören können über vieles,/ das irgendwo zwischen Schlagwörtern hängt,/ grossen [sic!] Phrasen, / die nicht mehr stimmen, sobald man sie ausspricht,/ und das doch so ärgerlich bohrt/ und nie aufhört,/ mich daran zu erinnern,/ dass ich mich empören sollte.“<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Vgl. Härle, 2007, S. 435.

<sup>9</sup> Braungart, 2011, S. 132-133.

<sup>10</sup> Vgl. Braungart, 2011, S. 133.

<sup>11</sup> Weidacher, 1977a.

In diesem Gedicht ist die Beobachtung der Natur nur der Ausgangspunkt für eine kritische Reflexion über gesellschaftliche Entwicklungen und besonders über die eigene Reaktion auf diese. Dieser Umstand lässt „Weltgeschehen“ innerhalb des schon genannten Gedichtbands als besonders hervortreten.

## 2.2. Kritische Töne in „Bewegte Frauen“ und „Im Beunruhigenden“

In der Textsammlung „Bewegte Frauen“, die ebenfalls im Jahre 1977 erschien und Lyrik- sowie Prosatexte zeitgenössischer Autorinnen enthält, schlägt die Autorin Laura Weidacher bereits kritischere Töne an, was ihr Beitrag „Während noch“ belegt:

„WÄHREND NOCH// Während noch/ unsere Kinder Kerzen ausblasen/ und Luftballons steigen lassen - // Während noch/ so viele geboren werden/ im überlieferten Ritus - // Während noch/ eine Welt exerziert wird,/ die aus der Erinnerung lebt - // Wächst in uns das Grauen/ vor einer aussichtslosen Zukunft,/ der wir blind entgegenrasen,/ nicht unwissend,/ aber feige.“<sup>12</sup>

Thematisiert werden hier Familienalltag und das Leben in bürgerlichen Traditionen - Werte, die durch sich aufdrängende Zukunftsängste getrübt werden.

Im Jahr 1980 erschien erneut eine Textsammlung zeitgenössischer Autorinnen mit dem Titel „Im Beunruhigenden“. Weidachers Text lautet wie folgt:

„DAS TIER// Es kommt ein Tier herein,/ und alle sehen auf,/ setzen ihre Gläser ab,/ glotzen mit hängender Unterlippe das Tier an./ Atemlos sehen sie zu,/ wie es sich setzt/ auf einen freien Stuhl am Stammtisch./ Sogar die Serviertochter zögert,/ nimmt dann aber doch die Bestellung auf./ Die am Stammtisch schweigen erst,/ reden dann halblaut weiter,/ verstummen wieder,/ als das Tier seinen Weisswein [sic!] trinkt/ und sich die Cigarillo anzündet./ Ihre Augen werden schmal/ und wachsam,/ einige stehen auf,/ die Übriggebliebenen fangen an,/ über das Tier Bemerkungen zu machen,/ immer mutigere,/ spinnen einen Kreis aus Worten,/ legen Netze aus und warten./ Dies endet erst, als das Tier/ „Zahlen!“ ruft/ und aus einer Falte seiner Haut/ einen Fünffränkler zieht/ und dann,/ quer durch das ganze Lokal,/ entlang einer

---

<sup>12</sup> Weidacher, 1977b, S. 29.

Mauer von Schweigen/ zur Türe geht,/ die sich sehr laut schliesst [sic!]/ hinter mir.“<sup>13</sup>

Nach Salomé Kestenholz, der Verfasserin der Einleitung der Textsammlung, seien die Beiträge der Autorinnen sehr mit dem Persönlichen, mit Unterdrückung und Abwehr männlicher Aggressionen, in Zusammenhang zu bringen. Durch die Texte sollen laut Kestenholz Erfahrungen ausgetauscht werden und die Autorinnen wollen sich nicht vor unbequemen Fragen verstecken, sondern sich diesen stellen, auch wenn es keine endgültigen Antworten gibt.<sup>14</sup>

In der Tat wird in „Das Tier“ eine unbequeme und unangenehme Situation beschrieben, nämlich das Außenseiter-Dasein einer vermutlich weiblichen Figur, die durch Ausgrenzung und herabwertendes Gerede aus dem sozialen Raum „Lokal“ vertrieben wird, die sich fühlt wie ein Tier, das als andersartig und fremd betrachtet wird. Der Umstand, dass die Figur Alkohol trinkt und sich eine Cigarillo anzündet, wird als Auslöser für das Verstummen der Menschengruppe beschrieben, welche dann zu üblem Gerede übergeht, um die weibliche Figur endlich zu vertreiben. In der letzten Zeile wechselt die Beschreibung von der dritten Person Singular Neutrum „es“ in die erste Person Singular „ich“, durch den Perspektivenwechsel entsteht die Pointe.

### **2.3. „Doña Quichote. Fragmente. Gedichte“**

Im Jahre 1983 erschien Weidachers letzter Gedichtband „Doña Quichote“, der in zwei Teile geteilt ist: „Fragmente“, welche sie ihrem Vater widmete, und „Gedichte“, welche sie ihrem damaligen Ehemann widmete. In „Fragmente“ spielen Themen wie „ein Träumer sein“ und das Festhalten an Lebensträumen eine große Rolle:

„Nur ihn nicht verlieren/ nur nicht den Traum.// Wer gewinnt schon Wachheit/ mit dem Verlust von Träumen?“<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Weidacher, 1980, S. 25.

<sup>14</sup> Vgl. Kestenholz, 1980, S. 12-13.

<sup>15</sup> Weidacher, 1983.

„Was wirklich ist/ bestimmen nur die Träumer/ wie eine Melodie erst singt/ wenn sie verklungen ist.“<sup>16</sup>

„Sie wollen alle/ dass ich sehend werde./ Ich aber fürchte/ mit solchem Blick/ den Tastsinn meiner/ Zehen zu verlieren./ Es ist schön/ mit weitgeöffneten Augen/ den Himmel zu betrachten./ Ich aber soll die Lider heben/ um die harten Umrisse ringsum wahrzunehmen./ Träumer schelten sie mich und entschlosslos./ Dabei war mein Entschluss/ schon lange gefasst, damals/ in einer klaren, wachen Stunde.“<sup>17</sup>

Im zweiten Teil „Gedichte“ fällt vor allem eines sofort auf, nämlich dass er sehr viele lyrische Texte enthält, die bereits in ihrem Gedichtband „Spuren“ vorkommen. Da dieser Gedichtband bereits thematisiert wurde, werde ich an dieser Stelle keine Beispiele anführen. Interessant zu erwähnen ist jedoch, dass sich dieser zweite Teil thematisch in vier mehr oder weniger voneinander unterscheidbare Bereiche gliedern lässt. Die Nummerierungen von I. bis IV. sind schon so im Gedichtband angeführt, die Überbegriffe, die die Themen umreißen sollen, stammen von mir. Auffällig ist, dass praktisch jede Kategorie Naturlyrik enthält.

I. Liebe, Romantik, Hochzeit: „Erwartung“, „Der Parasol“, „Rose“, „In deinen Augen“, „Diese Stunde lang“

II. Raum: „Zum Einzug“, „Drinnen“, „Das alte Haus“, „Der marmorne Boden“, „Die dunkle Ecke“, „Spinnen“, „Auszug“, „Rückkehr“

III. Zeit: „Zeit“, „Monate“, „Dein Atem, Erde“, „Winter“, „Frühling“, „Iris“, „Der junge Kirschbaum“, „Novemberlied“, „Laubwald“, „Schnee“

IV. Allerlei: „Schatten“, „Tau“, „Gedanke“, „Einmal“, „Wurzeln“, „Trichter“, „das verlorene Wort“

Die Hauptthemen der ersten drei Kategorien lassen sich sehr leicht erkennen, während die letzte Kategorie mehr den Eindruck einer „Restgruppe“ macht, in der allerlei verschiedene Überlegungen und Betrachtungen ihren Platz finden.

---

<sup>16</sup> Weidacher, 1983.

<sup>17</sup> Weidacher, 1983.

Durch die Beschäftigung mit dem Themenfeld „Raum“ reiht sich Weidacher in eine Riege aus Schriftstellerinnen und Denkerinnen ein, die Raum ebenfalls aus einer kulturgeschichtlichen Perspektive betrachteten und als mitbestimmendes Element zur weiblichen Emanzipation begriffen: So schrieb Virginia Woolf schon 1927 in ihrem Essay „A Room Of One’s Own“, wie wichtig ein eigenes Zimmer zur persönlichen Entfaltung und Emanzipation für Frauen ist. Auch die Schriftstellerin Marlen Haushofer thematisierte in vielen ihrer Werke das Thema Raum, was sie in den Titeln „Die Wand“, „Die Mansarde“ oder auch „Die Tapetentür“ zum Ausdruck brachte. Mit dieser Betrachtung sei das Kapitel zu den lyrischen Texten Laura Weidachers abgeschlossen.

### **3. Installationen, Live-Performances und Aktionskunst**

Im folgenden Kapitel sollen Laura Weidachers Aktionskunst, ihre Life-Performances und auch ihre Installationen näher beleuchtet werden. Dabei werde ich mich um eine chronologische Bearbeitung der einzelnen Kunstwerke bemühen, um die Entwicklung der Autorin besser herauszustrichen und hervorzuheben, welche Themen zu welchem Zeitpunkt in ihrem Schaffen eine Rolle spielten.

Zunächst sollen nun grundlegende Überlegungen zu diesen Kunstkonzepten angestellt werden, die als Basis für die konkrete Beschreibung der einzelnen Kunstwerke dienen: Wenzel hebt in „Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst - Ästhetische und philosophische Positionen“ hervor, dass die Postavantgarden der 60er und 70er Jahre auf unterschiedliche Weise versuchten, den Gesellschaftsbezug der Kunst wieder zu stärken, sei es durch den Gebrauch alltäglicher Materialien, das Verlassen der klassischen Kunstinstitutionen, durch die Verlagerung der künstlerischen Praxis in den öffentlichen Raum (Situationismus, Land-Art), oder auch durch das Einbeziehen des menschlichen Körpers. Es kam zur Betonung des Konzepts des Kunstwerks in Aktionen und Performances, die meist einer zeitlichen Beschränkung unterlagen und den Werkcharakter der Kunstwerke infrage stellten (Performancekunst, Konzeptkunst). Es wurden auch Versuche unternommen, den Betrachter aktiv mit einzubeziehen, das heißt: Kunst verstand sich immer mehr als kommunikative Struktur, bei der es auch auf Partizipation und Interaktion ankam. Gleichzeitig wurde der Kunstbegriff um Methoden anderer Disziplinen und (interaktive) Medien erweitert. Laut Wenzel sind das Hinterfragen des Status von

Kunst und das Erproben neuer Wege der Präsentation, Vermittlung und Distribution für konzeptuelle Ansätze typisch. Auch die Kritik am Status der Kunst als Ware und Konsumprodukt spielt eine wichtige Rolle.<sup>18</sup>

Diese Arbeit beruht vor allem auf dem Material, das im Brenner-Archiv in Innsbruck zu Laura Weidacher verfügbar ist. Dass dieses Material zur vollständigen Erschließung und Beschreibung von Installationen und Live-Performances wie beispielsweise „KULTUR“, „Le petit prince“, „Die Wege d. jungen W.“ und anderen oftmals nicht ausreichen, war eine spannende Erfahrung in der Vorbereitungsphase zu dieser Arbeit. Aus diesem Grund habe ich Kontakt zur Autorin selbst aufgenommen, die mir bereitwillig Auskunft über die Szenerien und Performances gab. In diesem Kapitel wird daher oft auf die aktuellen Angaben Weidachers verwiesen.

### **3.1. Live-Performance „KULTUR“**

Die Live-Performance „KULTUR“ wurde am 15. August 1981 in der Galerie media in Zofingen in der Schweiz aufgeführt. Die folgenden Informationen stammen von der Autorin und dem Video, das die Aktion festgehalten hat.

Die Live-Performance wird durch Antonin Dvoraks Bläseroktett Es-Dur vom Band musikalisch begleitet. Die Performerin betritt mit einer Holzkiste unter dem Arm den Kiesplatz vor der Galerie. Im Hintergrund sieht man die eher stark befahrene Straße. Mit einem Setzholz zeichnet Weidacher eine Spirale in den Kies, entlang derer sie einige Rosen im Abstand von ca. 80 Zentimeter pflanzt. Als sie fertig ist, schreitet sie zufrieden ihr Werk ab, doch in diesem Augenblick erscheint ein Mann mit einem Wasserwerfer, der die Rosen wegspritzt, um den Platz „zu säubern“. Die Performerin wehrt sich, versucht gegen den Wasserstrahl anzulaufen. Auch als sie vom Wasserstrahl im Gesicht verletzt wird, versucht sie sich, mit dem Rücken voran, gegen den Wasserstrahl zur Wehr zu setzen-vergeblich! Schließlich muss sie sich der „Ordnung“ fügen, da im öffentlichen Raum offenbar kein Platz für Phantasie und Kreativität ist. Die Aktion beschäftigt sich aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln mit dem Begriff „Kultur“: Kultur um Agrarsinn als Bebauen und Bepflanzen, im Sinne

---

<sup>18</sup> Vgl. Wenzel, 2011, S. 152-156.

künstlerischer Hervorbringungen, aber auch im gesellschaftlichen Kontext, der Kultur des Zusammenlebens und des Umgangs mit Andersdenkenden.<sup>19</sup>

### **3.2. „Hommages“ - Aktionen Blumenhalde**

Die „Aktionen Blumenhalde“ fanden vom 10. bis 13. Juni 1976 in Aarau in der Schweiz statt. Für Konzeption und Gesamtleitung war, neben Konrad Oehler, Laura Weidacher hauptverantwortlich. Die Autorin beantwortet im Dokumentationsheft der Veranstaltung die Frage, welchen Zweck die „Aktionen Blumenhalde“ erfüllen sollen:

„Hauptziel der ‚Aktionen Blumenhalde‘ war es, Künstler der verschiedenen Medien auf einem Platz zu vereinen, sie miteinander und nebeneinander arbeiten zu lassen. Die (nicht ausgesprochene) Hoffnung, dass sie gegenseitig aufeinander einwirken möchten, wurde in schönster Weise erfüllt. Wohl realisierten alle ihre Konzepte, die zum vorein [sic!] eingegeben worden waren. Doch liessen [sic!] sich sehr viele anspornen, die Konzeptionen zu erweitern oder zu verändern, neue zu entwickeln, eben aufeinander einzugehen.“<sup>20</sup>

Innerhalb dieser Veranstaltung führte auch Weidacher eine Aktion mit dem Titel „Hommages“ durch. Diese Aktion verband Farben und Klänge miteinander. Die Künstlerin arbeitete mit drei „blauen“ und drei „gelben“ Klangkörpern: Für Gelb standen weibliche Singstimme, Einsaiter und Glocke, während für Blau ein langer Metalldraht, dessen Schwingungen elektronisch verstärkt wurden, ein Gong sowie eine Zither verwendet wurden. Den musikalischen Abläufen exakt folgend, bemalte Rudolf Buchli, der damalige Ehemann Weidachers, eine große Plexiglasscheibe mit den entsprechenden Farben. Als es zu einer Kombination beider Klanggruppen kam, sich diese also überlagerten, vermischte Buchli die beiden Farben auf der Scheibe zu einem schmutzigen Grün. Das Publikum befand sich stehend oder sitzend in einem Halbkreis vor dem Szenario. Noch weiter vorne filmten drei Männer das Geschehen mit ihren Kameras. Als Weidacher ihre Musik wiederholte, improvisierte Erika Ackermann, eine Tanzpantomime, dazu choreografische Tanzbewegungen. Später

---

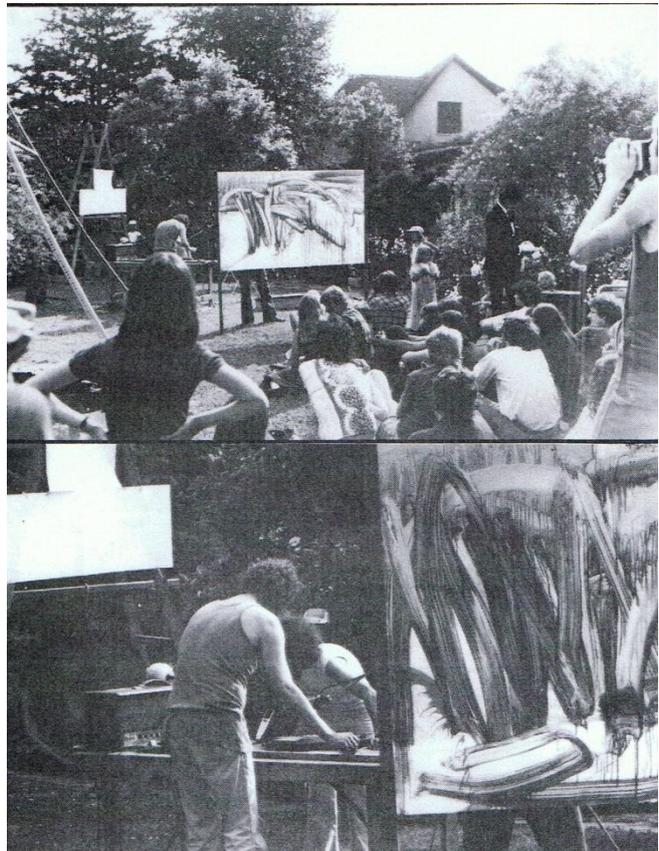
<sup>19</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

<sup>20</sup> Weidacher, 1976, S. 5-6.

kratzen Kinder Figuren in die Plexiglasscheibe, deren Farbe noch weich war. Folgt man Weidachers Künstlerkollegen Jean-Jacques Daetwyler, so erinnerte die Aktion „Homimages“ an einigen Stellen an ein Ritual, die Kameramänner wirkten wie Priester, die die Szenerie beobachteten und die Tänzerin Ackermann wirkte sonderbar schwerelos, fast schon ausserirdisch.<sup>21</sup>

Jean-Jacques Daetwyler beschreibt die Aktion als auffallend interdisziplinär und unternimmt folgenden Deutungsversuch:

„Von allen Aktionen, die an der Blumenhalde vorgeführt wurden, standen Laura Buchlis [Weidachers] „Homimages“ als ausgeprägtester Versuch der systematischen Verschmelzung interdisziplinärer Grenzen. [...] So deutet Laura Buchlis Aktion, wenn sie auch als spontane Konfrontation zweier Ausdrucksformen auftritt, auf die Forderung nach einer ‚Musikalisierung‘ des Lebensraumes hin, nach einer bewussteren Harmonie zwischen Klängen und Farben in unserer Umwelt.“<sup>22</sup>



**Abb. 1: Aktion „Homimages“: Bemalung der Plexiglasscheibe**

(Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass der damalige Ehemann Weidachers, Rudolf Buchli, bei der Veranstaltung auch selbst aktiv wurde: Er stellte ein rosa-blaues Daunenzelt auf, das die Idee des Geborgenseins vermitteln sollte.)

<sup>21</sup> Vgl. Daetwyler, 1976, S. 30.

<sup>22</sup> Daetwyler, 1976, S. 15-16.

### 3.3. Installation „Wasserspiegel“ - Kunst auf dem Wasser

„Kunst auf dem Wasser“ war eine Sommerausstellung auf dem Zuger See und im Kunsthaus Zug, die bis zum 16. August 1979 stattfand. Rainer Peikert, der Präsident der Zuger Kunstgesellschaft, nannte Zugs reizvolle Lage am See als Grund, warum der Gedanke aufkam, eine Ausstellung zu veranstalten, die mit Wasser und dem See in enger Verbindung steht. Ziel dieser Veranstaltung war es, schwimmende Kunstwerke in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken.<sup>23</sup> Der Kunstkritiker Peter Killer meinte, dass es ein großes Bemühen der Zuger Kunstgesellschaft sei, ein möglichst breites Publikum für die Zeitkunst zu gewinnen, und dass der Schritt aufs Wasser somit ein Schritt in Richtung Publikum sei. Des Weiteren betonte Killer, dass Künstler, aus der Angst heraus vom Kunsthandel domestiziert zu werden, immer mehr in Randgebiete ausweichen würden, um dem kultivierten Schrecken und dem schrecklich Kultivierten zu entgehen. Zu diesem Zweck hätten sich die Künstler beispielsweise die Wüste angeeignet, um sich mit dem Elementarsten, nämlich Erde, Wasser, Luft und Feuer zu beschäftigen. Der Kunstkritiker wertete diese Auseinandersetzung nicht als Flucht aus der Zeit, sondern als eine Position, die Fragen aufwirft, über ein Leben, das von den vitalen Quellen entfremdet ist. Während um 1960 das Kunstwerk noch untrennbar mit der Idee der dauerhaften Materialisierung verbunden war, würden Happening und Performance dem nun eine punktuelle Präsenz entgegensetzen. Ähnliches würde sich jetzt mit den Kunstwerken am Zuger See zutragen, da es sein könnte, dass die Gewalt des Wassers die Kunstwerke zerstöre, womit die Künstler jedoch kein Problem hätten.<sup>24</sup>

Laura Weidacher kreierte mit „Wasserspiegel“ eine in sich bewegliche Installation auf dem Wasser des Zuger Sees. Aus einzelnen reflektierenden Buchstaben aus Spiegelglas ergab sich das schwimmende Wort „Wasser“. Durch folgende erklärende Worte wurde die Installation Weidachers ergänzt:

„WASSER-SPIEGEL“: bewegt von Wasser  
überflutet von Wasser  
nimmt Himmel und Wasser

---

<sup>23</sup> Vgl. Peikert, 1979.

<sup>24</sup> Vgl. Killer, 1979.

auf, gibt sie wieder -  
eine Anhäufung von Buchstaben,  
ein Spiegel im Wasser  
oder was?“<sup>25</sup>

Auch wenn Weidacher den Begriff selbst nicht verwendet und im Dokumentationsheft der Veranstaltung der Begriff ebenfalls fehlt: Bei diesem Projekt handelt es sich ganz offensichtlich um eine Ausstellung, die der Land-Art zuzuordnen ist. Nach Reifenscheid ist Land-Art durch die Abwendung von klar definierten Galerieräumen und Museen und die Hinwendung und Verlagerung der Vermittlung von Kunst in die Natur gekennzeichnet. Zum ästhetischen Reiz kamen für Land-Art-Pioniere noch andere Faktoren, wie ein neu erwachtes Bewusstsein für die Weite und Unberührtheit der Natur und des Planeten Erde, aber auch die entschiedene Abwendung von der Saturiertheit und Selbstgefälligkeit des traditionellen Kunstbegriffs hinzu. Ein weiteres Merkmal von Land-Art: Erst durch die Dokumentation mittels Fotografien, Zeichnungen oder Filmaufnahmen wird das individuelle Erleben des Künstlers in eine Sprache übersetzt, die anderen dieses Erleben zumindest in Teilen zugänglich werden lässt. Des Weiteren kann Land-Art, wenn man der Prämisse folgt, dass die Natur durch die künstlerische Intervention verändert werden soll, nicht außerhalb der Natur gezeigt und erlebt werden. Häufig spielen das Prozesshafte und die immateriellen Ebenen von Zeit und Raum eine viel gewichtigere Rolle, als dies einzelne Dokumente vermitteln könnten.<sup>26</sup>

### **3.4. Installation und Live-Performance „Le petit prince“**

Die nun folgenden Informationen stammen von Laura Weidacher: „Le petit prince après Saint-Exupéry“ wurde am 19. und 20. Januar 1982 an der Hochschule St. Gallen in der Schweiz aufgeführt. Zu einer erneuten Aufführung kam es am 3. April 1982, innerhalb eines Performance-Festivals der Kunsthalle Palazzo in Liestal in der Schweiz.

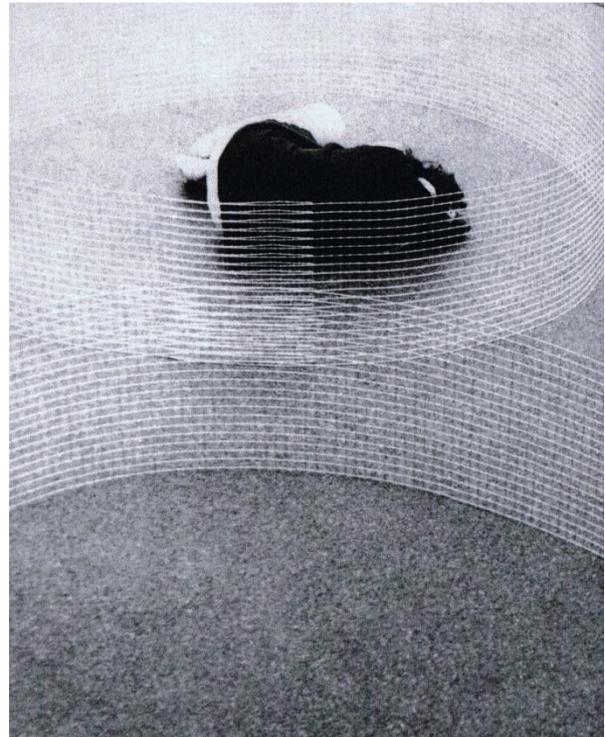
---

<sup>25</sup> Weidacher, 1979.

<sup>26</sup> Vgl. Reifenscheid, 2011, S. 6-7.

Ausgangspunkt dieser Performance bildet „Der kleine Prinz“ von Antoine de Saint-Exupéry, genauer gesagt die Figur des Fuchses, der diese Worte an den kleinen Prinzen richtet: „ Du bist zeitlebens für das verantwortlich, was du dir vertraut gemacht hast. Du bist für deine Rose verantwortlich.“ Ausgehend vom Bild der Rose unter der schützenden Glasglocke setzt Weidacher die Rose mit dem uns anvertrauten Leben und Lebensraum gleich.

Zur Beschreibung der Szenerie: Es gibt drei Gittergehege. Eines der Gehege ist in einem der Performerin unzugänglichen Raum untergebracht und es enthält Heu. Die beiden anderen befinden sich nebeneinander in dem Raum, in dem die Performance stattfindet. Zu Beginn der Live-Performance liegt die Performerin zusammengekrümmt im ersten Gehege. Im anderen befindet sich ein Maulkorb. Weiters stehen zwei Pinsel, zwei Farbtöpfe, eine Rolle weißes Papier, sowie zwei Lautsprecher im Performance-Raum.



**Abb. 2: Performance „Le petit prince“:  
Weidacher im Gittergehege**

Ein Videozuspielband zeigt auf einem Monitor eine langsame Fahrt durch eine Zivilschutzanlage: Immer mehr Schleusen öffnen sich, bis die Fahrt beim hintersten Raum mit den Stockbetten, nach einer Laufzeit von ca. 40 Minuten, also zeitgleich mit der gesamten Performance, endet. Das Videoband ist mit einer gleich bleibenden, leisen, aber bedrohlich wirkenden Klangfolge einer Orgel unterlegt. Die Live-Performance ist, entsprechend den drei Gittergehegen, in drei Teile gegliedert: Teil I - Geburt: Nach qualvollen Krämpfen fallen der Performerin Muscheln und eine echte, rote Rose aus der Brust. Die Rose wird beglückt bewundert, doch dann kommt Wind auf und die Performerin versucht das zarte, anfällige Leben, die Rose, mit einem Kreis von Muscheln - diese stehen für die Erde, die aus dem Ozean geboren wurde - zu schützen. Als der Wind immer stärker und bedrohlicher wird, steigt die Performerin aus dem Gehege und breitet die soeben von ihr beschriebene Papierrolle mit zivilisatorischen Formeln wie „Liberté,

Égalité, Fraternité + Maternité“ aus, welche das Gehege schützend wie eine Mauer umgeben soll. In Teil II versucht die Performerin in das Außengehege mit dem Heu zu gelangen. Es steht für die Nahrungskette, für Wärme und Sicherheit. Es gelingt der Performerin nicht, weshalb diese beschließt die Rose selber aufzuessen (Das Leben verzehrt sich selbst), doch im letzten Moment beendet sie die selbstmörderische Aktion aus einer inneren Einsicht heraus. Sie nimmt die Rose und geht damit zum letzten Gehege, womit Teil III beginnt: Die Performerin nimmt den im Gehege liegenden Maulkorb in die Hand, welcher für die schützende Glasglocke bei Saint-Exupéry steht. Sie beobachtet erschreckt die Szenerie auf dem Monitor, auf dem die Schleusen immer mächtiger, die Entlüftungsanlagen immer größer werden und legt sich selbst den Maulkorb an, womit die Rose vor einem direkten Zugriff gerettet ist. Die Performerin legt sich wieder in embryonaler Stellung hin und beobachtet die angeschlagene, doch gerade noch gerettete Rose. Am Ende ist nur noch der gleichförmige, bedrohliche Orgelton aus der Zivilschutzanlage zu hören, bei der sich die letzte, innerste Tür geschlossen hat - die Bedrohung bleibt bestehen.

„Le petit prince“ entstand Anfang der Achtziger Jahre, also in der Zeit des kalten Krieges, einer Zeit der atomaren Bedrohung. Die Installation und die Live-Performance thematisieren die Horrorversion einer letzten Menschheitsstation im Falle einer atomaren Katastrophe.<sup>27</sup>

Die Aktion „Le petit prince“ nimmt innerhalb der Installationen und Live-Performances Weidachers eine besondere Stellung ein, da sie in vielerlei Hinsicht intermedial ist: Ausgangspunkt für die Aktion ist eine Erzählung, auf welche Bezug genommen wird. Diesen Vorgang kann man, gemäß der am Anfang genannten Definition von Intermedialität, als intermedialen Transformationsprozess bezeichnen, da hier Inhalte von einem Medium in ein anderes übertragen und thematisiert werden. Gleichzeitig handelt es sich aber auch um einen intermedialen Kombinationsprozess, da die sprachlich-visuell-akustische Performance durch einen musikalisch untermalten Film ergänzt wird.

Armin Wildermuth, Philosoph und Kunstwissenschaftler, schreibt zu „Le petit prince“ im St.Galler Tagblatt folgendes:

---

<sup>27</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

„Die gewählte Form war klassisch, nämlich mit klarer Trennung von gestaltetem Performance-Geschehen und der nur bedingten körperlichen Beteiligung des Publikums. Als verbindend erwies sich das lyrische Element, wahrnehmbar in der Rose und in der Gestik; aber vor allem war die poetische Mitgestaltung jedes einzelnen entscheidend, insofern er im meditativen Mitvollzug das sichtbare Geschehen und dessen mögliches Bedeutungspotential auf sich wirken liess [sic!]. Die oft betont expressiven Schreitbewegungen und die fetzenweise anklingenden Töne hoben das Geschehen vom Alltäglichen ab und gaben es tief transformiert wieder zurück. [...] Eine lyrisch durchdrungene Performance also, vollzogen im imaginären Zwischenbereich, in dem sich Sichtbares, Bedeutungshaftes und Unbestimmt-Assoziatives untrennbar verbindet und die Horizonte vielfacher Interpretationen eröffnet werden.“<sup>28</sup>

### **3.5. Live-Performance „Die Wege d. jungen W.“**

Bei „Die Wege d. jungen W.“ handelt sich um eine Performance zum Goethe-Jahr im Rahmen der Fünfweiher-Vernissage der Galerie in Lenzburg, die am 14. August 1982 aufgeführt wurde. Die Informationen stammen wieder von Laura Weidacher selbst:

Ausgangspunkt für diese Aktion war die unglückliche Liebesgeschichte zwischen Goethes jungem Werther und seiner Charlotte. Werther versuchte vielfach seiner Liebe zu Charlotte zu entkommen, jedoch erfolglos. Nach Weidacher gehen auch wir verschlungene Wege, um unserer Bestimmung zu entkommen oder auch, um sie zu finden. Doch egal, wie viele Wege wir auch beschreiten, so kehren wir doch immer wieder zu einem Ausgangspunkt, zu uns selbst, zurück. Der Titel „Die Wege d. jungen W.“ ist bewusst nicht geschlechtlich zugeordnet, so könnte es sowohl „Die Wege des jungen Werthers“, aber auch „Die Wege der jungen Weidacher“ heißen.

Die Performance fand an einem schönen Sommermorgen an einer Böschung am Ufer eines Weihers nahe der Stadt Lenzburg statt. Die Performerin steht, ganz in

---

<sup>28</sup> Wildermuth, 1982.

weiß gekleidet, mit einem roten Seidenband an einen Baum gebunden. Langsam löst sie sich und beginnt ihren Irrweg kreuz und quer durch den unwegsamen Wald, wobei sie immer das rote Band abspult, eine Art „Lebensspur“ legt. Oben am Hügel steht ein weißes Pferd, das ein Sinnbild der Flucht darstellen soll. Fast beim Pferd angekommen, kehrt Weidacher noch einmal um, geht hinunter zum Ausgangspunkt und so dem Leben und den Menschen entgegen. Da das Seidenband jedoch noch nicht ganz abespult ist, muss sie sich erneut den Hügel hinaufbewegen. Als das Band am Waldrand oben zu Ende ist, verknüpft Weidacher es sorgfältig - mit diesem Akt beschließt sie ihr Leben, so wie Werther seines beschließt, indem er einen Abschiedsbrief verfasst. Die Performerin schwingt sich auf das Pferd und reitet davon. Zurück bleiben die roten Bänder, ihre Lebensspur.<sup>29</sup>

Auch diese Performance ist als intermedialer Transformationsprozess anzusehen, da der von Johann Wolfgang von Goethe verfasste Briefroman „Die Leiden des jungen Werthers“ als Ausgangspunkt dient für philosophische Überlegungen zum Leben und zu Lebenswegen.

### **3.6. Klanginstallation und Happening „Frauenphantasien und das Urteil des Paris“**

Am 27. August 1982 fand in der Galerie H. in Burgdorf in der Schweiz ein Happening Weidachers im Rahmen einer Gruppenausstellung mit dem Titel „Frauenphantasien und das Urteil des Paris“ statt.

Die folgenden Angaben stammen von Laura Weidacher: Die Aktion sollte als Happening bezeichnet werden, da sie bewusst das rein zufällig so zusammengesetzte, gerade anwesende Publikum miteinbezog, und nicht, wie bei einer Performance, im Voraus bis ins letzte Detail geplant war. Zu Beginn des Happenings erzählte Laura Weidacher episodewise und mit ironischem Unterton die Geschichte des Paris-Urteils, das anscheinend zum trojanischen Krieg geführt hat. In Wahrheit würde es sich allerdings um eine gut erfundene, von Homer zusammengedachte Geschichte handeln, die bloß die Eroberungslust der Griechen verdecken sollte. Und selbstverständlich spreche man einer Frau namens Helena die

---

<sup>29</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

ganze Schuld am Geschehen zu.<sup>30</sup> Im Dokumentationsheft zur Ausstellung meint die Autorin dazu:

„In meiner Performance vom 27. August versuche ich, mich mit den vielen Facetten der mythologischen Konstellation ironisch auseinanderzusetzen. [...] Einfrieren der Bedeutungsvielfalt auf eine Schablone - die drei Göttinnen als Handlungsreisende im Ausverkauf von Begriffen: sind Ruhm und Ehre mehr als vertrockneter Lorbeer? Schönheit und Liebe mehr als vergänglicher Tand? Gesellschaftliches Ansehen mehr als Versinken in abgenutzten Werten? Die hübsche Geschichte ist erfunden. Die Göttinnen samt Paris und Helena mussten einzig dazu herhalten, den Vorwand für einen lange geplanten Krieg zu liefern. Vor diesem Hintergrund werden Begriffe wie Liebe, Schönheit, Würde, Ruhm zur Farce.“<sup>31</sup>

Weidacher wählte für die Aktion einige Personen aus dem Publikum aus, die folgende Rollen übernehmen sollten: Aphrodite, Hera, Pallas Athene, Paris, Hermes, Menelaos, Agamemnon sowie Odysseus. Zur großen Erleichterung der Künstlerin waren alle ausgewählten Personen bereit, bei dem Happening mitzumachen. Nach jeder erzählten Episode arrangierte Weidacher ein „Tableau Vivant“ mit den beteiligten Personen. In der Zeit, in der die Bilder erstarrt waren, drangen verschiedene Tierlaute aus den Lautsprechern. Für diesen Teil hatte Weidacher eine Klanginstallation aus Tierstimmen vorbereitet. Insgesamt wurden sechs Tableaus arrangiert: Vom träumenden Paris, dem Gezank der Göttinnen, der Liebesszene zwischen Helena und Paris bzw. deren Flucht, über die Empörung von Menelaos und dessen Aufstachelung von Agamemnon und Odysseus bis zum Entschluss zum Krieg. Bei diesem letzten Bild ertönte der fast menschlich anmutende Schrei eines Pumas. Bei „Frauenphantasien und das Urteil des Paris“ handelte es sich um die erste Live-Aktion Weidachers mit nicht vorbereitetem Publikum. Das Happening wurde leider nicht aufgezeichnet.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

<sup>31</sup> Weidacher, 1982.

<sup>32</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

Der soeben genannte Begriff „Tableau vivant“ sei der Vollständigkeit halber an dieser Stelle noch näher erläutert: Unter Tableau versteht man „ein auf der Theaterbühne stillgelegtes, erstarrt wirkendes Gruppenbild von Schauspielern oder Tänzern im Raum, das den Spielprozess abbremst, um einen zentralen Moment herauszuheben. Entstanden aus dem Schlussbild des mittelalterlichen Zauber- und Märchenspiels, das ähnlich wie das Barockdrama oder das Jesuitentheater zentrale Figuren in himmlische Sphären erhob (Apotheose), spielt es im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle, wo es unter lehrhaft-anschaulicher Perspektive von Denis Diderot als gemaltes Bild auf der Bühne (*tableau vivant*) propagiert wird.“<sup>33</sup>

Auch bei diesem Happening arbeitet Weidacher intermedial, in dem sie eine historisch überlieferte, literarische Geschichte zum Ausgangspunkt für das Arrangement von „Tableaux vivants“ wählt, einer Technik, der sich unter anderem auch Schiller, Büchner und Brecht in ihren Dramen bedienten, um das Augenmerk auf zentrale Szenen zu lenken und damit Merkeffekte zu erzielen.<sup>34</sup>

### **3.7. Happening „HEARING“**

Am 29. Oktober 1983 fand im Rahmen der künstlerischen „AUFTAKT“-Aktionen zur Eröffnung des Kunstmuseums Bern ein Happening mit dem Titel „HEARING“ statt. Die folgenden Angaben stammen von Laura Weidacher und der Videoaufzeichnung von „HEARING“. „Was lange gärt, wird endlich Wut“ - Mitte der Achtzigerjahre, als sich die Sprayer- und Graffiti-Szene gerade auf einem Höhepunkt befand, wurde Weidacher durch diesen Sprayerspruch, den sie in einer Luzerner Unterführung gelesen hatte, zu der Aktion inspiriert. Die Künstlerin wollte mit dem Happening dem vorbeiziehenden Publikum Gelegenheit geben, seine Meinung zu den Ausgaben für Kunst in Bern und generell kundzutun.

Im Vorfeld der Aktion wurden weiße Stellwände am Bärenplatz in Bern in der Nähe des Bundeshauses aufgestellt. Zur Ausrüstung gehörten unterschiedliche Sprayfarben, ein Megaphon, ein Fechtanzug sowie eine Trillerpfeife. Das Happening selbst begann damit, dass Weidacher verschiedene finanzielle Ausgaben der öffentlichen Hand mittels Trillerpfeife und leider kaputtem Megaphon dem Publikum aufzählte, um sie in Relation zu setzen mit den 17 Millionen Franken, die der Umbau

---

<sup>33</sup> Köhnen, 2007, S. 750.

<sup>34</sup> Vgl. Köhnen, 2007, S. 750.

des Kunstmuseums Bern gekostet hatte. Die Zuseher wurden aufgefordert, ihre Meinung zu diesem Umbau und den damit verbundenen Kosten in Farben ihrer Wahl auf die Stellwände zu spraysen. Die Aktion kam nur sehr langsam in Gang, Weidacher hatte große Mühe erste Statements zu erhalten. Die Stellungnahmen fielen dann auch sehr kunstfreundlich aus. „Vive Dada“ oder „17.000.000 ausnahmsweise nicht für Panzer“ waren eine der ersten aufgesprühten Sprüche. Nach einiger Zeit verselbständigte sich die Szenerie, wie von der Künstlerin erhofft, und die unterschiedlichsten Aussagen fanden auf den Stellwänden ihren Platz. Die Wände wurden dann sogar umgedreht und auch noch von der anderen Seite beschriftet. Als das Happening beendet war, blieben sie als öffentliches Bild den ganzen Tag am Platz und wurden später ins Kunstmuseum Bern gebracht, wo sie noch ausgestellt wurden.<sup>35</sup>

## **4. Kunstvideos von 1985 bis 1987**

In diesem Kapitel sollen zwei Kunstvideos von Laura Weidacher, welche 1985/86 und 1987 entstanden sind, näher beleuchtet werden. Zuerst wird „SEMANA SANTA“ thematisiert, ein Projekt, das die Autorin und Künstlerin als eine ihrer wichtigsten Arbeiten ansieht. Darauf folgend werde ich noch auf das Kunstvideo „AUTOPORTRAIT I,II,III“ eingehen. Ich habe versucht durch genaue Analyse des vorhandenen Videomaterials die Filme so präzise wie möglich zu beschreiben und so die Essenz der Kunstvideos herauszuarbeiten.

### **4.1. Kunstvideo „SEMANA SANTA“**

Weidacher wurde von den Prozessionen der andalusischen Frauen in Almeria während der Karwoche, genannt „Semana Santa“, zu diesem Titel angeregt. Während der Prozession folgten Frauen in schwarzen Kleidern, oft auf den Knien, den Männern, deren Verkleidungen stark an den Ku-Klux-Clan erinnerten. Der Film „Semana Santa“ war zugleich das zentrale Element in der gleichnamigen Installation in der Alten Schmiede Wien 1986. Die auswählende Autorin für die Ausstellung

---

<sup>35</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

„Autorinnenweltverfassung“ war Elfriede Jelinek. Die Installation sah folgendermaßen aus: Inmitten von Bergen von Tüllschleiern befand sich ein Teppich, bedeckt mit Zeitungsausschnitten über berühmte Frauen. Am Ende des Teppichs, welcher mit Stacheldrahtrollen links und rechts geschützt war, befand sich ein altarmäßig aufgebauter Monitor, der das Kunstvideo „Semana Santa“ zeigte. Um näher zum Monitor zu gelangen, musste der Besucher die berühmten Frauen also mit Füßen treten.<sup>36</sup>

Im Kunstvideo „Semana Santa“ kommt es, wie bei der Gattung Film üblich, zu einer Mischung von Text und Bild. Der Text basiert auf den Evangelien nach Matthäus, Lukas, Markus und Johannes. Weidacher setzte die Texte zur Passion Christi in die weibliche Form und einzelne Stationen des Leidenswegs Christi mit den Stationen eines Frauenlebens gleich. Es kam hier also zu einer Transformation eines bereits vorhandenen Texts. Dieser Text wurde durch Herausstreichen einzelner Kapitel und durch filmische Impressionen unterstützt, also mit Bildelementen kombiniert. Ein unangenehm schriller, hoher Pfeifton untermalt die einzelnen Stationen. Der gesamte Text ist mit einer zweiten Tonspur belegt: Eine Frauenstimme wiederholt immer wieder Fetzen des gerade Gesagten bzw. Teile von Textpassagen, die noch vorgetragen werden.

#### 1. Abendmahl - Jugend, Konditionierung:

„Am Abend setzte sie sich zu Tische mit den Gefährtinnen und als sie aßen, sprach sie: ‚Wahrlich ich sage euch: Eine von euch wird mich verraten.‘ Des Menschen Tochter geht zwar dahin wie es beschlossen ist, doch wehe dem Menschen durch den sie verraten wird.“ Der Betrachter sieht die obere Gesichtspartie einer jungen Frau, dann die Portraiteinstellung einer Puppe im Brautkleid, den unteren Part desselben Mädchengesichts, später das Schaufenster eines Brautmodengeschäfts mit derselben Puppe. Dazwischen drängt sich das Bild eines Hamsters, der auf dem Arm einer Frau sitzt.

#### 2. Oelberg Verrat - Auslieferung an den Freier:

„Da kamen sie in einen Garten und sie sprach zu den Frauen: ‚Setzet euch hier.‘ Und sie fing an zu zittern und zu zagen und sprach zu ihnen: ‚Meine Seele ist tief betrübt bis in den Tod. Bleibet hier und wachet.‘ Und als sie zurückkam, fand sie sie schlafend. Die sie aber verriet, kam mit den Häschern und die Verräterin hatte ihnen

---

<sup>36</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

ein Zeichen gegeben und gesagt: ‚Welche ich küssen werde, die ist´s. Die greift und führet sie sicher hinweg.‘“

Diese Station wird begleitet von verschiedenen Bildeinstellungen: die Brust einer jungen Frau, die Passanten, die an dem schon bekannten Schaufenster des Brautmodenladens vorübergehen, ein Sieb undefinierten Inhalts, ein Hamster, der versucht aus seinem Käfig auszubrechen sowie eine dunkel-bemalte, an einer Zimmerdecke hängende Glühbirne. Am Ende dieses Parts sieht der Betrachter eine weiße Türe.

### 3. Gericht - Der gesellschaftliche Normzwang:

Diese Station des Leidenswegs Christi und des Leidenswegs, der typisch ist für ein Frauenleben, beginnt mit einer Nahaufnahme von Händen, die sich eine Frau vors Gesicht hält. Der Zuseher erblickt die roten Lippen der Frau, die plötzlich zwischen den Händen hervorblitzen. Die untere Gesichtspartie der jungen Frau, speziell der Speichel zwischen ihren Lippen gerät in den Fokus, bevor sich wieder ein Bildwechsel zu den roten Lippen und dann der erneute Wechsel zur oberen Gesichtspartie vollzieht. Der Text setzt erneut ein: „Der Richter sprach zum Volk: ‚Was hat sie denn Übles getan?‘ Sie aber schrien alle ‚Töte sie! Ihr Blut komme über uns und unsere Seelen. Töte sie. Töte sie.‘ Während der Textpassage erscheint eine dreieckige Teigmasse auf dem Bildschirm, die in ihrer Form auf die weibliche Scham hinweist. Ein Teigmesser schwingt über der Teigmasse hin und her, bevor es den Teig zuerst in der Mitte durchschneidet, dann viertelt, zuletzt achtelt. Es folgt eine unscharfe Einstellung des Brautmodengeschäfts, es wird auf das gesamte Schaufenster geschwenkt, an dem einige Passanten vorübergehen. Eine neue Aufnahme zeigt eine Hand, die einen Weidenzweig zwischen weißem Tüll bettet, über diesen hinweg streicht und ihn damit sanft aus dem Tüll entfernt. Zwei junge Frauen stehen vorm Brautladen, weißer Tüll wird bewegt.

### 4. Geißelung und Verspottung - Wegnahme der Identität:

Dieser Part beginnt mit der unscharfen Aufnahme der oberen Gesichtspartie, der Augen der jungen Frau. Die zuvor auseinandergeschnittenen Teigteile werden nun auseinandergerissen, der Hamster krabbelt am Oberkörper eines Menschen hinab, zwei Teigteile bleiben übrig, welche beide mit einer Art Nadel durchstoßen werden. Der Hamster klettert an der Decke seines Käfigs.

„Die Männer aber trieben ihren Spott mit ihr, sie verhüllten ihr das Angesicht und spieen sie an. Und dann nahmen sie ein Rohr, schlugen damit auf ihr Haupt und

fragten: ‚Weissage, wer es ist, der dich schlug.‘“ Das schon erwähnte Sieb wird geschüttelt. „Nachdem sie sie aber verspottet hatten, zogen sie ihr den Mantel aus und legten ihr ihre Kleider wieder an.“ Erneut wird das Sieb geschüttelt. Sein Inhalt fällt zu Boden, eine Hand verreibt die Substanz unter dem Siebboden.

#### 5.Gang zum Richtplatz - Gang zur Trauung:

Zuerst erblickt man Bäume, dann folgt ein Schwenk zur Brautpuppe, diese Einstellung wechselt zu den geschminkten Augen einer Frau mittleren Alters. Ihre Augen gehen schnell hin und her und plötzlich weiten sich diese panisch. Man sieht auf eine offene, weiße Türe, im Hintergrund herrscht Finsternis. „Darauf führten sie sie hinaus zum Richtplatz: ‚Weinet nicht über mich.‘ Es folgte ihr aber ein großer Haufen Volk und Weiber nach, die wehklagten und sie beweinten. Sie aber wandte sich um zu ihnen und sprach: ‚Weinet nicht über mich, weinet über euch selbst und über eure Kinder.‘“ Eine junge, nackte Frau kommt aus der Dunkelheit zur Türe. Rote Lippen bewegen sich zuckend. Ein übriggebliebenes Achtel der Teigmasse wird mit einem Glas ausgestochen. „Denn siehe es werden Tage kommen, da man sagen wird zu den Bergen ‚Fallet über uns!‘. Und zu den Hügeln ‚Decket uns!‘, denn so man das am grünen Holze tut, was soll am dürren geschehen?“

Die Schlusseinstellung zeigt erneut den nackten, weiblichen Oberkörper, die rechte Hand wird schützend vor dem Körper ausgestreckt.

#### 6.Hinrichtung - Hochzeit:

Eine Hand dreht sich in der Dunkelheit. Es folgt eine Aufnahme der Glühbirne. „Es war um die sechste Stunde, da war eine Finsternis über das ganze Land bis um die neunte Stunde. Die Sonne verlor ihren Schein und der Vorhang des Hauses riss mitten entzwei und sie schrie laut: ‚Mutter, warum hast du mich verlassen?‘“ Dieser Teil des Videos wird durch das dröhnende Wimmern und Schluchzen einer Frau im Hintergrund begleitet. Der Betrachter schaut nun auf ein rohes Stück Fleisch inmitten von weißem Tüll: Gabel und Messer durchschneiden das Fleisch. Noch einmal wird die Hand gefilmt, doch dieses Mal hängt sie schlaff und leblos herunter. Es wird dunkel.

#### 7.Grablegung - Im Eigenheim:

Die weiße Türe geht auf, im Hintergrund herrscht Dunkelheit. Plötzlich steht die nackte Frau in der Türe, sie hält die Arme vor der Brust verschränkt. „Dann nahmen sie ihren Leichnam und banden ihn in leinene Tücher [...] und legten sie in ein

ausgehauenes Grab, worin noch niemand je gelegen war.“ Die weiße Tür schlägt heftig zu.

#### 8. Auferstehung - Hoffnung Frauenkampf:

Zu Beginn ist es dunkel, doch dann geht eine rote Lampe immer wieder ein und aus. „Was sucht ihr Lebendige bei den Toten? In meinem Namen werden sie unreine Geister austreiben, mit neuen Zungen reden, Schlangen vertreiben und wenn sie etwas Tödliches trinken, wird es ihnen nicht schaden. Was sucht ihr statt den Lebendigen die Tote?“ Die Schlusseinstellung zeigt erneut die Augen der Frau mittleren Alters und darüber ist folgender Text zu lesen:

„ Siehe, sie kommt mit den Wolken, und es werden sie sehen alle Augen und die sie gestochen haben. und werden heulen alle Geschlechter der Erde [sic!]. (Offenbarung Johannes 1)“

Buch, Kamera, Schnitt, Sprachmontage und Stimme stammen von Laura Weidacher. Der Ton stammt von Patrizia Jünger. Weidachers jüngere Tochter Rezia Anna, ihr gilt am Ende des Videos ein Dank, wird höchstwahrscheinlich an der Arbeit beteiligt gewesen sein. Vielleicht war sie die Jugendliche, die in einzelnen Ausschnitten zu sehen war. Thema dieser Arbeit ist der Normzwang, der ein Frauenleben beherrscht: Der Jugend, der Phase, in der das Mädchen auf bestimmte Verhaltens- und Sichtweisen konditioniert wird, folgt die Auslieferung an den Freier, die Entdeckung der heterosexuellen Partnerschaft. In der Pubertät beginnt die junge Frau sich gezwungenermaßen den gesellschaftlichen Normvorstellungen zu unterwerfen, bis sie schließlich ihre eigene, individuelle Identität verliert, was letztlich die Voraussetzung für die Hochzeit bildet. Weidacher setzt die Hinrichtung Jesu mit der Hochzeit einer Frau gleich: Das Ehebündnis erinnert also an den eigenen Tod, das endgültige Aufgeben der eigenen Persönlichkeit. Im Eigenheim, dem „Grab“, angekommen, fehlt es der Frau an selbstbestimmten Handlungsmöglichkeiten, sie ist gefangen in einer Umgebung, der sie nicht entkommen kann. Mit „Auferstehung - Hoffnung Frauenkampf“ stimmt Weidacher letztlich ein zaghaft positives Bild an: Eine Veränderung der gesellschaftlichen Rolle der Frau, die Emanzipation der Frau wird kommen.

## 4.2. Kunstvideo „AUTOPORTRAIT I,II,III“

Das Kunstvideo ist in drei Abschnitte geteilt. „Autoportrait I“: Am Beginn des Films sieht man einen weißen Stoff, dann bläuliche Schatten. Eine Hand schneidet durch weißes Papier, das einen Gegenstand bedeckt. Man erkennt einen Gipskopf. Der Betrachter blickt auf die Aufnahme eines Monitors in einem Monitor, auf beiden Monitoren kann man die daneben stehenden Papierrollen sehen. Es folgt ein Schwenk zu Frauenfüßen mit rotlackierten Nägeln auf hellem, weichem Untergrund. Der Kopf Laura Weidachers, in Gips gegossen, kommt vollständig zum Vorschein. Eine Hand mit rotlackierten Fingernägeln streicht zärtlich über das Bild einer Silhouette eines nackten Frauenkörpers an der Wand.

„Autoportrait II“: Dieser Abschnitt beginnt mit der Aufnahme einer nackten Barbiepuppe, dann sieht man die Füße erneut auf dem weichen Boden, doch dieses Mal beginnen sie zu laufen. Sie laufen immer schneller, man kann die Läuferin atmen hören. Die Barbiepuppe fällt um. Nun wird der Gipskopf mit der Hand gedreht, er steht offenbar auf einem Drehteller, dann wird er von allen Seiten mit einem Papier abgeschmirgelt und geglättet. Eine Hand macht einen Zug auf einem Schachbrett, die liegende Barbiepuppe fällt auf den Boden.

„Autoportrait III“: Man sieht ein Foto von Laura Weidacher mit einem Maulkorb. Dieses Foto entstand bei ihrer Live-Performance „Le petit prince“ im Jahre 1982 und wurde in dieser Arbeit bereits ausführlich beschrieben. Es folgt ein Wechsel zur Außenaufnahme eines Gebäudes, bevor erneut das Bild mit dem Maulkorb in den Fokus gerät. Der Betrachter blickt auf den Gipskopf, der eine Schweißermaske trägt, und wieder auf die Barbiepuppe. Ein Auge des Gipskopfs wird schwarz ausgemalt, dann wird ein Strich entlang der Mitte des Kopfs gezogen. Dazwischen taucht immer wieder dieselbe Aufnahme eines Gebäudes auf, verschiedene Leinwände in Blau, Weiß, Grau und Schwarz werden auf einem Stuhl platziert. Die rechte Hälfte des Kopfs wird vollständig mit schwarzer Farbe bemalt. Als eine schwarze Seite und eine weiße Seite vorhanden sind, wird auch noch das schwarze Auge auf der weißen Kopfhälfte weiß gestrichen. Die Musik stammt von H. Christiansen, der Ton von R. Kraske. Buch, Kamera und Schnitt stammen von Laura Weidacher.

In „Autoportrait I“ streicht die Figur zärtlich über das Bild der weiblichen Silhouette, die Figur betrachtet ein vergangenes Ich. In „Autoportrait II“ läuft die Figur gegen die

Zeit an, immer schneller und schneller. Als dies nicht den gewünschten Erfolg bringt, beginnt sie den Gipskopf zu bearbeiten, sie versucht die Unebenheiten, die Falten, also die Zeichen der Zeit zu glätten. In „Autoportrait III“ erfolgt durch die Aufnahme Weidachers mit Maulkorb ein Rückblick auf vergangene Lebensabschnitte, dann folgt durch die Außenaufnahme der Wechsel in die Jetztzeit. Der Gipskopf wird auf einer Seite ganz schwarz bemalt, die andere Seite bleibt weiß, wodurch die Existenz einer zweigeteilten Persönlichkeit zum Ausdruck kommt.<sup>37</sup>

## 5. Journalistische Texte und Prosatexte seit 2000

In diesem letzten Kapitel möchte ich mich den journalistischen Texten sowie den Prosatexten Weidachers seit 2000 widmen. In den Jahren 2000 bis 2003 war Weidacher Kulturredakteurin bei der angesehenen „WochenZeitung“ in Zürich. Seit ihrer Pensionierung ist sie Redaktionsmitglied der Internetplattform „Seniorweb“, der ältesten schweizerischen Plattform für die Generation 50+ ([www.seniorweb.ch](http://www.seniorweb.ch)). Seit 2011 ist sie zudem für „Journal21“ [www.journal21.ch](http://www.journal21.ch), eine renommierte Online-Tageszeitung, tätig. Die Texte, die in diesem Kapitel behandelt werden, sind bloß als kleine Auswahl anzusehen und sollen nur einmal mehr einen Eindruck von der Vielfältigkeit von Weidachers Schaffen vermitteln.

### 5.1. Glosse „Späte Arbeit“

In ihrem Text „Späte Arbeit“ vom Oktober 2006, den man aufgrund seines ironischen Untertons innerhalb der meinungsbetonten, journalistischen Textsorten als Glosse bezeichnen kann, thematisiert Weidacher die Frage nach einer Beschäftigung im Alter. Der Einstieg ins Thema geschieht durch einen Vergleich: Ein Hund, sei er auch noch so erfolglos im Jagen und außerdem langsamer als früher, würde dieser Beschäftigung trotzdem bis ins hohe Alter hinein nachgehen. Auch andere Tiere würden nicht einfach irgendwann aufhören, ihren gewohnten Beschäftigungen nachzugehen. Der Mensch sei somit das einzige Säugetier, das eine „Pensionierung“ kenne. Und dass diese oftmals einhergehe mit Einsamkeit und Verzweiflung, das dürfe nicht außer Acht gelassen werden. Weidacher fährt folgendermaßen fort:

---

<sup>37</sup> Vgl. Angaben der Autorin, Stand Juli 2012.

„Doch der ältere Mensch sollte nicht im Zeitungsstudium von Todesanzeigen und medizinischen Ratgebern vor Angst oder Resignation erstarren. Er sollte was tun. Fragt sich nur, was.“<sup>38</sup>

Nicht jeder alte Mensch könne sich durch das Hüten der Enkelkinder oder das Umsorgen des Partners nützlich machen. Nach Weidacher ist die Ausübung einer den eigenen Fähigkeiten entsprechenden Tätigkeit während unseres gesamten Lebens für unsere Zufriedenheit allerdings ausschlaggebend. Ein Faktor, der sich auch durch eine Pensionierung nicht verändere. Auf humorvoll-bissige Weise beschreibt die Autorin den „Rentner-Freizeitstress“ als Kompensationsstrategie für den erlittenen Statusverlust, der zudem durch seine Normkonformität Andersdenkende ausschließt:

„Wer aber ‚in froher Runde‘ nicht für Pepe Lienhard und André Rieu oder gar Hansi Hinterseer und die Kastelruther Spatzen schwärmt, wird sogleich vorsichtig ausgegrenzt. Im Beruf früher hätte man das Mobbing genannt. Ja, muss ich nun plötzlich zum massenkonformen, tumben Gutmenschen mutieren, um irgendwo gratis arbeiten oder auch nur mit anderen gemeinsam wandern zu dürfen? Individualismus wurde ja schon das ganze Leben hindurch bestraft, das kannte man ja. Aber jetzt wird die Ausgrenzung überdeutlich.“<sup>39</sup>

Die Glosse endet mit einer für die Autorin schmerzhaften Einsicht und bildet zugleich die Pointe:

„Jeder ist selbst schuld, dass er so alt geworden und immer noch nicht mehrheitsfähig ist. Dieser bittere Lernprozess zumindest wird durchlaufen, weil er durchlaufen werden muss. Und auch das ist Arbeit, sogar verdammt harte Arbeit. Nur: Wem nützt die?“<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Weidacher, 2006, S. 1.

<sup>39</sup> Weidacher, 2006, S. 3.

<sup>40</sup> Weidacher, 2006, S. 4.

## 5.2. Kurzgeschichte „Die Farbe Wein“

Die Erzählung „Die Farbe Wein“ aus dem Jahr 2007 handelt von einer Frau, die soeben ein Kind zur Welt gebracht hat. Sie befindet sich noch in einem narkoseartigen Taumel, als ihr bewusst wird, dass ihr Bauch weg ist und somit das Kind schon geboren sein muss. Gerade als sie aus ihrem Dämmerzustand erwacht, sieht sie ihren Mann betrunken im Türrahmen des Krankenzimmers stehen. Dieser lallt ihr zu, dass sie ein Mädchen zur Welt gebracht hat, das zwar lebt, aber leider verkrüppelt sei:

„Sie starrte ihn an. Er drehte sich nochmals um und lachte, ein hohes, betrunkenes Kichern brach aus ihm heraus: ‚Ja, du kannst es ruhig glauben. Wir haben ein verkrüppeltes Kind.‘ Sie fühlte, wie der Schweiß [sic!] ihr aus allen Poren brach und sie zu zittern begann. Dann verblasste das Weiss [sic!] und Grau um sie herum zu einem milchigen Brei, der sich von der Decke herabsenkte und im Sinken in ein dunkles, blutiges Rot überging.“<sup>41</sup>

Nun folgt der Rückblick in ein Geschehen, das sich in der Kindheit der Frau zugetragen hat: Ihr betrunkenener, halbnackter Vater wird in der Morgendämmerung von einem Herrn nach Hause gebracht, welcher ihrer Mutter erklärt, dass er fast seine gesamte Kleidung im Wirtshaus versetzt habe. Während ihre Mutter ihren Vater in die Wohnung bringt, läuft das Mädchen unbemerkt in den Hinterhof und verbirgt ihren Kopf in den Armen:

„Alles wurde ganz still um sie herum. Hinter den Lidern wuchs ein sich verdunkelndes Rot, und Blitze zuckten durch diese blutige Nacht.“<sup>42</sup>

Als die Frau erneut erwacht, nun befinden wir uns innerhalb der Erzählung wieder in der Gegenwart, erblickt sie entsetzt die Krankenschwester, die ihr ihre Tochter in den Arm legt. Die Frau kann an ihrem Kind jedoch keinen Makel entdecken und so fragt sie die Krankenschwester schluchzend, wo ihr Mädchen denn verkrüppelt sei. An dieser Stelle nimmt die Geschichte eine unerwartete Wendung: Die Schwester erklärt

---

<sup>41</sup> Weidacher, 2007, S. 1.

<sup>42</sup> Weidacher, 2007, S. 2.

ihr, dass es dem Kind an nichts fehle - es habe bloß einen kleinen Knorpel am Ohrläppchen, eine Wucherung, die man abbinden würde, und die dann von selbst abfalle. Die Frau kann es zuerst nicht glauben und fragt, wo ihr Mann sei. Er habe ihr schließlich gesagt, das Kind sei verkrüppelt. Die Krankenschwester entgegnet, dass sie ihn nach Hause geschickt haben, er sei sehr betrunken gewesen. Als der Arzt von den Ängsten der Frau hört, kommt er zu ihr, um sie zu beruhigen und stellt fest:

„Leicht verkrüppelt ist wohl eher ihr Mann´, meinte er, ‚dass er Ihnen kurz nach dem Kaiserschnitt und noch halb in der Narkose einen solchen Schrecken einjagt.´ [...] ‚Ihr Baby ist kerngesund.‘“<sup>43</sup>

Langsam erholt sich die Frau nun von ihrem Schrecken und drückt ihr schlafendes Kind dankbar an sich.

„Als sie selber die Augen schloss, wich das purpurne Flackern, die Farbe Wein, langsam wieder dem vertrauten Grün ihrer Träume.“<sup>44</sup>

In dieser Erzählung dominiert die Farbe Rot, die mit Alkohol und negativen Erlebnissen assoziiert wird. Immer wenn der Figur Schreckliches widerfährt, kommt ein dunkles Rot über ihre Lider. Die schrecklichen Momente, sowohl die in der Gegenwart als auch die in der Vergangenheit, haben eines gemeinsam: Sie wurden ausgelöst durch übermäßigen Alkoholkonsum. Deswegen betitelt Weidacher diese Geschichte passend mit „Die Farbe Wein“, eine Farbe, die in dieser Erzählung für Furcht und Entsetzen steht. Dass diese Kurzgeschichte einen autobiografischen Bezug hat, ist leicht zu erkennen: Der Zusatz „Delémont, 29./30.9. 2007 (40 Jahre danach), verrät, dass Weidacher in „Die Farbe Wein“ zumindest in irgendeiner Weise auf die Geburt ihrer ersten Tochter Nathalie Laura im Jahre 1967 verweist. Welche Bestandteile der Geschichte ihren künstlerischen Einfällen zu schulden sind bzw. wie viel der Realität entspricht, weiß an dieser Stelle wohl nur Laura Weidacher selbst.

---

<sup>43</sup> Weidacher, 2007, S. 2-3.

<sup>44</sup> Weidacher, 2007, S. 3.

### 5.3. Roman und Filmdrehbuch „HORTUS“

Am Ende meiner Arbeit angekommen möchte ich noch kurz den Roman bzw. das Filmdrehbuch „HORTUS“ behandeln, ein Projekt, das noch nicht fertiggestellt wurde und mir in einer Fassung vom Juni 2011 vorliegt. „HORTUS“ ist in zwei unterschiedlichen Gattungen realisiert: Ein Teil beschreibt romanhaft die Geschehnisse rund um die Hauptfigur Flora, der andere Teil ist szenisch gegliedert und in Dramenform abgefasst. Roman und Drehbuch wechseln sich im Typoskript ab, fließen ineinander, ergänzen sich. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Mädchens namens Flora, das seine Kindheit und Jugend während des Zweiten Weltkriegs und in den Nachkriegsjahren erlebt. Der Roman „HORTUS“ thematisiert die Sozialisation eines Mädchens im Innsbruck einer Zeit, die noch stark vom gerade zurückliegenden Zweiten Weltkrieg geprägt war. In dieser schwierigen Zeit wächst die Protagonistin heran, setzt sich mit ihren Eltern und deren Ehe, mit ihren Freunden und ihren Talenten auseinander. Dass es sich bei „HORTUS“ unter anderem auch um ein Projekt mit stark-autobiografischen Zügen handelt, ist an einigen Stellen des Manuskripts erkennbar. Diese Passagen versuche ich im Folgenden zumindest ansatzweise herauszuarbeiten. Am Beginn der Geschichte sitzt das Mädchen Flora unter einem Baum in einem Schlosspark, der folgendermaßen beschrieben wird:

„Ad umbras´ ,zu den Schatten´, war das Kastell dieses römischen Aussenpostens [sic!] an der Brennerstraße damals genannt worden [...]. Jetzt thronte ein prachtvolles Renaissanceschloss über dem Schlossgarten und seinen weiten Ausläufen.“<sup>45</sup>

Dass es sich bei dem beschriebenen Park um den Garten von Schloss Ambras handelt, ist nicht schwer zu entschlüsseln, da die Autorin sogar explizit auf die etymologische Herkunft des Eigennamens hinweist. Weitere zumindest autobiografisch-angeregte Sequenzen lassen nicht lange auf sich warten, wenn das Mädchen Flora im Drehbuchpart ihre Mutter fragt, ob ihr Vater denn endlich heim komme und diese ihr antwortet:

---

<sup>45</sup> Weidacher, 2011, S. 4.

„Nein, er kommt erst in ein paar Wochen aus seinem Engagement zurück. Er darf dort länger Musik machen, als wir geglaubt haben. Die Wirtsleute vom Gasthof wollten ihn noch behalten. Dann verdient er auch mehr, weißt du. Das ist gut für uns alle.“<sup>46</sup>

Laura Weidachers Vater, Sepp Weidacher, war Sänger und Liedermacher. Im „Lexikon Literatur in Tirol“ ist über ihn folgendes zu lesen:

„In den 1930er Jahren begab [Sepp Weidacher] sich auf die Walz mit dem Gitarristen Hans Schiener und sorgte in Wirtsstuben und Berghütten für Stimmung. Während des Krieges kam er als Soldatenbetreuer nach Skandinavien, Frankreich und Italien. In Sizilien entstand sein bekanntestes Lied *Ich hab von Südtirol geträumt*. Nach dem Krieg war er der erste deutschsprachige Künstler, der in Holland auftreten durfte.“<sup>47</sup>

Vergleicht man Sepp Weidachers Biografie mit der Vaterfigur in „HORTUS“, so lassen sich einige Parallelen erkennen und ein autobiografischer Bezug ist hier nicht von der Hand zu weisen. Zumindest die Figur Flora hat zudem ein schwieriges Verhältnis zu ihrem Vater. Dies kommt zum Vorschein, als diese mit ihrer besten Freundin Stella über ihren Vater spricht:

„Wenn mein Papa nur nicht so viel trinken tät. Die Mama weint so oft, aber es nutzt nichts. Sie sagt, die fremden Leute geben ihm immer zu trinken, wenn er im Gasthaus aufspielt, wenn es ihnen gut gefällt.“<sup>48</sup>

Die Figur Flora beginnt im Jahre 1956 mit einer Gesangsausbildung am städtischen Konservatorium. Auch diese Passage im Roman bzw. Drehbuch deckt sich mit den biografischen Daten Weidachers, welche im Alter von 17 Jahren eine Gesangsausbildung am Konservatorium in Innsbruck begann.

---

<sup>46</sup> Weidacher, 2011, S. 13.

<sup>47</sup> URL: [http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2\\_ID:885](http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:885) [21.7.2012].

<sup>48</sup> Weidacher, 2011, S. 22.

Flora und ihre Mutter geraten aneinander, da das Mädchen nicht verstehen kann, warum ihre Mutter sich nicht von ihrem untreuen, trinkenden Vater scheiden lässt. Als sie später im Konservatorium eine Gesangsstunde hat, kann sie sich nicht konzentrieren, worauf sie ihr Gesangslehrer in Begleitung eines anderen Schülers namens Sebastian nach Hause schickt. Es entspinnt sich ein kurzer Dialog zwischen den beiden, Flora besteht letztlich darauf, alleine nach Hause zu gehen, die beiden verabschieden sich. An dieser Stelle endet das Typoskript. Auch wenn es sich bei „HORTUS“ um ein unvollendetes Projekt Weidachers handelt, ist ersichtlich, dass sie sich in dieser Arbeit vermehrt mit ihrer eigenen Geschichte, ihrer Herkunft und ihren Kindheit- und Jugenderlebnissen in Innsbruck auseinandersetzt. Man darf gespannt sein auf die Fertigstellung dieser Arbeit.

## Schluss

Abschließend ist zu sagen, dass sich das Schaffen Weidachers als durch und durch intermedial präsentiert, was die unterschiedlichen Projekte hoffentlich zur Genüge unter Beweis gestellt haben. Ausgangspunkt für Weidachers Projekte war oftmals die Sprache sowie literarische Texte, die in Misch- und Transformationsprozessen in eine neue Form gegossen wurden. Der Beginn ihrer Schaffenszeit ist durch naturlyrische Betrachtungen und Liebeslyrik gekennzeichnet, doch schon in dieser Anfangszeit mischten sich gesellschafts- und geschlechterkritische Ansätze in ihre Texte, wie unter anderem in „Weltgeschehen“ und „Das Tier“ zu erkennen ist. Eine Erweiterung ihres Werks stellte die Hinwendung zu aktionskünstlerischen Formen, ihren Installationen und Live-Performances dar, in welchen sie die Bedrohung der natürlichen Ressourcen auf unserer Erde genauso thematisierte, wie sie Kulturkonzepte infrage stellte und sich mit Kunst außerhalb der herkömmlichen Kunsträume beschäftigte, indem sie an Kunstaktionen teilnahm, die der „Land-Art“ zuzuordnen sind. Ab Mitte der Achtzigerjahre, nach der Scheidung von ihrem Mann, wurde die Videokunst zu einer wichtigen Gattung für sie. In dieser Zeit entstanden das von Elfriede Jelinek für die Alte Schmiede Wien ausgewählte „Semana Santa“, das auf höchst kritische Weise das normkonforme und von gesellschaftlichen Zwängen bestimmte Leben von Frauen thematisierte, sowie „Autoportrait I, II, III“, eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Altern und dem Umgang damit. Seit dem Jahr 2000 schrieb Weidacher, auch in ihrer Position als Kulturredakteurin, vermehrt journalistische Texte sowie Prosatexte, die unter anderem auf eine Auseinandersetzung mit der eigenen Biografie und eine Hinwendung zur ihrer Lebensgeschichte hindeuten.

Es hat mir sehr viel Freude bereitet, das Archivmaterial Laura Weidachers zu erschließen: Es war ein durchwegs spannendes, erkenntnisreiches Arbeiten mit vielen Aha-Momenten. Herzlichen Dank an Christine Riccabona, die mich auf diese interessante Autorin und Künstlerin aufmerksam gemacht hat. An dieser Stelle möchte ich nun aber besonders Laura Weidacher selbst danken, die mir all meine Fragen bereitwillig beantwortete. Ohne ihr Mitwirken wäre an einigen Stellen ein Fragezeichen stehen geblieben, erst durch ihre Hilfe konnte ich viele ihrer Projekte in dieser Präzision beschreiben. Vielen Dank!

## Literaturverzeichnis

Braungart, Georg (2011): Naturlyrik. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 132–139.

Buchli, Laura (1977): Spuren. Spuren. Spuren. Spuren. Spuren. Zofingen: Edition Dritte Galerie, (zit. 1977a).

Buchli, Laura (1977): Während noch. In: Ruth Mayer (Hg.): Bewegte Frauen. Eine Textsammlung. Zürich, S. 29, (zit. 1977b).

Buchli, Laura (1980): Das Tier. In: Ruth Mayer (Hg.): Im Beunruhigenden. Zürich, S. 25.

Buchli, Laura; Daetwyler, Jacques; Killer, Peter (1976): Aktionen Blumenhalde. Katalog. Aarau.

Burdorf, Dieter; Fasbender, Christoph; Moennighoff, Burkhard (Hg.) (2007): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.

Härle, Gerhard (2007): Liebesdichtung. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 434–435.

Janecke, Christian (Hg.) (2004): Performance und Bild-Performance als Bild. Berlin: Philo & Philo Fine Arts.

Kestenholz, Salomé (1980): Im Beunruhigenden. Einleitung. In: Ruth Mayer (Hg.): Im Beunruhigenden. Zürich.

Köhnen, Ralf (2007): Tableau. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 750.

Korte, Hermann (2000): Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart. Interpretation von Hermann Korte. 2., korrigierte Auflage. München: Oldenbourg (Oldenbourg-Interpretationen, Bd. 82).

Korte, Hermann (2004): Deutschsprachige Lyrik seit 1945. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Lamping, Dieter (Hg.) (2011): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Mayer, Ruth (Hg.) (1977): Bewegte Frauen. Eine Textsammlung. Zürich.

Mayer, Ruth (Hg.) (1980): Im Beunruhigenden. Zürich.

Peikert, Rainer; Killer, Peter; Bühlmann, Karl (1979): Kunst auf dem Wasser. Sommerausstellung auf dem Zugersee und im Kunsthaus Zug. Katalog. Hg. v. Zuger Kunstgesellschaft. Zug.

Reichenau, Christoph; Weidacher, Laura; Aebersold, Angelika; Haas, Eva; Jäggli, Margit; u.a. (1982): Frauenphantasien und das Urteil des Paris. Katalog zur Ausstellung. Hg. v. Galerie H. Burgdorf.

Reifenscheid, Beate (Hg.) (2011): Die letzte Freiheit/The last freedom. Von den Pionieren der Land-Art der 1960er Jahre bis zur Natur im Cyberspace/From the Pioneers of Land Art in the 1960s to Nature in Cyberspace. Milano: Silvana Editoriale Spa.

Schmitz-Emans, Monika (2007): Intermedialität. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 355.

Seelinger, Anette (2003): Ästhetische Konstellationen. Neue Medien, Kunst und Bildung. München: kopaed.

Weidacher, Laura (1983): Doña Quichote. Fragmente. Gedichte. Zürich: Howeg.

Weidacher, Laura (2006): Späte Arbeit. unveröffentlicht.

Weidacher, Laura (2007): Die Farbe Wein. unveröffentlicht.

Weidacher, Laura (Stand 2011): Hortus. unvollendet.

Wenzel, Anna-Lena (2011): Grenzüberschreitungen in der Gegenwartskunst. Ästhetische und philosophische Positionen. Bielefeld: transcript Verlag.

Wildermuth, Armin (2.2. 1982): "Der kleine Prinz und die Rose". Einführung in die Kunst der Performance. In: *St. Galler Tagblatt*.

URL: [http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2\\_ID:885](http://orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=TLL:2:0::::P2_ID:885) [21.7.2012].

## **Abbildungsverzeichnis**

Deckblatt: Maulkorb von "Le petit prince", In: Weidacher-Buchli, Laura (1982): *Le petit prince après Saint-Exupéry*. Ausstellungsbroschüre. Hochschule St.Gallen + Kunstverein St. Gallen.

Abbildung 1: Aktion "Homimages": Bemalung der Plexiglasscheibe, In: Buchli, Laura; Daetwyler, Jacques; Killer, Peter (1976): *Aktionen Blumenhalde*. Katalog. Aarau.

Abbildung 2: Performance "Le petit prince": Weidacher im Gittergehege, In: Weidacher-Buchli, Laura (1982): *Le petit prince après Saint-Exupéry*. Ausstellungsbroschüre. Hochschule St.Gallen + Kunstverein St. Gallen.

## Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt durch meine eigenhändige Unterschrift, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

21.8. 2012

Datum

A handwritten signature in blue ink that reads "Julia Schwarz". The signature is written in a cursive style with a large initial 'J'.

Unterschrift