

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2006)

**Heft:** 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

**Artikel:** Gerard Byrne : once more, without feeling = Gerard Byrne : noch einmal ohne Gefühl

**Autor:** Mac Giolla Léith, Caoimhín / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680591>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 24.04.2026

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



GERARD BYRNE, *WHY IT IS TIME FOR THE IMPERIAL, AGAIN*, 1998–2002, Fuji Crystal archive print, 20<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 24<sup>3</sup>/<sub>4</sub>”/  
*WARUM ES WIEDER ZEIT IST FÜR DEN IMPERIAL*, Print auf Fuji Crystal Archivpapier, 53 x 63 cm. (ALL PHOTOS: GREENE ON RED GALLERY, DUBLIN AND LISSON GALLERY, LONDON)

first and foremost—initially saw the light of day in the print medium, at a time when that medium had already been subjected to successive assaults on its pre-eminence as a source of immediate information about the world we live in. All bear the indelible marks of the particular set of social, cultural, political, and economic circumstances that called them into existence over a quarter of a century ago. And all three have, during the course of the past few years, been disinterred from their original contexts by Gerard Byrne and reconstituted in a medium and a milieu in which they sit with an undeniable awkwardness—alien, anachronistic and ill at ease. By choosing to restage with hired actors these sometimes risibly outdated verbal exchanges, to be filmed, edited, and presented within the contemporary idiom of the single-channel or multi-channel video installation, Byrne deliberately amplifies our already considerable sense of distance from the views they ventriloquize. Yet this strategy also serves to provide the requisite mix of detachment and fascination, reflexivity, and nostalgia, to review with relative dispassion the issues discussed, the formats in which they were originally framed, and the historical

---

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH

---

## GERARD BYRNE:

What do the following have in common: a dialogue about American automobile design and production scripted in the wake of the first major oil crisis, a symposium on emerging behavior patterns held in the heyday of the sexual revolution, and an interview with an aging, celebrated philosopher (and self-professed ladies’ man) on the subject of his attitude to women, conducted in the early years of the feminist movement? All three texts—for that is what they are,

---

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH is a Lecturer in Gaelic literature at University College Dublin, an occasional curator, and author of many catalog essays, most recently on Candida Höfer and Karen Kilimnik.

moments of which they are so emblematic. We are invited to do so in the unforgiving light of a radically changed world and an arguably more sophisticated set of interpretive conventions currently available for the consumption of an ever-expanding range of variously mediated information.

WHY IT’S TIME FOR IMPERIAL, AGAIN (1998–2000) is a videotaped reconstruction of a 1980 advertorial for the Chrysler Imperial culled from the pages of *National Geographic*. It purports to report a conversation between Lee Iacocca, then head of Chrysler, and Frank Sinatra, in which a genuine “Chairman of the Board” pitches his company’s state-of-the-art luxury car at length to the perfect trophy client, whose well-

GERARD BYRNE, *WHY IT IS TIME FOR THE IMPERIAL, AGAIN*, 1998–2002,  
video still, 1-channel video and photographic installation / WARUM ES WIEDER ZEIT  
IST FÜR DEN IMPERIAL, Videostill, 1-Kanal-Video und Photoinstallation.



## ONCE MORE, WITHOUT FEELING

known nickname was, appropriately, “The Chairman of the Board.” Two actors, who bear only a passing resemblance to the real-life protagonists, unaccountably roam the anonymous, semi-derelict streets of old-industrial New York. Filmed in a jarring succession of contrasting handheld camera angles, with little concession to cinematic continuity, the actors deliver their lines in a manner that is about as persuasive to a contemporary viewer as the early eighties advertising copy they are parroting. The suturing together in sequence of three different edits of this footage adds to the disjunctive nature of the viewing experience. *NEW SEXUAL LIFESTYLES* (2002–2003) is a three-channel video derived from a roundtable dis-

cussion between a disparate group of named participants published in *Playboy* magazine in 1970, covering a range of topics from group sex to open marriage. Restaged with twelve actors in Byrne’s native Ireland (where, incidentally, the magazine was banned until the late nineties), this reconstituted debate was shot in a rare late modernist house situated in the idyllic rural hinterland of Dublin, built in 1972 for a prominent local patron of the arts. As the actors’ accents drift uneasily back and forth across the Atlantic (at least to this Irishman’s ear), the earnestness of a bygone era is gradually suffused, though not entirely defused, by an undeniable element of comedy, if not of farce. In *HOMME À*

FEMMES (MICHEL DEBRAINE), 2004, a single-channel video projection, an elderly journey-man, French actor moves slowly around the interior of a traditional Parisian apartment, intermittingly acting out a dutiful recitation of Jean-Paul Sartre's responses to a probing series of questions posed by a young feminist journalist, Catherine Chaine, for an interview published in *Le Nouvel Observateur* in 1977. The larger than life "Sartre" remains uncomfortably center-screen throughout, whereas "Chaine" is heard but never seen, her off-screen voice blending with the muffled noise of the camera crew, the whole aural ensemble reverberating distractingly in the darkened gallery space courtesy of up-to-date surround-sound technology. The film was commissioned by BAK in Utrecht and produced by the Paris-based Anna Sanders Films. The crew were locals, the artist-director has serviceable French, and the final product is presented in the *version originale* with English subtitles. All told, a sophisticated "Europudding" bound for the international art circuit.

The preceding description of these three films omits certain crucial details of the complex, site-responsive *mise-en-scène* of Byrne's video installations as they have been individually presented within various exhibition contexts, including a private gallery, several public institutions and museums, and a large-scale biennial exhibition, "Manifesta 4." The mode of presentation of WHY IT'S TIME FOR IMPERIAL, AGAIN and NEW SEXUAL LIFESTYLES, for instance, features a selection of wall-hung photographs relating, respectively, to the source materials and the staging of the two scenarios. In each case, the mechanics of display tends to emphasize aspects of the production that are preliminary, ancillary, or parallel to the completed film, and the prominence of these elements functions as a stay against any potentially immersive or identificatory response on the viewer's part to the unfolding narrative. The non-seductive and emotionally semi-detached style of performance that Byrne typically elicits from his actors is clearly designed to produce the judicious degree of circumspection commonly assumed to be conducive to critical reflection by a generation weaned on Brecht and Godard. Yet, whereas the alienation effects of Brechtian theater and the post-'68 films of Jean-Luc Godard



were driven by explicitly political agendas, Byrne's approach is, by his own admission, more secular in nature. It is fueled rather by a curiosity as to how these astutely chosen textual readymades might resound within a context far removed from that for which they were originally intended. How should we make sense, in the here and now, of the textual debris of the pre-postmodern age: the imperious commercial triumphalism of "The Man," the naïve optimism of the counterculture, the outmoded chauvinism of an intellectual giant beset by tides of social and intellectual change with which he was ill-equipped to contend?

Byrne works across a range of media that also includes still photography, with and without accompanying text, as well as, more recently, live theater and what might just about be described as an oblique, idiosyncratic form of institutional critique. Sometimes these media and their freight of canonical baggage intersect. A recent, ongoing series of photographs, A COUNTRY ROAD. A TREE. EVENING. (2005–), takes as its point of departure one of the most famous stage directions in twentieth-century literature: Samuel Beckett's pithy description of the setting for *Waiting for Godot*. Blithely discounting the author's own comments on the origins of his stage set, Byrne set out to produce a theatrically lit series of *plein air* photographs of more or less appropriate roadsides in Ireland and France, which Beckett is known to have visited prior to the (non-)appearance of *Godot* in 1953, regardless of the changes wrought on these landscapes over the subsequent half a century. The seductiveness that is structurally eschewed by the films is readily countenanced in this exercise in blatantly reductive biographical determinism,



GERARD BYRNE, *NEW SEXUAL LIFESTYLES*, 2003, 3-channel video installation with 7 photographs, photograph and installation view at the Irish Museum of Modern Art / 3-Kanal-Videoinstallation mit 7 Photographien, Photographie und Installationsansicht.

which provides an incidental comment on the ongoing critical tussle for Beckett's legacy between celebrants of international literary modernism and the proponents of national or otherwise devolved literary canons newly revised in the light of post-colonial theory. This negotiation between the local and the global, as well as between different media, is also evident in *IN REPERTORY* (2004) commissioned by Dublin's Project Arts Centre, an institution which has a long history of accommodating both performing and visual arts within the same building. Ignoring the Project's purpose-built, black-box theater space, Byrne chose instead to paint the adjacent white-cube gallery space black and fit it out with stage lighting. Ranged around this displaced theater set were a number of reconstructed props and elements of stage design gleaned from the history of classic theater productions. These included a handmade version of a tree originally designed by Alberto Giacometti for a 1961 production of *Waiting for Godot* at the Odéon in Paris, a painted backdrop from a 1943 Broadway production of Rodgers & Hammerstein's *Oklahoma!*, and the ramshackle covered wagon from a 1963 Broadway production of Bertolt Brecht's *Mother Courage*. Gallery visitors were invited to move around the starkly lit stage set, from which they

would normally be excluded by the conventions of theater-going, and inspect these *ersatz* props from a vantage point, and with a form of attention more proper to traditional sculpture and painting. The clearly visible presence of a tripod-mounted video camera—sometimes operated by the artist himself, sometimes by a member of the gallery staff—recording visitors' interaction with these pseudo-art works and with each other, added to the incongruity of the experience. At the end of the exhibition's run, a short film, edited from this footage, revealed to those in the know that mingling among the usual interested parties in a closely-knit visual arts community were a number of hired actors, sagely assessing the exhibition with apparent interest.

This attempt to pull the viewer into a closed circuit of highly mediated discourse in which she or he is thoroughly implicated, with little hope of any purchase on a reality beyond or outside "the script" is also evident in *EXERCISE FOR TWO ACTORS AND ONE LISTENER* (2004). This is an improvisational scenario involving two actors, playing a couple, which has to date been performed at the crowded opening of the annual international Exhibition of Visual Art (ev+a) in Limerick, Ireland, and as part of the third Tate Triennial's performance program. Byrne invited the actors to concoct a script using a number of pre-designated archetypal scenes chosen from classics of recent cinematic history. This rudimentary script was then performed live in the busy exhibition space allowing the actors to weave into their performance their responses to the art on display and to the gallery-goers around them. Both actors are discretely fitted out with radio microphones. Their interaction with each other and their dialogue with the art-works are relayed live to a set of headphones which is passed around among the "straight" gallery-goers. The individual gallery visitor can thus eavesdrop on a faked conversation, staged within an institution dedicated to artifice, about the "real" world beyond the gallery walls; a conversation mired in cinematic cliché and more or less hackneyed art-speak, yet one which nonetheless takes account of the sociospatial and cultural institutional reality of the environment simultaneously inhabited by actors and audience alike.



*CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH*

## GERARD BYRNE:

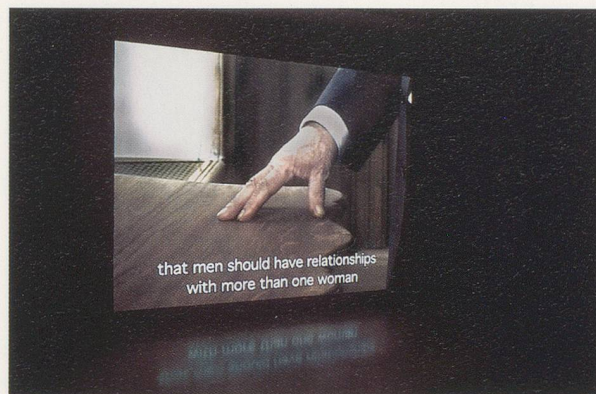
Was haben folgende Dinge miteinander gemeinsam: ein Dialog über Autodesign und -produktion in Amerika, geschrieben in der Zeit nach der ersten grossen Ölkrise, ein Symposium über neue Verhaltensmuster, abgehalten auf dem Höhepunkt der sexuellen Revolution, und ein Interview mit einem alternden, berühmten Philosophen (und selbst ernannten Frauenhelden) über sein Verhältnis zu Frauen, das in den Anfangsjahren der feministischen Bewegung geführt wurde? Alle drei Texte – denn das ist es, was

*CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH* ist Dozent für gälische Literatur am University College in Dublin, gelegentlich ist er als Kurator tätig. Er ist Autor zahlreicher Katalogtexte, darunter, in jüngster Zeit, über Candida Höfer und Karen Kilimnik.

sie zuallererst sind – wurden zunächst in Printmedien veröffentlicht, und zwar zu einem Zeitpunkt, als sich diese Form der Vermittlung von unmittelbarer Information über die Welt, bereits einer Reihe von Angriffen auf ihre Vormachtstellung hatte erwehren müssen. Alle tragen den unauslöschlichen Stempel der jeweiligen gesellschaftlichen, kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, denen sie ihre Entstehung vor mehr als einem Vierteljahrhundert verdanken. Und alle drei sind im Lauf der letzten Jahre von Gerard Byrne aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und in einem Medium und einer Welt rekonstituiert worden, in die sie offensichtlich nicht mehr richtig hineinpassen: Sie wirken fremd, anachronistisch und wie fehl am Platz. Durch die Entscheidung, diese zum Teil

lächerlich veralteten Dialoge mit bezahlten Schauspielern nachzustellen, sie mit einer Videokamera aufzuzeichnen, das Filmmaterial zu schneiden und im heutigen Medium der Einfach- oder Mehrkanal-Videoinstallation vorzuführen, verstärkt Byrne gezielt unser bereits erhebliches Gefühl der Distanz zu den darin vorgetragenen Ansichten. Gleichzeitig sorgt diese Strategie jedoch für die richtige Mischung aus Distanz und Faszination, Nachdenklichkeit und Nostalgie und für einen vergleichsweise nüchternen Rückblick auf die jeweils erörterten Themen, die ursprüngliche Art und Weise ihrer Darstellung und auf die jeweilige Ära, für die sie so typisch sind. Dabei erfolgt dieser Blick in die Vergangenheit, unter dem gnadenlosen Fokus einer radikal veränderten Welt und einer – wenn man so will – differenzierteren Auffassungsweise, die sich im Umgang mit einem sich ständig erweiternden Spektrum medial vermittelter Information entwickelt hat.

WHY IT'S TIME FOR IMPERIAL, AGAIN (Warum es wieder Zeit ist für den Imperial, 1998–2000) ist die auf Video aufgenommene Rekonstruktion eines so



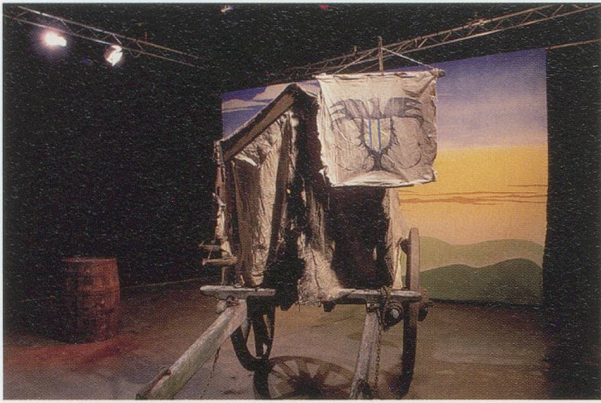
GERARD BYRNE, *HOMMES À FEMMES* (MICHAEL DEBRANE), 2004, 1-channel video projection with Dolby sound, video still and installation view / *SCHÜRZENJÄGER*, 1-Kanal-Videoprojektion mit Dolby-Klang, Videostill und Installationsansicht.

(PHOTO: ANNA SANDER FILMS, PARIS)

## NOCH EINMAL OHNE GEFÜHL

genannten «advertorial», eines als redaktionellen Beitrag gestalteten Inserats, für den Chrysler Imperial, das 1980 in der Zeitschrift *National Geographic* erschienen war. Die Anzeige gibt vor, ein Gespräch zwischen Lee Iacocca, dem damaligen Vorstandsvorsitzenden von Chrysler, und Frank Sinatra wiederzugeben, in dem ein richtiger «Chairman of the Board» gegenüber dem idealen Vorzeigekunden Sinatra, der bekanntlich den passenden Spitznamen «The Chairman of the Board» trug, ausführlich die Vorzüge des den neuesten Stand der Technik verkörpernden Luxuswagens des Unternehmens anpreist. Zwei Schauspieler, die lediglich eine flüchtige Ähnlichkeit mit den Protagonisten aufweisen, streifen aus irgendeinem unerfindlichen Grund auf den anonymen, halb heruntergekommenen Strassen des

alten industriellen New York umher und tragen ihren Dialog in einer Art und Weise vor, die für den heutigen Zuschauer in etwa die gleiche Überzeugungskraft besitzt wie der Werbetext aus der ersten Hälfte der 80er Jahre, den sie nachplappern. Das Ganze ist ohne grosse Rücksicht auf filmische Kontinuität mit einer Handkamera in einer nervierenden Folge von entgegengesetzten Kameraeinstellungen aufgenommen, und die Aneinanderfügung dreier verschiedener Schnittfassungen steigert den disjunktiven Charakter des Seherlebnisses noch zusätzlich. *NEW SEXUAL LIFESTYLES* (2002/03) ist ein 3-Kanal-Video, das auf eine 1970 im *Playboy* veröffentlichte Roundtable-Diskussion mit höchst desperaten Gesprächsteilnehmern zurückgeht, in der über eine Reihe von Themen von Gruppensex bis zur



GERARD BYRNE, *IN REPERTORY*, 2004, multi-phase installation, including scenographic structures and video projection / *IM REPERTOIRE*, mehrteilige Installation, einschliesslich szenischer Elemente und Videoprojektion.

offenen Ehe gesprochen wurde. Dieses rekonstruierte Gespräch wurde mit zwölf Schauspielern in Byrnes Heimat Irland nachgestellt (wo, nebenbei bemerkt, das Magazin bis Ende der 90er Jahre verboten war); Drehort war ein nicht alltägliches spätmodernes Haus im idyllischen ländlichen Umland von Dublin, das 1972 für einen prominenten Kunstmäzen gebaut worden war. Während der Akzent der verschiedenen Schauspieler (zumindest für das Gehör eines Iren) unruhig über den Atlantik hin und her driftet, wird die Ernsthaftigkeit einer vergangenen Ära durch ein

unleugbares Element der Komik, wenn nicht gar der Farce, aufgelockert, ohne jedoch ganz entschärft zu werden. In *HOMME À FEMMES* (MICHEL DEBRAINE) (Schürzenjäger), einem 1-Kanal-Video, geht ein älterer französischer Schauspieler in einer traditionellen Pariser Wohnung langsam auf und ab und liefert in Abständen eine pflichtbewusste Rezitation der Antworten Jean-Paul Sartres auf eine Reihe forschender Fragen, die ihm von einer jungen feministischen Journalistin namens Catherine Chaine anlässlich eines 1977 in *Le Nouvel Observateur* veröffentlichten Interviews gestellt wurden. Der überlebensgrosse Sartre verharrt während der ganzen Zeit unbequem in der Bildmitte, wohingegen Catherine Chaine zwar zu hören, aber nie im Bild zu sehen ist; ihre Stimme aus dem Off vermischt sich mit dem gedämpften Lärm des Kamerateams, der dank neuester Tontechnik im verdunkelten Ausstellungsraum irritierend widerhallt. Der Film wurde von der BAK in Utrecht in Auftrag gegeben und von der Pariser Firma Anna Sanders Films produziert. Das Filmteam wurde aus Leuten vor Ort rekrutiert, der Künstler und der Regisseur besitzen passable Französischkenntnisse und das Endprodukt wird in der *version originale* mit englischen Untertiteln vorgeführt. Kurzum: ein anspruchsvoller «Europudding» für die internationale Galerie- und Museumsszene.

Bei der Beschreibung dieser drei Filme wurden bestimmte wesentliche Details der komplexen, situationsbezogenen Inszenierung von Byrnes Videoinstallationen weggelassen, da die Art ihrer Präsentation eben von einem Ausstellungskontext zum anderen – zu den Ausstellungsstätten zählen eine private Galerie, mehrere öffentliche Institute und Museen sowie eine gross angelegte Biennale, nämlich die «Manifesta 4» – verschieden ist. So gehört zur Präsentation von *WHY IT'S TIME FOR IMPERIAL*, *AGAIN* und *NEW SEXUAL LIFESTYLES* eine Auswahl von Photos, die sich auf das Ausgangsmaterial beziehungsweise auf die Inszenierung der beiden Szenarien beziehen. In beiden Fällen hebt die Präsentation eher Aspekte der Produktion hervor, die zum fertigen Film in einer vorbereitenden, dienenden oder begleitenden Beziehung stehen, und die Auffälligkeit dieser Elemente macht es für den Betrachter schwer, sich auf das, was erzählt wird, einzulassen

oder sich gar damit zu identifizieren. Der auf die Verführung des Zuschauers verzichtende und mehr oder weniger teilnahmslose schauspielerische Stil, zu dem Byrne seine Darsteller anhält, soll offensichtlich jenes Mass an Besonnenheit und Umsicht hervorrufen, das von einer an Brecht und Godard geschulten Generation gemeinhin als der kritischen Reflexion förderlich gilt. Doch während die Verfremdungseffekte des Brechtschen Theaters und die Filme von Jean-Luc Godard nach 1968 der Ausdruck eines ausdrücklich politischen Programms waren, ist Byrnes Ansatz nach eigenem Eingeständnis eher spekulativ geartet und von der Neugier angetrieben, wie diese klug ausgewählten Readymade-Texte sich in einem Kontext anhören, der von dem, für den sie ursprünglich vorgesehen waren, denkbar weit entfernt ist. Wie sollen wir im Hier und Jetzt dem Textschutt des vor-postmodernen Zeitalters Sinn abgewinnen: der herrischen kommerziellen Schwärmerei von «The Man» (Iacocca), dem naiven Optimismus der Subkultur der 60er Jahre, dem antiquierten Chauvinismus eines intellektuellen Riesen, den ein gesellschaftlicher und intellektueller Gezeitenwechsel ereilt hat, den zu bewältigen ihm das Rüstzeug fehlte?

Byrnes Arbeit erstreckt sich über ein ganzes Spektrum von Ausdrucksformen, zu denen neben der Standphotographie mit und ohne Begleittext neuerdings auch das Livetheater und eine, wenn man so will, indirekte, eigenwillige Form der institutionellen Kritik hinzugekommen sind. Manchmal überschneiden sich diese verschiedenen, mit ihrem jeweils eigenen Kanon befrachteten Ausdrucksformen. So nimmt eine 2005 begonnene und bis heute weitergeführte Photoserie mit dem Titel A COUNTRYROAD. A TREE. EVENING. (Eine Landstrasse. Ein Baum. Abend.) ihren Ausgang bei einer der berühmtesten Bühnenanweisungen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, nämlich Samuel Becketts knapper Beschreibung des Schauplatzes für *Waiting for Godot*. Sich unbekümmert über die Erklärungen des Autors zur Herkunft seines Bühnenbildes hinwegsetzend, machte sich Byrne an die Produktion einer Serie dramatisch beleuchteter Aussenaufnahmen von mehr oder weniger passenden Strassenszenarien in Irland und Frankreich, an denen Becketts Weg vor dem

(Nicht-)Erscheinen von *Godot* im Jahr 1953 nachweislich vorbeigeführt hatte, ohne weiter auf die Veränderungen zu achten, die sich diesen Landschaften im Verlauf des nachfolgenden halben Jahrhunderts eingeschrieben haben. Das verführerische Element, das die Filme schon von der Anlage her meiden, wird in diesem Versuch eines unverhohlenen reduktiven biographischen Determinismus, der zudem einen beiläufigen Kommentar zum Gerangel um das Erbe Becketts zwischen den Sachwaltern einer internationalen literarischen Moderne und den Fürsprechern nationaler und im Lichte der postkolonialen Theorie neu revidierter literarischer Kanons abgibt, ohne weiteres hingenommen. Dieser Wechsel zwischen Lokalem und Globalem sowie zwischen verschiedenen Medien zeigt sich ebenfalls in der Arbeit IN REPERTORY (Im Repertoire, 2004), die vom Project Arts Centre in Dublin in Auftrag gegeben wurde, einer Einrichtung, die traditionell das unmittelbare Nebeneinander von darstellender und bildender Kunst pflegt. Statt den vom Project Arts Centre eigens für diesen Zweck eingerichteten Blackbox-Bühnenraum zu nutzen entschied sich Byrne, den weissen Kubus des Ausstellungsraums schwarz auszumalen und mit Bühnenbeleuchtung auszustatten. Über diesen verlagerten Bühnenraum verteilt waren verschiedene rekonstruierte, der Geschichte klassischer Bühnenproduktionen entlehnte Requisiten und Bühnenbildelemente, darunter eine handgearbeitete Nachahmung eines ursprünglich für eine Inszenierung von *Warten auf Godot* 1961 im Pariser Odéon von Alberto Giacometti gestalteten Baums, ein gemalter Prospekt aus einer 1943 am Broadway realisierten Inszenierung des Musicals *Oklahoma!* von Rodgers & Hammerstein und der klapprige Planwagen aus einer 1963 realisierten Broadway-Inszenierung von Bertolt Brechts *Mutter Courage*. Den Besuchern wurde gestattet, sich im grell beleuchteten Bühnenraum, zu dem sie gemäss den Gepflogenheiten des Theaters normalerweise keinen Zugang haben, frei herumzubewegen und sich die Attrappen aus einem Blickwinkel und mit einer Art von Aufmerksamkeit anzusehen, wie sie sonst bei Skulptur- und Malereiausstellungen üblich sind. Das unübersehbare Vorhandensein einer auf einem Stativ angebrachten und mal vom Künstler selbst, mal von

GERARD BYRNE, *A COUNTRY ROAD. A TREE.*  
*EVENING* (Glencullen, between Boranaraltry  
 Bridge and Johnnie Fox's, Dublin Mountains),  
 2006, Fuji Crystal archive print, 43<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 31<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" /  
*EINE LANDSTRASSE, EIN BAUM. ABEND*, Print  
 auf Fuji Crystal Archivpapier, 110 x 80 cm.



einem Mitarbeiter des Hauses bedienten Videokamera, die die Interaktion der Besucher mit diesen Pseudokunstwerken aufzeichnete, steigerte noch die Absurdität des Erlebnisses. Kurz vor Ablauf der Ausstellung offenbarte ein aus dem Aufnahmematerial zusammengeschnittener Kurzfilm den Eingeweihten, dass sich unter den üblichen, kleinen Kreis von Kunstinteressierten eine Reihe bezahlter Schauspieler gemischt hatte, die die Ausstellung augenscheinlich interessiert und sachkundig goutierten.

Dieser Versuch, den Betrachter in das geschlossene System eines in hohem Masse vermittelten Diskurses hineinzuziehen, in den er selbst ganz und gar mit einbezogen ist, ohne viel Hoffnung auf irgendeinen Halt in einer Wirklichkeit jenseits oder ausserhalb des «Drehbuchs», manifestiert sich ebenfalls in der 2004 entstandenen, bisher bei der Eröffnung der alljährlichen internationalen Exhibition of Visual Art (ev+a) in Limerick sowie im Rahmen des Performanceprogramms der dritten Tate Triennial aufgeführten Arbeit EXERCISE FOR TWO ACTORS AND ONE LISTENER (Übung für zwei Schauspieler und einen Zuhörer). In diesem Fall handelt es sich um ein improvisiertes Szenario mit zwei Schauspielern, die ein Paar darstellen und von Byrne aufgefordert

wurden, sich ein Drehbuch, unter Verwendung einer Reihe vorgegebener archetypischer Szenen aus Klassikern der jüngeren Filmgeschichte, auszudenken. Das rudimentäre Drehbuch wurde daraufhin im Ausstellungsraum, in dem reger Betrieb herrschte, live aufgeführt, wobei es den Schauspielern gestattet war, ihre jeweiligen Reaktionen auf die ausgestellte Kunst und die Museumsbesucher um sie herum in ihr Spiel einzuflechten. Beide Schauspieler sind unauffällig mit drahtlosen Mikrofonen ausgestattet. Ihre Interaktion miteinander und ihr Dialog mit den Kunstwerken wird live auf einen Kopfhörer übertragen, der unter den «richtigen» Museumsbesuchern herumgereicht wird. Der jeweilige Museumsbesucher kann also ein vorgespieltes Gespräch belauschen, das, in einer der kunstvollen Illusion geweihten Institution aufgeführt, von der «Wirklichkeit» jenseits der Museumsmauern handelt – ein in Filmklischees und einem mehr oder weniger abgedroschenen Kunstjargon erstarrtes Gespräch, das gleichwohl der gesellschaftlich-raumspezifischen und kulturinstitutionellen Realität des Ortes Rechnung trägt, an dem sich Schauspieler wie Zuschauer gleichermaßen aufhalten.

(Übersetzung: Bram Opstelten)