

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2011)

Heft: 88: Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan

Artikel: Paul Chan : essentially alien : notes from outside Paul Chan's Godot = absolut fremd : periphere Anmerkungen zu Paul Chans Godot

Autor: Lambert-Beatty, Carrie / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679752>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Essentially Alien:

CARRIE LAMBERT-BEATTY

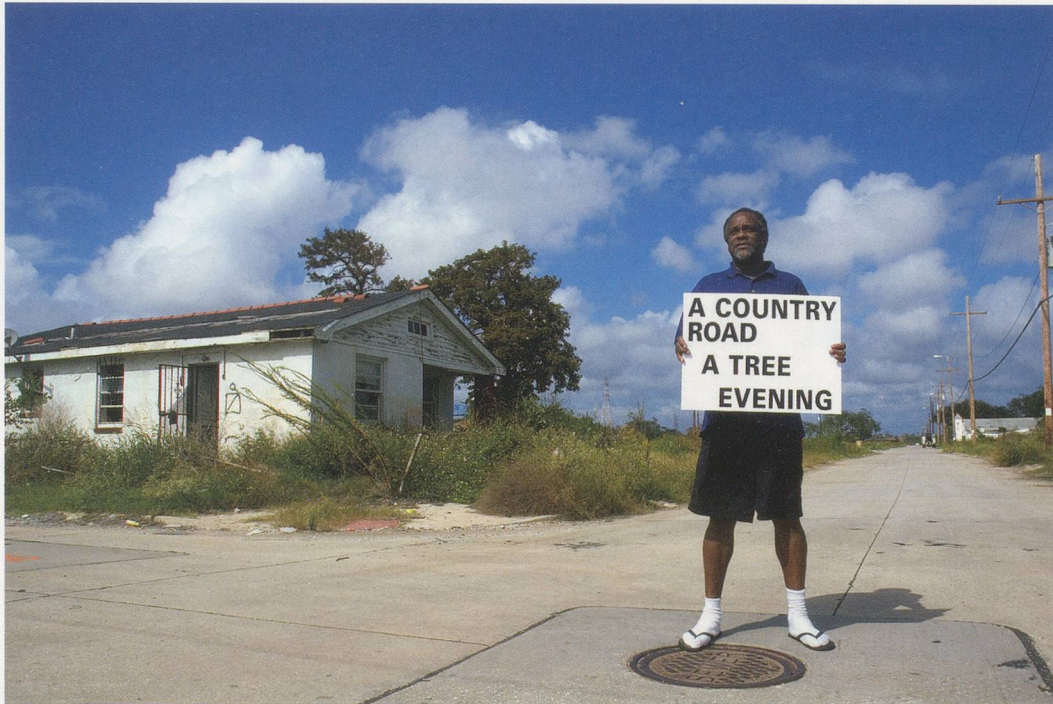
Notes from Outside Paul Chan's *Godot*

1.

In a way, it's not hard to describe what took place.¹⁾ In November 2006, New York-based artist Paul Chan went to New Orleans to give a talk. The city was still devastated by Hurricane Katrina and like so many other visitors he was overwhelmed by the evidence of destruction, loss, and displacement. The very landscape—the Lower Ninth Ward reduced to a neo-rural wasteland—was hard to visually process. Then an aesthetic correlation pulled the scene into focus: “Standing there at the intersection of North Prieur and Reynes, I suddenly found myself in the middle of Samuel Beckett’s *Waiting for Godot*.” Back in New York, Chan connected with public arts non-profit Creative Time (whose director, Anne Pasternak, was hoping to launch a project in New Orleans) and the Classical Theatre of Harlem (which had just closed

CARRIE LAMBERT-BEATTY is the John L. Loeb Associate Professor of the Humanities at Harvard University in the Department of History of Art and Architecture and the Department of Visual and Environmental Studies.

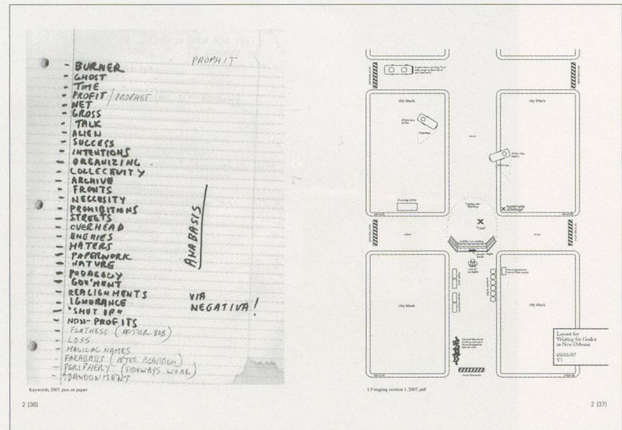
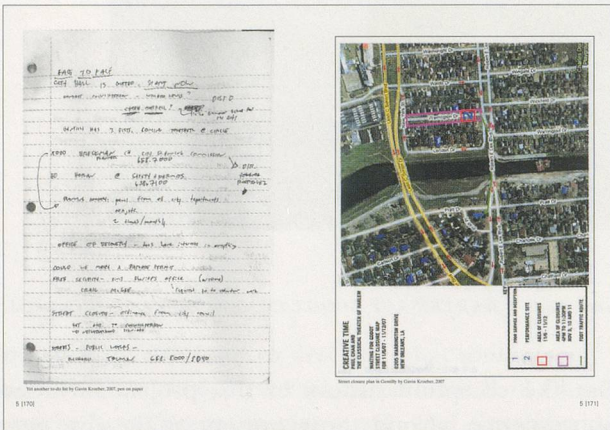
an acclaimed, Katrina-inspired version of *Godot*), and they set about manifesting the vision: a free, public, site-specific *Waiting for Godot* performed at an intersection in the Lower Ninth Ward. Of course, almost as quickly as Chan recognized the aesthetic correctness of the image, he saw how wrong it could be ethically. Besides the usual questions about art’s ability to make a difference, he’d be an outsider jetting in to a community now defined by disaster to offer a gift no one had asked for—a famously opaque, fifty-five-year-old play by a dead, white European no less—while families still needed homes to be rebuilt, facilities to be reopened, neighbors to return. The first step, then, was to ask people in New Orleans what they thought of the idea and how to make it meaningful in its context.



PAUL CHAN, *WAITING FOR GODOT IN NEW ORLEANS*, 2007, performance photo / *WARTEN AUF GODOT IN NEW ORLEANS*, Szenenbild.

The result was a massive, months-long endeavor. Chan relocated to New Orleans, volunteered to teach at Xavier University and the University of New Orleans, coordinated workshops and potlucks, and met with New Orleanians in their churches, community groups, studios, and homes. Inspired by a local friend's injunction to "do the time and spend the dime," Chan and Creative Time launched what he called the Shadow Fund, giving grants to local aid organizations in amounts that totaled, dollar for dollar, what was spent producing the play. He altered his initial vision so that *Godot* was performed in the diverse Gentilly neighborhood as well as the more infamously devastated—and disaster-tourist-attracting—Ninth Ward. Local flavor was added, with New Orleans food and music before the performances and Louisiana accents and references slipped into it. Thousands of people—local residents, evacuees, art fans—lined up for four performances, so many that a fifth was added by popular demand.

But the reception history of this project includes an audience beyond those present at the five performances, as must have been Chan's wish, for his documentation is both thorough and accessible. First online and now in the form of a book, he has made available everything from scrawled notes to performance props, newspaper clippings, and recorded interviews. His entire archive of the project was purchased by the Museum of Modern Art, with Chan stipulating that the museum preserve the organizing materials as well as the play's documents, and make both publicly accessible. An installation of archive material is on view at MoMA through September 2011. It is such documentary material that I've been mining—trying to figure out just what *WAITING FOR GODOT IN NEW ORLEANS* (2007) really was, or is; and meanwhile wondering whether an account from outside can sit respectfully alongside the many versions that have been produced by its participants, or whether it displaces the subject it is trying to serve.



Creative Time has a shorthand for the questions that have plagued socially site-specific artworks, no matter how good their intentions. He calls it the “parachute problem.” If the documentation of *GODOT IN NEW ORLEANS* shows anything, it is how seriously everyone involved struggled with, “in a nutshell, the riddle of how to work intensively, responsibly, and collaboratively in locales that are not your own.”³⁾

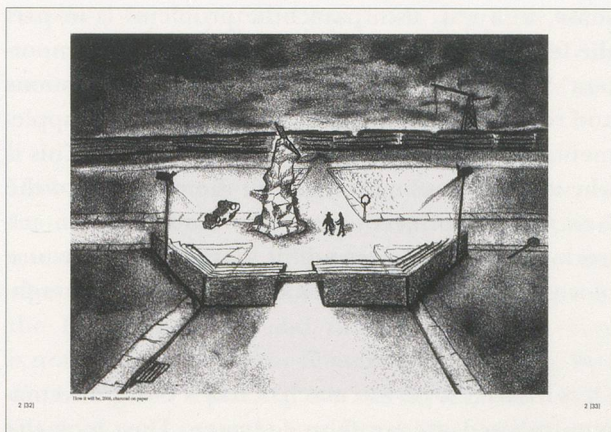
GODOT IN NEW ORLEANS gives an unexpected answer. You would think all that organizing work was aimed at embedding the project in its social environment, naturalizing it to its physical and social locales. But it’s not clear that’s what happened. Chan has said that what made his project successful wasn’t the way Beckett’s play adapted to the environment, but rather its “essential alienness.”⁴⁾ Perhaps that’s why elements like the pre-performance gumbo and the second-line jazz band seem such overtly clumsy attempts to blend in—the taped-together camouflage an alien might wear as he lands in New Orleans... in a parachute.

This is not to say the project failed; it’s to say it successfully demonstrated the inadequacy of embeddedness as an ideal—either for what Chan did in New Orleans, or for what art does in society today.

2.

Could *Waiting for Godot* take place in New Orleans? Could a production of *Godot* reach out to exhausted New Orleanians rather than impose something on them? Would it divert funds and attention needed elsewhere in the city? Would it accomplish anything locally, or just enhance Chan’s reputation back in the art world? In other words, could *Waiting for Godot* take place without taking the place?

The questions faced by Chan and his collaborators link his *Godot* project to a conversation that has been ongoing since the mid-1990s about community-based, or new public art—projects that are specific not only to their physical locations, but to the social and historical sites they engage.²⁾ Gavin Kroeber of



PAUL CHAN, *double spread from /
Doppelseite aus Waiting for Godot in New Orleans:
A Field Guide*, 2010.

3.

When the question of art's political potential is raised in contemporary art discourse (and sometimes it seems nothing else is), the main tendency since at least the 1990s has been to question the distinction between its two terms: to "blur the line between art and life," as the phrase goes. A political activist and an artist, Paul Chan might be the exemplary figure for the great blur—if he didn't spend all his time resisting it. As he puts it in an interview with George Baker, "the desire to bridge what we call art and politics is in fact a fear of both."⁵⁾

4.

Chan does not pretend the idea of an outdoor *Godot* emerged out of the community's own needs or desires—in fact as you track Chan's movement between art schools, FEMA trailers, and bureaucrats' offices, it becomes clear that if there was any singular "community" involved in this project it is the one that he and his collaborators called into being. In fact, there is a distinctly visionary quality to his picturing of Vladimir and Estragon in the Lower Ninth Ward (Chan has also called it a hallucination), and it is his vision that recurs as the origin moment of the project in most all the narratives surrounding it. The artist

has a vision that he makes manifest: it's a model of inspiration, imagination, and imposition, as alien to the mode of socially engaged art-making from the last twenty years as Beckett's modernist play itself. Situating the play on the streets of New Orleans was "my way of reimagining the empty roads, the debris, and above all, the bleak silence as more than the expression of mere collapse." This artistic "reimagining" turned out to require teaching and meeting and donating, processes that happened at the same time as theater-specific activities like producing and rehearsing. I suspect that for the people involved in them they felt like—and so they were—part of a single process. But for us?

When an art work's genre is hard to name, the category of performance always obliges; perhaps, then, the Beckett play is essentially a prop in a piece of performance art, a now-classic work of literature serving as the occasion for all the possibilities of art in an expanded field. But I would resist calling *GODOT IN NEW ORLEANS* a performance—not because it wasn't theatrical, but because it was plural. It would be easy enough to call everything Chan did in New Orleans part of a singular work of art. But there's more to be gained by admitting that the relationship between his different activities is strange, and strained; that *GODOT IN NEW ORLEANS* is less a model artwork than a model of art's relationship to its social world.

5.

Footnotes. Illustrations. Indices. These are the additions, the extraneous parts of the textual apparatus that Jacques Derrida often focused on, finding the keys to literature and philosophy in elements seemingly external to "the text itself." They are also a few of Chan's favorite devices. His film *BAGHDAD IN NO PARTICULAR ORDER* (2003), for instance, has what he calls "online footnotes" on his website that explicate, relate to, or riff on its scenes. His recent essay in *October* has footnotes that are illustrations.⁶⁾

Derrida was interested in these elements of texts because his basic intervention was in the pursuit of origin, purity, and presence in Western thought and, in particular, the way language is understood as supplemental to reality—outside and secondary to it. A supplement is a thing added on. But the oldest mean-

Another way to put it: Chan made a project using community organizing, teaching, and potluck dinners that defends, of all things, the autonomy of art.

8.

How to reinvent aesthetic autonomy in the twenty-first century: can that possibly be an appropriate question to pull from this project? I'm not sure. But what took place in New Orleans has two avenues into the future: memory and history. Memory's route is not available to me, or to most of you reading. But, displacing and replacing, our add-on reception helps shape its path, nevertheless, into textbooks and classrooms, galleries and archives, and the imaginations of those who find it there. And what I see moving forward is not a solution to art and politics, but an arguing, limping assemblage of the two.

1) Quotes in this section are from Paul Chan, "Waiting for Godot in New Orleans: An Artist's Statement" in *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*, ed. Paul Chan (New York: Creative Time, 2010), pp. 25–28, but my capsule description is distilled from many accounts given by Chan and others (most also included in the *Field Guide*). In some way, the project is a narrative. Am I recounting it objectively? Can I write without overwriting? Do you really have to ask?

2) Nato Thompson places the project in this lineage, while also suggesting its divergence from it, in his "Destroyer of Worlds," *Field Guide*, pp. 38–49.

3) Gavin Kroeber, "Producing Waiting for Godot in New Orleans," *Field Guide*, pp.138–147, 138.

4) In Claudia La Rocco, "An Interview" (interview of Paul Chan), *The Brooklyn Rail* (July/August 2010), pp. 22–26, 24.

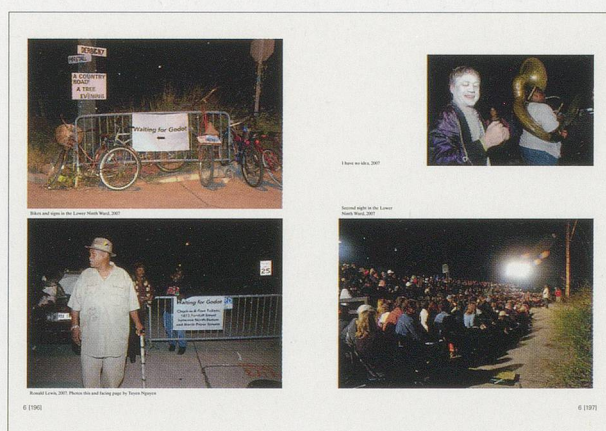
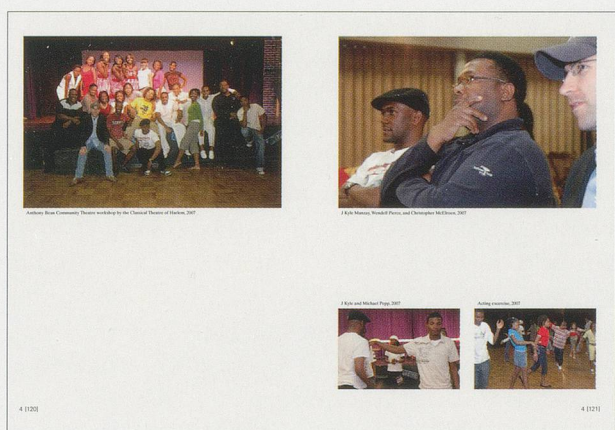
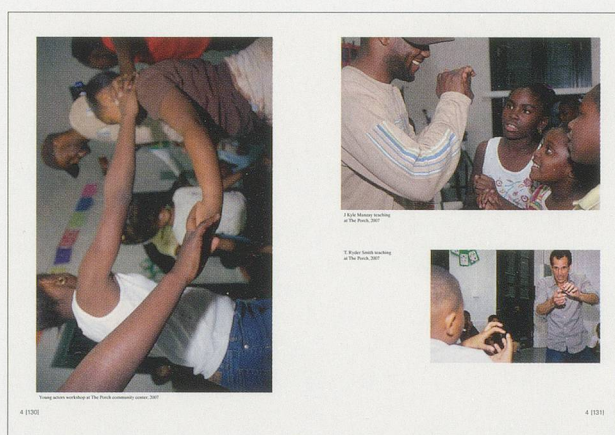
5) George Baker, "An Interview with Paul Chan," *October*, No. 123 (Winter 2008), pp. 205–233, 216.

6) Paul Chan, "The Spirit of Recession," *October*, No. 129 (Summer 2009), p. 3–12.

7) Based on the definition of the word "supplement" from the Oxford English Dictionary Online: www.oed.com

8) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, Corrected Edition (Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1998), p. 145.

9) Quoted in Zachary Youngerman, "Waiting for Godot in New Orleans," *Next American City*, 13 July 2010, www.americancity.org.



PAUL CHAN, double spreads from /
Doppelseiten aus Waiting for Godot in New Orleans:
 A Field Guide, 2010.

Absolut fremd:

CARRIE LAMBERT-BEATTY

Periphere Anmerkungen zu Paul Chans *Godot*

1.

Was geschah, ist schnell erzählt.¹⁾ Der New Yorker Künstler Paul Chan reiste im November 2006 für einen Vortrag nach New Orleans. Die Wunden, die der Hurrikan Katrina geschlagen hatte, waren noch nicht verheilt. Chan war wie so viele vor ihm vom Ausmass der Zerstörung, von der Not und Obdachlosigkeit erschüttert. Die Szenerie – Stadtviertel wie der Lower Ninth Ward lagen brach wie Ackerland – überwältigte das Auge. Dann bot sich überraschend ein ästhetischer Zusammenhang an, der das Gesehene fassbar machte: «An der Kreuzung North Prieur und Reynes Street fühlte ich mich plötzlich in Becketts *Warten auf Godot* versetzt.» Zurück in New York kontaktierte Chan Creative Time (einen Fonds

CARRIE LAMBERT-BEATTY ist John L. Loeb Associate Professorin of the Humanities des Instituts für Kunst- und Architekturgeschichte sowie des Instituts für Bild- und Umweltwissenschaft an der Harvard University.

für Kunst im öffentlichen Raum, dessen Direktorin Anne Pasternak an einem Projekt für New Orleans interessiert war) und das Classical Theatre of Harlem (das eben eine von Katrina angeregte *Godot*-Inszenierung beendet hatte). Gemeinsam fassten sie einen Plan: eine kostenlose, ortsspezifische Produktion von *Warten auf Godot* an einer Kreuzung im Lower Ninth Ward. Natürlich erkannte Chan sofort die ethischen Risiken des Vorhabens, so treffend es in ästhetischer Hinsicht auch sein mochte. Abgesehen von der unvermeidlichen Frage, ob Kunst überhaupt etwas bewirken kann, würde er als ungebetener Fremder in ein Krisengebiet kommen, wo es noch immer eingestürzte Häuser, geschlossene Betriebe und menschenleere Viertel gab, mit nichts im Gepäck als dem

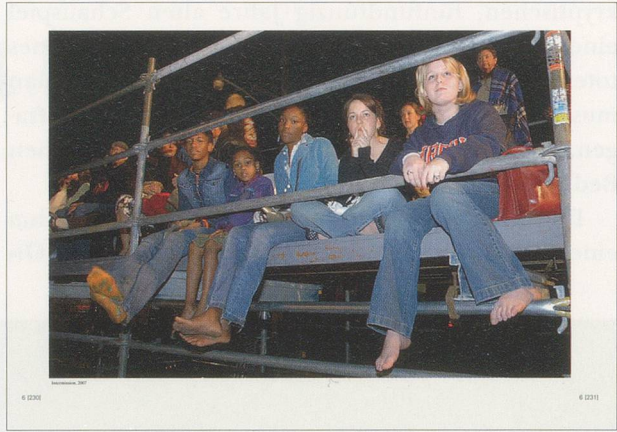
kryptischen, fünfundfünfzig Jahre alten Schauspiel eines toten Schriftstellers – schlimmer noch, eines toten, weissen, europäischen Schriftstellers! Man musste zuallererst die Menschen in New Orleans fragen, was sie von der Idee hielten und unter welchen Bedingungen sie sich sinnvoll realisieren liess.

Dieser erste, ungemein schwierige Schritt nahm einen Monat in Anspruch. Chan zog nach New Or-

leans, unterrichtete ehrenamtlich an der Xavier University und der University of New Orleans, organisierte Workshops, Potlucks (Essen, bei denen jeder Gast eine Speise mitbringt) und besuchte Kirchen, Versammlungen, Werkstätten und Wohnungen. Den Ratschlag eines einheimischen Freundes befolgend, «weder Zeit noch Geld zu sparen», gründeten Chan und Creative Time den sogenannten «Shadow Fund»,



PAUL CHAN, WAITING FOR GODOT IN NEW ORLEANS, 2007, performance photo / WARTEN AUF GODOT IN NEW ORLEANS, Szenenbild.



der für jeden Dollar, der in die Produktion des Theaterstücks floss, einen weiteren Dollar an lokale Hilfsorganisationen überwies. Entgegen dem ursprünglichen Plan wählte man neben dem Ninth Ward, der mittlerweile zum Mekka des Katastrophentourismus aufgestiegen war, einen zusätzlichen Schauplatz im ethnisch gemischten Viertel Gentilly. Die Vorstellungen wurden mit ortstypischen Speisen und Musik eingeleitet und sowohl sprachlich als auch kontextuell dem Lokalkolorit angepasst. Tausende Besucher – Einheimische, Evakuierte, Kunstfreunde – standen für *Godot* Schlange. So gross war der Andrang, dass den vier Aufführungen eine fünfte hinzugefügt werden musste.

Doch die Wirkung des Projekts geht weit über diesen Rahmen hinaus. Chan hat es gründlich dokumentiert und alle Materialien – Notizen und Requisiten, Zeitungsausschnitte und Interviews – online und nun auch in Buchform veröffentlicht. Das Archiv befindet sich heute im Besitz des Museum of Modern Art in New York, das sich beim Ankauf verpflichtete, es in seiner Gesamtheit zu verwahren und allgemein zugänglich zu machen. Eine Installation des Archivs ist bis September 2011 im MoMA zu sehen. Ich durchsuchte diese Fundgrube nach einer Antwort auf die Frage, was damals bei *WAITING FOR GODOT IN NEW ORLEANS* (Warten auf Godot in New Orleans, 2007) wirklich geschah. Kann es mir als einer distanzier-ten Beobachterin gelingen, meine Betrachtungen respektvoll neben die Augenzeugenberichte der Be-

teiligten zu stellen, oder sind meine noch so gut gemeinten Versuche dazu verurteilt, ihren Gegenstand auszulöschen?

2.

Kann *Warten auf Godot* in New Orleans aufgeführt werden? Kann das Stück die leidgeprüfte Bevölkerung erreichen, ohne sich aufzudrängen? Verschlingt es Geld und Publicity, die anderswo nötiger wären? Ist das Projekt ein Gewinn für New Orleans oder für Chans Künstlerkarriere? Kurz, kann man ein solches Gastspiel aufführen, ohne sich wie ein ungebeter Gast aufzuführen?

Dieser Fragenkomplex entspringt einem Diskurs, der seit Mitte der 90er-Jahre im Zusammenhang mit neuer Kunst im öffentlichen Raum geführt wird, einer Kunst, die nicht nur die physischen, sondern auch die sozialen und historischen Bedingungen ihres Entstehungsorts reflektiert.²⁾ Das Risiko, dem sozialorientierte, ortsspezifische Projekte trotz guter Vorsätze ausgesetzt sind, nennt Gavin Kroeber von Creative Time lakonisch das «Fallschirmspringer-Problem». Wenn die Dokumentation zu *GODOT IN NEW ORLEANS* irgendetwas beweist, dann die unglaubliche Intensität, mit der alle Beteiligten das Rätsel zu lösen suchten, «an einem fremden Ort konsequent, verantwortlich und kooperativ zu arbeiten».³⁾

GODOT IN NEW ORLEANS gibt eine überraschende Antwort. Man möchte erwarten, dass die gesamte Organisation und Planung darauf abzielte, das Projekt



PAUL CHAN, *double spreads from /*
Doppelseiten aus Waiting for Godot in New Orleans:
A Field Guide, 2010.

in sein materielles und soziales Umfeld einzubetten, einzupflanzen, einzubürgern. Ob dem tatsächlich so war, bleibt fraglich. Das Erfolgskriterium lag für Chan eben nicht in der Anpassung des Stücks an die örtlichen Gegebenheiten, sondern in seiner «absoluten Fremdheit».⁴⁾ Stimmungsmacher wie Gumbo oder Jazz zweiter Klasse wirkten womöglich gerade deshalb wie ein plumper Anbiederungsversuch, wie der schnell nach der Landung in New Orleans zusammengeflackte Tarnanzug – eines Fallschirmspringers.

Damit sei nicht gesagt, dass das Projekt ein Fehlschlag war. Vielmehr bestätigte es die Unangemessenheit der Anpassung an die Gegebenheiten als Ideal – für Chans Aktivitäten in New Orleans ebenso wie für jene der Kunst in der Gesellschaft.

3.

Wenn in der zeitgenössischen Kritik der politische Inhalt der Kunst angesprochen wird (und manchmal meint man, es gäbe kein anderes Thema), herrscht zumindest seit den 90er-Jahren eine Tendenz vor, die, wie es so schön heisst, für die «Aufhebung der Grenzen» eintritt. Ein politisch engagierter Künstler wie Paul Chan scheint prädestiniert für dieses Aufhebungsmanöver – wenn er sich nicht so vehement dagegen sträuben würde. Argumentierte er doch in

einem Interview mit George Baker, «der Wunsch, eine Brücke zwischen Kunst und Politik zu schlagen, ist nichts als die Furcht vor beidem».⁵⁾

4.

Chan behauptet nicht, dass die Idee für den Freiluft-*Godot* aus bodenständigen Bedürfnissen und Anliegen erwuchs. Wer seinen Weg zwischen Kunsthochschulen, Notunterkünften und Ämtern nachzeichnet, wird entdecken, dass die einzig wirklich beteiligte «Gemeinschaft» jene war, die er und seine Partner spontan ins Leben riefen. Es gehört schon Phantasie dazu, Wladimir und Estragon in den Lower Ninth Ward hineinzudenken. Diese (wie manche meinen fast halluzinative) Kraft ist das auslösende Moment fast aller Erzählsuren des Projekts. Der Künstler verwirklicht seine Vision. Sein Ansatz, eine Kombination aus Inspiration, Vorstellungsgabe und Durchsetzungsvermögen, hat ebenso wenig mit der sozial engagierten Kunst der letzten zwanzig Jahre gemein wie Becketts modernistisches Schauspiel. Die Verlegung des Stücks in das Stadtbild von New Orleans war «mein Versuch, die leeren Strassen, die Trümmer und vor allem die dumpfe Stille nicht bloss als Überreste einer Katastrophe zu begreifen». Die übliche Theater- und Probenarbeit reichte dazu nicht aus. Es galt, Vorträge zu halten, Menschen zu treffen, Geldmittel zu spenden. Für die Akteure war das vermutlich ein einziger, organischer Prozess. Aber wir, welchen Eindruck gewinnen wir?

Wenn es schwerfällt, ein Kunstwerk einzuordnen, muss meist der Begriff «Performance» herhalten. Becketts Schauspiel wäre demnach nicht mehr als das Versatzstück einer Performance. Der klassische Text als Angelpunkt für die Entfaltung eines transdisziplinären Kunstwerks. Ich würde *GODOT IN NEW ORLEANS* allerdings keineswegs als Performance einstufen. Nicht, weil das Event nicht theatralisch gewesen wäre, sondern weil es seinem Wesen nach pluralistisch war. Man könnte durchaus so weit gehen und alles, was Chan in New Orleans getan hat, als Kunst bezeichnen, als komplexes Gesamtkunstwerk. Zielführender wäre es jedoch, die (gewiss reale) Hilfeleistung für die Einwohner von New Orleans als Zusatz und nicht als integralen Bestandteil des Kunstwerks zu werten. *GODOT IN NEW ORLEANS* erwiese

PAUL CHAN, *double spread from /*
Doppelseite aus Waiting for Godot in New Orleans:
A Field Guide, 2010.

sich dann weniger als Modell einer künstlerischen Position, sondern eher als Modell für die Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft.

5.

Anmerkungen. Illustrationen. Register. Dies sind die Zusätze, die Anhängsel des Textapparats, denen Jacques Derrida sich gerne zuwendet, vermeintlich extratextuelle Äusserlichkeiten, die dennoch einen Schlüssel zu Literatur und Philosophie bieten. Anmerkungen, Illustrationen und Register gehören auch zum festen Instrumentarium von Paul Chan. So verfügt sein Film BAGHDAD IN NO PARTICULAR ORDER (Bagdad ohne bestimmte Reihenfolge, 2003) über «Online-Fussnoten» auf seiner Webseite, die den Inhalt der Bilder erklären, untermalen oder weiterspinnen. Chans jüngster Aufsatz in der Zeitschrift *October* enthält Anmerkungen in Form von Illustrationen.⁶⁾

Derrida prüfte diese Elemente im Zuge seiner Untersuchungen zur Entstehung, Reinheit und Präsenz des westlichen Denkens, speziell aber zu jener Sichtweise, die die Sprache als supplementär – extern und sekundär – zur Wirklichkeit setzt. Ein Supplement ist ein Zusatz, etwas das hinzugefügt wird, um einen Mangel zu beheben. Nach Derrida indiziert das Supplement stets die Unvollkommenheit der ergänzten Sache. Das Supplement «gesellt sich nur bei, um zu ersetzen. Es kommt hinzu oder setzt sich unmerklich an-(die-)Stelle-von; wenn es auffüllt, dann so, wie man eine Leere füllt. ... Hinzufügend und stellvertretend ist das Supplement ein Adjunkt, eine un-



tergeordnete, stellvertretende Instanz.»⁷⁾ Wenn das Supplement sonach nicht nur hinzufügt, sondern ersetzt, scheint bedeutsam, dass Chan in Gesprächen über sein *Godot*-Projekt vor Ort wiederholt die Frage stellte: «Was sollen wir sonst tun?»

6.

Zumeist ist es die Kunst, die als Supplement bezeichnet wird, als Zusatz zur Realität und als deren Spiegel. Dessen ungeachtet kehren so gut wie alle Berichte über GODOT IN NEW ORLEANS (so auch der vorliegende) den Sachverhalt um. Es ist die Kunst – Becketts Meisterwerk oder dessen kongeniale Verortung durch Chan –, die Ergänzung erfährt. Das Programm für New Orleans wimmelt nur so von Zusätzen: Creative Time und das Classical Theater of Harlem als Koproduzenten, ein zweiter Spielort für das ortsspezifische Projekt, Referate über zeitgenössische Kunst, Meisterklassen und Workshops, ein von Saul Alinsky geborgtes Organisationsmodell, 55000 Dollar, Essen, eine Blaskapelle. Irgendwie ergibt das alles Sinn: Das «Fallschirmspringer-Problem» ist zum Teil nichts als die Furcht, die Kunst könne etwas Wichtigeres ersetzen. Derrida charakterisiert das Supplement als «untergeordnete, stellvertretende Instanz». Chan stellt die westliche Anschauung auf den Kopf. In seiner Konfiguration dient das Leben als Supplement, das die Kunst ersetzt und deren fundamentale Abwesenheit enthüllt. Daher das Verlangen, alle Elemente des *Godot*-Projekts zur Einheit eines Kunstwerks zusammenzuführen. Wenn wir dies unterlassen, wenn wir zugeben, dass es sich um eine

offen erweiter- und ersetzbare Struktur handelt, müssen wir auch zugeben, dass die Kunst allein nicht ausreicht.

7.

Oder dass man zu viel von ihr erwartet. Chans *Godot* gehört nicht zum Genre «Kunst im öffentlichen Interesse». Es bestehen äusserliche Ähnlichkeiten und der Prozess hat sich, während er ablief, wohl so dargestellt. Im Rückblick auf das abgeschlossene Projekt treten indessen ganz andere Bedeutungen und Wirkungen hervor. In seiner Beschreibung der Doppelnatur des Supplements – Ergänzung und Ersatz – erklärt Derrida, dass aus ihm keine Erleichterung erwächst. Dies ist im Hinblick auf *GODOT IN NEW ORLEANS* zweifach relevant. Erstens verstand sich Chan nie als Helfer, von denen es ohnehin genug in der Stadt gab (wenn auch nicht immer zur richtigen Zeit am richtigen Ort). «Sich vorzustellen, dass das, was wir taten, als Performance, als Kunst ... eine Alternative zur Versorgung der Bewohner darstellen könne, übersteigt die Möglichkeit dessen, was Kunst sein kann.»⁸⁾ Zweitens darf die berühmte Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Politik nicht widerstandslos hingenommen werden, denn sie kann hilf-

reich sein: Wenn die zeitgenössische Kunst eine Ideologie akzeptiert, die beides als wechselseitig verbunden und einander zugehörig hinstellt, schreibt Chan, entsteht nichts als «hohler Frieden».

Anders formuliert: Chan organisierte für sein Projekt Versammlungen, Lehrveranstaltungen und Potlucks, um die Autonomie der Kunst zu verteidigen.

8.

Wiederherstellung der ästhetischen Autonomie im 21. Jahrhundert. Ist das die Quintessenz dieses Werks? Ich weiss es nicht. Von den Geschehnissen in New Orleans führen zwei Wege in die Zukunft: Erinnerung und Geschichte. Der erstere ist mir wie den meisten Lesern verwehrt. Ich kann nicht sagen, was Chans *Godot*-Projekt war. Aber ich kann mit diesem Text einen kleinen Beitrag dazu leisten, was es sein wird. Ich entlasse ihn somit in die Öffentlichkeit: in Lehrbücher, Klassenzimmer, Galerien und Archive wie auch in die Vorstellung all jener, die ihn dort antreffen werden. Nicht als Lösung des Problems von Kunst und Politik, sondern als deren zankende, humpelnde, zusammengestückelte Mischgestalt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



PAUL CHAN, double spread from /
Doppelseite aus *Waiting for Godot in New Orleans:*
A Field Guide, 2010.

1) Zitate in diesem Abschnitt aus Paul Chan, «Waiting for Godot in New Orleans: An Artist's Statement», in: *Waiting for Godot in New Orleans: A Field Guide*, hrsg. von Paul Chan, Creative Time, New York 2010, S. 25–28. Mein Resümee ist verschiedenen Berichten von Chan und anderen Autoren entnommen (die grossenteils im *Field Guide* wiedergegeben sind). In gewisser Weise ist das Projekt selbst ein Narrativ. Gebe ich es objektiv wieder? Kann ich schreiben, ohne zu überschreiben? Ist es wirklich notwendig, diese Fragen zu stellen?

2) Nato Thompson ordnet das Projekt diesem Genre zu, nicht ohne zugleich Abweichungen festzustellen. Nato Thompson, «Destroyer of Worlds», in: *Field Guide*, S. 38–49.

3) Gavin Kroeber, «Producing Waiting for Godot in New Orleans», in: *Field Guide*, S. 138–147, Zitat S. 138.

4) Claudia La Rocco, «An Interview» (Gespräch mit Paul Chan), *The Brooklyn Rail* (Juli/August 2010), S. 22–26, Zitat S. 24.

5) George Baker, «An Interview with Paul Chan», *October* 123 (Winter 2008), S. 205–233, Zitat S. 216.

6) Paul Chan, «The Spirit of Recession», *October* 129 (Sommer 2009), S. 3–12.

7) Jacques Derrida, *Grammatologie*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1983, S. 250.

8) Zitiert nach Zachary Youngerman, «Waiting for Godot in New Orleans», *Next American City*, 13. Juli 2010, americancity.org.

4.

~~Remember the~~
~~Bourgeoisie?~~ Their
acreage comes closest
to the ~~mobile phone~~.

~~The model is new~~
~~and the ring renews~~
~~the sting of triumph.~~
Like that dog.

28.

~~This morning's~~
~~string~~ theory
~~goes as~~ follows:

Light ~~is the inverse~~
~~of a slackening~~
~~made~~ real.

~~Apply it~~ with malice
on ~~aching joints~~
~~and~~ floors.

29.

~~A life in crime~~
~~must cross that line~~
~~before the point~~
~~left by Xeno.~~

30.

~~The time to thug~~
~~always comes~~
~~too soon.~~

~~You trap all day and~~
~~play all night.~~
The clowns ~~meet~~
~~down the block.~~

As a precaution.

31.

Echo reconciles. ~~Ask~~
~~the shadow of the tree.~~

~~Or the broken window~~
~~about the slurry time~~
~~that bonds itself-in~~
~~the thing.~~

4.

Erinnerst du dich an die
Bourgeoisie? Ihre
Länderien gleichen am ehesten
dem Mobiltelefon.

Das Klingeln des neuen
Modells erneuert
den Triumphstachel.
Wie der Hund da.

28.

Die Stringtheorie
von heute Morgen
lautet wie folgt:

Licht ist die Umkehrfunktion
einer wahrgemachten
Verlangsamung.

Wende es in böser Absicht
auf schmerzende Gelenke
und Böden an.

29.

Ein verbrecherisches Leben
muss jene Linie
nach dem Punkt links kreuzen
den Xeno anzeigte.

30.

Die Zeit zum Dreinschlagen
kommt immer
viel zu früh.

Den ganzen Tag schuften
und spielen bei Nacht.
Die Clowns treffen sich
gleich um die Ecke.

Vorsichtshalber.

31.

Echo versöhnt. Frag
den Schatten des Baumes.

Oder die eingeschlagene Scheibe
nach der schlammigen Zeit,
die sich selbst in Fesseln legt,
sich-selbst-im-Ding.