

Isabel Zürcher GABI KÖNNTE DANIELA SEIN/GABI COULD BE DANIELA

Spurensicherung einer
Autorschaft/Tracking Down
Authorship

Bei den Arbeitsunterlagen, die Daniela Keiser oft über lange Zeit aufbewahrt, findet sich ein Blatt im DIN-A4-Format, auf dem in der fast historisch anmutenden Schrift herkömmlicher Schreibmaschinen einige Zeilen notiert sind. «ucgdhkhghakki wue gegt es Dur??» (Abb. S. 164/165). Der Text setzt sich fort in partiell lesbaren Fragmenten, um dann wieder ohne sichtbare Motivation oder inhaltliche Logik Buchstaben und Ziffern aneinanderzureihen. Das Dokument ist das Fundstück aus einem Zürcher Warenhaus, wo der Papierbogen für das Erproben einer Schreibmaschine eingespannt gewesen war. Mehrere Autorinnen und Autoren haben hier aufeinander reagiert, unter ihnen «gabi», die ihren Namen notierte, um den Anfang einer persönlicheren Vorstellung gleich durch eine repetitive Fingerübung abzubrechen: «ich heisse gabi und bin dlfsdjsdjsjféfsjoir». Die eigene Identität scheint gefährdet an einem für jeden einsehbaren Ort. Da bietet sich eher eine alphabetische Tastenfolge an oder die Antwort auf einen schon bestehenden Satz: «ICH HEISSE NICHT GABI HEISST DU VIELEICHT GÖBI». Mit «I Love You Guy» setzt weiter unten eine vermutlich neue «Handschrift» ein und motiviert damit einen Nachfolger, eine Nachfolgerin zur freien Übersetzung: «TE QUIERO».

In the work-related materials that Daniela Keiser often keeps for years, there is a sheet of A4 paper with a few lines in the Courier font traditionally used in typewriters: ‘ucgdhkhghakki wue gegt es Dur??’ [approx: ‘ucgdhkhghakki huw ahre youh??’](fig. pp.164/165). The text continues in partially legible fragments, only to disintegrate again – for no apparent visible or logical reason – into rows of letters and numerals. The document originated in a Zurich department store where it started as a piece of paper inserted into a typewriter for customers’ convenience. A number of authors have reacted to each other’s efforts, including ‘gabi’, who gives her name, only to break off her personal introduction with a repetitive finger exercise: ‘ich heisse gabi und bin [my name is gabi and I am] dlfsdjsdjsjféfsjoir’. Maybe she feared for her identity in this very accessible place. It seems better to go for an alphabetic sequence of letters or to answer to an existing sentence: ‘ICH HEISSE NICHT GABI HEISST DU VIELEICHT GÖBI’ [‘My name is not Gabi is your name peraps Göbi’]. Further down what is presumably a new ‘hand’ adds ‘I Love You Guy’ which encourages a later user – either male or female – to freely translate this as ‘TE QUIERO’.

Those who are familiar with Daniela Keiser’s work will hardly be surprised that this sheet so fascinated her. *gabi*¹ – her own title for this piece of paper that is somewhere between found object, aide-mémoire and autonomous work of

¹ That the name Gabi is an acronym for the procedures followed by paramedics assessing accident victims is pure chance, albeit one that might encourage one to attempt to arrive at a precise diagnosis of Daniela Keiser’s work (g.a.b.i. = gibt er Antwort? atmet er? blutet er? ist sein Puls spürbar? – Can s/he reply to questions? Is s/he breathing? Is s/he bleeding? Does s/he have a pulse?).

Wer mit Daniela Keisers Arbeit vertraut ist, den kann es nicht wundern, dass dieses Blatt die Künstlerin faszinieren musste. *gabi* – so nennt sie selbst das Papier, das im Zwischenstadium zwischen Fundstück, Gedankenstütze und autonomer künstlerischer Arbeit verharrt – ist das Zeugnis eines gleichzeitig realen wie fiktiven Dialogs.¹ Real, weil zu einer bestimmten Stunde oder an einem bestimmten Tag tatsächlich jemand einen ersten Satz formulierte, weil Gabi eine Spur ihrer Anwesenheit zurückliess und diese eine Antwort fand. Fiktiv, weil die letztlich absichtslos notierten Zeilen die Vorstellung von Begegnung stimulieren und damit als Skript oder Handlungsanweisung lesbar sind. Gabi und der zuletzt unterzeichnende Jose werden dann Fiktion: Da ist jemand, der die spanische Sprache dem Deutschen bevorzugt, und ein anderer trägt im englischen «I Love You» die vielleicht universalste und gleichzeitig anonymste Äusserung vor. Kundinnen und Kunden treffen sich auf dem Papier und offenbaren am Rande ihres Alltags in ein paar Sätzen Spuren ihrer eigenen Existenz. Letztlich aber war es die neue Schreibmaschine, die die Partitur der unerkannten Autorschaften mitentwarf.

Gabi könnte Daniela sein. Dies nicht, weil Daniela Keiser beiläufig wie eine Kundin im Warenhaus ein paar Worte fallen lässt oder eine Bildserie entwirft. Gabi könnte Daniela sein, weil das beiläufig entstandene Manuskript, an dem die Künstlerin immer wieder Gedanken entwickelte, wie ein Modell die Bedingungen ihrer eigenen Autorschaft illustriert. Die konkrete Bezugnahme

¹ Dass *gabi* zudem als Eselsbrücke für das verbreitete Beurteilungsschema für Nothelfer bei Unfallopfern dient, ist reiner Zufall, wenn auch einer, der dazu herausfordern kann, Daniela Keisers Arbeit unter dem Aspekt der genauen, ja diagnostizierenden Beobachtung zu beleuchten (g.a.b.i. = gibt er Antwort? atmet er? blutet er? ist sein Puls spürbar?).

art – is evidence of a dialogue that was both real and fictive. Real in the sense that at a particular time or on a particular day someone did in fact type that first sentence, because Gabi left behind a trace of her presence and this was answered. Fictive, because the ultimately entirely aimless lines bring to mind thoughts of an encounter and, as such, could be read as a script or instructions of some kind. Gabi and the final signatory, Jose, become part of a fiction. Here is someone who prefers to use Spanish rather than German, and another – with ‘I Love You’ – makes perhaps the most universal but also the most anonymous declaration. Customers meet on this sheet of paper and, in a few phrases uttered on the margins of their daily lives, are affirming their own existence to themselves. And lastly, there was the new typewriter which also played its part in the creation of the score by these unidentified authors.

Gabi could be Daniela. Not because Daniela Keiser casually comes up with a new series or a few words like a customer in a department store. Gabi could be Daniela because this chance manuscript, that the artist has so often returned to for inspiration, could serve as an illustrative model of the parameters of her own authorship. Specific reference to found items is only one of these parameters; others include the structure of dialogue and the possibility of linguistic transfer. ‘I establish a relationship between myself and something and in the process become a point of reference in the same network’² – a telling remark from an artist whose works scarcely if ever are intended to reach some final stage, but which

² Daniela Keiser in conversation with the author. All the subsequent statements by the artist were made during the same conversation.

auf Vorgefundenes ist nur eine von diesen Bedingungen, die dialogische Struktur oder die Möglichkeit des sprachlichen Transfers sind andere. «Ich setze mich in einen Bezug zu etwas und werde damit selbst ein Bezugspunkt im Netz.»² Das sagt die Künstlerin, deren Werke kaum je auf ein finales Stadium hin angelegt sind, sondern sich auf einer Art Wanderschaft aus bestehenden Zusammenhängen in neue hineinbegeben: Von einem einst öffentlich zugänglichen Bildarchiv bewegen sich Motive in den Ausstellungsraum und von dort zurück ins Reservat eines eigengesetzlichen Ordnungssystems. Von einem Polizeiposten in Italien wandert der Text einer Strafanzeige über den Schreibtisch von Übersetzerinnen und Übersetzern, weiter in eine Installation, in eine Tonspur, in ein Heft. Und mit scheinbar dokumentarischen Bildern werden auch Vorstellungen auf einen Weg geschickt: In einer fotografischen Serie mit Strassen ohne kenntliche Ziele verfängt sich die Erinnerung an Roadmovies oder an die eigene Feriendokumentation aus der sommerlichen Hitze des Südens.

ANONYM SEIN

Daniela Keisers Arbeit berührt immer wieder die anonyme Autorschaft, sei es, indem sie sich Bilder und Texte unbekannter Herkunft aneignet, sei es, dass sie ihren eigenen Werken Spuren eines vorgängigen, ausserkünstlerischen Referenzsystems mitgibt. In einer frühen Arbeit transformierte sie Kleidungsstücke in Objekte, die bei aller Kompaktheit durchlässig blieben für Assoziationen an ihre früheren Trägerinnen und Träger. Dabei mied die Künstlerin jegliche Hinweise auf die Entstehungs-

² Daniela Keiser im Gespräch mit der Autorin. Alle weiteren Zitate der Künstlerin gehen ebenso auf das Gespräch zurück.

as it were make their way from one set of circumstances to the next new set: motifs go from a once publicly accessible picture archive to the exhibition space and from there back into the shelter of a uniquely ordered system. The text of a penal charge makes its way from a police station in Italy via the desks of multiple translators into an installation, into a soundtrack, into a booklet. And, accompanied by supposedly documentary images, ideas are sent in a particular direction: a series of photographs of streets with no identifiable destinations awakens memories of road movies or of one’s own holiday snaps from the summery heat of the south.

BEING ANONYMOUS

Time and again Daniela Keiser’s work touches on the question of anonymous authorship, either when she appropriates images and texts from some unknown source, or when she includes traces of some earlier, non-artistic reference system in her own works. In an early piece she transformed items of clothing into objects that for all their compactness still left room for associations with their earlier wearers. However, the artist was avoiding giving any hint as to the genesis of her *Wickel* which – for all the trouble she had taken creating them – appeared with their labels to the outside like normally marketable articles (figs. pp. 102–105). It was as though Daniela Keiser were anonymously inscribing herself into a circulation of images and objects, only to then present and document these in their disturbingly deviant forms. Although she has not made specific reference to it in her artistic praxis, Keiser has long been fascinated by an event that occurred over ten

bedingungen ihrer *Wickel*, indem diese mit der nach aussen gekehrten Etikette auch nach ihrer aufwändigen Bearbeitung wie marktconforme Artikel in Erscheinung traten (Abb. S. 102–105). Daniela Keiser schrieb sich gleichsam unerkant in einen Kreislauf von Bildern und Gegenständen ein, um diese selbst in ihrer befremdlichen Abweichung zu inszenieren und zu dokumentieren.

Ohne sich in ihrer künstlerischen Praxis darauf zu beziehen, war sie fasziniert von einer Geschichte, wie sie sich vor über zehn Jahren in Philadelphia ereignete: Da war der so genannte «Wireman» aufgetaucht, ein Schöpfer von über siebenhundert mit Draht umwickelten Objekten. Eines Nachts waren sie nachlässig auf die Strasse gekippt worden. Um diesen Künstler, einen besessenen Sammler von Resten der urbanen Gesellschaft, rankten sich ebenso Spekulationen wie um die Funktion seiner Gegenstände, während zwei Galerien diese erfolgreich absetzten.³ Hinter der Identifikation mit dem «Wireman» steckt, wenn man so will, ein Bekenntnis oder ein Plan, der auf Daniela Keisers gesamtes Werk Anwendung finden kann: «Ich habe mich im anonymen Bereich immer am stärksten gefühlt.» Mehr als am Erfinden ist sie am Finden interessiert, mehr als an neuen Setzungen von Bildern oder Objekten an deren formaler, räumlicher und inhaltlicher Deplatzierung.

Eine wichtige Grundlage für ihre Streifzüge durch mögliche Blickwinkel und deren Inszenierung ist das «Archiv der Wissenschaften». So nennt Daniela Keiser das umfangreiche Konvolut von Diapositiven, das sie 1997 und 2004 von einer öffentlichen Bibliothek in Basel übernehmen konnte. Die Sammlung war ursprünglich bestimmt für die schulische Vermittlung fremder Kulturen

years ago in Philadelphia: this was the time when people first became aware of the work of the so-called Wireman, who created over seven hundred objects wound round with wire. These were found casually dumped in the street one night. An obsessive collector of the detritus of urban society, the artist and his works became the subject of intense speculation; two galleries successfully sold his work.³ Keiser's identification with the Wireman could be seen as a confession or as an indication of an intention that holds true for her work as a whole: 'I have always felt at my strongest in the realms of anonymity.' She is more interested in finding than inventing, more interested in the formal, spatial and content-related displacement of pictures and objects than in devising new configurations.

An important foundation for her forays through possible viewpoints and their presentation is the 'Archiv der Wissenschaften', as she herself calls the extensive collection of slides that she acquired from a public library in Basel in 1997 and 2004. The collection had originally been intended as a teaching aid in lessons on foreign cultures and contains a huge variety of images. Keiser's title for the collection points to an ambitious undertaking, with 'Archive' suggesting a systematic order and 'Sciences' a multiplicity of transparent processes designed to build up objective knowledge of the world. The focus of this ethnographic documentation is humankind and its practices, with the photographs intended to provide the most representative motifs. A member of a South American tribe is seen on a ferry, proudly leaning against the railing (fig. pp. 192/193).

³ See Ann Jarmusch, 'Philadelphia Wireman', in *Kunstforum International*, vol. 112, 1991, pp. 219–220.

und beherbergt Bilder unterschiedlicher Motivkreise. Ihr Titel behauptet ein ambitioniertes Unterfangen, ist doch «Archiv» der Indikator für eine systematische Ordnung und «Wissenschaften» ein Vielfaches transparenter Methoden zum Zugewinn objektiver Weltkenntnis. Im Zentrum der ethnografischen Dokumentation stehen der Mensch und sein Brauchtum, wobei die Fotografie jeweils möglichst exemplarische Motive sucht. In stolzer Pose lehnt da der Angehörige eines südamerikanischen Volksstamms am Geländer einer Fähre (Abb. S. 192/193). Mit seinem gefiederten Kopfschmuck, Schürze, Medaillons und Armbinden trägt er alle Attribute, die ihn glaubhaft als «Häuptling» erscheinen lassen. Gleichzeitig trägt das Bild Spuren einer Inszenierung, die den wissenschaftlichen Anspruch in Frage stellen, ja unterlaufen: Der Ort der Aufnahme spricht eher für die touristische Vermarktung eines Klischees als für die Dokumentation eines authentischen Lebenszusammenhangs. Der Umstand, dass die mit einer Blumenranke bestickte Schürze einer anderen Stammes-tradition entstammt als etwa Schmuck und Kopfputz, bestätigt den Verdacht: Das vermeintlich dokumentarische Bild ist überschattet von Imitaten, wie die kulturelle Überlieferung des Fotografen sie forderte.

Abgesandter eines fremden Wissenssystems, bleibt dieser Fotograf ebenso ungenannt wie Ort und Zeit der Aufnahme. Es ist die Intransparenz der Autorschaft, die – vermeintlich objektiv – den Realitätsgrad beglaubigt. Und es ist diese Intransparenz, die Daniela Keiser mit einem eigenen Blick antreten und neue Inszenierungen entwickeln lässt. Sie betritt die Leerstelle der Anonymität, um Blicke umzuleiten. Den Startpunkt ihrer künstlerischen Expeditionen bildet die Lücke oder Unschärfe

With his feathered headdress, garment, medallions and arm bands he is decked out in all the attributes that make him a credible-looking 'chief'. At the same time, however, the picture also has the air of being staged, which casts doubt on and maybe even undermines its scientific usefulness: the location looks more as though it had been chosen to market some cliché for the tourist trade than an authentic backdrop to a genuinely documentary image. And the fact that the garment with its embroidered flowers is not the work of the same tribe that made the adornments and the headdress only confirms our suspicions: this supposedly documentary image is overshadowed by fakery, insisted upon by the photographer with his own particular cultural expectations.

As an emissary from an alien cultural system this photographer is unnamed, as are the place and the time of the photograph. It is the non-transparency of the picture's authorship which – supposedly objectively – lends credence to its level of reality. And it is this non-transparency that appeals to Daniela Keiser with her own particular gaze and prompts her to develop new modes of presentation. She forays into the void of anonymity in order to redirect the viewer's attention. The starting point of her artistic expeditions is the gap or blurred focus in the given system. Setting up her own categories for this system is one way of appropriating this all but unmanageable quantity of slides. At the same her own classification secures the disturbingly successful transfer: only a new order generates a creative tension in her relationship to the system – in this case, to scientific research –, a system that she has just abandoned.

³ Vgl. Ann Jarmusch, «Philadelphia Wireman», in: *Kunstforum International*, Bd. 112, 1991, S. XX

im vorgegebenen Ordnungssystem. Dass sie dieses System nach eigenen Kategorien ordnet, ist einerseits eine Aneignung der kaum überblickbaren Zahl von Diapositiven. Andererseits sichert die eigene Klassifizierung den im Sinne der Irritation erfolgreichen Transfer: Nur eine neue Ordnung erzeugt eine kreative Spannung zum System – hier: zu den Wissenschaften –, aus dem sie soeben ausgetreten ist.

SICH AUFHALTEN

Am Volant eine Frau ist der Titel des Heimatromans von A. E. Crestis aus dem Jahr 1950, einem Grenzwächter, der während langer Dienststunden seinen Fantasien nachgeht.⁴ Daniela Keiser hat das Buch abgeschrieben. Zeile für Zeile, Seite um Seite liess sie den Bleistift über die Linierung leerer Schulhefte gleiten, bezog Interpunktion und Zeilenumbrüche in die Übertragung ein und forderte damit weitgehende Deckungsgleichheit zwischen der selbst ausgelegten Textur und dem älteren Text aus fremder Hand. Im Wartezimmer von Dr. Becker nimmt die Geschichte – eine Erzählung entlang von Projektionen und nicht einlösaren Sehnsüchten – ihren Anfang. Die in der Abschrift verlangsamte Lektüre zwingt zum Innehalten bei Bildern, die der Text vorschlägt. Daniela Keiser hält sich auf in einem Buch, um im Angebot des entschleunigten Lesens einen Ort des Aufenthalts zu entwerfen (Abb. S. 150/151). In ihrer eigenen Arbeit wird sie damit Rezipientin und Produzentin, Lesende und Schreibende zugleich. Immer wieder steckt sie, wie sie selber sagt, «mittendrin», um kreative Zweifel zu stiften an einer objektiven Lesbarkeit der Welt. Sich selbst nimmt sie vom Zweifel nicht aus, im Gegenteil: Distanzverlust ist Voraussetzung für ihr Schaffen.

⁴ A. E. Crestis: *Am Volant eine Frau*, Affoltern am Albis: Aehren Verlag, 1950.

TARRYING A WHILE

Am Volant eine Frau is the title of a 'Heimat' novel written in 1950 by A. E. Crestis, a border guard who indulges in his own fantasies during the many long hours he spends on duty.⁴ Daniela Keiser copied this book out. Line for line, page after page her pencil flowed along the ruled lines of empty school notebooks, transferring punctuation and line breaks into her copy aiming to create in her own version an almost exact replica of the older text by another hand. The story opens in the waiting room of a certain Dr Becker – a story of projections and unfulfillable longings. The much slower reading that came with the act of copying forced her to linger over the images suggested by the text. Daniela Keiser found herself tarrying in a book, creating – through decelerated reading – a place where others could tarry, too (figs. pp. 150/151). In her own work she thus becomes recipient and producer, reader and writer in one. Again and again, as she herself says, she is caught up 'in the midst of something', casting creative doubt on the objective legibility of the world. And she does not exclude herself from this doubt, on the contrary, a loss of distance is crucial to her own creative work. Authors rule the roost. While art historians and critics rely, as ever, on a master discourse where originality and eccentricity are the determining factors, Daniela Keiser resists expectations of a recognisable artistic handwriting and, by largely refusing to exploit her own powers of interpretation, questions the concept of authorship. And, accordingly, she reacts sceptically to what we generally call 'ideas': it is not the abstract, objective thought that empowers Keiser by

⁴ A. E. Crestis, *Am Volant eine Frau*, Affoltern am Albis: Aehren Verlag, 1950.

Autoren haben das Sagen. Während sich Kunstgeschichte und -kritik nach wie vor auf einen Meisterdiskurs berufen, in dem Originalität und Exzentrik bestimmende Faktoren sind, widersetzt sich Daniela Keiser der Erwartung an die wiedererkennbare künstlerische Handschrift und befragt mit ihrem weitgehenden Verzicht auf eine eigene Deutungsmacht Konzeptionen von Autorschaft. Auf das, was wir gemeinhin «Ideen» nennen, reagiert sie entsprechend skeptisch: Es ist nicht der abstrakte, objektivierbare Gedanke, der die Künstlerin handlungsfähig macht, indem er – zunächst Skizze, dann Plan – nach einer Umsetzung verlangt. «Die Idee ist etwas so Schnelles. Ich versuche deshalb, das mit den Ideen etwas ruhiger zu halten.» Indem sie sich in Orte der Bild- und Sprachproduktion hineinbegibt, bremst sie den eigenen Prozess der Produktion. Die Übertragung garantiert einen Zeitgewinn. «Zeit gibt die Sicherheit, dass etwas richtig ist.» Crestis' Romanfigur bewegt sich in der grenznahen Landschaft, und die nicht objektivierbaren Bilder seiner Handlungen bewegen sich in der Lektüre mit. Die inhaltliche Deckungsgleichheit von Original und Abschrift hält der an ein Urheberrecht gebundenen Autorschaft nicht stand. Der Begriff «Autorschaft», der seit dem Mittelalter in der Wissenschaft auch Autorität garantierte,⁵ wird hinfällig, wo nicht Fakten kommuniziert, sondern ein System von Wissen und Erfahrung mit seinen eigenen Mitteln ausgeleuchtet wird.

ÜBERSETZEN

«Es ist Weihnachten. Während einer Messe schläft ein 60jähriger Mann in der Bankreihe vor dir. Plötzlich kippt der Mann nach rechts und bleibt verkrümmt liegen. Er ist nicht mehr ansprechbar.

⁵ Vgl. Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», in: ders., *Schriften zur Literatur*, München: Hansen 1974, S. 7–31, hier S. 18 ff.

clamouring to be realised – first as a sketch, then as a plan. 'Ideas are so fast. So I try to keep the whole business of ideas a bit calmer.' By entering the realms of image and language production, she puts the brakes on her own process of production. Copying something out means gaining time. 'Time gives you the certainty that something is right.' The hero of Crestis' novel operates in a border region, and the not-objective images of his actions come to life as one reads. The fact that the content of the copy is identical with that of original is not compatible with the notion of copyrighted authorship. The concept of 'authorship' that has been a guarantee of authority in academia since the Middle Ages⁵ ceases to apply when it is not facts that are being communicated but a system of knowledge, and experience is being illuminated by its own means.

TRANSLATING

'It's Christmas. A sixty-year-old man is sleeping through the mass in the pew in front of you. Suddenly he tips over to the right and lies there motionlessly, curled up. You can't talk to him. He's not foaming at the mouth. The organist plays the organ.' So much for one of a total of seven episodes that Daniela Keiser wanted to send on a 'translation voyage' in 1998. Despite the undeniably extreme, even life-threatening nature of the situation, the short sentences of the original texts betray no sense of fellow feeling. 'A ten-year-old boy, doing an Indian war dance, stumbled and fell into the fire. He lay there for seconds on end', reads another text further down. Or: 'You open the doors. A large decorator is sitting

⁵ See German translation of Michel Foucault, 'Was ist ein Autor?', in idem, *Schriften zur Literatur*, Munich: Hansen 1974, pp. 7–31, here pp. 18 ff.

Er hat keinen Schaum auf den Lippen. Der Organist spielt die Orgel.» So weit eine von insgesamt sieben Episoden, die Daniela Keiser 1998 auf einen eigentlichen «Übersetzungsparcours» schicken sollte. Die kurzen Sätze des Originaltextes verraten trotz der unbestritten zugespitzten, ja lebensbedrohenden Situation keine Anteilnahme. «Ein 10jähriger Knabe ist beim Indianertanz gestolpert und ins Feuer gefallen. Darin bleibt er zählbare Sekunden liegen», heisst es weiter unten. Oder: «Du öffnest die Türe. Ein grosser Lackierer sitzt benommen am Boden und erzählt von starken Schmerzen im rechten, unnatürlich abgewinkelten Oberschenkel.» Im «Du» verrät sich weniger eine angesprochene Person als ein sich selbst zugewandter Beobachter, eine Beobachterin, deren innerer Monolog uns in eine surreal anmutende Gegenwart führt. Sieben Mal drei bis fünf Zeilen lang sind wir Zeugen von sparsam beschriebenen Szenen, die ohne kausale Zusammenhänge auskommen und gerade deshalb den Interpretationsspielraum der sprachlichen Übertragung offenhalten.

Im Künstlerheft *Südöstlich über dir* durchlaufen die Texte vierzehn Übersetzungen, fügen sich vierzehn Mal einer anderen Autorschaft. Jede Übertragung wird zum Ausgangstext für die nächste: Vom Deutschen geht es zunächst ins Englische und dann zurück ins Deutsche. «Er hat keinen Schaum vor dem Mund. Der Organist spielt Orgel», heisst es jetzt. Von hier noch einmal ins Englische und zurück ins Deutsche. «Sein Mund schäumt nicht. Der Organist spielt Orgel», Aus dem ehemals «grossen Lackierer» ist ein «dicker Maler» geworden, der «hilflos» auf dem Boden sitzt. Im Vergleich zu dem, was wir als Original zu bezeichnen gewohnt sind, nehmen Unschärfen überhand, werden inhaltliche Irritati-

on the floor in a daze, describing severe pains in his right thigh, which is at an unnatural angle.’ The familiar ‘You’ of the form of address suggests less another person than someone talking to him or herself, observing a situation, their internal monologue drawing us into a surreal scenario. For seven times the length of three to five lines we are witness to sparingly described scenes that manage without causal connections and, as a direct consequence, leave considerable room for interpretation when they are translated into another language.

In the artist’s book *Südöstlich über dir* the texts are translated fourteen times in succession; fourteen times they have to bend to the will of a different author. Each translation becomes the basis for the next: initially the texts go from German into English and back into German. The original – ‘Er hat keinen Schaum auf den Lippen. Der Organist spielt die Orgel.’ – has now turned into ‘Er hat keinen Schaum vor dem Mund. Der Organist spielt Orgel.’ This is then translated into English again and back into German: ‘Sein Mund schäumt nicht. Der Organist spielt Orgel.’ And, in a similar process, the ‘big decorator’ has turned into a ‘fat painter’, sitting ‘helplessly’ on the floor. In comparison to what we are accustomed to call the original, any imprecisions gain the upper hand, awkwardnesses in the content are ironed out and/or the sense of tragicomedy is heightened: ‘The door opened and a good painter, sitting on the floor, complained – hopefully – that his knee was hurting and that he was in a miserable state.’ This was the gist of Tanja Duncker’s translation from Kurdish into German, after the text had already been reinterpreted in Turkish, Romansh, French and Japanese.

onen geglättet oder aber die tragische Komik gesteigert: «Die Türe öffnete sich und ein guter Maler, der auf dem Boden sass, beklagte sich hoffnungsvoll, dass seine Knie schmerzten und er sich in einem miserablen Zustand befand.» Tanja Duncker übersetzte so aus dem Kurdischen ins Deutsche, nachdem bereits das Türkische, Romanische, Französische und Japanische den Texten ihre Interpretationen eingeschrieben hatten.

Wie in einem wissenschaftlichen Verfahren ist Daniela Keisers Versuchsanordnung transparent gemacht, sind alle beteiligten Übersetzenden genannt: «Daniela Keiser schreibt DEUTSCH. Catherine Schelbert übersetzt aus dem DEUTSCHEN ins ENGLISCHE. Ursula Freiburghaus übersetzt aus dem ENGLISCHEN ins DEUTSCHE. David Steel übersetzt ...» Das Heft präsentiert sich als Schulheft im DIN-A4-Format mit einer aufgedruckten, leeren Etikette auf dem Umschlag. Die auch typografisch unaufgeregte Ausstattung trägt insofern die Handschrift der Künstlerin, als sie deutlich macht: Hier geht es um Deutungs- und nicht um Erscheinungsweisen. Die Kunst verbirgt sich in der Lücke zwischen den fiktiven Erzählungen und der Realität produktiver oder auch destruktiver kultureller Missverständnisse.

Auch bei der raumspezifischen Auslage ihrer sprachbasierten Arbeiten legt es Daniela Keiser nicht auf eine Ästhetik an, die an einen fiktiven Ort entführt, im Gegenteil: Abschrift, Übersetzung und Lektüre haben ihren Ort im Alltag und sollen auch unter den Bedingungen der Kunstrezeption diesem zugehörig bleiben. In der Galerie Stampa waren die Seiten von *Südöstlich über dir* 1998 auf vier längs aneinandergerückten Tapeziertischen angeordnet, denen auf einer Seite weisse Eames-Fiberglass-Stühle zugeordnet waren (Abb. S. 140/141). Wie säuberlich vorbereitete Sitzungs-

As though she were conducting a scientific experiment, Daniela Keiser’s methods are clearly described and all the participating translators are named: ‘Daniela Keiser writes in GERMAN. Catherine Schelbert translates from GERMAN into ENGLISH. Ursula Freiburghaus translates from ENGLISH into GERMAN. David Steel translates . . .’ The book is designed to look like an A4 school notebook with an empty label printed on the cover. And the undramatic typography also bears the stamp of the artist, as she plainly states: this is about interpretation and not about appearances. The art is tucked away in the gap between fictitious narratives and the reality of productive – or destructive – cultural misunderstandings.

Similarly, in the site-specific arrangements of her language-based works Daniela Keiser’s focus is not on establishing an aesthetic, designed to whisk the viewer away to some imagined place; on the contrary, copying, translating and reading are all part of daily life and even in the context of art and its reception they should still be just that. In the Galerie Stampa in 1998 the pages of *Südöstlich über dir* were arranged on four wallpapering tables lined up end to end, with white fibreglass Eames chairs placed along one side of them (fig. pp. 140/141). The sequence of texts looked like carefully prepared papers for a meeting of a seven-person committee and, in the absence of the committee members, conveyed something of the power or powerlessness that is reflected in one’s control or lack of control of language. For Keiser the decision to add the chairs that were already in the gallery was almost something of a relief: ‘It’s liberating to see the way that installations always look different.’ Above all,

unterlagen für ein siebenköpfiges Gremium nahm sich die Folge der Texte aus und erzählte in der Absenz der Podiumsteilnehmer etwas von der Macht oder Ohnmacht, die sich in der Kontrolle wie im Kontrollverlust über Sprache abbildet. Der Entscheid, die Stühle einzusetzen, die am Ort vorhanden waren, sei einer Erleichterung gleichgekommen: «Es ist befreiend, zu beobachten, dass Installationen immer wieder anders aussehen.» Vor allem aber beobachten wir im Entscheid gegen eine selbst entworfene und also «autorisierte» Ästhetik einmal mehr Daniela Keisers künstlerische Haltung. Um zu beobachten, wie sich Texte in der Welt einnisten und fortschreiben, setzt sie diesen Prozess selbst in Gang. Indem sie übersetzt oder vielmehr übersetzen lässt, tritt die Relativität von Macht zu Tage. Und diese muss sich per definitionem jedem verbindlichen Erscheinungsbild entziehen.

In *Felloni & Buonvicini* (1999) (Abb. S. 142/143) oder *Le strade di Palumbo* (2001) (Abb. S. 144/145) gewinnt der Aspekt der Macht eine zusätzliche Pointe: Ausgangspunkt der «Übersetzungs-Kaskade» sind hier nicht fiktive Texte, sondern die Protokolle italienischer Polizeikommandanten: Am 31. Juli 1996 wurde bei Daniela Keiser in der Bar des Bahnhofbuffets von Viareggio Falschgeld beschlagnahmt, und am 17. September 2000 spricht sie bei der Polizei an der Piazza Garibaldi in Neapel vor; nicht als Verdächtige diesmal, sondern um Anzeige zu erstatten und zwei Täter zu denunzieren, die sie mit dem Mofa überrascht und ihr die Kamera entrissen hatten. Im Fortgang der Übertragungen des Tatbestands wird Daniela Keiser, die sich zu Beginn selbst gegen die Begleitung durch einen Verteidiger entschieden hatte, zunehmend ohnmächtig: «Frau Kaiser hat nicht genügend getan, um die Möglich-

this decision against creating her own, 'authorised' aesthetic once again reflects Daniela Keiser's artistic approach. In order to observe how texts lodge in the world and continue to evolve, she herself sets just such a process in motion. By translating, or having translations made, she turns the spotlight on the relativity of power. And, by definition, this has nothing to do with any fixed appearance.

In *Felloni & Buonvicini* (1999) (figs. pp. 142/143) and *Le strade di Palumbo* (2001) (figs. pp. 144/145), for instance, there is another aspect to the matter of power: in this case the starting points for the 'translation cascade' are not fictitious texts but the statements taken by Italian police officers. On 31 July 1996, in the bar of the station buffet in Viareggio, forged banknotes were confiscated from Daniela Keiser; on 17 September 2000 she was interviewed by the police at the Piazza Garibaldi in Naples – not as a suspect this time, but in order to bring charges and denounce two assailants who caught her unawares on a moped and ripped her camera from her. As the circumstances are translated and retranslated, Daniela Keiser, who had decided not to appear with a defence lawyer, becomes increasingly helpless: 'Since Mrs Kaiser spoke Italian, she was informed of the reason for her detention and of her right to defend herself. Mrs Kaiser did not make use of this right.' – As the chance outcome of a protracted series of reinterpretations, this statement illustrates a different truth: in her artistic strategies 'Mrs Kaiser' does not lodge complaints, she offers no resistance, nor does play for her own tactical advantage in the art market or in the exhibitions business. But it is her reluctance to lodge complaints that gives her the freedom to be a full-time observer.

keit für eine Einsprache zu nutzen.» – Zufälliges Endprodukt einer fortgesetzten Neudeutung, illustriert der Satz etwas Wahres: «Frau Keiser» legt in ihrer künstlerischen Strategie nicht Einsprache ein, sie leistet nicht Widerstand und erweist sich auch nicht als Taktikerin des Kunstmarkts oder des Ausstellungsbetriebs. Aus ihrer Zurückhaltung in der Einsprache gewinnt sie die Freiheit, ganz Beobachterin zu sein.

EINLADEN

«Diese Geschichten könnte man einem Fotografen geben, und er könnte ein Bild daraus machen.» Daniela Keiser bezieht sich auf die weiter oben erwähnten Kurzgeschichten, die für sie selbst als Handlungsanweisungen an einen anderen Bildautor, eine andere Bildautorin lesbar sind. In der zitierten Möglichkeitsform steckt mehr als ein Versuch, der eigenen Textarbeit in einer sonst bilderreichen Arbeit ihren Platz zuzuordnen. Dass ein auf Sprache basiertes Bild die Regieanweisung an einen anderen, bilderzeugenden Autor enthält, ist eine Beschreibung der eigenen, alltäglichen Lektüre und ein Prinzip, das Daniela Keisers Arbeit innewohnt. Meist tragische Kurzmeldungen in der Tageszeitung drängen ihr die Verarbeitung in eigenen Texten auf. Die ungeschönte, knapp benannte, existenzielle Gefährdung findet sich wieder in «Sprachbildern», die in neue, fiktive, wenn auch dokumentarisch anmutende fotografische Bilder übertragen werden könnten. Bei allem Bewusstsein der eigenen Ohnmacht gegenüber den Weltereignissen und bei aller Diskretion ihrer Formulierungen liegt darin etwas wie ein leiser Appell: Es gilt, auf der Hut zu sein vor Bildern in ihrer sinnlichen und sprachlichen Vielfalt, sind sie doch immer – ob gefunden,

INVITING

'You could give these stories to a photographer, and he could make a picture from them' – Daniela Keiser's own comment on the aforesaid short stories, that she herself feels could be read as instructions for some other author working with images. But her use of the conditional tense is about more than an artist trying to find a place for text-based pieces in what is otherwise a mainly pictorial body of work. That an image, based on language, should contain instructions for another image-producing author reflects her own daily reading and a principle that is intrinsic to her work. She is often moved by short, usually tragic news items in the daily papers to deal with them in texts of her own. Bald outlines of existential threats are transposed into 'word pictures' that can then be reworked as new, fictive, documentary-style photographic images. For all her awareness of the individual's powerlessness to influence world events, Keiser is nevertheless quietly appealing to her fellow human beings: she is reminding us to be on our guard against images in all their sensory and linguistic diversity, for – be they found, staged, remembered or even only wishful thinking – they are always the outcome of the subjective arguments of their authors, individual and collective alike. 'One is in a no-man's-land, caught in a pause, a void in space and time where the familiar and the unfamiliar, fantasy and facticity, the mental and the physical can recombine in a completely new way.'⁶ As the term implies, the no-man's-land in Daniela Keiser's pictorial work is bereft of

⁶ Beatrix Ruf, 'Aufdecken – Zudecken – Entdecken. Vom Fleck der Engel zum Mittelpunkt der Welt', in *Daniela Keiser, Lilien Chrysanthemen Gerbera*, Zürich: Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung (Collection Cahiers d'Artistes), 1997, p. 17.

inszeniert, erinnert oder auch nur gewünscht – das Ergebnis einer subjektiv argumentierenden, individuellen oder kollektiven Autorschaft.

«Man hält sich in einem Niemandsland auf, einer Pause, einer Leerstelle in Raum und Zeit, die Bekanntes und Unbekanntes, Phantasie und Faktizität, mentale und physische Bereiche neu zu mischen vermag.»⁶ Das Niemandsland in Daniela Keisers bildnerischer Arbeit ist, wie das Wort besagt, unbesiedelt. Einerseits werden damit ihre Objekte, Räume, Texte und Bilder für die Vorstellungen der Betrachterinnen und Betrachter durchlässig, andererseits gebietet sie ihnen durch die präzise Setzung der Motive einen irritierenden Einhalt: Im Wiedererkennbaren ist dem Niemandsland eine Grenze gesetzt. Und doch ist Daniela Keisers künstlerische Welt ein einladender Ort, der anderen Autoren und Autorinnen Gastrecht bietet. Die Übersetzerinnen und Übersetzer, die sich an der schier unmöglichen Präzision sprachlicher Übertragungen abarbeiteten, sind schon erwähnt worden. Im Künstlerbuch *Die Stadt*⁷ nun lud Daniela Keiser Schriftstellerinnen und Schriftsteller ein, die menschenleeren Orte von städtischen Filmkulissen neu zu bespielen. Damit wird ihre eigene Arbeit definitiv selbst zum Ort des Übergangs: Mit dokumentarischem Blick fotografierte sie die künstlich errichteten Kulissen von Städten, die sich ihrerseits auf reale Orte beziehen, um die so erzeugten Bilder mit fiktiven Geschichten erneut zu erweitern. Längst ist nicht mehr klar, wo nun die Wirklichkeit stattfindet: im Kopf, im Bild, im Text,

6 Beatrix Ruf, «Aufdecken – Zudecken – Entdecken. Vom Fleck der Engel zum Mittelpunkt der Welt», in: *Daniela Keiser, Lilien Chrysanthen Gerbera*, Zürich: Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung (Collection Cahiers d'Artistes), 1997, S. 17.

7 Andreas Fiedler (Hrsg.), *Daniela Keiser – Die Stadt. Filmarchitekturen*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2007.

human beings. On one hand, the objects, spaces, texts and images are open to the viewers' imaginations; on the other hand, by precisely placing her motifs she disturbingly stops their thoughts in their tracks. Limits are set on this no-man's-land by its very recognisability. And yet Daniela Keiser's world is an inviting place where other authors enjoy the rights of welcome guests. We have already alluded to the translators who struggle with the sheer impossibility of coming up with precise linguistic equivalents. In the artist's book *Die Stadt*⁷ Daniela Keiser invited a number of writers to come up with new stories for the deserted regions of urban film sets. This in itself definitively casts her own work in the role of a place of transit: with her own documentary eye she photographs artificial urban scenarios – recreations of real places – and fills these images with yet more fictitious events. For a long time now, there has been no certainty as to where reality happens: in our minds, in the image, in the text, against the artificial backdrop or in those places in the world that the film sets are simulating? The invitation still stands: Daniela Keiser 'authorises' us to allow our subjective and objective responses to mingle in our readings of her images and texts. And we may feel the same sense of uncertainty that permeated Gabi in the department store in Zurich when she typed the words: 'my name is gabi and I am . . .'

7 Andreas Fiedler (ed.), *Daniela Keiser – Die Stadt. Filmarchitekturen*, Basel: Christoph Merian Verlag, 2007.

vor den Kulissen oder an jenen Stellen in der Welt, die die Kulissen simulieren? Die Einladung gilt: Daniela Keiser «autorisiert» uns zu einer Bild- und Textlektüre, in der das Subjektive und das Objektive ineinander übergehen. Die Unsicherheit darf uns begleiten wie Gabi im Zürcher Warenhaus an der neuen Schreibmaschine: «Ich heisse und bin ...»