

WIR MACHEN KEIN THEATER!

Passagen der Performance Art der 60er Jahre bis heute,
mit Hinblick auf die Einschreibung, Aufzeichnung und Neubewertung
von ephemerer Kunst

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Dr. philosophiae (Dr. phil.)

Vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität
von

Christian Haring
Master of Arts,
geboren am 04.05.1984 in
06120 Halle/Saale

Mündliche Prüfung: 12.06.2017

Erstprüfer:

Prof. Dr. Steffen Siegel

(Folkwang Universität der Künste Essen)

Zweitprüfer:

Prof. Dr. Olaf Peters

(Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg)

Vorsitzender der Promotionskommission:

Prof. Dr. Eckhard Meineke

(Friedrich-Schiller-Universität Jena)

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich zunächst Herrn Prof. Dr. Steffen Siegel und Prof. Dr. Olaf Peters für die Betreuung meiner Dissertation danken. Für kritische Anmerkungen bei der Ideenfindung danke ich ganz herzlich Cornelia Wieg. Prof. Dr. Michael Thimann danke ich ganz herzlich für das Erstellen von notwendigen Gutachten. Den Teilnehmern des Kolloquiums »Ästhetik des Wissens« danke ich für ihre konstruktiven Beiträge und den positiven Zuspruch.

Ganz besonders möchte ich mich bei meinen Freunden bedanken, die mir mit gutem Rat, wertvollen Ideen und kritischen Gesprächen den Rücken gestärkt haben. Ausdrücklicher Dank gebührt Jessica Weiß für ihren Einsatz beim Korrekturlesen der Arbeit, Fabian Schömann und Tobias Rentsch. Meinen Eltern, Margit und Hans-Peter, meinen Großeltern, Helga und Ernst, und Anna Fonseca ist die Dissertation mit großem Dank gewidmet. Ohne ihre Unterstützung wären diese Arbeit und meine Promotion nicht möglich gewesen.

Christian Haring

Jena, im Dezember 2017

INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitung	07
1. Aus der Praxis – »konstitutive Intermedialität« und mediale Verstrickung	12
2. Stand der Forschung	16
3. Aufbau der Arbeit	23
II. Laut und Schrift	29
1. Die Zeitschrift	31
2. Das Interview – Kunst und Autorität	39
3. Künstlerschriften, Werkbesprechungen und weitere Textlandschaften	49
4. Tondokumente – Kalkül vs. Zufall	59
5. Ephemera – Kunst vs. Werbung	71
III. Fotografie und Artwork	77
1. Aus der Praxis – Die fotografische Dokumentation	79
2. Performance – Pose – Ikone	86
3. Performance – Konzept – Bild	100
4. Performance – Prozess – Bild	105
5. Performance – Bild – Artwork	113

IV. Video und Film	123
1. Joseph Beuys – Kunst vs. Dokumentation	124
2. Bruce Nauman – Performance-Arbeit	131
3. Jochen Gerz – Video als Werkzeug und Material der Performance Art	139
4. Poshya Kakil – Die Flucht nach vorne	146
5. Marina Abramović – <i>The Artist is Present</i>	155
V. Archiv und Sammlung	169
1. <i>Die Schastrommel</i> und das offene Archiv	173
2. Tehchieng Hsieh – »Lifeworks«	182
3. Tanja Ostojčić – <i>Crossing Borders</i> als Teil einer Geschichte	194
4. Janine Antoni und Hermann Nitsch – Performance, Objekt und Raum	203
5. Marina Abramović – Geschichte(n) darstellen	210

VI. Abschliessende Worte	219
1. Eine Zusammenfassung	220
2. Ein Blick nach vorne und zurück	231
3. Ein Nachtrag	235

VII. Literaturverzeichnis	239
----------------------------------	------------

I. EINLEITUNG

Ist der Realist Künstler, so wird er uns nicht die banale Photographie des Lebens zeigen, sondern ein Abbild geben wollen, das umfassender, ergreifender und beweiskräftiger ist als die Wirklichkeit selbst.¹
(Guy de Maupassant: Der Roman)

Ich behandle in dieser Arbeit keineswegs die zahlreichen Kategorisierungen der Performance Art im historischen Kontext. Auch werden keine ästhetischen Grundprinzipien der Performance Art, sei es der phänomenologische oder, um die Grundsatzdebatte nicht außer Acht zu lassen, ontologische Status von Performance Art näher erläutern, sondern die Einschreibungen von Performance Art/Performance Geschichte in materiale Objekte untersucht. Dabei werde ich verschiedene Mediengattungen zielgerichtet dahin gehend analysieren, wie an diesen eine Einschreibung von ephemeren Ereignissen von künstlerischer Seite vorgenommen wurde. Das Ergebnis kann Teil einer »diskursiven Formation« sein oder vereinzelt in Erscheinung treten.² In diesem Zusammenhang ist es notwendig zwischen den Prozessen der Aufführung zu unterscheiden, die für die Performance Art konstitutiv sind, und ihrer medialen Realisation, die eine bewusst ge-

1 MAUPASSANT, Guy de: Der Roman. Eine Vorrede zu Pierre und Jean, in: ders., Romane in zwei Bänden, Bd. I, München 1974, S. 661 – 677, hier S. 668.

2 Erika Fischer-Lichte hat in ihrer Untersuchung *Ästhetik des Performativen* einen umfangreichen und auch wesentlichen Beitrag zu den Grundbedingungen der performativen Künste beigetragen und zugleich zu den Bedingungen der Aufführung; vgl. FISCHER-LICHTE 2004. Zu der Grundsatzdebatte von Ereigniskunst sei an dieser Stelle auf Peggy Phelan verwiesen und ihrer Abhandlung *Unmarked. The Politics of Performance*, in der sie klar hervorhebt, dass Performance Art nur in der Aufführung existieren könne; vgl. PHELAN 1993, S. 146. Gegenpositionen finden sich u. a. bei JONES 1998, AUSLANDER 1999 und SCHNEIDER 2011. Der Begriff der »diskursiven Formation« stammt von Michel Foucault aus seiner *L'Archéologie du savoir* und beschreibt eine Menge verschiedener Gegensätze, die aus einer analytischen Praxis heraus einen Gegenstand konstituieren. Affirmation und Negation, beides ist innerhalb der Formation möglich, sie bilden das Primat jenes Widerspruches; vgl. FOUCAULT 1981 (1969), S. 222.

wählte Auswahl von Informationen bereithält.³ Diesen Zustand bezeichnet die Aufzeichnung, ein Endprodukt des Prozesses der Einschreibung – Einschreibung und Aufführung müssen nicht zwangsläufig parallel ablaufen, sie können auch getrennt voneinander vonstattengehen –, die es als »konstitutive Intermedialität« zu beschreiben gilt. Martin Seel verwendete diese Einschätzung als eine Möglichkeit des Verweises einer Kunstform, die im Austausch zu vielen anderen Kunstformen steht, auf ihre medialen Grundbedingungen, die nicht nur in »primären Materialien und Operationen zur Sprache kommen«, sondern in verschiedenen Medien und Medienkonstellationen gleichermaßen zu finden sind.⁴ Dabei kann jedes Medium Verschiedenes leisten, eingrenzen und ermöglichen. Medien unterliegen Strukturen und Relationen, die eine genaue Zuweisung von Bedeutung erschweren, dies aber dennoch nicht unmöglich machen. Meist gelingt dies nur durch ihre zweckmäßige und zielstrebige Eingebundenheit. Deshalb müssen Funktionsweisen von Medien und die Involviertheit bei der Herstellung genauestens bestimmt, Gebrauchsweisen aus dem Vorgang der Herstellung herausgelöst und rekonstruiert werden, um die Einschreibung und Zuschreibung ephemerer Aktionen, im Zusammenspiel mit materieller Produktion, als künstlerische Intervention kenntlich zu machen. Damit wäre auch die Signatur der medialen Konstellationen benannt, die als Zuweisung mehrere Funktionen erfüllt. In der Performance Art dient der Prozess der Zuweisung um zu zeigen, zu verweisen, zu vergewissern und zu autorisieren. Dies hat u.a. zur Folge, dass Kollaborationen zwischen denjenigen, die aufführen, und denjenigen, die aufzeichnen, entstehen, die als gemeinschaftliches Projekt auf den Prozess der Einschreibung einwirken. Eine Untersuchung zu diesem Gegenstand ist deshalb nötig, um verschiedenste Repräsentationsstrategien, den Prozess der Aufarbeitung und ihrer Zuweisung für die Bedeutung des künstlerischen Selbstverständnisses der Performance Art kenntlich zu

3 Juliane Rebentisch zeigt deutlich, dass eine beliebige materiale Realisation von Konzept- und Aktionskunst keinesfalls auszumachen sei. Sie widerspricht der These und Beobachtung Lucy Lippard, die sie in ihrer Untersuchung als »The dematerialization of the art object« stark macht; vgl. REBENTISCH 2003, S. 121 und LIPPARD 1997 (1973).

4 Martin Seel spricht in diesem Sinne von Konstellationen der Kunst, anstatt von Gattungen. Konstellationen bringen die Gattung, durch vereinzelte Materialien, hervor, die durchaus auch differente Medienkonstellationen ermöglichen um daraus »Objekte in der Organisation ihres Materials als Erzeugnisse einer bestimmten Art von Operation aufzufassen«; vgl. SEEL 2000, S. 175 ff. Thomas Dreher widmet sich deshalb in seiner Untersuchung der Aktionskunst den 50er bis 70er Jahre und ihres materiellen Einsatzes in der Performance Art und zeichnet dort die Entwicklung verschiedenster Intermediaformen nach; vgl. DREHER 2001.

machen. Eine Möglichkeit der Kategorisierung der Objekte der Performance Art liefert Hubert Klocker: »Das Objekt ist Entwurf, Ikone, Dokument, Annäherung, Analyse, Indiz, Lesezeichen – Brennpunkt und auch Schatten der aktionistischen Wirklichkeitskunst.«⁵ Jenen Ansatz weiterführend, wird in dieser Arbeit die Performance Art im Verbund mit einer materieller Produktion untersucht, die nicht als Annäherung oder Indiz zu verstehen ist, sondern unabhängig vom ephemeren Ereignis in der Geschichte der Kunst seine Daseinsberechtigung hat. Daraus lässt sich das Selbstverständnis der Performance Art und seiner Derivate ableiten.

Die Performance Art hatte sich aus der avantgardistischen Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts heraus entwickelt.⁶ Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchten viele KünstlerInnen das Leben und die Kunst miteinander zu vereinen, sie als gemeinsames Vielfaches zu instrumentalisieren und zu erweitern. Die neuen künstlerischen Gruppierungen sperrten sich gegen die Konventionen des Kunstbetriebes und gegen alles Feststehende. Mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten sollte unmittelbar und augenblicklich Einfluss genommen und gestaltet werden. Ein neuer Schauplatz für Happenings und Performances hatte sich in der Folge fern vom Museum etabliert; der öffentliche Raum wurde als alternative Schaubühne für die Kunst entdeckt. Erst viel später sollte es sich bewahrheiten, dass Performance Art im Museum oder der Galerie zur Aufführung kommt.⁷ Anstelle eines materiellen Werkes, das sich ausstellt, trat ein ephemerer Zauber und der Künstler in den Fokus. Dieter Mersch hat jenen Prozess als »Temporalisierung der ästhetischen Arbeit« beschrieben, der eine »Ethik der Praxis«⁸ zugrunde liegt, die sich der geschaffenen Wahrheit entgegenstellt. In der materialen Realisation ephemerer Künste und ihrer Diskursivierung bleibt jene Unbestimmtheit und ihr »Widerstand« bis heute erhalten, die als »diskursive Formation« Negation und Affirmation als einheitliches oder uneinheitliches Ganzes, hiermit wäre die Passage gekenn-

5 KLOCKER 1998, S. 185.

6 Insbesondere sei hier die Da-Da-Bewegung in Zürich und Berlin zu nennen; vgl. dazu BERGIUS 1989 und BERGIUS 2000. Einen vielschichtigen Einblick zu der Künstlerpersönlichkeit Elsa von Freytag-Loringhoven, die Kunst und Leben mit sich vereint; vgl. GAMMEL 2003.

7 Herbert Molderings diskutiert diesen Sachverhalt am Beispiel von Jochen Gerz, dessen Arbeiten von einem hohen medialen Selbstverständnis geprägt sind; vgl. MOLDERINGS 1985.

8 Dieter Mersch zeigt eine Verschiebung der künstlerischen Verhältnisse auf, in denen gesellschaftliche Relevanz mit Augenblicklichkeit und der Konstitution durch Erfahrung gleichzusetzen ist; vgl. MERSCH 2002, S. 83.

zeichnet, in sich einschließen. An ihnen wird nicht nur die Krise der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg greifbar, sondern eine Selbstbefragung der Performance Art zu ihrem eigenen Gegenstand deutlich.⁹

Eine Untersuchung über Performance Art ist an ein Problem geknüpft, welches ihrem Wesen entspringt: ihrer Selbstreferentialität und Ephemeralität. Performance Art lässt sich nur anhand ihrer Dokumentation respektive während der Aufführung erfahren. Alle schriftlichen Abhandlungen, diese Arbeit mit eingeschlossen, sind aus diesem Grund zu einer Betrachtungen über eine Betrachtung von Performance Art verurteilt, insofern diese über ein Zweites, einen Mittler, vonstattengeht. Warum also nicht von der Basis her argumentieren und nach den hinterlassenen Materialien der Performance Art Ausschau halten und diese genauer untersuchen, anstatt sich in Verlegenheitsgesten zu flüchten, die indirekt darüber Zeugnis ablegen, dass der Gegenstand der Performance Art – gemeint ist hiermit die Aufführung – für die Wissenschaften schwer zu verhandeln ist? Ich möchte den wissenschaftlichen Rahmen der Möglichkeiten, die sich im Umfeld des Konjunktivs bewegen, verlassen, und auf den Indikativ zu sprechen kommen. Ziel dieser Arbeit ist es, eine Typologie vorzustellen, in denen unterschiedliche Übersetzungsleistungen vom Ereignis in einen materiellen Gegenstand, vom Zeitraum der 60er Jahre bis heute analysiert werden, die von KünstlerInnen der Performance Art autorisiert sind. Anhand dieser Typologie kann eine weitreichende Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand der Performance Art erfolgen, die das ephemere Ereignis von seiner »alleinigen Daseinsform«, dem Liveerleben und gleichzeitigen Verschwinden, befreit:

Performance's only life is the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of it's own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.¹⁰

Zahlreiche schriftliche, fotografische, filmische und auch installative

9 Sandra Umathum hat auf diesen Zwiespalt der Integration und auch Selbstbefragung von Performance Art, mithilfe des künstlerischen Mittels der Aufzeichnung, hingewiesen; vgl. UMATHUM 2012, S. 107. Barbara Engelbach untersucht diesen Sachverhalt als unabhängiges Phänomen im Zeitraum der 70er Jahre. Hierbei treten Wirkung und Funktion des Körper-Video-Verhältnisses in den Fokus ihrer Analyse; vgl. ENGELBACH 2001.

10 PHELAN 1993, S. 146.

Arbeiten treten als Repräsentanten der Performance Art auf und verhelfen ihr so zu einem zweiten Dasein. Wie lassen sich die Dokumente der Performance Art bewerten? Philip Auslanders Gegenthese zu Peggy Phelan sieht den Prozess der Dokumentation als einen Akt an, der das Ereignis als Performance hervorbringt.¹¹ Seine Argumentation ist an einer kulturellen Vorherrschaft der Massenmedien gebunden, die seit Anbeginn der Aufzeichnung auf sämtliche Gesellschaftsbereiche übergreift.¹² Eine strikte Trennung von *live* und *recorded* sei demnach nicht mehr möglich, da sich beide Zustände immer mehr annähern und identisch seien. Anzeichen hierfür besteht im vermehrten Einsatz von Videoprojektionen und Reproduktionen bei Konzert- und Theaterveranstaltungen, die das Konzept der *liveness* untergraben. An dem von ihm beschriebenen Beispielen ist das Liveereignis nur noch eine Kopie medialer Zustände.¹³ In beiden Ansätze von Peggy Phelan und Philip Auslander wird deutlich, dass sich anhand von Remedialisierungsstrukturen verschiedene Verhältnisse offenbaren, die sich gegenseitig bestimmen oder ausschließen. Eine eindeutige qualitative Bewertung von »*live* und *recorded*« kann nicht erfolgen, da nicht nur unterschiedliche Erfahrungswelten, sondern auch Zusammenhänge verhandelt werden, die je nach spezifischer Veranlagung von Aufführung und Mediatisierung verschiedene Endprodukte zur Folge haben. Beide Diskurse hinterfragen den Status ihres jeweiligen Objektes. Die Vormachtstellung, die Philip Auslander dem Medium im System der Kultur eingeräumt hat, sowie Peggy Phelans These von der Einmaligkeit der Performance, dienen als Rahmen der Untersuchung.¹⁴ Der Gegenstand der Arbeit soll dennoch keine Überschneidung der Begriffe *live* vs. *media* provozieren und

11 Philip Auslander greift eine These von Amelia Jones auf, die den fotografischen Prozess mit seiner historischen Bedingung verbindet. Jones beschreibt ihr Anliegen am Beispiel der Body Art, die sie ganz bewusst von der Performance Art abgrenzt, da es hierbei nicht um den Prozess einer Handlung, sondern um die körperliche Instanz als Vermittler geht. Diese drückt sich *live* und über das Medium der Fotografie und des Videos aus; vgl. AUSLANDER 2012, S. 53 und JONES 1997, S. 11.

12 In seiner weitreichenden Auseinandersetzung *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* wird das grundlegende Phänomen anhand verschiedenster Gesellschaftsbereiche sehr ausführlich erläutert. Zum einen widmet sich Auslander der Pop-Kultur und deren Einflussnahme von Medialisierungsprozessen auf die Liveübertragung. Zum anderen diskutiert Auslander den Einsatz von Medien in der Rechtsprechung; vgl. AUSLANDER 1999.

13 Rückschlüsse auf die künstlerische Auseinandersetzung von Performance Art und ihrer Medialisierung müssen aber erst noch getroffen werden; vgl. Ebd., S. 32 und S. 158.

14 Durch die sich einstellende Konstellationen von *live* und *recorded*, wird das Machtgefüge der Aufführung und ihrer Zuschreibung destabilisiert. Eine sehr aufschlussreiche Diskussion zu dem Beitrag bei CHALMERS 2008, S. 34 ff.

schon gar nicht die Authentizitätsdebatte anhand der Unterscheidung ankurbeln¹⁵, sondern die Übermittlung von Leistungen an ein Medium beschreiben, die einen eigenständigen Korpus der Kunstproduktion konstituieren. Die Objekte der Performance Art können dazu dienen, Erinnerungsarbeit zu leisten. Sie ermutigen und stacheln dazu an, wie Peggy Phelan konstatierte. Dafür ist eine »Übersetzungs-Hypothese«¹⁶ für die Untersuchung notwendig, die vom Dispositiv des Aufzeichnens, der Aufzeichnung und ihres Gebrauches ausgeht, die von PerformancekünstlernInnen seit den 60er Jahren instrumentalisiert wurden. Anhand dieser Einschätzung lassen sich auch Gebrauchsweisen und Systematiken erklären, die in enger Anbindung an den Kunstkontext erfolgten. Objekte müssen gebraucht werden, um Bedeutung zu schaffen. Gleichsam gelten Gebrauchsweisen der Einschreibung und Auswertung als Strategem – ich beziehe mich ganz bewusst auf das Strategem, da das ephemere Ereignis mit einer List bewältigt wird, durch den Prozess der Einschreibung. Sie sind also intentional und vorherbestimmt, um zu zeigen und zu verhüllen, sich in Beziehung zu setzen und zu vergegenwärtigen. Auf dieser schmalen Grenze vermischen sich die Metaebenen von Ereignis und Produktion, von Verschwinden und Wiederauferstehung, von Präsenz und Absenz von Unwiederbringlichem, sodass dem Werk eine völlig neue und eigenständige Bedeutung als Passage beikommt.

I. Aus der Praxis: »konstitutive Intermedialität« und mediale Verstrickung

Die Gebrauchsweisen eines Mittels (Medien), in denen die Ereignisse eingeschrieben werden, unterscheiden sich deutlich voneinander. Je nach Gebrauch werden unterschiedliche Bedeutungen erzeugt, die dem Medium ihrem Wesen nach entsprechen. Ein Bild schafft »Wahrnehmung«, ermöglicht Ansichten, Ausschnitte und Vergrößerungen, es richtet sich an sein Gegenüber und lenkt Blicke auf sich. Deshalb werden Bilder den ästhetischen Medien zugeschrieben. Darunter fallen u. a. Systeme oder Künste, die sich akustischer und optischer Signale bedienen, alle bildgebenden Ver-

15 Eine Debatte zum Thema Authentizität und Performance Art findet sich u. a. bei FRITZ 2014.

16 Vgl. dazu PHELAN 1993, S. 146. Günter Abel diskutiert den Ansatz der Übersetzungshypothese als Instrumentarium zur Bewerkstelligung von Begriffen, in denen bereits übersetzt und interpretiert wird, aus rein pragmatischen Erfordernissen; vgl. ABEL 1995, S. 50f. Gleiches gilt mithin für die Performance Art, die als übersetzte Form bereits analysiert und interpretiert.

fahren, wie Malerei, Fotografie und Film sowie Musik, noch allgemeiner gefasst, Tonaufnahmen jeglicher Art. Diese Medien nehmen in der Untersuchung eine gewichtige Rolle ein. Demgegenüber stehen in der Klassifikation, wenn man es so nennen möchte, diskursive Medien, die sich auf Strukturen, Ordnungen und Einteilungen beziehen. Darunter fallen Zeichen, insbesondere die Sprache als auch Zahlen. Eines muss dieser Einteilung beigelegt werden: Es handelt sich um eine abstrakte Gegenüberstellung medialer Dispositive, die niemals in reiner Form vorkommen. Dennoch ist die Einteilung zunächst einmal notwendig, um die Leistungen der jeweiligen Medien und insbesondere ihre Grenzen aufzuzeigen.¹⁷ Der Gegenstand der Performance Art zersetzt sich während seiner Einschreibung in unterschiedliche Repräsentationsbedingungen, die sich durch den medialen Sprung in ein festes Gefüge in verschiedene mediale Komponenten zerteilen und jeweils verschiedene Funktionen erfüllen. Zusammen erwirkt die Gesamtheit der Einzelteile einen virtuellen »konstitutiven, intermediären Raum«¹⁸, der durch Ordnungen vielfältige mediale Komplexe ermöglicht, die für die dokumentarische Erfassung von nicht unerheblicher Bedeutung ist. Aus diesem Grund scheint das Unterfangen, sich der dokumentarischen Strategeme in ihrer Vielfältigkeit anzunehmen, als äußerst anmaßend, da nicht alle komplexen Gefüge dechiffriert und aufgezeigt werden können. Sinn und Zweck dieser Arbeit soll dies aber auch nicht sein, sondern zunächst einmal sollen Kriterien der Übersetzung für die *representatio* herausgearbeitet werden, die im besonderen Umfang für die Nutzbarmachung der Performance Art gebraucht und von den KünstlernInnen gezielt Verwendung fanden/finden. Deshalb erfolgt eine Abgrenzung respektive Einteilung des Untersuchungsgegenstandes.

Jede Medienkonfiguration untersteht einem genau vorgezeichneten Verhältnis. Dadurch lassen sie sich kontextualisieren und nach Zweck und Ziel einordnen. Sie unterstehen somit einer Relation von Verhältnissen und Strukturen, die durch sie hervorgebracht werden und die sie als Instrument ihrem Zwecke unterwerfen. Das verleiht ihnen eine »teleologische Ordnung«. Diese Ordnung ist wiederum eine begrenzte Ordnung. Das Medium begrenzt, schließt ein, sowohl auch aus, strukturiert und

17 Einen vertiefenden Einblick in die Medientypologie bei MERSCH 2002, S. 151 – 167.

18 Hierbei beziehe ich mich auf SEEL 2000 und der umfassenden Darstellung von DREHER 2001. Eine auf die Werkästhetik der Installation sich beziehende Untersuchung greift jene Aspekte der Intermedialität auf, um einen neuen Autonomiebegriff für die Kunst zu generieren, die unabhängig von materieller Autonomie zu denken sei; vgl. REBENTISCH 2003, S. 145f.

stellt her; der Rahmen des Mediums, wie auch immer dieser aussehen mag, macht dies möglich. Diesen Umstand hatte Dieter Mersch als »Ambiguität des Medialen« bezeichnet, was sowohl heißt, dass Medien auf der einen Seite »produktiv« und auf der anderen Seite »zwingend« sind, also Macht auf das ausüben, was sie in sich tragen und über sich vermitteln.¹⁹ Dies führt in dem Beharren auf das mediale Selbstverständnis zu Schwierigkeiten im Umgang mit der eigenen Vorstellungskraft und dem, was die Medien ermöglichen. Deshalb tragen zusätzliche Medieninhalte dazu bei, die Vorstellungsarbeit zu unterstützen bzw. die Aussage zu bekräftigen und zu formen. Damit kommen wir auf bestimmte Eigenschaften der Medien zu sprechen, die den Untersuchungsgegenstand ausmachen. Das gesprochene Wort ist, auch ähnlich wie die Musik, ein flüchtiges Medium, welches in der Zeit vergeht. Dieser »Makel« des Tons wird durch die Form der Konservierung im Schriftbild bzw. als Tonaufnahme korrigiert. Schriftstücke sind Medien des Gedächtnisses, die mit anderen Medien Kooperationen eingehen, Situationen festhalten und Informationen speichern. Die Schrift ist *per se* iterierbar und sie ermöglicht durch Zeichensetzung, wie beispielsweise in der Musik, Zeit zu organisieren und das Verklingende in einer Symbolsprache festzuhalten. Gleichmaßen erhalten gesprochene Dialoge in ihrer transkribierten Welt eine dauerhafte »Präsenz« als Notat, das unabhängig von Ort und Zeit existiert. Diese Dauerhaftigkeit enthebt das materielle Sujet von seiner ursprünglichen Gegenwart und seinem Ereignis. Kennzeichen jener Form ist ihre Lesbarkeit und die unabdingbare Möglichkeit einer Wiederholung bzw. als Zitat hervorzugehen.²⁰ Die Tonaufnahme ermöglicht es, Atmosphären und akustische Hörräume zu vermitteln. Der Klang einer Stimme, einer Maschine, Zuschauerreaktionen und Emotionen lassen sich auf diesem Wege erhalten und transportieren. Die Tonaufnahme hat mehr Ereignischarakter als ein Bild, da das Moment der Flüchtigkeit über das Medium sich mitteilt. Akustische Signale lassen sich nicht fixieren und bleiben dem Diktat der Zeit, auch im dokumentierten Zustand, untergeordnet.²¹

Bilder dienen als Erweiterung der akustischen und schriftlichen Medien. Sie unterliegen der Logik des Sehens, der Orientierung und Beobachtung. Sie ver-

19 Dieter Mersch sieht darin auch die Sperrigkeit des Mediums, das ebenso beharrt und zurechtet, als materielles Dispositiv begründet; vgl. MERSCH 2002, S. 152 und S. 131–134.

20 Vgl. dazu DERRIDA 1999, S. 333.

21 Vgl. MERSCH 2002, S. 159. Einen grundlegenden Überblick über den akustischen Raum und ihre Bedeutung für die Aufführung FISCHER-LICHTE 2004, S. 209–226.

mitteln eine geometrische Ordnung, die zugleich distanziert, aber auch Standpunkte ermöglicht. Die Ordnung, die durch ein Bild vermittelt wird, ist persistent und unterliegt der Herrschaft des Blickes. Der Fotografie und dem Film wird eine Zeugenschaft zugesprochen. Deshalb werden Fotografien und Videoaufnahmen als Indizien der Beweisführung betrachtet, da sie bezeugen können.²² Hieran zeigt sich eine weitere Problematik von Einschreibungen in ein bildgebendes Medium: unterschiedliche Bildeigenschaften führen zu verschiedenen Feststellungen und Schlussfolgerungen. Die Fotografie/der Film, als »abbildende Wirklichkeit«, sind Zeugnisse von ihrer Produktion. Ihr medialer Zustand zeugt von einem inneren Bildzusammenhang zu seinem äußeren Entstehungsumfeld. Ihnen haftet, durch ihre mediale Hervorbringung und »realistischen« Erscheinung, ein »Wahrheitlichkeits-Effekt« an, der anschaulich und direkt sichtbar macht, was nicht mehr zu sehen ist.²³ Sie unterliegen der Logik des Zeigens.²⁴ Die Möglichkeiten des Zeigens bestehen in ihrer Konfiguration. Fotografische Serien können Prozesse, Handlungen und Vorgänge veranschaulichen. Der Raum und die Bewegung fügen sich in das Bildmaterial ein, komplettieren sich gegenseitig und ermöglichen es, mit einer grundlegenden Bildbetrachtung, den Prozess der Bildentstehung und den dargestellten situierten Ablauf näher zu bestimmen.²⁵ Bewegtbilder bieten eine Fülle von Eindrücken der Aufführung, die ein Standbild nicht leisten kann. Der filmische Raum ist weitaus komplexer, vielfältiger und dynamischer und kann in einer Eins-zu-eins-Situation zwischen der Performance und der Aufnahme positioniert werden, wo dieser einen Standpunkt der Anschauung vermittelt. Diversifikationen im Bereich der filmischen Strukturierung des Materials, durch Schnitt und Montage, ergeben vielfältige Konstellationen bzw. Ordnungen des Zeigens, die sehr stark individuell geprägt sein können. Von daher ist auch hier der individuelle Geschmack und die Grenzziehung, wie bei allen Medien,

22 Philip Auslander diskutiert dies anhand des Einsatzes von Videoaufzeichnungen als Beweisführung in der Rechtsprechung; vgl. AUSLANDER 1999, S. 114–130.

23 Laut Ludger Schwarte haben Bilder aufgrund ihres Zustandekommens eine Beweiskraft. Sie können das bezeugen, was sie vermitteln und für die Wahrheit dessen einstehen, was sie zeigen. Das Ausmaß der Bezeugungen und ihrer »Glaubwürdigkeiten« ist an die Grenzen ihrer Visualität gebunden; vgl. SCHWARTE 2011b, S. 137–160. Eine kritische Gegenposition findet sich u. a. bei Ascan Breuer, der diesen »Wahrheitlichkeits-Effekt« aufdecken möchte. Die Macht der visuellen Repräsentation kann auch dahin gehend dekonstruiert werden, dass sich die Mechanismen des »Wahrheitlichkeits-Effektes« aufdecken. Damit kann der Mythos von der Wahrheit getrennt operationalisiert werden; vgl. BREUER 2013, S. 119 ff.

24 Vgl. MERSCH 2002, S. 185.

25 Vgl. MORRIL 2014.

von großer Bedeutung für die Ausführung der mitteilenden Beschaffenheit.

Konstitutive Eigenheiten zwischen der Performance Art und ihrer intermedialen Vernetzung lassen sich in allen Mediengattungen wiederfinden. Es seien an der Stelle nur einige allgemeine Beziehungen dargelegt. Für den Film: Bewegung, Stillstand, der Raum, die Ausstattung, Ausführung und Wirkung.²⁶ Tonaufnahmen geben Stimmungen und sprachliche Inhalte wieder.²⁷ Bilder bieten Ausschnitte, Ansichten zur Ausstattung und Augenblicke. Als Serie lassen sich an ihnen Prozesse veranschaulichen. Sie dienen der Beobachtung und Analyse von Performance Art und vermitteln zugleich ein visuelles Ergebnis. Texte können unter anderem Skripte bzw. theoretische Überlegungen zur Performance Art beisteuern, Abläufe und Vorgehensweisen illustrieren und zugleich dokumentieren. Zahlen geben Aufschluss über Orte und Zeitpunkte, Dauer als auch Ergebnisse, die vom Gelingen bzw. Misslingen berichten, in Form von statistischen Auswertungen und Protokollen. Gegenseitig treten diese medialen Bedingungen in Beziehung zueinander und ermöglichen somit ein vielfältiges Netzwerk aus Informationen zu einer Epoche der Performance Art bzw. nur zu vereinzelt Performances, anhand dessen sich singuläre Aspekte der Aufführung transportieren und erhalten lassen. Untereinander sind sie miteinander verstrickt und vermitteln je nach Medienkonstitution ein wesentliches Merkmal der Aktion, das als Bestand charakteristisch sein wird für ihren zu bezeichnenden Gegenstand bzw. zu einer Eigenschaft dieser wird, die aus einer Einschreibung von Ereigniskunst hervorgeht.²⁸

2. Stand der Forschung

Der leitende Grundgedanke dieser Arbeit stammt aus der Forschung zur Performance Art jüngerer Datums. Sie fällt nicht unwesentlich mit der Frage zusammen, wie sich Performance Art ausstellen lässt bzw. was ausgestellt werden kann? Zu

26 Eine Untersuchung von Knut Ebeling versucht die Verwandtschaftsbeziehung von Film und Performances aufzuzeigen. Ein wesentliches Ergebnis zu diesem Beitrag ist die Feststellung, dass es zwischen Performance und der Aufnahme keine Unterscheidung bedarf. Die Aufnahme sei kein Zweites, sondern etwas Erstes, ein sogenanntes Archiv; vgl. EBELING 2013, S. 7.

27 Wie bedeutend und vielfältig eine solche Auseinandersetzung mit dem Klang sein kann, zeigt u. a. der Sammelband *Sound des Jahrhunderts*; vgl. PAUL/SCHOCK 2013.

28 Erika Fischer-Lichte unterscheidet zwischen der Aufführung und der Performance. Die Aufführung unterliegt einer sozialen Komponente, in denen zwei Gruppen aufeinander treten und im Austausch stehen. Performance wird als Hervorbringung verstanden, die fern eines Austausches stattfinden kann. Eine weitreichende Diskussion findet sich im Sammelband FISCHER-LICHTE 2012.

der wohl bekanntesten Inszenierung der letzten Jahre und einem Versuch Performance Art auszustellen, gehörte die groß angelegte Retrospektive zu Marina Abramović, im Museum of Modern Art, New York 2010.²⁹ Eine weitere wichtige und auch zentrale Ausstellung fand 1998 unter dem Stichwort *Out of Actions* statt, die erstmalig eine große Anzahl von Objekten in Verbindung mit Performance Art diskursivierte, ebenso wie die Ausstellung *Let's Twist Again*, die als künstlerische Forschungsreise mit enormen Aufwand zahlreiche Objekte und Dokumente der Wiener Performance Art zusammengetragen hatte.³⁰ Die Fragestellung scheint nicht neu. Sie ist schon seit Anbeginn der Performance Art von großer Bedeutung – fassen wir den dokumentarischen Mehraufwand von vielen KünstlerInnen zusammen, die eben nicht nur das Liveevent, sondern ebenso Bilder und Texte für sich sprechen ließen, wie eine Aufführung.³¹

In den 70er Jahren setzte in der Kunstentwicklung ein »Prozess ästhetischer Aufklärung« ein. KünstlerInnen wollten nun nicht mehr an der objektivierenden Rechtfertigung ihres Schaffens beteiligt sein. Stattdessen rückten prozessuale Strukturen in den Vordergrund, die sich in vielfältigen Unterkategorien der Performance Art niederschlugen.³² So sei unter anderem der Begriff der Body Art zu erwähnen, der sich laut Amelia Jones unabhängig als mediales Ereignis, ohne Verlust, über das Medium Fotografie, darlegen lässt. Amelia Jones hatte in ihrem speziellen Fall auf die historische Ver-

29 Vgl. BIESENBACH 2010A.

30 Die Ausstellung *Let's Twist Again* aus dem Jahre 2002 wurde von der Künstlerin Carola Dertnig kuratiert und behandelt neben der Initiative für Wiener Performance Art auch ihre Darstellbarkeit im musealen Kontext; vgl. DERTNIG/SEIBOLD 2006. Zur Ausstellung *Out of Actions* vgl. NOEVER/SCHIMMEL 1998 und zur Retrospektive von Marina Abramović BIESENBACH 2010A. Ein vermehrtes Interesse an der fotografischen Aufarbeitung von Performance Art zeigt sich in Ausstellungen wie *Staging Actions: Performance in Photography since 1960* im Museum of Modern Art 2001, als auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung von Barbara Clausen mit dem Werk der Fotografin Babette Mangolte; vgl. CLAUSEN 2010.

31 Einen wirklich großzügigen Überblick über Performance Art lieferte die bereits in den Siebziger Jahren veröffentlichte Publikation *The Body as Language* von Lea Vergine, mit einem umfangreichen Kompendium aus Fotografien, Texten und Künstlerbeiträgen. In diesem Überblickswerk erhält der Leser eine umfangreiche Darstellung über die vielfältigsten Spielarten der Performance Art, nicht nur national, sondern auch international anerkannter Positionen. 61 KünstlerInnen stellen sich in der aktualisierten Neuausgabe vor, mit kurzen prägnanten Statements zu ihrer Kunst; vgl. VERGINE 2000 (1974). Eine weitere Überblicksdarstellung zur Entwicklung der Performance Art, insbesondere der Einsatz von Medien vgl. JAPPE 1993, S. 47f.

32 Vgl. REBENTISCH 2003, S. 145 bis 151. Ein vermehrter Einsatz unterschiedlichster Materialien kann auch schon früher beobachtet werden, wie die Untersuchung von Thomas Dreher zeigt. Mitunter geht die Entwicklung bis in die zwanziger Jahre zurück, zu Gruppierungen wie den Dadaisten und Surrealisten; vgl. DREHER 2001 und BERGIUS 1989.

bundenheit der Objekte zu ihrem Gegenstand verwiesen.³³ Mit ihrer Publikation *Body Art. Performing the Subject* analysierte sie die medialen Bedingungen und Darstellungsmodi des Körpers, die unabhängig vom Livegeschehen, über die Schnittstelle des Mediums, repräsentiert werden.³⁴ Der Diskurs verlagert sich von, es ist eine Handlung vollzogen worden, hin zu, es wird über den Körper vermittelt und dargestellt. Während bei anderen Performances das Tun oder auch die Kehrseite, die Verneinung, dazu führten, Prozesse zu visualisieren, so rückte bei der Body Art die bewusste Anschaulichkeit des Körpers in den Kontext der Kunst. Die körperlichen Veränderungen einer Orlan sind mit dem Terminus Body Art gleichzusetzen, da sie den Körper als Material für Veränderungen nutzte und diesen wie eine Leinwand inszenierte – fotografische Reproduktionen gehören hierbei zum guten Ton – sowie für die Öffentlichkeit ausstellte.³⁵

Erika Fischer-Lichte definiert Inszenierung als vorbereitende Maßnahmen, die einen Prozess begleiten. Insbesondere sind hierbei Ausstattung und Licht, Dekorationen und die Probe anzuführen. Dementsprechend ist die Body Art eine Kunst der Vorbereitung, die sich über die Fotografie aufführt.³⁶ Deshalb sei Body Art von der Performance Art abzugrenzen. Sie markiert eine Eigenständigkeit, die den Körper zum Objekt deklassiert, ihn zum Gegenstand, zur Oberfläche werden lässt. Diese, dem Objektstatus nahe gerückte Körperlichkeit, sei Ausdruck eines Kunstverständnisses, welches den Ort der Produktion und Rezeption an den Körper des Künstlers bindet, ihn politisch, als auch sozial verankert und diskursiviert.³⁷ Als maßgeblichen Unterschied hatte Amelia Jones den Arbeitsprozess kenntlich gemacht, welcher nicht zwangsläufig vor einem Publikum, sondern auch vor einer Kamera, im Privaten, stattfinden konnte. Dem Werk zugehörig ist die Person, deren Sexualität, Geschlecht und Ethnie, sprich aller Exemplifikationen der Identität. Eine Nähe zur Porträtkunst ist gegeben, die zugleich Kritik und Rezeption im gleichen Maße am Medium hinterfragt. Die gattungsinterne Differenzierung ist nicht unproblematisch, da zwischen der Identität der Darstellung und seiner medienkritischen Aufführung ein Unterschied bzw. eine nicht neutral zu bewertende Verbindung besteht und zuweilen Nahtstellen zu anderen Künsten existieren, die

33 Vgl. JONES 1997, S. 11. Kristine Stiles Argumentation greift das Bild der Verbundenheit von Gegenstand und Aktion erneut auf; vgl. dazu STILES 1998, S. 231.

34 Vgl. JONES 1998, S. 12 ff.

35 Zu Orlan die Beobachtungen von AUGSBURG 1998.

36 Vgl. FISCHER-LICHTE 2005, S. 147.

37 Vgl. JONES 1997, S. 13.

eine Zuordnung des Gegenstandes erschweren. Was unterscheidet eine Fotografie aus einem performativen Zusammenhang von einer Studioaufnahme? Was passiert, wenn sich der Körper aus dem Body-Art-Kontext herauslöst und sich innerhalb eines politischen und/oder künstlerischen Kontextes repräsentiert? Orlan führt ihre zahlreichen körperlichen Veränderungen auch im öffentlichen Leben auf. Die fotografische Selbstinszenierung markiert nur ein Zwischenstadium, eines sich ständig wandelnden Prozesses. In diesem Sinne ist der Aspekt der Wandlung konstitutiv für die Body-Art-Performance, was durchaus nicht als Widerspruch gewertet werden sollte, sondern als Möglichkeit, die Objekte sowohl als Body Art und als Performance anzusehen. Zudem stellen sich die KünstlerInnen der Body Art und der Performance Art bewusst der Kamera, respektive der Situation, entgegen, sprich sie »performen« innerhalb ihrer geschaffenen Inszenierungsmuster, um Bedeutung zu konstituieren.³⁸ Der Körper und sein Ausgestelltsein, Produktion und Rezeption treten in der Fotografie zusammen in Symbiose.³⁹ Der visuelle Modus dieser kulturellen Praxis richtet sich an das Auge, an das was präsent und zugleich absent ist. Beides verinnerlicht sich in einer Ausstellung der Pose, die sich den Blicken einer sozialen Ordnung unterwirft. Mit der Konzentration auf den Körper, oder genauer ausgedrückt auf das Dasein, scheint hiermit eine Methode künstlerischer Selbstverwirklichung gemeint zu sein, die sich als Display, einer organisierten Form von Wahrnehmung, den Betrachter ausliefert.⁴⁰ Body Art – für mein Dafürhalten trifft dies auch auf den hier in dieser Arbeit zu diskutierenden Modus der Performance Art zu – ist an die Fotografie gebunden. Sie brauchen einander, um sich auszustellen.⁴¹ Es handelt sich um eine künstlerische Praxis der Integration und Desintegration, die den Körper zu sich selbst und seiner Umgebung in Position stellt, ihn als Kunstobjekt auszeichnet und als/über das Medium für ihn wirbt.⁴²

Barbara Engelbach untersuchte jenes besondere Verhältnis von medialer Inszenierung und Wirkung anhand der Body Art und Videokunst um 1970. Am Beginn ihrer Analyse steht die Annahme, dass die Medien als »Botschafter und Stellvertre-

38 Für Judith Butler sind geradezu diese Muster Anzeichen für eine Performance, eines aktiven Prozesses der Verkörperung; vgl. BUTLER 2002 (1988), S. 303 f.

39 Vgl. JONES 1998, S. 13 f.

40 Vgl. BAUMAN 2004, S. 9.

41 Vgl. JONES 1998, S. 37 ff. Amelia Jones dazu: „The body art event needs the photograph to confirm its having happend; the photography needs the body art event as an ontological ‘anchor’ of its indexicality.» JONES 1997, S. 16.

42 Vgl. JONES 1997, S. 13 und JONES 1998, S. 31.

ter« für die körperliche Präsenz eintreten.⁴³ Bei der exemplarischen Betrachtung (Chris Burden, Gina Pane, Vito Acconci, Jochen Gerz und Ulricke Rosenbach) zeigt sich jedoch das eigentliche Interesse ihrer Abhandlung: die Wechselbeziehung zwischen Körper und Video/Fotografie als künstlerisches Konzept und ihrer Wirkung darzustellen.⁴⁴ Hierbei beobachtete sie verschiedene Übersetzungsverhältnisse der Performance Art/Body Art, die diese in ein ästhetisches Konzept überführt. So sind die Mittel und Wege der Verkörperung durch die Medien keineswegs reiner Selbstzweck, sondern zum Teil direkt mit der künstlerischen Fragestellung verbunden. Unter dem Derivat der Medienkunst zeigen die Arbeiten von Vito Acconci und Jochen Gerz ein wissenschaftliches Interesse. Ihre Werke haben einen experimentellen Aufbau, in denen die Medien nicht nur zum Zwecke der Speicherung funktionalisiert, sondern vorwiegend als Versuchsanordnung gebraucht wurden. Chris Burden hingegen spielte mit dem Medium als Relikt der Zuweisung, um es als Fetisch zu inszenieren. Für Bruce Nauman ist das Medium Teil seines künstlerischen Konzepts, wo die Faktoren der Depersonalisierung, Vereinfachung und Verfremdung (die Pose) ausschlaggebend sind, während bei Gina Pane und Rebecca Horn eine »synästhetische Visualität« festzumachen sei, die die Sinne aktiviert und somit als Ersatz für die Körpererfahrung des Betrachters eintreten kann.⁴⁵ Innerhalb der Systematisierung von Performance Art und dem Status als Objekt, welcher in der Arbeit weniger am Dispositiv der Einschreibung, sondern am Gegenstand selbst thematisiert wurde, stellt diese Arbeit die Frage nach sich, wie performative Künste im Kontext ihrer Mediatisierung zu lokalisieren sind, wenn doch die Werke eine eigenständige quantitative und qualitative Ordnung verkörpern. Kann eine Unterscheidung zwischen Objekt und Performance dazu beitragen den Gegenstand genauer zu hinterfragen oder bedarf es eines übergeordneten Verständnisses von Performance Art die den Sachbestand genauer erläutert? Einen allgemeingültigen und für die Forschung wichtigen Beitrag finden wir bei Thomas Drehers.

Thomas Dreher macht anhand seiner Beobachtung deutlich, dass es

43 Barbara Engelbach stellt dies am Anfang ihrer Untersuchung zur Debatte, die auf Bredekamps Aufsatz »Der Simulierte Benjamin« zurückgeht; vgl. ENGELBACH 2001, S. 9 und BREDEKAMP 1992, S. 136. Eine vergleichende Betrachtung im Spannungsfeld von Identität und Video findet sich bei SCHUBIGER 2004, mit Blick auf die technischen Voraussetzungen der Selbstdarstellung.

44 Vgl. ENGELBACH 2001, S. 10.

45 Vgl. Ebd., S. 175 f.

sich bei der Performance Art keineswegs um einen festen Kunstbegriff handelt, der im Einzelnen einer verallgemeinerten Darstellung standhalten kann, da sowohl kunstinterne, als auch externe Faktoren gemeinsam Teil an einer Entwicklung haben, in denen die Grenzen zwischen der Lebenswelt und der Kunstbetrachtung aufgebrochen und überschritten werden.⁴⁶ Hatte sich die Performance Art zunächst der Straße und der Öffentlichkeit zugewandt, so siedelte sie sich schon bald zwischen dem Kunstbetrieb und der Lebenswelt an. Es handelt sich um keine autonome Kunstentwicklung in denen das klassische Model der Welt- und Kunstbeobachtung zum Tragen kommt – für die Performance Art galt immer das Postulat von einer Wahrnehmung eines Prozesses vor einem Publikum –, sondern um eine überschreitende Kunstentwicklung, die sich als Teil des Kunstbetriebes profiliert. Nur durch das Ineinandergreifen beider Entwicklungen, der technischen als auch künstlerischen, konnte der sozialen Forderungen nach Einsicht nachgekommen werden, die jedoch nach einen anderen Standpunkt der Beobachtung verlangte und die den Übergang von der Lebenswelt der Performance Art zur Medienwelt in besonderem Maße herausforderte. Zugleich erhielt die Kunst ein Gesicht, welches sich in Form der Person und der Aktion gleichsam ausstellte.⁴⁷ Deshalb scheinen die Kategorisierungen von Performance Art, Body Art, Videoskulptur und Installation nur unzutreffend über die Gemeinsamkeiten dieser Gattungen hinwegzutäuschen. Dreher hatte deshalb einen Performancebegriff im weiteren Sinne vorgeschlagen, der als gemeinsames Vielfaches den Aspekt der Wandlung beinhaltet, unter dem Einsatz verschiedenster »Medien und Medienkombinationen in künstlerischen Modellen der ›Weltbeobachtung‹, die den Beobachter auf die Transformierbarkeit von Bezügen zwischen den ›Registern‹, des ›Imaginären‹, ›Symbolischen‹ und ›Realen‹ verweisen.«⁴⁸ Hieraus resultiert, dass die Performance Art nicht als homogenes Konstrukt gelten kann, sondern als ein heterogenes Gemisch aus Aktionen und nebenläufiger Mediatisierungsstrategien, dessen Übergang sich anhand der Anzeigeoperationen und dem nicht Anwesenden, in Erscheinung tritt und somit auf das »Reale«, als auch »Imaginäre« seines Gegenstandsbezuges verweist, welches im Bereich des mythischen, als auch symbolischen Überganges seine Entsprechung findet. Anhand dessen lassen sich die Objekte als Orte des Überganges, als Passagen die in sich geschlossen sind, untersuchen, sprich die Ein-

46 Vgl. DREHER 2001, S. 12 und S. 39 sowie S. 452–455.

47 Vgl. dazu UMATHUM 2012, S. 106 f.

48 DREHER 2001, S. 455.

schreibung von Bedeutung an das Objekt genauer klassifizieren.⁴⁹

Die strategischen Möglichkeiten der Medienkombination sind vielfältig und bisher kaum untersucht worden. Ein Tagungsband zum Thema *Performance und Bild* gab erste theoretische und auch praktische Ansätze zu erkennen, mit denen verschiedenste Medienkombinationen angedeutet und untersucht wurden, dennoch ist die Übersetzungsleistung von der Aktion in ein Medium kaum besprochen worden.⁵⁰ Erstmals geschah dies in einer Untersuchung von Anne Marsh, die in ihrer Abhandlung die Geschichte der Performance Art in Australien zum Gegenstand erhebt. Auf die Verzweigungen zwischen der Aktion und seiner Dokumentation verwies sie anhand einzelner Fallbeispiele, u. a. werden die Themenbereiche der Fotografie und des Filmes, sowie alternierende Dokumentationsverfahren in der Analyse mit angerissen, wie beispielsweise die Installation. Die Materialien dienen als Diskussionsgrundlage, um anhand dessen auf Ausstellungspraktiken und Repräsentationsformate zu verweisen, die eine Geschichte der Performance Art konstituieren, die im australischen Kontext lokalisiert ist.⁵¹ Die besprochenen Werke verkörpern ein relatives Verhältnis von Aktionismus, Materialität und Produktion, die in ihrer Funktion nicht nur als bloße Überleitung zur Gegenwart zu verstehen sind, sondern als konstitutive Objekte in Erscheinung treten. Dieses besondere Verhältnis von Objekt und Aufführung trat in den 70er Jahren in einen äußerst spannungsgeladenen Diskurs zueinander. Das Materielle ist dann zugleich Symbol, dessen Verhältnis von Objekt und Anschauung auf die Imagination verweist und zugleich einen Wirklichkeitsbezug respektive einen »Wirklichkeitseffekt« zu der Performance herstellt.⁵² Innerhalb dieser Relation strukturierten sich unterschiedliche Verhältnisse, die zu vielfältigen künstlerischen Aussageformaten führten. Das Verbindende ist zugleich etwas anderes, als die Performance selbst.⁵³

Der soziale Status des Objektes hat eine historische Komponente, die als Nahtstelle zwischen Performance und Dokumentation rangiert. Diese Form der Ver-

49 Zum Mythos als »sekundäres semiologisches System« vgl. BARTHES 2010 (1957), S. 258 f.

50 Vgl. JANECKE 2004A.

51 Vgl. dazu MARSH 2014.

52 Der »Wahrheitlichkeitseffekt« respektive »truthiness-effect« wird anhand von Bildern von kanadischen und neuseeländischen Verhaltensforschern untersucht. Eine umfangreiche Diskussion findet sich bei BREUER 2013. Für einen Überblick vgl. NEWMAN/GARRY 2012.

53 Vgl. STILES 1998, S 231 ff. und S. 290.

bindung legt nahe, dass es immer einen kausalen und zugleich nachvollziehbaren Zusammenhang gibt. Diese Notwendigkeit gilt sowohl bei Kristine Stiles, als auch bei Amelia Jones, die das Objekt der Performance Art als historisches Gleichnis darstellten. Philip Auslander und Mechtild Widrich widersprechen diesem Ansatz und greifen der Notwendigkeit eines historischen Bezuges voraus, indem sie dem Objekt eine eigene Performativität zuschreiben.⁵⁴ Das heißt, die Objekte der Performance Art bewegen sich zunehmend zwischen den Polen des »Symbolischen« und »Imaginären«; sie bilden eigenständige Einheiten aus, die soziale Verbindlichkeiten zwischen Kunstgeschehen/ Kunst-Sein und kulturellem Gedächtnis herstellen: »Performative monuments work to establish a political relation to a history that the performer has not personally experienced.«⁵⁵ Mechtild Widrich hat die Dokumente als vereinbarte Komplizenschaften bei der Produktion von Bedeutungen besprochen. Sie agieren unabhängig und verkörpern eine »performance in it's own right.«⁵⁶ Charakteristisch ist die Einschreibung einer Distanz des Objektes zu seinem Bedeutungsgegenstand und somit auch das Alleinstellungsmerkmal der Bedeutungstiftung durch das Objekt. Das »performative monument« ist weder authentisch, noch wahr oder falsch. Sie dienen nicht als dokumentarischer Beweis.⁵⁷ Bilder u. ä. sind hierbei nur »[...] visuelle Ereignisse, die etwas wahrnehmbar machen, was es ohne sie nicht gibt.«⁵⁸

3. Aufbau der Arbeit

Die Untersuchung untergliedert sich in vier Unterpunkte, die jeweils einen Sachbestand genauer analysieren. Da die Arbeit verschiedenste Medienkonstellationen untersucht – der Einsatz der Medien und ihr Zusammenwirken soll ebenso thematisiert werden, wie die Einzelbetrachtung eines Medium und ihrer »Leistung«, die eine »Gemeinschaft mit dem Abwesenden«⁵⁹ bildet – fällt das Spektrum des Untersuchungsgegenstandes sehr heterogen aus. Jeder einzelne Betrachtungsschwer-

54 Philip Auslander zeigt dies anhand der Fotografie von Yves Klein, *Le Saut dans le Vide* (Leap into the Void) 1960. Die Performance findet nur im Rahmen der Fotografie statt, für die sie aufgeführt wurde; vgl. AUSLANDER 2012, S. 49.

55 WIDRICH 2014, S. 10.

56 Ebd. 2014, S. 21.

57 Josef Früchtl spricht sogar von einem Betrug der Bilder; vgl. FRÜCHTL 2011, S. 196. Weitere Untersuchungen decken den Betrug der Bilder auf; vgl. WIDRICH 2012, STILES 1990A UND STILES 1990B

58 Siehe Einleitung von Ludger Schwarte im Sammelband SCHWARTE 2011A, S. 13.

59 HEEG 2004, S. 337.

punkt steht zunächst einmal für sich und kann aber ebenso auch quer gelesen werden, da zwischen den einzelnen Mediengattungen Sprünge und Verweise existieren, die aufeinander Bezug nehmen.

Im ersten Kapitel der Arbeit, einer Untersuchung zur schriftlichen und akustischen Überlieferung von Performance Art, wird dieser Umstand bereits deutlich, in denen verschiedene Künstlermagazine, Künstlerschriften und Tondokumente betrachtet werden. Benannt werden einzelne Repräsentationsmedien und künstlerische Inszenierungsmuster in der Gesprächsführung, verschiedene Textformen und Sammlungen. Zudem werden die Texte im Verhältnis zum fotografischen Bild in Beziehung gesetzt sowie der Ort der Auseinandersetzung mit berücksichtigt. Erwähnt wird u. a. das Zeitschriftenwesen der 60er und 70er Jahre, mit Beiträgen zu den Magazinen *0 TO 9* und *Die Schastrommel*, begleitet von einem kleinen Überblick über alternative Zeitschriftenkonzepte.⁶⁰ Anschließend wird ein besonderer Modus der künstlerischen Selbstvergewisserung am Beispiel von Valie Export beleuchtet: das Interview als ein Forum der Kunst- und Selbstdarstellung im Kontext der Performance Art und ihrer Repräsentation.⁶¹ Eine Erweiterung des Anerkennungsanspruches findet sich in Umfeld der Buchpublikation wieder, die anhand der Veröffentlichung von Joseph Beuys und Caroline Tisdall zu *I like America and America likes me* (1976) und Carolee Schneemann *More Than Meat Joy* (1979) diskutiert wird, die als Textlandschaften mit dem visuellen Geschehen »verbunden« sind.⁶² Daran Folgend werden zwei Tonaufnahmen betrachtet. Es handelt sich hierbei um die Tondokumentation von John Duncans Performance *Blind Date* (1980) und um die intermediale Vernetzung von Marina Abramovičs Audiokommentar zur Ausstellung *The Artist is Present* mit dem dazu publizierten Ausstellungskatalog.⁶³ Die Sprache respektive der Laut wird als Handlungsgefüge in Augenschein genommen, die sowohl für die Performance Art und für die Aufzeichnung konstituierend ist

60 Ein umfangreicher Überblick findet sich in ALLEN 2011.

61 Eine kritische Auseinandersetzung zum Gegenstand Valie Export findet sich bei WIDRICH 2012. Allgemeine Darstellungen zum Künstlerinterview finden sich bei LICHTIN 2004 und MARIN 2001. Einen guten Überblick über die aktuelle Forschung bietet der Tagungsband DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013.

62 Vgl. LEHMANN 1997, S. 59. Zu den angesprochenen Veröffentlichungen vgl. TISDALL 2008 (1976) und SCHNEEMANN/McPHERSON 1997 (1979).

63 John Duncans Tondokumentation wurde als Kassette und später als Schallplatte veröffentlicht; vgl. DUNCAN 1984. Der Audiokommentar von Marina Abramovič ist Teil des Ausstellungskataloges und befindet sich auf einer beigelegten Audio-CD; vgl. THE ARTIST IS PRESENT Audio-CD, Laufzeit 74 min.

und durch Benutzung reaktiviert werden kann.⁶⁴ Besondere Mischformen aus Text und Bild werden abschließend im ersten Kapitel als Überleitung zum zweiten Untersuchungsgegenstand der Arbeit diskutiert: Ephemera. Thematisiert werden vorwiegend Ausstellungsplakate, Postkarten und dergleichen, die als Text-Bild-Hybride sowohl inhaltliche, als auch visuelle Aspekte miteinander kombinieren. Zum Untersuchungsgegenstand zählen u.a. Joseph Beuys, Carolee Schneemann und Valie Export, verbunden mit der Frage, wie sehr sich ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen der Performance Art und der Herstellung von Ephemera herstellen lässt?

Der zweite Schwerpunkt der Untersuchung widmet sich der Fotografie. Viele Dokumente, die erhalten sind und die über die Performance Art zu berichten wissen, vereinen die sogenannte Geschichtenerzählung bzw. den Fachdiskurs mit visuellen Eindrücken. Die Fotografie stellt hierbei ein Werkzeug dar, dessen Eigenschaften dazu führen, dass vielfältige und zu unterscheidende Bildwelten entstehen, die sowohl in Umfang, Ausführung und Konzeption individueller Bestimmungen folgen und somit einem übergeordneten Konzept von Dokumentation widersprechen.⁶⁵ Anhand der Beispiele verweise ich auf verschiedene dokumentarische Modi der Verarbeitung.⁶⁶ Daran anschließend wird die Pose als performativer Modus in der Performance Art hinterfragt.⁶⁷ Dazu werden die Fotografien der Aktion von Timm Ulrichs *Erstes lebendes Kunst-*

64 Vgl. dazu KRÄMER 2002, S. 331. Die Sprache, sowohl als Laut und als Schrift, unterliegt der Konvention seiner Verbreitung und seiner mitteilenden Eigenschaften, die für den Gebrauch und seiner Analyse mitbestimmend sind. Das Sprechen über Performance Art, über eine besondere Performance oder im größeren Rahmen über eine persönliche Geschichtsaufarbeitung gehört zum künstlerischen Repertoire der Auseinandersetzung. Darüber hinaus kommt ein Eigenwert der Tonaufnahme zur Geltung: eine begleitende Atmosphäre und Stimmung. Zum Begriff der Atmosphäre und seiner schwierigen Deutung bei BÖHME 1995.

65 Die Übertragung der Ereignisse, das Transkript eines ephemeren Momentes in ein statisches Objekt, unterliegt einer Entscheidung des Willens, welcher Macht auf den Bildgegenstand ausübt. Philip Auslander stellt die mediale Vormachtstellung und das sogenannte »framing« als konstituierenden Mechanismus für die Performance herausstellt; vgl. AUSLANDER 2012, S. 54f. Kozloff beschreibt dies anhand der fotografischen Erfahrung durch den Kamerablick; vgl. KOZLOFF 1979, S. 48 ff.

66 Jon Erickson meint im Schwarz. Weiß einen »reality effect« zu entschlüsseln, indem der Kontext, der soziale Gebrauch und die Stellung der Fotografie als Beiwerk eingeschrieben sind; vgl. ERICKSON 1999, S. 98. Ericksons »reality effect« wird bei Ascan Breuer einer kritischen Revision unterzogen; vgl. BREUER, 2013, S. 119–141.

67 Craig Owens lokalisiert die Bedeutung nicht in dem, was dargestellt ist, sondern in der Fotografie selbst, als Handlung aber auch als Objekt; vgl. OWENS 1978, S. 79f. Andreas Müller-Pohle unterscheidet zudem zwischen einer objektbezogenen (dokumentarischen Fotografie) und einer visuellen, wahrnehmungsbezogenen Fotografie; vgl. MÜLLER-POHLE 1980, S. 7f. Zur Diskursivität von Bild und Text MERSCH 2005 und MERSCH 2006, weiterhin zur Nachträglichkeit ästhetischen Urteils aus der persönli-

werk (1961/67) und *The Maybe* (1995), von Tilda Swinton und Cornelia Parker, gegenübergestellt. Weiterführend geht die Betrachtung über zu Joseph Beuys' Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), zu Chris Burdens *Trans-Fixed* (1974) sowie Valie Export's ikonischer Fotografie *Aktionshose: Genitalpanik* (1969). Anhand dieser drei Positionen wird die Einschreibung der Pose in jeweils unterschiedlichen Kontexten und Sinnzusammenhängen diskutiert. Daran anknüpfend werden Verzweigungen zwischen der Performance Art und der Concept Art am Beispiel der Fotografie dargelegt. Beide Ausprägungen bedienen sich eines alternativen Formenvokabulars. Anhand von Vito Acconcis *Blinks* (1969) und Jochen Gerz »*Ich komme gleich zurück*« *Eurydike. Griechische Stücke #1* (1965) zeigt sich, dass sich der Entwurf der Aktion und der Entwurf des Bildes in ihrem Vollzug gleichschalten.⁶⁸ An dem Beispiel *I like America and America likes me* (1976) von Joseph Beuys wird die narrative Struktur der Fotografie in Augenschein genommen.⁶⁹ Anschließend werden Einschreibungen untersucht, die dem Status von Artworks unterliegen. Angesprochen werden Vito Acconcis Aktion *Trademarks* (1974), Lynda Bengalis *Anzeige für das Artforum* (1972), die fotografischen Produktionen der KünstlerInnen Jill Orr, Nao Bustamante und Lee Adams.⁷⁰

Der dritte Schwerpunkt der Arbeit widmet sich dem Video und dem Film. Darunter fällt eine Betrachtung zu Joseph Beuys' dokumentierter Performance *Wie man dem Toten Hasen die Bilder erklärt* (1965)⁷¹ und der Performance *Filz TV* (1970), einer Videoarbeit, die ursprünglich als Liveperformance in Kopenhagen, bei einem Fluxus Festival, aufgeführt wurde. Das gleiche Prinzip nutzt der Performance und Videokünstler Bruce Nauman, der gleichfalls behandelt wird.⁷² Er verwendet den Modus der Remediation zur Neubewertung und Visualisierung von Performance Art. Am Beispiel von Jochen Gerz' Aktion *Rufen bis zur Erschöpfung* (1972) zeigt sich, wie das media-

chen Erfahrung; vgl. MENKE 1991, S. 167.

68 Vgl. dazu unter anderem der Artikel von WARD 1997.

69 Die Möglichkeiten einer eingehenden Bildbetrachtung von Fotografie am Beispiel des Happenings nach Panofsky bei MORRIL 2014.

70 Hierbei beziehe ich mich auf JONES 1997, JONES 1998 und WIDRICH 2014. Siehe dazu auch HORÁKOVÁ 2013 UND BISMARCK 2009.

71 Das Medienarchiv der Nationalgalerie Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, in Berlin, beschäftigt sich mit der Aufarbeitung des Video- und Filmbestandes von Joseph Beuys. In der Reihe wurde das dokumentarische Material von *Die Eröffnung* von 1965 als DVD Edition mit einem begleitenden Textband herausgegeben; vgl. dazu BEUYS 2010 DVD, Laufzeit 00:06:22 ohne Ton.

72 Vgl. ENGELBACH 2001, S. 174 ff.

le Dispositiv zur Diskursbildung von Mensch und Aufzeichnung eingesetzt wird. Folgend werden zwei aktuelle Positionen der Performance Art betrachtet. Anhand der noch recht jungen künstlerischen Position von Poshya Kakil, einer kurdischen Performancekünstlerin, zeigt sich das Liveereignis als Gegenstand der Dokumentation. Das interaktive Feld der dokumentarischen und künstlerischen Arbeit wird nicht voneinander getrennt. Es gibt keine Studiosituation, sondern nur eine rudimentäre und zugleich radikalisierte Form der Aufzeichnung, die spontan und fast ohne Nachbearbeitung auskommt.⁷³ Die zweite zu untersuchende Position widmet sich erneut Marina Abramovićs Ausstellung und Performance *The Artist is Present*. Der Film stellt, neben der Dokumentation zu *Seven Easy Pieces* von Babette Mangolte, ein vielschichtiges Exemplum zur Künstlerpersönlichkeit und zu der Performance *The Artist is Present* dar, die in einer Einzelanalyse über den formalen filmischen Aufbau der Dokumentation berichten soll. Mit herangezogen werden die theoretischen Überlegungen von Ascan Breuer.⁷⁴

Das letzte Kapitel der Arbeit beleuchtet das Künstlerarchiv. Hier werden die Mechanismen der Reaktivierung bzw. Einschreibung in Objekte und Materialgruppen im Kontext des Museums, der Sammlung und der Ausstellung hinterfragt, sowie Abläufe im Umgang mit Archivierungsstrategien dargelegt. Die künstlerische Praxis des Archivierens und Wiederaufbereitens kommt häufig bei konzeptuellen und performativen Künste zum Greifen, dessen Gegenstand nichts Festes bzw. Grundlegendes darstellt, sondern durch einen Diskurs vermittelt wird, der sich zwischen der Lebenswelt und der Kunstwelt ansiedelt. Die Vermittlung ist hierbei kennzeichnend für eine Arbeitspraxis, die sich im Umfeld des Symbolischen, Imaginären und Realen entfaltet, um von dort aus seinen Standpunkt und seine Bedeutung klar kenntlich zu machen. Bedeutung ist in diesem Falle etwas Flüchtiges, etwas, das einer Veränderung unterworfen ist und je nach Werkzusammenhang einen neuen Bedeutungsraum schaffen kann. Die genannten Variablen sind hierbei keineswegs starr und einheitlich, sondern je nach Gegenstand verschieden, universell, kritisch, hinterfragend, auffordernd-diskursivierend oder veranschaulichend in den Raum gestellt. Anhand der Zeitschrift *Die Schastrommel* werden Strategien der künstlerischen Aufarbeitung von Performance Art aufgegriffen. Bereitwillig wird hier im Benjamin'schen Sinne ein Archiv ausgepackt, dessen einzelne

73 Vgl. KAKIL DVD 2012, Laufzeit 113 Min.

74 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD und BREUER 2013.

Bestandteile befragt und kontextualisiert werden.⁷⁵ Anhand des Gegenstandes wird die »Ausschlussmaschinerie« begreiflich, die nicht nur Dinge beinhaltet und zeigt, sondern auch verbannt.⁷⁶ Daran anschließend wird das Werk des japanischen Performancekünstlers Tehching Hsieh und seiner archivarischen Arbeitspraxis untersucht. Nachdem der Künstler für mehrere Jahre hinweg die Kunstbühne verlassen hatte, öffnete sich mit zunehmendem Interesse das Archiv des Künstlers, das bis heute weltweit ausgestellt und zahlreich diskutiert wurde.⁷⁷ Veranschaulicht wird der materielle Aufwand der Produktion, der Speicherung und seiner erneuten Wiederaufführung in den Museen. Es geht um die sogenannte Kehrseite des Verschwindens von Performance Art: seiner Wiederbelebung.⁷⁸ Gleiches gilt auch für die Aktion von Tanja Ostojčić Performance der *Crossing Borders* Serie.⁷⁹ Die Aktionen erstreckten sich über mehrere Jahre, die über ein anschauliches Programm von Bildern und Texten repräsentiert werden. Daraus folgt eine museale Anordnung, die im Kontext der Installation besprochen wird und die keineswegs als Abschluss, sondern als Ausschnitt ihrer Arbeit gelten kann, die in Stellvertreterschaft für andere Personen und Phänomenen eintritt. Die erneute Medialisierung schafft einen neuen Rahmen zur Diskursivierung von Problemfeldern, die im politischen, als auch sozioökonomischen Umfeld angesiedelt sind. Der Status der Aktion und seiner Dokumente ist appellativer Natur, die als Display, als Kommunikationsanordnung das Problemfeld der Migration verhandelt.⁸⁰ Weiterhin scheint jene Problematik für die Aufarbeitung von Performance Art innerhalb des Museums eine bedeutende Rolle zu spielen. Am Beispiel vom Hermann Nitsch Museum in Mistelbach, dem Werk von Janine Antoni und der Aktion *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović werden verschiedene Dispositive der Aufarbeitung im musealen Umfeld untersucht.⁸¹ Anhand der Gegenstände lässt sich die Tragweite der Auseinandersetzung und die Problematik des Transfers einer flüchtigen Kunstform in sein statisches Äquivalent diskutieren. Das »second life« der Performance Art zeigt deutlich deren Limitierung.

75 Vgl. BENJAMIN 1931.

76 Vgl. FOUCAULT 2001 (1971), S. 17.

77 Vgl. HSIEH/HEATHFIELD. 2009.

78 Vgl. FABIÃO 1991, S. 125.

79 Die *Crossing Borders* Serie umfasst drei Aktionen, ausführlich dargestellt in OSTOJČIĆ 2009, S. 33–71.

80 Vgl. dazu BAUMAN 2004, S. 9.

81 Eine Untersuchung zu Babette Mangolte bei CLAUSEN 2010.

II. LAUT UND SCHRIFT

GLOUCESTER:

When shall I come to th'top of that same hill?

EDGAR:

You do climb up it now; look how we labour.

GLOUCESTER:

Methinks the ground is even.

EDGAR:

Horrible steep:

Hark! do you hear the sea?

GLOUCESTER:

No, truly. [...]

EDGAR:

Come on, sir; here's the place: Stand still. How fearful

And dizzy 'tis to cast One's eyes so low!

The crows and choughs that wind the mideay air

Show scarce so gross as beetles; half way down

Hangs one that gathers sampire, dreadful trade!

Methinks he seems no bigger than his head.

The fishermen that walk upon the beach

Appear like mice, and yound tall anchoring bark

Diminish'd to her cock, her cock a buoy

Almost too small for sight. The murmuring surge,

That on th'unnumber'd idle pebble chafes,

Cannot be heard so high. I'll look no more,

Lest my brain turn, and the deficiant sight

Topple down headlong.⁸²

(William Shakespeare: King Lear)

Das geschriebene und gesprochene Wort dient als Waffe des modernen Künstlers.⁸³

Wie sehr der Künstler Motherwell damit recht behalten sollte, versuche ich anhand des ersten Untersuchungsgegenstandes zu beleuchten. Sprache als Kommunikationsinstrument ist nicht nur rein deskriptiv, sondern auch performativ zu verstehen, d. h. Sprache ist der Motor für Prozesse und Veränderungen, die rechtsgültig und verbindlich sind. Sprache bedeutet vor allen Dingen Macht auszuüben über das, was vermittelt

82

SHAKESPEARE, William: King Lear. Zweisprachige Gesamtausgabe in 39 Bd., Neuübersetzung von Frank Günther, Bd. 14, Codolzburg 2003, Akt IV., Szene 6, S. 200–202.

83

Eine Bemerkung des Künstlers Motherwell an seine Studenten während einer Vorlesung; vgl. SCHNEEMANN 2013, S. 143.

wird.⁸⁴ Unter diesem Gesichtspunkt erlangt die Sprache als Kunstprodukt immer mehr Bedeutung, nimmt man den Künstler als Ansprechpartner bzw. (Mit-) Produzent von Sprache in den Fokus der Untersuchung. Philip Ursprung sieht deshalb, durchaus berechtigt, im Künstlergespräch eine Gefahr des Verlustes einer autonomen Kunstkritik, die dazu anstacheln sollte, mit hinterfragendem Blick jene sprachliche Produktion und Anteilnahme zu dekonstruieren.⁸⁵ Interviews, Tondokumente, Künstlerschriften und Ephemera bilden eine große Einheit aus Buchstaben, Worten und Sätzen, die vermitteln, bezeugen, repräsentieren, diskursivieren und untereinander vernetzt sind. Sie dienen als Werkzeug, welches für besondere Zwecke und Anlässe verwendet wird. Ein besonderes Kennzeichen ist ihre Zeitzugenschaft, die innerhalb der textlichen Produktion einer Hierarchie untergeordnet ist.⁸⁶ An der Spitze dieser Hierarchie steht das Wort des KünstlersIn, der am geeignetsten über seine Kunst zu berichten weiß. Eingebettet in einen Kreislauf, der mit gesellschaftlichen Forderungen verbunden ist, die sich im Verlangen nach einer exklusiven und kompetenten Darstellung von Kunstbeschreibung und Kunstdeutung äußert, handelt es sich beim Kunstgespräch um eine »übertriebene Haltung«, die Teil eines »gesellschaftlichen Spieles« ist, in der Verflechtungen zwischen der Gesellschaft und der »intellektuellen Arbeitsgemeinschaft« zum Ausdruck kommen.⁸⁷ Wer schreibt, will veröffentlichen und wer handelt, möchte gelesen und gehört werden, um künstlerische Äußerungen im »Kollektiv« der Sprache zu platzieren.⁸⁸ Dieser Umstand betrifft jede Aussagegemeinschaft, die für seinen Gegenstand wirbt und Rechenschaft ablegt.

84 Damit das sprachliche System zu seiner vollen Entfaltung kommen kann, müssen die begleitenden Umstände stimmen; vgl. AUSTIN 2002 (1965), S. 64f.

85 Vgl. URSPRUNG 2013, S. 153f.

86 Einen aussagekräftigen Beitrag zu Oral History in der künstlerischen Praxis findet sich bei PARTINGTON/SANDINO 2013. Verena Krieger systematisiert die Zeitgenossenschaft als ein Problem der Nähe, die in der kunsthistorischen Praxis mitreflektiert werden muss. Die Verbundenheit von Kunstgeschichte und Gegenwartskunst muss als Stärke kenntlich gemacht werden, durch einen Zustand »kontrollierten Reflexion«; vgl. KRIEGER 2008B, S. 19ff.

87 Im Interview findet eine Personalisierung auf allen Ebenen statt; deshalb fehlt es an Kritik. Zudem sei das Interview mit freundschaftlichen Beziehungen verbunden, die einen instrumentellen Zug nachweislich mit sich führen; vgl. GRAW 2013, S. 291/296.

88 Das Originalzitat befindet sich bei GENETTE 2001 (1987), S. 344f. Vgl. dazu weiterhin MERSCH 2002, S. 140.

I. Die Zeitschrift

Zeitschriften sind Medien des Gebrauches und Verbrauches. Sie existieren nur auf bestimmte Zeit. Ziel des Zeitschriftenwesens ist es, viele Leser zu erreichen, sie zu unterhalten und aufzuklären. Zugleich sind es Medien, die verschwinden bzw. von einer nachfolgenden Ausgabe abgelöst werden und somit immer nur in Teilzeit in Erscheinung treten. Der geneigte Sammler von Zeitschriften wird dem widersprechen, da gebe ich ihm natürlich auch recht, dennoch sind Zeitschriften nicht auf langen Erhalt hin konzipiert. Das zeigt sich an der minderen Papierqualität und dem geringen Aufwand der Bindung, die auf eine kostengünstige Produktion zurückfällt. Zeitschriften zur Kunst existieren bereits seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Zu nennen seien hier u. a. Goethes *Propyläen* (1778–1800), das Pariser Magazin *L'Artiste* (1831–1904) und das von Joh Ruskin herausgegebene Magazin *The Crayon* (1855–1861).⁸⁹ Diese Vorläufer der Kunstzeitschrift versorgten den Leser mit Informationen über anstehende Ausstellungen und Textbeiträgen zu verschiedenen KünstlernInnen.

Im 20. Jahrhundert, insbesondere in den 60er und 70er Jahren, etablierten sich zahlreiche kleinere Zeitschriften und Magazine, die es jungen KünstlernInnen ermöglichte, ihre Werke auszustellen und Publikum zu machen. Insbesondere in Künstlerkreisen, die sich dem geschlossenen Werk als Gegenstand verwehrten, zu nennen seien hier die Concept Art und die Performance Art, bot es sich an, für ihr Werk und ihre Person im Druckmedium zu werben; dies geschah unabhängig vom Museumsbetrieb und der Galerie. Zahlreiche Beiträge dieser Untersuchung stützen sich auf diese neue Form der Publikation und der Materialproduktion, die sich bereits in den 70er Jahren in verschiedene Aufarbeitungsformen ausdifferenzierte. So werden neben der fotografischen Dokumentation vor allen Dingen Texte und Gespräche genutzt, um Werkgruppen und Performances zu thematisieren und vorzustellen. Für die Performance Art hat dieser Wandel von der Aktion zur Vermittlung des Kunstgegenstandes einen bedeutenden Einfluss auf die Werkgenese, ihrer Vorbereitung und Ausführung. Ein kurzer Überblick über die Zeitschrift als »Alternative Space For Art« bietet den Grundstock für eine Diskussion, in der Sprache als Instrument zur Konstitution eines Werkgegenstandes, im Rahmen dieser hier zu verhandelnden Möglichkeiten, benutzt wurde, um über Vergangenes oder Gegenwärtiges zu berichten.⁹⁰

89

Ein kurzer historischer Abriss bei ALLEN 2001, S. 16 ff.

Das Zeitschriftenwesen der 60er und 70er Jahre schuf neue Räume, sogenannte »alternative spaces«, in denen künstlerische Modelle und Konzepte verhandelt und vorgestellt worden.⁹¹ Diese gegenseitige Inanspruchnahme von Kunst und seiner Publikation hatte eine weitreichende und vielfältige Entwicklung des Zeitschriftenwesens zur Folge, die nicht nur einen Raum für eine »Alternative Kunst« zur Verfügung stellte, sondern zum Experimentierfeld der künstlerischen Avantgarde avancierte.⁹² Die Zeitschriftenreihe *0 TO 9* bildete den Grundstein für Vito Acconcis Arbeit, die sich zunächst nur mit der Sprache auseinandersetzte. Zusammen mit Babette Meyer etablierte er jenes Forum der Konversation, um gemeinsam ihre Werke, und die von Freunden, auszustellen. Das Layout des Magazins ist schlicht gehalten und dennoch von konzeptueller Bedeutung. Dank der Mimeografie, einem Siebdruckverfahren zur Herstellung größerer Auflagen, fielen die Produktionskosten vergleichsweise gering aus. Das schlichte Erscheinungsbild der Zeitschrift hebt sich durch ihre Self-Made-Ästhetik gegenüber den etablierten, auf Hochglanz polierten, Magazinen ab (Abb. I). Die Zeitschrift erschien über sieben Ausgaben, innerhalb eines Zeitraumes von zwei Jahren. Vorrangig ging es den Produzenten von *0 TO 9* im Wesentlichen um Austausch, eine Praxis der Kontribution, um ein Netzwerk aufzubauen und für Mitbeteiligung zu werben: »we hoped that the people we distributed it to would contribute to it.«⁹³ Als ein Organ, welches einen gewissen Anteil an der New Yorker Künstlerszene hatte, gilt es als wichtiges Dokument, an dem sich der transitorische Wandel der Kunstauffassung Vito Acconcis vom Blatt Papier auf die Bühne beobachten lässt. Beteiligung an Workshops und Happenings verweisen auf das Umfeld der Zeitschrift. So ist u. a. ein Happening im Magazin dokumentiert, an dem Vito Acconci und Robert Rauschenberg mit Film, Sound und Texten experimentiert hatten. Im Juni 1969 gab es u. a. eine Veranstaltung mit Beteiligung von Dan Graham, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Yvonne Reiner und Richard Serra, in denen verschiedenste mediale Formen zu einem Ganzen vermischt wurden.⁹⁴ Dies sind wichtige Indizien zu dem Gebrauch ästhetischer Mittel und ihrer Zugehörigkeit zu einem Kunstkreis, der keineswegs nur aus Literaten bestand, sondern sich an aktuelle Strö-

90 Der Begriff des »alternative Space« bei PINDELL 1977.

91 Vgl. ALLEN 2011, S. 84.

92 Einen weitreichenden Überblick über die alternative Kunstszene in New York der 60er, 70er und 80er Jahre findet sich bei AULT 2002.

93 Vito Acconci zitiert nach ALLEN 2011, S. 73.

94 Siehe die Auflistung Ebd., S. 71.

mungen der zeitgenössischen Aufführungskunst orientierte, der man sich zugehörig fühlte. Ab der fünften Ausgabe von *0 TO 9* ist zu beobachten, wie die Zeitschrift als Forum für eine alternative Kunstszene agierte, die den KünstlerInnen einen Platz zur aktiven Gestaltung von Prozessen gewährte. In der sechsten Ausgabe des Magazins startete Lee Lozano einen Aufruf zu einem *Dialogue Piece*, welches in ihrem Loft stattfinden sollte. Dieses sollten weder aufgezeichnet noch dokumentiert werden.⁹⁵ Die Limitierung auf 250 bis 350 Exemplare sorgte zudem für Privatheit zwischen den KünstlerInnen und ihrem Leserkreis, die so im »halböffentlichen« Interesse ihrer Kunst agieren konnten und sich somit gegen die kommerzielle Zeitschriftenlandschaft positionierten.

Am Ende jener Entwicklung steht die letzte Ausgabe mit dem Titel *Street Works*.⁹⁶ Als Supplementausgabe zu *0 TO 9*, die zusammen mit der sechsten Ausgabe erschien, tritt der künstlerische Wandel von Vito Acconci ins Zentrum. Das Aktionsfeld der Kunst ist nun nicht mehr das Blatt Papier, sondern die Straße. Die Zeitschrift wurde als berichtende Instanz genutzt, die die Handlungen der Veranstaltung in einen Sprachzusammenhang übersetzte, Situationen beschrieb und Abläufe schilderte. Eine der Aktionen Vito Acconcis mit dem Titel *A Situation Using Streets, Walking, Running* (Abb. 2) vermischte zudem konzeptuelles Schreiben mit der performativen Handlung und stellte sie als Protokoll aus: Anlass, Ort und Zeitpunkt werden benannt, gefolgt von einer Beschreibung der Umstände und seiner Bewandnis. Anschließend folgen vereinzelte Beobachtungen, die die Aktion schildern und illustrieren. Der Text ist in sieben Punkte untergliedert und verweist auf verschiedene Bedingungen der Zeit und des Laufens bzw. Rennens; Handlungsabfolgen werden skizziert, die eintreten könnten, wenn ein bestimmter Zustand erreicht ist. Das Schreiben folgt keiner detaillierten Inhaltsangabe, sondern der Idee der Aktion, die das Handeln zur räumlichen Disposition stellt. Gwenn Allen beobachtete in der Beschreibung eine Verknüpfung der Ereignisse, die mit dem experimentellen Schreiben von Vito Acconci kulminieren. Der Bericht enthält dokumentarische Verweise und Spuren, sowohl formal, als auch inhaltlich und ist in seiner Gesamtheit als artifiziell einzustufen.⁹⁷

Die sechste Ausgabe von *0 TO 9* sollte die letzte sein. Danach setzte

95 Vgl. Ebd., S. 84.

96 Zu der Ausgabe *Street Works* 1969 und der Aktion *Using Streets, Walking, Running* vgl. ALLEN 2011, S. 88.

97 Vgl. dazu ALLEN 2011, S. 89.

sich Vito Acconci vermehrt mit performativen Strukturen und seiner medialen Aufzeichnung auseinander. Eine Erkenntnis, die Vito Acconci aus seiner Arbeit mit *0 TO 9* gewonnen hatte, quittiert er mit folgender Aussage: »An action needed reportage; it didn't exist unless it was reported.«⁹⁸ In vergleichbarer Weise artikuliert sich Philip Auslander über die Dokumentation von Performance Art, die die Performance erst hervorbringt. Inwieweit Philip Auslander sich bei Vito Acconci bedient hatte, ist nicht nachzuweisen. Beide Aussagen sind in diesem Punkt vergleichbar.⁹⁹

Die vorgezeichnete Entwicklung des unabhängigen Zeitschriftenwesens hatte für viele Künstlergruppierungen einen besonderen Reiz. So unterliegt die Gestaltung und der Inhalt ihrer kompletten Kontrolle, womit die Zeitschrift als ein politisches Organ der Selbstanzeige in Erscheinung treten konnte. Die japanische Künstlergruppe Gutai nutzte das Medium der Zeitschrift als Kommunikationsorgan, welches sowohl über die künstlerischen Aktionen für das Inland und für das Ausland berichtete. Die Zeitschrift erschien sowohl in englischer, als auch japanischer Sprache in unterschiedlichen zeitlichen Abständen von 1955 bis 1965. Konzipiert wurden vierzehn Ausgaben, wovon zwölf Ausgaben erschienen. Zum Anliegen der Zeitschrift sei das Editorial zitiert:

This Pamphlet is made by seventeen modern artists who are living between Osaka and Kobe of Japan, to ask their works to the world. Each of them has spent their expences and by borrowing a printing machine they have printed their works by their own hands. Many of them are the twenty agers of young artists. They have spared the time and by encouraging each other this pamphlet has been completed. Therefore, this may be said not a skillfull and a beautiful printing, or there maybe some dirt of their fingers seen on the papers. Moreover, they have experienced that by using an incomplete machine they had to spent more efforts and was a very difficult work by amateur techniques. But these people are firmly believing that now is the chance to call oversea people's deep impression through their each work.¹⁰⁰

Konträr dazu liest sich das Manifest, in dem geschrieben steht: »[...] the materials have been completely murdered and can no longer speak to us.«¹⁰¹ Obwohl beide Aussagen sich gegenseitig ausschließen, so lassen sie sich doch auf einen gemeinsamen Nenner zusammenfügen. Die Künstlergruppe *Gutai* hatte sich durch die Fotografien von Jackson Pollocks Arbeit, aufgenommen von Hans Namuth, inspirieren

98 Vito Acconci im Interview mit Richard Prince, in: *Bomb*, Nr. 36, Sommer 1991, als Reprint in: SUSSLER 1997, S. 189.

99 Vgl. AUSLANDER 2012, S. 54f.

100 Editorial zitiert nach ALLEN 2011, S. 264.

101 JIRŌ 1956.

lassen; auch diese stellen ein Material bereit, das etwas über die Fotografie zeigt und ausstellt. Fasziniert von der Aufnahme des Künstlers im Atelier, begannen die jungen KünstlerInnen ihr eigenes Formenvokabular auszudifferenzieren und sahen in der fotografischen Repräsentation einen geeigneten Vermittler. Deshalb changiert ihre Kunst zwischen performativen Handlungen und bildlichen Bezügen, die in ihrer Radikalität das künstlerische Selbstverständnis und die Kunst unter neuen Voraussetzungen formulierten. Mithilfe der Zeitschrift konnten die KünstlerInnen der Gruppe *Gutai* unabhängig vom kulturellen Träger die Ideen ihrer Kunst in die Welt hinaustragen. Die Zeitschrift markiert nicht nur eine Zäsur für die Künstlergruppe, über ihre Kunst Rechenschaft abzulegen, sondern auch eine Zäsur für die Zugehörigkeit ihres Kunstverständnisses.¹⁰²

Als politisches Organ erlangt die Künstlerzeitschrift hinsichtlich ihrer Bedeutung und Tragweite mit Günter Brus' *Die Schastrommel* eine neue Dimension. Wegen einer politischen Aktion bei der Veranstaltung *Kunst und Revolution*, bei der der Künstler die Nationalhymne von Österreich sang, auf einem Tisch seine Notdurft verrichtete, sich in seinen Exkrementen wälzte sowie sexuelle und masochistische Handlungen tätigte, wurde er von einem Wiener Gericht zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, die er mit einem Exil in Berlin beantwortete. Während seines Exils veröffentlichte er mit *Die Schastrommel* ein Forum für die verschiedensten künstlerischen Ausprägungen, so der Malerei, Dichtung, Architektur und Musik, die sogleich der Dokumentation von Günter Brus' Schaffen diente. Insbesondere die Ausgaben 8 a, b und c widmeten sich dem Werk des Künstlers, welches mit verschiedensten Materialien das Schaffen illustriert.¹⁰³ An anderer Stelle werde ich auf diese Nutzbarmachung des Archivs – der Künstler unternimmt dieses Unterfangen aus der Rückschau – noch näher eingehen.¹⁰⁴ Zunächst soll erst einmal die Funktion und der Umfang des Magazins näher erläutert werden. Insgesamt existieren siebzehn Ausgaben des Magazins. Ab der dreizehnten Ausgabe wurde sie in *Die Drossel* umbenannt. Der Umfang der Magazins ist verschieden und reicht von acht Seiten der ersten Ausgabe bis hin zu 325 Seiten der neunten Ausgabe. Die Auflage der Zeitschrift umfasst eine Stückzahl von 130 Exemplaren und sogenannten Sonderausgaben mit Beilagen, die streng limitiert sind, bis hin zu einer Stückzahl

102 Ein guter Überblick über die Kunstszene in Japan bei MUNROE 1994 und mit Schwerpunkt zur Gruppe Gutai vgl. TIAMPO/MUNROE 2013.

103 Vgl. BRUS 1972_8A und BRUS 1972_8B.

104 Vgl. dazu den Abschnitt im Kapitel V. I.

von 1000 Exemplaren. Die Ausgabe Nummer drei bis fünf erschienen in der Zeitschriftenreihe *Interfunktionen*, ein von Friedrich Heubach und später von Benjamin Buchloh herausgegebenes Magazin, welches sich der radikalen konzeptuellen und performativen Künstlerströmungen widmete.¹⁰⁵

Die Schastrommel ist als Künstlerzeitschrift einzuordnen, vergleichbar mit der Zeitschrift *Gutai* und *0 TO 9*. Die aufwendige Gestaltung von Sonderausgaben mit Siebdrucken und signierten Beilagen hält einiges für sich, diese Zeitschriftenreihe als Kunstwerk zu betrachten (Abb. 3). Es ist ein Magazin von Künstler über Künstler, mit einem grafisch ansprechend gestalteten Layout. Auffallend ist die künstlerische Breite, die das Magazin abdeckt, die erst mit der Umbenennung in *Die Drossel* eine klare künstlerische Handschrift erlangte, und zwar die von Günter Brus und seiner Sprachbilder und Sprachdichtungen.¹⁰⁶ Einzelne Ausgaben der *Schastrommel* widmeten sich bestimmten KünstlernInnen, andere Ausgaben beschäftigten sich mit diversen Künstlerbeiträgen, bestehend aus Texten und Bildern. Einige Veröffentlichungen hatten Hermann Nitsch zum Schwerpunkt: In der Ausgabe Nummer fünfzehn, nun unter dem Banner *Die Drossel*, erschien eine komplette Partitur von Hermann Nitschs Aufführung im Schloss Prinzen-dorf, einem vierundzwanzig Stunden andauernden Spektakel, welches mit Skizzen, Textbeiträgen und Partituren veranschaulicht wurde, doch ohne fotografischer Beweise. In den Ausgaben Nummer fünf und Nummer siebzehn stellte Hermann Nitsch verschiedenen Textentwürfe für Veranstaltungen vor, die unter dem Sammelbegriff der Idee, des Konzepts und der literarischen Fingerübung zu verordnen sind.¹⁰⁷

In der Ausgabe Nummer sieben veröffentlichten Valie Export und Peter Weibel einige Beiträge.¹⁰⁸ Anhand von Fotografien und Texten wurden die künstlerischen

105 Die Zeitschriftenreihe ist Vorbild für das *documenta* Magazin. Einen ausführlichen Überblick findet sich bei ALLEN 2011, S. 201–225.

106 Für eine eingehende Betrachtung der *Schastrommel* vgl. RUIS 2014, hier S. 9.

107 Vgl. BRUS 1972_5, BRUS 1976 und Brus 1977.

108 Vgl. dazu RUIS 2014, S. 62. Peter Weibel war Teil des Wiener Aktionismus und auch an maßgeblichen Vorführungen der Künstlergruppierung beteiligt, so u. a. auch bei der Aktion *Kunst und Revolution*, wo er eine Brandrede gehalten hatte. Er gilt als der Mitbegründer des *Expanded Cinema*, hat nebenbei zahlreiche Texte verfasst und war u. a. mit Valie Export für die Veröffentlichung der Publikation *Wien. Bildkompendium zum Wiener Aktionismus und Film* verantwortlich, wo erstmals vom *Wiener Aktionismus* die Rede war; vgl. EXPORT/WEIBEL 1970. Darin enthalten sind zahlreiche fotografische Dokumentationen, u. a. auch zu Valie Export *Genitalpanik* und *Touch Cinema*, zur Aktion *Kunst und Revolution* und zu zahlreichen anderen Performances der Gruppe. Es handelt sich hierbei um eine bedeutende frühe Sammlung von Aufführungen aus dem Wiener Umkreis, die für die Forschung bis heute von enormer

schen Positionen des Expanded Cinema vorgestellt. Valie Export ist mit einem Gedicht vertreten und der Aktion *Ero/sion* (1971), indem sie sich mit dem Thema der Autoaggression auseinandersetzte. Darin liegt unter anderem auch ein Berührungspunkte zwischen Günter Brus und Valie Export, da beide Künstler sich mit Selbstverletzungen beschäftigten, wie beispielsweise in der *Zerreiβprobe* (1970) und *Die Architektur des hellen Wahnsinns* (1968) bei Günter Brus.¹⁰⁹ Für Valie Export stellt die Aktion *Ero/sion* eine erste Auseinandersetzung mit der körperlichen Selbstverletzung dar. Die Künstlerin wälzte sich mit ihrem nackten Körper in Glasscherben und stellt somit den weiblichen Körper in Bezug zu seiner Umgebung.¹¹⁰ Der Schmerz steht für das »unmittelbare Erleben von Wirklichkeit.«¹¹¹

Nachdem ich vereinzelt einige Zeitschriften vorgestellt habe, die insbesondere dadurch herausstechen, da sie von KünstlernInnen und Künstlergruppierungen gestaltet und veröffentlicht wurden, widme ich mich nun kurz alternativer Zeitschriftenkonzepte über Kunst, die sich in den 60er und insbesondere in den 70er Jahren herausgebildet hatten. Bei einigen Zeitschriften handelte es sich um einen Versuch, neue Wege der Kunst-Distribution zu finden. Die 70er Jahre erweisen sich hierbei als äußerst experimentierfreudig, die Ausgestaltung und den Inhalt der Publikationen betreffend. Kleinere Zeitschriften versuchten mithilfe eines Netzwerkes alternative Kunstentwicklungen im engen Umkreis zu beleuchten und zu veranschaulichen, die von den etablierten Zeitschriften kaum beachtet wurden. Ein Magazin wie *Art Rite* widmete sich vornehmlich der Concept-, Video- und Performance Art. Das *High Performance Magazine* sei hier zu nennen, die sich insbesondere auf Performance spezialisierten, ebenso wie die Zeitschrift *Der Löwe*, in Bern erschienen von 1974–1978.¹¹²

Tragweite ist.

109 Günter Brus fügte sich während seiner Aktionen zahlreiche Schnittwunden zu, die einen Zugang bzw. eine Öffnung zum Körper aufweisen. Die Aktion *Zerreiβprobe* (1970) ist seine letzte Aktion vor einem Publikum, wo er sich sehr intensiv mit seiner Selbstverletzung auseinandersetzte; vgl. dazu BRUCHER 2013. In der Aktion *Die Architektur des hellen Wahnsinns* stellte Günter Brus öffentlich den Vorgang der Ausscheidung seiner Exkrememente zur Schau und ritzte sich während der Aktion in die Brust; vgl. BRUS 1972_8B, S. 89–95.

110 Vgl. ZELL 2000, S. 28.

111 Ebd., S. 163.

112 Das *High Performance Magazine* erschien erstmals 1978. Es existieren insgesamt 76 Ausgaben, die sich vornehmend mit den aktuellen künstlerischen Tendenzen in Los Angeles auseinandersetzten. Das Magazin wurde bis 1997 vertrieben und bildet allein schon wegen des Umfangs einen weitreichenden Fundus zur Geschichte der Performance Art. *Der Löwe* erschien in Bern unter der Riege von Dr. Gerhard Jo-

Ein besonderes Format ist das Magazin *Aspen*, welches Mitte der 60er Jahre bis Anfang der 70er Jahre erschien. Im Gegensatz zu der gewohnten Annahme, es handle sich um ein Magazin, das berichtet, wurde hier ein anderes Konzept in die Wege geleitet. Es handelt sich um ein Magazin, das Kunstwerke in Form von Multiples veröffentlichte, die vom den KünstlerInnen exklusiv für das Magazin gestaltet und zusammengetragen wurden. Jede Ausgabe glich einem Miniaturmuseum, vergleichbar mit der von Marcel Duchamp ausgestalteten großen Schachtel (Abb. 4).¹¹³ Dies überführte das Medium der Zeitschrift in einen neuen Sinn- und Zweckzusammenhang, das sich für die Kunstdistribution verantwortlich zeigte. Ein besonderes Ausmaß folgte in der fünften und sechsten Ausgabe des Magazins, welche vom irischen Künstler und Kritiker Brian O'Doherty gestaltet wurde. Sein Ansatz beschäftigte sich mit konzeptueller Kunst, insbesondere mit ephemeren Arbeiten, die ein besonderes Medium verlangten. Neben Texten von Susan Sontag und Roland Barthes – *The Death of the Author* wurde hier erstmals publiziert – beinhaltete das Magazin vier Filme, fünf Schallplatten und verschiedene Drucke von Kunstprojekten. Die Auslieferung der Materialien erfolgte in einer weißen Box, einem *White Cube*., und enthielt Filme von Hans Richter, László Moholy-Nagy, Robert Rauschenberg und Robert Morris; eine Flexi-Disk mit Musik von John Cage und Robert Feldman, Spoken-Word-Performances von Samuel Beckett, Naum Gabo, William S. Burroughs, Allain Robbe-Grillet, Richard Huelsenbeck und Marcel Duchamp sowie verschiedene Drucke von Sol LeWitt, Dan Graham, Mel Bochner, Tony Smith und Brian O'Doherty. Ein Teil der Filme beschäftigte sich u. a. auch mit Performance im weitesten Sinne. So befand sich eine Aufnahme von Robert Rauschenbergs Inszenierung von *Lino-leum* (1967), einer Choreografie mit Tänzern und Hühnern, und eine Performance von Robert Morris mit Carolee Schneeman mit dem Titel *Site* (1964) in der Ausgabe.¹¹⁴

Das neu einsetzende Interesse für die Distribution von Kunstwerken hatte zur Folge, dass sich KünstlerInnen mit ihren Werk neu lokalisieren. Das Magazin

hann Lischka, einem Schweizer Kunsthistoriker und Kunstkritiker. Mit einer Auflage von 1.200 bis 3.500 Exemplaren bietet das Magazin ein Forum für Künstler wie Valie Export, Hermann Nitsch und Otto Mühl. Das Magazin erschien in neun Ausgaben von 1974–1978. Das Anliegen des Magazins bestand weniger im Interesse eines Geschäftes, sondern eines Forums für junge künstlerische Darbietungen im In- und Ausland; vgl. dazu ALLEN 2011, S. 274.

113 Eine umfangreiche Auswertung und Ausstellung zum Thema Multiple vgl. ZDENEK/GERMER 1994 und zu Marcel Duchamp siehe BONK 1989.

114 Vgl. ALLEN 2011, S. 49–59.

Aspen bereitet den Weg vor, hin zur Distribution von DVDs/Blu-rays.¹¹⁵ Der Gegenstand soll direkt und unvermittelt erfahrbar sein und nicht als Bericht oder als Notat in einer Zeitschrift Erwähnung finden. Das Ausstellen dieser Medien zu ihrem Zweck, darin liegt die besondere Fragestellung der fünften und sechsten Ausgabe des *Aspen* Magazins, die für die weitere Entwicklung der Kunstvermittlung keine mindere Bedeutung hatte, bietet eine Alternative zur Galerie oder dem Museum, da sie das Kunstwerk direkt nach Hause lieferte.

Ein weiteres Zeitschriftenkonzept trug dem Status des KünstlersIn als öffentlichen Sprachführer Rechnung. Die Zeitschrift *Avalanche* wollte in den 70er Jahren die Künstlerpersönlichkeit und das Schaffen in den Fokus der Ausgabe stellen. Ohne Werbung und ohne Kunstkritik fungierte das Magazin als Spielfläche zur Eigenwerbung. Vornehmlich widmete sich jenes Forum der Concept und Performance Art, als auch Musik und dem Tanz. Ziel des Magazins war es, in einen direkten Dialog mit dem KünstlerIn zu treten.¹¹⁶ Bereits die Gestaltung des Titelblattes macht dieses Anliegen deutlich. Klare Schwarz-Weiß-Aufnahmen der KünstlerInnen in Nahaufnahme, sind direkt und stimmungsvoll in Szene gesetzt (Abb. 5). Gwen Allen diagnostiziert einen »different kind of glamor«. Die KünstlerInnen sind nicht zurechtgemacht, sie sind unrasiert und verkörpern an jener Stelle das Anti-Establishment der 60er und 70er Jahre.¹¹⁷ In den 80er Jahren lässt sich das Bild nicht mehr aufrechterhalten. Der Kunstmarkt wird Teil der Popkultur.¹¹⁸

2. Das Interview – Kunst und Autorität

Das Interview ist eine formale Angelegenheit der Öffentlichkeit, ein Fetischobjekt, eine Emphase des authentischen Schilderns von Werk und Leben aus Künstlerhand, in denen die Kriterien der Autorität, der Authentizität und der Subjektivität

115 Besonders die *Live Art Development Agency* ist darum bemüht, zahlreiche Projekte in Form von DVD-Veröffentlichung und Ausstellungskatalogen zu verwirklichen, die sich mit Performance Art auseinandersetzt.

116 Vgl. ALLEN 2011, S. 91.

117 Vgl. Ebd.

118 Dahin gehend beobachtet auch Lucy Lippard, dass sich die Kunst vom Markt löst und sich neue Strukturen der Vermittlung und auch Austragung von Kunst herausbilden: »One of the important things about the new dematerialized art is that it provides a way of getting the power structure out of New York and spreading it around to wherever an artist feels like being at the time.« Lucy Lippard im Interview mit Ursula Mayer im Dezember 1969; vgl. LIPPARD 1973, S. 6.

vität seine Erfüllung finden.¹¹⁹ Es bildet einen »unendlich wiederholbaren Sprachgegenstand«¹²⁰ und gilt mittlerweile als etablierter Ort der Kunstkritik und des Fachdiskurses.¹²¹ Aus diesen Gründen muss der Gegenstand des Interviews einer besonderen Kritik unterzogen werden, der ihn als Gegenstand seiner eigenen Rechtfertigung und zugleich auch als Sprachkonstrukt und Kunstprodukt gesondert in Augenschein nimmt.¹²² Für die Performance Art ergeben sich durch den umfangreichen Sachbestand zahlreicher Interviews viele Möglichkeiten der Deutung und Interpretation, aber auch Möglichkeiten zur Untersuchung künstlerischer Strategien zur Verbreitung und dem Erhalt von Kunstereignissen und ihrer Wiederbelebung sind möglich. Als eine Kunstform, die vom Handeln lebt, ist es nicht allzu verwunderlich, die Sprache kommunikativ einzusetzen. Die Funktionen sind vielfältig und oftmals in ein Netzwerk aus Handlungen, Bildern und Anlässen eingebunden. Das Gespräch steht niemals alleine für etwas, sondern für eine Person, die etwas getan oder beobachtet hatte oder noch aufführen wird. Aus diesem Grund findet sich der Interviewpartner oftmals in der Rolle einer Person wieder, die Geschichte erzählt, über Vergangenes berichtet und aus gegebenen Anlass interpretiert und lenkt oder in den selteneren Fällen Geschichte vorwegnimmt. Anhand dieser Kriterien lassen sich die Funktionen des Interviews ableiten, die für den jeweiligen Tatbestand von besonderer Bedeutung ist. Eine wesentliche Funktion des Künstlerinterviews ist der Legitimationsanspruch des KünstlersIn als »Fabelwesen«¹²³, einer über den Dingen und Belangen der Gesellschaft stehenden Person, die einem distinguierten Klub von Intellektuellen und Kunstschaffenden angehört. Der KünstlerIn hat das Exklusivrecht, Handlungen und Meinungen zu vertreten, die von dem sozialen Körper der Ge-

119 Michael Diers sieht darin den Status des Interviews als Quelle bestätigt, die dennoch nach einer gründlichen Untersuchung verlangt; vgl. DIERS 2013, S. 35.

120 Vgl. GELSHORN 2013, S. 263.

121 Eine umfangreiche Zusammenstellung von Interviews aus fünfzehn Jahren findet sich u. a. bei ZURBRUGG 2004. Eine vergleichbare Veröffentlichung findet sich bei OBRIST 2003/2010, einer wesentlich umfangreicheren Publikation zu Künstlerinterviews, die er während seiner Tätigkeit als Kurator und Kunstkritiker geführt hatte. Siehe ebenfalls ZEISING 2013, S. 111.

122 Kritische Stimmen finden sich u. a. bei Wolfgang Kemp, der von einer Imprägnierung der Werkrezeption durch die Kunstleraussage spricht und diese Haltung äußerst kritisch beurteilt; vgl. KEMP 1996b, S. 17. Rüdiger Bubner spricht sogar von einer Verhinderung eigensinniger ästhetischer Erfahrungen durch den Künstler; vgl. BUBNER 1989, S. 7.

123 Der Künstler stellt sich als Ausnahmewesen dar und konstituiert sich als Produkt und Person, welches exemplarisch für seine Taten und Werke einsteht. Interviews liefern Informationen und Anekdoten aus dem Leben, die der künstlerischen Arbeit Lebendigkeit und Authentizität verleiht; vgl. dazu GRAW 2013, S. 297.

sellschaft untergraben werden. Im Interview zeichnet sich diese Form der Exklusivität durch einen erhabenen Standpunkt aus; nur der Künstler selbst ist dazu befähigt über Kunst und Handeln zu referieren, Einblicke zu gewähren und seinen Standpunkt und seine Weltanschauung zu erklären. Es handelt sich hierbei um eine »Rhetorik in eigener Sache«¹²⁴, die oftmals darin endet, die Rolle des Künstlers und seinem Wert für die Gesellschaft zu benennen.¹²⁵ So stilisierte sich beispielsweise Valie Export in einem Interview mit Ruth Askey als Feministin und Einzelkämpferin mit den Waffen der Kunst und natürlich auch der Worte. Dies diente zu einem erheblichen Teil der Eigenwerbung und Profilierung der Vorrangstellung der Künstlerin in Europa: Aktionen wurden besprochen, künstlerische Vorgehensweisen und Intentionen erwähnt und der gesellschaftliche Wert von Performances anhand aktueller Fragestellungen erörtert.¹²⁶ Interviews dieser Art ermöglichen es der Künstlerin eine Bestandsaufnahme ihrer Arbeit zu erstellen, sich als Person zu vermarkten und, neben dem informativen Gehalt, einen Anerkennungsanspruch zu bekunden, der nicht nur sagt, hier bin ich, sondern ich habe bereits dies und jenes bewerkstelligt, auch ohne Unterstützung anderer.¹²⁷

Als Schausteller bemächtigte sich der PerformancekünstlerIn dem wahren Leben und seiner eigenen Existenz und Vergänglichkeit. Dieser neu hervortretende Existenzialismus des KünstlerIn hinterließ nicht nur Spuren im Selbstverständnis einer Kultur, die auf das Schaffen von Werten und Gütern ausgelegt war, sondern auch auf den Handlungsspielraum und das Aktionsfeld der Kunst. Noch ehe der KünstlerIn die Bühne des Museums zurückerobert hatte, wandte er sich den Printmedien und dem Fernsehen zu.¹²⁸ Das Logo Valie Exports, bestehend aus ihrem Künstlernamen, in Versali-

124 Vgl. URSPRUNG 2013, S. 156.

125 Vgl. GELSHORN 2013, S. 267.

126 Valie Export im Gespräch mit Ruth Askey vom 18.09.1979 in Wien; vgl. ASKEY/EXPORT 1979, S. 15 und S. 80.

127 Vgl. dazu MILLER 2007, S. 71 f.

128 Herbert Molderings setzt eine Zäsur zu Beginn der 70er Jahre an, mit abflauen der Protestbewegung. Der KünstlerIn betritt wieder die Institutionen des Kulturbetriebes und weist somit der Kunst ihren ursprünglichen Platz zu. Kunstaktionen werden jetzt in Galerien und Museen groß angekündigt, befreit vom Ballast der Straße und des Alltags; vgl. MOLDERINGS 1985, S. 201. Anhand der Internetpräsenz, die zugleich ein Fundus und Archiv für viele Künstlerpersönlichkeiten darstellt, finden sich einige interessante Details. So u. a. auch auf der Internetplattform von Valie Export. Dort ist u. a. Folgendes verzeichnet: Die Aktion *Tapp und Tastkino* von Valie Export wurde u. a. gefilmt und in München für die TV-Sendung *A Propos Film* (12.09.1969), im Auftrag des ORF von Peter Hajek und Helmut Dimko, nochmals aufgeführt; vgl. dazu <<http://www.valieexport.at/de/werke/werke-einzelseiten/chronologie-zu-tapp-und-tastkino/>>, 12.04.2015.

en geschrieben, und einem Oval, welches den Namen umrundet, deutet auf eine neu einsetzende Überprüfung der Wahre Kunst hin, in der die Person, das Kunstwerk und ihr öffentlicher Auftritt miteinander verschmelzen.¹²⁹ Als exemplarischer Ort dient das Interview bzw. das Kunstgespräch als Bühne, auf dem das Wissen um die Aktion *Genital Panik* von 1968 beruht, flankiert von einer fotografischen Reihe.¹³⁰

Das Interview ist im Aufbau exemplarisch. Zunächst folgt eine kleine Einleitung mit Informationen zur Künstlerin, mit einer anschließenden Befragung zum feministischen Kunstverständnis und ihrem Bezug zur Gesellschaft. Hierbei greift die bereits erwähnte Funktion des Künstlerinterviews, der Legitimierung des KünstlersIn und seines Wertverständnisses. Zur Sprache kommen Filme und jüngere Aktionen wie beispielsweise *I Beat It* (1977) und der Film *Invisible Adversaries* (1976), in denen biografische aber auch körperliche Bezüge zum Schmerz und seiner Tragweite für die Gesellschaft Anschauung finden. Dabei spielt die vorgegebene Interpretation der Künstlerin eine tragende Rolle, indem sie sich als sozialen Körper inszeniert, in denen sich vielschichtige soziale Ängste der unterdrückten Frau widerspiegeln.¹³¹ Anschließend folgte eine Schilderung von zwei Performances: dem *Tapp und Tastfilm* und *Genital Panik*, in denen die künstlerische Vorgehensweise und Intention bzw. die inneren und äußeren Bezüge zum Film und der Repräsentation weiblicher Reize und ihrer Distanz zum Gegenüber thematisierte werden. Das Interview schildert die Ereignisse um *Tapp und Tastkino* sehr lebendig: Es wird Auskunft über die Reaktion des Publikums erteilt, wie sie auf Abweisung, Neugier und Zustimmung traf und wie es zu einer Auseinandersetzung mit einem männlichen Beobachter kam, der die Box, wegen seines pornografischen Bezuges, zerstören wollte.¹³² Das *Tapp und Tastkino* wurde mehrfach aufgeführt, sogar im Fernsehen, und erlangt durch die wiederholte Schilderung des Herganges im Interview eine erneute Würdigung und Aktualisierung. Doch was nun daran anschließt, unterliegt einer gänzlich anderen Intention, die nicht nur aus dem Zusammenhang des Interviews, sondern mit der Form der Publikation und Repräsentation im *High Performance Magazine*

129 Vgl. ALLEN 2011, S. 191 ff.

130 Eine Betrachtung zu der Rolle der Fotografie erfolgt in Kapitel III.2. Ruth Askey ist eine Kunstkritikerin aus Los Angeles. Geführt wurde dieses Interview für ihre Master Thesis, die sich mit feministischer Kunst und Oral History auseinandersetzt; vgl. ASKEY 1981.

131 Vgl. ASKEY/EXPORT 1979, S. 15.

132 Vgl. Ebd., S. 80.

und ihrem Gebrauch zusammenhängt.

Als Textform unterliegt das Interview der Determination einer Verdoppelung durch die Niederschrift. Dadurch erfolgt eine Trennung vom simultanen Hörerlebnis und dem Objekt der Betrachtung. Das geschriebene Wort hängt von einer ganz zu unterscheidenden Handlungsebene ab, als das gesprochen Wort bzw. wenn wir vom Aspekt der Kommunikation ausgehen, von Wörtern. Beides hat eine Gestalt mit der man interagieren können, indirekt für das geschriebene Wort, als Zeichen, und direkt, im kommunikativen Ablauf des Geschehens, wo man individuell das Besprochene befragen kann.¹³³ Mladen Dolan stellte deshalb fest, dass die Stimme im Interview zu einem Fetischobjekt unklaren Ursprungs erstarrt.¹³⁴ Durch die Fixierung der Stimme auf Papier wird der Laut von der Information getrennt, die sich als »Instanz der Erzeugung und Modellierung«¹³⁵ als alleiniger Anschauungsgegenstand behauptet:

Genital panic was performed in a Munich theater that showed pornographic films. I was dressed in a sweater and pants with the crotch completely cut away. I carried a machine gun. Between films I told the audience that they had come to this particular theater to see sexual films. Now, actually genitalia was available, and they could do anything they wanted to it. I moved down each row slowly, facing people. I did not move in an erotic way. As I walked down each row, the gun I carried pointed at the heads of the people in the row behind. I was afraid and had no idea what the people would do. As I moved from row to row, each row of people silently got up and left the theater. Out of film context, it was a totally different way for them to connect with the particular erotic symbol.¹³⁶

Der Gebrauch dieser Informationen führt zu dem Tatbestand der *representatio*.¹³⁷ Diese unterliegt der Wirkung der Schrift als ein Zeichen, welches durch seine Verwendung Vergegenwärtigung leistet.¹³⁸ Lars Blunck hatte deshalb in dem Verhältnis von Gesprächsführung und seiner Rezeption einen voyeuristischen Impetus festgestellt. Informationen werden preisgegeben und zur Schau gestellt, die der Rezipient notgedrungen aus einer voyeuristischen Perspektive aufnehmen muss.¹³⁹ Diese Abhän-

133 Christian Stetter hat auf diesen ontologischen Unterschied hingewiesen. Sprache ermöglicht somit komplexe Strukturen, die das Resultat eines Transfers sind, von Laut in Schrift, Imagination in Schrift bzw. von Beobachtungen in Schrift; vgl. STETTER 1995, S. 23 f.

134 Vgl. DOLAN 2007, S. 97.

135 MERSCH 2002, S. 229.

136 ASKEY / EXPORT 1979, S. 80.

137 Vgl. FOUCAULT 1974 (1966), S. 124.

138 »Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns leisten.« Vgl. KRÄMER 2002, S. 323.

139 Vgl. BLUNCK 2013, S. 177.

gigkeit zeigt deutlich die Tragweite des Interviews, die immer mit einer Erwartungshaltung des Publikums kulminiert, die der Künstler durch seine »andere Aufführung« erfüllen muss: durch neue Sachverhalte, Kontroversen und Informationen. Das Verhältnis von Person und Produkt ist metonymisch zu begreifen, in denen sich die künstlerische Produktion und der Personenkult aufeinander abfärben und es so zu einer Aufladung kommt, die durch das Interview vollzogen wird.¹⁴⁰

In der 13. Ausgabe des *High Performance Magazine* werden verschiedene Materialien bereitgelegt, um performative Tendenzen aus Europa vorzustellen.¹⁴¹ Zusammengesetzt ist das Material um *Genital Panik* aus Fotografien und Texten der Künstlerin zu vereinzelt Aktionen und eben jenes Interviews mit Ruth Askey, welches sie im September 1979 in Wien tätigte. Eingebettet in ein Portfolio, umfasst das Interview zwei A4-Seiten Text, welches von einer großformatigen Abbildung zu *Genital Panik* (Abb. 6) flankiert wird. Dieser besondere Umstand der Veröffentlichung unterliegt der Gebrauchsweise eines Textes und insbesondere einer Künstlernaussage, die der Ordnung des Anführungszeichens, seiner technischen Verarbeitung und Verbreitung unterliegt.¹⁴² Somit ist Gespräch nicht mehr wahrhaftig präsent, sondern nur noch als gestelltes Scheingespräch zu erfahren, welches »Unwahrscheinliches in Wahrscheinliches« umwandelt.¹⁴³ Das Zusammenstellen der Informationen gleicht einer »Existenzfunktion«, die Michel Foucault aus der Tastatur der Schreibmaschine hergeleitet hatte, wo die Informationen ähnlich der Sprache einem Konstruktionssystem von möglichen Inhalten unterliegen, die durch ihre Formungen und Syntax eine Aussage bilden können.¹⁴⁴ Die Formung des Tatbestandes von *Genital Panik* und die Beschreibung der Aktionen von *Tapp und Tastkino* und jüngeren Arbeiten der Künstlerin bekräftigen das Stattfinden der Performance *Genital Panik*. Die Aktion bettet sich in das künstlerische Œuvre der Künstlerin ein, Zusammenhänge werden an Ort und Stelle produziert, die Darlegungen stützen sich gegenseitig und bilden eine Gesamtaussage künstlerischer Integrität; eine

140 Vgl. GRAW 2013, S. 298 f.

141 Vgl. Impressum auf der ersten Seite des Magazins, in: *High Performance Magazin*, Heft 13, Vol. 4, Frühjahr 1981.

142 Transkribierte Gespräche sind genormt, ja geradezu »künstlich«, wie eine »Theateraufführung.« Vgl. GRAW 2013, S. 299.

143 Martin Heidegger verwendet den Begriff der Gekünzeltheit in Bezug auf die Schreibmaschine, als Entreißen der Schrift von der Hand und des Wortes, welches zu etwas »Getipptem« wird; vgl. dazu KITTLER 1985, S. 290, WETZEL 1991, S. 89 und LUHMANN 1985, S. 220.

144 FOUCAULT 2001 (1971), S. 123 ff.

eindeutig nachweisbare Sachlage zu *Tapp und Tastkino* ist dieser natürlich zuträglich. Zusammen üben sie eine »Herrschaft über die Spur des Realen« aus, da ein zwingender Beweis nicht nötig erscheint.¹⁴⁵

Entstanden aus einer »kollaborative[n] Arbeitsweise«¹⁴⁶, die auf einer kontinuierlichen Gesprächsbereitschaft beruht, ist das Künstlerinterview in seinem Vollzug und insbesondere in seiner medialen Beschaffenheit schon immer ein Ort der Öffentlichkeit, dass der Aufzeichnung und Nachbereitung unterliegt und welches in seiner Summe aus Aussagen und Ordnungen, oder auch nur in Teilen, stets reproduziert und in Anführungszeichen gesetzt werden kann. So ist nicht nur die alleinige Reproduktion des Interviews in einer Veröffentlichung, sondern ihre Vervielfältigung von dem, was besprochen wird, von entscheidender Tragweite, sowohl im wissenschaftlichen Diskurs und für die öffentliche Meinung. Die Publikation des Interviews im wissenschaftlichen, als auch im anerkannt öffentlichen Rahmen des *High Performance Magazine*, verwundert deshalb keineswegs, da es um Wissensproduktion geht: einen symbolischen Wert zu schaffen und diesen der Distribution von Wissen zu unterwerfen. Das künstlerische Angebot, welches diskutiert und als Sachverhalt offen gehalten werden kann, ist eine vorweggenommene Interpretation. Richard Baumann hatte in einem weitläufigeren Zusammenhang vorgeschlagen, ein solches Angebot als Display in Erwägung zu ziehen, welches sagt: Hier bin ich. Schau mich an.¹⁴⁷ Zugleich ist es aber auch ein Werkzeug, welches gebraucht wird, nicht nur im Sinne der Interpretation, sondern als Tool, um Meinungen und Sachverhalte zu konstruieren. Dass das Display natürlich fragmentarisch und brüchig erscheint und als Kehrseite der Medaille die Dekonstruktion ermöglicht, wird u. a. durch seine stetige Aktualisierung deutlich, da als Referent immer einen klaren Bezug zu seiner Zeit und ihrer Umstände besteht. So war das Display von *Genital Panik* im Jahre 1979, respektive 1981, ein ganz anderes als z. B. im Jahre 2011. In der Kunstzeitschrift *ART Das Kunstmagazin* stellte Valie Export den Sachverhalt entschieden anders dar, als es Ende der 70er Jahre der Fall war:

Es gibt ja die Mär, dass ich das in einem Pornokino gemacht habe, mit der Maschinenpistole in der Hand, die ich nur für die Fotoserie »Aktionshose: Genitalpanik« trage. Das war ein Missverständnis bei einem Interview in Englisch. In einem Pornokino wäre ich damals doch sofort erschossen worden, wenn ich so reinkomme und

145 Vgl. WETZEL 1991, S. 10. Siehe dazu auch eine Kritik bei GRAW 2013, S. 291.

146 BLUNCK / DIERS 2013, S. 14.

147 Vgl. BAUMANN 2004, S. 9.

die Kunden verschrecke.¹⁴⁸

Das Display ist eine produzierende Einheit, das das Event als solchen markiert und davon trennt.¹⁴⁹ Nur so kann ein Event durch seine schriftliche Überlieferung stets in neue Zusammenhänge und Denkprozesse überführt werden, die als *différence*, als Spur, die Vergangenheit zur Gegenwart in Beziehung setzt. Von diesem Standpunkt aus ist es möglich, eine Gegenwart der Spur zu konstituieren.¹⁵⁰ Durch das Richtigstellen um die Ereignisse von *Genital Panik* wurde eine neue Gegenwart geschaffen, die einige Ungereimtheiten der Überlieferung klarstellt und dennoch auf das Stattfinden der Performance beharrt. Das Artikulieren jener Sache gleicht einem Spiel zwischen Katz und Maus, zwischen Erfahrungswerten der Künstlerin und dem Wahrheitsbestreben der öffentlichen Meinung. Als schöpferische Quelle fließen Wahrheit und Mythos in der Erzählung zusammen.¹⁵¹ Das resultierende Ergebnis gleicht einem Nabokov'schen Harlekin aus dem Roman *Sieh doch die Harlekine!*, der für sich etwas darstellt, was er nicht ist. Im Roman heißt es:

»Hör auf, Trübsal zu blasen!« rief sie dann. »Sieh doch die Harlekine!« »Was für Harlekine? Wo?« »Na überall. Rings um dich herum. Bäume sind Harlekine, Wörter sind Harlekine. Situationen und Summen sind's. Zähl zwei Sachen zusammen – Späße, Bilder – , und du hast einen Dreifachharlekin. Los doch! Spiel! Erfinde die Welt! Erfinde die Wirklichkeit!«¹⁵²

Der Harlekin entspricht weder der faktischen Wahrheit, noch ist er rein fiktiv. Der Baum im erwähnten Zitat ist ja durchaus ein reales Ding und kein Fabelwesen, das als Harlekin in Erscheinung treten kann. Die Harlekine bilden in ihrer Gesamtheit das ästhetische Konstrukt des Romanes, welcher zwischen Dichtung und Wahrheit changiert und mit den Spuren des Lebens spielerisch verstecken spielt. Als ästhetische Kategorie scheint der Harlekin etwas Greifbares zu sein, an dem der Dissens aus Dichtung und Wahrheit, als dechiffrierbarer Code Geltung erlangt, in Form des

148 EXPORT 2011, S. 56.

149 Vgl. dazu AUSLANDER 2012, S. 55.

150 Vgl. DERRIDA 1976 (1967), S. 18f.

151 Roland Barthes spricht auch von einer Versöhnung, die gesucht werden muss zwischen der Wirklichkeit und dem Menschen. »Unaufhörlich gleiten wir zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, außerstande, es in seiner Totalität wiederzugeben. Denn wenn wir das Objekt durchdringen, so befreien wir es, zerstören es aber auch; und lassen wir ihm sein Gewicht, so respektieren wir es, belassen es jedoch in seinem mystifizierten Zustand.« BARTHES 2010 (1957), S. 316.

152 NABOKOV, Vladimir: *Sieh doch die Harlekine!* Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter E. Zimmer, Band 12, Späte Romane, Reinbeck bei Hamburg 2002, S. 188.

Displays, welches betont: Hier bin ich, schaut mich an! In den Augen von Renate Buschbaum und Darija Šimuović ist es im Umgang mit ephemeren Kunstformen notwendig, diese als ästhetische Kategorie zu begreifen, da es nur so möglich sei, durch jene Form der Diskursivierung eine Gegenwart des Ephemereren zu schaffen.¹⁵³ Mit anderen Worten: Nur durch das Hervorbringen eines Harlekins ist ein Bewusstsein der Vergangenheit möglich, an dem sich zeigt, was dem Leben und was der Fantasie entsprungen ist. Der Harlekin ist das Material, an dem sich Immaterialität abzeichnet.¹⁵⁴

Ein Grundzug bei der Verhandlung von Immaterialität ist ihre »mnemotischen Nachträglichkeit.«¹⁵⁵ Anhand des Materials, welches vom Gedanken, über die Sprache zu Papier gebracht wurde, werden Grenzen der Lesbarkeit einer Sprachanordnung, die nur durch sich selbst Bestand hat, deutlich. Durch das Aufzeigen dieser Informationen zeigt sich der ephemere Gegenstand als brüchiges, nur schwer zu überschauendes Sprachkonstrukt, welches aufgrund der beiden verschiedenen Aussagen von 1979 und von 2011 nicht authentisch ist. Es geht nicht um die Bedeutung des Ursprünglichen, der Kunst-Performance, sondern um das Erinnern, aus einer gegenwärtigen Perspektive, die in Gestalt eines »Harlekin« einen Standpunkt umschreibt, diesen aber nicht eindeutig benennt. Das Maschinengewehr und der aggressive Impetus der Aktion, wie sie dies 1979 beschrieben hatte, weicht der Feststellung und der Behauptung, dass die Aktion stattgefunden hatte. So bleibt nur zu resümieren, dass die sprachliche Performanz für den KünstlerIn von gleichbleibender Bedeutung einzuschätzen ist, wie der künstlerische Akt selbst. Die Form der *representatio* untersteht der Aura des Bemühens um Vergegenwärtigung. In diesem Zusammenhang möchte ich noch den ästhetischen Aurabegriff Walter Benjamins einwerfen, der zusammen mit der Proust-Recherche entstanden ist:

Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Rolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht von einem Penelopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire* dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?¹⁵⁶

Im Zuge der »Verhandlung« von *Genitalpanik* handelt es sich wahr-

153 Vgl. BUSCHMANN/ŠIMUOVIĆ 2014, S. 14.

154 Vgl. FLUSSER 1991, S. 222.

155 WETZEL 1991, S. 180.

156 Walter Benjamin zum Bild Prousts in: BENJAMIN 1972, Bd. II/1, S. 311.

scheinlich um einen Nabokov'schen Harlekin – nebenbei sei angemerkt, dass Nabokov ein Proustverehrer war – zwischen Wahrheit und Dichtung, mit dem Zweck der Repräsentation und Profilierung durch die Künstlerin, die über sich und ihre Kunst Auskünfte erteilt. Das Interview fungiert an der Stelle als »pro-intentionalisitsches Instrument der interpretativen Selbstentlastung«¹⁵⁷, mit denen der KünstlerIn aktiv am Diskurs teilnahm.¹⁵⁸ Am schmalen Grat von Publicity, Kunstkritik und Kunstdiskurs werden Anerkennungsansprüche geformt und einer erneuten Aktualisierung unterzogen, die innerhalb eines Netzwerkes aus Kunstproduktion, Werbung in eigener Sache und der Besprechung von Kunstaktionen und Kunstselbstverständnis situiert ist.¹⁵⁹ Das erklärte Ziel ist der Austausch und die Sicherung von Bestehenden. Dies bildet die Crux des Interviews, welches als künstlerische Vorgehensweise auf der einen Seite vermittelt und berichtet, und auf der anderen Seite nichts zeigt und vieles offen lässt. Daraus speist sich die »Kritik der Oberflächlichkeit«, die bis heute an der Textform des Interviews geäußert wird.¹⁶⁰ Unter formalen Gesichtspunkten ist das Interview ein redaktionell determiniertes Scheingespräch, mit einem Überbau an Funktionalität und Sinndeutung. Jedes verschriftlichte Gespräch verkörpert die Fiktion eines mündlichen Dialoges, wobei der Ausdruck Fiktion im ursprünglichen Sinne zu verstehen ist, als Formung und Modellierung, die durch die Niederschrift erfolgt.¹⁶¹ Nur so wird aus einem dualen Sprechakt ein unendlich wiederholbarer Sprachgegenstand, eine Quelle, die gedeutet und interpretiert werden muss.¹⁶²

157 BLUNCK/DIERS 2013, S. 16.

158 Julia Gelshorn sieht im Kunstgespräch einen Widerstand gegen die Gattung des Künstlerdiskurses und der Kunstkritik; vgl. GELSHORN 2013, S. 267.

159 Julia Gelshorn versteht das Interview als einen Modus der Künstlerschrift, die Zugang zu Leben und Werk ermöglicht. Das Interview entsteht aus einer Argumentationsgemeinschaft, die auch über mehrjährige Korrespondenzen zwischen Künstler und Interviewer entstehen können; vgl. Ebd., S. 268–273.

160 Vgl. IMHOF/OMLIN 2010, S. 7.

161 Vgl. dazu MARIN 2001, S. 13.

162 So fand im Jahre 2002 eine umfangreich kuratierte Ausstellung zur Wiener Performance Art in der Kunsthalle Exnergasse in Wien statt, dessen Erarbeitung und Dokumentation unbekanntenen Positionen der Wiener Performance Art Gehör verschaffte, und das vorrangig mit den Mitteln des Künstlergespräches. Die Dokumentation der Ausstellung erschien vier Jahre nach der Präsentation und zeigt zahlreiche Interviews und Bildmaterialien; vgl. DERTNIG/SEIBOLD 2006. Anton Miralda hat klargestellt, dass Kunst im Wesentlichen »Kommunikation« sei. Das vollständige Zitat vgl. ALMHOFER 2006, S. 138.

3. Künstlerschriften, Werkbesprechungen und weitere Textlandschaften

Die Künstlerschrift verkörpert ein ambivalentes Genre der Kunstliteratur. Es hat kein eindeutiges Gesicht und auch keine eindeutige Bestimmung im Sinne von, ich bezwecke oder ich möchte zeigen. Aus diesem Grunde ist eine genaue Charakterisierung der Künstlerschrift zunächst notwendig. Zu der Kategorie der Künstlerschrift fallen alle vom KünstlerIn getätigten schriftlichen Beiträge, die aus seiner Hand stammen oder von ihm autorisiert sind. Das heißt, eine Künstlerschrift kann auch aus dem Umfeld der MitarbeiterInnen hervorgehen, sie kann vom KünstlerIn in Auftrag gegeben oder zusammen mit einer zweiten Person verfasst worden sein. Wichtig erscheint der Umstand der Autorisierung, der Zugehörigkeit der schriftlichen Betätigung zu dem KünstlerIn oder zu seinem/ihrer Werk, womit der Anlass des Schreibens über Kunst schon skizziert ist: Aussagen über das künstlerische Arbeitsfeld zu tätigen. Hierbei handelt es sich nicht nur um einen selbstgefälligen Zug, sondern um eine arrivierte Auseinandersetzung des KünstlerIn mit seinem zu verhandelnden Gegenstand zu sich selbst und seinem Umfeld. Darin wird eine Erweiterung des Anerkennungsanspruches des KünstlerIn deutlich, mit einer nachdrücklichen Stellungnahme zur Kunst und ihrer Funktion für die Gesellschaft.¹⁶³

Für die Performance Art hat die Zeugenschaft einer Kunsthandlung eine bedeutende Rolle, die schriftlich niedergelegt und vom Künstler autorisiert sein kann. So findet sich in der Publikation zu Joseph Beuys' Aktion *I like Amerika and Amerika likes me* ein einführender Text der Fotografin und Mitarbeiterin Joseph Beuys, Caroline Tisdall, der als Zeitzeugenbericht und zugleich als Deutungsansatz zu verstehen ist. Der Text umfasst zwölf Seiten. Joseph Beuys und Keto von Waberer haben ihn ins Deutsche übertragen. Die Schilderung der Ereignisse beinhaltet lediglich zweieinhalb Seiten:

... lange, ruhige, beinahe schweigende Tage des Dialoges zwischen Repräsentanten zweier Gattungen, zum erstenmal [sic] zusammen in einem Raum. Ein langer heller Raum, drei Fenster, Licht und Schatten der dahin gehenden Tage. Die Sonne des späten Frühlings schuf ein irgendwie ländliches leuchten, blond, braun und grau, welches sicherlich nichts zu tun hatte mit der urbanen Szene jenseits des Fensters. Eine schwarze Gitterbarriere trennte den Mann und den Kojoten von den Menschen, die

163

Einen wirklich stark ausgeprägten Hang zur öffentlichkeitswirksamen Rede über Kunst und Gesellschaft findet sich bei Joseph Beuys. In Künstlergesprächen, öffentlichen Interviews und Diskussionsrunden widmet sich der Künstler der Vermittlung seines Kunstverständnisses; vgl. dazu GRONAU 2008. Joseph Beuys im Gespräch mit Jannis Kounellis, Anselm Kiefer und Enzo Cucchi; vgl. BURCKHARDT 1994.

kamen und gingen. Diese Barriere wurde zu einer Grenzlinie, zu einer Zone der Freiheit für den Protagonisten, und sperrte doppeldeutig die Zuschauer in einen Käfig.¹⁶⁴

In der hier geschilderten Einführung des Textes, zum Ort der Aufführung, wird bereits deutlich, in welchem Maße Berichterstattung und Interpretation ineinander übergehen. Von einer romantisch gezeichneten Lichtsituation, die die fotografische Dokumentation in sprachlichen Bildern vorwegnimmt¹⁶⁵, und einer Schilderung des Raumes als eine Zone der Freiheit und der Umkehrung des Bildes des Eingesperrtseins, offenbart sich der Standpunkt der Erzählung, die nicht objektiv berichtet, sondern im Sinne der Kunst operiert und stigmatisiert. Der Text beinhaltet Aussagen über die künstlerische Selbstverwirklichung der Performance, die den gesellschaftlichen Raum von seinen Zwängen befreit. Dies kann nur der Künstler bewältigen; sein Gefangensein mit dem Kojoten dient als Symbol der Freiheit und Selbstverwirklichung im Dialog mit dem Eigenen und Fremden. Der außenstehende Protagonist ist gefangen in seiner eigenen Betrachtung. Er kann die Grenze zur Freiheit nicht überwinden. Mit dergleichen sprachlichen Motiven wird die Sonderstellung des Künstlers kommentiert und bereits auf inhaltliche Zusammenhänge der Aktion verwiesen. Im Sinne dieses Unterfangens stellt die Schilderung der Aktion *Coyote*, so der Kurztitel, keine Beobachtung im eigentlichen Falle dar. Das Dispositiv des »Beobachtens und Schilderns« weicht einem Dispositiv der »Mittäterschaft und des Mitwissers«, wo Informationen deskriptiven Gehalts mit normativen Äußerungen gekoppelt werden¹⁶⁶:

Der fahle Umriß aus Filz und Stock war auch eine plastische Gestalt, und wie eine Plastik durchlief sie aufeinanderfolgende Formen und Zustände: vertikal, die Krücke nach oben zeigend; rechtwinklig gebogen, Krücke zum Boden; [...] Die ganze Zeit über bewegte sich die Gestalt leise um ihre Achse, den Laufrichtungen und Bewegungen des Kojoten folgend. [...] Die Figur fiel seitwärts auf den Boden, in einen starren in Filz verhüllten Körper verwandelt, Erinnerung in ein anderes Ereignis im Leben des Mannes, ein verwundbares Objekt.¹⁶⁷

In der Beschreibung der Performance verschmelzen Kunstbetrachtung und Kunsttheorie miteinander. Der Prozess der Aufführung wird als plastische Ar-

164 TISDALL 2008 (1976), S. 6.

165 Die Fotoserie wird im Kapitel zur Fotografie noch eingehender betrachtet. Fotografie und Text verstehen sich hierbei als Einheit; vgl. Kapite III. 4.

166 Der Handlungsablauf zwischen Künstler und Kojote wird als Partitur aus Zeigeoptionen und Bewegungsabläufen geschildert, die bis zu eineinviertel Stunden andauerte und sich bis zu dreißig Mal wiederholte; vgl. TISDALL 2008 (1976), S. 6.

167 Ebd., S. 7.

beit umschrieben, in der Formgebende Prozesse als wandelbares und verwundbares Subjekt-Objekt-Verhältnis dargelegt werden. Vergleichbare Tendenzen spiegeln sich in Joseph Beuys' Werklauf wieder, der als sinnbildliche Allegorie zur künstlerischen Arbeit zu verstehen ist.¹⁶⁸ Die Fotografin beobachtet und schildert das Geschehen als Teil einer Arbeitsgemeinschaft. Dadurch entsteht ein autorisiertes Produkt von Weltanschauung und Kunstbetrachtung¹⁶⁹, in dem sich der künstlerische Kosmos Joseph Beuys' widerspiegelt. Die Schilderung der Ereignisse umfasst nur einen kleiner Teil der Repräsentation. Hinzu kommen das künstlerische Manifest vom neuen Westmenschen, Anschauungen zu den Begriffen der Demokratie und der Freiheit sowie einer plastischen Theorie aus der Sicht von Joseph Beuys.¹⁷⁰ Aus diesem Zusammenhang erhält die künstlerische Handlung eine beigelegte Erklärung, die im Sinne der Kunst und nicht im Sinne der Beobachtung ein Manifest zur Aktion *Coyote* konstituieren, welches auch nicht durch den vermeintlich subjektiven Blick der Schlussbetrachtung an Persönlichkeit gewinnt:

In Filz isoliert wurde der Mann in den Krankenwagen getragen, zum Flugplatz geschafft, zurück in die Welt, wo er Joseph Beuys ist. Die Reaktion des Kojoten hat er nicht gesehen. Als Little John sich plötzlich allein in Gegenwart der Menschen fand, verhielt er sich zum erstenmal [sic] wie ein gefangenes Tier, schweifte mit echten Wolfsschwüngen auf und ab, hin und her, schnüffelnd, nachsuchend und winselnd. Der Geruch von Angst färbte die Luft rings um ihn her.¹⁷¹

Der Blick der Fotografin und das künstlerische Selbstverständnis fließen in die Anschauung und Beschreibung von *I like America and America likes me* mit ein. Motive aus der fotografischen Serie werden in ein literarisches Äquivalent überführt, in denen die Situationen einer Beschreibung folgen, die sich ausschließlich aus dem Umfeld der Aktion herleiten lässt und aus einer Zeugenschaft und Mittäterschaft resultierte.¹⁷²

Das zweite Beispiel widmet sich der künstlerischen Biografie. Carolee Schneemann hatte eine umfangreiche Darstellung ihres künstlerischen Schaffens in Zusammenarbeit mit dem Autor Bruce R. McPherson erstellt. Der Titel der Publikation

168 Ein Reprint findet sich in BLUME/NICHOLS 2008, S. 222.

169 Thomas Dreher bezeichnet dies als Performance im weitesten Sinne, die verschiedene Medienkombinationen zulässt und in Relation zum Realen, Symbolischen und Imaginären lokalisiert sind; vgl. DREHER 2001, S. 455.

170 Eine Darlegung der Kunstauffassung umfasst insgesamt neun Seiten mit vereinzelt Bezügen zur Aktion *I like America and America likes me*; vgl. TISDALL 2008 (1976), S. 8–16.

171 TISDALL 2008 (1976), S. 8.

172 Siehe dazu das Kapitel III. 4.

lautet *More Than Meat Joy* und erschien erstmalig 1979.¹⁷³ Eine in dieser Form zusammengetragene Schilderung von Performance Art, stellt keineswegs einen Einzelfall dar. Die Darlegung zu Joseph Beuys' *Coyote* erschien drei Jahre zuvor und die Überblicksdarstellung zur Performance Art und Body Art von Lea Vergine stammt aus dem Jahre 1974. Es herrschte eine gewisse Konjunktur des Künstlerkultes, die begleitend vom Zeitschriftenwesen, von Magazinen wie *Avelanches*, zusätzlich profitierte.¹⁷⁴ Die Publikation von Carolee Schneeman reiht sich uneingeschränkt in die Riege der Publikationen ein. Das Buch umfasst insgesamt 279 Seiten Text, in denen die künstlerischen Ereignisse der Jahre 1958 bis 1977 mit Collagen, Fotografien, Textbeiträgen aus Notizbüchern und Konzepten dargelegt werden. Neben der reichhaltigen fotografischen Dokumentation, die immer in Korrespondenz zum Text steht, soll uns an erster Stelle die Verschriftlichung der Ereignisse interessieren. Der Aufbau des Text-Konvolutes ist chronologisch in vier Ereignisblöcke unterteilt, in denen verschiedene Performances, Notizen und Bemerkungen zur Kunst vorgestellt werden. Im Einzelnen behandelt die Publikation folgende Zeitabschnitte: Die Jahre 1958–1963; 1963–1966; 1966–1969 und 1969–1977. Die Auswahl der Texte ist sehr heterogen. Es gibt neben Tagebucheinträgen, Briefen, Notizen, zahlreiche Schriften, die sich mit dem Künstlerselbstverständnis auseinandersetzen sowie Einzelbetrachtungen zu den verschiedenen Performances. Der erste Abschnitt im Buch markiert die persönliche künstlerische Entwicklung, die von der Malerei herrührt, begleitet von zahlreichen frühen Gemälden und Collagen der Künstlerin, bis hin zur Performance Art. Ein Brief erscheint in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich, der sich explizit den Prozessen der Wahrnehmung und des Wandels verschreibt, was letztendlich zur Körperkunst, zum Tanz und zur Aufführung führen musste.¹⁷⁵ Aquarellzeichnungen aus dem Jahr 1962 und ein begleitender Text belegen dieses offensive Interesse an körperlicher Arbeit:

WHAT IS A DANCER a dancer has dirty feet, a dancer has poor little tight pants — ankles and feet are sticking out; a tight little top — wrist and hands and neck stricking out. Reaching for (new) heaven, pounding the floor ... [sic] sweat beads across the forehead, a cheek muscle twitchin. [...] I want a dance where body moves as part of its environment; [...] as a dancer is Visual Element moving in actual real specifiv dimension.¹⁷⁶

173 Vgl. SCHNEEMANN/McPHERSON 1997 (1979).

174 Vgl. VERGINE 2000 (1974) und TISDALL 2008 (1976).

175 Vgl. SCHNEEMANN/McPHERSON 1997 (1979), S. 11 f.

176 Ebd., S. 17 f.

Carolee Schneemann begreift ihre Körperkunst als eine Erweiterung des Gegenstandes der Malerei, der sie sich zum damaligen Zeitpunkt immer noch zugehörig fühlte. Entgegen der tradierten Vorstellung einer Performance Art, die sich vom Gegenstand der Malerei und des Kunstbetriebes abwendet, entwickelte sie ein malerisches Verständnis von Performance Art, die sich mit der Fragestellung von Produktion und Perzeption von Kunst auseinandersetzt. Schon früh wird dieses Anliegen als Hauptinteresse ihrer Kunst markiert, durch ihre Bezüge zu Jackson Pollock und ihrer Aktionen, die sie als »an image-in-movement«¹⁷⁷ charakterisierte; somit hat sie die Basis ihrer künstlerischen Auseinandersetzung darlegt. Im Text macht sie deutlich, dass der Körper eine tradierte mediale Form sei, die sich ins Verhältnis zum dreidimensionalen Raum stellen sollte. Dabei bewirkt dies eine Veränderung der Perzeption künstlerischer Raumauffassung und des menschlichen Handelns, die in ein neues aktives Verhältnis zu einem visuellen Gegenstand gesetzt wird, welcher unberechenbar und unvorhersehbar über das bewusste Handeln Besitz ergreift.¹⁷⁸ Diese Grundbedingung zum Verständnis ihrer Kunst, wird der Betrachtung einzelner Performances vorangestellt, die den Prozess vom Bild zur Aktion beleuchten. Die Künstlerschrift stellt hier ein Alleinstellungsmerkmal ihrer Kunst gegenüber anderer vergleichbarer Kunstformen heraus, indem der Prozess des Pinselstriches auf der Leinwand in die Wirklichkeit übertragen wird. Damit rückte sie an die Front eines ästhetischen Werkbegriffes von Performance Art, welches Anschauungen und Produktionen als gemeinsamen Prozesses beschreibt, wo durch Handlung und Zufall Bildlichkeit generiert wird. Das Diktum des »Allovers« – ein bei Jackson Pollocks gestischer Malerei viel diskutierter Ansatz – tritt aus der Leinwand heraus, um einen aleatorischen Sinneseindruck von Körper, Raum und Prozess zu erwirken. Das Handeln ist hierbei dennoch stark konzeptorientiert; davon zeugen zahlreiche Skizzen von Handlungsabläufen und verschiedene Texte mit Anleitungen zu Performances, die Carolee Schneemann für jedes einzelne Stück verfasst hatte. Die folgende Dokumentation im Textband bringt diese Schriftstücke zur Aufführung, die den Arbeitsprozess vom künstlerischen Standpunkt aus beleuchten.

Die formale Ausgestaltung der Dokumentation folgt einem streng vorgegebenen Muster. Zunächst werden die Umstände der Entstehung und ihrer Be-

177 Ebd., S. 11.

178 Vgl. Ebd., S. 9 ff.

wandtnis in einem vorangestellten Text erläutert. So heißt es in der Einleitung zu ihrer Performance *GHOST REV* vom 17./18. November 1965 in New York: »What I proposed [Gerd consented] was to dominate the films perceptually with physical activity.«¹⁷⁹ Vom Standpunkt der Künstlernaussage schafft dies den Rahmen der Interpretation des Werkes und ihrem Gegenstand. Benannt werden im Text die verwendeten Materialien und der Umstand, dass diese Performance insofern besonders für die Künstlerin sei, da der Cast aus nur zwei Personen bestand. Die Schilderung der Ereignisse wird als »Score« zusammengetragen. Was wir aus der Beschreibung entnehmen können, ist nicht nur die Handlungsebene der Künstlerin und ihrer Mitstreiterin, sondern ein klar vorgegebenes Konzept der Aktion, die in dieser formalen Entsprechung auf alle Beiträge des Buches zutreffen. Jeder Beschreibung liegt einem klar strukturierten Handlungsablauf zugrunde, der je nach Aktion mal mehr und mal weniger komplex ausfällt. *GHOST REV* ist in vier Kompartimente unterteilt, die sehr eindeutig beschrieben werden und ein Nachvollziehen der Performance im *Astor Place Theater* New York ermöglichen¹⁸⁰:

1) *HIGHFREETHRUSAFEWAY*: Schneemann und Neville zerschneiden eine Plane aus Papier, welche vor den Filmprojektoren aufgespannt ist, in kleine Einzelteile, bis das Filmbild auf einer schwarzen Wand projiziert wird. Anschließend wird mit einem Inferno aus Trillerpfeifen gegen die Tonebene der Filmprojektion angeblasen, bis schließlich beide Künstlerinnen den Zuschauerraum betreten. Schneemann und Neville sind in weiße Overalls gekleidet, die die Filmprojektion auffangen und zurückwerfen. Zusätzlich werden Seifenblasen an die Zuschauer verteilt, die sofort zum Einsatz kommen und sich mit der Lichtprojektion vermischen.

2) *Y*: Auf der Bühne entrollen die beiden Künstlerinnen eine weiße papierne Plane aus. Auf dieser erscheint das Filmbild der Projektion, die anschließend mit Farbe und Pinsel attackiert wird. Daran folgend verlassen beide Künstlerinnen die Bühne, während der Film »*Diffraction Film*«, von Jud Yalkut, ausgestrahlt wird.¹⁸¹

3) *OMIX*: Neville betritt die Bühne und bügelt ein paar weiße Shirts auf einem Bügelbrett. Nach dem Aufruf »Where are you...come on out here...bring the ropes...where are you?...«¹⁸² betritt Corolee Schneemann die Bühne, mit einem

179 Ebd., S. 97–99.

180 Ein Nachvollziehen ist allein durch die Struktur der Leseanordnung, die mit dem Verlauf der Handlung gleichgeschaltet ist, möglich. Zu einer literarischen Handlungstheorie vgl. SIMON 2011.

181 Vgl. SCHNEEMANN/McPHERSON 1997 (1979), S. 99.

langen Seil in der Hand, das sich beide Künstlerinnen um die Hüfte binden. Danach erfolgt eine Choreografie aus sich windenden und entwindenden Körpern; Worte aus der Projektion werden laut rezitiert.

4) GHOST REV: Neville und Schneeman sitzen sich auf zwei Stühlen gegenüber, ihr Kopf ist einander zugewandt. Beide Akteure beschmieren sich gegenseitig ihr Gesicht mit weißer grober Farbe. Folgend entstellen sie mit der Hand das Gesicht ihres Gegenüber zu einer Grimasse; anschließendes Kopfschütteln lässt das Gesicht entspannen und in seine Ausgangslage zurückversetzen.¹⁸³

Beschreibungen von Abläufen und inhaltliche Zusammenhänge, wie Intentionen, die Benennung des Aufführungsortes und des Zeitraumes verleihen der Darlegung einen Protokollcharakter. Auf Zuschauerreaktionen und persönliche Eindrücke wurde weitestgehend verzichtet, um der Handlung den nötigen Raum zu geben. Im Protokoll stehen nur die Bedingungen der Aufführung. Der visuelle Aspekt geht in der Auflistung vollkommen verloren und kann auch nicht hineingetragen werden. Vereinzelte Fotos, die der Beschreibung beigelegt werden, können die Vorstellungskraft des Lesers beflügeln, doch das, was bleibt, ist eine strukturierte Handlungsabfolge, die als Text bestimmte Inhalte transportieren kann, jedoch auf einen allzu sentimental Rückblick und eine Deutung weitestgehend verzichtet. Der nüchterne Aufbau des Textes referiert auf das Grundkonzept der Performance, die als Textlandschaft Verbindungen zur Aufführung aufweist respektive herstellt.

Der Handlungsablauf gleicht einer Dramaturgie. Die Darlegung der Ereignisse in Form eines Stückes trägt den inhaltlich, aufführenden Gedanken in sich und bringt diesen als Dokument, das davon berichtet, und als Stück, welches in seiner unrealisierten Form eine Kontur aus einem Anfang, einem Mittelteil und einem Ende bildet, nach außen.¹⁸⁴ Jene Gestalt des Textes gleicht im übertragenen Sinne einer Skulptur, deren Präsenz im Vollzug des Abschreitens eine Vorstellung vom Ganzen bildet, Dinge und Handlungen vor dem Auge entstehen lässt. Der Text agiert unabhängig von der Aufführung und provoziert zu einem Lesen der Handlung, die nicht nur auf der Bühne, sondern auch auf Papier präsent ist.¹⁸⁵ Das Schriftstück ist zugleich das, was als Grundbe-

182 Ebd., S. 100.

183 Vgl. Ebd. 1979, S. 101.

184 Vgl. ARISTOTELES 1982, S. 25.

185 Vgl. ALLSOPP 1997, S. 49.

dingung für den Performer und seiner Aufführung gelten kann, eine Dramaturgie, die bereits im Schreiben, im Text verankert ist, ganz unabhängig davon, ob das Schriftstück im Vorhinein oder Nachhinein entstanden ist.¹⁸⁶ Da wären wir auch beim eingangs gestellten Zitat von Shakespeares *King Lear*, wo auf zwei Ebenen veranschaulicht wird, wie Theater und Text zueinander ins Verhältnis treten. Der geneigte Leser und Beobachter von Shakespeares Stücken gleicht dem erblindeten King Lear in zweifacher Hinsicht. Die Sachlage, die man dem Text entnehmen bzw. im Vortrag hören kann, kommt im Stück selber nicht zur Ansicht, sondern sie wird mit sprachlichen Mitteln diskursiviert – der Text richtet sich sowohl an die Einbildungskraft des Zuschauers, als auch an den erblindeten König. King Lear lässt sich von Gloucester überlisten und glaubt seiner Ausführung, die er als gegeben erachtet. Er meint wirklich auf einen Berg zu klettern, den Wind zu spüren, die Möwen und die See zu hören, obwohl nichts der beschriebenen Situationen der Wahrheit entspricht – mit Wahrheit wird sowohl der Text, als auch die beschriebene Situation im Stück und die Aufführungswelt des Theaters angesprochen. Shakespeares Stücke sind Parabeln für das Elisabethanische Theater, wo die Vorstellungskraft, die der Text durch seine Schilderung beflügelt, auch für die Theaterbühne von besonderer Bedeutung war. Es gab keine ausgestalteten Schaubühnen, die einem beispielsweise das Sizilien aus Shakespeares Stück *Das Wintermärchen* nahe brachten, sondern nur die textliche Beschreibung. So wage ich zu behaupten, dass das Theater in bipolarer Hinsicht auf beiden Seiten des Blattes und der Bühne zu finden ist, nur eben in unterschiedlicher Konstitution und Fülle. Bei *King Lear* konstituiert sich die Vorstellungskraft, die für das Theater eine Grundbedingung darstellt, anhand des Hauptprotagonisten. In ihm versinnbildlicht sich auf anschauliche Weise, dass das Theater als ein individueller, personalisierter Vollzug des Bühnenergebnisses in Erscheinung tritt, welcher an die Rezeption des Textes und des Vortrages gebunden ist, um so eine eigenständige personalisierte Landschaft zu formen. Auf *Ghost Rev.* zurückgeführt ist die Betrachtung einer Betrachtung, der wissenschaftliche Diskurs von Performance Art, nur eine entfernt entrückte Landschaft, die als distanzierte Anordnung Inhalte, Abläufe und Rahmenbedingungen in sich vereint, die als Zitat, als »Wortkulisse« wiederbringlich in Erscheinung treten kann und sich mit anderen Medieninhalten verbindet.¹⁸⁷

186

Vgl. Ebd., S. 46.

187

Ulrich Suerbaum verwendet im Zusammenhang seiner Macbeth-Besprechung den Begriff der Wortkulisse, die zu einer Lokalisierung von Raum und Zeit beitragen.

Ein abschließendes Dokument verinnerlicht die Grundbedingung der Performance. Das Gedicht *Waiting* (1974), der Performancekünstlerin Faith Wilding, verweist ebenso auf das Zukünftige, als auch Vergangene. Als Spoken-Word-Performance angelehnt und im Jahre 2007 neu aufgeführt, repräsentiert der Text in allen Belangen dem, was man als Aufführung im reinsten Sinne verstehen kann. Es handelt sich hierbei um ein Schriftstück, welches von sich aus zeigt und hindeutet, aber nicht interpretiert und vorgibt, was es zu sein hat (Abb. 7).¹⁸⁸ Das schriftliche Dokument besitzt eine ihr eigens zugeschriebene »Zeitlichkeit« und »Körperlichkeit«. Die Dauer der Performance entspricht der Lesezeit des Dokumentes von ca. fünfzehn Minuten. Zur überwindenden Performance wird der Text erst dann, wenn jener verbal vorgetragen wird.¹⁸⁹ Losgelöst von der Stimme, kann nur eine imaginär nachvollziehende Performance stattfinden, die vor dem inneren Auge als Vorstellung existiert. Lesen, als imaginärer Sprachvollzug, beinhaltet schon immer eine Vorstellung vom sich Äußern und Mitteilen.¹⁹⁰ Das schriftliche Dokument ist Platzhalter der Erinnerung aber auch Nährboden für eine mögliche neue Interpretation der Zusammenhänge zwischen Schrift, Text, Stimme und Ort. Dies liegt der Rhetorik der Sprache zugrunde, die sich aus den Parametern des Austausches aber auch des Mitteilens über ein Geschehen begründet und diese in den Fokus einer Handlungstheorie stellt, wie es Ralf Simon getan hatte. Die Rhetorik einer Handlungstheorie begreift er als einen Austausch (*immutatio*) der Handlungsebene in Einzelwörtern (*in verbis singularis*), die durch ihre Nachbarschaft zueinander das Ge-

Der vermittelnde Text ist ein Instrument, das Illusionen schafft und sogleich selektiv eingesetzt wird, um bestimmte Szenarien genauer zu beschreiben; vgl. SUERBAUM 2001, S. 256. Das Skript verkörpert ein Konzept der Performanz, so wie die Noten in der Musik ein Konzept von Lautlichkeit entsprechen, eine strukturelle Gliederung, die verschiedene Performances aus ihrem Material hervorbringt. Dazu zählt u. a. das Skript zu der Aufführung *Sylvester 1899–1900* von Eva und Joseph Beuys, in denen alle wesentlichen Sachverhalte für die Einbildungskraft vorrätig im Text verankert sind. So das Argument bei LEHMANN 1997, S. 59. Der Gegenstand als solches kann für sich und seine beschriebenen Bilder eintreten, und auf das, wie es zur Aufführung kam, oder wie es dazu kommen wird, nur verweisen. Der Text ist bereits eine Interpretation und zugleich Verweis auf die Aufführung. Das vollständige Skript zu *Sylvester 1899–1900* ist zu finden in: BLUME/NICHOLS 2008, S. 316–317.

188 Für eine unschuldige Lesart, ohne vorgegebener Interpretation und Erklärung plädiert ALLSOPP 1997, S. 50.

189 Die Stimme ist nicht nur etwas, das sich auf den Körper bezieht, sie hat dort ihren Ursprung. Deshalb muss die Stimme im Verhältnis zum Raum gedacht werden. Ohne Behältnis gibt es auch keinen Ton, die auf den Zuhörer/Betrachter einwirkt. Zum Verhältnis von Laut und Raum in der performativen Situation vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 219ff.

190 Siehe dazu KRÄMER 2002, S. 341.

schehen aus sich selbst heraus in Kraft setzen und darlegen kann. Der Text bildet etwas Nachbarschaftliches zu der Handlung, die in ihrer strukturellen Einheit aus Anfang, Mitte und Ende eine Entsprechung zu dem Geschehen bildet.¹⁹¹ Als Eins-zu-eins-Übersetzung von Handlung in Sprache, und auch umgekehrt, erlaubt der Text Wildings den Fortbestand der Performance, und ein Fortleben des sich ständiges aktualisierenden Schriftstückes. Das Schriftstück provoziert eine imaginierte Lautlichkeit, die in der Schrift unwiederbringlich verloren ist, aber auch wieder neu hinzugewonnen werden kann. Texte solcher Natur dienen als Handlungsanweisung und zum Nachvollzug und sind dadurch mit der Handlungsebene stark verbunden. Sie bilden die *Conditio* einer Handlung, die zum Handeln auffordert und doch keine Handlung darstellt.

In diesem Kapitel habe ich zwei grundlegende Formen der Textlandschaft dargelegt. Zum einen haben wir die malerische Textlandschaft, die wohl verbreitetste und auch von vielen am meisten Geschätzte. Diese zeichnet sich durch eine Ausschmückung der Beschreibungen aus, von persönlichen Erlebnissen und einer Interpretation. Der einleitende Text von Caroline Tisdall zählt zu solch malerischen Textlandschaften, aber auch das Buch von Corolee Schneeman kann dazu gerechnet werden, da dort der Rahmen, als auch die formale Struktur der Darlegung, durch einen einleitenden Text und der Beschreibung der Partitur, nicht wertfrei darlegt, sondern immer intendiert, das zu sein, was von der Künstlerin vorgegeben wird. Und dennoch muss auch hier beschieden werden, dass es innerhalb dieser Schriftensammlung Textformationen gibt, die nicht vom Kolorit der Künstlernaussage betroffen sind, die nur analytisch darlegen und bescheinigen.¹⁹² Die zweite Kategorie umfasst Textlandschaften, die eine Handlung präfigurieren. Sie bilden eine Fülle an Aussagen, die Handlungen konditionieren und die darauf vorbereiten, dass es zu einer Aufführung kommt. Sie müssen nicht zwangsläufig aufgeführt werden, um das Beschriebene nachvollziehen zu können. Das Gedicht von Faith Wilding zählt zu dieser Kategorie, die nichts erklärt, sondern nur sich selbst genügt. Solche Texte umfassen das Spektrum eine Summe von Möglichkeiten einer Handlung, die unterschiedlich aufgeführt werden kann. So berichten sie von keiner

191 Simon geht von einer Gleichzeitigkeit aus, die sich in der sprachlichen Überlieferung mit dem Ereignis decken. D.h. die sprachliche Schilderung gleicht der Abfolge der Handlung; vgl. SIMON 2011, S. 368.

192 Die Künstlerin Lilo Nein beschreibt die Dokumentation von Kunstperformances als künstlerische Praxis, die nur analytisch beschreiben soll, ohne Interpretation und Kritik; vgl. NEIN 2014, o.S.

einzelnen, sondern von vielen verschiedenen Handlungen, die auf Grundbasis des Textes realisiert werden könnten. Sie geben u.a. Einblicke in die Ausstattung, den Handlungsrahmen, der Tonebene und in die Besetzung¹⁹³; doch ihre Bestimmung ist bis zu dem Zeitpunkt ungewiss, bis sie schließlich in eine Aufführung oder in ein intermediales Netzwerk aus Bildern/Videos und Beschreibungen, eingebunden werden. Dadurch tritt die *Conditio* der Handlung nach außen. Eine malerische Konturierung kann durch eine gegenseitige beeinflussende Wirkung von Text, Darlegung und Anschauung, sei es durch Film, Fotografie oder der Aufführung, erfolgen. Solch ein Infekt scheint bei der Betrachtung der Einzelzusammenhänge von größerer Bedeutung. Zumal die schriftlichen Materialien immer dem Mythos der Performance Art unterliegen.¹⁹⁴ Das Einverständnis, dass die Dokumentation von Performance Art mit dem Ereignis verbunden ist, so wie es Kristine Stiles in ihrer umfassenden Darstellung mit dem Begriff der *Kommisur* umschrieben hat, kann nicht in allen Fällen der Dokumentation bescheinigt werden. In vielen Fällen ist die Einschreibung des Ereignisses nachträglich oder im Voraus entstanden. Als Summe von Materialien weisen sie Verbindungen auf, die dennoch immer nur als Möglichkeit respektive als eine Bedingung der Performance in Augenschein genommen werden sollte.¹⁹⁵

4. Das Tondokument – Kalkül vs. Zufall

Das Tondokument ist eine relativ junge Quellengattung, die in der wissenschaftlichen Forschung bisher äußerst selten Beachtung fand. Schnell wurde sie durch das Medium der filmischen Berichterstattung abgelöst oder durch eine schriftliche Transkription in den Hintergrund gedrängt. Erste wissenschaftliche Abhandlungen, die das Potenzial der Audioaufnahme beleuchten, lassen erahnen, welche Bedeutung die Audioquelle für die zukünftige historische Forschung einnehmen kann.¹⁹⁶ Lautlichkeit steht paradigmatisch für die Flüchtigkeit einer Performance, ob es sich nun um ein The-

193 Carolee Schneeman fügt jeder Aktion eine Übersicht bei, die darlegt, wer an der Aufführung beteiligt war, wo und zu welchem Zeitpunkt die Aktion stattgefunden hat. Hinzugefügt werden je nach Performance einige Angaben zum Ablauf sowie Notizen zu der Aktion, die als Grundlage zur Aufführung dienen.

194 Der Grund hierfür liegt u.a. auch darin, dass die künstlerische Fragestellung in Verbindung mit verschiedenen Repräsentationsformen nur als Nebenaspekt der Produktion diskutiert wird, vgl. dazu DREHER 2001, S. 39.

195 Vgl. STILES 1998, S. 228.

196 Die Publikation von PAUL/SCHOCK 2013 möchte ich besonders hervorheben.

aterstück, ein Konzert oder eine Kunstperformance handelt: Der Laut wirkt unmittelbar auf den Hörraum ein, um im gleich darauffolgenden Moment zu verschwinden oder sich zu verändern.¹⁹⁷ John Cage hatte sich dieses Grundprinzip in seinem Stück 4'33 (1952) zu eigen gemacht und daraus einen neuen und auch unerwarteten Hörraum geschaffen, der sich gegen die gewohnte Konvention des Konzertes stellte. Plötzlich waren Stille und umgebende Geräusche, die von außen eindrangen, im Mittelpunkt des Geschehens. Er trat sozusagen als Dirigent des Alltags und seiner Umgebung auf. Mit dem Aufschlagen des Klavierdeckels hatte das Stück begonnen. Das Murmeln der Zuschauer, das Pfeifen des Windes und der niederprasselnde Regen bildeten die Partitur seines Werkes, das aus einer räumlichen Atmosphäre entstand und nicht durch den Klang eines Instrumentes. Am Ende des Stückes schlug er den Klavierdeckel zu und beendete damit das Konzert.¹⁹⁸ So provokativ und innovativ das Konzert auch sein mag, so sensibel war das Eingreifen des Künstlers in seine Umwelt. Einfachste Mittel hatten die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf das Geschehen gelenkt, in freudiger Erwartung eines musikalischen Beitrages. Durch die Markierung eines Anfanges und eines Endes ist ein Rahmen für die Rezeption des Werkes geschaffen worden, welches nur einmalig in dieser Form in Erscheinung treten konnte, da die Zufälligkeit des Klanges respektive der Atmosphäre im und um den Raum das Stück formten.¹⁹⁹

Aufgezeichnete Hörräume stellen einen Vorrat aus akustischem Material bereit, in denen Stimmungen wie Ruhe, Nervosität, Bestimmtheit und Konflikt auf tonale Ebene zum Ausdruck kommen. Der Hörraum erhält dadurch eine Kontur, die vom Zufall abhängig ist.²⁰⁰ Einige Besonderheiten des Hörraumes lassen sich bei John Duncans Performance *Blind Date* (1980) aufzeigen. Die eigentliche Aktion fand unter

197 Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 209.

198 Vgl. Ebd., S. 214 ff.

199 Gernot Böhme begreift die Atmosphäre als Sphären der Anwesenheit, die zwischen den Dingen der Präsenz und zugleich durch sie heraus existieren und entstehen. Die Atmosphäre als Teil eines performativen Raumes, in denen sekundäre und primäre Qualitäten der Anwesenheit im Raum Gewicht und Orientierung geben. Vgl. BÖHME 1995, S. 33 f.

200 Anmerken möchte ich ein Kunstprojekt von Bill Furlong, welches sich mit den technischen Möglichkeiten des Tondokumentes als Quelle auseinandersetzt. Daraus entstanden ist eine Reihe, genannt *Audio Arts Magazin*, mit Interviews, Klanginstallationen und Diskussionen zum Thema Kunst. Die vierundzwanzig Ausgaben des Magazins erschienen von Januar 1974 bis Januar 2006. Eine umfangreiche Übersicht kann auf dem Onlineportal der Tate Galerie eingesehen werden; vgl. <<http://www.tate.org.uk/audio-arts>>, 08.01.2015.

Ausschluss der Öffentlichkeit statt und wurde ausschließlich mit einem Kassettenrekorder aufgenommen. Die Gründe mögen u.a. in der Radikalität und der Normensprengenden Wirkung der Aktion liegen oder in einer ganz klar kalkulierten, artifiziellen Form der Repräsentation des Ereignisses und seiner gezielten Inszenierung.²⁰¹

Die Tonaufnahme wurde als »Audio-Aufführung« vorgestellt und vier Jahre später auf Kassette, über einen japanischen Verlag, vertrieben.²⁰² Das Tonmaterial gilt als Dokumentation der Performance, mit der sich John Duncan in eine moralische Grauzone der Sexualität begab, die bis heute für viel Missverständnis und Kopfschütteln sorgt. In Tijuana (Mexiko) hatte der Künstler nach langer Suche einen Leichenbestatter ausfindig gemacht, der ihm einen weiblichen Leichnam für sexuelle Handlungen bereitstellte. Die grundlegende Idee hinter der Aktion bestand darin, seinen letzten Tropfen Samen an einen toten weiblichen Kadaver zu verschwenden. Anschließend unterzog er sich einer Vasektomie.²⁰³ Eine Interpretation möchte ich mir an der Stelle verbieten, doch der Umstand seiner Dokumentation wirft interessante Fragen auf, wenn man die Gebrauchs- und Funktionsweisen des dokumentarischen Materials betrachtet.

Das Tape ist auf dem Label *B-Sellers* in Japan erschienen.²⁰⁴ Die Tonaufnahme besteht aus drei Teilkomponenten, mit je unterschiedlichen Referenzen und Funktionen und umfasst insgesamt sechzehn Minuten Material. Der erste Teil der Aufnahme dient als Einführung zu dem Gegenstand und ist weder Teil der öffentlichen Aufführung, noch Teil der Performance gewesen. Dieser exklusive Bestandteil wurde dem

201 Gegen Ende der 70er Jahre befasste sich John Duncan in einer Vielzahl von Performances mit der Identität des normierten Geschlechts und der sexuellen Entgrenzung seines eigenen Körpers. Aktionen wie *Every Woman* (1978) und *For Woman Only* (1979) beschäftigten sich mit der Wirkung sexueller Inhalte auf Teile der Gesellschaft und hinterfragten zugleich die klassischen Rollenmodelle von Mann und Frau. Für *Every Woman* verkleidete sich John Duncan als Frau, um zu beobachten, mit welchen Konfrontationen Er/Sie des Nachts, ganz allein auf der Straße, zu rechnen hatte. In *For Woman Only* hatte er vor einem weiblichen Publikum pornografische Filme ausgestrahlt. Während der Vorführung verweilte John Duncan in einem Hinterraum, wo das weibliche Publikum im Anschluss mit ihm tun und machen konnte, was sie wollten.

202 Das Tape erschien unter dem Titel *Pleasure Escapes* im Jahre 1984. Auf der A-Seite befindet sich die Tonaufnahme von *Blind Date* und auf der B-Seite befindet sich ein Soundtrack für das *Move Forward* Filmprojekt. Weitere Angaben finden sich in einer detaillierten Discografie auf John Duncans Homepage; vgl. dazu <<http://www.johnduncan.org/discog.html>>, 08.01.2015.

203 Vgl. STILES 1998, S. 243.

204 Zur Ausstattung der Kassette zählt ein zweiunddreißigseitiges Inlay mit Collagen, einem Brief an einem Freund, einer Künstlervita und einem Interview mit dem Künstler PaulMcCarthy.

eigentlichen Dokument aufgrund seiner historischen Distinktion hinzugefügt. Ein Radioansager berichtet auf dem Dokument über eine öffentliche Aufführung des Tonmaterials während des Kunstfestivals *Public Spirits*. Die Vorführung fand am 14. Mai 1980 in Los Angeles statt und löste zahlreiche Kontroversen bei seiner Vorführung aus. Zu den Mitveranstaltern des Festivals gehörte das *High Performance Magazine*, dessen Herausgeber sich zu der Vorführung John Duncans abwehrend äußerte und ihm deswegen einen Beitrag in der aktuellen Ausgabe des Magazins zu *Blind Date* aus moralischen Gründen verweigerte.²⁰⁵ Die Funktion des vorangestellten Berichtes mag auf den ersten Blick durch seine Form und seinem Inhalt verwirren, handelt es sich um einen Rückblick auf die Ereignisse. Anlass, Bedeutung und Reaktionen zeigen jedoch an, wie skandalös die Reaktionen um *Blind Date* tatsächlich gewesen waren. Das hierbei mit der Erwartungshaltung des Zuhörers gespielt wird, muss an dieser Stelle nicht explizit erwähnt werden, fühlt man sich doch an eine Werbung im Radio oder an Plakaten zu Filmvorführungen, Theatervorstellungen und Konzerten erinnert. Auffallende Schlagworte wie »highly moral objectional«, »polarized« und »extreme«, die wenig über den Inhalt, aber viel über die vermeintliche Wirkung des Materials aussagen, bilden den Eckpfeiler dieser vermeintlichen »Reportage«, an denen sich der Zuhörer stößt und sein Interesse geweckt wird.²⁰⁶ Für die Dokumentation ist jener Sachverhalt von ausschlaggebender Bedeutung, spricht es doch für die Intention des Künstlers und für eine nicht zu vernachlässigende Bedingung für die Vorführung, die auf öffentliche Wirksamkeit angelegt wurde, um zu vermitteln, wie schockierend die Ereignisse um *Blind Date* tatsächlich bestellt waren.

Der zweite Abschnitt des Tondokumentes verschafft dem Künstler die Möglichkeit, das nun folgende dokumentarische Material zu kommentieren. Dieser Sachverhalt scheint unerlässlich, werden doch tiefe Einblicke in das Gefüge der Performance *Blind Date* dargelegt, die von der Autorität des Künstlers an den Zuhörer herangetragen wird. Auch dieser Teil der Dokumentation ist nachträglich hinzugefügt und spielt für das Funktionieren und den Gebrauch der Dokumentation eine entscheidende Rolle. Ein möglicher Kommentar bei der Liveaufführung des Festivals *Public Spirits* dürfte diesem Abschnitt gleichen, da das Tondokument ohne Erklärung, aufgrund seiner schlechten Audioqualität, nur ungenügend über die Performance Bericht erstattet. In

205 Vgl. *High Performance Magazin*, Ausgabe 11/12 (1980), hrsg. von Astro Artz, Los Angeles 1978–1997.

206 Vgl. DUNCAN 1985 Audio-Kassette.

der persönlichen Ansage vermittelt John Duncan einzelne Sachverhalte, die zu der Entstehung von *Blind Date* geführt hatten, u. a. gibt er Einblicke zu seiner Motivation, seiner psychischen Verfassung, eine Beschreibung der Vorbereitung, Planung und Durchführung:

[...] I wanted to punish myself as thoroughly as I could. I'd decided to have a vasectomy, but that wasn't enough: I wanted my last potent seed to be spent in a dead body. I made arrangements to have sex with a cadaver. I was bodily thrown out of several sex shops before meeting a man who set me up with a mortician's assistant in a Mexican border town.²⁰⁷

Erwähnt wird, dass laut der Vereinbarung mit dem Leichenbestatter kein Video und auch keine Fotos von der Performance geschossen werden durften. Damit rechtfertigt er den Gebrauch eines Tonbandgerätes, das als stummer Zeuge der Performance beiwohnen durfte und dessen »Zeugenschaft« im Anschluss an das Vorwort zu hören ist. Der zweite Abschnitt dieser Dokumentation dient als Kommentar zur künstlerischen Selbstinszenierung und schafft zugleich Grenzen für die Rezeption und Interpretation. Die Selbstaussage des Künstlers steht für das Ereignis, was für die Quellenlage von grundsätzlicher Bedeutung ist. Daraus resultiert ein Wahrnehmungsvertrag zwischen der Künstlerpersönlichkeit und dem Zuhörer, die zum Bestandteil des dokumentarischen Modus wird, unter dem die Aufführung des Tonmaterials seine eigentliche Bestimmung findet.²⁰⁸ Das Vorwegnehmen der Einzelheiten zu der Performance, die sich auf dem Tonband eingeschrieben wiederfindet, konstituiert die noch anstehende Aufführung der Aufnahme, die sich an die Vorstellungskraft des Zuhörers richtet, der sich wieder einmal in der Rolle des *King Lear* wiederfindet. Der Künstler beschreibt die Motive seiner Handlungen sehr eingehend, womit der künstlerische Sprechakt bereits vor der Aufführung in den Status der Quelle überführt wird, die Zeugnis ablegt.²⁰⁹ Es zeigt sich an, dass bereits an dieser Stelle eine Interpretation vorgenommen wird, die als »normative Absichtserklärung des Künstlers« in Erscheinung tritt.²¹⁰ In der Absichtserklärung des Künstlers zeigt sich eine Notwendigkeit im dokumentarischen Bestreben, auch nicht missverstanden oder überhört zu werden. Der Fakt seiner Entsprechung im Dokument, handelt es sich hierbei doch um den Beischlaf

207 Ebd., Seite A, 00:01.39–00:02.00.

208 Zwischen Dokumentation und Betrachter vollzieht sich ein Wahrnehmungsvertrag, der anhand ästhetischer Maßstäbe intendiert wird. Der Betrachter positioniert sich zu dem Gegenstand, den er als faktisch wahr bzw. fiktiv einordnet; vgl. BREUER 2013, S. 120 ff.

209 Zum Status der Quelle vgl. DIERS 2013, S. 35.

210 Vgl. BLUNCK 2013, S. 178 ff.

mit einer Leiche, darf nicht überhört, sondern muss mit den Worten des Künstlers klar umrissen werden und ist somit als Ausgangsbedingung für das Material bindend.²¹¹ Der Zuhörer steht vor der Frage, ob er den Ausführungen des Künstlers glauben schenken darf oder nicht? Der Beweis folgt anschließend.

Das Audiomaterial bietet eine verstörende Geräuschkulisse. Unterlegt von einem sonoren Grundton aus Umgebungsgeräuschen, die nicht eindeutig zu bestimmen sind, hören wir das Rascheln einer Plastikplane, in der sich vermutlich die Leiche befand. Anschließend vernehmen wir die akustischen Signale der Vorbereitung: Man hört das Zurechtlegen von Gegenständen durch ein leises Klacken, die Schritte des Künstlers, sowie stark übersteuerte, nicht näher zu identifizierende Geräushtexturen, die zu der beklemmenden Atmosphäre des Tonmaterials beitragen. Diese vorherrschende Anonymität von Tontexturen bildet den Grundton der Aufnahme, die rhythmisch unterbrochen als immer wiederkehrendes Motiv im Tondokument auftauchen. Was genau in dieser Situation passiert, unterliegt der Vorstellung des Zuhörers. Aufgrund seiner Uneindeutigkeit hat das Audiosignal einen morbiden Anstrich, der sich wie ein Leichentuch über die Aufnahme von *Blind Date* legt und in seiner Ästhetik verstörend auf den Zuhörer einwirkt.²¹² Den buchstäblichen Höhepunkt erfährt der Zuhörer am Ende der Aufnahme. Die verzerrten Geräusche nehmen deutlich zu und verstärken die ohnehin schon beklemmende Stimmung, die durch die zuvor geschilderte Handlung geschürt wurde. Die Töne, die zu vernehmen sind, sind nicht menschlicher/animalischer Natur. Sie gleichen aufgrund der schlechten Aufnahme einem mechanischen Störgeräusch, das auf das Hörzentrum des Zuhörers einschlägt und letzten Endes durch ein leises Aufseufzen des Künstlers verklingt. Man könnte meinen, dass die mangelnde Qualität der Aufnahme sinnbildlich für die verstörende Handlung steht, in der Sexualität aufs Äußerste pervertiert wird.

Die Nähe zum Gegenstand unterliegt zugleich dem Paradigma der Ferne. Die Eindeutigkeit der künstlerischen Handlung geht bis auf wenige Ausnahmen im Tondokument verloren. Die verzerrten Geräusche wirken wie ein nebulöser Filter, in denen sich Hauptbestandteile der Informationen verlieren, aber zugleich durch ihre entnaturalisierte Haltung gegenüber dem Gegenstand einen verfremdeten und zugleich

211 Ein paar Gedanken zum Vorwort bzw. zur Vorrede habe ich Gérard Genette entnommen; vgl. GENETTE 2001 (1987), S. 158.

212 Vgl. DUNCAN 1985 Audio-Kassette, Seite A, 00:02:40 ff.

mechanischen Eindruck gewähren.²¹³ Der Einsatz des Tonbandgerätes hat für die dokumentarische Arbeit eine besondere Bewandnis, die keineswegs für eine qualifizierte dokumentarische Manier eingesetzt wurde, um einen bestmöglichen Eindruck von sexuellen Handlung zu gewähren, sondern um einen zu unterscheidenden Modus des Dokumentarischen: Es geht um das Geheimnisvolle, Verbotene und auch um Voyeurismus in seiner entarteten Form. Ich denke, man kann hier den Modus einer »dubious documentary« geltend machen, was aber keineswegs die Wirkung und den Einsatz des dokumentarischen Materials schmälern soll. Das Dokument nutzt den Modus des Rauschens, um, über die Unklarheit der Bedeutung des Lauten und mithilfe der Sprache, eine Wirkung zu erzielen, die durchaus als etwas Zweifelhafte und dennoch Wahrhaftiges erscheinen soll. Der Mythos nähert sich dem Gegenstand so sehr an, dass dem Tondokument nichts Widersprüchliches anhaftet.²¹⁴

Der von Robert Pfaller eingeführte Begriff der Interpassivität beschreibt einen Sachverhalt aus der Kulturgeschichte, in der menschliche Aspekte des Genusses und der Handlung auf andere Objekte übertragen werden.²¹⁵ Als »stummer Zeuge« übernimmt das Tonbandgerät eben solch eine Funktion, in der das Beobachten respektive Hören von einer Maschine übernommen wird. Denkt man einen Schritt weiter, so hat dies Konsequenzen für den dokumentarischen Prozess. Ist es in diesem Fall nicht auch so, dass nicht der Künstler, sondern die Maschine darüber entscheidet, welche Informationen auf das Tonband übertragen werden und welche nicht? Sicherlich kann man meinen, dass derjenige, der das Tonband ein- und ausschaltet, über den Aufnahmeprozess entscheidet. Doch über die Informationen, die aufgenommen werden, herrscht keine 100 %ige Verfügungsgewalt. In diesem Sinne ist das Material von *Blind Date* streng genommen als Dokument einzuordnen, welches den Vorgang des Hörens fiktionalisiert. Das hat zur Folge, dass in der zweiten Instanz des Hörens eben nicht jenes Ereignis vernommen wird, wie es sich akustisch ereignet hat, sondern das Hören auf der Metaebene der Einschreibung von Laut und Ton stattfindet, in denen Geräusche übersteuert und zugleich gefiltert aufgenommen, gespeichert und wiedergegeben werden. Vieles hängt vom Zufall ab, doch nicht die Form der Repräsentation, die als Glau-

213 Vgl. DUNCAN 1985 Audio-Kassette, Seite A, 00:02:40 ff.

214 Der Mythos besitzt eine Kenntnis von der Wahrheit; vgl. BARTHES 2010 (1957), S. 264.

215 Robert Pfaller beobachtet dieses Phänomen in zahlreichen Gesellschaftsschichten. Der Zuschauer lässt für sich sehen und hören, sodass er es selbst gar nicht mehr erleben müssen. Der Genuss wird an andere Verhältnisse delegiert; vgl. PFALLER 2008.

bensbekenntniss für die Aktion *Blind Date* einsteht.²¹⁶

Autoren wie Wolfgang Kemp hatten sich abwertend gegenüber der Künftleraussage geäußert und für eine eingehende Werkanalyse plädiert, anstatt der »versagenden Kunstkritik« nachzugeben. Nur scheint dies in Zeiten der Hochkonjunktur des Interviews problematisch, weshalb Autoren wie Andreas Zeising und Michael Diers den Vorschlag unterbreiteten, Künstlergespräche als Teil eines Kunstproduktes aufzufassen, welches selbst interpretiert werden muss.²¹⁷ Ich halte diesen Vorschlag für einen gangbaren Weg, der über die Intention des KünstlersIn und seiner Vermarktungsstrategien so einiges bereithält, um Aussagen über das Kunstschaffen, und vor allen Dingen über die Wirkung, zu treffen. Die künstlerische Selbstaussage im Falle John Duncans ist insofern ein wichtiges Indiz für den Gebrauch eines Werkzeuges, der Performanz der Sprache, die als Teil einer künstlerischen Haltung betrachtet werden sollte, in denen verwässerte Konturen der Vergänglichkeit klar umrissen werden. Als ästhetisches Prinzip setzt hier das Funktionsprinzip der Weissagung ein, die dem Rausch der Dinge ein klares Bild vorwegnehmen. Nur so ist es möglich Intention und Ästhetizismus in Einklang zu bringen, die das Werk als Ganzes auszeichnen. Für John Duncan spielt sicherlich der Skandal um sein Vorgehen, die alle Grenzen des Vorstellbaren überschreitet, eine entscheidende Rolle. Die Klarheit des Ausdruckes über die künstlerische Handlung, die durch die Sprache vermittelt wird, und die zugleich abstoßende und verstörende Tonspur als »Entsprechung« können in diesem Falle nur zusammen als Ganzes funktionieren. Ohne Übersetzungsleitung würden die Paradigmen von Distanz und Nähe, Bestimmtheit und Unbestimmtheit, im Dokument keinen Ausdruck finden, sondern größtenteils nur unbestimmtes sich im Tonmaterial wiederfinden. Durch die sprachliche Deskription der Tonspur in einen Handlungsakt erhält das Dokument einen vollkommen eigenständigen Sinn und wird zu einer »Performance in it`s own right.«²¹⁸

Eine ganz private Vorführung anderer Art erhält der geneigte Leser

216 Vgl. ANASTAS 2007, S. 97.

217 Ein Kunstgespräch muss an erster Stelle einer Quellenanalyse unterzogen werden, in denen Mechanismen des Zweckes herausgestellt werden, um den überlieferten Text einzuordnen. Handelt sich um ein Werbemittel, um eine Aufforderung oder um eine Darstellung bzw. ist das Gespräch politisch motiviert oder verhandelt es nur das Eigeninteresse an der Kunst. Oder wie lassen sich Kunstkritik und das Kunstgespräch miteinander verhandeln? Siehe dazu Fußnote 123.

218 Mechtild Widrich versteht Fotografie als einen Sprechakt, der performativ zu behandeln ist. Er artikuliert sich als eigenständiges Objekt; vgl. WIDRICH 2014, S. 21 f.

von Marina Abramović im Ausstellungskatalog von *The Artist is Present*. Wir haben uns bereits einige Künstlerschriften angesehen, die das Prinzip der Aufarbeitung und Darstellung mit Hinzunahme von Bildern und Texten verfolgten. *The Artist is Present* wurde über ein weiträumiges Medienkonzept repräsentiert, darunter fällt die Ausstellung, der dazugehörige Film, der Ausstellungskatalog und eine mitgelieferte Audio-CD.²¹⁹ Dieses weiträumige Netzwerk nutzt auf individuelle Weise die vorliegende Medienkonstellation, um der Künstlerin das Wort bzw. im Falle der Ausstellung ihren Platz zu gewähren und dadurch verschiedene Konzepte von Anwesenheit zu ermöglichen. Die beigelegte Audio-CD des Ausstellungskataloges dient der Inszenierung der Künstlerpersönlichkeit Marina Abramovićs, die im folgenden Abschnitt kurz beleuchtet werden soll.

Marina Abramović versetzte sich in die Rolle eines *Guides*, der den Leser durch die reich bebilderte Buchlandschaft führt, ihn dazu anweist, den Ausstellungskatalog zu durchforschen, um aus ihrer Erzählperspektive verschiedene Anekdoten aus ihrem Leben und ihrem Kunstschaffen zu vermitteln. Das heißt konkret, sie erzählt ihre Geschichte anhand des Buches. Ihre erste Ansage richtet sich an den Leser: »Dear reader, before starting to read this book, you'll need a little preparation.«²²⁰ Mit der direkten persönlichen Anrede ist die Künstlerin akustisch anwesend und stellt so eine Lesbeziehung zwischen dem Leser, dem Buch und dem Autor des Werkes her. Der Leser übernimmt automatisch die Rolle des Zuhörers, der im direkten Austausch mit der Künstlerin und dem Buch betrachtet, zuhört und nachvollzieht, was Marina Abramović berichten, erklären und vermitteln möchte.

Zu der ersten Vorbereitung zählt eine Übung, die auf die Lesesituation einstimmen soll. Marina leitet in ihrer Rolle als Performancepädagogin die Übung an. Der Leser soll es sich bequem machen, in der Küche, im Wohnzimmer oder an einem Tisch. Zunächst soll er ein Glas Wasser trinken, sich entspannen, ruhig atmen und die Augen schließen. Marina zählt bis Sieben. Erst dann soll der Leser seine Augen öffnen und die gesammelte Energie und Anspannung freisetzen. Anschließend beginnt die Führung. Zunächst erklärt sie die Buchgestaltung (Abb. 8). Das Titelbild zeigt eine aktuelle Aufnahme von Marina Abramović. In ihren Armen hält die Künstlerin ein Bündel Holz

219 Barbara Büscher verweist in ihrer Untersuchung auf den Gegenstand der Oral History als eine Möglichkeit von Arbeit am und mit dem Archiv. Die Aussagen und Materialien müssen im Zusammenhang gedacht werden; vgl. BÜSCHER 2009, S. 2.

220 Vgl. BIESENBACH 2010A, Audio-CD, Titel I.

und ihr Blick ist nach rechts oben gerichtet. Es symbolisiert den Blick in die Zukunft, repräsentiert Stärke und dient als Verweis zu ihrer Familie. Das Backcover zeigt eine Fotografie von *Rhythm 0*, einem Blick in die Vergangenheit und der Beginn einer ruhmreichen Karriere.²²¹ Diese Rahmung spiegelt den Inhalt des Buches wieder, als auch der Ausstellung und dem dazugehörigen Film, die Vergangenes und Aktuelles beleuchten.²²² Anschließend folgt eine Erzählung über ihren Bezug zur Kunst und wie alles begonnen hatte. In einer anekdotischen Darlegung über ihre erste Kunststunde im Alter von vierzehn Jahren werden erste Bezüge zu der Avantgarde geschaffen. Ihre anfänglichen Versuche sich der abstrakten Malerei zuzuwenden veranschaulichen bereits den Prozess der Werkgenese, der sinnbildlich für ihre Arbeit steht. Bereits früher Erfahrungen als Teenager decken sich mit ihrem jetzigen Künstlerelbstverständnis.²²³ Diese Feststellung erfolgt im Nachhinein und enthält dadurch einen symbolträchtigen Charakter, der eine Überleitung zum Gegenstand der Performance Art bildet. Marina verweist von nun an auf einzelne Seiten des Ausstellungskataloges, die sie mal ausführlich oder nur mit wenigen Statements bespricht und näher erläutert. Ein Kindheitsfoto aus den 50er Jahren beschreibt die Situation nach dem Krieg; man sieht lachende Kinder verkleidet als Matrose, Harlekin und Prinzessin. Nur Marina sticht aus diesem freundlichen Idyll, verkleidet als Teufel, heraus.²²⁴ Das Motiv wird im Einzelnen nochmals im Kinofilm *The Artist is Present* für ein Foto-Shooting aufgegriffen; hier wird das intermediäre Netzwerk des Künstlerbildes erweitert und in Beziehung zueinander gesetzt (Abb. 9). Mit den Konventionen des Motivs wird gespielt, die Vergangenheit und Gegenwart zueinander in Beziehung gesetzt und die Künstlerpersönlichkeit dementsprechend mit verschiedenen Modi

-
- 221 Die Performance *Rhythm 0* fand 1974 im Studio Morra in Naples statt. Während der sechs Stunden andauernden Aktion stellte sich die Künstlerin als Objekt zur Verfügung. Die Zuschauer fanden einen großen Tisch vor, auf dem zweiundsiebzig Objekte verteilt waren, die für die Aktion von den Besuchern benutzt werden durften. Darunter einige Früchte, Öle, ein Kamm, eine Taschenlampe, ein Messer, Hammer, Säge und auch eine Pistole, mit der dazu passenden Kugel. In diesem rechtsfreien Raum übernahm die Künstlerin die volle Verantwortung, für alles was geschehen sollte. Ein Besucher richtete die geladene Waffe auf sie, einige Besucher bemalten und ritzen sie mit einem Messer, sie wurde ihrer Kleidung entledigt und zahlreiche Fotos wurden mit einer beigefügten Polaroidkamera geschossen; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 74–79 und Audio-CD, Titel 2.
- 222 Insbesondere scheint die Zusammenkunft von Marina Abramović und Ulay ein bedeutendes Motiv der Auseinandersetzung zu sein, die sich auf verschiedene Medieninhalte verteilt. Siehe u. a. auch das Kapitel IV. 5.
- 223 Vgl. BIESENBACH 2010A, Audio-CD, Titel 3.
- 224 Vgl. BIESENBACH 2010A, Audio-CD, Titel 4.

der Repräsentation aufgeladen und neu inszeniert.

Die von Marina vorgegebene Leseanleitung, oder anders formuliert Betrachtungsanweisung, hat eine Verschiebung der Standorte von Beobachter, Leser und der Vermittlung zur Folge, die sich in einem vielseitigen Chronotopos ausbildet.²²⁵ Michael Bachtin hatte diesen Begriff in die Literaturwissenschaften eingeführt, die als Form-Inhalts-Kategorie nicht nur Situationen und Abläufe in der literarischen Darstellung vereinheitlicht zusammenfasst, sondern literarische Motive als wesentliches Strukturelement verschiedener literarischer Gattungen und Genres kenntlich macht. Durch Aufzeigen dieser werden konstituierende Merkmale einer Gattung, eines Genres oder auch nur eines einzelnen Werkes deutlich. Angewandt auf die konstituierenden Merkmale von *The Artist is Present*, zeigt sich, dass die chronotopische Identität gespalten und als Mehrheit diverser Form-Inhalts-Kategorien zu betrachten ist, die nicht nur eine vermeintliche Aneinanderreihung von Tatsachen und Fakten darstellt, sondern als verschiedene Raum-Zeit-Einheiten zueinander in Beziehung stehen. Auf einen weiteren Chronotopos von *The Artist is Present* werden ich im Kapitel Film zu sprechen kommen. Jeder einzelne Chronotopos bildet ein Ganzes bzw. je nach Betrachterstandpunkt einen Teil von einem Ganzen aus. Charakteristisch hierfür sind geschlossene Zusammenhänge, die die Zeit verdichten, dynamisieren und so auf individuelle Weise das Sujet der Geschichte herauskristallisieren. Die Audio-CD des Ausstellungskataloges bildet einen intermediären Chronotopos aus, der sich aus den Anschauungen der Bilder und der Sprache, insbesondere der Stimme der Künstlerin, die mit dem Buch und dem Leser interagiert, zusammenfügt. Diese völlig neue Bedingung versetzt den Leser in die passive Rolle des Zuhörers und des Zuschauers.

Marina beginnt nach der Einführung ihre Erzählung auf Seite 56 mit einer Installationsarbeit im öffentlichen Raum, mit dem Titel *The Tree* (1971).²²⁶ Weitere Arbeiten und Ansichten werden ausgeführt, die sich mit dem Ort und dem künstlerischen Eingriff, u. a. der akustischen Verfremdung von Ortsgegebenheiten, auseinandersetzen. Dann folgen Seite für Seite verschiedene Beiträge zu den Performances, die sie

225 Der Chronotopos ist eine Form-Inhalt-Kategorie, die nicht nur in den Literaturwissenschaften, sondern auch in den Medienwissenschaften zur Analyse unterschiedlichster Mediengattungen angewandt wird; vgl. BACHTIN 2008 (1975), S. 7 f. Siehe auch für die Medienwissenschaften den Beitrag von SIEREK 1996.

226 Es handelt sich hierbei um ein Sound-Installation, an einem Baum, mit Vogelgesängen, die den Raum ausfüllen; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 56.

mit unterschiedlichem Aufwand kommentiert und mit Einzelheiten und Details zu den Aktionen ausschmückt. Komprimiert auf eine Stunde und vierzehn Minuten Audiomaterial, aufgeteilt in sechsundvierzig Unterkapitel, gleicht der Exkurs des Ausstellungskataloges einer persönlichen Führung, in denen Bildinhalte/Bildchronotopen, die Instanz der Künstlerin und der Chronotopos des Lesers miteinander verschmelzen.²²⁷ Es ist nicht nur der Umstand der Erzählung, sondern zugleich deren Verschiebung, die eines zur Folge hat: eine autorisierte Vermittlung der Person Marina Abramovičs über die Erzählstimme, die die Aussagen des Buches mit ihrer Erzählleistung bekräftigt.²²⁸

In Kooperation mit dem Ausstellungskatalog begleitet Marina Abramovič mit ihrem Kommentar das wohl wesentlichste Repräsentationssystem der Kunst, die Reproduktion. Der Ausstellungskatalog ist somit nicht nur ein Anschauungsgegenstand, mit hinzugefügten Begleittexten, sondern zugleich eine erweiterte Aufführung. Ihr Sprachgegenstand als Audioformat sollte in diesem Zusammenhang nicht nur als Kommentar, sondern zugleich als Verkörperungsstrategie gedeutet werden, in denen sich die Kulminationspunkte der Repräsentation kreuzen, sozusagen zwei Chronotopen aufeinandertreffen, die zusammen eine künstlerische Haltung darstellen, die durch die Sprache und den Anschauungsgegenstand verkörpert wird. Das Medium des Ausstellungskataloges dient als *Alternative Space* für die Inszenierung des Kunstschaffens, die mit der Autorität der Künstlerin belastet wird. Sowohl der Ausstellungskatalog, als auch der Audiokommentar und die Ausstellung, respektive der Film, dienen ihr als »transitory object.«²²⁹ In Form und Inhalt lässt sich das »transitory object« schwer als einheitliche Ka-

227 Vgl. SIEREK 1996, S. 27 ff. In seinem Text über die Möglichkeiten der Chronotopenanalyse für die Filmwissenschaften beschreibt Karl Sierek die konstituierenden Bedingungen eines Chronotopen, der als Form-Inhalts-Kategorie sowohl von innen, als auch von außen durchdrungen wird. Das bedeutet nicht, dass diese nacheinander gleichgeschaltet werden und der eine Chronotopos dem anderen folgt, sondern dass sie sich untereinander verzahnen und übereinander betten und zusammen einen Chronotopos ausbilden. Insofern haben wir hier einen Chronotopos der Performance Art vor uns liegen, der aus zahlreichen und auch unterschiedlichen Chronotopen zusammengesetzt ist.

228 In diesem Sinne ist die Künstlerin für die Kunstvermittlung prädestiniert und auch dazu befugt, über ihr Werk zu sprechen, es zu repräsentieren und es bekannt zu machen. Es sind die Umstände, aber auch die Konvention des Künstlergesprächs, die diesen Sprechakt legitimieren. Marina hat die Aktionen ausgeführt, geplant und erarbeitet. Sie verkörpert den günstigen Umstand, dass sie ihr Kunst vermitteln und erhalten möchte. Es handelt sich sozusagen um ein konventionelles Verfahren der Wissensvermittlung über die ausführende Instanz Marina Abramovič, die als Zeuge und Akteur in Erscheinung tritt. Zu den Grundbedingungen des Gesprächs vgl. AUSTIN 2002 (1965), S. 64 f.

229 In ihrem Kommentar wird ersichtlich, dass die Zuschauerpartizipation, sowohl in

tegorie definieren, da die Bezüge zwischen Kunst und Künstlerpersönlichkeit vielfältig ausfallen.²³⁰ Der Audiokommentar dient dem Austausch von Kunst, Person, Image und Leben. Klaus Biesenbach hat deshalb Marina Abramović als »self-portraying ›live-artist« beschrieben.²³¹ Inwieweit dies für die Aktion *The Artist is Present* zutrifft und welchen Stellenwert die Wiederaufführung für die Profilierung der Künstlerpersönlichkeit hat, wird an andere Stelle in der Arbeit diskutiert. Nur soviel vorab: Die Aktion *Seven Easy Pieces* nutzt den Modus der Wiederholung bzw. Wiederaufführung.²³² Und die Performance *The Artist is Present* für die Retrospektive im Museum of Modern Art basiert auf das Konzept einer früheren Performance, mit dem Titel *Nightsea Crossing*.²³³

5. Ephemera – Kunst vs. Werbung

Der Begriff Ephemera beschreibt im Allgemeinen Papierprodukte, die nur für einen einmaligen oder kurzen Gebrauch bestimmt sind. Darunter fallen unter anderem Eintrittskarten, Werbung, Poster, Plakate, und Grußkarten, die aus gegebenen

Gegenwart, als auch in Abwesenheit, für Marina eine wichtige Rolle spielt. Sie weist den Aufzeichnungen die Eigenschaft zu, über ihre Performance als Objekt zu vermitteln. Somit geht es um Teilhabe und Vermittlung über das Objekt und nicht nur über die Geste, die nur während einer Aufführung Wirkung erzielt; vgl. dazu ABRAMOVIĆ / CELANT 2001, S. 84.

- 230 Die groß angelegte Ausstellung *Seven Easy Pieces* und auch die Retrospektive im Museum of Modern Art schufen konkrete Verhältnisse und Beziehungen zum Kunstwerk, in denen Inszenierungsmuster dem Theater gleichkommend zur Anwendung kamen. Es entstand eine Bühne des Austausches; vgl. ILES 2010, S. 40–43. Weitere Angaben zur Aufführung von *Seven Easy Pieces*; vgl. SPECTOR 2010, S. 36–39.
- 231 Vgl. BIESENBACH 2010B, S. 17.
- 232 Eine Neuaufführung von *Lips of Thomas* fand im Rahmen der Ausstellung *Seven Easy Pieces* statt; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 196–199 und ABRAMOVIĆ 2007. *Lips of Thomas* wurde erstmalig 1975 in Innsbruck, in der Galerie Krinzinger, aufgeführt. Die Performance dauerte zwei Stunden. Zuerst aß sie ein Kilogramm Honig, trank dann einen Liter Rotwein aus einem Kristallglas. Anschließend zerschlug sie das Glas und schnitt sich mit einem Rasiermesser ein Pentagramm in den Bauch. Dann peitschte sie sich aus, bis sie keine Schmerzen mehr fühlte, legte sich anschließend auf ein aus Eisblöcken zusammengesetztes Kreuz. Ihr Bauch wurde mit einem Heizer bestrahlt. Nach 30 Minuten hat das Publikum eingegriffen und die Aktion beendet.
- 233 Die Performance *Nightsea Crossing* setzt bereits das voraus, was bei *The Artist is Present* das Grundmotiv darstellt. Die Installation umfasst einen Tisch und zwei Stühle, auf denen Marina und Ulay für sieben Stunden am Tag, schweigend gegenüber saßen. Die Performance wurde zwischen 1981 bis 1987 um die zweiundzwanzigmal aufgeführt. Eine Abwandlung ist u. a. die Aktion *Conjunctions*, die an einem großen, vier Meter im Durchmesser zählenden, runden Tisch stattfand, unter Beteiligung eines tibetischen Mönches und eines Aborigines aus Australien. Der Mönch und der Aborigines saßen sich für vier Stunden, an vier Tagen gegenüber, ebenso wie Ulay und Marina. Die Aktion fand im April 1983 in Amsterdam im Sonesta Koepelzaal des Museum Fodor statt; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 138–145. Nähere Ausführungen zu *The Artist is Present* und *Seven Easy Pieces* im Kapitel IV.5 und V.5.

Anlass gebraucht werden. Solche Erzeugnisse berichten, im Gegensatz zum Interview, auf eine ganz unterschiedene Weise von dem Ereignis, da sie sich im Umfeld der künstlerischen Aktion verbreiten. So bezeugt eine Einladungskarte zur Ausstellungseröffnung von ...*irgend ein Strang*... von Joseph Beuys aus dem Jahre 1965 das Stattfinden der Vernissage, dennoch ohne Vermerk einer künstlerischen Performance (Abb. 10). Es werden Ort, Zeitpunkt und Anlass genannt sowie eine Übersicht der ausgestellten Exponate. Zwischen dem Gegenstand der Ausstellung, der Einladung und der dort stattfindenden Performance, die später unter dem Titel *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* bekannt wurde, besteht eine direkte Verbindung. Als Gegenstand vereint die Einladung das Wissen um die Veranstaltung, welche am 26. November 1965, um 20 Uhr, in der Galerie Schmela in Düsseldorf, in der Hunsrückstraße 16–18, stattfand. Die Einladungskarte markiert den Anlass der Aktion und bezeugt zugleich, dass von ihr beworbene Anliegen. Sie wirbt mit einer Ausstellung, wo die wichtigsten Objekte in der Ankündigung bereits genannt werden.²³⁴ Zugleich ist die Einladungskarte Zeugnis für die eigenhändigen Umschreibung und Umdeutung des künstlerischen Werks durch Joseph Beuys, in denen sich die Parameter von Bedeutung und Zuweisung unter den genannten Anführungszeichen der Aktion verschieben. Im gleichen Atemzug muss die Künstlerpostkarte von Joseph Beuys erwähnt werden, die sich im Umfeld künstlerischer Aktionen in den Wirtschaftskreislauf der Kunst und Gesellschaft implementierte, mit zahlreichen Verweisen auf seine Kunst, insbesondere auch mit fotografischer Reproduktionen ikonischer Bilder, aus verschiedenen Werkzusammenhängen (Abb. 21, unten).

Der Einsatz von verschiedenen Werbemitteln war bei Joseph Beuys sehr stark ausgeprägt; insbesondere der Gebrauch und Vertrieb von Plakaten.²³⁵ Am 8. Oktober 1972 hatte Joseph Beuys anlässlich der *dokumenta 5* in Kassel einen Boxkampf

234 Erst im Nachhinein erhält die künstlerische Aktion ihren Namen, welcher erstmals 1967, also zwei Jahre nach der Aufführung, in Joseph Beuys' Lebenslauf/Werklauf Erwähnung findet. So muss auch noch erwähnt werden, dass neben den zahlreichen Besuchern der Ausstellung auch ein Fernsteam des Westdeutschen Rundfunks vor Ort war und das Geschehen für eine Nachrichtensendung gefilmt hatte. Der Einleitende Text von Eugen Blume und die anschließende Dokumentation zu der Ausstellungseröffnung, geben davon Auskunft, dass die Aktion erstmalig unter dem Titel *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* im Ausstellungskatalog der Ausstellung »Science Fiction« in der Kunsthalle Bern, von 8. Juli bis 17. September 1967, benannt wurde; vgl. BEUYS 2010, S. 8. und 12. Siehe auch dazu Kapitel IV. 1.

235 Joseph Beuys hat es verstanden, sich mit vielfältigen Möglichkeiten zu vermarkten. Darunter fallen Postkarten, Plakate, Interviews, Gesprächsrunden, Videos und vieles mehr. Eine Untersuchung zum Gegenstand findet sich in DANNENBERG 2012.

mit dem Kunststudenten Abraham David Christian veranstaltet. Das Plakat zeigt die beiden Hauptprotagonisten in einer Frontalansicht. Hoch über ihren Köpfen prangt das Banner BOXKAMPF, welches die Aktion eindeutig als Sportspektakel auspreist (Abb. 11). Genannt werden neben der üblichen Informationen zum Ort und Zeitpunkt der Veranstaltung auch der Einsatz, für den der Kampf geführt wird: FÜR DIREKTE DEMOKRATIE DURCH VOLKSABSTIMMUNG.²³⁶ Die Performance erhält durch die grafische Gestaltung ein Gesicht und schuf somit einen Rahmen möglicher Spekulationen, die den Schlagabtausch vorwegnehmen. Die Aufmachung des Plakates wirkt in sich geschlossen und gibt sich als Patchwork zu erkennen. Es hinterlässt keinen professionellen, sondern eher zweckdienlichen Eindruck – eine Ästhetik des self-made kann nicht von der Hand gewiesen werden – und deutet in seiner Gestaltung auf die wesentlichen Fakten der Veranstaltung hin.²³⁷

Plakate dienen nicht nur der Übermittlung von Informationen und Botschaften, sie gelten auch als »Kunst für die Straße.«²³⁸ Das Plakat bzw. das Werbeposter hebt sich ab durch seine auffällige Gestaltung und seiner grafischen Bezüge. Es fällt sprichwörtlich ins Auge. So zeigen u. a. die Werbeplakate von Carolee Schneemann aufwendig gestaltete Motive, die sich der Collage und einer auffallenden Schriftgestaltung bedienen, wie zu sehen am Beispiel von *Water Light/Water Needle* (1966), dem Plakat zu *Meat Joy* (1964) und *Chromelodeon* (1963).²³⁹ Das Plakat zu *Chromelodeon* (Abb. 12) besteht aus einer Malerei und einer Collage. Die essentiellen Informationen sind im oberen Drittel auf einem Schriftstück mit Titel, Autor, beteiligten Personen und dem Ort der Veranstaltung angegeben. Eine grafische Entsprechung der Information findet sich in einer kreisförmigen Anordnung direkt darunter. Für das Plakat von *Meat Joy* (Abb. 13) gelten sämtliche Register der Plakatgestaltung. Das Plakat ist fast vollständig von einer Collage aus Bildern und Text überzogen. Im oberen Drittel sehen wir den Titel und den Autor der Veranstaltung, flankiert von drei Affen, die wie Putten am Himmel schweben und mit einem Zeigegestus auf die Aktion verweisen. Dem schließt sich ein

236 Vgl. BLUME/NICHOLS 2008, S. 277.

237 Eine Übersicht über die Plakatgestaltung im Kunstschaffen von Joseph Beuys bei WEISS 1991 und MÜLLER 1998.

238 KÜHNEL 2014, S. 110.

239 Eine detaillierte Darlegung zum Verlauf der Aktion *Water Light/Water Needle* ist zu entnehmen bei SCHNEEMANN/MCPHERSON 1997 (1979), S. 102–117, zu *Meat Joy* Ebd., S. 63–87 und zu *Chromelodeon* Ebd., S. 36–46.

Bildkompartiment an, das aus einer fotografischen Dokumentation der Aktion besteht, wie diese u. a. in Paris und London zuvor aufgeführt wurde. Das Plakat vermittelt eine Ansage und ein Versprechen, dass durch Bearbeitung von Fotografien und Text an Kontur gewinnt, wo es nackte Haut, sowohl männliche, als auch weibliche, zu bestaunen gab und wie sie sich in ihrer animalischen – die explizite Darstellung der Affen, die zwischen den nackten Leibern agieren, verweisen darauf – und sexuell aufgeladenen Form präsentierten. Das Plakat zelebriert das Spektakel, zu welchem die tierische Natur des Affen aufruft. So hängt der Affe nicht nur rein exemplarisch an den wesentlichen Informationen zur Aufführung in der linken unteren Bildecke, sondern er scheint sie zu präsentieren und anzuwerben. Durchdrungen von dem Gedanken der Repräsentation und der Werbung vermittelte das Plakat einen plastischen Eindruck der zu erwartenden Performance, welche Carolee Schneemann als »an erotic rite: excessive, indulgent, a celebration of flesh as material«²⁴⁰ beschrieb. Dazu verwendet sie dokumentarische Fotografien, die als Werbepostkarte und Relikt zusammen als Kunstwerk auftreten. Insofern ist die Aussage des Plakates zugleich auch ein künstlerisches Statement, welches den Rahmen der Vorführung flankierte und sich zugleich eigenständig, im Kontext der Stadt, in exponierter und expliziter Weise ausstellte. Ein weiteres Mal tauchte der Affe im Plakat für die Aktion *Water Light / Water Needle* auf. Das Plakat weist in seiner Gestaltung inhaltliche Zusammenhänge zur der Aktion auf, wo die Akteure wie die Affen auf Seilen, die über eine Bühne gespannt sind, agierten (Abb. 14).

Die österreichische Künstlerin Matta Wagnest vollzieht am Medium des Plakates eine Umwertung geltender Muster. Ihre Plakate und Poster entstehen immer im Nachhinein einer Aktion (Abb. 15). Das liegt unter anderem am Künstlerselbstverständnis der Akteurin begründet, die Ereignisse stattfinden lässt. Sie sieht sich nicht als Performancekünstlerin an, da sich die Schwelle zwischen Akteur und Betrachter in ihren künstlerischen Aktion verfließen und verselbstständigt. Das erklärte Ziel der Künstlerin ist es, ein gemeinsames Erleben eines Ereignisses zu ermöglichen und nicht um das Zurschaustellen ihrer Person und ihrer Handlung. Ihre Aktionen haben keinen vorgefertigten Rahmen. Sie entstehen spontan, ohne Planung und ohne Ankündigung. Für Matta Wagnest künstlerische Herangehensweise dienen die Plakate als Dokumentation. Sie markieren das Ereignis mit einer grafischen Oberfläche und ihrer persönlichen

Erinnerung. Sie sind das einzige Erzeugnis, das bleibt und sich zeigt.²⁴¹ Auf der schmalen Gratwanderung zwischen kalkuliertem Vergessen und dokumentarischem Verlangen drängt sich ein Vergleich zu der Aktion *Genitalpanik* von Valie Export auf. Es existiert ein Poster, das von Karin Bauer gedruckt wurde, welches Valie Export in der bekannten Pose einer feministischen Kriegerin zeigt: Die Künstlerin sitzt vor einem Fenster auf einer Bank, die Beine weit auseinander gespreizt und die weibliche Scham zeigend, mit einer Maschinengewehr im Anschlag. Zwischen ihren Beinen im unteren Bilddrittel prangt ihr Logo. Die Poster sollten in der Öffentlichkeit angebracht werden. Nur ist es zu diesem Umstand nie gekommen, da die Stadt Wien keine Genehmigung erteilte. Im Jahre 1994 ergab es sich, dass sie das gleiche Motiv für die Ausstellung *Gewalt/Geschäfte* in Berlin als Poster in der Öffentlichkeit anbringen durfte (Abb. 16). Doch damit nicht genug, so wurden auch Fotoeditionen in Galerien verkauft und Ausstellungen gezeigt.²⁴²

Das Poster und Werbeplakat ist trotz seiner zeitlich begrenzten Nutzung niemals nur ein Gegenstand auf Zeit. Sie bilden einen Gegenstand der Vergangenheit, die ihn zugleich konstituieren.²⁴³ Es handelt sich um greifbare Gegenstände, die in der Öffentlichkeit und in Museen gezeigt werden. Sie vermitteln eine eigene Botschaft, die sie anhand ihrer Mittel heraufbeschwören. Sie sind Orte der Produktion und des Verweises, die nicht nur fortschrittlich, sondern auch rückwirkend verwendet werden, um Auffälligkeiten zu erzwingen. Am Beispiel von Carolee Schneemann dienen die dokumentarischen Fotografien von *Meat Joy* als Eyecatcher, die provozieren und werben. Im Zusammenhang mit der Gestaltung des Plakates erhält die Aktion einen zynischen Unterton, in dem das Verhalten des Menschen mit dem Affen gleichsetzt wird. Das Plakat bildet daraus einen eigenständigen Kommentar, der auf die Rolle der Geschlechter verweist, die sich den animalischen Naturgesetzen unterwerfen und diese zugleich in eine Satire überführt. Das Plakat ist wahrlich eine Materialschlacht aus tierischen und menschlichen Körpern; es diente als Werbung, Zurschaustellung, Dokumentation und Interpretation, ein Begleittext, der das Ereignis rahmt und in einen Bildzusammenhang übersetzt. Diese freie und verspielte Form weicht bei Matta Wagnest einem Konzept von Vergangenheit und Gegenwart. Ihre Plakate sind Schaustücke und Eigenwesen, die repräsentativ genutzt werden, die aber keinerlei Verbindung zu der Performance aufwei-

241 WAGNEST 2005, S. 218–219.

242 Vgl. WIDRICH 2012, S. 96. Siehe auch den Ausstellungskatalog FOSTER/HOOKS 1994.

243 Vgl. HIEBER 2011, S. 50 ff.

sen. Bis auf die künstlerische Intention des Verweises, der sich auf die inhaltliche Ebene des Plakates übersetzen lässt, existiert keine Verbindung zwischen dem Werbeträger und der »Veranstaltung«. Sie bilden eine künstlerische, grafische Notiz zum Ereignis. Valerie Exports Plakat reiht sich in diese Riege ein, die mit einem repräsentativen Motiv Anschaulichkeit und Bedeutung schafft. Das Poster und ihre künstlerische Haltung auf dem Motiv dienen der Repräsentation einer Ikone feministischer Aktionskunst. Der Begriff der sozialen Ansteckung scheint hierbei besonders zutreffend zu sein, wenn man den Mythos um *Genitalpanik* mit dem Bild in Verbindung bringt.²⁴⁴

Das besondere dieser Formate liegt in ihrer multiplen Reproduzierbarkeit. Die vielfältigen Möglichkeiten der Reproduktion ermöglichen neue künstlerische Strategien, die die Ereignisse dem klassischen Werkbegriff und der Reproduktion unterwerfen.²⁴⁵ Dies macht die Objekte für Sammler interessant, die einen Teil der Geschichte für sich beanspruchen wollen. Der Bild- und Textrahmen dieser Plakate ist nicht nur dokumentarisches Zeugnis, sondern zugleich ein erweiterter Diskurs, der sich in einzelne Spezialgebiete ausdifferenzierte. Es handelt sich hierbei um kein einheitliches Phänomen zu seinem homogenen Gegenstand, der Performance, sondern um ein heterogenes Vielfaches, das in die »Medienlandschaft des Performativen« eingebettet ist, in dem das schriftlich, als auch grafisch unterlegte Objekt, nicht einer exklusiven, sondern internen Übersetzungen bei der Hervorbringung von Materialität und Anschauung von Performances unterliegen, die zugleich von ihrem Gegenstand, als auch von ihrer Entstehung berichten.²⁴⁶

244 Laut Roland Barthes ist gerade die Sprache sehr empfänglich für den Mythos; vgl. BARTHES 2010 (1957), S. 298. Hierbei tritt der Bildgegenstand und der Sprechakt als gemeinsamer Nenner auf die Ebene der Wissensproduktion.

245 Vgl. AUSLANDER 2012, S. 50.

246 Das Plakat von Joseph zu der Sportveranstaltung BOXKAMPF, bei der *documenta 5*, wird auch als Multiple in Umlauf gebracht. Siehe dazu die Angaben zur Auflagenhöhe bei der Abb. II.

III. FOTOGRAFIE UND ARTWORK

Ereigniskunst ist eigentlich gesichtslose Kunst – sie lässt sich nicht tradieren.
(Dieter Mersch)²⁴⁷

»Doch vielleicht', dachte Cincinnatus, »deute ich ja diese Bilder falsch. Vielleicht schreibe ich der Epoche die Eigenschaften ihrer Photographien zu. Die üppigen Schatten, die Sturzbäche von Licht, der Glanz einer gebräunten Schulter, die seltene Spiegelung, die fließenden Übergänge von einem Element zum anderen – vielleicht gehört das nur der Aufnahme an, einer bestimmten Art des Lichtdrucks, bestimmte Formen jener Kunst, und in Wirklichkeit war die Welt nie so gewunden, so feucht und schnell – genauso wie unsere naiven Kameras heute unsere rasch zusammengebaute und bemalte Welt auf ihre eigene Weise festhalten.«
(Vladimir Nabokov: Einladung zur Enthauptung)²⁴⁸

Die Fülle an Fotomaterialien ist unerschöpflich, wenn auch die wenigsten davon als dokumentarisches Erzeugnis gelten. Dennoch darf dieser Umstand nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Fotografie für den frühen Diskurs der Performance Art eine enorme Bedeutung hat und dass sich seither unterschiedlichste Strategien und Modi von Künstlerseite entwickelten, um das Fortbestehen ephemerer Akte zu sichern respektive das Wissen um Performance Art zu erhalten. Fotografien vereinfachen den Zugriff auf die Vergangenheit und bieten eine ästhetische Grundlage für die Diskussion und die Eingrenzung des Gegenstandes.²⁴⁹ Eingebettet in eine »Struktur des Spiel« aus verschie-

247 Vgl. MERSCH 2000, S. 102f.

248 NABOKOV, Vladimir: Einladung zur Enthauptung, Gesammelte Werke, hrsg. von Dieter E. Zimmer, Band 4, Reinbeck bei Hamburg 1990, S. 55–56.

249 Einen kritischen Beitrag zum Thema Diskurs und Bildlichkeit vgl. MERSCH 2005, S. 322–344.

denen Begriffen, die innerhalb eines Programmes operationalisiert werden, hat sich eine Verbundtschaft aus künstlerischem Aktionismus und seines Transfers in die Alltagswelt der Medien als künstlerische Vorgehensweise etabliert.²⁵⁰ Jene fotografische Erfahrung, eine Kreuzung von Mensch und Apparatur, ist auf den Fotografien der Performance Art als schierer Visualismus nachvollziehbar und umfasst neben der Konsumtion des Anschauungsobjektes zugleich ihre produzierenden Bedingungen, eine Wirklichkeit von Informationen im Sinne Vilém Flusser, denen keine Bedeutung zugewiesen wird. Darin besteht die fotografische Geste, die, so die Feststellung von Barbara Büscher, nicht als Verhältnis von Original und Dokument, sondern als mediale Transformation verstanden werden muss, die in diesem Kapitel an wenigen Beispielen unter diesen Voraussetzungen näher untersucht wird.²⁵¹

Das Artefakt Fotografie ist verbunden mit einer Geschichte, einem Diskurs über das, was sie zeigt und zur Anschauung kommt. Aus einer »Verwandtschaft auf Zeit«, wie ich die Fotografie im folgenden Kapitel diskutieren möchte, entsteht eine verbindliche historische Aussage, die sich über den Prozess des Herstellens, das heißt, durch die fotografische Arbeit und das chemische Verfahren der Entwicklung bzw. durch digitale Verfahren und Drucke, und der Publikation durch den Künstler mit der entsprechenden Gebrauchsweise von Fotografie, einstellt. Das Abbild ist der Nährboden historischen Erzählens und zugleich ist das Sprechen über Fotografie Nährboden für die Zeigefunktion des fotografischen Objektes. Bei dieser doppelten Rahmung handelt es sich um eine gegenseitige Infektion, die sowohl für und gegen das Abbild des fotografischen, als auch erzählerischen Momentes sprechen, die von ganz klaren Nutzungsbedingungen der Fotografie, die im Zusammenhang mit der Performance Art verhandelt werden, geprägt sind. Daraus resultiert eine Vielfältigkeit des Zeigens und Protokollierens, die den wirklichen dokumentarischen Wert der fotografischen Abbildleistung darstellt.²⁵²

250 Vgl. FLUSSER 1989, S. 32.

251 Siehe dazu FLUSSER 1989, S. 33. Weitere Ausführungen FLUSSER 1984, S. 192. Eine besondere Anregung zum Prozess der Produktion findet sich bei KOZLOFF 1979, S. 51. Barbara Büscher versteht das Archiv der Performance Art als eine Anordnung verschiedenster Medieninhalte, die aus der medialen Transformation hervorgehen; vgl. BÜSCHER 2009, S. 4 und 11. Zu dem Verhältnis von Fotografie und Archiv vgl. Ebd., S. 7–10. Eine Transformation hat natürlich auch eine Kontextverschiebung zur Folge; vgl. HORÁKOVÁ 2013, S. 2.

252 Eine kritische Stellungnahme zur dokumentarischen Fotografie bei SEKULA 1984. Zur gesellschaftlichen Rolle der dokumentarischen Fotografie vgl. BROCK 2000 (1972), S. 237. Siehe auch die Bedeutung der Fotografie für die Tanzwissenschaften CRAMER 2010.

I. Aus der Praxis – Die fotografische Dokumentation

Die fotografische Dokumentation ist an einem Automatismus der Reproduktion gebunden, die das Dagesensein in einem zeitlichen Verhältnis von Gegenwart und Zukunft bereithält.²⁵³ Aus diesem Grund hatte André Bazin die Fotografie als ein »natürliches Phänomen« beschrieben, welches von »der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion« profitiert.²⁵⁴ Dies ist auch eine günstige Voraussetzung für die Wissenschaften, die der Fotografie einen hohen dokumentarischen Stellenwert zusprechen, in dem Befunde und Erkenntnisse mithilfe analoger und digitaler Datenbestände festgehalten werden. Aus praktischen Erwägungen lassen sich so schnell Vergleiche und Gegenüberstellungen von jüngeren und älteren Tatbeständen bewerkstelligen, Prozesse veranschaulichen und gegenwärtig Vorgefundenes protokollieren. Einen gänzlich anderen Ansatz von dokumentarischer Gegenleistung beschäftigte Ludger Schwarte, der in der Handhabung von Fotografie nicht ausschließlich das historisch determinierte Dokument, sondern eine Zeugenschaft sieht, welche für seine bildliche Wahrheit eintreten kann. Die Gründe für die Beweiskraft der Fotografie liegen in ihrem Zustandekommen, die einzig und allein deshalb produziert werden, um eine »materielle Konfiguration stichprobenartig« zu fixieren, die sich anschließend an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit, zeigt.²⁵⁵ Es geht in diesem Sinne um eine ganz bestimmte Form der Evidenzstiftung, die aus einer Situation heraus geboren wurde, aber keine Schlussfolgerung enthält. Sie zeigen etwas »Wirkliches«, würde Roland Barthes sagen, das nicht mehr taktil erfasst werden kann²⁵⁶ und ermöglichen es so, das Wesentliche der Situation und seines Gegenstandes der bewahrenden und abbildenden Funktion der Fotografie zu entnehmen. Der Rahmung und der Einfachheit halber lassen sich so Situationen und Gegenstände, als auch Zusammenhänge in der fotografischen Bildabfolge leicht erkennen und ausmachen. Die Fotografie lässt sich kostengünstig herstellen und kann schnell in Umlauf gebracht werden. Zudem lässt sich die Fotografie in den Prozess der Arbeit gut einfügen. Schnell entstehen Kollaborationen zwischen KünstlerInnen und FotografenInnen, die sich auf Performance Art spezialisierten. Sie

253 Vgl. CAVELL 1971, S. 23. Das Dagesensein ist ein zentrales Anliegen in der theoretischen Behandlung der Fotografie von Roland Barthes; vgl. BARTHES 1985 (1980), S. 86.

254 BAZIN 1975 (1958/62), S. 25.

255 Vgl. SCHWARTE 2011b, S. 141.

256 Vgl. BARTHES 1980, S. 97.

sind Berichterstatter und Kollaborateure im Prozess der Verbreitung und Sicherung von Beständen einer Kunst, die sich stets wandelt und vom Verschwinden betroffen ist.

Die Fotografie offenbart zunächst einmal eine Struktur, die sich nicht ausschließlich selbst genügt, sondern die Funktion ausübt, Bildinformationen zu bewahren, zu speichern und zu zeigen. Die auf diesem Wege ermittelten Bildinformationen sind Modelle strategischen Zeigens, d. h. sie zeigen lediglich etwas Besonderes, Einzigartiges, dass sich aus der Ordnung von Apparatur, Mensch und Bildinhalt offenbart.²⁵⁷ Das fotografische Bild unterliegt der Funktion des Einstellens von Apparatur und Mensch. Sowohl der ausführende Fotograf, der Fotoapparat und das zu belichtende Objekt müssen sich gegenseitig zueinander einstellen, wie Vilém Flusser dargelegt hatte.²⁵⁸ Mit den Mitteln der Bildinterpretation lassen sich diese formalen Strukturen ausfindig machen und Vergleiche anstellen. Bei Bilderserien sind es Prozesse und Veränderungen, sprich zeitliche Abläufe, die visualisiert sind, die Wahl des Bildausschnittes, die fotografische Entwicklung in Farbe oder Schwarz-Weiß unterliegen dem Visualismus des fotografischen Objektes, welches als Spur, Fußabdruck oder Totenmaske vom Gegenstand der Performance Art Besitz ergreift.²⁵⁹

Der Prozess des Aufzeichnens von Emanationen ermöglicht es, Aussagen über den Produktionsprozess von Bildlichkeit zu tätigen und darin auch einen möglichen Nutzen für die Kunstgeschichtsschreibung der Performance Art zu ziehen.²⁶⁰ Dies sind insbesondere ästhetische Faktoren bei der Erfassung und Nachbearbeitung von Performance Art, die verbunden ist mit der Frage: warum es zur Darstellung kommt und diese in entsprechender Form aufgeführt wird? Diese Vermutung ist an einen Verdacht geknüpft, welches ein mediales Verhältnis zu seiner Realität suggeriert, die von einer bestimmten Haltung und einem gegenseitigen Zusammenspiel von Bild und Blick bestimmt wird.²⁶¹ Schon allein deshalb ist Boris Groys von einer Verschwörung zwischen Beobachter und Beobachtetem ausgegangen²⁶², die das Verhältnis von Bild und

257 Vgl. dazu MERSCH 2006, S. 2.

258 Vgl. FLUSSER 1998b, S. 176 f.

259 SONTAG 1978, S. 141 ff.

260 Eine Analyse von Morrill am Beispiel von Allan Kaprow's »Transfer« zeigt deutlich die Grenzen im Umgang von Fotografie und dem Ereignis. Eine formale Analyse mit Panofsky zeigt wenig über das eigentliche Geschehen, sondern vielmehr über die Produktion von Bildlichkeit und ihren Gebrauch; vgl. MORRILL 2014.

261 Vgl. MERSCH 2006, S. 2.

262 Vgl. GROYS 2000, S. 86.

Realität bestimmen und in das Medium hineinragen. Das Verhältnis lässt sich anhand von drei Kriterien beschreiben, um die Verschwörung aufzudecken: (I) Darstellung und Repräsentation, (II) Methode der Sichtbarkeit und ihrer ästhetischen und technischen Strategie sowie (III) die Bedingung ihrer Sichtbarkeit, der Anteilnahme des Blickes an den Gegenstand.²⁶³ An vierter Stelle, dass sei in diesem Punkt noch hinzuzufügen, tritt das Unerfüllte, was nicht dargestellt wird, was sich sowohl im Fragment und seiner Mitteilung, seiner Evidenz, verwirklicht.²⁶⁴ Evidenz meint nicht, dass das, was zur Darstellung kommt, sich so ereignet hat, sondern, dass es sich so und nicht anders zeigt. Bilder können nur auf sich selbst verweisen, auf ihre eigene Existenz, die sie nicht von sich aus verleugnen können oder ihr sogar widersprechen.²⁶⁵

Die Fotografie tritt niemals allein in Erscheinung. Sie überschneidet sich mit Erzählungen und Wissen. Sie formen zusammen einen Chiasmus aus Bildinformationen und ihrer Geschichte, der sich als Diskurs von Performance Art abzeichnet.²⁶⁶ Dabei treffen das visuelle Material und die Geschichte nicht an einem Punkt zusammen, sondern sie markieren einen Riss, eine Disparität: Beide Bezüge richten sich nach unterschiedlichen Ansprüchen.²⁶⁷ Die Geschichtsschreibung sucht nach Vollständigkeit und versucht Lücken und Brüche zu schließen, die »Wunde der verlorenen Zeit« zu heilen, sie verständlich zu machen.²⁶⁸ Das fotografische Dispositiv thematisiert hingegen den Bruch der Wirklichkeit. Das aus der Zeit treten wird ästhetisch am fragmentarischen Zustand der Fotografie deutlich. Die Fotografie bleibt fragil und kann sich in seiner Unvollständigkeit nur selber erfüllen, die »Wunde« als etwas gegebenes, offenes und nicht wieder zu schließendes Ereignis veranschaulichen und im gleichen Atemzug das unter der »Wunde«, hinter dem Riss Liegende, verbergen.²⁶⁹ Indem das Medium etwas »vor-

263 Vgl. MERSCH 2007, S. 55.

264 Das Fragment in der ästhetischen Theorie Adornos ist zugleich das Wesen aller künstlerischen Ausdrucksformen; vgl. ADORNO 1970, S. 182.

265 Vgl. SCHWARTE 2011b, S. 139.

266 Text und Bild befinden sich in einem Verhältnis wechselseitiger Unauflösbarkeit, die nirgends zur Deckung kommt. Dieter Mersch beschreibt jenen Sinnzusammenhang von Bild und Text als Spiel, die einer »zufälligen Ereignung gleicht«; vgl. MERSCH 2005, S. 328. Bilder befinden sich in einem stetigen Diskurs: »[...] unser Sehen ist nie reines Sehen. Wir hören von den Bildern, wir lesen Kunstkritiken, unser Blick ist umgeben und vorbereitet durch einen ganzen Hof von Kommentaren [...]«; BUTOR 1993, S. 9.

267 Vgl. MERSCH 2005, S. 329 und BARTHES 1985 (1980), S. 104.

268 Vgl. BARTHES 1984, S. 177.

269 Vgl. dazu ADORNO 1970, S. 182.

führt« bzw. repräsentiert, so verbirgt es das außerhalb seiner Rahmung Liegende. Dies sind Faktoren, die zunächst unabhängig vom Zeigen erarbeitet werden müssen.²⁷⁰ Die Fotografie stellt dazu einen ästhetisch-kommunikativen Diskurs bereit, der im kulturellen und sozialen Kontext integriert ist, weshalb Fotografie als rein dokumentarisches Werkzeug zu kurz gegriffen scheint. Ihre spezifische Form und Gestalt hat ihre besondere produzierende Bedeutung, wie es Reinhard Matz hervorgehoben hatte, eben nicht in der hervorbringenden Reproduktion von Wirklichkeit, sondern in ihrer Unterscheidung, die einer bildnerischen Konvention unterliegt.²⁷¹ Betrachtet man die Fotografien von Performance Art innerhalb dieses Zusammenhanges von Reproduktion und Produktion von Wirklichkeit – Wirklichkeit ist hier im Sinne von Bildrealität bzw. Information zu verstehen –, sowie von Erzählung und Mythos als ein gemeinsam zu verhandelndes Äquivalent, so können daraus neue Begriffe und auch Eigenheiten bei der Hervorbringung von Visualität und ihres Überdauerns kategorisiert werden.

Roland Barthes hatte den Mythos als etwas beschrieben, das sich der Formzusammenhänge von etwas Gegebenen annimmt, um daraus als sekundäres semiologisches System hervorzugehen. Dieses System, und Roland Barthes machte dieses mehrfach deutlich, ist Teil der Geschichte, obwohl sie den zugrunde liegenden Sinn der Geschichte zurückdrängt. Zugleich entsteht aus dieser Verbindung ein Wechselspiel, indem Bedeutung (Mythos) und Sinn (Geschichte) sich gegenseitig aufwiegen und hin und herschalten. Dies hat zur Folge, dass der Mythos der Fotografie zum einen das Wissen um die Vergangenheit bewahrt, und zum anderen den Sinn ihrer Einschreibung, durch ihre erweiterte Bedeutung, deformiert. Der Mythos der Fotografie bildet ein »Deformationsverhältnis« aus, das in unterschiedliche Verhältnisse zerlegt werden kann. Die Fotografie, gemeint ist der faktische Gegenstand, hat eine Kenntnis vom Realen, die als Sinn sich dem Mythos anbietet. Ein interessanter Umstand liegt in der Analogiebildung des Mythos und seiner Wirkzusammenhänge. Roland Barthes hatte von einem sofortigen Effekt des Mythos gesprochen, der sich im Konsum eines Gegenstandes augenblicklich einstellt, so als wäre er schon immer da gewesen. Gleiches geschieht in Analogie zur Fotografie, die sofort wirksam wird und ein Verhältnis zwischen Anwesenheit und Abwesenheit herstellt. Der Fotografie wird ein Realismus zugesprochen, wie er keiner

270

Vgl. dazu MERSCH 2006, S. 1.

271

MATZ 1981, S. 14f.

anderen Kunst gegenüber zuvor geäußert wurde. Doch gleichsam ist Fotografie auch nur eine Fiktion, ähnlich der Sprache und der Kunst. Allein deshalb ist es interessant zu beobachten, dass Roland Barthes den Mythos in Analogie zum Bild stellt, genauer noch zum unvollständigen Bild, das zum einen Klarheit schafft und zum anderen eine fühlbare Abwesenheit hinterlässt.²⁷² Der Mythos bildet eine Botschaft aus, die sich durch Sachbestände, die produziert wurden, das kann sowohl historisch, als auch künstlerisch bedingt sein, nährt, wobei nicht nur ein einzelner Gegenstand, sondern auch eine diskursive Formation als Grundlage dienen kann. Es sei an der Stelle auf die bereits im Kapitel zu Laut und Schrift thematisierten Beispiele verwiesen, die u. a. einen Teil der diskursiven Formation ausmachen. Zu nennen seien hier insbesondere die Aussagen von Valie Export zu ihrer Performance *Genital Panik* und John Duncans Rede zur Aktion *Blind Date*, wo sich der Mythos durch Verbalisierungen und durch Remadiatisierungsprozesse konstituiert. Der Mythos kann immer nur an einem Ende ansetzen, an einer fertiggestellten Konstellation, dem sogenannten Sinn, der Geschichte. Nur auf diesem Nährboden kann er gedeihen. Deshalb ist die Fotografie, ebenso wie die Sprache, für den Mythos so empfänglich. Als Ausschnitte aus dem Leben bleiben sie unvollständig und begrenzt. Damit soll nur in Hinblick für dieses und auch auf das kommende Kapitel verwiesen werden, da die Fotografie innerhalb ihres Herstellungsprozesses immer auch gebraucht werden muss. Es existiert »kein Mythos ohne motivierte Form.«²⁷³

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Performance Art kann nur über die Unterscheidung von Ereignis und seiner medialen Festschreibung erfolgen, einer ontologischen Differenz, wie sie Knut Ebeling herausgestellt hatte, um so

272 Roland Barthes beschreibt den Mythos als eine Rede, die durch den gesellschaftlichen Gebrauch, der Art der Äußerung, konstituiert wird. Der Mythos bedeutet nur, ohne auf den inhaltlichen Zusammenhang zu verweisen. Er trägt diesen in sich und deformiert ihn zu einer eigenständigen Rede. Der Mythos nährt sich nicht nur von einem Gegenstand, sondern durch zahlreiche gesellschaftliche Konnotationen, die zum einen historisch gewachsen sind, die sozusagen bereits in die Natur der Gesellschaft integriert sind (der Mythos ist daran beteiligt), und die zum anderen natürlich auch in die Welt gesetzt werden durch Sprache und Fotografien oder anderweitige komplexe Zusammenhänge von Ort und Ausprägung. Ein Beispiel hierfür wäre das typische Sauerkraut-Bier-Lederhosen-Phänomen, das im Ausland für Deutschland steht, ebenso wie das Prädikat »Made in Germany«; vgl. BARTHES 2010 (1957), S. 251–316.

273 BARTHES 2010 (1957), S. 273. Der Mythos ist eine entwendete und zurückerstattete Rede, eine kleine Dieberei, wie es Roland Barthes ausdrückt, die dann zum Mythos erstarrt. Der Mythos spielt mit dieser Erstarrung, die auch immer als Analogie zu seinem Inhalt erhalten bleibt. Der Mythos konstituiert sich aus einer entwendeten Form, die er deformiert, doch ohne sie zu verschleiern. Deshalb kann der Mythos auch untersucht und dechiffriert werden; vgl. Ebd., S. 267 und 273.

die Produktionsverhältnisse genauer zu bestimmen. Das Dispositiv der Vorführung weicht einem Dispositiv des Aufnehmens, Konservierens und Zeigens.²⁷⁴ Mit der Hinwendung zur Fotografie, die ein vermeintlich realistisches und authentisches Werkzeug der Vermittlung und Auseinandersetzung darstellt, findet eine Verschiebung oder auch Rückbesinnung zu den Tugenden der Kunsttradition statt, die das Werk in den Zyklus der Reproduktion und Anschauung überführt. Dieses Überführen dient als Nahtstelle, als Verbindung zwischen der Aufführung der Performance Art und seiner Repräsentation. Dieser wesentliche ontologische Unterschied hat auf den Zugriff der Kunstauffassung weitreichende Konsequenzen, die im Umgang mit der Fotografie neue Arbeitstechniken erfordern, in denen die fotografische Geste als Teil der Kunstgenese eine Berücksichtigung findet. Dazu reicht es nicht aus, zwischen Dokumentation und Inszenierung zu unterscheiden, sondern individuelle Ausprägungen zu beobachten, die dem zu kurz greifenden produktionsanalytischen Verständnis von Fotografie entgegentreten.²⁷⁵ Der Kanon der Performance Art ist eine Summe von Einstellungen, von Standpunkten und Ausschnitten, die zusammen ein Programm bilden. Dieses Programm ist mit Bedeutung aufgeladen, da hinter jeder Einstellung eine Entscheidung steckt, die Ansichten der »vergangenen Wirklichkeit« ermöglicht, voneinander trennt und strukturiert.²⁷⁶ Daraus folgt natürlich, dass bei der Betrachtung des fotografischen Kanons der Performance Art nicht die Fotografie an und für sich betrachtet wird, sondern bereits eine Interpretation vor unseren Augen vorliegt. Diese Interpretation ist ein ästhetisches Modell, das sich der Fotografie als »offener Bildcharakter« einschreibt, der nichts Endgültiges, aber dennoch einen Ausschnitt aus der Zeit, verinnerlicht.²⁷⁷ Deshalb ist die Fotografie im strengen Maße chronotopisch veranlagt, das heißt, sie vereinheitlicht das Geschehen in den Grenzen ihrer Veranlagung als ein gemeinsames Vielfaches. Sie schafft Anschaulichkeit, die zu überschauen ist und sie grenzt das Sichtbare vom »unsichtbaren Horizont« ab.²⁷⁸ Für die Performance Art obliegt es nahe, nur sich dem Gezeigten zu nähern. Die Möglichkeiten eines Diskurses über das Zeigen gibt Anlass über die Mechanismen des Zeigens nachzusinnen, die nicht nur einen Aufschluss über den Erhalt von

274 Folgende Gedanken befassen sich mit dem kritischen Beitrag von EBELING 2013, S. 1 f.
 275 Vgl. MATZ 1981, S. 7.
 276 Eine interessante Fragestellung diesbezüglich betrifft die Autorschaft von Performancefotografie; vgl. MAUDE-ROXBY 2003, S. 66 f.
 277 Vgl. MERSCH 2002, S. 146 und NEUMANN 1966, S. 75 ff.
 278 Vgl. BOEHM 2015, S. 210 f. Siehe dazu BACHTIN 2008 (1975).

ephemerer Kunstformen geben kann, sondern auch über die Wege der bildlichen Produktion von Performance Art zu berichten weiß. Somit läuft die Anschauung auch nicht auf die Gefahr hin, den Gegenstand der Performance Art zu fiktionalisieren, außer man liegt der Versuchung nahe, die Fiktion in ihrem ursprünglichen Sinne als etwas zu begreifen, das herausgebildet und modelliert wird.²⁷⁹ Ich verwende die Begriffe herausbilden und modellieren ganz bewusst, da der Kanon der Performance Art der künstlerischen Tradition von *representatio* und Vervielfältigung unterworfen scheint.²⁸⁰ Die Bilder der Performance Art sind keine autonomen Gegebenheiten, also sind sie auch keineswegs objektive Beobachtungen. Sie unterliegen der Herrschaft des Künstlers, der sich den Blicken nicht nur ausliefert, sondern bewusst Zeigeoptionen schafft und in Umlauf bringt. Die unterschiedlichen Herangehensweisen des folgenden Kapitels sind nur wenige Beispiele, die die Grenzen zwischen Kunstwerk und »Dokumentation« aufzeigen.

Die fotografische Produktion gehört zur performativen Praktik und ist Teil von Ausstellungen und Katalogen. Sie vermittelt einen Modus von Weltanschauung und Beobachtung, das sich in Mischmedien, in Überkreuzungen herausbildet und etwas entschieden Neues darstellt.²⁸¹ Nur so löst sich das Konzept der »ikonischen Differenz« auf, etwas zu sein, was nicht mehr anwesend ist und es dennoch in seinen medialen Grundzügen bewahrt. Aus diesem Grunde ist die Annahme von Thomas Dreher, dass Performance Art schon immer in seinen Grundzügen als intermediale Kunstform zu verstehen sei, die sich in Body Art und Video Sculpture ausdifferenzierte, zu rechtfertigen²⁸², doch die Besonderheiten des Zeigens, der Repräsentation, der Einschreibung und des Bewahrens sowie die Gebrauchsweisen und der Umgang mit Fotografie ist damit keineswegs ausreichend diskutiert. Ein Blick auf den fotografischen Kanon der Performance Art wird zeigen, dass die Entwicklung hin zur Video- und Körperkunst bereits seit den Anfängen in der performativen Künste verankert war und somit eine besondere Form der Performance Art sich herausstellte, die sich innerhalb eines intermedialen Netzwerkes bewegte und keineswegs auf Bildlichkeit und Materialität verzichtete. Diese Ausprägung der Performance Art ist vom radikalen Flügel ihrer Disziplin, die sich jeglicher »Dokumentation« verweigert, abzugrenzen. Die Fotografien

279 Vgl. dazu MARIN 2001, S. 263.

280 Vgl. zum Einsatz von Bildern und ihrer Absicht BREUER 2013, S. 120.

281 Vgl. DREHER 2001, S. 10.

282 Vgl. Ebd., S. 39 und S. 47f.

sind das Zeugnis und die Zeugen ihrer eigenen Entstehung und somit programmatisch für eine Kommunikation zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen dem sich zeigenden und verhüllenden Augenblick, der sich als »dokumentarischer Sprach — bzw. Zeigemodus« an den Betrachter richtet.²⁸³ Die anzusprechenden Beispiele bilden wiederum nur einen Ausschnitt von Interpretationen, die in ihrer Zusammenstellung wiederum eine Interpretation meinerseits darstellt, um verschiedene Zusammenhänge zu veranschaulichen, die aber keineswegs das gesamte Spektrum des fotografischen Kanons der Performance Art widerspiegeln. Diese Interpretation darf und sollte beliebig ergänzt werden.

2. Performance – Pose – Ikone

Der Begriff Ikone wird außerhalb seines religiösen Kontextes sehr leichtfertig gebraucht, ohne dessen wahre Bedeutung genau zu erfassen und zu verstehen. Über den Sinn und Unsinn der Verwendung des Wortes Ikone, fern seines religiösen Kontextes, mag man streiten, dennoch provozieren einige Fotografien zu dem Gebrauch jenes Wortes. Charakteristisch ist diesen Bildern ihre Einmaligkeit und Besonderheit, die sich in einer theoretischen Überlegung zum Bild jedoch schnell wieder verflüchtigt, da jede fotografische Einstellung *per se* einmalig ist. Das Entscheidende, worum es gehen soll, ist die Bildwirkung, die in einem Augenblick, einer Einstellung, vielerlei Faktoren in sich vereint. Die moderne Ikone ist streng verbunden mit einem Personenkult und einer Pose, die für den KünstlerIn und seiner ausgeführten Handlung charakteristisch ist. Die Erstarrung zum Bild gleicht einer Konvertierung einer Handlung in ein überdauerndes Bildprogramm, welches Kunstgeschichte und Künstlergeschichte gleichermaßen in sich vereint.²⁸⁴ Diese Annahme setzt natürlich voraus, dass es ein bewusst zur Geltung gebrachtes Anliegen des KünstlerIn sei, ein Bild zu werden.²⁸⁵ Als Grundbedingung gilt hierfür die Pose, die Geste, die sich dem Blickregime anbietet und das »Bildwerden« zur Aufführung bringt.²⁸⁶ Es zeigt sich, dass die Pose ein rein strategisches Ziel auf dem Weg zum Bild ist, welches in der Praxis sehr häufig Anwendung fand.

283 Vgl. BREUER 2013, S. 126.

284 Vgl. dazu KUNI 2004, S. 211 und JOOSS 2004, S. 282.

285 Eine direkte Auseinandersetzung der Performance Art und seines Austausches mit dem Bild findet, so Janecke, eh im direkten, als auch im indirekten Zusammenhang statt, ob man nun mit der fotografischen Dokumentation arbeitet oder sich von ihr abgrenzt; vgl. JANECKE 2004b, S. 92.

286 Vgl. SILVERMAN 1997, S. 46f. und 49f.

Sie war und ist somit ein notwendiger integrativer Bestandteil der Aufführung, die sich sowohl spontan, als auch geplant aus der gegebenen Situation herauschälen kann. Das fotografische Endprodukt gilt sowohl als (Selbst-) Porträt des Künstlers und als Repräsentant der aktionistischen Wirklichkeitskunst. Zur Beschreibung kommen vier Kategorien, die im Folgenden kurz benannt werden. Erstere Kategorie beschäftigt sich mit der Pose als Formulierung von Inhalt, gefolgt von der Pose als Surrogat. Daran anschließend wird die Pose im Zusammenhang mit dem Fetisch diskutiert und die Einschreibung als Monument in der Fotografie in Augenschein genommen. In allen vier Fällen schreibt sich die Geste des Innehaltens in die Fotografie ein, die Person und Handlungszusammenhänge der Performance Art verdichtend darstellt.

Zur ersten Kategorie gehört die Performance *Erstes Lebendes Kunstwerk* von Timm Ulrichs aus dem Jahr 1961/66 (Abb. 17).²⁸⁷ Die Fotografie zeigt einen Ausschnitt aus der Ausstellung, wo sich der Künstler in Pose präsentierte. Der Künstler ist in seiner Alltagskleidung zu sehen. Er sitzt auf einem Stuhl. Seine rechte Hand hat er locker an sein Kinn angelehnt, sein linker Arm stützt sich auf das linke Bein, den er über sein Rechtes geschlagen hat. Der Blick ist in die Kamera gerichtet. Timm Ulrichs präsentiert sich als intellektueller Künstler, eingefangen und ausgestellt in einem gläsernen Guckkasten, der als räumliche Rahmung das Ausstellungsobjekt markiert. Die Markierung im Raum enthebt ihn der Alltagssituation und erfüllt zugleich eine bildgebende Wirkung. Der direkte Blick des Künstlers in die Kamera zeugt von dem Bewusstsein: Ich stell mich aus, ich bin ein Bild, das zurückblickt. In der Fotografie gehen Präsentation, Repräsentation und die Darstellung des Künstlerselbstverständnisses, als auch der Performance, ineinander über. Es interessiert nicht nur der Gegenstand, das Objekt der Darstellung, sondern auch der Modus des Betrachtens und der Zurschaustellung. Die Fotografie ist nicht eindeutig inszeniert und auch nicht eindeutig objektiviert, sondern zugleich das Eine, als auch das Andere, wobei insbesondere der selbstgefällige Blick in die Kamera und das lässige Erscheinungsbild des Künstlers den Betrachter anspricht. Der theatralische Ausdruck, der sich hier wiederfindet, erfüllt eine gesellschaftliche Funktion, die sich als *res publica* ausweist und so Bedeutung konstituiert. Bedingung

287

Erstmals erschien die Formulierung in Timm Ulrichs Programm *Zimmergalerie Timm Ulrichs* 1961 mit dem Verweis «Ausstellung des Herrn Timm Ulrichs (automobile Plastik, 1,78 m): Erstes lebendes Kunstwerk». In der Frankfurter Galerie Patio gelang es ihm 1966, sich erstmals in der Form auszustellen; vgl. Jooss 2004, S. 276 f.

hierfür ist eine eindeutige Lesbarkeit der Darstellung, die durch das »Frontalitätsprinzip« beim Ablichten aufgeht. Aus der Einstellung von Fotograf, Kamera und Künstler wird eine Position bezogen.²⁸⁸ Als Folge entsteht die Pose, in denen gesellschaftlichen Konventionen vorformuliert werden, um die Regeln der Selbstwahrnehmung nach außen hin durchzusetzen. In diesem Falle wird der Status des Künstlers respektive des Kunstwerkes durch dekliniert, um Achtung und Würdigung zu erlangen:

In dieser Gesellschaft, die das Gefühl von Ehre, Würde und Achtbarkeit ganz besonders schätzt, in dieser geschlossenen Welt, in der man ständig und unentrinnbar den Blicken der anderen ausgesetzt ist, kommt es darauf an, ihnen ein ehrenhaftes und würdiges Bild von sich selbst zu vermitteln – in der unnatürlichen und starren Pose scheint diese unbewusste Absicht geronnen zu sein.²⁸⁹

Der Anspruch nach Würdigung ist nicht zu verachten, da andere Ansichten der Aktion nicht vorliegen. Die Pose ist Teil der Inszenierung, Teil des Dokumentes und seiner Weiterverarbeitung. Im Jahre 2014 entstand aus der Vorlage ein lebensgroßer Abzug, der auf Leinwand aufgezogen wurde. Im Ausstellungskontext fungierte die Reproduktion als stellvertretendes Kunstwerk und diente zugleich als Akt der Referenz und Bestätigung.²⁹⁰ Form und Inhalt fügen sich der Fotografie und dem Objekt ein. In beiden Fällen konstituiert sich daraus ein Chronotopos, der folgendes beschreibt: »Ich bin ein Künstler und gleichzeitig das Kunstwerk.« Dieses Selbstverständnis liegt der artifiziellen Fragestellung Timm Ulrichs zugrunde. Eine Tätowierung seiner eigenen Unterschrift am linken Oberarm zeichnet ihn als Kunstwerk aus. Die gleiche Leistung vollbringt die Rahmung innerhalb des dreidimensionalen Raumes als Anweisung zum Betrachten.²⁹¹ In der Fotografie kehrt dieses Herausstellen im doppelten Sinne hervor, indem es die Rahmung durch die fotografische Einstellung wiederholt, verdichtet und so vom Gegenstand Besitz ergreift.²⁹² Resultierend ergibt sich daraus ein Modus der Inszenierung, die der Realitätsbewältigung dient und die durch ihre Hervorbringung einen at-

288 Jochen Gerz hat sich ausführlich zu diesem Verhältnis der öffentlichen Sache geäußert; vgl. GERZ 2004, S. 181. Zu den Konventionen des fotografischen Porträts vgl. BOURDIEU/BOLTANSKI 1981, S. 90 ff.

289 Ebd., S. 94–95.

290 Vgl. Ebd., S. 95.

291 In seinem Testament, verfügt Timm Ullrichs, dass sein Körper den Museen nach seinem Tod zur Verfügung gestellt werden soll, um als mumifiziertes »Nature-morté«-Bild erhalten zu bleiben. Gleichzeitig spendete er einer Samenbank sein Erbgut, um seine weltweite Verbreitung zu gewährleisten; vgl. dazu JOOS 2004, S. 278.

292 Nach Bergson umfassen die Bilder ihre Gegenstände, die keine festgelegte Repräsentation, sondern Verdichtung darstellen; vgl. BERGSON 1991 (1896).

mosphärischen Druck und eine ästhetische Dichte auf das Performance-Objekt hervorruft.²⁹³ Deshalb auch die Wahl eines einzelnen Fotos, die als Form-Inhalts-Kategorie, als Chronotopos, den Gegenstand verkörpert. Der Modus des fotografischen Hervorbringens ist hierbei entscheidend im Umgang mit der Realität und der Bildwirklichkeit, die als visuelle Spur in der Fotografie vorhanden ist. Die direkte Beziehung des Künstlers zur Kamera macht diesen Modus der Inszenierung offensichtlich, ohne den Gegenstand zu entobjektivieren. Vielmehr changiert die Fotografie zwischen beiden Modi, ohne sich gegenseitig außer Kraft zu setzen. Als Surrogat der Performance Art dient die fotografische Entsprechung ebenso, wie als ein Konsumgut im Sinne des Tauschobjektes sowie als Informationsträger, das sich der Betrachter nicht als direkte Erfahrung, aber dennoch als Bildmaterial aneignen kann.²⁹⁴

Ein direkter Vergleich drängt sich bei der Betrachtung von Timm Ulrichs Fotografie auf, wenn wir uns die fotografische Dokumentation von *The Maybe* (1995) anschauen (Abb. 18–20). In Szene setzte das Werk die Künstlerin Cornelia Parker in Zusammenarbeit mit der Schauspielerin Tilda Swinton. Die Schauspielerin lag in einer hochgestellten gläsernen Vitrine, die auf Augenhöhe der Zuschauer ausgerichtet war. Als Unterlage diente ihr eine Matratze und ein Kissen, auf dem sie zu schlafen schien. Zu betrachten ist das Arrangement als das Objekt Tilda Swintons, die als zu schützende Devotionalie in der Vitrine ausgestellt wurde. Entlang dieser Grenze existieren Fotografien von Hugo Glendinning, die die Performance für die Ewigkeit einfingen. Hugo Glendinning hatte über die Jahre mit vielen PerformancekünstlernInnen zusammengearbeitet und zahlreiche Projekte dokumentiert. Seine fotografische Dokumentation zeugt von einem hohen ästhetischen Anspruch und einer gezielten Einstellung von Apparatur und Sichtweise auf die Kunstszene. Das hat natürlich zur Folge, dass sich der fotografische Stil in der Dokumentation niederschlägt. Der direkte Blick auf die Aktion macht deutlich, wie sehr er dem Raum als Ganzes eine Einstellung widmet (Abb. 18). Im Mittelpunkt steht die Vitrine. Zwei große lichtdurchflutete Flügeltüren erhellen den Raum. Ein Museumswärter blickt, mit hinter dem Rücken verschränkten Armen, in die Kamera und zwei zu beobachtende »Lichtschatten« von Personen, die sich durch die Langzeitbelichtung auf dem Material eingeschrieben haben, muten wie Geister an. Die-

293 Vgl. BROCK 2000 (1972), S. 237.

294 Vgl. SONTAG 1978, S. 143 f.

ser ästhetische Eingriff verleiht den Fotografien etwas Heimeliges und Spirituelles. Eine weitere Ansicht aus dem Raum, nun von einer anderen Seite betrachtet, konzentriert sich gänzlich auf das Objekt des gläsernen Kastens, wobei nun zwei Flügeltüren, die kaum Licht einlassen, als Pendant zur vorherigen Einstellung ins Bild treten (Abb. 20). Eine Reflexion im Glas der Vitrine von den beiden gläsernen, lichtdurchfluteten Türen verweist auf das vorherige Motiv und stellt somit eine Verbindung zwischen den Einstellungen her. Zuschauer und Museumswärter sind nicht Teil des Bildinhaltes, sondern diesmal tritt die Isoliertheit der Szenerie und die schlafende Pose der Schauspielerin in den Fokus der Einstellung. Eine vereinzelt Nahaufnahme von Tilda Swinton komplettiert das Bild, die sich deutlich von den vorhergehenden Blicken unterscheidet (Abb. 19). Tilda Swinton liegt nun nicht mehr auf der Seite, sondern auf dem Rücken. In einer leichten Draufsicht von rechts, schräg oben sehen wir ihre schlafende Gestalt. Ihr Gesicht gibt sich im Halbprofil zu erkennen. Modische Accessoires bilden zusätzliche Fixpunkte der Aufnahme. Eine metallisch glänzende Uhr an ihrem linken Handgelenk, eine Brille, die im linken Bildvordergrund zu sehen ist sowie die auffällig gefaltete Bluse, dessen Knopfleiste leicht verdreht von der linken Bildmitte bis zum Hals der Schauspielerin reicht und als kontrastreiche, verspielte Struktur, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich lenkt. In der Gesamtheit der Einstellung verleiht dies der Fotografie eine Weichheit, die unter dem kalkulierten Blick des Fotografen den Schlaf der Aktion als Sinnbild verdichtet und ausschmückt. Die zarten Reflexionen im Glas verleihen der Aktion wiederum etwas Geheimnisvolles, was zugleich den Charakter der Aktion heraufbeschwört; etwas Magisches und zugleich Unerfülltes erstreckt sich über den Raum der Handlung, die zwischen den Polen der Performance Art, der Installation und dem alltäglichen Leben (die Schlafsituation) in der Galeriesituation hin und her pendelt.²⁹⁵

Sowohl Timm Ulrichs, als auch Tilda Swinton nutzten die Pose des

295

In Vanessa Beecrofts Arbeiten findet in Analogie zum Bild ein vergleichbarer Bezug von Aufführung und Ausstellung statt. In einer Installation werden Menschen in uniformer Darstellung im Raum drapiert. Die Stunden andauernde Performance widersetzt sich der performativen Bedingung vom Ablauf einer Handlung. Sie ist da, schafft Präsenz, »Nothing Happens«, so die Künstlerin in einem Interview; vgl. POLLA 1998, S. 340. Das Kunstwerk ist eine Intermediavariation aus Installation, Performance und Bild, wobei der Schwerpunkt der Arbeit im Bild zu lokalisieren ist; vgl. URSPRUNG 2004, S. 317f. Dabei spielt natürlich der Raum als Ort eine ebenso wichtige Rolle, da sie mit dem Kunstwerk verbunden ist, bzw. eine Einheit mit dem Ort bildet, vgl. ADORNO 1970, S. 520. Martin Heidegger hat dies wie folgt ausgedrückt: »Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum müsste aus der Erfahrung von Ort und Gegend bedacht werden.« HEIDEGGER 1969, S. 11.

Körpers als Ausstellungsgegenstand, wobei die Pose Teil eines Spieles war, die sich in Gegenüberstellung zum Objektiv und zum Betrachter mit unterschiedlichen Künstler-selbstverständnissen und auch Raumverhältnissen auseinandersetzte. Die Fotografien geben einen Einblick in die Aufführungssituation, die den Status des »Ausstellungsobjektes« auf verschiedene Weise reproduzieren. In der Aktion *The Maybe* wurde mit dem Zwischenstatus von Objekt und Performance Art gespielt. Es geht um leibhaftige Präsenz und das Ausgestelltsein im räumlichen Gefüge. Diese ambivalente Spannung bleibt in den Fotografien bestehen, wohingegen bei Tim Ullrichs Performance der Objektcharakter und das persönliche Künstlerverständnis in der Pose zum Ausdruck kommen. Die Pose diente hierbei als gesellschaftliche Provokation, die sich auf Achtung und Geltung hin ausrichtete. Der direkte unvermittelte Blick auf den Künstler, und nicht auf die Darstellung im Ausstellungskontext, zeugen von einer gelenkten und bereits interpretierten Einstellung der Darstellungssituation, die das gezielte Interesse dem fotografischen Objekt ausliefert.

Die zweite stellvertretende Kategorie wird von der Fotografie von Joseph Beuys' Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Abb. 21) vertreten, einer Performance, die am 26. November 1965 in der Galerie Schmela in Düsseldorf als Teil einer dreiteiligen Aufführung mit dem Titel *Joseph Beuys ...irgend ein Strang...* stattfand.²⁹⁶ Es handelte sich hierbei um eine Ausstellungseröffnung, die von einer einstündigen, noch nicht betitelten Performance von Joseph Beuys begleitet wurde. Nachdem der Vorhang der Galerie gefallen war, konnten die Zuschauer von außen den Künstler bei seiner Vorführung beobachten. Der Kopf des Künstlers, einschließlich des Gesichtes, war mit Honig und Blattgold verziert. Unter seinen Schuhen hatte der Künstler eine Eisen- und Filzsohle geschnallt. Im Anschluss an die Aktion öffneten sich die Räumlichkeiten für das Publikum, während Joseph Beuys sich mit dem Hasen im Arm, auf einem erhöht stehenden Hocker im Eingangsbereich, niedersetzte. In dieser Position verharrte der Künstler während der Ausstellungseröffnung. Das Einzige, was er tat, war den Fuß mit der Eisensohle ab und zu aufzusetzen.²⁹⁷

296 Vgl. die Einführung von Eugen BLUME, in: BEUYS 2010, S. 8.

297 Joseph Beuys nutzte das Motiv des Hasen nicht nur für diese Aktion. In *Eurasienstab* findet der tote Hase einen erneuten Einsatz. Davon existiert auch eine Postkarte, die Joseph Beuys seit Ende der 60er Jahre vermehrt als Mitteilungsform, zusammen mit Klaus Staack, in Umlauf brachte. Aufgrund einer Goldprägung lässt sich die Karte leider nicht repräsentativ ablichten; vgl. SCHELLMANN 1992, S. 411. Zu weiteren Postkarten vgl. GOLD/STEAK 1998. Zum Vertrieb der Künstlerpostkarte im Kontext

Die Fotografin Ute Klophaus, eine langjährige Beobachterin und Begleiterin von Joseph Beuys' Arbeiten, hatte dieses Motiv eingefangen, welches heute im gleichen Atemzug mit der Aktion genannt und gezeigt wird. Das Eindringliche und auch Verwirrende an dieser Einstellung ist die kontemplative, in sich gekehrte Haltung des Künstlers, die sinnbildlich für den Moment der Aktion entsteht. Dennoch sollte man sich von diesem Umstand nicht verleiten lassen, da die Handlung und das Handeln des Künstlers im Bild keine Darstellung finden. Wir sehen den Künstler nach seiner Vorführung nicht als Darsteller, sondern als lebendigen Ausstellungsgegenstand, ein in sich verharrendes Sinnbild. Das Innehalten wird zu einem Aktionsprinzip, ein vorgefertigter Mediensprung vom Zeitbild zum Standbild, die das »Bild-Werden« bereits vorwegnimmt. Verena Kuni hatte in einem anderen Zusammenhang zu Joseph Beuys' Arbeit von einem künstlerischen Bewusstsein gesprochen, welches »Überzeitlichkeit« evoziert.²⁹⁸ Sie ging recht in der Annahme, dass der Künstler bereits vor bzw. während der Aktion an einer Transformation von seiner Performance und seiner Person zu dem entsprechenden Bildgegenstand gearbeitet hatte. Solch kontemplative Momente des Innehaltens sprechen eindeutig dafür, dass es unabdingbar um Bildlichkeit, also um die Reproduktion der öffentlichkeitswirksamen Präsenz von Künstler und Kunstgegenstand geht. Welche Bedeutung solch ein Vorgehen haben kann, zeigt sich in der nachhaltigen Benennung der Aktion unter dem heute bekannten Titel *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, die erst zwei Jahre später erfolgte und sich so in den Kanon des Werkllaufes von Joseph Beuys einreichte. So ist das Bildversprechen, welches bereits durch die Pose in der Aktion vorweggenommen wird, auch maßgebend für den Titel der Aktion, die das Geschehen auf sehr einfache und eindringliche Weise bewahren. Es handelt sich um den bereits erwähnten Chiasmus von Erzählung und Bildgegenstand, die sich gegenseitig bekräftigen und den Makel des Einen mit dem Anderen aufwiegen. Der Titel hat die Funktion zu heilen, die Unvollständigkeit des Bildes auszugleichen und Bedeutung hineinzulegen. Gleichzeitig beschreibt er den Vorgang der Aktion in einem ausdrücklichen Satz, der

der Kunstauffassung von Joseph Beuys vgl. VERSPOHL 1990b. Eine Dokumentation zu *Eurasienstab* findet sich in der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archivs; vgl. BEUYS 1997 DVD. Zum Mythos des Hasen in der Kunst von Joseph Beuys vgl. VERSPOHL 1990/91.

298 Vgl. KUNI 2004, S. 236. Zum Verhältnis von Aktion und Fotografie vgl. PETERS 1981, S. 61–71. Uwe Schneede spricht sogar von einem Selbstporträt der Künste bzw. von einem Bild des Künstlers. Beides geht innerhalb der Repräsentation auf; vgl. SCHNEEDE 1994, S. 106. Die Performance gleicht einem Standbild; dazu HUBER 1993 und HUBER 1996, S. 95–102.

Wissen formt. Der »Bild-Text« gibt vor, eine Wirklichkeit zu sein, über die sie Zeugnis ablegt. Dennoch ist diese Konstellation erst als Nachtrag konstruiert worden, nämlich dann, als die Aktion sein Ende fand und zur Pose erstarrte. Dies lässt sich anhand der filmischen Berichterstattung sehr gut nachvollziehen.²⁹⁹ Das Endergebnis ist ein Bild-Textverhältnis, das sich leicht dekonstruieren lässt, da die Pose von Joseph Beuys bereits als Repräsentant für die Handlung Stellung bezog, die einen Endpunkt markierte. Das Performance-Bild wurde bereits vorbereitet, oder anders ausgedrückt: Joseph Beuys stellte sich der Situation entsprechend ein.

Der Darsteller und der tote Hase waren nur noch stumme Statisten vor Ort, eine lebende, versteinerte Allegorie Joseph Beuys', die in der Fotografie als demonstrative Bestätigung und Verdichtung Einzug hält.³⁰⁰ In ihr findet sich die soziale Rolle des Künstlers als spirituelle Randerscheinung der Gesellschaft, als Schamane und Beobachter eingeschrieben. Es gibt keine Erkenntnis und keine Erklärung, es existiert nur die reine Anschauung, die sich jeglicher Moral entzieht.³⁰¹ So ist auch die Fotografie keineswegs moralisch als Gleichnis von künstlerischer Handlung und bildlicher Entsprechung zu verstehen, sondern als eine reine Anschauung von Künstlerpose und Kunstgegenstand, die sich an die Einbildungskraft des Betrachters richtet.³⁰² Attribute wie der tote Hase, der mit Blattgold und Honig verzierte Kopf und der Titel unterstützen diese Ausrichtung, ja sie infizieren sprichwörtlich das Bild mit ihrer eigenen unvollständigen Geschichte.³⁰³ Das Motiv der Fotografie gleicht einer *Pietà*, die als Andachtsbild für den 26. November 1965 in Düsseldorf, in der Galerie Schmela, entsteht. Die nachträgliche Bearbeitung zeugt von einer Verwertung fotografischen Materials, welches um die Welt gehen sollte, sowohl als Reproduktion und als Botschaft für Kunst und Künstler.³⁰⁴

Chris Burdens Aktion *Trans-Fixed* (1974) markiert eine genau definierte Grenzziehung zwischen der Bildgenese des Ereignisses und seiner räumlichen und

299 Vgl. Kapitel IV. I.

300 »Der Tod ist mit den Bildern besiegelt.« Dietmar Kamper plädiert mit seiner »negativen« Anthropologie für einen Rückstieg zwischen Bild und Körper, der sich nur durch seine Unverfügbarkeit erklären, aber nicht darauf zurückführen lässt. Es geht hier in diesem Sinne um keine Existenz der darstellenden Handlung, sondern um das Bildliche schlechthin; vgl. KAMPER 2000, S. 281.

301 Joseph Beuys zur Gewissensfrage des Künstlers vgl. BURCKHARDT 1994, S. 152.

302 Vgl. dazu JANECKE 2004b, S. 48.

303 Vgl. JANECKE 2004b, S. 50.

304 Das Bild dient als Relikt und als Ware; vgl. dazu u.a. SCHIMMEL 1998, S. 80.

körperlichen Erfahrbarkeit. Die fotografische Dokumentation umfasst zwei Bilder (Abb. 22), die das Dispositiv der Performance in ein Dispositiv des Zeigens und Bewahrens überführen. Die Aktion glich einer kurzweiligen Aufführung, die in einer Garage stattfand. Chris Burden ließ sich in der Pose eines Gekreuzigten auf das Dach eines VW Käfer nageln. Das Ergebnis wurde anschließend für zwei Minuten der Öffentlichkeit präsentiert. Dazu wurde das Garagentor gleich einer Aufführung geöffnet und der VW-Käfer, mit aufheulendem Motor, nach draußen befördert. Jeder vorbeikommende PassantIn hatte die Möglichkeit das Ergebnis zu bestaunen. Anschließend wurde der Motor abgestellt, das Auto zurück in die Garage befördert und das Tor geschlossen. Der eigentlich stattfindende Prozess der Kreuzigung blieb für den Zuschauer im Verborgenen. Das Geheimnisvolle der Performance ist Teil der fotografischen Formation. Wie der Zuschauer vor Ort sieht sich der BetrachterIn der Fotoobjekte mit einer Pose konfrontiert, an dessen Entstehung er/sie keinen Anteil nehmen konnte. Auf der Fotografie liegt Chris Burden mit freiem Oberkörper auf der Heckseite des VW-Käfers. Das Automobil ist ungefähr bis zur Hälfte aus der Garage befördert; ein Seil vom Garagentor baumelt über dem Antlitz des Künstlers, der seinen Blick nach oben gerichtet hat. Der Blick des Fotografen ist auf den konzentrierten Moment der Aufführung gerichtet, der sich auf die Pose des Gekreuzigten beschränkt und den Prozess der Kreuzigung vernachlässigt. Dadurch kommt es zu einer übereinkommenden Deckung zwischen der aufführenden Pose und der bildlichen Speicherung des Momentes im Medium.

Der realistische Charakter der Fotografie verführt zu der Überlegung, dass der Moment der Erscheinung auf dem Bild verfliegen sei, wodurch der Fotografie eine Affinität zum Tod beigemessen wird. Im Gegensatz dazu verhält es sich in der Malerei genau umgekehrt. Der Moment der Einschreibung wird von Künstlerhand geboren. Phillip Dubois trifft, mit Bezug auf die Fotografie, die drastische Formulierung, dass die abgelichtete Person »stirbt, weil sie gesehen worden ist.«³⁰⁵ Kennzeichen dieses Todes ist ihre Unbewegtheit und ihre Stille, der kurzzeitige Augenblick, die den Zügen der Fotografie zu eigen ist. In der Pose Chris Burdens verkörpert sich dieser Gedanken in der symbolhaften und zugleich stigmatisierten Darstellung des gekreuzigten Künstlers, die den Gestus des Todes bzw. den Kampf gegen den Tod vorwegnimmt.

Chris Burden spielt mit dem Moment der Einschreibung, der als Ver-

lust und als symbolhafter Einschluss das Fragment der Vergangenheit ausbildet. Der BetrachterIn der Fotografien kann das Entstehen jener Situation nicht validieren. Das »On« der Fotografie verweist im gleichen Zusammenhang mit seiner zur Darstellung kommenden Augenblicklichkeit auf das, was geschehen ist, dem »Off«, ohne es zeigen zu können. Dabei treten Anschauung und Ausschließung gemeinsam als ästhetische Kategorie in Erscheinung. Jenen augenblicklichen Verlust thematisierte Christian Metz anhand des Objektes der Fotografie und dem Fetisch. Diese dargelegte Gegenüberstellung vom Verlust und dem was erhalten bleibt partizipiert am Vermögen der Fotografie als Fetischobjekt Ersatz zu leisten. Somit ist das fotografische Objekt an die Kategorie der Fetische gebunden, die den Verlust ausgleichen. Darin liegt auch die Stärke der Fotografie, diesen einen Verlust glaubhaft zu ersetzen und zwar dauerhaft.³⁰⁶ Chris Burden nutzt hierfür als zusätzliches Konglomerat eine weitere Fotografie, die als Glaubensbekenntnis den Verlust der Beteiligung an der Aufführung ersetzen soll und den Umstand ihres Stattfindens noch zusätzlich bekräftigt. Sie zeigt die zugefügten Wunden an den Händen.³⁰⁷ Diese Fotografie dient der Überprüfung und Verifizierung. Die Wunde, das verletzte organische Gewebe, kann nicht trügen. Bereits bei der Aktion *Shoot* (1971) diente eine Fotografie der Wunde als Bestätigung für die »Wirklichkeit« der Performance und dem damit verbundenen Risiko, bei der sich Chris Burden mit Absicht von einem Freund hat anschießen lassen (Abb. 22).³⁰⁸

Die fotografische Dokumentation von *Trans-Fixed* (1974) ist bis aufs kleinste Detail geplant worden und unterlag der künstlerischen Kontrolle. Es handelt sich um keine spontane, sondern um eine inszenierte Fotografie. Die gewählte Einstellungsposition, von einem erhöhten Standpunkt, deckt den Modus der Inszenierung auf, der sich als Begriff in das fotografische Objekt einschreibt: Es soll der Künstler in der Pose als Gekreuzigter eindeutig, in seiner Ganzheit, erfasst werden. In Anlehnung an die

306 Vgl. dazu METZ 1985, S. 90f. Zur Fotografie als Souvenir und Fetisch des Objekthaften bei Chris Burden vgl. ENGELBACH 2001, S. 175f.

307 Chris Burden unterstellt der Fotografie eine Überzeugungskraft, die er mittels seiner Dokumentation zur Diskussion stellt. Roland Barthes sieht darin auch eine demonstrative Bestätigung der sozialen Position, die einen Gestus/Typus herausbildet; vgl. BARTHES 2010 (1957), S. 209. Im Falle von Chris Burden ist es der Künstler als Leidender und als Heilsbringer einer Botschaft, die sowohl mit den Mitteln des Ausschnittes und der Inszenierung die Aktion mythisch auflädt, und zum anderen die Bezüge zwischen Künstler und Kunsttradition durch das Motiv aufrechterhält. Dadurch rückt das Werk in die Nähe zu den bildenden Künsten und nicht zu den prozessualen Künsten, auch wenn der Mythos der Aufführung dem Objekt anhaftet.

308 Vgl. AUSLANDER 2012, S. 47. Die Aktion *Shoot* wurde ebenso filmisch festgehalten.

Kamera lässt sich die Aufführung auch als Gleichnis verstehen. Das kurzzeitige Öffnen des Garagentors gleicht im übertragenen Sinne der Belichtung des Filmmaterials, während das Verschließen des Garagentores nicht nur ein Ende der Aufführung, sondern auch das Ende der Aufnahme bedeutet. Die Parameter Fokussierung, Rahmung und Belichtung, d. h. Licht ins Dunkel zu bringen, können synonym für den Prozess der fotografischen Einstellung und der künstlerischen Performance verwendet werden. Die Spur der fotografischen Geste, die als Teil einer Summe von Einstellungen hervorgeht, ist Teil des inszenierten Modus, welcher Indizien, Anschauungen und damit eine Ersatzleistung liefert, die im Zusammenwirken eine Bildwirklichkeit hervorbringen. Der Modus der Inszenierung triumphiert über die Fläche, die als Begriffskonstellation in der Fotografie Einzug hält, wobei der Begriff des Mythos als anteiliges Phänomen an der Fotografie innerhalb seiner Grenzen mitbedacht wurde und sich ebenso einstellt, wie der Fotograf und sein Objekt, um den Verlust auszugleichen.³⁰⁹

Das Kunstobjekt dient immer als Verweis, als ein Kommunikationsdispositiv, an denen Sachverhalte gezeigt und Geschichten erzählt werden. Als Bildgegenstand eignet sich die Fotografie bestens dafür, da sie eine objektive Form vortäuscht.³¹⁰ Als Informationsträger werden Fotografien immer im Verbund mit einer Erzählung betrachtet, bzw. eine Erzählung kann auch aus der Betrachtung von Fotografien erfolgen, die das Bild der Wahrnehmung verfälschen.³¹¹ Im Kapitel zum Künstlerinterview haben wir bereits die Berichterstattung zu *Genitalpanik* (1969) in Augenschein genommen und auf das Bild nur verwiesen.³¹² Zwischen der Publikation und dem Ereignis lagen zwölf Jahre.³¹³ Wie bereits erwähnt, handelte es sich bei der Darlegung der Ereignisse um eine Reliterarisierung des Bildgegenstandes, welcher Valie Export in aufreizender und kämpferischer Pose zeigt.³¹⁴ Nach wie vor behauptet die Künstlerin die beschriebenen

309 Vgl. dazu auch KLOCKER 1998, S. 185 und KAMPER 2000, S. 16 und 18.

310 Kristine Stiles sieht in der Dokumentation eine soziale Forderung nach einer objektiven Form. Dennoch besteht immer die Gefahr einer Vermischung von Dokumentation und Fiktion; vgl. dazu STILES 1998, S. 236/290 und DREHER 2001, S. 388 ff.

311 Vgl. JANECKE 2004b, S. 80.

312 Zum *Port Folio* gehören neben der Fotografie zu *Genital Panik*, die Darlegungen der Aktion *Restricted Code. One Piece*, die 1979 im Lenbachhaus in München aufgeführt wurde, mit zwei belegenden Fotografien und der Performance *Delta. Ein Stück. Delta. A Fragment* von 1976, aufgeführt u. a. am 16. März 1977 in Berlin, anlässlich der Ausstellung *Woman Artists international, 1877–1977*, ebenfalls mit zwei Fotografien illustriert; vgl. *High Performance Magazin*, Ausgabe 13, Vol. 4, Nr. 1, Frühjahr 1981, S. 14–18 und S. 80.

313 Erstmalig publiziert in EXPORT/WEIBLE 1970, S. 197.

Ereignisse hätten stattgefunden, wie sie auf der Fotografie angedeutet sind. Nur der Umstand, dass sie mit einem Maschinengewehr das Kino betreten hätte, wurde von der Künstlerin richtiggestellt. Es liegt nicht an mir zu behaupten, die Kunstaktion hätte nicht stattgefunden. Dazu ist die Beweislage zu uneindeutig. Mir geht es um die Bildentstehung und wie eine Fotografie als Monument einzuordnen ist. Die fotografische Reihe umfasst mehrere Aufnahmen mit abgewandelten Posen, die jeweils auf die gleiche Kernaussage zurückgreifen. Prominent im Zentrum der Künftleraussage und der Fotografie ist das Motiv der Hose, die zwischen den Beinen ausgeschnitten ist und den Blick auf ihre weibliche Scham preisgibt. Ebenso auffällig ist das Maschinengewehr, welches direkt in die Kamera gehalten wird und auf den Betrachter weist, oder im Anschlag, in lockerer Pose, mit dem Lauf in die Luft zielt. Es handelt sich um eine Variation des jeweils gleichen Bildgegenstandes, welches auf unterschiedliche Weise versucht, die sexuell aufgeladenen Komponenten der Darstellung in Einklang zu bringen. Die Variation der Bildaussage legt nahe, dass es sich hierbei nicht nur um ein künstlerisches Spiel handelte, sondern um eine Annäherung, um einen Vergleich zwischen sexuell aufgeladener Weiblichkeit und der Dominanz der Waffe. Das Medium der Fotografie wird bilderzeugend eingesetzt, d. h. der Fotograf und Valie Export erarbeiten eine Pose, die »absichtlich hingestellt« wurde, um zu einem Bild zu werden (Abb. 23).³¹⁵ Die Durchdeklinierung der Bildkomponenten zeugt von dieser genauen Planung. Die aufreizende Kleidung/Kostümierung, der Einsatz von Requisiten und das urbane Umfeld eines Industriegebietes, sind ein bewusst gewähltes Sujet. Die Künstlerin macht auf die Unterdrückung der Frau und den Widerstand aufmerksam. Die sexuelle Konnotation der Fotografie verweist auf eine Blicksituation, wie sie im Film und im Kino anzutreffen ist. Die exponierte weibliche Scham ist der Dreh- und Angelpunkt weiblicher Unterdrückung; nur ist sie in diesem Falle nicht als Opfer, sondern als Aggressor zu deuten. Die Pose unterstützt die Bildaussage, die stets auf Angriff ausgerichtet ist.

Mittlerweile ist der Status der Fotografie von der Künstlerin bestätigt worden: Es handelt sich um eine Inszenierung, die separat von der Performance zu lokalisieren ist. Auf die ursprüngliche Verwendung der Fotografie als Plakat, zumindest ist dies eine Verarbeitungsstufe des Motivs, habe ich bereits in dem vorhergehenden Kapi-

314 Vgl. Kapitel II. 2.

315 Vgl. BROCK 2000 (1972), S. 237f. und FLUSSER 1989, S. 31.

tel zu Ephemera hingewiesen.³¹⁶ Mechtild Widrich hatte die Fotografie, losgelöst vom Kontext der Performance, als »performative monument« gedeutet, das unabhängig von dem Ereignis seine eigene Geschichte generiert. Objekt und Geschichte sind sozusagen miteinander verknüpft, sodass das Stattfinden der Aktion nicht mehr notwendigerweise zum Anlass des Bildes herangezogen werden muss, da im fotografischen Objekt der Kontext, welcher mitgeteilt wird, zugleich mitbestimmt und geformt wird.³¹⁷ Nur so gehen Bildwirklichkeit und ihr Gegenstand ineinander auf, auch dann, wenn die Fotografie offenkundig gestellt ist und eine theatralische Inszenierung die künstlerische Idee darstellt: ein Destillat, welches weder wahr, noch falsch sein kann und welches als Objekt von sich aus Bedeutung erzeugt.³¹⁸ Und jene Form der Bedeutung, die vom Objekt erzeugt wird, stellt den Link zur eigentlichen Aktion her. Vergleichbares lässt sich mit einem Denkmal herstellen, welches im jeweiligen kulturellen Zusammenhang Bedeutung hat, aber in ihrer Dinghaftigkeit niemals das bedeutet, worauf es in seiner symbolischen Form verweist. Somit ist das fotografische Objekt eine »performance in it's own right«³¹⁹, die als Symbol sowohl Ersatz und Mahnmal sein kann, zugleich aber auch im jeweiligen Kontext der Frauenbewegung als Symbol *per se* gelesen werden kann, dass den sinnbildlichen Charakter der Performance als Begriff in die Fotografie einschließt und von seinem Referenten trennt. Jene Trennung ist als Ausschnitthaftigkeit der Fotografie zu eigen, die aber durch ihre Reliterarisierung den Mythos der Performance Art an die Fotografie bindet.³²⁰ Nach Bertelli sei die Fotografie ein »Instrument der Verführung und der Bildung von trügerischen Übereinkünften.«³²¹ Der Betrug kann aber aufgedeckt werden, da die Indizes der Fotografie auf ihre Entstehung, der fotografischen Geste und das Positionieren des Objektes, verweisen und den Aufführungsmodus als Teil der Bildwirklichkeit in sich einschließen und verarbeiten.³²²

Bei den hier diskutierten Beispielen handelte es sich um einen Modus des sich Zeigen-Wollens, der sich durch eine künstlerische Deklination der Pose be-

316 Vgl. Kapitel II. 5.

317 Vgl. WIDRICH 2014, S. 34.

318 Vgl. WIDRICH 2012, S. 93. Zu der Unterscheidung dokumentarischer und inszenierter Fotografie vgl. AUSLANDER 2012, S. 49.

319 WIDRICH 2012, S. 93.

320 Vgl. dazu Fußnote 273.

321 BERTELLI 1982, S. 172.

322 Vgl. FRÜCHTL 2010, S. 196. und ALLOA 2010, S. 39.

wahrheitet. Zwischen den Posen und der Aktion gab es eine Verbindung, die nicht zwangsläufig etwas Identisches darstellen musste, sondern auch sehr verschieden sein konnte zu dem, was die Aktion auszeichnete. Als Indizes ihrer Entstehung sind die Fotografien Zeugnisse, die bezeugen. Die hauptsächliche Verarbeitung in Schwarz-Weiß unterstützt jenen »Realitätseffekt.«³²³ Doch treffen die Bilder nicht nur eine Aussage über ihre Entstehung, sondern auch über die Intention des KünstlersIn, Bilder zu erschaffen, die sich aus verschiedene künstlerische Modi ableitet. Joseph Beuys arbeitete im Fluss der Ereignisse. Die aussagekräftige Pose entstand in der Livesituation. Chris Burdens Dokumentation zu *Trans-Fixed* hinterfragt die Mechanismen der Dokumentation. Seine Arbeiten haben einen stark konzeptorientierten Einschlag, der durch eine genaue Planung von Ausführung und Dokumentation besticht. Er arbeitet mit dem Zweifel und der mythischen Aufladung des Fotogegenstandes, welcher sich als Fetisch exponiert. Bei Valie Export erklärt sich der Status der Fotografie aus seiner Verwendung und seiner Aufladung, die zum Symbol wird.³²⁴ Und bei Timm Ullrichs und Tilda Swinton geht es um die Darstellung der Aufführung, zum einen um die Person Tim Ullrichs und zum anderen um die Installation im Raum von *The Maybe*.

Die Fotografie dient als Objekt und Fiktion, eine Modellierung, die eine Einheit suggeriert, die die Begriffe Wahrheit und Originalität, durch die Parameter Operationalisierbarkeit, Information, Kommunikation und Kontext ersetzt.³²⁵ Die Fotografie ist davon erfüllt und begrenzt und somit Ausdruck eines Rahmens gesellschaftlicher Bedingungen. Mit neuen künstlerischen Fragestellungen verändert sich die Funktion der Fotografie. Im folgenden Abschnitt ist die Fotografie Teil eines Kunstkonzeptes, welches performative Strategien nutzt, um Bilder hervorzubringen. Hierbei spielt nicht nur die Pose eine bedeutende Rolle, sondern der zugrunde liegende Begriff von Perfor-

323 Jon Erickson sieht in der Verwendung von Schwarz-Weiß-Fotografie eine Realitäts-effekt: »There is a sense of mere utility in black-and-white, which points to the idea that documentation is really only a supplement to a performance having to do with context, space, actions, ideas, of which the photograph is primarily a reminder.« ERICKSON 1999, S. 98.

324 Die Performativität des Bildes ist stark eingeschränkt. Es kann eine Wirkung auf das menschliche Handeln ausüben. Dadurch sind sie Gertrud Koch zufolge symbolische Medien unseres Handelns. Gertrud Koch geht der Frage nach, inwieweit Bilder unvorherbestimmte Handlungsmöglichkeiten aufweisen. Ihrer Beobachtung nach löst sich der Objektstatus des Bildes darin auf, indem es sich in die Handlung der Menschen implementiert und dort verzahnt. Nur dadurch sei eine Performativität des Bildes möglich; vgl. KOCH 2010, S. 231 ff.

325 Vgl. GIANETTI 2014, S. 34.

mance Art und seines Wandels.

3. Performance – Konzept – Bild

Ende der 60er und 70er Jahre hatten sich Performance Art und Concept Art nicht nur zueinander positioniert, sondern beide Kunstströmungen hatten im Bündnis neue künstlerische Praktiken hervorgebracht.³²⁶ Performance Art als Kunst der Präsenz und des Augenblicks, der Aufführung. Concept Art als Kunst der Idee, die der ästhetischen Ausarbeitung als Grundlage und Bestimmung von Kunst dient. Insbesondere wurde hierfür die Sprache als ein System favorisiert, welches als Transportmittel und Vermittler der künstlerischen Idee Verwendung findet. Problematisch ist der Begriff der Concept Art in Abgrenzung zur Intention der Kunst, wie Mel Bochner herausstellte, da beides voneinander unterschieden werden sollte.³²⁷ Intention ist nicht mit Konzept gleichzusetzen, da mit der Intention ein Wirkzusammenhang, sprich ein Ziel, eine Bedeutung, vorausgesetzt wird. Das Konzept ist vielmehr ein Werkzeug, welches vom Rezipienten genutzt werden muss.³²⁸ In der Arbeit von Vito Acconci hatte Frazer Ward einen Modus der Concept Art beobachtet, der sich mit Elementen der Performance Art vermischt, was sich u. a. auch in der Dokumentation widerspiegelt.³²⁹ Diese besondere Haltung wird insbesondere in der Performance von *Blinks* (1969) deutlich, die zu einem Zeitpunkt entstand, als sich Vito Acconci mit dem performativen Potenzial seiner schriftstellerischen Aktivität auseinandersetzte (Abb. 24).³³⁰

Sehr herausfordernd erscheint dieses Werk aufgrund seines Entwurfes, eine bestimmte Handlung seines Körpers entsprechend festzuhalten. Auf ganz bestimmte Weise wird durch die Implementierung der dokumentarischen Geste innerhalb des Handlungsgefüges, die Frage nach dem dokumentarischen Wert von Performance Art umgangen und der Diskurs vom Handeln des Künstlers auf den Blick gelenkt. Das Konzept der Aktion ist mit wenigen Worten umschrieben. Der Künstler ging, mit einer

326 Vgl. BORDEN 1972, S. 68–71.

327 Vgl. BOCHNER 1967/1970, S. 50.

328 Performance Art ist nicht nur eine Kunstrichtung, sondern ebenfalls ein Werkzeug, das sich mit der Umwelt und durch sie hindurch auseinandersetzt; vgl. dazu CLAUSEN 2009.

329 Es handelt sich bei dem von Ward beschriebenen Beispiel um die Aktion *Step Piece* (Vito Acconci) von 1970, wo ein verbaler Plan ausgeführt und dokumentiert wird. Hierin kommt es zu einer Überschneidung von Concept Art und Performance Art; vgl. WARD 1997, S. 37f.

330 Vgl. hierzu Kapitel I. I.

Kamera im Anschlag vor sich haltend, die Greenwich Street in New York entlang, wobei er immer dann im entscheidenden Augenblick den Auslöser betätigte, als er mit den Augen blinzeln musste. Als Resultat erscheinen uns zwölf Ansichten der Straße in Schwarz-Weiß, die den Weg des Künstlers und seines Blinzeln dokumentieren. Damit werden gleich zwei grundlegende Konventionen der Performancefotografie umgehen. Zum einen sehen wir auf den Fotografien nicht den Künstler, der aufführt, sondern nur eine Straßenansicht, die einen Ort zu verschiedenen Zeitpunkten beschreibt. Zum anderen haben wir es hier nicht mit einer fotografischen Dokumentation zu tun, die das Handeln von Vito Acconci nicht abbildet, sondern um eine Darstellung, die aus einer künstlerischen performativen Haltung resultiert. Für die Konventionen der Bildbetrachtung scheint dieser Zusammenhang wenig offensichtlich, würde man das Konzept des Kunstwerkes vernachlässigen. Dennoch muss man der fotografischen Reihe unterstellen, dass sie aus einer strategischen Überlegung zur Performance heraus entstanden sind, wo der Künstler nicht von einer Außenposition sein Handeln festhalten ließ, sondern der Künstler selbst der Auslöser war, für die fotografische Geste. Das Endergebnis gleicht einer Studie von Ursache und Effekt und von Einstellung und Ausführung.³³¹

Vito Acconcis Aufführung war an einen Automatismus gebunden, der sich mit der sprachlichen, d. h. begrifflichen Voraussetzung gleichgeschaltet hatte. Gehen wir vom Begriff der Fotografie im Sinne Vilém Flussers aus, so scheint der linguistische Ansatz der Concept Art, Teil der Einstellung(en) zu sein, die auf der fotografischen Visualisierung zu sehen ist.³³² Unter diesem Umkehrschluss zeigt sich ein Modus der Aufführung, die die Kehrseite der Fotografie in Disposition stellt. Das Blinzeln des Künstlers steht als bildgebendes Äquivalent seinem Tun gegenüber, da die Körperreaktion des Auges, welches sich kurzzeitig verschloss, eine Anschauung von etwas hervorbrachte, was dem Auge augenblicklich verwehrt war. Das Nichtsehen steht somit programmatisch für eine Erkenntnis vom sich zeigenden und verschließenden Augenblick, die durch das »Nicht-Sehen-Können« als Voraussetzung für die fotografische Geste in Aktion tritt. Als Zeugnis darüber gibt die fotografische Serie die nötige Distanz von Ereignis und Bild auf sehr pragmatische Weise zu verstehen und führt zugleich die Dichotomie von Zeigen und Verbergen medienkritisch auf. Zudem zeigt die Aktion *Blinks* aber auch, wie sehr es

331 Vgl. Ward 1997, S. 38.

332 Vgl. FLUSSER 1998, S. 176 f. und CAVELL 1971, S. 23.

im Kunstbetrieb, auch in der Performance Art, um ein ergebnisorientiertes Handeln geht, wo jeder Fakt und jeder Zustand, sei es Beschreibung oder Bild, für den Umgang mit dem Abwesenden Konsequenzen hat. So verschiebt sich das performative Potenzial und ihre Dokumentation gegenüber ihrem Seinsbezug, der Performance, und bietet folglich ein verschiedenes Ergebnis an, welches sich durch die visuelle Einschreibung gegenüber der Handlung emanzipiert. Daraus schlussfolgernd lässt sich die Konsequenzverminderung anhand des verarbeiteten Prozesses am Material der Fotografien nachvollziehen, da keinerlei Bezug zur Performance anhand ihrer visuellen Erscheinung ersichtlich ist.³³³ Nur anhand des linguistischen Entwurfes mit der Gleichschaltung des fotografischen Objektes, kann die Darstellung als Aufforderung verstanden werden, den Prozess der Dokumentation zu hinterfragen, da die Bewandnis hinter den Einstellung verschieden motiviert sein kann.³³⁴ Zugleich zeigt sich darin eine Kritik, die sich gegen die Concept Art richtet, die als Kunstform nur allzu sehr im limitierten Rahmen verhandelt werden kann, da es an Anschaulichkeit fehlt. Dahin gehend zielte auch die Kritik von Gregory Battcock.³³⁵ Erst durch die Visualisierung mittels der Fotografie lässt sich die Idee ergänzen und transportieren, die als Effekt von Handlung und Ursache in der Aktion *Blinks* in Erscheinung tritt.

Bei Jochen Gerz' Arbeit beeinflussen sich Text und Bild untereinander. Sie unterliegen dem Moment der Gleichzeitigkeit, da sie gegenseitig aufeinander Bezug nehmen und somit die ästhetischen Grundbedingungen der fotografischen Geste in einem Sinnbild vereinen. Bei einer Tagung mit dem Titel *Performance und Bild. Performance als Bild* hatte er dies in einer sehr wesentlichen, auf den ersten Blick wenig beachtenswerte Bemerkung zur Problematik vom Bild in der Performance Art veranschaulicht. Das Bild in der Performance Art ist kein exklusiver Gegenstand, sondern ein integrativer Bestandteil der Kunst, die ihren Ursprung in der Poesie hat. Etwas mit seinem Tun herzustellen und zu bewirken, ist der Ursprung des künstlerischen Selbstverständnisses und seines Begehrs, welches nicht nur in den bildenden Künsten – aber in diesem Praxisfall möge ich mich darauf beschränken – an einen Gegenstand delegiert wird. Jochen Gerz sprach von einer »Delegierung des poetischen Tuns ins ästhetische Bild.«³³⁶ Bilder

333 Vgl. JANECKE 2004B, S. 30.

334 Vgl. KONSUTH 1973, S. 83 und S. 91–93.

335 Vgl. dazu Einleitung BATTCKOCK 1973, o. S.

336 GERZ 2004, S. 185 f.

gelten als Referenz für die Kunst, die sie im gleichen Maße verbreiten. Insofern sind die Fotografien aus dem Umkreis der Performance Art als Delegationen im Auftrag eines künstlerischen Selbstverständnisses zu verstehen.³³⁷ Barbara Engelbach hatte dies in ihrer Abfassung zur Medienkunst der 70er Jahre auf indirekte Weise umfangreich dargelegt.³³⁸ Innerhalb dieser Vereinbarung werden verschiedene Modi des Zeigens verhandelt.³³⁹ Eine von Jochen Gerz inszenierte Performance thematisiert diesen Umstand sehr umfassend, wo mit einem sehr eindringlichen Verfahren das Bild der Performance Art als ein Teil der Kunst mit diskutiert und diskursiviert wurde. Das Ergebnis sollte hierbei nicht nur als Dokumentation des Ereignisses von Performance Art angesehen werden, was für mein Empfinden nicht nur in diesem, sondern auch in anderen Zusammenhängen ein wenig zu nüchtern gedacht ist. Die angesprochene Aktion fand in Karlsruhe statt und trägt den Titel *Ich komme gleich zurück Eurydike. Griechische Stücke #1* (1975, Abb. 25). Auf der Fotografie sehen wir den Versuchsaufbau der Performance. An der Wand sind zwei Pergamente befestigt, die mit brauner Abdeckfarbe bemalt sind. Der Künstler, welcher vor dem Pergament kniet, hält seinen rechten Arm in das Bild; in der Hand hält er einen Holzkiel. Unterarm und Holzkiel sind ebenfalls mit brauner Farbe angestrichen, sodass Bildhintergrund und die Armstellung miteinander verschmelzen. Links und rechts vom Künstler ist jeweils eine Kamera aufgestellt, die auf das braune Pergament weisen. Eine Museumskordel sperrt den Bereich ab.

Der Künstler verharrte in dieser Stellung für zwanzig Minuten. Bereits nach den ersten Minuten zeigten sich erste Ermüdungserscheinungen. Der angemalte Arm wich aus dem Pergamentfeld; die Unsichtbarkeit wurde aufgedeckt und die Lebendigkeit der Darstellung thematisiert. Als Gegenposition zur Lebendigkeit des Augenblicks steht die Kamera. Diese fängt die Pose ein und macht aus der endlichen Darstellung etwas Unsterbliches, eine Erinnerung an dem Moment, die von der Konjunktur des Aushaltens geprägt war. Als »tote Materie« nimmt die Fotografie einen direkten Bezug zu Eurydike, der Ehefrau Orpheus, die bei der Flucht vor Aristaios auf tragische Weise durch einen Schlangenbiss ums Leben kam. Der Tod Eurydikes ist im übertragenen Sinne die Erstarrung zum Bild – man bedenke hierbei die Ausführungen zur Pose – die

337 Philip Auslander hat auf den Zusammenhang von Kunsttradition und dokumentarischer Praxis in der Performance Art verwiesen; vgl. AUSLANDER 2012, S. 55.

338 Vgl. ENGELBACH 2001.

339 Babette Mangolte spricht von »organizing volumes on a flat surface«; MANGOLTE 2009, S. 1.

gleichzeitig auch die Differenz von Repräsentation und Erinnerung an die Aktion am Gegenstand verhandelt: Ein nahezu lebensgroßer Abzug der Fotografie trat im Museum anstelle der Aktion, die zum einen verbindet und zum anderen trennt.³⁴⁰ Vor diesem Hintergrund ist die Aktion als Inszenierung von Fotografie zu verstehen, die sich im doppelten Sinne bilderzeugend einsetzte.³⁴¹ Zum einen durch die Kameras in der Live-situation, die auf das lebende Bild gerichtet waren, und durch die Fotografie selbst, die das Bildwerden ausstellte.³⁴² Innerhalb dieser Konstellation erlangt das Konzept der Erstarrung eine symbolische Form, die mit dem Werkzeug der Fotografie und dem Werkzeug der Performance eine Position zwischen beiden Zuständen einnahm und so die Beziehung von Leben und Tod respektive von Vergangenheit und Gegenwart als »bildgewordenen fototheoretischen Diskurs« aufführten – zugegebener Maßen stellt diese doppelbödige Beschreibung einen Pleonasmus dar. Zusammen erwirkt das Zusammenspiel ein Programm, bestehend aus einer Aufführung und seiner Darstellung, die sowohl als Performance und als konzeptuelle Fotografie ihre Berechtigung hat.

Abschließend muss ich auf den Umstand verweisen, dass sich zwischen der Performance Art und der Concept Art zahlreiche Verknüpfungen ergeben, die sowohl Prozesse beschreiben und Ideen veranschaulichen. Oftmals wird das fotografische Bild eingesetzt, um der künstlerischen Idee Ausdruck zu verleihen. In der daran anschließenden Betrachtung werden zahlreiche Hybride aus Performance Art und Concept Art vorgestellt, die das linguistische Potenzial der Idee ausschöpfen und diese in fotografische Realisationen übersetzen. Zu nennen sei an dieser Stelle insbesondere Tehching Hsieh mit seinen *One Year Performances*, die mit einer Ankündigung das Programm der Performance vorwegnahmen. Jenes Konzept wird dann in entschiedener

340 Zu der Figur: Eurydike stellt eine Verbindung zwischen der Welt der Lebenden und der Toten her. Orpheus drang nach dem Tod seiner geliebten Frau in die Unterwelt ein. Die Herrscher der Unterwelt waren davon so gerührt, dass sie sich dazu bereit erklärten, Eurydike auf die Erde zurückzulassen, mit der Auflage nicht zu ihr zu blicken, bis sie die Unterwelt verlassen hat. Orpheus konnte der Versuchung nicht widerstehen, wodurch der Handel nicht zustande kam; vgl. dazu POESCHEL 2005, S. 338.

341 Coleman beschreibt das Herstellen einer fotografischen Anordnung, die als Planung schon vor dem Erfassen des fotografischen Sujets Auswahlkriterien schafft, die dann im Vollzug nur noch eingeschrieben werden muss; vgl. COLEMAN 1976, S. 242.

342 Die Fotografie bildet ein ästhetisches Urteil bzw. vermittelt ein ästhetisches Urteil, das im Nachhinein betrachtet und gewertet werden kann. Zur Nachträglichkeit ästhetischer Erfahrung vgl. MENKE 1991, S. 167f. Dadurch ändert sich die Subjekt-Objekt-Beziehung, die sozusagen eine zweite Objektivität autonomer Kunst zur Folge hat, vgl. dazu in Analogie zu Adornos *Philosophie der neuen Musik* REBENTISCH 2003, S. 216.

Weise vom Künstler in eine Handlung oder nicht Handlung übersetzt und von Fotografen oder der alleinigen Apparatur begleitet.³⁴³ Darin liegt auch ein Potenzial der Fotografie, Ideen auf anschauliche Weise zu bestätigen und zugleich individuelle und gesellschaftliche Wirklichkeitserfahrungen zu bewältigen.³⁴⁴ Der Einsatz der Fotografie wird unter bestimmten Voraussetzungen direkt an das Konzept der Performance gebunden, die zum einen interpretiert und zum anderen den flüchtigen Augenblick festhält.³⁴⁵ Dieser Umstand leitet vorerst zu der folgenden Betrachtung über, die sich mit dem Prozess und seiner Übersetzung in der Fotografie auseinandersetzt.

4. Performance – Prozess – Bild

Bazon Brock hatte zwischen einer objektivierenden und inszenierten Fotografie unterschieden, die nur in einigen wenigen Fällen wirklich klar zum Tragen kommt. Die objektivierende Fotografie dient als Transportmittel, welches Zufälliges willkürlich und beiläufig einfängt. Dazu zählt er u. a die Reportagefotografie und das journalistische Ereignisfoto. Ein besonders auffälliges Merkmal der objektivierenden Fotografie, »die Fotografie der Sequenz«³⁴⁶, soll folgend anhand der Dokumentation von Joseph Beuys' Performance *I like America and America likes me* (1974), auch bekannt unter seiner Kurzform *Coyote*, diskutiert werden. Die Untersuchung des Gegenstandes wird zeigen, dass sich im »Modus der Sequenz« objektivierende und inszenierende Tendenzen vermischen, die sowohl den Prozess veranschaulichen, als auch diesen durch Typisierungen in der Darstellung verneinen. Die Dokumentation umfasst sechsundneunzig Fotografien, die über einen Zeitraum von drei Tagen entstanden sind. Wie sich zeigen wird, ist das Bildprogramm mehr als nur eine Exposition, welche den Ort und seine Umstände beschreibt, sondern ein komplexes und zugleich loses Gefüge aus verschiedenen Passagen der Performance, die sich durch unterschiedliche Zugänge, als auch Schwerpunktsetzungen charakterisiert. Den Auftakt der Fotoreihe zeigt die Ankunft des Künstlers in der Galerie Bloch in New York, wo Joseph Beuys drei Tage zusammen mit einem Kojoten hinter Gittern gelebt hatte (Abb. 26).³⁴⁷ Der Umfang der Sequenz umfasst sie-

343 Vgl. Kapitel V.2.

344 Vgl. BROCK 2000 (1972), S. 237.

345 Coleman kategorisiert diese Art der Fotografie als »empfängliche«; vgl. COLEMAN 1976, S. 241.

346 Vgl. BROCK 2000 (1972), S. 238.

347 Eine detaillierte Beschreibung der Ereignisse im Katalog sowie eine Kontextualisierung vom Geschehen und dem künstlerischen Selbstverständnis vgl. TISDALL 2008

ben Bilder, die unter anderem den Krankenwagen zeigen, in dem Joseph Beuys vom John F. Kennedy Airport zur Galerie Bloch befördert wurde, wie Joseph Beuys in Filz gewickelt auf einer Trage transportiert wurde, als auch Stadtansichten und die Straße, in welcher sich die Galerie befand. Die Kamera trat als Zeuge in Erscheinung, da diese Ereignisse nicht öffentlich, sondern nur im privaten Raum der Aktion stattfanden.³⁴⁸ Bei der Ankunft war kaum Publikum anwesend, obwohl bereits dies einen wichtigen integralen Bestandteil der Performance darstellte. Die Fotografien stellen nun, in ihrer heilenden Funktion mithilfe ihrer Ersatzleistung, einen Zusammenhang zwischen der Performance und ihrer »Vorbereitung« her. Helen Iball hatte resümiert, dass sich das Ende der Performance aufgrund seiner medialen Übereinkunft verschoben hätte. In diesem Falle verschiebt sich der Prozess des Anfanges durch seine fotografische Dokumentation, da sie das nicht Sichtbare zunächst einmal vergegenwärtigt.³⁴⁹ Was sich danach anschließt, ist eine Zurschaustellung der Aktion aus drei Perspektiven, zum einen von Caroline Tisdall, der langjährigen Begleiterin von Joseph Beuys, die zahlreiche Fotodokumentationen anfertigte und einen Text zur Publikation von *Coyote* beigetragen hatte sowie von den Fotografen Lorraine Senna und Gwenn Phillips, die in dieser Zusammenstellung eine wichtige »Randerscheinung« bilden.³⁵⁰

Die Arbeit von Caroline Tisdall erweist sich als streng narrativ, mit langen Passagen und kurz nacheinander eingefangenen Einstellungen, die das dynamische Konzept der Performance veranschaulichen. Auf die Verbindung zwischen Text und Fotografie in der Publikation habe ich bereits verwiesen. Die Bilder bieten einen Fundus

(1976), S. 7–16. Die Dauer von drei Tagen ist dem Werkverzeichnis zu den Performances von Joseph Beuys zu entnehmen; vgl. SCHNEEDE 1994, S. 330.

348 Bilder sind nicht nur als Speicher oder Archive zu begreifen, sondern als Verkörperungen, die als Zeugen und nicht nur als Zeugnisse in Erscheinung treten. Ludger Schwarte traut den Bildern eine verschiedene Beweiskraft zu, als es bei anderen Dokumenten der Fall ist, die auf ihr Zustandekommen zurückzuführen ist. Zugleich schildert er aber auch die Konstitution der medialen Beschaffenheit als eine Aussage, für die sich die Bilder engagieren, d.h. durch ihr Gegebenheit sind sie bereits eine Aussage und das auch unabhängig von ihrem Autor, der die Kamera führt: »Der Zeuge verbindet die sinnliche Gegenwart des Vergangenen mit seiner Performanz und engagiert sich mit diesem Akt der Bezeugung für das Gewesene gegenüber solchen, denen dieses unzugänglich ist«; vgl. SCHWARTE 2010b, S. 137 ff., Zitat Ebd., S. 150.

349 Vgl. IBALL 2002, S. 60. Joseph Beuys sollte keinen amerikanischen Boden betreten, nur in Filz gewickelt, als Schutz vor der Außenwelt, soll er von Düsseldorf in die Galerie Bloch befördert werden.

350 Der Großteil der Fotografien, die alle in Schwarz-Weiß gestaltet sind, stammt von Caroline Tisdall mit fünfundachtzig Einstellungen, sieben sind von Lorraine Senna und vier von Gwenn Phillips. Einblicke über das Umfeld der Aktion, u. a. vom Besitzer des Kojoten vgl. TISDALL 1998, S. 162.

aus Informationen, die als Anschauungsgegenstand der Beschreibung der Aktion dienen. Der Sprachgegenstand gründet auf den fotografischen Blick, die zusammen einen Chronotopos ausbilden und illustrativ die Momente der Anspannung, der sich aufbauenden Konzentration des Handlungsgefüges und die Momente der Entspannung vergegenwärtigen (Abb. 27 und 28).³⁵¹ Eingeführt wird die Sequenz mit einer Ansicht von »Little John«, so lautet der Name des Kojoten, wie er argwöhnisch den Blick in die rechte Bildhälfte richtet. Joseph Beuys bereitet seine Utensilien vor, den Hirtenstab und die Triangel hatte er bereits zur Hand. Folgend baut sich die Sequenz aus Handlungszusammenhängen auf, die ein und ein viertel Stunde andauerte: Der Künstler ist in eine Filzdecke gehüllt; der Hirtenstab schaut am Kopfende heraus. Der Kojote richtet seine ganze Anspannung auf die »plastische Form«, die ihren Zustand stetig ändert. Das Ändern der Formen- und Volumenverhältnisse diente der Kommunikation zwischen Mensch und Tier. Anschließend fiel der Künstler auf die Seite und blieb regungslos liegen. Der Kojote reagierte auf die Situation, mal abwartend und mal blickend, mal desinteressiert und mal neugierig. Unter Umständen von Aggression erfüllt, zerfleischte er den Filzhaufen respektive die ausgelegten *Wall Street Journals*, auf die er auch urinierte. Mit einem plötzlichen Ruck sprang die liegende Gestalt auf, warf ihre Filzhüllen ab, um dann drei Mal auf eine Triangel zu schlagen, gefolgt von einem Turbinengeräusch, das von einem Tonbandgerät abgespielt wurde. Daraufhin entspannte sich die Situation. Der Künstler warf dem Kojoten seine Handschuhe entgegen, welcher damit spielte, um anschließend die *Wall Street Journals* wieder zu einem Stapel herzurichten. In der hinteren linken Ecke des Raumes nahm der Künstler auf einem Strohhaufen platz, um sich auszu-ruhen. Der Kojote tat es ihm gleich und besetzte den Filzhaufen in der Mitte des Raumes als sein Lager. Mit kleinen Abweichungen wiederholte sich der Ablauf des Geschehens um die dreißigmal, mit unterschiedlichen Stimmungen und Reaktionen, beobachtet von einem Publikum außerhalb des Käfigs.³⁵²

Caroline Tisdalls Fotografien zeichnen einen romantischen Ablauf der Aktion. Es sind Stimmungsbilder, viel mehr als nur bloße Handlungen. Die grobkörnigen

351 Vgl. dazu Kapitel II. 3.

352 Der Käfig spielt für die Kamera eine untergeordnete Rolle. Sosehr die Grenze als Barriere für den Besucher allgegenwärtig ist, um so mehr verflüchtigt sich diese im Prozess der Herstellung fotografischer Gleichnisse. Das soll nicht heißen, dass diese Grenze nicht mehr präsent sei, in vielen Aufnahmen ist sie noch zu erkennen bzw. sogar bindend, doch in vielen Einstellungen überschreitet die Kamera die Barriere, um einen exklusiven Blick zu erhaschen.

Aufnahmen, mit vorwiegend starken Schwarzwerten und Kontrasten, verkörpern in ihrer Gestaltung das Wesen der Ursprünglichkeit. Sie nutzt das vorhandene Licht, um Stimmungen einzufangen, die den fundamentalen Austausch zwischen der Natur des Kojoten und des Künstlers Joseph Beuys verbildlichen. Die Aufnahmen sind keineswegs perfekt, sie zeigen Unschärfe, Bewegungsunschärfe, die den Prozess und den Vorgang des ritualisierten Handlungsgefüges dynamisch wiedergeben; sie sind mal fern, als auch nah am Geschehen dran. Sie überqueren die ästhetische und räumliche Grenze der Absperrung; sie zeigen, mit Ausnahme von wenigen Fotografien, das Geschehen im Käfig und blenden das Umfeld aus.³⁵³ Der intime Blick der Kamera, der sowohl von außen, als auch von innen die Barriere der Zurschaustellung überwindet, ist nicht nur hinsichtlich des bildlichen Aufbaus und der Engführung des Zeigens von einer höchst vertrauten Verbundenheit gekennzeichnet, sondern auch von einer idealisierten Darstellung des Geschehens, die auf die Zuschauereinwirkung außerhalb des Käfigs bzw. deren Reaktionen und Anteilnahme am Ereignis, nicht eingeht. Das Hauptinteresse besteht am Dispositiv des Raumes und des Ereignens hinter der Absperrung. In der Tat ist es auch der Leistung der Fotografie zuzuschreiben, dass jene Bühne zur vollsten Entfaltung kommen kann. Der Raum hinter dem Käfig konstituiert einen Schauraum, der von der Kamera als autarker Gegenstand eingefangen wurde. Es ging hier nicht um die proklamierte Wirkung eines künstlerischen Austausches der Gebärde mit seinem Umfeld, dem Publikum, sondern um eine auf den Kojoten und der Realisation des Grundgedankens gestützte Aufführung, die sich der Kamera als Spektakel anbot.³⁵⁴ Die Kamera war Teilnehmer und Komplize des Prozesses, die sehr empfänglich war für das Geschehen, dass verdichtend und strukturierend, einschließend und ausschließend gebraucht wurde, um das Ereignis zu verkörpern.³⁵⁵

353 Nur auf einer einzelnen Fotografie ist eine Zuschauerbeteiligung auszumachen. Zu sehen ist ein unscharfer Kopf aus einer Rückenperspektive, der das Geschehen im Käfig beobachtet; vgl. TISDALL 2008 (1976), S. 52.

354 Zum Spektakel als gesellschaftliches Phänomen und seiner Nutzung von Fotografie; vgl. SEKULA, S. 126. Bertelli lokalisiert in der formalen Übereinkunft der Fotografie einen Kult, der von der Gesellschaft produziert wird. Daran angelehnt ist ein Realitätsbegriff, der dazu verführen soll, das Bild als gegeben wahrzunehmen; dennoch stellt dies nur eine trügerische Übereinkunft dar. Es geht nicht um Wahrheit, sondern um eine verblendete und trügerische Wahrnehmung, die als Form das fotografische Dispositiv bildet, nat. in Abhängigkeit zur gesellschaftlichen Forderung, die zu solch einem Gebrauch führen; vgl. BERTELLI 1982, S. 172 und 176. Siehe ebenfalls dazu FRITZ 2014, S. 119. Das Spektakel ist Grundlage für Partizipation als kollektive visuelle Erfahrung, die auch in ihrer medialen Vermittlung transportiert wird.

355 Vgl. FLUSSER 1989, S. 53. Zugleich verdecken die Medien ihre Herkunft und ihre Pro-

In diesem Sinne sind die Bilder, auch wenn sie den Prozess und den Entwurf verdeutlichen, keine Augenzeugen. Ich möchte an dieser Stelle den Begriff des »Bildzeugen« einwerfen, um das intermediäre Verhältnis der Zeugenschaft zu betonen. Eva Hohenberger hatte darauf aufmerksam gemacht, dass der Zeitzeuge eine mediale Konstruktion sei, die auf die Medien übertragen werden kann. Der »Bildzeuge« ist ein darstellendes Konvolut aus Abfolgen und Zusammenhängen, die jede Einzelne für sich, den bildlichen Zusammenhang, das Bildgeschehen und ihre Einschreibung validieren: Der Körper und der Raum wurde von einer medialen Abfolge überwacht.³⁵⁶ Die Fotografie gibt darüber Aufschluss, da sie zugleich Prozess und Anschauung vermittelt.³⁵⁷ Durch die Abfolge der Bilder entsteht eine innere Verbundenheit, die aufeinander verweisen und diskursiv ein Geschehen darlegen. An manchen Stellen hat dieser Prozess Risse und auch Unebenheiten, die den Vollzug durcheinander rüttelt. Der direkte Blick des Kojoten in die Kamera verweist auf die Verbundenheit des Kameraobjektives mit der Handlung, welcher anzeigt: Hier geht es um mich, um das Bild, um den Kojoten als Showman, der vom Künstler dirigiert wird (Abb. 29).

Nicht nur Nähe, sondern auch Distanz sind einkalkulierte Gegebenheiten der fotografischen Geste, wo der Zugriff sowohl von einem erhöhten Standort, als auch innerhalb des Käfigs möglich ist (Abb. 29). Bei einer Aufnahme von Lorraine Senna sehen wir den Kojoten Little John hinter der Absperrung stehen. Das rautenförmige Raster des Zaunes ist deutlich zu erkennen. Der Blick des Kojoten richtet sich in den Zuschauerraum. Rechts von ihm befindet sich ein Stapel *Wall Street Journals* und im Hintergrund ist die Filzplane zu erkennen. Im Gegensatz dazu steht die Aufnahme von Caroline Tisdall. Als erster Unterschied fällt auf, dass sich das rautenförmige Muster der Absperrung nicht auf die Bildebene eingeschrieben hat. Des Weiteren sehen wir an der linken oberen Bildhälfte einen Teil des Hirtenstockes, rechts daneben ein Paar Beine, oberhalb des Knies abgeschnitten. Der Kojote befindet sich ca. einen Meter weiter vorn im Bild. (Abb. 29 oben). Folgt man der Flanke des Tieres in den hinteren Teil der Aufnahme, so sehen wir dort die Filzplane, in der eine Taschenlampe eingewickelt ist, die in

duktionsbedingungen. Sie liefern »Strukturen, Strategien und Funktionen«; MERSCH 2006, S. 1.

356 Siehe dazu HOHENBERGER 2003, S. 108.

357 Darunter versteht sich natürlich auch die Mechanik der Apparatur, die das Geschehen vorbereitet. Die Bedingung der Einschreibung ist an die technischen Möglichkeiten der Einstellung von Apparatur und Fotograf gekoppelt; vgl. BÜSCHER 2009, S. 10.

Richtung Kamera leuchtet. Der Kojote blickt direkt in die Kamera. In Momenten wie diesen wird das Referenzsystem zwischen dem Künstler Joseph Beuys und dem Kojoten Little John unterbrochen. Als dritter Beteiligter gerät der Fotograf in den Fokus des Tieres. Die Nähe auf den Bildern zeugt gleichzeitig von der Nähe der Fotografin zur Aktion, in denen sich die Grenzen der Barriere im buchstäblichen Moment auflösen. Die Standortbestimmung der Fotografie ist im Käfig zu lokalisieren: Die Aktionskette zwischen Tier und Künstler gerät aus dem Gefüge.³⁵⁸

Anhand des Risses werden verschiedenste Formen der Remediation deutlich, die sich unabhängig vom erzählerischen Handlungsmotiv in der Handlungsabfolge aus Beobachtung und Einschreibung entwickelten. Zum Beispiel zeigen sich Momente des Innehaltens, die ich bereits im Kapitel zur Ikone diskutiert habe. Die Besonderheit des fotografischen Konvoluts besteht in ihrer Vielfältigkeit, verschiedenste Modi des Zeigens zu verinnerlichen und zu nutzen, auf dessen Unterscheidung ich hier nochmals eingehen werden, um diese Schwelle der Bildproduktion hervorzuheben. Die Dokumentation erfährt durch die Arbeiten von Gwenn Phillips und Lorraine Senna einen anderen Impetus, die sich von den Fotografien Caroline Tisdalls wesentlich unterscheiden. Sehr deutlich wird dies bei einer Fotografie von Gwenn Phillips (Abb. 30). Zu sehen ist, leicht rechts vom Bildzentrum weggerückt, eine vermummte Gestalt. Wie man weiß, handelt es sich um Joseph Beuys, mit dem nicht zu erkennenden Gesicht zur Kamera gerichtet, einen Hirtenstab in der Hand haltend, welcher an seiner linken Gesichtshälfte vorbei, in die Höhe emporgeragt. Die Aufnahme ist aus einer direkten Frontalansicht aufgenommen; die vermummte Gestalt thront über den Bildraum. Über zwei große Fenster zu seiner Rechten dringt helles Tageslicht ein. Auf der gegenüberliegenden Seite zeichnet sich zu der Linken des Künstlers ein dunkler Schatten ab, der sich in der Verlängerung zur Wand zu zwei schemenhaften Figuren aufsplittert. In der hinteren linken Ecke des Raumes liegt verteilt etwas Stroh aus, davor, auf der Höhe des Künstlers zu seiner Rechten die Filzplane, im Bildvordergrund ein paar lose Zeitungen und

358

Daniel J. Boorstin hat 1961 unter Beobachtung der aktuellen Kunstszene den Terminus »Pseudoevents« geprägt. Darunter versteht sich ein Event, welches nur veranstaltet wird, um aufgezeichnet zu werden. Dieses sogenannte »after life« ist im Zuge der Kommerzialisierung von Performance Art von entscheidender Bedeutung als das Liveerleben, vgl. zu Boorstin LÜTTICKEN 2005B, S. 25. Bei *I like America and America likes me* von Joseph Beuys wird ein erheblichen Aufwand der Dokumentation betrieben. Der Einsatz von drei verschiedenen Fotografen, sowie die Filmarbeiten zeugen von einem Spektakel, dass unter Umständen eben genau dafür gemacht wurde, aufgezeichnet zu werden.

ein Zeitungstapel. Zwischen der Kamera und dem Künstler befindet sich, über das fotografische Blatt verteilt, als trennende Barriere, ein rautenförmiges Gitter. Der Kojote ist nicht auszumachen.

Die räumliche Situierung des Geschehens zwischen beobachtender Kamera und dem agierenden Künstler ist eindeutig. Die Pose des »Hirten hinter Gittern« auf der einen Seite und die Kamera auf der anderen Seite. Als Erstes fällt die starke Betonung der räumlichen Trennung durch die Absperrung auf. Wie eine Folie legt sich das Rautenmuster vor das Motiv, welches in seiner kompositorischen und statuarieschen Ausgeglichenheit *per exemplum* das Motiv spirituell auflädt. Als spirituelle Figur angelegt, spielt die Fotografie mit den Versatzstücken der christlichen Kultur. Dem links einfallenden grellen Licht wird ein dunkler Schatten, der von der im Bildzentrum sich befindenden Figur ausgeht, entgegengestellt. Wer denkt nicht sofort beim Anblick der Figur an ein gotische Gewand, den Portalskulpturen der großen Kathedralen oder gar an eine Mönchskutte. Wie sehr lässt sich das dem Zufall zuschreiben? Um der Frage nachzugehen, möchte ich auf ein bisher noch nicht besprochenes Detail eingehen. Auf der linken Seite des Bildes sehen wir einen flüchtigen Schatten. Solch ein Schatten entsteht entweder durch eine falsche Handhabung der Kamera, sei es, dass ein Finger vor die Linse fällt, oder durch eine Langzeitbelichtung, die oftmals bei Aufnahmen mit schlechten Lichtverhältnissen angewandt wird, um genügend Lichtmaterial für den empfindlichen Film zu bündeln. Auf der Fotografie sind zwei schemenhafte Beine, die einen Schritt zu machen scheinen, zu erkennen. Etwas weiter oberhalb zeichnet sich ein Oberkörper ab, der sich im Licht auflöst und wie von Geisterhand verschwindet. Der linke mittlere Teil des Bildes ist vollkommen geschwärzt. Dies lässt vermuten, dass sich bei der Langzeiteinstellung eine dritte Person im Raum befunden hatte, die bei der Aufnahme des Motivs versehentlich in den Fokus der Kamera geraten ist, und wieder aus dem Bild austritt. Wie wir sehen, ist dies nicht ganz geglückt. Somit gehört dieses Bild zu den wenigen Bildern der Reihe, um genau zu sein sind es nur zwei, lässt man die Bilder der Anfahrt und der des Abtransportes des Künstlers zu Beginn und Ende der Aktion außer Acht, auf denen eine weitere beteiligte Person außerhalb des Künstlerkreises zu sehen ist, auch wenn dieser nur als »Geist« erscheint.³⁵⁹

359

Bei der zweiten Fotografie handelt es sich um einen weniger geglückten Over-Head-Shot, auf dem der Kopf eines weiteren beteiligten Zuschauers zu sehen ist; vgl. TISDALL 2008, S. 52.

Das Bild ist durch seinen strukturierten und statischen Aufbau nicht der Zufälligkeit zuzuschreiben, sondern der Inszenierung. Die kontrastreiche Dichte aus dem hellem gleißenden Licht auf der linken Seite des Bildes, der stark akzentuierten Schatten als Gegenspieler, die statuarisch anmutenden Gestalt im Bildmittelgrund und die rautenförmige Vergitterung zeugen von einer hohen ästhetischen Aufladung des Bildsujets. Die Wahl der Kontraste und die Verarbeitung des Schwarz-Weiß verleihen der Handlung eine plastische Gestalt, wie vermutlich vom Künstler intendiert, um der Spiritualisierung des Geschehens nachzuhelfen. Die stehende Figur im Bildmittelgrund verharrt in einer Pose, die zu einem bildwirkungsträchtigen Gegenstand erhoben wird und nicht erst aus dem Augenblick der Bildentstehung hervorgeht.³⁶⁰ Als ein Indiz trägt hierbei der geisterhafte Schatten des Bildes einen erheblichen Anteil bei, der zugleich vermuten lässt, dass bei der Entstehung dieser Fotografie, der Künstler Pose gestanden haben muss, da dieser im Gegensatz zum »Geist«, nicht schemenhaft verblasst, sondern den Betrachter klar konturiert anblickt und so den Fixpunkt der Fotografie bildet. An dieser Schwelle wird der intime Moment zwischen Künstler und Tier durchbrochen; die Barriere zwischen der rituellen Praxis und der äußeren Einflussnahme verschwimmen miteinander. Auf vereinzelt Fotografien ist jenes Verschwimmen der Grenzen buchstäblich festgehalten. Die Konturen des löchrigen Zaunes verblassen, bis sie letzten Endes komplett aus der Bildwirklichkeit verschwinden (Abb. 29).³⁶¹

In der Publikation von Caroline Tisdall sind vier Fotografien von Gwenn Phillips zu finden, die als »Aufnahmen« weniger über die Aktion verraten, als vielmehr von einem ikonischen Moment ausgehen. In aller Gänze können diese Fotografien im Vergleich zu Caroline Tisdalls Arbeit, die viel stärker »biografisch« mit der Performance verankert ist, als ästhetische Schaustücke eines Augenblicks angesehen werden, die sich aus dem Biografismus der Aktion *I like America and America likes me* herauslösen. Dafür stehen zum einen Situationen, die nur in ihrer statuarischen Augenblicklichkeit aufzulösen sind und zum anderen, durch die Stellungnahme des Fotografen zur Performance, die sich nach formalen Kriterien der Situation annähert. Als Bild ver-

360 Joseph Beuys hat auf radikale Weise am Bild und der Wirkung seiner Person hingearbeitet. So ließ er u. a. den Film zu Coyote von Farbe in Schwarz-Weiß umkopieren; vgl. BLUME 2006, S. 359.

361 In der Tat, ist häufig ein Verschwimmen der Konturen des Zaunes zu vernehmen, welcher auf einigen Bildern sogar gänzlich verschwindet. Andere Einstellungen betonen die Konturen des Zaunes als Textur, die ein Inneres und Äußeres im Bild herstellen; vgl. TISDALL 2008 (1976), S. 75 und 53.

stehend, nutzt der Fotograf das tierisch-menschliche Arrangement für einen ästhetisier-ten und nicht für einen biografischen Zugriff auf die Situation (Abb.31): Die Performancesituation wird in ein formales Problem aufgelöst, bei dem die Kameraeinstellung über den Handlungsinhalt Oberhand gewinnt. Die Bezüge sind nur piktoral als Referenzsystem zu entschlüsseln, bei der die Handlungsebene des Geschehens in symbolträchtige Arrangements überführt wird.³⁶²

5. Performance – Bild – Artwork

Aus der vorangestellten Perspektive zur Ikone lassen sich verschiedene Mutmaßungen über die Fotografie als Objekt und Bildträger anstellen, die wenig mit dem Ereignis als Event gemeinsam haben und wohl eher mit dem Grundgedanken der Wiederaufführung und Stellvertreterposition verankert sind. Amelia Jones Ansicht nach können Mutmaßungen über das fotografische Dispositiv getroffen werden, in denen fotografische Bildwirklichkeiten sich selbst darstellen, die ein leibhaftiges Erleben nicht unbedingt als Voraussetzung haben.³⁶³ Dieser Sachverhalt trifft auf eine bestimmte Form der Performancefotografie zu, die in diesem Abschnitt diskutiert werden soll. Der Terminus *Body Art*, der Untertitel *performing the subject* nimmt die Antwort schon voraus, geht von einem Gleichsetzungsverhältnis von Objekt und Subjekt aus, von Fotografie und Darstellung respektive von Fotografie und künstlerischer Inszenierung des Körpers. Das Objekt und das Subjekt bedürfen einander: Die Fotografie ist Zeuge und bezeugt das Dasein der Person, sprich der Modus des Fotografierens dient als historische Referenz. Der Körper gebraucht dieses Mittel, um sich über das historische Dasein zu definieren und Ausdruck zu verleihen. Hiermit spielte Amelia Jones auf jene Fotoperformances an, die vor einer Kamera unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfanden.³⁶⁴ Die

362 Insbesondere fällt auf, dass die Fotografien ein weitaus feineres Korn aufweisen und das die Lichtsituation um einiges klarer abgebildet wird. Harte Konturen, wie im Bild Nr. 31 (Siehe Abbildungsverzeichnis) und die sich im Gleichgewicht befindenden Volumina des Bildaufbaues, sprechen für einen ästhetisierten Kontext von Performancefotografie, die sich gegenüber von Caroline Tisdalls Arbeit deutlich abhebt.

363 In ihrem Aufsatz »Presence« *in absentia* will Amelia Jones denjenigen entgegentreten, die behaupten, dass nur die bewusste Erfahrung der Livesituation dazu privilegiert, über Performance Art/Body Art zu urteilen und zu schreiben; vgl. JONES 1997, S. 12.

364 Amelia Jones diskutiert neben Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* (1975) eine Fotoperformance von Yayoi Kusama mit dem Titel *Self-Portrait* (1962). Sowohl Fotoperformance, als auch Dokumentationen von Performance Art/Body Art dienen als Ersatz für den Körper, welcher als Material genutzt wird und weisen ihm zugleich einen historischen Stellenwert zu; vgl. JONES 1997, S. 16. Indem Amelia Jones den Unterschied der Einschreibung weitestgehend außen vor lässt, betont sie

Fotografie hat dabei die Funktion, aus einem privaten Moment, Öffentlichkeit zu schaffen, Eindrücke zu ermöglichen und ein vorgefertigtes Konzept von Körperdarstellung zu übermitteln, was den Kunstwertcharakter natürlich neu definiert und so einen Gegenstand hervorbringt, der sich vom Körper und der Aktion löst. Das Liveerleben der Performance ist im Kontext der *Body Art* nicht zwingend erforderlich, da die Medien der Reproduktion das Kunstwerk verkörpern, in sich einschließen und repräsentieren. Rückführend handelt es sich um eine »entkörperlichte« Form der Selbstdarstellung und des Ausdruckes, mithilfe performativer Modi. Dieser besondere Modus der Kunstproduktion ist keinesfalls einseitig und nur auf das Medium der Fotografie zu beschränken, sondern in seiner Vielfältigkeit erfahrbar, als Fotoperformance, als nachträgliche Einführung des Objektes in den Kunstmarkt und als Videoinstallation.³⁶⁵

In Thomas Dreher's Untersuchung der künstlerischen Avantgarde der 50er und 60er Jahre wurde der Transit von Weltbeobachtungen in eine Kunstbetrachtung anhand aktionistischer Künste diskutiert und wie sich diese Entwicklung gegenseitig beeinflusst und neue Formzusammenhänge konstituiert. Unter dem Einfluss der Medien entstehen neue Konfigurationen aus Kunst- und Weltbeobachtung, die neue Modelle des Sehens vermitteln. Ein besonderes Augenmerk, und dies ist auch für die *Body Art* von enormer Bedeutung, liegt im Transit einer Botschaft, die innerhalb eines sozialen Kontextes nach konkreten Vermittlungsstrategien verlangt, um den Gegenstand der Anschauung zu verankern.³⁶⁶ Laut Amelia Jones sind die fotografischen Erzeugnisse innerhalb der Geschichte gebunden. Sowohl das Ereignis, als auch die Dokumentation stellen sich gemeinsam als fotografisches Dispositiv aus. Diese Verbindung aus Ereignis und Bild setzt sie voraus, um die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schließen.³⁶⁷ Dies ist nicht nur einer radikaler Bruch zur These Peggy Phelans – eine

den eigentlichen Gehalt ihres Kunstverständnisses von Performance Art/*Body Art*, die den Körper als Material ins Zentrum der Beobachtung stellt. Für prozessorientierte Kunst oder auch Langzeitperformances ist jene Reduktion auf das körperliche Potenzial der Performance Art dennoch hinderlich, da sowohl Zeit und Raum aus dieser Repräsentationsform und Betrachtungsweise verschwinden. Eine Thematik, die insbesondere Künstler wie Tehching Hsieh und Marina Abramović anschnitten; vgl. dazu *THE ARTIST IS PRESENT* DVD und die Darlegung in *HEATHFIELD/HSIEH* 2009.

365 Nach amerikanischem Recht erhält der Künstler ein Recht auf das Copyright seiner Kunst nur durch ihre Vervielfältigung. Eine Liveperformance schafft noch kein Recht auf Eigentum; vgl. *AUSLANDER* 1999, S. 131 – 133.

366 Vgl. *DREHER* 2001, S. 39f.

367 Susan Sontag spricht von einer Besitzergreifung der Fotografie über ihren Gegenstand. Dieser muss unterschieden werden, um Aussagen über den Bildgegenstand und ihrem Gebrauch zu treffen. Das fotografische Bild kann hierbei als Surrogat die-

Performance kann und darf nicht reproduziert werden, da sie ihr postuliertes Dasein, ihre Seinsbestimmung mit der Reproduktion negieren würde – sondern zugleich eine Notwendigkeit, um die materielle Produktion von Körperlichkeit mit den Mitteln ihrer Einschreibung zu hinterfragen. Für Amelia Jones ist der Körper in Verbindung mit der fotografischen Apparatur und der Geste das Statement, welches den Body Art Kontext herausbildet. Durch den Einsatz der Fotografie verändert sich das Sujets und der Zugriff auf den Körper, der als Einheit zerstückelt wird.³⁶⁸

Eine deutliche Unterscheidung muss zum Gebrauch und Einsatz der Fotografie getroffen werden, die über den Kunstwertcharakter des Objektes mitbestimmt. Das Beispiel von Lynda Bengalis (Abb. 32) gibt darüber erheblichen Aufschluss. In einer exaltierten, erotisch/ironisch hoch aufgeladenen Szene, sehen wir die Künstlerin in einem Halbprofil, nackt posieren. Ihr Körper wurde oberhalb des Knies bis zum Kopfende abgelichtet. Ihre linke Hand ist auf die Hüfte gestützt. In der rechten Hand hält sie einen großen doppelköpfigen Dildo zwischen ihre Beinen. Der Blick, von einer Sonnenbrille verdeckt, zeigt in Richtung der Kamera. Anhand der Fotografie lassen sich natürlich verschiedene Kriterien festmachen, die das Ereignis in den Body Art Kontext überführen. Dennoch scheint die Platzierung des Mediums von tragender Bedeutung zu sein und nicht nur der eingefangene Moment von Körper und Geste. Die Reproduktion bedarf eines Raumes, die den Kontext des Kunstobjektes und seines Gegenstandes prägen. Lynda Bengalis inszenierte ihre Darstellung als Werbung im Kunstmagazin *Artforum*, um mit ironischem Blick die Künstlerselbstdarstellung im Magazin zu kommentieren. Hiermit ändert sich die Grundbedingung der Bedeutungsstiftung für das Fotoobjekt, die in einer Verwandtschaft von Fotografie und Body Art nicht hundertprozentig aufgeht.³⁶⁹

nen; es entsteht eine Konsumentenbeziehung, die je nach Betrachtersituation unterschiedlicher Motivation folgt. Als drittes Kriterium macht sie den medialen Gehalt der Fotografie stark, die Informationen bereithält, verfügbar macht, unabhängig von der eigenen Erfahrung. Darin scheint der Begriff der Body Art aufzugehen, die als reine Informationsanordnung zu lesen ist; vgl. SONTAG 1978, S. 143.

368 Damit tritt nun der Gebrauch des fotografischen Materials in den Vordergrund. Wie werden die inszenierten Bilder genutzt bzw. besprochen. Als eigenständiger Werkkomplex schaffen sie Wahrnehmung unabhängig von den Standortfaktoren der Produktion. Sie gleichen inszenierter Fotografie, die je nach Einsatz einen Teil der Wirklichkeitskunst ausmacht, als Dokumentation von Veränderungen, wie bei der Künstlerin Orlan oder sie sind Ergebnis einer Zurschaustellung von Körperlichkeit, die sich nur momentan auf dem Bild einschreibt. Sie gleichen einem Porträt, mal mit und mal ohne Ausstattung und Verkleidung.

369 Das Magazin *Artforum* wurde 1962 gegründet. Einen Überblick über die Anfänge und Kontroversen vgl. ALLEN 2011, S. 13 ff.

Gwenn Allen hatte bei seiner Einordnung dieses Projektes richtig geschlussfolgert: Das Kunstwerk ist weder die Fotografie, noch der Körper der Künstlerin, die sich in Pose wirft, sondern der Werbecharakter, also die Werbung im Kontext der Kunstzeitschrift. Somit handelt es sich um ein autarkes Artwork im Rahmen der Zeitschrift.³⁷⁰ Lynda Bengalis hat hierbei einen wunden Punkt des Künstlerselbstverständnisses deutlich zum Vorschein gebracht, die durch die Mechanismen der Reproduktion und sozioökonomischer Bedingungen geformt wird.

Eine Betrachtung zu Vito Acconcis Performance *Trademarks* (1970) ermöglicht weitere Einsichten. In einer Ansicht aus 3 × 3 Feldern sehen wir ein Arrangement aus acht Fotografien, die sich um einer Detailaufnahme einer Bisswunde, die sich als grafische Reproduktion im Zentrum befindet, anordnet (Abb. 33). Begleitet wird die Darstellung von einem erläuternden Text. Der Künstler saß nackt in seinem Atelier vor einer weißen Wand. Er fügte sich mit seinem Mund Bissverletzungen zu. Eine Fotokamera dokumentierte das Geschehen. Die Fotografien zeigen, wie Acconci sich Bisswunden am Oberschenkel, dem Oberarm und dem rechten, als auch linken Knie zufügte. Die Anordnung aus Text und Fotografie wurde anlässlich einer Sonderausgabe des Magazins *Avalanche* für die Publikation erstellt, die sich der Dokumentation von Vito Acconcis Schaffen widmet.³⁷¹ Eingebunden in die Zeitschrift unterliegt das Format dem redaktionellen Layout.³⁷² So entstand aus dem ursprünglich angedachten Werk ein neuer Gegenstand, in denen sich die »Mechanismen der Kunst« zugunsten eines neuen Verhältnisses, bestehend aus Kunstobjekt und Repräsentation, verschoben haben. Das Veröffentlichen des Werkes in einer Zeitschrift hat eine Demokratisierung der Kunst zur Folge. Damit verschiebt sich das Arbeitsfeld des Künstlers in den Bereich der Öffentlichkeitsarbeit, in denen das Anliegen der Kunst in Artworks überführt wird, die sich den Grundbedingungen der Presselandschaft anpassen. Kunst- und Weltbeobachtung, Alltagskultur und Kunstgeschehen vermischen sich miteinander. In diesem Sinne ist auch

370 Gwenn Allen beschäftigt sich intensiv und sehr ausführlich mit dem Zeitschriftenwesen als Alternative Space; vgl. ALLEN 2011.

371 Das Magazin *Avalanches* erschien von 1970 bis 1976 in 13 Ausgaben. *Trademarks* wurde in der sechsten Ausgabe, Herbst 1972 veröffentlicht.

372 Von der Aktion *Trademarks* existiert ein limitierter Druck in Auflagenhöhe von 50 Exemplaren. Die Lithografie greift eine Situation heraus, in der sich Vito Acconci in seinen rechten Oberschenkel beißt, mit einer Detailaufnahme der Wunde. Rechts davon befinden sich einige Notizen und grafische Darstellungen des Künstlers und eine Signatur mit Nummerierung; vgl. Abb. 33, unten.

der Kontext der Body Art nicht nur auf den Körper des Künstlers zu reduzieren, sondern der Ort der Vermittlung, der je nach Kontext verschieden ist, bestimmt den Inhalt der künstlerischen Aussage.³⁷³

An den folgenden Beispielen soll die progressive Tendenz zur Bildlichkeit von Performance Art zur Debatte gestellt werden. Ausschlaggebend hierfür sind fotografische Arbeiten, die in Zusammenarbeit mit professionellen Fotografen entstanden sind. Die fotografische Arbeit kann im Nachhinein, dazwischen oder im Vorfeld einer Aktion erfolgen. Die australische Performancekünstlerin Jill Orr hatte ein raffiniertes System aus künstlerischen Fragestellungen entwickelt, die zurückgehend auf Carolee Schneemann, das Bild in den Fokus der Künftleraussage setzte. Ihre performativen Arbeiten verstehen sich als lebende Bilder, die als Einzelaufnahmen das Grundgerüst der Performance verinnerlichen.³⁷⁴ Die Fotografien der Aktion *Bleeding Tree* (1979) zeigen die junge Künstlerin an einen Ast, eines abgestorbenen Baumes, hängen (Abb. 34–36). Für die Aufnahme lehnte die Künstlerin ihren weißen, mit Lehm überzogenen Körper auf zwei abgestorbene Äste. Ihre Arme hatte sie nach vorne gestreckt, um ihr so den nötigen Halt zu geben. Der Kopf ist leicht nach oben geneigt und die Augen sind geschlossen. In einem zweiten Setting hing sie an einem Seil, das an dem Baum befestigt wurde. Ihre Arme hatte sie zur linken und rechten Seite hin ausgebreitet. Im Fokus der Kamera befindet sich der über dem Boden schwebende Körper, welcher als symbolische Träne des Baumes inszeniert ist. Aufgenommen von der professionellen Fotografin Elisabeth Campbell, schuf sie mit der Künstlerin ein Bildprogramm, welches vielerlei Bezüge zur Kunstgeschichte herstellt: Die christusähnliche Pose, die ruhige und in sich gekehrte Haltung, der abgestorbene Baum, das tote Holz, das Leid, welches sich nun im weiblichen Körper widerspiegelt, sind nur einige Assoziationen, die sich beim Betrach-

373

Das Forum der Zeitschrift ist ephemerer Natur, weshalb die Zeitschrift ebenso von Kunstliebhabern geschätzt wird, um aktuelle Ereignisse zu verfolgen. Die Zeit bringt es aber auch mit sich, dass die Zeitschrift zum Gegenstand des Interesses wird. Kleinere Auflagen haben zur Folge, dass die Zeitschrift als Kunstgegenstand gehandelt wird. Das Zeitschriftenwesen wird zu einem Ort der Kunstproduktion, in dem Kunstwerke nicht nur reproduziert werden, sondern auch Kunstwerke entstehen, die mit Ablauf der aktuellen Ausgabe vom Markt verschwinden. Für die Performance Art und Concept Art entstehen dadurch neue Repräsentationsmöglichkeiten, die sich in den 70er und 80er Jahren bis heute wiederfinden. Es entstehen Artworks, die eine Verbindung zu der Aktion aufweisen, die jedoch unterschiedlich genormt werden. Es geht um Gestaltung, Repräsentation und um Kontextualisierung, die im tradierten Rahmen der Reproduktion schon immer für die Kunstschaffenden von Bedeutung war.

374

Vgl. MARSH 2014, S. 124.

ten der Bilder einstellen. Eine dritte Fotografie zeigt die Künstlerin in einer yogaähnlichen Pose, der Rücken neigt sich über dem Boden, während die Hinterbeine und der Kopf, welcher sich zur Nase in der Erde eingegraben hat, den Oberkörper stützen. Anne Marsh hatte in ihrer umfassenden Darstellung zur Geschichte der Performance Art in Australien hervorgehoben, dass jene Fotografien, was unschwer zu erkennen ist, gestellt sind. Des Weiteren führte sie aus, dass die Fotografien im Vorfeld der Performance entstanden sind und dass diese als Projektionen bei der Liveperformance benutzt wurden.³⁷⁵ Das ist nicht nur eine besondere Aufführungsbedingung, sondern auch ein unterschiedener Modus der Ansteckung des eingetragenen fotografischen Materials durch das Liveevent. Die einundzwanzig Aufnahmen umfassende Fotoserie versteht sich, laut einer Aussage der Künstlerin, als eigenständiges Repräsentationsformat ihrer Aktionskunst:

I have always tried to separate the format of representation. To try to create an essential something that will carry the idea across the medium. That means that the documentation is not necessarily an accurate representation of the live work. That has never been my concern. I am concerned with creating images that can be distilled and read as single framed photographic moment or video footage edited with rhythm dictated for the viewing audience.³⁷⁶

Die Fotografien, die im Voraus der Aktion entstanden sind, gelten nicht als Dokumentation. Dennoch besteht ein direkter Zusammenhang zwischen der fotografischen Arbeit und der Aufführung, da sie als Teil der Ausstattung zur Bühne gehörten. Als begleitender Umstand des performativen Raumes haben sie Bedeutung als Objekt, in dem sie sich selber repräsentieren. Somit haben die Fotografien eine »iconic identity«, die eben genau das repräsentiert, was sie bedeutet: ein Bild zu sein.³⁷⁷ Insofern ist der Modus der Bilderzeugung vorbereitend zum Ereignis zu verorten.

Bei einer nachträglichen Dokumentation von Performance Art wandelt sich das Verhältnis von Bild und Einstellung. Nao Bustamante stellte mit der fotografischen Einschreibung ein Destillat her, das mit Bestimmtheit in den Prozess der Aufführung übernommen wurde (Abb. 37). Es handelt sich hierbei um die Aktion *Given Over*

375 Die Performance fand anlässlich der Third Sydney Biennale, European Dialogue, Gallery of New South Wales und The Paris Biennale, 1980, im Musée D'Art Modern statt. Eine Auflistung aller Aufführungen findet sich auf der offiziellen Homepage der Künstlerin; vgl. <<http://jillorr.com.au/e/bleeding-trees>>, 28.06.2016.

376 Jill Orr zitiert nach MARSH 2014, S. 68.

377 Der Begriff geht auf Keir Elam zurück. Er beschreibt mit dem Terminus Objekte der Aufführung, die nicht symbolisch für etwas anderes verwendet werden, sondern für ihre eigentliche Bestimmung genutzt wird. Ein Tisch bleibt ein Tisch und wird beispielsweise nicht als symbolischer Berg verwendet; vgl. ELAM 1980, S. 22f. Siehe weiterhin dazu CHARLSON 1989, S. 11.

to Want (2007), die in ein fotografisches Äquivalent überführt wurde, das mit der Konvention des Porträts und des Körpers als Material spielte. Die Fotografie bietet eine Fülle an Ansatzpunkten, die das Bild in einem historischen oder genderorientierten Kontext rücken. Im Sinne der dokumentarischen Erfassung von Performance Art, scheint die Fotografie in vielerlei Hinsicht irrelevant zu sein. Es zeigt die Künstlerin in ein weißes Bettlaken gehüllt. Ihr Gesicht ist zum größten Teil verumumt, auf ihrem Kopf ist ein Tetrapack mit Blumen befestigt. Sie sitzt, auf ihrem linken Arm gestützt, den rechten Ellenbogen über das linke Bein geschlagen, der rechte Arm ist locker auf das rechte Knie gelehnt, auf dem Boden. Unter ihrer rechten Verse ist eine Orange mit durchsichtigem Tape befestigt. Das weiße Bettlaken und der Boden vor ihr sind rot beschmiert. Wie sich laut einer Aussage der Künstlerin herausstellte, handelt es sich hierbei um Rotwein. Die Fotografie dient als Verweis zur Performance, die als Nachbild bzw. Vorbild im fotografischen Setting fungiert. Das Gemeinschaftsprojekt von der Künstlerin und dem Fotografen Jorge Aceituno hatte sowohl ästhetische, als auch inhaltliche Zusammenhänge der Performance im Bild zusammengestellt. Der spontane Eindruck des Dokumentarischen wird zugunsten eines inszenierten Artworks aufgegeben und dadurch neue Rahmenbedingungen für das Ausstellen der Kunstperformance vorangetrieben.³⁷⁸ Die Pose, die auf der fotografischen Einstellung zu sehen ist, war bis zu jenem Augenblick nie Teil der eigentlichen Performance. Die Fotografie dient also als Bestandsaufnahme, als Prüfung möchte man meinen, die versucht, den Inhalt in möglichst konkreter Form zu vermitteln. Das Endergebnis war so überzeugend, dass einige Teile der fotografischen Reproduktion für die Performance *Given over to want* übernommen wurden. Die Fotografie markiert somit einen Transit von künstlerischer Idee, seiner Neuformulierung im Bild und der Übernahme in die Aktion. Das Bildwerden wird als künstlerisches Tool eingesetzt, in denen Erkenntnis, Repräsentation und Verkörperung in einer Anordnung zusammenfließen, die zu einer neuen Künstleraussagen beflügelt. Die Fotografie ist Künstlerselbstbildnis, Abbild der Aktion und Diskursgegenstand, die auf die folgenden Aktionen von *Given over to want* einen entscheidenden Einfluss ausübte.

Jede Einstellung und jede neu erstellte Passage aus dem Leben der

378

Das nachträgliche Umarrangieren der Relikte der Aktion verdichtet den Handlungszusammenhang in einem Bild, was einer Neuinszenierung von Kunstereignis und Kunstperson entspricht. Dem Bild geht sozusagen eine Performance voraus, die wiederum für das Fotoshooting neu in Szene gesetzt wird.

Performance Art schafft neue zusätzliche Bildinhalte. Lee Adams hatte eine seiner Arbeiten mit dem Fotografen Manuel Vason deshalb neu inszeniert.³⁷⁹ Der Londoner Performancekünstler ist bekannt für seine exzessiven und expliziten Aufführungen, die sich mit dem literarisch-philosophischen Werk von George Bataille auseinandersetzen.³⁸⁰ Für seine Performance *The Language of Flowers* (2003) inszenierte sich der Künstler als lebendes Gefäß (Abb. 38 unten). Lee Adams liegt mit dem Schultern auf einem roten, mit Rosen geschmückten Podest. Die Arme hat er für eine stabile Haltung hinter seinem Rücken ausgestreckt. Aus seinem Anus sprießt eine lange, weiße Blumengirlande. Dieses grundlegende Motiv wurde für die fotografische Arbeit durch ein weibliches Pendant und einer sehr auffälligen Ausgestaltung des fotografischen Raumes ergänzt (Abb. 38 oben). Das Podest ist nun erhöht und mit rotem Tuch ausgekleidet. Übernommen wurde die Pose. Beide Künstler liegen mit dem Rücken zur Kamera auf ihren Schultern, die Beine sind über den Kopf gestreckt, die Arme sind zur Seite ausgestellt, um die Balance zu halten. Links und rechts der beiden Podeste sind Kerzen aufgestellt und der Hintergrund ist mit einer üppigen grünen Hecke ausgeschmückt. Im Anus des Mannes, welcher sich links im Bild befindet, und in der Vagina der Frau, auf der rechten Bildseite, sind Blumen eingeführt; es handelt sich um weiße Lilien. Das Diptichon der männlichen und weiblichen Sexualität greift die Aktion aus dem Jahre 2003 erneut auf, um mittels der Pose das Selbstverständnis der Performance für eine erneute Betrachtung zur Verfügung zu stellen. Als Hybrid einer Aktion und Fotokooperation verweist diese Form der künstlerischen Ausgestaltung auf den Transit einer Idee, die aus einer performativen

379

Zu Manuel Vason siehe die kritische Diskussion bei BREEL 2011.

380

George Bataille, bekannt für seine Sammlung erotischer Erzählungen, die unter dem Titel »Das obszöne Werk« zusammengetragen sind, beschäftigte sich mit der Entgrenzung körperlicher Erfahrungen. Die Grenze bedeutet hier im wahrsten Sinne des Wortes ein Übergang zwischen Leben und Tod, zwischen innen und außen, und dem, was es verbirgt. Ein besonderes Interesse gilt Bataille dem Penis, der Vagina und dem Anus, die als Verbindungsstelle sowohl verbergen, als auch vermitteln. Die sexuelle Erfahrung steht stets in Verbindung mit dem Tod und dem Leben. In der Erzählung *Der Tote* (1967) macht die Hauptprotagonistin Marie, nach dem Tod ihres Freundes Édouard, eine rauschhafte Erfahrung, die von sexueller Gier/Verzweiflung und ausschweifenden Gelage geprägt ist. In dieser Darstellung emotionsloser und dennoch befreiender Lust wird der Wunsch nach Transzendenz, nach dem Übergang zum Reich der Toten in diesem Sinnbild veranschaulicht: »Sie soff, als ob sie sterben wollte. Das Glas viel ihr aus der Hand. Die Spalte ihres Hinterns erleuchtete den Raum.« BATAILLE 1967, S. 198. Auch im Werk von Lee Adams findet eine direkte Auseinandersetzung mit dem Übergang, der Entgrenzung und Erfahrung anhand der Körperöffnung statt. In der Neuinszenierung von Manuel Vason ist es sowohl beim Manne der Anus und bei der Frau die Vagina, die als Erfahrungswelten und Grenzwelten verhandelt werden.

Haltung heraus entstanden ist. Anders als bei Nao Bustamante, wird hier nicht mit den einzelnen Versatzstücken der Aktion gespielt, sondern die Aktion erneut nachgestellt, inszeniert und eine weibliche Komponente im Bild zur Seite gestellt. Das florale Setting im Freien und die Gegenüberstellung der beiden Geschlechter weisen auf ein Konzept der Identität hin, welches sich nicht nur zwangsläufig durch die Pose, sondern auch durch seinen Ursprung definiert. Die Fotografie zeigt ein Sinnbild vom Garten als Ursprung des gedeihenden Lebens, als auch vom Tot; die Kerzen gleichen einer Begräbnissituation, weiße Lilien dienen als Grabschmuck; sie sind Symbol für Vergänglichkeit, als auch für Unschuld und Reinheit; sie sollen schützen vor der Sünde. Darin gleicht das Motiv einem Vanitas Stillleben. Zugleich wird jene Bedeutung durch die Obszönität und Groteske der Performance gebrochen, doch nicht negiert. In der Fotografie von Manuel Vason fassen sich alle grundlegenden Elemente der Analyse des Kapitels auf eindringliche Weise zusammen, wo sowohl Neuinszenierungen, als auch Positionierungen eine wesentliche Rolle bei der Erfassung und Erstellung von Performancefotografie spielen. Alle dargelegten Konzepte nehmen bewusst Stellung zur Performance Art und dienen als Orte der Repräsentation und des Gedenkens, die als Begriff von Performance Art und als Begriff von Fotografie eine Einheit bilden. Jochen Gerz hatte einmal folgende Beobachtung in den Raum gestellt: »Als Kunst sind auch Fotos keine Frage der Belichtung.«³⁸¹ Es scheint so, dass die Standortbestimmungen, Belichtungen, Einstellungen, sowohl von Fotografenseite, als auch von Künstlerseite, die Einschreibung von Performance Art schon sehr früh mitbestimmt hatten und die das Bild der Performance Art bis heute prägen. Zumindest in der aktuellen Debatte um Fotografie und Performance Art entstanden Kooperationen, die sich gegen die Ästhetik des flüchtigen und spontanen Eindruckes richten. Das rechte Licht zu finden, aussagekräftige Positionen zu bilden und auch neu in Szene zu setzen, dies alles sind künstlerische Methoden der Selbstinszenierung von Kunstgegenstand und Künstlerpersönlichkeit. Von einem »augenscheinlichen« dokumentarischen Modus, u.a. bei Joseph Beuys und Valie Export, wandelt sich die fotografische Dokumentation hin zu einer Selbstbefragung am Medium, siehe Chris Burden, und wird zugleich Kunstgegenstand im Museum, im höchsten Grade ästhetisiert, das Spektakel feiernd, wie bei Jill Orr und Lee Adams. Die Vielzahl der Ausprägungen ist unerschöpflich und steht sogleich symptomatisch für das Bewusstsein

der Performance Art und ihrer Arbeit, die nach voraussetzungsreichen Modi der Einschreibung verlangen, die der artifizialen Genugtuung entsprechen. Dazu zählt eben auch die Tatsache, sich gegen oder für ein Bild zu entscheiden.³⁸²

IV. VIDEO UND FILM

Du sagst das ja nur aus purer Angst, weil du die Verfügungsgewalt über das, was du erschaffen hast, nicht verlieren willst. Es ist eine Flucht nach vorn. Du willst deiner eigenen Abwesenheit zuvorkommen, aber solange deine Werke noch existieren, werden sie dich auf irgendeine Weise verkörpern, auch wenn du nichts mehr davon weißt und dein Name schon lange vergessen ist. Und weißt du warum? Weil es sich hier um einen *gemachten* Gegenstand handelt.³⁸³
(Cees Nooteboom: *Allerseelen*)

Arthur Daane ist ein Dokumentarfilmer auf der Suche nach dem Einzigartigen. Er streift durch die Straßen Berlins, um besondere Momente einzufangen, die er als Wahrheit begreift. Doch dabei stößt der Hauptcharakter aus Cees Nootebooms Roman *Allerseelen* immer wieder auf das eine Hindernis, die Angst den bedeutenden Moment außer Acht zu lassen, das Wesentliche vom Unwesentlichen nicht zu bemerken, um letzten Endes auf der Stelle zu treten. Unzählige Stunden Bildmaterial ohne Zusammenhalt stehen für eine Suche nach der eigenen Existenz, der eigenen Geschichte, die er als eine »chemische Verbindung aus Schicksal, Zufall und Absicht« beschreibt.³⁸⁴ So, und nicht anders, stellt man sich den Idealtyp eines Dokumentarfilmers vor, dessen Spuren in der Zeit auf Film gebannt sind, in denen historische und strukturelle Abläufe als visuelle Ereignisse Bestand haben. Grundvoraussetzung hierfür ist das Beobachten eines Geschehens aus einer vorgegebenen Perspektive, die der Handlung als Zeuge beiwohnt.³⁸⁵ In der folgenden Betrachtung werden verschiedene Modi der visuellen Aufarbeitung von Performance Art diskutiert, die zwischen Zufall und Absicht unterschiedliche künstlerische

383 NOOTEBOOM, Cees: *Allerseelen*, Frankfurt am Main 1999, S. 110.

384 Ebd., S. 18.

385 Eine persönliche Stellungnahme der Filmemacherin Babette Mangolte zu ihrer Arbeitsweise; vgl. MANGOLTE 2009.

Angebote vertreten und die jede für sich genommen diverse Qualitäten der Aufnahme und des Zeigens von Performance Art vereinen. Die Vorgehensweise der PerformancekünstlerIn spricht gegen das Paradigma des Ephemeren. Mann will sich dem Verschwindenden nicht hinzugesellen, sondern das Verschwinden bewahren und sich zugleich aneignen.

I. Joseph Beuys – Kunst vs. Dokumentation

Von Joseph Beuys' Ausstellungseröffnung *Irgend ein Strang* (1965), existiert neben der bereits besprochenen Fotografie zusätzlich noch das Rohmaterial einer Fernsehdokumentation des *Westdeutschen Rundfunks*, die am 27. November 1965 im Nachrichtenmagazin *Hier und Heute* in bearbeiteter Form ausgestrahlt wurde. Eine weitere Ausstrahlung fand am 24. Januar 1966 in der Sendung *Hierzulande - Heutzutage* statt.³⁸⁶ Die Dokumentation umfasst ca. fünf Minuten und achtundzwanzig Sekunden Bildmaterial ohne Ton. Von diesem Rohmaterial sind zwei Minuten für das Fernsehen zusammengeschnitten worden; es zeigt die Ausstellungseröffnung aus zwei Kameraperspektiven. Die erste Kamera erfasst die Eröffnung mit einer Ansicht auf die Galerieräume, insbesondere das Schaufenster. Diese befand sich auf einem erhöhten Podest und filmte über die Köpfe der Zuschauer hinweg. Die zweite Kamera erfasste die Zuschauerreaktionen vor dem Einlass.³⁸⁷

Bei der Eröffnung von Joseph Beuys' Ausstellung in der Galerie Schmela in Düsseldorf handelte es sich um ein Schauspiel. Die Zuschauer befanden sich vor der geschlossenen Galerie. Die Sicht durch das Fenster wurde mit einem Vorhang versperrt. Zur Vorstellung: Alfred Schmela zieht den Vorhang zur Seite; anschließend verlässt er den Raum. Es zeigt sich ein Schauraum, eine Guckkastenbühne, die sich hinter der vierten Wand, die zugleich Grenze und Rahmung für das Geschehen ist, öffnet. Aus einer Kameraperspektive von schräg oben sehen wir in der linken vorderen Fensterhälfte Joseph Beuys auf einen Schrank sitzen. Sein Rücken war den Zuschauern zugewandt. Nach einem kurzen Zurechtrücken des Stuhls nahm die einstündige Performance seinen Lauf. Die Kamera zoomt an das Geschehen heran, welches in einem Kunstraum aus Bildern und Skulpturen stattfand.³⁸⁸

386 Zur genauen Quellenlage des Filmmaterials vgl. BEUYS 2010, S. 74f.

387 Vgl. BEUYS 1965 DVD.

388 Vgl. Ebd., 00:00:27–00:00:45.

Der Beginn der Performance gleicht einer Vorstellung im Varieté oder dem Theater. Die Situation spielt mit dem Geheimnis, dem großen Mysterium hinter dem Vorhang, dessen Welt sich im Verborgenen befand. Das Schaufenster diente als Diskursfläche des Schauspiels, dessen doppelte Bedeutung im Sinne der *Eröffnung*, so lautet ja der Titel auf der Einladungskarte, zum Ausdruck kommt. Um das Schaufenster positionierten sich die Zuschauer und das Kamerateam. Die Kamera hatte durch ihre erhöhte Position eine gute Übersicht auf das Geschehen.³⁸⁹ Das Kunstgeschehen wird für die Kameraleitung des *Westdeutschen Rundfunks* und für die anwesenden ZuschauerInnen eröffnet. Etwas Eröffnen und Darstellen bedeutet, den Rahmen der Anschauung für eine Vermittlung zu nutzen: Die Eröffnung ist im weitesten Sinne der Beuys'schen Aktion nicht nur als Akt, sondern auch als Kunstprogramm zu lesen.³⁹⁰ Er vermittelt neue Ansichten und neue Ordnungen im Kunstsystem, schafft neue Rollenmuster und nutzt die Wege der Distribution über das Fernsehen. Mittels des Kamerateams und der gründlichen Vorbereitung vor Ort wird die Anschauung des Geschehens vor Ort dezentralisiert und für eine öffentliche Berichterstattung vorbereitet.³⁹¹

An Ort und Stelle war der Besucher, als auch das Kamerateam von der Performance ausgeschlossen.³⁹² Der Künstler war von den äußeren Umständen durch die Glasscheibe des Schaufensters isoliert. Er konzentriert sich auf seine Aufführung mit dem Hasen, für den Hasen und den Ausstellungsobjekten. Dennoch stellte sich das Arrangement den Blicken des Publikums und der Kamera. Der Schauraum rahmt das Ereignis, grenzt es aus und strukturiert es zugleich.³⁹³ Der Anschauungsgegenstand erwies sich als dreidimensionaler Bildraum, eine lebendige Skulptur, die die Beziehung zwischen dem lebenden Bild und des geschärften Blickes als mediale Form durchkalkuliert. Durch dessen Rahmung und Grenzziehung stellte sich Joseph Beuys zusammen mit seiner Bühne als Anschauungsraum zur Verfügung. Das Bildwerden der Performance

389 Auf der Einladung ist von einer Ausstellungseröffnung die Rede, mit Angaben zu Ort und Zeitpunkt, dem Titel der Ausstellung *Joseph Beuys ...irgend ein Strang...* und einer Auflistung der ausgestellten Exponate; vgl. Kapitel II. 5.

390 Die Aktion gleicht einer Eröffnungsrede, die im Kontext der 68er Generation, in der Kunst als überflüssig erachtet wurde, den Status der Kunst unter der Bedingung der Ausstellung eröffnet; vgl. SCHNEEDE 1994, S. 105.

391 Eine genaue Einordnung des filmischen Materials ist aufgrund des fragmentarischen Bestandes nicht möglich. Es handelt es sich um Informationsmaterial, das Informieren und zugleich zeigen soll und sich an den geneigten Fernsehzuschauer wendet.

392 Vgl. BEUYS 1965 DVD, 00:01:54–00:01:59.

393 Vgl. MERSCH 2007, S. 58.

ist hierbei ein Spiel, eine Modulation. Die Tätigkeit Joseph Beuys' entspricht der Konvention der Betrachtung bzw. der Führung und des Dialoges, die durch die (Ver-)Kleidung, dem toten Hasen und der bildgebenden Wirkung des Schaukastens in ein Schauspiel transformiert wurde.³⁹⁴ Die Kamera war Beobachter der Aufführung, die den vorgegebenen Bildraum der Galerie in sich einschloß. Die Aufnahme ist keineswegs als Kopie, sondern als eine simulierte Wirklichkeit bestehend aus Strukturen der Performance und der Partizipation, sowie der Anschauung und Inszenierung, zu verstehen.³⁹⁵

Zum Inhalt der Performance: Man sieht den Künstler mit dem toten Hasen durch die Galerie gehen. An vereinzelt Exponaten machte der Künstler halt, um dem Hasen die Bilder und Objekte zu zeigen. Vertieft in einem Zwiegespräch, fand zwischen dem Publikum und dem Künstler, bis auf das Zuschauen, keine Interaktion statt. Ein flüchtiger Blick ins Publikum war gestattet, doch der wesentliche Fokus lag auf der Interaktion zwischen dem Künstler und dem toten Hasen mit dem Ort der Ausstellung. Anders als gewohnt, wurden die Objekte und Bilder nicht nach und nach ihrer Anordnung angeschaut, sondern, über den Raum verteilt, willkürlich betrachtet. Daraus ergab sich ein unvorherbestimmtes Handlungsmuster, welches dem Zufall überlassen schien. Eine kleine Performance mit dem Hasen, dessen Ohren Joseph Beuys in den Mund nahm, um anschließend auf allen Vieren zu kriechen, ist in der Aufnahme zu sehen, ebenso wie das Neuarrangieren einiger Objekte innerhalb des Galerieraumes, welches eine Konsequenz zu sein scheint, die aus dem Dialog zwischen dem Hasen und dem Künstler hervorgeht. Der Einblick in die Galerieräume war hierbei stets gegeben. Nichts versperrte die Sicht auf das Geschehen. Die Motive des künstlerischen Handelns waren kooperativ mit der Berichterstattung, dem Spektakel und der Aufführung verknüpft – die Ankündigung des Ereignisses mag seinen Beitrag dazu geleistet haben. Zugleich wird ein demokratisches Anliegen der Aufführung deutlich, welches sich durch die Bereitschaft der Verteilung über das Medium der Berichterstattung und seiner öffentlichen Aufführung ausdrückt.³⁹⁶

394 Vgl. GOFFMAN 1977, S.56 ff.

395 Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrer Abhandlung die wesentlichen ästhetischen Grundlagen des Performativen. Darunter fällt der Raum, als auch die Zuschauer, in diesem Falle auch die Kamera; vgl. dazu FISCHER-LICHTE 2004, S. 187–208. Die Zuschauer sind auch Teil der Inszenierung und Teil des Spektakels, wie es Elisabeth Fritz in ihrer Untersuchung thematisiert, vgl. FRITZ 2014.

396 Für die Fernsehdokumentation wird das Anliegen des Künstlers auf die Beobachtersituation der Kamera übertragen und distanziert. In seiner Rolle als Sprachführer

Die filmische Aufzeichnung der Aktion *Filz TV* (1966/70) gibt sich nicht als Dokumentation, sondern als Kunst zu erkennen. Es handelte sich um eine Neuaufführung, einer Reperformance vor der Kamera, die für das Fernsehen auf Video aufgezeichnet und von der Gary Schums TV-Sendung *Identifications* ausgestrahlt wurde.³⁹⁷ Die Aktion basiert auf eine Aufführung in Kopenhagen von 1966, wo Joseph Beuys die Aktion vor einem Publikum aufgeführt hatte. Das Video zeigt im Gegensatz dazu eine Atelieransicht³⁹⁸: Der Künstler sitzt auf einem Stuhl vor dem Fernsehgerät. Er trägt einen Filzhut, ein Jackett und eine Anzugshose. Er ist mit dem Rücken zur Kamera gewandt. Der Fernsehbildschirm ist mit einer Filzplane abgedeckt. Für einen kurzzeitigen Moment lüftet der Künstler die untere rechte Ecke des Bildschirms, wo sich ein flackerndes und rauschendes Bild zu erkennen gibt. Die Tonspur enthält einen Bericht über die Ökonomie der Milch- und Fleischerzeugung. Dem Prolog folgt eine direkte Konfrontation des Künstlers mit dem TV-Gerät. Mit Boxhandschuhen ausgestattet, schlägt der Künstler sich für ca. achtzig Sekunden auf die linke und rechte Gesichtshälfte. Die Tonspur des Fernsehgerätes läuft weiter, die von den Schlaggeräuschen des Künstler begleitet wird. Nun folgt eine zweite Einstellung: Die Kamera schaut von der rechten Seite auf das Fernsehbild. Links davon sehen wir Joseph Beuys auf dem Stuhl sitzen, ein Stückchen Wurst in der Hand haltend. Diese schneidet er in kleine Stücke und hält sie gegen die Filzdecke des Fernsehgerätes. Die Tonspur läuft währenddessen

seiner Kunst wird der Mensch ausgeschlossen. In diesem Sinne ist die Distanz zwischen beobachtender Kamera und der intimen Galeriersituation für das Dokument sinnbildlich zu verstehen. Die Kamera und der Besucher erhalten keinen Einlass, während der Dialog zwischen Künstler und Hasen vonstattengeht. Die Eintragung in das Medium wird durch die performative Situation unterstützt, wodurch der Aufnahme eine wesentliche Bedeutung zugemessen werden kann. Diese ist an die Planung und Durchführung der Dokumentation gebunden, sich öffentlich auszustellen, und an die Bedingung des Ausschlusses geknüpft, die die grundlegenden Situation der Aufführung, sowohl für die Kamera und dem Besucher, vermittelt. Der Besucher und die Kamera soll einen Einblick in die Galerie erhalten, um den auratischen und besonderen Moment der Performance zu generieren. Was passiert da? Was macht er mit diesem toten Hasen im Arm? Und warum können wir als Zuschauer nicht Teil davon sein? All diese Fragen werden ja erst im Nachhinein beantwortet. In der filmischen Dokumentation wird nichts erklärt. Zur generellen Problematik vom Kunstverstehen Joseph Beuys vgl. GRONAU 2008, S. 336–337.

397 Der Begriff der Reperformance stammt von Marina Abramović und bezeichnet eine erneute Aufführung der Performance, u. a. auch durch Delegierte; vgl. BISHOP 2012, S. 91 f. Zum Reperformance-Projekt vgl. <<http://www.nytimes.com/video/multimedia/10000002717833/timestalks-marina-abramovic-part-8.html>>, 28. Juni 2016. Zu Joseph Beuys siehe GRAEVENITZ 2006, S. 187–193.

398 Eine Untersuchung zu *Filz TV* bei JENSEN 2016, S. 146–169. Auch hiervon existiert ein Multiple; vgl. Ebd., S. 157. Bilder zur Aufführung in Kopenhagen vgl. SCHNEEDE 1994, S. 121–124.

weiter. Am Ende der Sequenz steht der Künstler auf und hält das Wurstende an die gegenüberliegende Wand. Somit ist eine symbolische Verbindung zwischen der Filzdecke und der Wand, dem Sender und Empfänger, hergestellt. In der darauffolgenden dritten Einstellung arrangiert der Künstler den Raum um: Eine weitere Filzdecke wird nun an der linken Wand angebracht; das Fernsehgerät wird in direkter Nähe dazu hingerrückt. Die Filzstücke sind nun schräg zueinander gegenübergestellt, während der Fernsehton immer noch zu hören ist. Nach einem prüfenden Blick verlässt der Künstler die Räumlichkeiten und überlässt das Schauspiel dem TV-Gerät und der Filzbahn.³⁹⁹

Erstmals stand der Künstler vor der Herausforderung, seine Kunst für das Medium Film vorzubereiten. Nachdem die filmische Berichterstattung zu der Eröffnung der Ausstellung *...Irgend ein Strang...* ein früher Versuch war, sich der filmischen Aufzeichnung anzubieten, so unterliegt *Filz TV* einer künstlerischen Vorstellung von Werkdokumentation respektive Werkgenerierung. Was sich dabei herausstellt, ist eine eindeutige künstlerische Aussage. Die Aufteilung des Filmes ist klar und nüchtern durch den Ablauf der Performance vorherbestimmt. Jedes einzelne Kapitel erhält eine eigene Einstellung, um auf einzelne Details der Performance hinzuweisen. Die Kamera bleibt statisch, ohne Schwenk oder Zoom. Der Schnitt der einzelnen Einstellung ist hart und ohne Überblendung; vermutlich kam nur eine Kamera zum Einsatz. Zwischen den einzelnen Szenen musste die Performance unterbrochen und eine neue Einstellung eingerichtet werden, um auf den internen Sinnzusammenhang der Handlung und der Aufnahme zu verweisen: Verhältnisse und Verbindungen werden aufgezeigt sowie Divergenzen zwischen Anschauung und Wahrnehmung auf eindringliche Weise betont. Die Kamera ist an das Geschehen herangerückt. Das Hervorheben des Bildschirms und des Bildrauschens, der Ton, die Verbindungsstücke Filz und Wurst erhalten in der Videoaufnahme einen direkten Zusammenhang.

Am Ende der letzten Einstellung wandelt sich die Aktion zu einer räumlichen Anordnung, die ohne Beisein des Künstlers ein Ende markiert: eine Installation aus Fernsehbildschirm und Filzplane. Die Filzplane an der Wand dient als blindes Spiegelbild des Fernsehbildschirms, die in direkter Gegenüberstellung zueinander Kor-

399

Joseph Beuys nutzt das Wiederaufführen der Situation im Galeriekontext zur erneuten Einschreibung des Handlungsgefüges auf Video. Zugleich lädt er die Objekte mit Bedeutung auf. Das nachträgliche Installieren der Anordnung als skulpturaler Gegenstand ist sowohl Spur, als auch ein wieder erneutes Einschreiben in den Ausstellungs- und Sammlungskontext der Kunst.

respondieren. Die Übertragung der Fernsehberichterstattung wird ins Absurde überführt. Ein fehlender Betrachter und das fehlende Bild sind die äußeren Kennzeichen dieser fehlerhaften Konstitution. Der Künstler erscheint in diesem Arrangement obsolet. Deshalb verlässt dieser auch den filmischen Rahmen der Einschreibung und überlässt die Installation sich selbst.

In beiden Dokumenten von Joseph Beuys spielt die Grenzziehung der Dokumentation und medialen Verarbeitung eine besondere Rolle. Im Vergleich zeigt sich, dass die Form der dokumentarischen Repräsentation an ein Format gebunden ist, welches über die Distribution und den »public access« der Performance entscheidet.⁴⁰⁰ Die Dokumentation des *Westdeutschen Rundfunks* ist eine Berichterstattung, die den künstlerischen Akt und ihre Medialisierung nur zum Teil gleichschaltet. Die Grenzziehung des Berichtes bleibt stets offen; die Kamera bildet einen subjektiven Standpunkt gegenüber dem zu bezeichnenden Gegenstandes aus, da sie, als auch der Besucher vor Ort, vom Ereignis körperlich, als auch mechanisch getrennt waren. Dies hat einen »authentischen dokumentarischen Modus« zur Folge.⁴⁰¹ Die Kamera will nur aufklären und zeigen, unabhängig vom Kunstdiskurs. Sie umkreist die vierte Wand der Darstellung; sie ist Projektionsfläche, Grenzziehung, Dreh- und Angelpunkt. Das Fernsehen war mit aller Gewissheit vom Schauspiel informiert und darauf vorbereitet beim Einsetzen der Eröffnung zu dokumentieren. So unterlagen die Rahmenbedingungen und die Vorbereitungen der Obhut des Galeristen und des Künstlers; die Durchführung der Dokumentation ist an Dritte delegiert worden. Daraus entsteht kein kunstgenuiner Gegenstand, sondern ein auf das Spektakel der Inszenierung angelegtes Dokument, welches über Kunst, Kunstvermittlung und Werbung sowie das Ausstellungswesen informiert.

Das Dokument *Filz TV* unterscheidet sich in seiner medialen Beschaffenheit und Aura ganz entschieden von der Berichterstattung. Man könnte in diesem Falle von einer Neuinszenierung der Performance sprechen, handelt es sich hierbei

400 Vgl. FRIELING 2000, S. 157.

401 »Dokumentarfilme relativieren ihre Aussagen, indem sie sie vielstimmig und manchmal widersprüchlich gestalten und in dem sie ihr narratives Arrangement und ihre (zumindest) in der Anlage fikionalisierende Inszenierung transparent machen: Über ihre mediale Reflexivität lenken sie die Aufmerksamkeit auf den subjektiven Standpunkt des Films, auf die Funktion der Kamera als Katalysator im profilmischen Geschehen, auf die Konstruiertheit von Diskursen und Fakten.« TROEHLER 2004, S. 150. Margit Troehler sieht in der Lektüre und der Einstellung des Betrachters, dem Vorwissen über den Film, eine wesentliche Bedeutungsstiftung für die filmische Authentizität; vgl. Ebd., S. 154.

doch um eine Rekonstruktion des Kunstereignisses aus erster Hand, dem Künstler selbst.⁴⁰² Diesen Fakt zunächst erst einmal ausklammernd, darauf wird im weiteren Verlauf der Arbeit noch eingegangen, zeigt sich in der medialen Beschaffenheit bereits eine Signatur in Form einer Schautafel, die den Namen des Künstlers, den Titel der Aktion mit einer Jahreszahl bezeichnet. Die Aufführung fand, ohne Beisein eines Zuschauers, unter Ausschluss der Öffentlichkeit im Atelier statt. In dieser geschlossenen Formation gleicht das Videoband *Filz TV* einem Experiment, welches mit den Mitteln der filmischen Inszenierung versucht, ein Kunstobjekt zu generieren bzw. die Eigenständigkeit des Kunstobjekts zu betonen.⁴⁰³ Als geschlossenes Format ermöglicht das Video neue Wege der Verbreitung.⁴⁰⁴ Zunächst für eine Fernsehausstrahlung konzipiert, was aber scheiterte, wurde der Film als limitierte Editionen auf den Markt gebracht. Diese besteht aus dem Videoband und einem signierten sowie nummerierten Zertifikat.⁴⁰⁵ Das Besondere ist somit auch ihr Aushängeschild, welches das Videotape gegenüber der Kunstaktion von 1966 hervorhebt. Folgend wird die Performance als plastisches Objekt zunächst in den Werklauf und anschließend in eine Sammlung überführt.

Das künstlerische Handeln erwirkt eine Installation, bestehend aus einem Fernseher, zwei Filzmatten und einem räumlichen Gefüge.⁴⁰⁶ Dieses wird als plastisches Objekt in den Werklauf des Künstlers überführt. Betrachten wir das Video inner-

402 Das Reenactment versucht anhand der überlieferten Quellen, ein konkretes historisches Ereignis authentisch zu rekonstruieren. Dabei werden Motive der Handlung oder Situation nachempfunden und nachgespielt. Von großer Bedeutung ist hierbei der wissenschaftliche Ansatz für die Definition des Begriffes; vgl. CARSTENSEN / MEINERS / MOHRMANN 2008, S. 119.

403 Das Prinzip der Beteiligung an der Hervorbringung des Liveereignisses macht es möglich, den Körper des Künstlers als Denkfigur des Archives zu begreifen. Der Körper hat das Dargestellte bereits erlebt und kann es deshalb auch wieder abrufen und neu gestalten; vgl. WEHREN 2014.

404 Vergleichbare Konzepte finden sich in der Galerie von Maria Gloria Bicocchi in Florenz und das Studio von Ingrid Oppenheim in Köln. Die Sammlung wurde später vom Kunstmuseum Bonn übernommen; vgl. dazu FRIELING 2004.

405 Die Edition von *Filz TV* war auf sechs Exemplare limitiert und wurde für 9800 DM verkauft. Als Teil der nicht limitierten Edition »Identification« kostete diese nur 1500 DM, während es für 300 DM zur Ausleihe angeboten wurde. Später wurden die Anteile für 1000 DM Museen angeboten, jedoch ohne ein Ausleihrecht; vgl. Ebd., Fußnote 21. Ebenfalls existiert eine Druck von Verlag Udo Berger herausgegeben, 1972, Offset auf Karton, 40 × 46,5 cm, Gesamtauflage um die 250 Stück, signiert und nummeriert; vgl. SCHELLMANN 1992, S. 83.

406 Joseph Beuys sieht seine Kunst als ein plastisches Bild an. Das Objekt *Filz TV* mag als solches gelten, in dem vorwiegend reale Gegenstände eingesetzt werden; vgl. VERSPOHL 1990A, S. 83. Zum Objekt *Filz TV* vgl. <<http://www.medienkunstnetz.de/werke/filtz-tv/bilder/5/?desc=full>>, 22.06.2016.

halb dieses Zusammenhanges, so berichtet das »Dokument« *Filz TV* davon, wie aus einer Präsenz der Performances Art unterschiedliche Repräsentationsformate resultieren. Die im Video *Filz TV* angedeutete Installation ist eine diskursive Formation und zugleich ein Verweis auf die Performance. Das Video dient als verlängerter Arm dieses Bestandes, welches zeigt und repräsentiert und zugleich Kunst und Dokument ist. In der Summe ergibt dies ein Hybrid aus Performance Art und Kunstobjekt(en).⁴⁰⁷

2. Bruce Nauman – Performance-Arbeit

WLADIMIR: Was sollen wir also machen?

ESTRAGON: Gar nichts. Das ist klüger

WLADIMIR: Warten wir ab, was er uns sagen wird.

ESTRAGON: Wer?

WLADIMIR: Godot.

ESTRAGON: Ach ja.

WLADIMIR: Warten wir ab, bis wir Bescheid wissen.⁴⁰⁸

(Samuel Beckett: Warten auf Godot)

Die Vermittlungskonzepte der Avantgarde haben sich stets um neue Positionen und Ausarbeitungen bemüht und so das Anschauungsfeld der Welt- und Kunstbeobachtung neu geformt und erweitert. Die Temporalisierung der Künste und das Hinaustreten aus der Werkform haben nicht nur das Künstlerselbstverständnis, sondern auch die Formen der Betrachtung und Vermittlung auf den Kunstmarkt grundlegend geändert. Anhand dieser Entwicklung lassen sich neue Strategien der Kunst beobachten, dessen Ausdifferenzierung in unterschiedliche Genres der Kunstentwicklung zu Problemen bei der Systematisierung führen. Aus diesem Grund müssen Oberkategorien entwickelt werden, die nicht eine einheitliche aber zusammenführende Betrachtung der Kunstentwicklung ermöglichen. Unter dem Stichwort der Temporalisierung

407 Eine vermutliche Leistung der Videoaufzeichnung liegt unter anderem auch darin, dass sich das Medium keineswegs einer Auratisierung verweigert. Das macht es u. a. auch für die Museen interessant, als auch für den Betrachter, Videos als Zeitdokumente auszustellen. Eine solche Eigenschaft hat natürlich auch weitgreifende Auswirkungen auf den Umgang von Foto und Film für den Künstler. Er kann mittels jener Herstellung zur Auratisierung seiner Kunst beitragen und jene für klar kalkulierte Effekte einsetzen, die als Performance-Bild, ein neues und verschiedenes Bild zur Kunstauffassung beiträgt. Die filmische Aufzeichnung ist Teil der Performance, während indessen die Performance zugleich in die Rahmenbedingung des Filmes eingelassen ist. Die Performance dauert so lange an, wie die Aufzeichnung andauert; sie können gleichgeschaltet sein, wie beispielsweise bei Bruce Naumann, d. h. sie ist in diesem Falle eine andauernde Kunst bzw. eine Kunst von Dauer; vgl dazu FRIELING 2004 und EBELING 2013, S. 6f.

408 BECKETT, Samuel: Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot, deutsche Übertragung von Elmar Tophoven mit einem Vorwort von Joachim Kaiser, Frankfurt am Main 1971, S. 49.

lassen vielfältige Kunstentwicklungen, die das zeitliche Vergehen als Werkform für sich beanspruchen, zusammenfügen.⁴⁰⁹

Für die Performance Art scheint das zunehmende Interesse an Neuen Medien nicht nur die Möglichkeit einer Aufzeichnung des Kunstgeschehens zu verhandeln, sondern zugleich Performance Art einer Neuformulierung zu unterwerfen. Seither existiert ein vielfaches Durch- und Nebeneinander von Ausdrucksformen, die nicht nur das Genre, sondern auch ihre Rezeption bestimmen.⁴¹⁰ Die Übergänge von einer performativen Haltung zur Medienkunst sind fließend, weshalb eine Unterscheidung zwischen Medienkunst und Performance Art nur dann vollzogen werden kann, wenn das Medium als Alleinstellungsmerkmal hervortritt und seine Verbundenheit mit der Performance auflöst. Vor diesem Hintergrund stellt sich natürlich die Frage, wie sehr die Medien Video und Fotografie zur Trennung der Kunstformen beitragen und inwiefern dieser Gegenstand zu verhandeln ist? Die Termini der Videoperformance respektive der Fotoperformance mögen in diesem Falle kapriziös anmuten, sind dies doch Symptome einer Uneindeutigkeit, die sich aus dem Gegenstand und seiner medialen Verfasstheit gegenüber ergeben. Oftmals handelt es sich um Mischformen, die sich einer genauen Definition verwehren und die sich im gegebenen Falle nur aus der Motivation seiner Akteure heraus erklären lassen. Thomas Dreher hatte auf die Differenzierung der einzelnen Ausprägungen von Performance Art und seiner Derivate hingedeutet und sie in das Problemfeld seiner Diskussion gestellt. Ein vergleichbarer Ansatz mag sich in der Publikation von Carolee Schneemann wiederfinden, die bereits im Titel darauf verweist, dass es sich um »performance works« handelt, die zu einer neuen und auch umfangreicheren Betrachtungsweise herausfordern.⁴¹¹

409 Vgl. dazu MERSCH 2002, S. 82.

410 Eine eindeutige Zuweisung der Künste der Performance Art ist in vielen Fällen schwierig. Künstler wie John Duncan, Paul McCarthy und Chris Burden lassen sich nur sehr ungenau kategorisieren. Am Beispiel von *Blind Date* – im Schwerpunkt zur Sprache in dieser Arbeit, habe ich die spezifische Einschreibung des Materials und seiner Funktion anhand der Audioaufnahme untersucht und dabei die Funktionsweise des Audiodokumentes aufgezeigt, die nicht nur das Dokumentierte darstellt, sondern im Rahmen seiner Aufführung auf spektakuläre Art und Weise neu inszeniert – wird jene Differenzierung am Material deutlich; vgl. BAILEY 2009, S. 271 f.

411 Der Titel »Performance Works« kann synonym für die geleistete Arbeit, oder aber auch für das Ausstellen der Arbeit benutzt werden; vgl. SCHNEEMANN/MCPHERSON 1997 (1979). Die Medien umkreisen nur das Ereignis und repräsentieren es, unabhängig von der aktionistischen Intention der KünstlerInnen. Barbara Clausen sieht demnach darin auch ein Spannungsverhältnis, welches sich gegenseitig neu herausfordert, d. h. das Inszenierte und das Dokumentarische schreibt sich gegenseitig fort und kann nicht voneinander getrennt werden. Daraus folgt auch der Umbruch der

Eine besondere Form der Arbeitsleistung liegt in der Ästhetisierung einer Idee mit unterschiedlichen Mitteln. Die folgenden Beispiele beschreiben eine Entwicklung, die den Transit einer performativen Kultur aufzeigen, die sich nicht nur durch die Operationalisierbarkeit des Liveevents auszeichnet, sondern durch ihre grundlegende Bedingung: Performance-Arbeit zu verrichten. Einige Kennzeichen jener Arbeit habe ich in den vorhergehenden Kapiteln besprochen, dennoch werde ich folgend auf die wesentlichen Umstände und Charakteristika von »performance works« nochmals eingehen. Bei »performance works« handelt es sich nicht um ein gegenseitiges Ausspielen von Liveevent und Aufzeichnung, sondern um das gegebene Miteinander beider Operationen. Die historische Determiniertheit beider Begriffe *live vs. media* sind Ausprägungen der Moderne und ihrem Wesen nach nicht qualitativ zu bewerten, sondern als Symptome ihrer Zeit zu betrachten.⁴¹² Grundlage der Aufzeichnung sind Events bzw. Aufführungen, die durch die mediale Rahmung nicht nur eine neue Form respektive eine erweiterte Existenz erhalten, sondern die in Form und Ausdruck sich bedingen und allein durch ihren mediatisierten Zustand die gewünschte Wirkung erzielen, für die sie bestimmt sind. Solche »performance works« sind an das Medium und ihrer Aufführung gebunden, die den Bruch und den Unterschied zu seinem Gegenstand deutlich machen. Beispielhaft für diese Entwicklung sind die Arbeiten von Bruce Nauman, Carolee Schneemann und Jochen Gerz. Bruce Nauman nutzte die mediale Formation als gesonderten Form der Umkehrung, in denen der Künstler mit den Mitteln der Stellungnahme und der Operation der Verfremdung, das Performance-Bild konstituiert. Hierbei zeigt sich, dass es ihm nicht darum geht, den Zuschauers gegenüber der Handlung zu entmachten, Passiv zu sein, sondern um eine Erweiterung der Wahrnehmungszustände, die sich am Medium und ganz besonders durch ihre Bearbeitung einstellen. Aus diesem Grunde handelt sich hierbei nicht nur um eine Arbeit am Körper, durch den Körper

Performance Art, dass zunehmend als Werkzeug für die artifizielle Auseinandersetzung in vielen Bereichen der Kunst geltend gemacht werden kann, welcher sich wirtschaftlichen Kreisläufen und künstlerischen Fragestellungen unterordnet; vgl. dazu CLAUSEN 2009, S. 3 ff.

412

Steve Wurtzler beschreibt die sich gegenseitig ausschließenden Kategorien als von der Gesellschaft geschaffene Einheiten, die nicht ineinander aufgehen; vgl. WURTZLER 1992, S. 89 ff. Philip Auslander beschreibt hingegen, wie sich die beiden Kategorien gegenseitig beeinflussen und nicht mehr eindeutig voneinander abgrenzen lassen. Auslander zeichnet ein klar dominierende Medienlandschaft gegenüber dem Liveereignis, dass wiederum auf die Aufführung wesentlichen Einfluss nimmt; vgl. AUSLANDER 1999, S. 10 ff.

und mit dem Körper, sondern auch um eine Arbeit am Medium und ihrer Manipulation. Hieran zeigt sich, dass die mediale Schnittstelle der Bearbeitung, also die ästhetische Operationalisierbarkeit des Mediums, und seine zugrunde liegende Performance, nur im gemeinsamen Verbund als Chronotopos zu lesen sind. Folglich ergibt sich ein Bündnis, das ein neues ästhetisches Konzept performativer Strukturen offenlegt. Wenn wir diese Arbeiten unter dem Aspekt der Grenzziehung analysieren, so zeigt sich eine doppelte Moral. Zum einen bildet das Medium die Grenze der Anschauung und zum anderen wird die Grenzen der Wahrnehmung durch ihre Bearbeitung und Konzeption erweitert. Diese Annahme liegt allen ästhetischen Konzepten zugrunde, die auf Beständigkeit und Zugriff konzipiert sind und die nicht nur als Performance Art/Performance-Arbeit innerhalb eines filmischen Rahmens diskutiert werden sollte.⁴¹³

In der Kunst von Bruce Nauman spielt das ästhetische Grundgerüst von Performance und Medialisierung eine bedeutende Rolle. Seit Anbeginn seiner künstlerischen Tätigkeit vermischen sich in seinem Werk die künstlerischen Strömungen seiner Zeit zu einem Ganzen. Als Performance-/Videokünstler lotete er die Grenzen physischer Aktivität auf den filmischen Raum aus, die nicht nur selbstbestimmend, sondern zugleich selbstreferenziell aufeinander Bezug nehmen.⁴¹⁴ Komplexe Handlungsabläufe auf engem Raum bilden ein schwerwiegendes Interesse in seiner frühen Arbeit, die einer performativen Praxis entsprechen. Im Gegensatz zu der Auffassung, Kunst und Leben bedingen nur einer Form des Ausdruckes, versuchte Bruce Nauman einen Übergang zu schaffen, zwischen einer performativen Haltung und dem künstlerischen Video. Das Resultat seiner Auseinandersetzung gleicht einer visuellen Anordnung, die im Gegensatz zur Liveperformance, nur einen spezifischen Zugriff zulässt. Würde auch nur eine Parabel der Anordnung zu seiner Bestimmung verschoben werden, käme es zu einem Zusammenbruch der ästhetischen Einheit. In Hinblick auf die Arbeit von *Wall-Floor Position*, aus dem Jahre 1968, lässt sich dies veranschaulichen.

Der Grundgedanke der Videoarbeit fußt auf einer Performance, die

413 Knut Ebeling diskutiert diesen Sachverhalt anhand der Unterscheidung von Film und Performance Art, die so seiner Meinung nach nicht getroffen werden kann. Er beobachtet, dass sich Performance Art und Videoaufzeichnung gleichschalten; vgl. EBELING 2013, S. 1.

414 Der filmische Raum ist in diesem Falle ein Handlungsraum. Die Kamera observiert einen vorgegebenen Aktionsrahmen, in dem sämtliche Handlungsbezüge aufgezeichnet werden. Als bloße Aufzeichnung haben sie laut Brigitte Weingart, im Zusammenhang mit ihrer Betrachtung zu Warhols filmischen Experimenten, den Status des Originals; vgl. dazu FRITZ 2014, S. 189.

Bruce Nauman drei Jahre zuvor in Davis aufgeführt hatte. Es handelte sich hierbei um eine Ausstellung des Körpers, die verschiedene Posen zur Schau stellte, in denen Tendenzen der Minimal Art und der Minimal Skulptur aufgegriffen wurden.⁴¹⁵ Der Aufwand der Performance beinhaltete eine Konfigurationsänderung des Körpers in Bezug zu einem Raum – es handelte sich um eine besondere Ausstellung von körperlicher Arbeit – in denen sich Prozesse des Wandels und des Innehaltens zeigten. Die daran folgende Videoarbeit umfasst insgesamt eine Stunde Film. Die Kameraeinstellung ist statisch und definiert den Aktionsraum der Handlung.⁴¹⁶ Von schräg oben sehen wir den Boden und eine in der oberen Bildhälfte angrenzende Wand. Im Film gibt es keinen Schnitt. Der Künstler fällt in den Liegestütz. Klar und deutlich sind die Geräusche beim Aufprall zu vernehmen. Sie markieren den Beginn der Performance, die wie in einem Fluss kontinuierlich vorangetragen wird: Aus dem Liegestütz entwickelt Bruce Nauman verschiedene Körper-Raum-Verhältnisse. Jedes neu entstehende Verhältnis geht aus der gegenwärtigen Haltung hervor. Innerhalb der Darstellung kommt es zu keinem Bruch; der Künstler verschwindet weder aus dem Bild, noch muss er sich aufrichten, um seinen Vortrag zu vollenden. Jede Konfigurationsänderung wird mit dem Geräusch einer aufschlagenden Hand respektive mit dem Fuß auf dem Boden oder gegen die Wand signalisiert.

Die Konfigurationen stellen hierbei nicht nur ein Handeln der betreffenden Person aus, sondern sie beschreiben auch einen zu füllenden Raum. Zunächst wird die Fläche des Raumes angezeigt. Anschließend tritt mit dem Erscheinungsbild des Künstlers ein Verhältnis von Körper und Raum in die Ansicht ein, der im Anschluss unterschiedliche Verhältnisse von Volumina, Kraft und Ausdehnung herstellte. Die besondere Ansicht der Videokamera und die Ausgestaltung der Aktionsfläche veranlassen dazu, den Raum deskriptiv als Bild wahrzunehmen und nicht als dreidimensionale »Wirklichkeit«. Innerhalb der Aufnahme kommt es zu Spannungen, die zum einen die körperliche Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst und dem Raum vermittelt, die komplett wertungsfrei und suggestiv die Sinne des Betrachters aktivieren soll, und zum anderen wird an besagter Stelle ein Modus der Selbstbetrachtung aktiviert, die die Künstlerpersönlichkeit in eine Außenperspektive verlagert. Laut Michael Lüthy hat dies zur

415 Vgl. TANCHELEV 2007, o.S.

416 Die statische Kamera definiert den Aktionsraum. Sie ist in diesem Falle nicht gleichgültig bzw. passiv, sondern zielgerichtet auf die Aktion eingestellt. Das gegenseitige Miteinander tritt in dieser medialen Konstellation deutlich hervor.

Folge, dass die Selbstbeobachtung des Künstlers eine andere Beobachtungsstruktur generiert, die sich gegenüber ihren Gegenstand öffnet. Damit erschließt sich auch eine andere Subjektivität des Künstlers sich selbst gegenüber, die als Außenperspektive neue Einsichten ermöglicht und die stellvertretend für die Erfahrung des Beobachters vermittelt wird. Das Werk hat keine vorherbestimmte Bedeutung; sie erschließt sich erst im Verlauf einer individuellen Betrachtung.⁴¹⁷ Geht man davon aus, dass sich der Künstler mit dieser Arbeit selber gegenübertritt, sich selber bei seinem Tun und Handeln beobachtet, so begegnet er nur einem ausgeschnittenem Teil von sich: das äußerliche Erscheinen innerhalb der medialen Struktur, welches als Reduktionsform seines Selbst in Erscheinung tritt.⁴¹⁸ Im Sinne Wolfgang Iser erscheint die Reduktionsform Ausdruck einer Subjektivität, die auf ihr eigenes Selbst zurückführt. Im Falle von *Wall-Floor Positions* tritt die Reduktionsform als Pose auf, die eine Summe aus Formen und Volumina darstellt, die innerhalb von Abläufen und strukturellen Veränderungen integriert ist. Daher auch die Beziehung zur Minimal Art und Minimal Sculpture.⁴¹⁹ Der Körper dient nur noch als Material und bildet durch den Modus der Inszenierung – das beinhaltet die Kameraeinstellung, den ausgestellten Raum und die Bewegung innerhalb von diesem – eine Urform körperlicher Arbeit aus, die sich als künstlerisches Verhältnis der Beobachtung ausliefert.⁴²⁰ Das Videoband führt das Verhältnis auf und ist zugleich ein Ergebnis der Betrachtungsstruktur, die als Modus des Sich-Beobachten-Lassens in das Medium überführt wird. Daraus ergibt sich ein innerer Kreislauf aus Handlungsraum und Tätigkeit, die sukzessive an der Einschreibung, der resultierenden Aufzeichnung und seiner grundlegenden Bedingungen beteiligt sind.

Die Kamera übernimmt die Funktion eines nach außen gelagerten Beobachters; sie ist nicht nur Aufnahmewerkzeug, sondern Instrument, vor dem sich Nauman inszeniert. Lüthy hatte diese Performance als Möglichkeit beschrieben »mit sich selbst zu spielen«⁴²¹, wobei er mit Spiel den eingeleiteten Prozess von Anschauung und

417 Vgl. LÜTHY 2006, S. 58. Die Offenheit des Kunstwerkes liegt in ihrer kommunikativen Struktur, in die der Betrachter mit einbezogen werden muss; vgl. ECO 1977, S. 14 und 19.

418 Die Videoaufzeichnung macht den blinden Fleck der eigenen Wahrnehmung kenntlich; vgl. LUHMANN 1990, S. 8. Eine Diskussion zu Luhmann bei STEGMAIER 1998, S. 207 und 219f.

419 Vgl. ISER 1968, S. 435ff.

420 Vgl. LÜTHY 2006, S. 60.

421 Ebd., S. 62.

Aufzeichnung meint, die sich gegenseitig rückkoppeln. Das Ende der Performance bedeutet zugleich ein Ende der Aufnahme: Der Künstler kippte kraftlos aus einer Rückenpose zur Seite und bildet somit den Schlussakkord der Performance. Das Bestreben der Handlung kollidierte mit der gleichzeitig stattfindenden Einschreibung; die Strukturen der Aufführung fielen in sich zusammen und die Verbindung zwischen Kamera, Raum und Bruce Nauman wurde unterbrochen.⁴²²

Die eingeschriebene Subjektivität in Naumans Aufführung ist vergleichbar mit Samuel Becketts Theaterstück *Warten auf Godot*. Dort wird eine Tätigkeit zur Seinsbestimmung bzw. zum konstitutiven Leitgedanken der Aufführung. Das Warten wird nicht als zeitliche Dimension oder als zielgerichtete Handlung im Theaterstück verhandelt, sondern als übergeordnete Instanz zum Strukturmerkmal des Stückes. Bei Bruce Nauman ist die Durchdeklinierung des Verhältnisses von Körper und Raum als Strukturmerkmal bindend, wobei nicht nur der real existente Raum, sondern zugleich der virtuelle Raum der Einschreibung gemeint ist. Das Raumgefüge wird als strukturelles Gefüge veranschaulicht, in dem Zeit und Ordnung generativ zum Einsatz kommen. Die Form wird als Ziel erklärt, die sich als offenes und nicht endgültiges Verhältnis in die Aufnahme einschreibt und als »Beobachtungsrahmen«⁴²³, sowohl für die Einschreibung, als auch für die Aufnahme bindend ist. Es handelt sich sozusagen um eine Einstellung des Körper-Raum-Verhältnisses zu einer Einstellung der Videoapparatur, die als letztendlicher Beobachtungsrahmen *Wall-Floor Positions* als Kunstgegenstand und auch als Ordnungssystem generiert.

In *Wall-Floor Position* bildet die Rahmung das Aktionsfeld des Künstlers ab. Durch die Aufnahme wird eine Unterscheidung getroffen zwischen dem, was innerhalb von ihr liegt, und dem, was sie außerhalb belässt. Als Form ist sie Selbstreferenz und Fremdreferenz zugleich, da sie für eine Betrachtung durch Andere mit unterscheidet.⁴²⁴ Die Einschreibung und die Aufnahme selbst ermöglichen es, die Unterscheidung intentional zu treffen und den Aspekt der Betrachtung zu verändern und zu steuern. Das Medium und die Form werden anhand der Neucodierung des menschlichen Handelns und seiner Einschreibung eins bzw. das Medium schließt vereinzelte Formen in sich ein.⁴²⁵ Dadurch verändern sich natürlich auch die Verhältnisse von Formen und wie

422 Vgl. NAUMAN 1968A, 01:02:01.

423 Vgl. LUHMANN 1995, S. 87–89 und Ders. 1990, S. 203.

424 Vgl. LUHMANN 1995, S. 92.

wir auf sie zugreifen. Barbara Engelbach hatte das Medium deshalb als Anlass genommen, um von einer Entkörperlichung der Formen zu sprechen. Ich für mein Dafürhalten, würde für eine Neukonfiguration von Körperlichkeit und räumlichen Verhältnis als medialen Code plädieren.⁴²⁶ Anhand der Aktion *Bouncing in the Corner* (1968/69) wird der Prozess der Neucodierung anhand ästhetischer Maßstäbe deutlich. Es existieren zwei unterschiedliche Aufnahmen. Die Erste zeigt den Künstler in einer Ecke halb stehend, halb liegend angelehnt. Die Kameraeinstellung ist um 90° gedreht. Der Bildausschnitt konzentriert sich auf den Oberkörper des Künstlers und zeigt eine Einstellung vom Hals abwärts, respektive seitwärts bis zu seinen Knöcheln. Angelehnt in der Ecke, richtet sich Nauman immer wieder auf, lässt seinen Körper durch die Anspannung nach vorne und zugleich wieder nach hinten fallen. In dieser wippenden Tätigkeit verharret der Künstler für sechzig Minuten, bis die Aktion sein jähes Ende findet. Die zweite Fassung der Videoperformance unterscheidet sich in der Kameraeinstellung. Der Körper ist auf Kopf gestellt. Wieder unterhalb des Kopfes abgeschnitten sehen wir den Oberkörper und die Beine des Künstlers auf und ab wippend.⁴²⁷

Wollen wir den Prozess der Neucodierung beschreiben, so sind nicht nur die medialen Faktoren, d. h. die Einschreibung auf Videoband, entscheidend, sondern die formalen Kriterien, die sich im filmischen Medium als verarbeiteter Prozess wiederfinden. So kann eine Tätigkeit aus zwei unterschiedlichen Blickwinkeln jeweils für sich eine neue Formierung beanspruchen, die sie von vornherein voneinander abhebt. Jede Form der Verarbeitung beansprucht seine Souveränität gegenüber der Anderen. Jeder Körper ist für sich ein neuer Wahrnehmungsgegenstand. Als jeweils eigenständige Form-Inhalts-Kategorie kommunizieren die Verweise auf ihre nachbarschaftlichen Bezüge. So kann in beiden Einstellungen die Identität der Person nicht geklärt werden; es wird sich um Bruce Nauman handeln, da die Werkgruppe mit seinem Namen signiert ist. Es zeigt die verschiedene Ansichtigkeit einer jungen Person männlichen Geschlechts und weißer Hautfarbe, die eine wippende Tätigkeit verrichtet. Rhythmus und Form be-

425 Vgl. Ebd., S. 165 ff.

426 Damit wäre der Begriff Entkörperlichung zu seiner medialen Entsprechung genauer gefasst. Zur Entkörperlichung vgl. ENGELBACH 2001, S.7. Knut Ebeling beschreibt dies dahin gehend, dass die Performance von vornherein filmisch sei; sie richtet sich von vornherein filmisch aus; vgl. EBELING 2013.

427 Die Filme von Bruce Nauman können auf der Homepage www.vdb.org gegen eine Gebühr eingesehen werden; vgl. NAUMAN 1968A und NAUMAN 1968B.

stimmen den Bildgegenstand und die Tonebene. Das Aufschlagen des Körpers an der Wand erzeugt einen akustischen Impuls, der den dynamischen Prozess forciert. Durch den radikalen Ausschnitt, der auf den Oberkörper des Künstlers gerichtet ist, gibt sich die Aufnahme als »fiktionale Realität«⁴²⁸ zu erkennen, die als formaler Kommunikationsprozess in Erscheinung tritt. Daran wesentlich mit beteiligt ist u. a. die Verarbeitung des Bildgegenstandes von 90° bzw. 180° gegenüber ihrer »natürlichen Anschauungssituation«. Anhand dessen lässt sich die Neucodierung der Handlung beschreiben und verifizieren. Der Handlungszusammenhang und der Verarbeitungsprozess führen zu einem jeweilig eigenständigen Wahrnehmungsgegenstand, der davon berichtet, dass Bruce Nauman sein performatives Handeln in diesem Falle als Grundlage und auch als Möglichkeit der Vermittlung ansieht, die er mit wenigen Eingriffen dennoch entscheidend verändert. Der Prozess des Aufführens bleibt erhalten, doch wird dieser in der Verarbeitung einmal quer und ein weiteres Mal auf Kopf gestellt.⁴²⁹

3. Jochen Gerz – Video als Werkzeug und Material der Performance Art

Jochen Gerz gehört zu der Generation von PerformancekünstlernInnen, die sich nicht nur auf die Handlung und deren Aufführung fokussieren, sondern zugleich die Identität des Körpers und seiner medialen Beschaffenheit als Prozess darstellen und hinterfragen. Neben Künstlern wie Carolee Schneeman, Bruce Nauman und

428 Vgl. DREHER 2008, S. 58.

429 Ein kleiner Exkurs zu Carolee Schneemann. Ihr Film *Fuses* (1965) mag in dieser Hinsicht die Möglichkeiten der Videoperformance und seiner Bearbeitung auf eindringliche Weise veranschaulichen. Der achtzehnminütige Film zeigt den Beischlaf der Künstlerin mit ihrem Freund und stellt diesen aus. Es handelt sich hierbei um eine Collage und Montage, die dem Betrachter Körperregionen und Handlungen zur Schau stellt und diese durch Mittel der Verfremdung neu verhandelt. Das neue Verhältnis besteht aus der Konvention des pornographischen Films, die durch den Blick der Künstlerin Carolee Schneemann, in etwas Artifizielles konvertiert wird. Es handelt sich hierbei nicht um eine Fetischisierung des weiblichen Körpers, sondern um den Akt selbst, seine eigene Dynamik, Intimität und dem energetischen Zustand von Sexualität. Dadurch verlagert sich nicht nur der Blick, sondern auch die Körperlichkeit in seine Einzelteile und Zusammenhänge, die eine neue Form des Zeigens und Beobachtens formen. Wie bei Naumann geht es auch hier um eine neue Form der Subjektivierung, die sich mit den Mitteln der Aufnahme und Verfremdung vom eigentlichen Akt entzieht. Da die Aufführung im Privaten stattfindet, dennoch mit den Möglichkeiten, Bedingungen und Ansprüchen der Gesellschaft interagiert, entsteht eine neues Zeigeverhältnis aus Aktion und Werk. Die Performance bedeutet in diesem Falle nicht nur ein Handeln vor einem Publikum auszustellen, sondern zu vermitteln, in einem höchst artifizell kalkulierten Rahmen, als Video, als ein Ablauf von Handlungen, Brüchen, Montagen und Demontagen, dass das Kunstwerk strukturiert; vgl. <<http://www.caroleeschneemann.com/fuses.html>>, 22.06.2016.

Vito Acconci nutzt auch Jochen Gerz die Möglichkeit der Aufzeichnung, um nicht nur zu dokumentieren, was war, sondern den Zustand dessen, was bleibt, auszustellen.⁴³⁰ Die Kunstprojekte als eindeutige Performances zu kennzeichnen, mag nicht nur in diesem Falle, sondern für die Kunstentwicklung ab den 70er Jahren im Allgemeinen schwierig sein, da sich eindeutige Bezüge der Performance Art mit medialer Zeigeoperationen untereinander vermengen. Dennoch sind die Arbeiten eindeutig unter dem Primat der Performances Art anzuführen.⁴³¹ Am schmalen Grad der Aufführung und seiner zugrunde liegenden Problemstellung innerhalb des Konzeptes der Partizipation, changieren die Werke Jochen Gerz' zwischen performativen Aspekten und ihrer gleichzeitig stattfindenden Medialisierung. Das Prinzip der Partizipation wird an der Schnittstelle seiner Arbeiten durch den medialen Bruch hinterfragt. Dieser Umstand zeigt sich nicht nur im Aufzeigen der Grenzen von Kunst und Handeln, sondern in einer Erweiterung der Handlung, die über das Handeln hinaus geht. Die mediale Beschaffenheit von Jochen Gerz Arbeiten ist nicht nur eine symbolische Form der Vergangenheit, sondern zugleich ein Werkzeug, das aufdeckt und aufzeigt. Als Aufhänger mag hierbei das Motto Richard Kriesches gelten, das besagt: »Malerei deckt zu, Kunst deckt auf!«⁴³²

Die Performance *Rufen bis zur Erschöpfung* (1972) wurde von vornherein als Videoperformance angelegt. Sie fand abgeschieden auf einem freien Feld statt.⁴³³ Eine Fotodokumentation der Filmarbeiten zeigt das Kamerateam bei den Aufnahmen (Abb. 39). Zu sehen sind fünf anwesende Personen: ein Kameramann, ein Tontechniker, zwei außenstehende Betrachter und der Künstler am Rande des Horizontes, in ca. sechzig Meter großer Entfernung. In der Abgeschlossenheit der weiten Landschaft, ruft der Künstler immer wiederkehrend zur Kamera hin »Hallo«, bis vor lauter Erschöpfung seine Stimme heiser wird. Nach Angaben des Künstlers dauerte die Aktion achtzehn Minuten. Es brauchte zwei Tage, bis er wieder sprechen konnte.⁴³⁴ Die Aufnahmen zei-

430 Vgl. FRIELING 2004.

431 Über die Unschärfe der Begriffe Aktion, Happening und Performance, vgl. DANIELS 2000, S. 156f.

432 Es handelt sich um eine Videoarbeit des Künstlers. Das Video kann online im Ursula Blickle Videoarchiv angesehen werden. Die Aufnahme mit dem Titel *Malerei deckt zu. Kunst deckt auf* entstand 1977; vgl. KRIESCHE 1977.

433 Vgl. RATTEMEYER/PETZINGER 1999, Bd. I, S. 32. Des Weiteren existiert davon eine Fotoarbeit bestehend aus vier Fotografien mit Text, 65 × 86,5 cm; vgl. RATTEMEYER/PETZINGER 1999, Bd. III, S. 100.

434 Vgl. GERZ 2004, S. 189f.

gen den Künstler am Horizont vor einem bewölkten Himmel. Das stetige Rufen und die damit verbundene Anstrengung wird anhand seiner Körpersprache und seiner immer schwächer werdenden Stimme deutlich. Der Körper krümmt sich beim Rufen, mit den Armen winkt er der Kamera zu, um seiner Artikulation Nachdruck zu verleihen. Zum Ende hin lassen die Kräfte so weit nach, dass selbst die Arme nur noch schlaff herunterhängen, der Körper verliert langsam an Spannung, der Künstler taumelt auf den Beinen, bis die Stimme letzten Endes versagt.

Die Videoarbeit gibt dem Versagen der Kommunikationsanordnung eine Form, die sich aus der Notwendigkeit einer medialen Distanzierung einschreibt und zugleich dieses Werk als Performance, mit besonderen Umständen, ausweist. Das Rufen bleibt unbeantwortet und scheint nutzlos in der Weite zu verklingen. Das Fehlen eines Publikums verstärkt den Eindruck eines überflüssigen Unterfangens über die Stimme eine Antwort zu erhalten; Jochen Gerz' Stimme erfüllte den Raum, doch sein Anliegen blieb ungehört. Als Adressat schreibt sich die Kamera in die Einschreibung ein, die sich stellvertretend für den BetrachterIn der Videoaufführung in Position stellte. Die Entfernung der Darstellung wurde anhand einer statischen Aufführungs- und Einschreibungssituation in das Material eingefügt, welches weder Zoom noch Kameraschwenk zur Beschreibung des Geschehens nutzte, was wiederum einen authentischen Einschreibemodus zur Folge hatte.⁴³⁵ Das untere Drittel des Bildes markiert den Horizont. Der Künstler befindet sich im Zentrum des Bildes; hinter ihm bäumen sich Wolkenformationen auf, mal im leichten Grau von Weiß durchzeichnet oder registerartig aufgeschichtete dunkel- und hellgraue Wolkenfelder, die einen nahenden Regenguss oder sogar ein Gewitter ankündigen. Die Kontraste der Schwarz-Weiß-Aufnahme dramatisieren die Szenerie, trotz der statischen Kameraeinstellung und ihrer gleichgültigen Haltung.

Die mediale Konfiguration schafft Einsichten aus der Formation von Bild und Ton, die sich als gemeinsame Operation mit dem medialen Format um Kommunikation bemüht. Als Kennzeichen tritt hierbei die mediale Ausstellung in den Vordergrund, welches eben nicht nur ein Video darstellt, sondern als abgefilmtes Bild eines

435

Die starre Kamera sorgt für eine gleichgültige Aufzeichnungssituation. Die Kamera wird als technisches Mittel eingesetzt; die Aufnahmesituation ist selbst konstitutiv unter der Voraussetzung, dass keine weiteren Eingriffe vollzogen werden. Das Kamerateam ist jedoch her über die Lage. Der Tonassistent zeichnet die Stimme auf, sie unterliegt der gemäßigten Kontrolle der Apparatur und des Nutzers; vgl. dazu FRITZ 2014, S. 181 f.

Fernsehbildschirms in Erscheinung tritt. Dadurch verweist die Aufnahme auf ihr mediales Dasein, die als Kommunikationsanordnung ein Sender ist, die einen Zuschauer benötigt. Man muss hier natürlich zwischen dem Sender in der Aufnahme, die als Form von geäußerten Rufen und Gesten ins Medium eingeschrieben ist, und dem Medium als Sender, welches sich hier als Display eines Fernsehers zu erkennen gibt, unterscheiden.⁴³⁶ Durch eine zusammenhängende Betrachtung von Medienwirkung und Intention, verweist die mediale Struktur der Aufführungssituation auf ihre Gleichgültigkeit hin. Die Rufe Jochen Gerz bleiben unbeantwortet, da sie sich im Zusammenspiel mit der medialen Oberfläche als Fiktion zu erkennen geben. Durch Transformation und Modulation von Handlungsebenen wird der »wirkliche Gehalt der Einschreibung« in ihrer Konsequenz vermindert, da es sich ja nur um eine Aufnahme handelt: »Dem Mann in dem Kasten kann nicht mehr geholfen werden, so sehr er auch schreit.«⁴³⁷ Durch das Veranschaulichen jener Verhältnisse nimmt Joche Gerz indirekt auf eine Wahrnehmungswelt Bezug, die der Simulation entspringt, in der sämtliche Verhältnisse von Anschauungen nur noch als »vorgekauter« verarbeiteter Prozess auf die Betrachtung einwirken. Das hat im Umgang der Medien einen vernachlässigen Effekt zur Folge, in denen das Bild nur noch als Konvention eines Spiels verstanden wird, das sich aus verschiedenen Unterhaltungsmustern zusammensetzt. Doch die doppelte Rahmung des Geschehens in *Rufen bis zur Erschöpfung* deckt jenen Modus von Anschauung und Abnutzung auf, indem es das mediale Dispositiv in die Aufnahme mit einschreibt, um zu zeigen: Ich bin eine Aufnahme, ich bin ein Medium!⁴³⁸ Wie Dieter Mersch richtigerweise feststellte, kommt ein Medium gar nicht umhin sich selber auszustellen bzw. mitzuteilen, weshalb jede Wahrnehmung, welche über einen Kunstgegenstand vollzogen wird, nur anhand seines Trägers mitvollzogen werden kann.⁴³⁹ Im Dienste der Vermittlung wird jener Sachverhalt noch-

436 Die Grenzen der Medien und die psychologisierende Macht auf die Wahrnehmung bilden einen der wohl wichtigsten Ansatzpunkte in der künstlerischen Beschäftigung Jochen Gerz, wo Medien ausgestellt und zum Körper in Bezug gesetzt werden; vgl. dazu DANIELS 2000, S. 145 f.

437 ESKILDSEN 2002, S. 140.

438 Dieter Daniels sieht darin auch die Bewandnis eines Wandels, der nichts mehr mit den Bestrebungen der Partizipation zu tun hat, wie es in den 60er Jahren angelegt war, sondern vielmehr mit einer Festschreibung an das Kunstsystem verbunden ist; vgl. DANIELS 2000, S. 146.

439 »Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein. Als Grundsatz einer negativen Medientheorie ergibt sich dann, dass sich die Struktur des Medialen nicht mit medialisieren lässt – sie zeigt sich.« MERSCH o.J., S. 4.

mals mit künstlerischen Mitteln aufgegriffen und visualisiert.⁴⁴⁰

Jochen Gerz' Interesse an Medialität und seiner Medienwirkung hatte einen Versuchsaufbau zur Folge, in denen Aktionskunst und Videoinstallation gleichgeschaltet wurden. Durch eine räumliche Anordnung konnte der BesucherIn am Kunstwerk teilhaben, indem er mit dem Versuchsaufbau in Interaktion trat. In gleichen Teilen erzwang der Aufbau jedoch auch, durch die Mechanismen der medialen Einschreibung und Weitervermittlung, ein Distanzverhältnis von Wahrnehmung, Wirkung und Ursache.⁴⁴¹ Daraus ermittelte er ein Konzept von Beobachtung und Beobachtetwerden, in denen das Medium nicht zum alleinigen Erfassen der Kunstdarbietung genutzt wurde, sondern als Vermittlungsinstanz eines Versuchsaufbaus zum Einsatz kam, um Medienwirkung und Aktionspotenziale gegenüber der visuellen Vermittlung zu provozieren. Damit kann die Aktion als ein praktischer Entwurf und zugleich als Erweiterung dessen gelesen werden, was sich im medialen Zustand von *Rufen bis zur Erschöpfung* bereits ausgestellt hatte. Die Kunstaktion *Purple Cross For Absent Now* (1980) gleicht im Aufbau einer Closed-Circuit-Performance, die die medialen Bestimmungen der Überwachungsfunktion der Videokamera inszenierte.⁴⁴² Der Aufbau der Performance erstreckte sich über zwei Räume, die durch ein Gummiseil miteinander verbunden waren. In dem einen, nicht zugänglichen Raum stand der Künstler. Um seinen Hals hatte er ein Seil gelegt, das durch ein Loch in den angrenzenden Raum führte. Sein Oberkörper wurde von einer Videokamera überwacht, das Signal in den angrenzenden Raum auf einem Fernsehbildschirm übertragen; im Zentrum des Raumes befanden sich vier Schwarzlichtlampen auf dem Boden, als Kreuz angeordnet. Gegenüberliegend befand sich ein Fernseher. Durch eine Trennung von Körper und Abbild entstand ein sich neu vermittelndes Aktionspotenzial. Der Betrachter konnte an dem Seil ziehen und die Konsequenzen, die auf dem Bild sichtbar wurden, dirigieren.⁴⁴³ In diesem Augenblick schloss sich der Handlungs-

440 Das Prinzip der Teilhabe scheint in dieser Arbeit besonders hervorzutreten, um sich ihr gegenüber zu Positionieren, als »transitory object«. Zu dem Begriff »transitory object«: »After walking the Chinese Wall, I realized that for the first time I had been doing a performance where the audience was not physically present. In order to transmit this experience to them I build a series of transitory objects with the idea that the audience could actively take part.« ABRAMOVIĆ / CELANT 2001, S. 84.

441 Die Grenzen der Medien und die psychologisierende Macht auf die Wahrnehmung bilden einen der wohl wichtigsten Ansatzpunkte in der künstlerischen Beschäftigung Jochen Gerz, wo Medien ausgestellt und zum Körper in Bezug gesetzt werden; vgl. dazu DANIELS 2000, S. 145 f.

442 Eine Diskussion der Performance bei WOLF 1992, S. 116–127.

443 Im Aufbau gleicht die experimentelle Anordnung dem Milgram-Experiment (1961 –

kreis. Die Aktion dauert nicht lange und musste frühzeitig abgebrochen werden, da die Besucher das System der Anordnung und die Abhängigkeit von Handlung und Folge nicht durchschaut hatten. Der Künstler wurde fast bis zur Ohnmacht stranguliert.⁴⁴⁴

Im Jochen Gerz' Werk wird auf vielfältige Weise das Verhältnis von Mensch und Technik auf anschauliche Weise ins Verhältnis zueinander gesetzt. Die eingesetzten Medien treten hierfür in einen direkten Austausch zwischen Mensch und Maschine. Für die Performance *Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion* (1972), die selber auch nur als fotografische Reproduktion erhalten ist, stellte der Künstler einen Vergleich zwischen seiner Person und seines medialen Abbildes her (Abb. 40).⁴⁴⁵ Auf unbekümmerte Weise ist hierbei das Standbild Ausdruck vom Gleichnis der Aktion und seiner medialen Komponente. Damit könnte eine Parallele zum Stück »Eurydike« gezogen werden.⁴⁴⁶ Doch mit der filmischen Auseinandersetzung Jochen Gerz' tritt eine weitere Komponente in sein Schaffen ein, das der Bewegung. Die Kunstbeobachtung, als Teil der Weltbeobachtung, nutzt das Potenzial der visuellen Einschreibung, um als Aufzeichnung Gegenwärtiges zu hinterfragen bzw. den Status des gegenwärtigen visuellen Gegenstandes und seiner medialen Einbettung zu thematisieren. Insofern verkörpern die medialen Konfigurationen zugleich einen Algorithmus, d.h. Jochen Gerz stellt nicht sich alleine aus, sondern immer ein Verhältnis von Aufzeichnung, Handlung und Zuschreibung, das sich als Medialität zu erkennen gibt. Das visuelle technische Bild schließt den Algorithmus in sich ein und verankert diesen innerhalb des medial strukturierten Codes aus Gleichzeitigkeiten respektive der Vergangenheit. Interessanterweise wird dieses Dispositiv der Videoübertragung – bei *Rufen bis zur Erschöpfung* handelt es sich im Wesentlichen auch um eine Übertragung von Handlung und Zeit auf das Medium – für die Aktion *Purple Cross for Absence Now* invertiert. Der Zuschauer kann augenblicklich eingreifen, das Geschehen bestimmen und dirigieren.

1962), nur mit dem Unterschied, dass die Konsequenzen durch den partizipierenden Eingriff durch den Zuschauer nicht gespielt, sondern wirklich geschehen sind. Beim Milgram-Experiment wurden Stromschläge mittels einer Videoverbindung und eines Knopfes als Auslöser verteilt, um zu testen, wie weit die Probanden beim Erteilen der Stromschläge gehen würden. Für das Gegenüber wurden Schauspieler engagiert, die das Erleiden der Stromstöße simulierten; vgl. dazu FRITZ 2014, S. 127f.

444 Der Gegenstand der Performance ist nicht allein der Künstler selbst, sondern zugleich das Publikum; vgl. GERZ 2004, S. 182f.

445 Siehe dazu die Ausführungen GERZ 2004, S. 176 ff.

446 Zur Aktion *Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen Reproduktion* (1972) existiert auch ein Video; vgl. ESKILDSEN 2002, S. 22/23. Zu dem Stück »Eurydike« vgl. Kapitel III. 3.

In der direkten Auseinandersetzung mit künstlerischem Aktionismus und ihrer neuen Medialität, mit Gleichzeitigkeiten, Brüchen, zeitlichen und räumlichen Verschiebungen, offenbart sich das eigentliche Interesse von Ablauf und Aufnahme, von Bedeutung und Endergebnis: der mediale Unterschied. Deshalb stellt *Rufen bis zur Erschöpfung* eine Problemlösung von Übermittlung und Wirkung dar, die nur als ästhetische Kategorie zu begreifen ist. Entscheidend ist die mediale Textur des Ereignisses. D.h. Stimme wird zu Ton, Performance zu einem Bewegtbild und Nähe – eines der Paradigmen von Performance Art – zur Distanz. All dies zeigt sich im Endergebnis und dem, was dazwischenliegt, so wie es Kriesche in seiner Arbeit auffasst und deutlich macht:

Malerei deckt zu, Kunst deckt auf! Zwischen ihnen und mir sind unsichtbare Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des ZDF. Ich sehe niemanden von ihnen, der mich jetzt sieht. Da sie nicht sehen, was ich sehe, und ich nicht sehe, was Sie sehen, muss offenkundig Unsichtbares zwischen uns liegen. Dies gilt es zu beschreiben.⁴⁴⁷

Eine Zuweisung von *live* bzw. *recorded* ist bei *Rufen bis zur Erschöpfung* schwierig, dennoch nicht unmöglich. Das Medium ist hierbei die Zielanweisung der Performance Art, sowohl aus praktischen, inhaltlichen und auch ästhetischen Erwägungen. Die Performance widersetzt sich keiner Symbolisierung und auch keiner Auratisierung, wie es Peggy Phelan kritisch in ihrem Beitrag anmerkte, sondern sie ist von vornherein daran beteiligt, ein Symbol zu werden.⁴⁴⁸ Performance Art wird an diesem Beispiel im erweiterten Kontext lokalisiert und nicht allein auf der Bedeutungsebene von Physis und Psyche reduziert. Durch die Hinzunahme der Medien Film und auch der Fotografie, werden nun weitergehende Prozesse, die sich nicht ausschließlich im körperlichen Zustand abspielen, in die Handlungsebene der Aufführung eingeführt. Die Betrachtung psychischer Zustände weicht einer Exteriorität, die zugleich auch eine Grenzverschiebung darstellt. Durch den Einzug des Mediums Film in die Performance Art treten äußerliche Bedingungen der Wahrnehmung in den Fokus des Handlungsablaufes, die den Prozess nicht nur veranschaulichen, sondern auch steuern und zugleich ausstellen. So sind Faktoren wie Standpunkt, Kameraeinstellung, Ton, Blickwinkel und Licht nicht nur Grund-

447 Das Zitat stammt aus einer Videoarbeit; vgl. KRIESCHE 1977.

448 Hieran schließt sich die Problematik, dass jede Form von Repräsentation eben nicht unmediatisert vonstatten gehen kann und insofern auch schon immer Symbol ist. Gertrud Koch hat dies so treffend ausgeführt als eine Aufführung vor der Aufführung; vgl. KOCH 2011, S. 234.

bedingungen des Zeigens, sondern auch Grundbedingungen des Prozesses. Am Beispiel von Joseph Beuys haben wir bereits zwei Kategorien erläutert: die dokumentarische Fernsehaufnahme und das Kunstvideo. Philip Auslander hatte diese beiden Modi der Dokumentation als *documentary* und *theatrical* beschrieben.⁴⁴⁹ Mit Jochen Gerz haben wir eine dritte Kategorie angezeigt, die das Video als Analysetool und selbstreflexives Medium einsetzt. Es besitzt eine anders gelagerte »aktive Form«⁴⁵⁰, die nicht nur zur Speicherung und zum Verkauf bestimmt wurde, sondern um zu zeigen und zu vermitteln. Die Handlung wird auf ein Medium umcodiert und Zeigeoptionen von Körper und Medium im Einklang dargestellt, um »offensichtlich Unsichtbares« zu zeigen. Dieses »offensichtlich Unsichtbare« spielt sich im prozessualen Umfeld der Performance und ihrer medialen Algorithmisierung ab, die als Konsequenz oder Anschauung im Werk von Jochen Gerz zur Sprache kommen. Als Medium, das sich selber ausstellt, ist es natürlich mehr als nur ein Dokument: Es ist das Kunstwerk, welches für sich steht und für sich wirkt.

4. Poshya Kakil – Die Flucht nach vorne

Die im vorherigen Kapitel besprochenen Beispiele ließen sich noch weitläufig ausdifferenzieren und so Unterscheidungen zwischen den zahlreichen KünstlerInnen treffen, was jedoch für das Interesse der Arbeit keine Rolle spielt. Am Beispiel von Poshya Kakil lassen sich politische Erwägungen und künstlerische Bestrebungen feststellen, die eine sehr frühe Kunstentwicklung in Irak umreißen, wo Performance Art erst seit jüngerer Zeit praktiziert wird. Dies macht die Dokumentation auch so spannend, um aus heutiger Sicht zu hinterfragen, inwieweit Performance Art zu einer Zeit, wo die Kunstform erst in den Kinderschuhen steckte, schon frühzeitig mit den Konventionen der Einschreibung und Aufzeichnung operiert? Man kann sicherlich nicht von dieser Art der Dokumentation auf andere schließen, insbesondere wenn mehrere Jahrzehnte Kunstschreibung und technischer Fortschritt dazwischenliegen, aber dennoch lassen sich diese durchaus im Verhältnis zueinander einordnen und bewerten. Deshalb hier ein kleiner Einblick in das Schaffen der Künstlerin, die ganz bewusst dokumentarisch arbeitet, um überregional Wirkung zu erzielen.⁴⁵¹

449 Vgl. AUSLANDER 2012, S. 49.

450 Vgl. BREDEKAMP 2010, S. 283.

451 Die DVD wurde unter dem Label der *Live Art Development Agency* veröffentlicht. In ihrem Programm befindet sich eine ganze Reihe bekannter und weniger bekannter

Die Performance *Cautions* (2011) fand anlässlich des *FIX performance art festival* in Belfast statt, welches für die Catalyst Arts Gallery, in Zusammenarbeit mit der irischen Künstlerin Sinéad O'Donnell verwirklicht wurde. Der Inhalt der Aktion spiegelt sich in einer besonderen intermediären Anordnung wieder, einer Videokonferenz zwischen den Künstlerinnen, die sich in Erbil (Kurdistan, Irak) in der Shinidar Gallery eingefunden hatten und ihrem Publikum in Belfast, die als Betrachter der Videoinstallation beiwohnten. Die Videoinstallation erstreckte sich über drei separate Fenster, die auf einer großen Leinwand ausgestrahlt wurden. In je einem Fenster war eine der Künstlerinnen zu sehen, ein drittes Fenster übertrug eine Ansicht der Zuschauer aus den Galerieräumen. Traditionelle kurdische Folklore erfüllte den Ausstellungsraum der Galerie. Die Anordnung der Sende- und Empfängersituation glich einer geschlossenen Wahrnehmungswelt, die zwischen Aufführung und Aufnahme hin- und herpendelte.⁴⁵² Eine eindeutige Bezugsgröße zu dem Gegenstand der Performance und ihrer Aufnahme und Ausstrahlung kann nicht geleistet werden, da die Liveübertragung hierbei nicht nur als Mittel zur Vermittlung und Kommunikation diente, sondern auch als Instrument der Verflächigung, Rahmung und Politisierung. Das Bild der Übertragung war grobkörnig und verpixelt. Es zeigte eine entstellte, virtuelle Welt, die zugleich etwas heterogen Künstlerisches darstellte. Die Form der experimentellen Anordnung wird nicht verschwiegen, nein, sie zeigte sich als ein Formverhältnis aus Materialien der Konferenz, des Raumes und ihrer medialen Übermittlungsstruktur. Dies alles wurde in der Installation zu einem autonomen Gebilde, das auf Beobachtung ausgelegt war, zusammengeführt⁴⁵³:

Ungeachtet aller Unterschiede der konkreten Materialisationen, ungeachtet aller Unterschiede der Wahrnehmungsmedien und damit: der Kunstarten, liegt etwas Gemeinsames im Aufbau neuer Medien/Formverhältnisse, die auf das Beobachtetwerden zielen und nur verständlich werden, wenn man das versteht. Die Einheit der Kunst besteht in dieser Produktion für Beobachtung, in dieser Beobachtung für Beobachtung, und ihr Medium besteht in den Freiheitsgraden für Medien/Formverhältnisse, die damit geschaffen sind.⁴⁵⁴

-
- PerformancekünstlerInnen. Damit ist dies Stellvertretend nur ein Beispiel für die Aneignung von Performancegeschichte; vgl. KAKIL DVD.
- 452 Eine Einteilung in ein »primäres« (aktiv am Kunstprozess beteiligten Publikums) und sekundäres Publikum (welches als Erstes über das Medium betrachtet), ist auch in diesem Falle möglich, da sich die Partizipation über den Medieninhalt Internetkonferenz herstellt; vgl. dazu FRITZ 2014, S. 39.
- 453 Der Aufbau der Ausstrahlung lässt sich insbesondere in den ersten Minuten der Dokumentation nachvollziehen; vgl. KAKIL DVD, 00:00:00–00:03:73.
- 454 LUHMANN 1995, S. 188. Die Videokonferenz unterliegt dem Paradigma des sich gegen-

Das obere Fenster der Videoprojektion in Belfast zeigte Poshya Kakil beim Bemalen ihres Gesichtes mit einem Lippenstift. Die Ausleuchtung des Gesichtes war unregelmäßig. Es wurde verfremdet und in seine Einzelteile aus Licht, Schatten und Pixeln zerlegt. Im unteren Fenster befand sich Sinéad O'Donnell. Auch ihr Gesicht wurde von einer Lampe angestrahlt. Mit Ihren Händen vor dem Mund, erzeugte sie Geräusche. Dazwischen erschien im dritten Fenster der Zuschauer, der nicht nur die Aktion, sondern auch sich selber beobachtete. Vor diesem Hintergrund partizipiert der anwesende BeobachterIn visuell/virtuell an der Aktion.⁴⁵⁵ Er dient hierbei als Gewissheit, sowohl für die Künstlerinnen, als auch für den BetrachterIn, für das Gelingen der Videoübertragung, da er innerhalb der Installation zugleich als Sender und Empfänger agierte. Nur so erfüllte und bestätigte sich die Bedingung der Kommunikationsanordnung, die sich an die zwei Adressaten richtete.⁴⁵⁶

Mittels der Livekonferenz erfährt die Performanceanordnung einen Transit in eine Installation, die das Problem der Erreichbarkeit und seiner zeitlichen Determiniertheit auf anschauliche Weise darstellte. Das Ephemere und das Abwesende wird anhand der Medienkonstellation in Disposition gestellt: Die Performance findet von vornherein am Bruch ihrer Medialisierung statt; sie ist als Bewegtbild mit Ton angelegt und zugleich als spezifisch künstlerische Anordnung wahrzunehmen. Der Körper wird als Wirkungsinstanz medial verlagert und zwei unterschiedliche geografische, politische, als auch kulturelle Räume, an einem Ort temporär zusammengebunden. Von da aus ist die Performance Art nunmehr ein offenes System von verschiedenen Medienkomplexen, bestehend aus Körpern, der Vermittlung und der Ausstrahlung: Distanz, Übermittlung, Zergliederung, Wirkung und Einflussnahme schreiben sich über die virtuelle Schnittstelle der Aufführung ein, die entfremdet und verfremdet. Besonders forciert wurde der Umstand durch den Einsatz von Licht und Spiegeln, um das Bild der Perfor-

seitigen Beobachtens über ein Display. Kunst ist demnach ein soziales Medium, dass für einen Beobachter produziert wird. Niklas Luhmanns Beschreibung richtet sich gegen die von Clement Greenberg geäußerte Kritik intermediärer Künste und des Autonomiebegriffes der Kunst. Kunst nach Niklas Luhmann sei keine medien spezifische Eigenheit; konstituierend für die Kunst ist das Formverhältnis; vgl. dazu die ausführliche Diskussion bei REBENTISCH 2003, S. 79–101.

455 Authentizität erscheint nicht vor dem Hintergrund der Aufnahme bzw. der Technik, sondern durch ihre Platzierung und der Partizipation durch ein Publikum. Darin besteht auch die Leistung der Installation von Videoaufnahmen; vgl. FRITZ 2014, S. 122.

456 Die Vermittlung wird zum Dispositiv der partizipierenden Kunst, die zur Bildung einer Gemeinschaft führt. Grant Kester spricht auch von »dialogischer Kunst«, die die Kommunikation in den Vordergrund ihrer Analyse stellt; vgl. FRITZ 2014, S. 26f.

manceübertragung zu manipulieren. Damit rückt die Arbeit in den Kontext einer virtuellen Schablone, die von vornherein auf ein abstraktes Verhältnis von Kommunikation und Anschauung angelegt wurde.⁴⁵⁷

In einem zweiten Teil der Dokumentation wird der Herstellungsprozess hinter der Kamera beleuchtet. Es zeigt beide Künstlerinnen vor ihrem Laptop beim Erarbeiten ihrer Performance.⁴⁵⁸ Die Sequenz umfasst zwölf Minuten; die Dokumentation der Installation gewährt nur drei Minuten Einblick. Der spezifische Objektbezug, und damit das »spezifisch ästhetisch« ausgewiesene Werk, geht durch den Blick hinter die Kulissen verloren respektive stellt sich auf diesem Weg ein anderer Zugang zu dem Werk her.⁴⁵⁹ Im Grunde lassen sich beide Momente nicht miteinander vergleichen, sondern nur aufeinander beziehen. Anhand des dokumentarischen Werkes lassen sich Prozeduren der Einschreibungen und Zusammenhänge ablesen, doch das eigentliche Kunstverständnis obliegt der Eigenschaft der Installation, die sich als flüchtige Anordnung mit der Handlungsebene der Performance auf- und wieder abbaut. Der Blick auf den Produktionsprozess kann nur einen Teil der Anordnung reproduzieren und nur die nackte Wahrheit hinter den Bildern zeigen, um die Strukturen der Performancearbeit kenntlich zu machen.

Breaking Fancies (2008) gehört zu den frühen Beiträgen der Künstlerin, die auf dem Dach des Art College in Hawler, unter der Aufsicht von zahlreichen Zuschauern, stattfand.⁴⁶⁰ Das Videomaterial der Performance ist bearbeitet und für repräsentative Zwecke gestaltet. Im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung stand ein langer, weißer papierner Teppich, auf dem zahlreiche Flaschen regelmäßig hintereinander angeordnet waren. In der Videoeinstellung erscheint die Künstlerin mit einem Farbeimer und einem Pinsel in der Hand haltend auf dem »Laufsteg«. Von dort setzte eine Malaktion ein, die von expressivem Ausdruck und einer inneren Selbstbefragung zu

457 Die Installation ist nicht nur im technischen Sinne zu verstehen, sondern hat vielmehr etwas zu tun mit der Art der Herstellung; vgl. REBENTISCH 2003, S. 250. Der Raum der sich hierbei konstituiert ist kein geografischer Raum, sondern ein virtueller Ort der Auseinandersetzung, der sich nicht erschließen, sondern nur erfahren lässt, dadurch, dass er »hingestellt« wurde, sowohl virtuell, als auch tatsächlich.

458 Vgl. KAKIL DVD, 00:03:58–00:16:23.

459 Die Performance *Cautions* versucht über eine Internetschnittstelle Partizipation zu ermöglichen. Die Schnittstelle deformiert und ermöglicht zugleich den Einblick auf die Performance. Als weitere Schnittstelle dient die Einschreibung auf Video vor Ort, die einen Einblick hinter die Kulissen ermöglicht. Zu den Möglichkeiten des Internets; vgl. DANIELS 2000, S. 167 ff.

460 Vgl. KAKIL DVD, 01:00:01–01:10:07.

zeugen schien. Zwischen Poshya Kakil, der Leinwand und den Flaschen entspann sich ein innerer Dialog. Mal umkreiste sie mit dem Pinsel ihren bloßen Fuß, dann wiederum eine Flasche. Beides stand symbolisch zueinander in Beziehung. Innere Konzentrationsphasen und ein künstlerischer Ausbruch dramatisierten das Geschehen und verliehen der ritualisierten Aktion einen aggressiven Impetus der Befreiung und Selbstaufopferung, die sich im weiteren Verlauf der Aktion noch um ein vielfaches steigern sollte.⁴⁶¹

Umgeben war die Künstlerin von zahlreichen Zuschauern und Fotografen. Die Sonne schien und ein starker Wind wehte. Performancekunst befindet sich hier noch in den Kinderschuhen, insbesondere Kunst von jungen Frauen. Poshya Kakil verkörpert eine neue Generation von Künstlerinnen, die sich gegen die patriarchalen Strukturen der Gesellschaft mit künstlerischer Agitation auflehnt. Sie ist eine Kämpferin und Akteurin, die sich nicht passiv der gesellschaftlichen Konvention ergibt. Deshalb eine Flucht in die Kunst, der Freiheit und des Ausdruckes. Im zweiten Abschnitt der Performance *Breaking Fancies* wurden die Strukturen der Arbeit aufgebrochen. Der Weg, den sie am Anfang der Performance zurückgelegt hatte, wurde anschließend in entgegengesetzter Richtung abgeschritten. Die Flaschen, die sich ihr in den Weg stellten, wurden auf der Papierbahn zerschmettert. Mit ihren bloßen, ungeschützten Füßen schritt sie über einen Scherbenhaufen dem Anfang entgegen. Dabei hinterließ Sie einen Ort der Zerstörung und Verwirrung; der Inhalt der Flaschen hatte sich über die papierne Leinwand verteilt und verflüchtigt, nur die letzte blieb unversehrt. An diesem Punkt schien sie angekommen und gereinigt. Zum Wurf ausgeholt, hielt sie inne und bewahrte, was ihr zu Anfang gegeben wurde: ein Symbol der Einigung und ein vorläufiges Ziel. Anschließend betrat ein Trommler die Bühne, sein Körper war mit weißem Papier umhüllt. Unter den Trommelschlägen wurde die Plane, die als Laufsteg nun ausgesorgt hatte, angezündet. Die letzte verbliebene Asche und einige Papierfetzen kehrte die Künstlerin mit einem Besen zusammen. Zum Ende hin richtete sich der Blick der Kamera auf ihre ruhenden Füße. Von leichtem Beifall begleitet, setzte das Spiel eines Oboisten ein. Die musikalische Interpretation kurdischer Musik markierte das Ende der Performance und gab zugleich einen Verweis auf die künstlerische Identität. Ein weißes Laken, welches mit kurdischen Schriftzeichen beschrieben wurde, diente als Schlussbild, vor dem sich die Künstlerin unter dem Beifall der ZuschauernInnen verbeugte.⁴⁶²

Das Videomaterial von *Breaking Fancies* ist Spiegelbild und Zerrbild zugleich. Es richtet seine Aufmerksamkeit auf den Ablauf und auf kleinere Details. Das Ereignis wird durch seine mediale Aufarbeitung beschleunigt und konzentriert. Dadurch wirkt das Geschehen äußerst dynamisch. Zusammen mit dem Schnitt erhalten wir eine Choreografie ohne Leerstelle, doch nicht ohne Verlust. Das Zurechtschneiden des Videomaterials gleicht Längen im Ablauf der Performance aus. So ist der erste Teil der Performance stark zusammengerafft: Zu Anfang wird noch detailliert auf die künstlerische Handlung hingewiesen. Nachdem das System durchschaut ist, werden mit kurzen Einblendungen, Abweichungen und Variationen schablonenhaft in Szene gesetzt und künstlerische Gesten nur noch angerissen. Mal mit dem Habitus eines Jackson Pollocks, den Pinsel frei über die Leinwand schwingend, ganz gegenteilig dazu umreiste sie in einer weiteren Einstellung die Kontur ihres Fußes, der zugleich Abdruck und Spur ist, um dann wiederum in freien expressiven Zügen fortzufahren.⁴⁶³ Das Zerschmettern der Glasflaschen gehörte zu der theatralischen und zugleich auch spektakulären Inszenierung: Mal lehrte sie vorher den Flascheninhalt aus, bevor sie diese auf den Boden zerschmetterte, das andere Mal kniete sie sich vor einer zerbrochenen Flasche nieder und rieb sich mit dem Inhalt über die Beine und das Gesicht. Dann setzt plötzlich die Musik aus dem Off aus und wir hören das Getuschel der Zuschauer.⁴⁶⁴ Ein Trommler betrat den Aufführungsraum, dessen Rhythmus in die Wahrnehmungswelt der Aufnahme Einzug hält. Des Weiteren war am Ende der Performance ein Oboist zu hören, der mit einem melancholischen Stück den Abschluss des Spektakels einleitet. Die Musik ist sowohl dem Liveereignis, als auch der Videoaufnahme teilhaftig und trägt erheblich zur

462 Vgl. KAKIL DVD, 01:04:03–01:09:38.

463 Hierin zeigt sich u. a. eine Nähe zu den Action Painters. Harold Rosenberg: »At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyze or ›express‹ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.« ROSENBERG 1952, S. 36.

464 Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten aus On- und Off-Ton haben einen bestimmten Zweck. Deleuze würde wahrscheinlich von zwei verschiedenen »mentalen Bildern« sprechen, die den »Bildakt« Film herausbilden; vgl. DELEUZE 1989 (1983), S. 270. Während des Einsetzens von Musik verknüpft sich der Chronotopos der Aufnahme mit der dazu geschalteten Identität der Performance, die sich durch die musikalische Folklore ausdrückt (dies ist der zweite Chronotopos der Einschreibung). Mit dem Aussetzen der Musik rückt der filmische »Bildakt« zu seinem Ursprung der Livesituation zurück; Stimmungen und Eindrücke aus dem Geschehen bestimmen den »Bildakt« und konstituieren das eintretende »mentale Bild«, welches aber an das vorhergehende angrenzt bzw. aus ihm hervorgeht; vgl. dazu SIEREK 1996.

Wirkung der performativen Geste bei On- und Off-Ton sind innerhalb der Aufzeichnung Verbündete verschiedenen Ursprungs.

Die filmische Dokumentation unterliegt einem Verarbeitungsprozesses, der aus ästhetischen Erwägungen beschlossen wurde. Mit dem Einsetzen des Schnittes, der Montage, der Musik – sowie der Einfluss des interkulturellen Standortes – ändern sich die Bezugsgrößen von Bild und Wirklichkeit, die als Formung und Interpretation Geltung haben.⁴⁶⁵ Der Zustand der Performance wird unter ästhetischen Bedingungen rationalisiert. Das Unspektakuläre, das Langweilige wird durch die Filmwirklichkeit getilgt, ohne auf den Verweis der Handlung zu verzichten. Kurz und prägnant als Pointe des Geschehens, wird der Performanceablauf stakkatohaft in Szene gesetzt. Vereinzelt Fotografien markieren das Ereignis als Spektakel, welches durch das Umfeld und durch den Bühnenraum Kontur erhält. Die Verteilung der Rollen zwischen Beobachter und Akteurin ist eindeutig, womit einzelne Formzusammenhänge klar hervortreten. Die raumzeitliche Kontinuität wird im filmischen Zustand durch seine Bearbeitung durchbrochen; die Zeit der Seherfahrung deckt sich nicht mit der Handlung: Die filmische Dokumentation hat somit eine »raumzeitliche Selbstständigkeit gegenüber der Wirklichkeit« erlangt.⁴⁶⁶

Das Videomaterial der Performance *Mosque and Harmoniqua* (2008) arbeitet mit dem Prinzip der versteckten Kamera.⁴⁶⁷ Aufgenommen mit einer kleinen Handkamera, aus einem Fahrzeug, das sich gegenüberliegend zum Ereignis positionierte, erfolgt eine Einschreibung, die sich sowohl in ästhetischer, als auch inhaltlicher Hinsicht vom etablierten Standard dokumentarischer Vorgehensweise von Performance Art unterscheidet. Die Performance fand, ähnlich wie die Aktionen *Borderline* (2012) und *The Tragedy of Apples* (2009), im öffentlichen Raum statt. Entscheidend für die Dokumentation ist ein sich eingeschriebenes Distanzverhältnis zwischen der Aufnahme und der Performance.⁴⁶⁸ In einer einleitenden Tafel zu der Videoaufnahme erfahren wir zunächst

465 Vgl. dazu ARNHEIM 2002 (1932), S. 21.

466 ARNHEIM 2002 (1932), S. 37.

467 Die versteckte Kamera hat einen besonderen Authentizitätsanspruch durch ihre direkte, unvermittelte Aufnahme. Verwackelte Bild-Strukturen, schlechtere Belichtungen und der »hässliche« Charakter vermitteln einen unverstellten und unparteiischen Blick; vgl. FRITZ 2014, S. 124.

468 *The Tragedy for Apples* fand am 14.02.2009 in Erbil statt, mit Beteiligung von mehreren Personen, die Äpfel auf eine Zielscheibe warfen; vgl. KAKIL DVD, 01:20:40–01:22:58. In *Borderline* begab sich die Künstlerin in ein Kaufhaus. An einer Treppe, wo viele Passanten vorbei gehen, platzierte sie sich mit einem großen Stück Papier. Mit

von den Umständen der Aktion. Aufgeführt wurde die Performance vor einer Moschee, in denen nur Männer Zutritt haben. Poshya Kakil war in einem sehr auffälligen Rot gekleidet. Vor dem Eingang der Moschee nahm sie ihre Position ein. Ein unauffälliger Blick Richtung Kamera, die aus einem gegenüberliegenden Wagen die Situation aufzeichnete, deutet auf die Ausgangslage der Planung hin, zunächst verdeckt die Ereignisse zu beobachten und zu filmen. Vorbeifahrende Autos und Straßenlärm kreuzen die Aufnahme. Kurze Aussetzer deuten darauf hin, dass während der Aufnahme die Position der Kamera stetig wechselte, um einen unverstellten Blick zu erhalten. Die Künstlerin stand vor der Moschee, spielte laienhaft auf der Mundharmonika, um zugleich ihr näheres Umfeld zu beobachten. In verwackelten Aufnahmen sehen wir vorbeigehende Passanten, die nur flüchtig einen Blick auf die Aktion werfen, sowie zwei junge Männer im Hintergrund und einen kleinen Jungen, die das Geschehen im Rücken der Künstlerin beobachteten. Immer wieder kommt es zu Unterbrechungen in der Aufnahme, die sich unvermittelt auf die Aufführungssituation einstellt, sobald etwas Spannendes passierte, u. a. dann, wenn die Gläubigen beim Verlassen der Moschee neben der Künstlerin stehen blieben, um das Ereignis missgünstig zu betrachten. So stellte sich ein unbekannter Mann, in einem weißen Hemd gekleidet, direkt neben die Künstlerin und wies fragend auf die Situation hin. Vermutlich hatte er kein Verständnis für die Situation, da Frauen laut islamischen Glauben nicht musizieren dürfen. Er sprach deshalb mit einem Wärter, der den Eingang zur Moschee beaufsichtigte.⁴⁶⁹ Die einleitende Tafel berichtet von einer Auseinandersetzung zwischen Poshya Kakil und einem Passanten, was sich in der Aufnahme durch eine solche Situation widerspiegelt. Was auf der Tonebene immer wieder heraussticht, ist das Klicken eines Fotoapparates beim Auslösen, sprich die Situation wurde ebenso fotografisch festgehalten, insbesondere dann, wenn Passanten beim Heraustreten aus der Moschee einen Blick auf die Künstlerin und das Geschehen der Performance warfen.⁴⁷⁰

Nachdem sich einige Zuschauer vor der Künstlerin versammelt hatten – die Ansammlung wird zunächst aus sicherer Distanz aus dem Fahrzeug beobachtet – verlässt der Kameramann seinen Standort, um näher am Geschehen dran zu sein.

einem Stift bewaffnet, zog sie zunächst kleine Kreise um ihren Finger, die zum Ende der Aktion um ihren ganzen Körper reichten. Die letzten Kreise wurden mit derartiger Wucht auf Papier übertragen, dass dieser es zum Reißen brachte. Die Aktion war schon nach zwei Minuten beendet; vgl. Ebd., 01:29:55–01:32:00.

469 Vgl. Ebd., 01:12:56.

470 Vgl. Ebd., 01:14:00.

Die Kamera mischt sich unter die Menge der Beobachter. Einige Passanten sprachen den Kameramann an. Das Interesse an der Aufnahmesituation schien nun geweckt. Von nun an ist erstmals das laienhafte Spiel auf der Mundharmonika zu hören.⁴⁷¹ Die Eindrücke, die sich anschließend aus der Aufnahme entnehmen lassen, zeugen u.a. von der Neugier und der Verwunderung des Publikums. Einige Passanten diskutieren miteinander und beobachten was passiert. Zwischenzeitlich wechselte die Kamera auch ihre Stellung, um das Ereignis von einer erhörten Position einzufangen, auf dem das Publikum und die Performerin im Bild zu sehen sind. Abschließend bahnte sich der Kameramann einen Weg durch die Menge und bezog im Rücken der Künstlerin Position. Die Performance endete, das Publikum klatschte Beifall und Poshya Kakil verließ die Bühne des öffentlichen Interesses.⁴⁷²

Für das wissenschaftliche Interesse haben Filmdokumentationen von Performances im öffentlichen Raum eine große Relevanz, da sie zeigen können, wie Performance Art im Kontext der Öffentlichkeit durchaus subversiv mit künstlerischen Strategien Fragen aufwirft, die durch die Ortsspezifität, den zeitlichen Kontext und durch die Umsetzung der Performance zum Ausdruck kommen, ja sogar einander bedingen. Darin liegt u.a. auch die Relevanz der Einschreibung von Performances unter autonomen Gesichtspunkten, die sich nicht beliebig ausstellen lassen und die durchaus nicht immer in Abhängigkeit zu ihrer Medialisierung stehen. Sicher ist hingegen die Positionierung der Kamera gegenüber ihrem Gegenstand, die im direkten Vergleich zu Jochen Gerz' *Rufen bis zur Erschöpfung* jedoch nicht Endgültigkeit verlangt, sondern nach vielen Seiten hin offen steht. Der zunächst geheime Blick gibt Aufschluss über den Impetus der Performance, sich zu seiner Öffentlichkeit zu bekennen und diese gemeinsam mit der Aufnahme auszustellen. Als indirekte Referenz nimmt die Kamera eine beobachtende Instanz ein, die sich von einer primären Sicht auf die Dinge in ein sekundäres Verhältnis eingliedert. D.h. die Kamera ordnet sich den Bedingungen der Aufnahme unter, und nicht, wie es im Falle von Reperformances oder auch von Studio/Atelierperformances der Fall ist, umgekehrt, wo das primäre Verhältnis von Kamera und Aufführung als Gleichsetzung in Erscheinung tritt. Die Involviertheit der Kamera ist trotz ihrer Integration in der Planung und Durchführung der Performance nur sekundär zu lokali-

471 Vgl. Ebd., 01:16:54.

472 Vgl. Ebd., 01:19:43.

sieren, d. h. sie zielt nicht darauf hin ab, ein Spektakel medienkritisch zu reproduzieren, sondern Situationen einzufangen, die Reaktionen und Beteiligungen nachweisen und um zu veranschaulichen und zu zeigen. Nachdem die Kamera ihren geheimen Standort verlassen hatte, löst sich dieses Verhältnis auf und Interaktionen zwischen Beobachter, dem Publikum und der Aktion werden eindringlicher und somit auch konfrontativ in Szene gesetzt, ohne jedoch das Öffentlichkeitsbewusstsein der Performance zu hinterfragen oder zu stören. In der filmischen Dokumentation von *Mosque and Harmonica* schreibt sich nicht nur die Situation der Performance und der Beteiligten in die Aufnahme ein, sondern grundlegende Parameter im Umgang der Öffentlichkeit werden verhandelt, wie beispielsweise das reaktionäre Verhalten aus dem Alltag, in denen auf Problemstellungen in spezifischer Weise begegnet wurde. Dies alles fällt bei einer Performance im kunstinternen Umfeld größtenteils weg oder wird vereinzelt nur symbolisch angesprochen. Somit führen jene dokumentarischen Aufzeichnungen unter anderem auch das soziologische Interesse der Intervention von Kunst und Öffentlichkeit mit auf.

5. Marina Abramović – *The Artist is Present*

Marina Abramović hat es mit ihrer Dokumentation zu dem Kunstprojekt *The Artist is Present* (2010) in die Kinosäle und zu den großen Filmfestivals in Europa geschafft. Anlässlich der großen Retrospektive im Museum of Modern Art in New York veranstaltete Marina Abramović eine Performance, die viel Aufsehen erregt hatte, nicht weil sie sonderlich spektakulär oder aufwendig inszeniert wurde, sondern weil sie sehr zurückgenommen und still im Einklang mit der Ausstellung harmonierte. Für die Dauer von neunzig Tagen, sechs Tage die Woche, war die Künstlerin einfach nur präsent, sie war da. Nicht allein, sondern mit Tausenden von Zuschauern, die extra wegen ihr Schlange standen, um einen kurzen Augenblick allein mit ihr verbringen zu können.⁴⁷³ Der Innenraum wurde weiträumig abgesperrt und der Zugang zu der Performance durch Sicherheitspersonal fachmännisch geregelt. Sollte etwas Unerwartetes passieren, war ein schnelles Eingreifen jederzeit möglich. Im Zentrum der Bühne nahm die Künst-

473

Im Zuge der Ausstellung wird mit der Aktion *The Artist is Present* eine Gemeinschaft zwischen der Künstlerpersönlichkeit und den Zuschauern geschaffen. Dieses gegenseitige Kommunizieren dient der Interessengemeinschaft, die sowohl von außen, den betrachtenden Zuschauern und der observierenden Kamera, als auch durch die aktive Zuschauerbeteiligung auf der sogenannten Filmbühne, dem Spektakel beiwohnen, als verbindendes Element zwischen Ausstellung, Aufführung und der Filmaufzeichnung.

lerin vor Eröffnung des Museums an einem Tisch, mit zwei Stühlen, Platz. Tat es ein Besucher ihr gegenüber gleich, so wurde nicht geredet oder gehandelt, sondern nur betrachtet, sich angeschwiegen und in die Augen geschaut. Der Ablauf glich einem Ritual. Zunächst ging die Künstlerin für ein paar Sekunden in sich. Den Kopf hatte sie auf die Brust gesenkt, der Besucher nahm ihr gegenüber Platz, anschließend erhob sie schweigend ihren Blick. Sie nahm sogleich Kontakt auf und für ein paar Augenblicke gehörte der Raum ganz allein Marina und ihrem Gegenüber. Dieser Vorgang wiederholte sich tausendfach während der Ausstellung und gehörte tagtäglich zum Programm. Am Ende jeden Tages setzte Marina mit einem Stift eine Markierung an die Wand, die den zeitlichen Verlauf und die Dauer der Aktion dokumentierte.⁴⁷⁴

Interessanter Weise war die Performance *The Artist is Present* das Medienereignis des Jahres, welches die komplette Ausstellung überschattet. Die Retrospektive und die neu aufgeführten Reperformances wurden von der Berichterstattung und dem Film kaum beachtet.⁴⁷⁵ Alle Fragen richteten sich danach, ob man sie schon gesehen hatte, den Superstar der Performance Art. Für das Kunstpublikum war es das Ereignis, welches besprochen und beworben wurde und das nicht nur in Amerika, sondern weltweit. Die Dokumentation war daran nicht unschuldig. Besprechungen im Feuilleton, die Teilnahme an Filmfestivals wie *Sundance* und der *Berlinale*, mit der Auszeichnung des Publikumspreises sowie die Aufführung in ausgewählten Kinos erhielten das Kunstereignis durch seine mediale Präsenz lebendig.⁴⁷⁶ Doch was zeigt die Dokumentation und wie werden Kunstereignis und die Ausstellung vermittelt? Das Anliegen der Dokumentation ist es, die Vorbereitungen und sowohl die Durchführung des Ereignisses zu be-

474 Tehching Hsieh hat in seinem *Cage Piece* ebenso die Tage auf einer Wand verewigt, nur mit dem Unterschied, dass er die Tage in die Wand hinein ritzen musste; vgl. Abb. 46.

475 Reenectments sind »historic happenings«. Sven Lütticken hat gezeigt, dass das Reenectments sowohl visuelle, als auch immersive Qualitäten besitzt. Für die Beteiligten sei es wichtig, im Geschehen zu sein und das Drumherum auszublenden, um die Vergangenheit als Erfahrung in die Gegenwart zu transportieren. Reenectments finden auch ohne Zuschauerbeteiligung statt, da das persönliche Erlebnis in Vordergrund steht. Reperformances hingegen sind dazu da, dass Ereignis am Leben zu erhalten, wobei insbesondere im Ausstellungskontext Repräsentation und Anschauung eine wichtige Rolle spielen und die gegenwärtige Präsenz von größerer Bedeutung ist als das Vergangene zurückzuholen. Eine Reperformance bringt immer wieder Neues hervor und das im besonderen Maße für den Beobachter und weniger für denjenigen, der aufführt; vgl. LÜTTICKEN 2005b, S. 27 und S. 35 ff.

476 Für Rebecca Schneider ist eben dies eine Form des Fortbestandes der Performance Art; vgl. SCHNEIDER 2012.

gleiten und zu beobachten. Neben persönlichen Interviews und Einblicken werden zahlreiche Performances aus dem Œuvre der Künstlerin vorgestellt.⁴⁷⁷ In der biografischen Abhandlung wird eine Zäsur in ihrem Leben mit großer Aufmerksamkeit beleuchtet: die Trennung von ihrem damaligen Lebensgefährten und Performancepartner Ulay.

So verwundert es auch nicht, dass Ulay als zweiter Hauptakteur der Dokumentation fungiert. Bereits im Vorfeld der Vorbereitung ist die Kamera Zeuge eines ersten Treffens zwischen den beiden Künstlern und zerstört somit sogleich den Mythos ihrer ersten Begegnung miteinander im Ausstellungskontext.⁴⁷⁸ Ulay wurde zur Eröffnung der Ausstellung als Ehrengast eingeladen, wo er auch ihr gegenüber Platz nahm. Das Ereignis diente als Katalysator der Berichterstattung, die von nun an über das Zusammentreffen der beiden ehemaligen Weggefährten berichtete. Über viele Jahre hatten sie sich nicht gesehen. Ihr erstes Treffen seit ihrer Trennung fand in einem Apartment statt, arrangiert von einem Künstlerkollegen. In Jeans und Jeanshemd gekleidet stand er vor ihr, sie begrüßten einander, betrieben ein wenig verlegen Small Talk, sie trafen sich zum gemeinsamen Kochen und erzählten von ihrer gemeinsamen Geschichte und Trennung. Dieser Rundumschlag der Beziehung zwischen Ulay und Abramović ist in die Vorbereitung und Ausführung von *The Artist is Present* eingebettet. Es werden vergangene Aktionen angeführt, Videos werden eingespielt, Bilder gezeigt, um die persönliche Entwicklung der Künstlerin auf ihrem Weg zur *Grand Dame* der Performance Art zu veranschaulichen. Jene Form der Narration, der Geschichtenerzählung über die Vergangenheit beider Künstler, schafft eine thematische Nähe, wirkt aber zuweilen arg gekünstelt. Besonders bei Ulay wird man den Eindruck nicht los, dass er über die Trennung und seinen eigenen Misserfolg nur schwer hinwegkam. Die Geschichtenerzählung vereint dabei zwei Sachen. Es werden zum einen geschichtliche Hintergründe dargelegt, die den Weg einer Künstlergemeinschaft beschreiben und wie sie auseinanderging, unterfüttert mit der Expertise aus dem Umfeld der Ausstellung, u. a. von Kunsthistorikern und Angehörigen sowie von der Künstlerin selbst. Zum anderen werden Zäsuren in der künstlerischen und persönlichen Entwicklung von Marina Abramović aufgezeigt. Vom

477 Hierbei wird ein ganzes Medienpaket geschnürt, wozu neben der Dokumentation, ein umfangreicher Ausstellungskatalog mit zahlreichen Fotografien und Texten von und zu Marina Abramović und einer beigelegten Audio-CD mit Kommentaren der Künstlerin zum Buch, zur Ausstellung und ihrer Lebensgeschichte dazugehört; vgl. Kapitel II. 4.

478 Vgl. *THE ARTIST IS PRESENT* DVD, 00:30:15–00:31:15 und 00:39:24–00:43:05.

Beginn ihrer Kindheit bei ihren Eltern, die ihr keine Liebe entgegengebracht hatten, über die ersten gemeinsamen Jahre mit Ulay in einem kleinen Transporter, werden die verschiedensten Stationen auf dem Weg zum Superstar dargelegt. Die Schilderung gleicht einem Rundgang durch die Historie der Künstlerin und ihrem Werk.⁴⁷⁹

Dazwischen eingestreut werden die Vorbereitungen für die Ausstellung und den sogenannten Reperformances von jungen PerformancekünstlernInnen, die fünf ausgewählte Werke von Marina Abramović für das Publikum der Ausstellung neu inszenierten.⁴⁸⁰ Marina leitete die junge Künstlergarde während der Vorbereitungen an, sie traf sich mit ihnen für drei Tage auf einem großen Anwesen, wo sie meditierten und fasteten, um das Tempo aus dem Alltag herauszunehmen. Sie vermittelte der jungen Künstlergarde ihre persönliche Grundeinstellung, die für eine Performance nötig scheint und machte mit ihnen verschiedenste Übungen, die im Film von begleitender lyrischer Musik untermalt werden. Ihre Stimme kommt aus dem Off und vermittelt ein Grundgefühl von Performance Art und ihrem Anliegen. Es gleicht einem Credo, einem Manifest, welches sie auch später anlässlich der Biennale vor einem Publikum vorgetragen hatte.⁴⁸¹ Zugleich dient dies als eine Rechtfertigung für eine Kunst, die von vielen Leuten nicht verstanden wird. Es ist ein Versuch der Erklärung. Später löst sich das Bild der Vorbereitung im Film in Bildern der Aufführung auf. In beiden Erzählmethoden wird das Prinzip der Zeitraffung und der Exemplifikation von Einzelmomenten, von der Vorbereitung auf dem Landsitz bis hin zur Performance in der Ausstellung, angewandt, immer mit dem Fokus auf die Künstlerin.⁴⁸²

Ein weiterer Bezug, der zwischen historischer Erzählung und der Aufführung geschaffen wurde, ist die Beziehung der Aktion im Museum of Modern Art zu früheren Performances. Bei der Performance *The Artist is Present* handelt es sich um eine Variation einer Aktion, die Marina Abramović zusammen mit Ulay während der 18. Biennale in São Paulo aufgeführt hatte. Die Performance mit dem Titel *Nightsea Crossing* dauerte zwei Tage an. Sie zeigt einen großen Tisch, an dem jeweiligen Ende saßen Marina

479 Vgl. Kapitel V.4.

480 Unter anderem neu aufgeführt werden die Aktionen *Imponderabilia* (1977), *Relation in Time* (1977), *Point of Contact* (1980), *Luminosity* aus der dreiteiligen Aktion *Spirit House* (1997) und *Nude with Skeletons* (2002–5); vgl. dazu BIESENBACH 2010A, S. 100 ff., S. 108 ff., S. 130 ff. und S. 158 ff.

481 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 00:23:56–00:25:36.

482 Zeitraffer beschleunigen und komprimieren und sind dadurch anschaulich; vgl. ARNHEIM 2002 (1932), S. 117.

und Ulay sich gegenüber, ohne sich miteinander auszutauschen. Keine Regung und keine Emotionen war zu spüren. In der filmischen Verarbeitung von *The Artist ist Present* betritt Ulay erneut die Bühne und nahm ihr gegenüber wiederholt Platz. An jenen Punkt scheiterte die Performance zum ersten und letzten Mal. Marina Abramović zeigte Gefühle. Sie brach in Tränen aus und neigt sich Ulay entgegen. Beide fassten sich an den Händen und blickten einander an. Das Publikum klatschte Beifall. Beide Künstler hatten sich nach Jahren der Trennung zum ersten Mal öffentlich auf der Bühne wieder vereint, nicht nur bei einer Performance, sondern ihrer gemeinsamen Performance. Hier schließt sich der Kreis zwischen der Aufführung von *The Artist ist Present* und der biografischen Komponente des Dokumentarfilmes.⁴⁸³

Der Raum versteht sich nicht nur als Behältnis, sondern als Ort der Aktion. Die Aufführung verändert den Raum und schafft neue Verhältnisse zwischen Zuschauern und Akteuren. Innerhalb jener architektonischen Struktur organisiert der Raum Bewegungen und Wahrnehmungen. Zugleich ist er auch Ort der Aufführung, der einen performativen Raum erzeugt. Er ist instabil und einer ständigen Veränderung unterworfen.⁴⁸⁴ Bühnenräume sind immer performative Räume. Sie unterliegen einer vorgegebenen Struktur: der Position des Betrachters und des Akteurs. Für die Performance *The Artist ist Present* wurde ein Raum geschaffen, der durch drei wesentliche Faktoren bestimmt war. Zum einen haben wir den äußeren Rahmen der Architektur, die begrenzt und unterteilt. Eine weiße Markierung auf dem Boden trennte diesen Raum vom Umraum ab und wies diesen als Bühne der Performance aus. Wie vor einem Bild, an das man nicht so nah herantreten sollte, um es vor äußeren Einflüssen zu schützen, musste auch diese Performance vor äußeren Eingriffen geschützt werden. Die Markierung begrenzt nicht nur, sie diente auch als Schwelle, die bei Übertreten durch den Zuschauer ihn aus seiner Rolle herauszerreißt und ihn zum Akteur werden ließ. Das Rollenverhältnis kehrt sich an jener Stelle um und der performative Raum wird neu

483 Im Zuge der Ausstellung schien jenes Zusammentreffen von Marina und Ulay die Presse zu bewegen. Im Film wird jenes Zustandekommen der beiden ehemaligen Partner dekonstruiert. Dass daraus resultierende Medienereignis beschäftigt die Presse um ein Vielfaches gegenüber der eigentlichen Ausstellung. Grund hierfür ist der nicht unerhebliche Kult um Marina Abramović und ihrem Partner Ulay, der sowohl im Vorfeld der Filmveröffentlichung und im Umfeld der Ausstellungseröffnung wirksam wird.

484 Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 187. Martin Seel versteht den Raum nicht als Einheit, sondern als Verbindung verschiedener Räumlichkeiten bzw. ein Raum von Räumen, die miteinander korrespondieren; vgl. SEEL 2007b.

strukturiert und verändert.⁴⁸⁵

Beim zweite bestimmende Faktor des Raumes, der diesen als Bühne auswies, handelt es sich um die an den vier Ecken des Raumes stehenden Scheinwerferinstallationen. Sie dienten nicht nur der Beleuchtung. Sie rahmten das Geschehen und fungierten als Zeigeoperation, die das Zentrum des Raumes betonen. So war für eine nötige Konstanz der Belichtungsverhältnisse gesorgt, die den Raum der stetigen Kontrolle aussetzten. Dies war nicht nur wichtig für die Performance, sondern auch für die filmische Einschreibung. Folglich glich der performative Raum einem Filmset, einer Bühne, die durch ihre Struktur das Spektakel auszeichnet. Das kalte, klare Licht fokussiert das Geschehen; das Zentrum war für das Kamerateam und für die Fotografen perfekt in Szene gesetzt. Das Spektakel war durch die Lichtverhältnisse determiniert, was zugleich als Anweisung zum Hinschauen diente.⁴⁸⁶

Der dritte und wesentliche Bestandteil des performativen Raumes bildete das Zentrum der Bühne. Als Requisiten dienten ein Tisch, zwei Stühle, auf einem davon saß Marina Abramović. Dies waren die Konstanten der Anordnung, die nur durch das Ein- und Austreten der Besucher, die gegenüber von Marina Abramović Platz nahmen, erweitert wurde. Der performative Raum folgte in diesem Sinne einem klaren Formverhältnis, die auch in der Anweisung, nur jeweils einer Person Zutritt zu gewähren, deutlich zum Tragen kommt. Darüber hinaus ließen sich die Handlungsabläufe des Raumes nicht kontrollieren. Was mag wohl passieren? Wer setzt sich ihr gegenüber? Kommt es zu Auseinandersetzungen, Verwirrungen oder Missverständnissen? Wer nutzt diesen Raum, jene Möglichkeit der Konfrontation? Ist doch jeder, der diesen Raum betritt Akteur und zugleich (Mit-) Gestalter. Zuschauerreaktionen, Haltung der Akteure, all dies sind Dinge, die man nicht planen kann und die dennoch Teil der Bühne sind. Die

485 Im Zuge der Aufführung von *The Artist is Present* treten vermeintlich drei Faktoren des Spektakels in Erscheinung, wie sie Elisabeth Fritz mit Vanessa Schwarz diskutiert. Das Spektakel ist Grundlage für eine kollektive Erfahrung, die mit einer Teilhabe an echter Handlung verbunden ist, sowie das ihre Medialisierung Teil der Erfahrung ist, in dessen Rahmen das Ereignis verhandelt wird; vgl. FRITZ 2014, S. 219.

486 »[...] the camera enables, even forces, that attention. You do not play to the camera — you are not even supposed to look at it — but you do perform for it.« HORNBY 2003, S. 146. Richard Hornby analysiert das Verhältnis von Aufnahme und Akteuren bei der Aufnahme im Vergleich zur Theateraufführung. Die Kamera ist dein Freund und Begleiter; zugleich lässt sie aber auch ein unbefriedigendes Gefühl zurück, weil sie den Prozess der Aufführung nicht validiert. Auch wenn sie den Performance-Raum konstituiert, so kann sie dennoch nie ein Ersatz sein für den Darsteller.

Performance und die Bühne setzen bestimmte Maßnahmen voraus, die den Ablauf der Performance regeln. Zu Beginn des Ausstellungstages, betritt ein Zuschauer die Bühne und setzt sich ihr gegenüber. Sobald Marina den Kopf erhoben hat und ihr Gegenüber fixiert, beginnt die schweigsame Konfrontation. Jeder Zuschauer kann partizipieren und Teil des Werkes werden. Manch einer macht sich diesen Umstand zu Nutzen und versucht zu provozieren. In der Dokumentation sehen wir, wie ein Besucher, in schwarzer Kleidung gehüllt, am Tisch Platz nahm. Unter seiner schwarzen Robe holte er ein geschwärztes Bild hervor, welches er vor seinen Kopf spannte. Marina blickte nicht in das Gesicht, sondern auf ein Bild. Ein Aufseher griff ein und der Besucher musste den Platz räumen. Eine weitere Besucherin zog ihr Kleid aus. Nackt wollte sie gegenüber der Künstlerin Platz nehmen, um sich ihr näher zu fühlen. Die Spontanhandlung wurde zu ihrem Verhängnis.⁴⁸⁷ Die Besucher durften Teil der Aktion sein, doch nur unter regulierten Voraussetzungen. Sie durften die Bühne betreten, doch nicht für sich nutzen. Die volle Aufmerksamkeit galt der Künstlerin und ihrem Schweigen.⁴⁸⁸

Der performative Raum von *The Artist is Present* war kein freier Raum, indem alles geschehen darf. Es war ein Raum der Kontrolle. Emotionen hatte man zugelassen, doch Selbstdarstellung wurde nicht geduldet. Damit war das Verhältnis von Zuschauer/Akteur und der Künstlerin ganz klar geregelt. Auch im Moment der Partizipation war der Zuschauer nur anteilig mit der Performance verknüpft, nur für einen kurzen Augenblick waren sie Teil des Projektes. Marina Abramović stellte den Zuschauer vor eine Zerreißprobe. Menschen kamen plötzlich zu sich und fingen an zu weinen oder zu lachen. Die Bühne war ein Ort der Anteilnahme und der Missachtung. Wirkliche körperliche Nähe wurde unterbunden. Häufig kamen Leute wieder und suchten ihre Nähe erneut auf. Sie begaben sich ein zweites oder drittes Mal auf die Bühne, viele Zuschauer setzten sich hinter die Absperrung und beobachteten was geschah. Die reduzierte Ausstattung trug zu einer Intensivierung des performativen Raumes bei. Alles, was für die Aufnahme wichtig erschien, befand sich im Zentrum der Abfolge. Dies beeinflusste und begünstigte die Einschreibung der Performance.⁴⁸⁹

487 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 01:32:46–01:35:04.

488 Die Aufnahme bildet ein Archiv aus Informationen. Siehe dazu die Untersuchung von ERNST 2009 zum Tanz.

489 Der performative Raum ist ein Verhältnis aus Akteuren und Zuschauern, das sich stetig ändern kann. Der reduzierte Aufbau der Bühne intensiviert die Performativität des Raumes, auf denen jegliche Veränderung deutlich hervortreten; vgl. dazu FISCHER-LICHTE 2004, S. 192. Insofern ist das Kunstwerk flüchtig bzw. es hat nur ein

The Artist is Present war im Kontext der Ausstellung im Museum of Modern Art ein Statement. Ausgestellt wurden Performances der Künstlerin, die in ihrer Abwesenheit präsentiert wurden, durch Videoprojektionen oder durch junge Stellvertreter, die ihr Werk neu aufführten. Mit ihrer neuen Aktion schuf sie so einen Raum mit Bedeutung, der mit dem Anlass der Ausstellung eng verknüpft war. Sie war vor Ort präsent und dennoch war sie nur da, um zu sein. Für den Film ergeben sich dadurch vielfältige Perspektiven auf die Performance, die nicht allein, sondern im Kontext der Ausstellung beleuchtet wird. Anteilig sehen wir Videoprojektionen und Performances durch die Jungdarsteller. Wir erleben einen Eindruck von der Ausstellung.⁴⁹⁰ Im Zentrum sitzt Marina Abramović, mit ihrer dem Anlass gebührenden Performance *The Artist is Present*, die sich durch eine reine Anwesenheit ausdrückt. Im Rekurs ergeben sich viele Verweise, in denen sich Künstler ausgestellt haben, als Kunstwerk und als Mensch. Einige davon haben wir in dieser Arbeit bereits beleuchtet.⁴⁹¹ Dennoch ist diese Form der Performance durch den Rahmen der Ausstellung und der Dokumentation etwas Besonderes. Für drei Monate hatte sich die Künstlerin im wohl bedeutendsten Museum für moderne Kunst, im Herzstück des Atriums ausgestellt. Jeder Besucher hatte Zugang zu der Künstlerin. Es war das Kunstfest des Jahres. Für die Ausstellung noch viel bedeutender scheint das Setting, welches nicht nur als Ausstellungsraum, sondern als Filmset inszeniert wurde. Die Kameras begleiteten die Künstlerin während der drei Monate. Es glich einer Installation, die dafür gemacht schien, gefilmt zu werden. Und in der Tat ist es so, dass die Aktion, die Retrospektive und die Dokumentation als einheitliches Projekt verstanden werden muss.⁴⁹²

konstantes Arrangement: Marina Abramović, der Tisch (später wird dieser entfernt) und die zwei Stühle. Insofern befindet sich der Zuschauer zusammen mit dem Kunstwerk in einem Raum, der als Bühne Zuschauer von Akteuren trennt.

490 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 01:20:07–01:20:50. Eine Führung von Ulay persönlich; vgl. Ebd., 00:57:57–00:59:35.

491 Sieh unter anderem Timm Ullrichs, Jochen Gerz und Tilda Swinton; vgl. Kapitel III. 2 und III. 3.

492 Der Chronotopos »Retrospektive Marina Abramović – The Artist is Present« ergibt sich aus zahlreichen benachbarten Räumen, Ereignissen und Darstellungsformen, die sowohl auf Papier, im Film und als Audiospur existieren. Als Gesamtheit eines Form-Inhalts-Verhältnisses werden verschiedene Strategien der Vergegenwärtigung dazu genutzt, Präsenz zu schaffen. Zum einen durch den ontologischen Unterschied der Livepräsenz, während der Ausstellung, sowohl an andere PerformancekünstlerInnen delegiert, als auch selber aufführend – dies trifft auch auf die Ausstellung *Seven Easy Pieces* zu –, und zum anderen durch ihre mediale Repräsentation in Bild und Ton, was wiederum das Verschwinden bzw. das Abwesende der Darstellung definiert; vgl. dazu PHELAN 1996, S. 40.

Performance, Bühne und die Filmarbeiten beeinflussten sich gegenseitig. Bereits die ersten fünf Minuten der Dokumentation zu *The Artist is Present* zeigen, dass nicht nur die Künstlerin, sondern auch die Kamera Hauptakteur und Adressat der Ausstellung war. Die Kamera befindet sich vor dem Eingang des Museum of Modern Art.⁴⁹³ Im Inneren tummeln sich die Leute, stehen Schlange, ein Stimmengewirr breitet sich als Geräuschkulisse aus, bis die Besucher schließlich dem Atrium entgegen stürmen, um als Erstes bei Marina sein zu können. Zwischendurch wird immer wieder die Künstlerin eingeblendet, wie sie auf dem Stuhl sitzt und den Kopf nach unten geneigt hat sowie einige Vorbereitungen und Ausstellungseinsichten. Die erste Besucherin betritt die Bühne und setzt sich auf den Stuhl. Was nun folgt, ist ein filmischer Clou. Die Künstlerin schaut frontal in die Kamera. An dieser Stelle bricht die Dokumentation in sich zusammen. Die Kamera ist plötzlich Teil der Handlung (Abb. 41). Sie befindet sich direkt auf der Bühne und bezieht dort Stellung, wo die BesucherInnen während der neunzigtägigen Performance Platz nahmen. Mit diesem Point-Of-View Shot wird die dokumentarische Kamera von seiner objektiven Stellungnahme zu einem personalisierten Akteur, dessen Erfahrungswelt sich mit der Seherfahrung des Zuschauers verbindet. Diese Einstellung ist insofern bemerkenswert, da sie bereits eines deutlich vorwegnimmt, es ist nicht nur eine Performance für die anwesenden Besucher, sondern eine Performance für die Kamera. Das Anliegen wird umso mehr deutlich in solchen Momenten, wo sich die Kamera allein mit Marina Abramović im Raum befindet. Die Besucher haben bereits das Museum verlassen. Marina kniet auf dem Boden. Sie ist erschöpft. Für den vergangenen Tag setzt sie eine Markierung an die Wand. Die Kamera ist ständiger Begleiter, nicht nur während, sondern auch nach der Aufführung. So setzt sich die Darstellung aus persönlichen Einblicken und der Dokumentation der Performance fort.

Der Handlungsraum bildet hierbei einen Grundpfeiler der filmischen Arbeit. Dieser bestand aus einer Bühne und den Zuschauern. In der Summe zeigen sie sich für den atmosphärischen Raum verantwortlich. Zuschauer, die das Ereignis bestaunten, sowohl auch die wartenden Besucher, die vor Marina Abramović Platz nehmen wollten, laden diesen mit Spannung auf. Der dokumentarische Film versucht diese besondere Atmosphäre wiederzugeben, zu vermitteln bzw. die Atmosphäre mit filmischen Mitteln herzustellen.⁴⁹⁴ Ein besonders auffälliges Exempel ist der Auftritt von

493

Vgl. *THE ARTIST IS PRESENT* DVD, 00:02:40–00:04:17.

494

Zur Atmosphäre vgl. BÖHME 1995. In diesem Zusammenhang ist auch der Ansatz von

Ulay. Ulay war an diesem Tag nur ein Besucher der Ausstellung.⁴⁹⁵ Die Kamera begleitete ihn; er wurde von Fotografen erkannt und abgelichtet; er vermittelte persönliche Eindrücke zu der Ausstellung, zu den ausgestellten Objekten und gab nicht vielsagende Kommentare von sich, nickte bewundernd mit dem Kopf und durchschritt die Nachstellung von *Imponderabilia*, ihrer gemeinsamen Aktion von 1977.⁴⁹⁶

Ulay betritt die Bühne von *The Artist is Present*: Anhand der Einstellung lässt sich das komplexe Gefüge des Sets nachvollziehen. In der Summe sind acht Kameraeinstellungen auszumachen, die die Szene einfangen. Hinzu kommt noch eine freie Kamera, die Ulay durch die Ausstellung begleitete. Die komplette Szene umfasst, mit Beginn beim Eintreten von Ulay im Atrium des Museum of Modern Art, eine Lauflänge von zwei Minuten und neunundzwanzig Sekunden.⁴⁹⁷ In insgesamt dreiundzwanzig Einstellungen wird das Geschehen vermittelt. Es handelt sich hierbei um eine komplexe Aneinanderreihung von Kameraeinstellungen, die sowohl den performativen Raum partialisieren, in Einzelstücke zergliedern und die Rahmenhandlung, als auch den filmischen Raum neu formieren.⁴⁹⁸ Daraus ergibt sich eine Handlungsfolge, die sich an einer emotionalen Anordnung der Kameraeinstellungen orientiert, die Gefühle und Emotionen vermitteln möchte. Ulays Teilnahme an der Ausstellung und der Performance ist ein emotionaler Höhepunkt, die in dem Film und in der Presse, mit besonderer Wertschätzung

Gombrich wichtig. Der Einsatz der Mittel ist zweckbestimmt, ebenso wie die Wahrnehmung zweckbestimmt ist. Ohne diesen Verweis wäre jegliche Wahrnehmung nicht zielgerichtet. Die Montage der Ereignisse, die Veranschaulichung des performativen Raumes und des Geschehens richtet sich an die Zweckbestimmtheit der Wahrnehmung, indem sie mit jeder Einstellung etwas zeigen möchte. Eines will die Montage keinesfalls: Objektiv berichten, sondern verzaubern; vgl. GOMBRICH 1994B, S. 107f.

495 Es handelt sich hierbei um den Eröffnungsabend der Performance, wo Ulay als Ehrengast eingeladen wurde; vgl. <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html>>, 22. 07.2015.

496 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 00:57:55–00:59:33. Die Performance aus dem Jahre 1977 fand in der Galleria Comunale d'Arte Moderna in Bologna statt. Sie dauerte 90 Minuten und wurde von der örtlichen Polizei beendet; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 100.

497 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 00:59:41–01:02:10.

498 Martin Seel beschreibt den filmischen Raum als eine Form architektonischer Kunst. Die spezifische Räumlichkeit des Filmes entspricht einem virtuellen Bewegungsraum, der gleichfalls als Erfahrungsraum in Erscheinung tritt. Dabei grenzt das Innere und das Äußere der Bildraumerfahrung einander an, die als ein Bündel von Stilen, oder auch Einstellungen den Bildraum konstituieren. Die Auswahl der Einstellungen schafft Spannungen, ermöglicht Einblicke und Strukturen, die als Raum im Raum, einen virtuellen Raum entstehen lassen, der zwischen Fiktion und Faktion hin und schwingt; vgl. SEEL 2011, S. 247–252.

der persönlichen und auch künstlerischen Vergangenheit von Ulay und Marina, angesprochen wird. Erzählt wird die Sequenz in einer kurzen Abfolge von Einstellungen, die in Abstand von zwei bis fünf Sekunden wechselt: Ulay betritt das Atrium. Er grüßt eine ihm bekannte Person. Die nächste Einstellung zeigt Marina von der Seite in einem Halbprofil aus der Nähe. Sie ist konzentriert in sich gekehrt und bereitet sich auf den nächsten Besucher vor. Ulay wirkt nervös und zieht sein Jackett zurecht. Der Schnitt wechselt zu einer hohen Seitenansicht, die den Raum beschreibt. Ulay setzt sich. Anschließend ist Ulays Gesicht über die Schultern von Marina im Viertelprofil zu sehen. Eine weitere hohe Seitenansicht zeigt, wie Ulay unruhig die Beine ausstreckt. Die Montage verweilt in der hohen Position und zeigt über den Kopf von Ulay hinweg Marinas Gesicht: Der Betrachter sieht, wie sie den Kopf hebt. Ein überraschtes und auch freudiges Lächeln ist auf ihrem Gesicht zu sehen, welches mit einem Gegenschuss von Ulay im Achtelprofil beantwortet wird. Ulay schüttelt ungläubig den Kopf, seine Körpersprache ist von Unruhe gezeichnet. Er blickt Marina an. Ein zartes Klavierstück setzt ein, begleitet von einer Violine. Marina antwortet mit einem schweren Schlucken und Aufatmen, welches sofort von einem Gegenschuss von Ulay beantwortet wird. Er atmet tief durch mit einem erneuten ungläubigen Kopfschütteln. Von einer hohen Seitenansicht, die Beide im Raum zeigt, wechselt die Kameraeinstellung zu einer Nahansicht von Marinas Gesicht. Tränen stehen ihr in den Augen. Ein kurze Nahansicht von Ulay, dessen Augen sich gerührt schließen, antwortet darauf, gefolgt von einem Seitenprofil Marinas, welches sofort in eine Frontalaufnahme von Marinas Gesicht übergeht, die zeigt, wie sie weint. Die Einstellung dauert ungefähr zehn Sekunden und ist damit doppelt so lang wie die vorhergehenden Einstellungen. Immer noch begleitet von der Musik, sind die Tränen von Marina Abramović das Ereignis (Abb. 42).

Mit einer Gesamtzeit von zwei Minuten und neunundzwanzig Sekunden ist dies die längste an einem Stück aufgenommene und montierte Einstellung, die von der Performance *The Artist is Present* im Film zu sehen ist. Es ist nicht nur der eindringliche Moment des Wiedersehens, welches in diesem Rahmen die beiden Künstler wieder auf einer Bühne vereint, sondern der emotionale Wert für die Dokumentation, die sich anhand der Geschichte zwischen Ulay und Marina ihren Platz einräumt. Für die Geschichte des dokumentarischen Filmes hat es die Bewandtnis, dass nach vielen Jahren beide Künstler sich wieder gegenüber sitzen, wie sie es schon in den 80er Jahren für

die Performance *Nightsea Crossing* getan hatten. Für die Retrospektive erscheint dieser Moment der lebhafteste zu sein, da beide Künstler, die so eng miteinander verbunden waren, erneut in einer vergleichbaren Konstellation anzutreffen sind. Der Film ist nicht nur eine Ausstellung von Marina, sondern auch von Marina und Ulay, die vielseitige Performances in den 70er und 80er Jahren veranstaltet hatten und die dort im Rahmen des Museum of Modern Art aufeinandertreffen. So verwundert es auch nicht, dass die Dokumentation ihr gemeinsames Leben ebenso ausstellt.

Was nun folgt, ist eine endgültige Lösung des Spannungsverhältnisses zwischen den beiden Künstlern und zugleich auch ein Bruch in der Performance von *The Artist is Present*. Marina reicht Ulay die Hände entgegen und beide finden wieder zueinander. Die Spannung des Aufeinandertreffens, die sich in den kurzen Einstellung zuvor aufbaut hatte, löst sich nun endgültig auf. Von einem frenetischen Beifall seitens der Zuschauer kommentiert, dauert die Sequenz nun über zwanzig Sekunden an, in denen sich Ulay und Marina an den Händen halten. Anschließend verlässt Ulay die Bühne, Marina ringt noch nach Fassung, eh die nächste Besucherin ihr gegenüber Platz nehmen darf.⁴⁹⁹ Der Film bietet dem Zuschauer eine gezielte, auf das Massenpublikum ausgerichtete, Erzählanleitung zum Leben und Werk von Marina Abramović an.⁵⁰⁰ So verwundert es auch nicht, dass den großen Emotionen viel Raum gegeben wird: Marina, die die Menschen zum Weinen bringt. Der Film vernachlässigt dabei zu zeigen, was passiert, wenn nichts geschieht. Die Langeweile ist aus der Performance zugunsten der filmischen Einschreibung verbannt worden. Schauwerte spielen für die Inszenierung eine weitaus größere Bedeutung, als objektiv zu dokumentieren. Es ist ein Film, der das filmische Potenzial von Hollywoodproduktionen nutzt, die Marina als Künstlerin und als Menschen den Zuschauern nahe gebracht werden soll. Es geht nicht um die Aktionen, die nur beiläufig erwähnt und angerissen werden, sondern um das Spektakel für die Kinosäle, die für eine bleibende Erinnerung sorgt.⁵⁰¹ Wie sehr das Spektakel im Vorder-

499 Vgl. *THE ARTIST IS PRESENT* DVD, 01:01:05 f.

500 Da hier die filmische Einschreibung auf mehrere Kameras verteilt ist, kann dieses in der Aufzeichnung eben vielschichtig aufgearbeitet werden. Ehe es dann zum fertigen Bild kommt, vergehen zahlreiche Arbeitsprozeduren, die das filmische Bild / den filmischen Raum gestalten. Darunter fällt auch die akustische Bearbeitung, der Einsatz von Musik und den zahlreichen Einstellungsgrößen der Kamera, die Möglichkeiten bilden für eine Vielzahl von Aufzeichnungen. Doch letzten Endes schafft es nur eine Aufzeichnung in den Kinosaal.

501 In dieser Form wird die Performance überdauern, als eine filmische Darbietung, die von vornherein als filmisches Bild konzipiert wurde. Daraus erfolgt das Perfor-

grund steht, wird insofern deutlich, wenn wir uns den letzten Tag der Retrospektive im Dokumentarfilm anschauen.

Ein kleiner Kommentar soll der abschließenden Betrachtung von *The Artist is Present* vorangestellt werden. Spektakulär ist in dieser filmischen Aufarbeitung so Einiges, was ich bisher nur wenig bis kaum thematisiert habe. Mit sezierendem Blick wird der Zuschauer der Performance als tragende Rolle für die Dokumentation inszeniert. Voller Stolz, berichten die Beteiligten von ihren Erlebnissen, als auch Enttäuschungen. Eine Mutter weinte vor Glück um Ihr Kind, welches Teil der Performance war. Insbesondere bei Minute 01:17:00 werden zahlreiche Einblicke von weinenden Besuchern zusammengetragen, um den emotionalen Aspekt der Performance nach außen zu kehren. Die Momente der Ungerührtheit werden bei Weitem ausspart.⁵⁰² Das Endprodukt zeigt daher vielfältige Einschreibungen, die die Performance umrahmen und begleiten. Repräsentativ ist auch der letzte Tag, der von großen Gefühlen und Gesten bestimmt wird. Der letzte Tag der Performance wird auf komplementäre Weise geschildert, wie zu Beginn des Filmes. Der leere Raum füllt sich mit zahlreichen Menschen, Eindrücke von der Performance werden gezeigt und letzte Instruktionen werden erteilt. Eine Protestaktion mit Flugblättern, die gegen die Aktion wetterte, wird eingeschoben. Besucher wurden interviewt. Einer von ihnen hat sich die Zahl einundzwanzig auf den Arm tätowieren lassen, da er einundzwanzigmal an der Performance teilgenommen hatte. Dann sehen wir eine blonde, junge Frau die Bühne betreten. Doch anstatt sich ihr gegenüberzusetzen, zog sie ihr Kleid aus. Konsequenterweise wurde sie vom dem Sicherheitspersonal der Bühne verwiesen. Vom Beifall begleitet verlässt sie den abgesperrten Bereich und bricht in Tränen aus. In einem anschließenden Interview erklärt sie, warum und wieso sie das getan hatte.⁵⁰³ Sie wollte ihr einfach nur nahe sein. Dieses persönliche Drama, so will ich es ausdrücken, liefert der Dokumentation das erhoffte Spektakel.

Die Aufzeichnung vereint alle Bedingungen der Einschreibung, die Performance der Künstlerin, der Kameralaute und der Zuschauer, das Umfeld und die Ausstellung. Das Endergebnis enthält einen narrativen Plot aus Einführung, Ausführung und

mance-Bild, zumindest ist es eines unter vielen in der Dokumentation, die als Performance-Bild, Werkschau, Museumsrundgang und noch für vieles mehr herangezogen werden kann; vgl. EBELING 2013.

502 Vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 01:17:31–01:18:06.

503 Bereits zuvor wurde ein Interview mit der Unbekannten eingeblendet; vgl. THE ARTIST IS PRESENT DVD, 01:28:12f.

Ende. Die eigentliche Performance ist nur Grund und auch Anlass einen Film zu inszenieren, der sich um die Geschichte der Künstlerin, um die Ereignisse im Umfeld bemüht und die schließlich das Spektakel nutzt, um emotionale Schaustücke als Seherfahrung einzufangen. Darunter fällt mit großem Schwerpunkt die Geschichte von Marina und Ulay und ihr öffentliches Zusammentreffen im Museum of Modern Art, als auch die Zuschauerbeteiligung, ihre emotionalen Regungen, Blicke und Provokationen. Die Dokumentation gibt sich durch ihre Einschreibung, die den Zweifel durchaus mit artikuliert, sei es durch den Blick hinter die Kulissen oder den dynamischen Schnitt aus Detail Einstellungen und Brüchen, wie den Point-Of-View Shot, der unabhängig von der Aktion für den Film inszeniert wird und die bewusst als filmisches Mittel eingesetzt werden, als etwas Gemachtes zu erkennen.⁵⁰⁴ Das Museum of Modern Art diente als Kulisse, als Filmstudio. Das Atrium präsentierte sich auch als solches durch die vier großen Scheinwerfer, die den Raum wie eine Bühne ausleuchten. Betrachten wir, unabhängig vom filmischen Geschehen, die Eindrücke, die wir von der Aktion gewinnen, so muss doch mit Ernüchterung festgehalten werden, dass sich nicht sonderlich viel Filmmaterial der Performance widmet. Vielmehr hatte dies die Dokumentation von Babette Mangolte zu *Seven Easy Pieces* geleistet. Dennoch heißt das nicht, dass die Dokumentation nichts zeigt, doch zeigt sie es aus der Sicht ihres eigenen Interesses: einen abendfüllenden, unterhaltenden Beitrag über die Retrospektive, über Marina Abramović und ihrer Geschichte und letzten Endes über die Performance *The Artist is Present* zu liefern. Es ist ein dokumentarischer Film, dessen Hauptbewandtnis darin liegt, die Ausstellung und Marina Abramović zu feiern und Momente des Spektakels zu vermitteln.

504

Der Modus des Inszenierens muss sich zeigen und dadurch ebenso neu verhandeln. Im Film verbindet sich die filmische Geste mit der Performance, wobei diese filmische Einschreibung natürlich einem anderen Zweck dient. Diese Einstellung richtet sich nur an die Kamera bzw. an den Betrachter des Filmes. Also handelt es sich hierbei eine zweckbestimmte Einstellung, die als filmischer Bild-Akt von der Liveperformance zu unterscheiden ist; vgl. dazu BREUER 2013 und zum dokumentarischen Sprechakt vgl. KOCH 2011, S. 238.

V. ARCHIV UND SAMMLUNG

Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.⁵⁰⁵ (Jaques Rancière)

Die Realität unterliegt dieser Umkehrung: sie war die vom Satz beschriebene Gegebenheit und ist nun zum Archiv geworden, aus dem man die Belege und Beispiele schöpft, die die Beschreibung validieren.⁵⁰⁶ (Jean-François Lyotard)

Mit dem Archiv lassen sich vielfältige und verzweigte Repräsentationsmodi systematisieren, die sich in einem weitläufigen Dialog aus verschiedenen Medieninhalten entfalten. Aus diesem Grund handelt sich bei der Untersuchung von Performance Art um ein interdisziplinäres Unterfangen, das sich mit weitläufigen Modellen von Historizität auseinandersetzen muss.⁵⁰⁷ Dabei sei zu bemerken, dass diese vorgegebene Ordnung im intermedialen Forschungsfeld keineswegs unproblematisch für die Herausforderungen der Performance Art ist. Performance Art, ein Medium, das nur im Moment erlebt werden kann, unterwirft sich keiner festgelegten Kunstauffassung, weshalb es schwierig erscheint, sich dieser Thematik ohne Vorbehalte zu nähern. Ein erster Versuch diesen Gegenstand von seiner materiellen Produktion her zu denken, hat diese Arbeit bisher geleistet, dennoch die archivarische Praxis von PerformancekünstlernInnen, für die bis zum jetzigen Zeitpunkt keine objektiven Ordnungs- und Wertungskriterien ausformu-

505 RANCIÈRE 2004, S. 35.

506 LYOTARD 1987, S. 79.

507 Vgl. IBALL 2002, S. 60.

liert sind, noch weitestgehend in den Hintergrund gerückt. Das Archiv des Künstlers ist der Ausgangspunkt einer materiellen und auch geistigen Kultur, die den epistemologischen Aspekt der Performance Art auszeichnet. Kunst und Wahrnehmung, das Wahrnehmen von Performance Art sowohl live, als auch über die Schnittstelle der Medien, führen hierbei einen selbstbegründenden Effekt aufeinander aus. Genutzt werden die Prinzipien der Sammlung, Vernetzung und auch der Rückführung in den Kunstbetrieb.⁵⁰⁸ Anhand des Archivs lässt sich die Kunstgeschichte der Performance Art befragen, doch wohl wissend, dass dieses aus einem Prozess der Transformation hervorgeht und eine Geschichte der Performance Art anbietet, dass von Künstlerhand geschaffen wurde.⁵⁰⁹ Inwieweit dieser Prozess von den Bedingungen der archivarischen Arbeit abhängt, zeigt sich nicht nur im weitläufigen Interesse an der Performance Art, sondern auch an den zahlreichen Modi der Aufarbeitung.⁵¹⁰ Der Künstlerkatalog ist ein probates Mittel, um Archivmaterial öffentlich zu machen.⁵¹¹ Andere Modi bedienen sich der Ausstellung, wie es im Falle von Marina Abramović und u. a. auch bei Valie Export geschehen ist.⁵¹² Deshalb soll in diesem abschließenden Kapitel auf die verschiedenen Verknüpfungen der Performance Art/ Performance Geschichte mit dem Archiv hingewiesen werden.

Das Archiv ist strukturell bedingt ein Ort der Formation und Transformation, in denen Dokumente ihren Platz einnehmen. Zusammen bilden sie einen Bestand von Aussagen, Ereignissen und Dingen, die als zusammengehöriges System das Archiv auszeichnen und Grundlage sind für eine wissenschaftliche, als auch künstlerische Auseinandersetzung mit ihrem Inhalt.⁵¹³ Archive dienen als Speicher und Ordnungssystem. Michal Kobialka sieht ihre Funktion in der bloßen Existenz, die für ihn aber zugleich auch eine Gefahr darstellt. Nicht alle Archive sind öffentlich zugänglich. Sie befin-

508 Insbesondere der Installation werden solche Leistungen zugeschrieben, die auch vielfältig von Performance- und auch KonzeptkünstlerInnen genutzt werden. So bestimmt nicht der Einsatz der Materialien, sondern ihr Gebrauch das Kunstwerk und wie diese in Zusammenhang gestellt werden; vgl. REBENTISCH 2003, S. 250,

509 Vgl. PULLEN 2002, S. 116–120.

510 Ein bisher wenig untersuchtes und dennoch wichtiges Repräsentationsforum für KünstlerInnen bildet u. a. das Internet.

511 U. a. wurde die Künstlerschrift von Carolee Schneeman in dieser Arbeit besprochen, vgl. Kapitel II. 3.

512 So wurde vom 29. Oktober 2011–22. Februar 2012 Teile des Archivs der Künstlerin Valie Export im Kunsthaus Bregenz ausgestellt; vgl. <http://www.kunsthau-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_valie_export.htm>, 27.06.2016. Zu der Ausstellung *The Artist is Present* vgl. BIESENBACH 2010A.

513 Vgl. FOUCAULT 1981 (1969), S. 187–190.

den sich unter Verschluss oder sind in Vergessenheit geraten. Diese Archive haben keinen Beitrag im wissenschaftlichen Diskurs, sprich die Ereignisse und Dokumente haben keine Existenz. Und dort wo sie existent sind, überschatten sie mit ihrem verborgenen Wissen den historischen Rahmen unseres Verständnisses.⁵¹⁴ Derrida hatte deshalb im Archiv die Macht des Gesetzes verortet. Institutionelle Archive, Privatarhive respektive Künstlerarchive unterliegen nachweislich einer Kontrolle, entweder durch den Staat oder dem Archivleiter. Zu hinterfragen wäre die Rechtslage in Bezug auf die Zuschreibungen des Werkes und ihrer Reaktivierung.⁵¹⁵ Das Künstlerarchiv ist für die Performance Art von besonderer Bedeutung, gerade auch im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der Geschichte(n) der Performance Art, da hier individuelle und auch vor-konzeptionierte Materialsammlungen ein erneutes Ausstellen möglich machen. Auch wenn Peggy Phelan in Bezug auf Performance Art gerne zitiert wird, wenn es darum geht, die Ontologie von Performance Art zu positionieren, die mit dem Ende der Aufführung ebenso verschwindet und exzeptionell zeitlich und räumlich gebunden ist, so hatte sie auch einen Wert für die Dokumentation und ihres Bestandes diagnostiziert. Die Objekte stimulieren das Gedächtnis und sind Teil unserer Wissenskultur, in denen ebenso auch das Potenzial von Performance Art zum Tragen kommt.⁵¹⁶ Dieser darin geäußerte Glaube an das Objekt, an den transitorischen Zustand von Performance Art, erhält das Archiv am Leben.⁵¹⁷ Für den Künstler besteht darin natürlich ein großer Nutzen das Archiv öffentlich zu machen, um einen Beitrag zu der Geschichte der Performance Art zu leisten. Anekdoten und Erinnerungen bilden, neben den zahlreichen Bildmaterialien und vorliegenden Konzepten, historische Fakten aus. Dies ist nicht unproblematisch, wie die Beiträge von Kirsten Pullen und Sybille Peters zeigen.⁵¹⁸ Damit wären wir bei den inhaltlichen Kriterien der Archivarbeit. Das Archiv des PerformancekünstlersIn beinhaltet nicht nur Dokumente, sondern auch eigenständige Werke und Werkgruppen. Fotografien, Videoaufnahmen und Videoperformances sind nicht nur Grundlagen, Skizzen und Heranführungen an die Performance Art, sondern eigenständige Werkanteile. Durch Organisation und Zusammenstellung von Materialien wird das

514 Vgl. KOBIALKA 2002, S. 9.

515 Zur Gegenüberstellung und der Problematik des Transfers vgl. DERRIDA 1995, S. 57.

516 Vgl. dazu PHELAN 1993, S. 146 und Dies. in der Einführung, in: LANE/PHELAN 1998, S. 8f.

517 Vgl. dazu FRESHWATER 2002, hier das Fazit S. 58.

518 Vgl. PULLEN 2002 und PETERS 2002, S. 121 – 125.

Archiv inhaltlich zu einem Kunstwerk.⁵¹⁹

Viele PerformancekünstlerInnen beschäftigen sich mit der Archivarbeit auf verschiedenen Ebenen. Sowohl geht es hierbei um die institutionelle Bestandsaufnahme und Integration in das Museum, als auch um künstlerische Arbeitsweisen mit dem Dispositiv des Archives. Hervorzuheben ist hierbei unter anderem das Hermann Nitsch Museum in Mistelbach, ein exemplarisches Beispiel für das Leben und das Werk eines Künstlers im institutionellen Rahmen. Vergleichbares geschieht auch in Einzelfällen durch Videoeditionen, deren Rechte an Museen verkauft werden, wie im Falle von Joseph Beuys' Aktion *Filz TV* und Bruce Naumans Videoperformances. Janine Antoni verkauft ihre Werke sogar an Museen und Sammlungen, obwohl die Performance noch nicht geendet hat. Weitere interessante künstlerische Aspekte der Archivierung finden sich bei Tanja Ostojić, die aus einem Langzeitprojekt, welches nicht von vornherein als künstlerische Intervention verstanden werden konnte, mithilfe archivarischer Arbeit und installativer Repräsentationsmodi eine politische Künstlerperformance erst zugänglich machte. Das Archiv fungiert als wesentlicher Bedeutungstifter und trägt so erheblich zur Kontextualisierung und Signierung von Material und Bedeutung bei. Eine vergleichende Herangehensweise findet sich bei dem Künstler Tehchieng Hsieh, dessen Archiv ein umfangreiches Kompendium an Lebenswelt bereithält, in der er sich bewusst mit dokumentarischer und archivarischer Praxis auseinandersetzt, der Fragestellung von Privatheit und Öffentlichkeit als Grundsatzdisposition nachging und diese im Kontext der Kunst neu verhandelte. Beide Künstler, sowohl Tanja Ostojić, als auch Tehchieng Hsieh, machten das Archiv mit zur Arbeitsgrundlage ihres Schaffens. Bei beiden trat ein spezifisches Verhältnis von Kunstverstehen und Leben zutage, in denen sich die Grenzen der Kunst auf sich selbst beziehen und zugleich hinterfragen. Mit dieser epistemologischen Aufforderung ist der Seinsbezug, Das-In-Der-Welt-Sein und der Gegenstand Kunst zugleich Eins und auf Erkenntnisgewinn hin angelegt. Zudem wird ein Blick auf Günther Brus' Zeitschrift *Die Schastrommel* in der Aufklärungsdebatte um Performance Art und Dokumentation einige interessante Einblicke liefern, wie eine persönliche Aufarbeitung von Lebensgeschichte erfolgen kann. Abschließend scheint hierbei auch der Blick auf Marina Abramovićs Performance *Seven Easy Pieces* es Wert zu sein, die archivarische Arbeit im Fokus der Performance Art mit zu diskutieren. Hierbei setz-

519

Das von Gerhard Richter angelegte Archiv *Atlas* gilt mittlerweile als eigenständiges Werk im Œuvre des Künstler; vgl. SAAR 2012 und FRIEDEL 2015.

te sich die Künstlerin dezidiert mit Archivmaterialien auseinander, um daraus ein sehr herausforderndes Werk zu schaffen. Auf der Schwelle zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft scheinen die Aktionen im Sinne von Rebecca Schneiders These »performance remains« weiterhin aktiv zu sein.⁵²⁰ Hierbei wirken die Einflüsse der Vergangenheit konkret auf ein Ereignis ein, das sich mit der Geschichte von Performance Art und ihrem Weiterbestehen auseinandersetzt. Dieser vertiefende Blick in die archivari-sche Arbeitspraxis des KünstlersIn, soll das Interesse am Material der Performance Art wie es bisher in der Arbeit diskutiert wurde, in denen ich auf einzelne Phänomene der materiellen Praxis von Performance Art hinweise, nochmals allumfassend umreißen.⁵²¹ Für die KünstlerInnen der Performance Art wird das Archiv zu einer Kunstangelegenheit, die unter gesonderten Bedingungen ebenso dem Werk zugehörig sind, als das es auch davon trennt, indem verschiedene Sachlagen der Performance Art zu einer ganzheitlichen Anordnung zusammengefügt werden, um sich innerhalb der Institution Kunst und der Gesellschaft zu positionieren.

I. Die Schastrommel und das offene Archiv

Bereits im ersten Kapitel der Arbeit bin ich auf das Magazin *Die Schastrommel*, von Günter Brus im Berliner Exil konzipiert und herausgegeben, eingegangen. Nun möchte ich kurz einige Form- und Funktionszusammenhänge näher erläutern und diese inhaltlich genauer darlegen. Die achte Ausgabe der Zeitschrift widmete sich dem Schaffen des Künstlers und seiner Aktionen von 1964 bis 1970. Erschienen ist die Ausgabe über drei Einzelveröffentlichungen, die 1972 in Umlauf gingen. Das Cover zielt ein Herz, welches auf der rechten Seite eine Stichwunde aufweist, aus der Blut zu tropfen scheint. Dem Herzen übergeblendet ist der Titel der Ausgabe »Brus Aktionen«. Der erste Band wurde in Blau gestaltet, der zweite Band in Grün und der dritte in Rot. Zusammen haben sie einen Umfang von 179 Seiten.

Günter Brus trat in dieser dreiteiligen Ausgabe als Archivar in Erscheinung und nutzte hierfür zahlreiche Materialien, die das Werk und auch die Zeit in

520 Jene Aktivität unterscheidet sich grundlegend von deren Erstaufführung. Dennoch bietet es eine Möglichkeit, sich in unterschiedlichen Formzusammenhängen als performatives Archiv zu erhalten und zu bestehen; vgl. SCHNEIDER 2012, S. 145 f.

521 Nur so kommt es auch zu einer Differenzierung und Unterscheidung verschiedener Mittel, die die Grenzen von Kunst erweitern. Die Einflussnahme von Kunst und Lebenswelt trägt zur Grenzverschiebung der Künste bei; vgl. DREHER 2001, S. 27 f.

ihren Abläufen, Umständen und Konsequenzen beleuchten.⁵²² Zum Einsatz kommen Fotografien, Presseartikel, Kritiken und anonyme Briefe, gestaltet in einem ansprechenden Layout. Untergliedert ist die Zeitschrift mit einem Zwischenblatt, das das jeweilige Jahr kennzeichnet. Daraufhin folgt die Darstellung der Ereignisse anhand verschiedene Materialien.⁵²³ In der Ausgabe 8b ist unter dem Jahre 1967 Folgendes aufgelistet: zunächst drei Filme aus der Zeit in Wien, in der Riemergasse, die als grafisches Pendant präsentiert werden. Dann folgt ein Pressebericht zu einer Performance im Porrhaus, in Wien, die von Günter Brus und Otto Mühl veranstaltet wurde. Diese war Teil des *Direct Art Festivals*, dessen vollständiges Programm in der Ausgabe aufgelistet ist.⁵²⁴ Der Pressebericht zeigt eine Fotografie, auf der Günter Brus und Otto Muehl zu sehen sind. Die Kamera nahm das Geschehen von der Bühne auf. Im linken Bildrand sind die Zuschauer zu sehen, die beobachten, wie Günter Brus auf einem Tisch liegend, ein Stück Fleisch an seinem Bauch presst, um eine Geburt zu simulieren, bei der Otto Mühl die Rolle der Hebamme übernahm. Überschriften war der Pressebericht mit »Der Helle Wahnsinn. Letzter Schrei der Wiener Avantgarde: Die ›Direkte Kunst‹.« Inhaltlich werden folgende Sachverhalte beschrieben:

Niemand glaubt mehr, daß die beiden Wiener Pápste des Unsinn, die Herren Günter Brus, 29, und Otto Mühl, 34, noch steigerungsfähig seien. Doch dieser Tage bewiesen sie's im Porrhaus auf der Wieden: **Sie produzierten vor zahlendem und höflich klatschendem Publikum zwei Stunden lang an der Spitze ihrer Laienspielgruppe den nackten Wahnsinn...** Sie nennen es »Direkte Kunst« und spielen den Leuten eine Art Schlangengrube vor — wo Männer sich ernstlich einbilden, ein Kind zu gebären (der Gebärakt wird in aller Deutlichkeit vorgeführt), wo Burschen entkorkte Bierflaschen Schütteln und minutenlang schreiend Bierschaum ins Publikum spritzen, wo die ganze Gruppe minutenlang wie Hunde vom Boden frißt, wo die Wirkung von Elektroschocks breit ausgespieh, wo unverständlich gebrüllt, konvulsivisch gekrampft und geröchelt wird.⁵²⁵

Als Zugabe werden zwei Einladungen, die mit aufwendigen grafischen Mitteln gestaltet sind, und ein grafischer Bekleidungsentwurf von einer Person im Anzug gezeigt: Unter dem Jackett trägt er einen Rollkragenpullover, eine Haube bedeckt seinen Kopf, ein paar nicht klar zu identifizierende Verstrickungen am Handgelenk und Schulter sind eingezeichnet.⁵²⁶ Das Titelbild der Wiener Zeitschrift *Express* vom 10. No-

-
- 522 Der Künstler als Archivar ist eine Beobachtung von Rebecca Ruis in Ihrer Diplomarbeit von 2014 zur Schastrommel; vgl. RUIS 2014, S. 75.
- 523 Eine genaue Übersicht über einzelne Inhalte der Zeitschriftenreihe vgl. Ebd., S. 127–131.
- 524 Vgl. BRUS 1972_8B, S. 74–76.
- 525 BRUS 1972_8B, S. 71.

vember 1967, also einen Tag nach dem Festival für »Direkte Kunst«, wird als Abschluss der Darlegung hinten angestellt, der als ironischer Kommentar auf die vorhergehende Berichterstattung Bezug nimmt (Seite 77). Es zeigt eine große Abbildung auf der Titelseite: Günter Brus' Kopf befindet sich auf dem Boden, rechts von ihm sind ein paar Beine einer Frau zu sehen und ein kleiner Begleittext, indem es heißt: »Otto Mühl und Günter Brus (unser Foto) zeigten heute Nacht im Haus des ÖGB eine Probe ihres ›Könnens‹. Die zum Schuh gehörende Dame war begeistert.«⁵²⁷ Für den Künstler Günter Brus musste jener letzter Satz die Kirsche auf dem Sahnehäufchen gewesen sein, die die spießbürgerliche Moral der Wiener Gesellschaft durch die Aussage demaskierte, dass wohl jemand Gefallen an dem Unsinn finden könnte. Vielleicht ist deshalb jener zweite Pressebeitrag von Günter Brus aus seinem Archiv reaktiviert worden, um diesen für die Ausgabe seiner Zeitschrift als Gegendarstellung zu benutzen.

Die Schastrommel fungierte als politisches Instrument, das die Ereignisse des *Wiener Aktionismus* und ihre öffentlichen Provokationen ganz bewusst zur Anschauung brachte, um sie im gleichen Atemzug durch das publik machen der Umstände, sowie der Freigabe von Gerichtsmaterialien, mit Ironie und Selbstgefälligkeit zu beleuchten. Ihre provokanten Aktionen stießen auf heftige Gegenwehr vonseiten der Gesellschaft und der Kritik. Die Gründe hierfür mögen im öffentlichen Interesse der Gruppierung liegen, Kunst fern von der Institution der Galerie und dem Museum zu betreiben und zu provozieren.⁵²⁸

Die Form der freiheitlichen Ausübung ihres Kunstverständnisses lässt sich anhand der Strafverfolgung der Justiz sehr wohl nachvollziehen. In *Die Schastrommel* Nr. 8a wird u.a folgender Sachverhalt dargelegt. Für die Aktion Selbstbemalung, die als *Wiener Spaziergang* bekannt wurde (1965), hatte sich der Künstler im Rahmen einer Ausstellung, die in der Galerie »Junge Generation« stattfand, auf die Straßen begeben und dort, durch seine Erscheinung, für großes Aufsehen gesorgt. Der Künstler bemalte sich von Kopf bis Fuß, die Körpermitte ist durch eine lange Diagonale getrennt worden, und trat so auf die Straße (Abb. 43). Die Aktion wurde strafrechtlich verfolgt. In einer Strafverfügung vom 7. Juli 1965 lautet der Beschluss folgendermaßen:

526 Vgl. Ebd., S. 72–74 und S. 78.

527 Ebd, S. 77.

528 Monika Faber sieht darin zumindest einen Grund, da die Kunst der Wiener Aktionisten sich nicht gegenüber der Kunst, sondern der Gesellschaft auf radikalste entgegnet; vgl. FABER/SCHWANENBERG 2003, S. 124.

Sie haben am 5.7.1965 in der Zeit von 11:30 in Wien I, Stallburggasse bis Bräunergasse, indem Sie mit weißer Farbe bemalt waren, ein Verhalten gesetzt, welches geeignet war, Ärgernis zu erregen und bei den Passanten auch tatsächlich erregt hat, wodurch die Ordnung an einem öffentlichen Orte gestört war.⁵²⁹

Günther Brus stellt die juristischen Materialien bewusst in den Kontext seiner Kunst, um sie der allgemeingültigen Berichterstattung der Presse gegenüberzustellen. Archivmaterialien aus der Strafverfolgung benennen aufs Eindeutigste den Vorwurf und lassen diesen in Diskurs mit dem eigenen Künstlerselbstverständnis treten. Am auffälligsten wird diese Gegenüberstellung für die Performance *Kunst und Revolution*, die in einem Hörsaal der Wiener Universität stattgefunden hatte und als große »Uniferkelei« abgetan worden war, die sich in der Zeitschrift *Die Schastrommel* 8b neu ausstellt. Die Darlegung der Ereignisse umfasst ca. achtundzwanzig Seiten Material.⁵³⁰ Neben dem Veranstaltungsplakat, die die Performance als Vortrag ausweist, und einer Einladungskarte, die verschiedene Einzelheiten zur Diskussionsrunde bereithält, wird auf sieben Seiten die öffentliche Berichterstattung zu den Ereignissen und des folgenden Prozesses zusammengefasst. Gezeigt werden Titelseiten und Berichte der Zeitschrift *Express*, *Die Neue Zeitung* und der unabhängigen *Kronen Zeitung*, die jeweils unterschiedliche Momentaufnahmen bereithalten. Zunächst einmal wird der unmittelbare Skandal der Ereignisse anhand großformatiger Schlagzeilen auf den Titelblättern geschildert. Im *Express*, vom 9. Juni 1968, prangte die Überschrift: »Beispielsloser Skandal vor 500 Personen Freitag Abend an der Wiener Uni«⁵³¹. Ein kleiner Textbeitrag schilderte von einer Veranstaltung einer linksradikalen Studentenvereinigung. Von wilden Beschimpfungen gegenüber der Familie Kennedy war die Rede, ebenso von Nacktheit und Handlungen, die man nicht beschreiben könne. Auf einen Bericht ihres Redakteurs wird im Zuge dessen verwiesen, der als Augenzeuge der Veranstaltung beisaß.⁵³²

Die Neue Zeitung berichtete am 14. Juni 1968 von der Verhaftung der »Uni-Ferkel«. Wiederum auf dem Titelblatt der Zeitschrift zeigte sich eine großformatige Fotografie zu der Performance beim *Direct Art Festival*, von dem ich in diesem Kapitel bereits geschildert habe. Diesmal sehen wir eine fotografische Ansicht von gegenüber-

529 BRUS 1972_8A, S. 44. Siehe dazu auch die Diskussion um Günther Brus Einordnung in die Kunsttradition bei WEIBEL 1986.

530 Vgl. BRUS 1972_8B, S. 98–126

531 BRUS 1972_8B, S. 103.

532 Günther Brus gehörte weder einer linksradikalen Studentenvereinigung an, noch war er an der Universität eingeschrieben. Zu der Berichterstattung vgl. Ebd.

liegender Seite. Günther Brus liegt auf einem Tisch in einem Kleid gehüllt, welches mit Blut beschmiert ist. Sein Kopf ist nach hinten geneigt, seine Beine sind gestreckt und angespannt, seiner Kopfposition zu urteilen nach, simuliert er schmerzverzerrte Ausrufe, die Teil der Aktion waren. Die Fotografie ist als beispielhafte Szenerie für den Skandal an der Universität angeführt worden. Der dazugehörige Pressebericht vom 14. Juni schilderte die Verhaftung der Verantwortlichen durch die Polizei, die dem Druck der öffentlichen Meinung über die »Uni-Ferkelei« Rechnung trugen. Richtiggestellt wurde der Sachverhalt, dass es sich nicht um Studenten handelte. Grund für die Verhaftung sei die Wiederholungsgefahr sowie die Schwere des Ausmaßes der Beschuldigungen im Zuge des Verfahrens zu den Ereignissen an der Universität Wien. Zum Ereignis selbst wurde nur von einem Wetturinieren, von masochistischen Auspeitschungen und versuchter Selbstbefriedigung gesprochen. Wiederum wurde in dem Zeitungsartikel auf die vergangenen Aktionen der Gruppierung Günther Brus/Otto Mühl verwiesen. Drei fotografische Reproduktionen zeigen Günther Brus beim *Direct Art Festival*.⁵³³

Im Anschluss daran wird, in der Ausgabe 8b, die Anklage und Verurteilung der drei Beschuldigten dargelegt. Einen ausführlichen Kommentar dazu befand sich in der *Kronen Zeitung*, die sich über eine ganze Seite der Beschuldigung und Verhandlung widmete. Am 30.06.1968 kam das Gericht zu folgendem Beschluss: Günther Brus wurde zu sechs Monaten Arrest verurteilt, Otto Mühl zu vier Wochen und Oswald Wiener wurde freigesprochen.⁵³⁴ Was zunächst von der öffentlichen Presse als »Uni-Ferkelei« herabgewürdigt wurde, trat durch die Verurteilung und zugleich auch durch die Berichterstattung in den Kontext der Kunst. Bereits *Die Neue Zeitung* hatte, wie beschrieben, Verbindungen zu dem *Direct Art Festival*, das von den beschuldigten Künstlern ein Jahr zuvor veranstaltet wurde, hergestellt. Die *Krone Zeitung* widmete sich den ganzen Umständen zu dem skandalösen Ereignissen und überschrieb seinen Bericht mit »Exzesse in der Universität: ›Wir zeigten direkte Kunst‹«. Darin nahm der Artikel einen anschaulichen Bezug zu den Zeugenaussagen der Strafverhandlung, in denen sich Günther Brus, Otto Mühl und Oswald Wiener verteidigten. Als einen Zweig der Modernen Kunst klassifizierte Günther Brus die Ereignisse um die »Uni-Ferkelei«. Als persönliche Recht-

533 Vgl. BRUS 1972_8b, S. 106. Eine genauere Darlegung zur Beschuldigung anhand des Verschuldens der Beteiligten Otto Mühl, Oswald Wiener und Günther Brus gegenüber der § 299a, § 305, § 411 und § 516 siehe Ebd., S. 107.

534 Auf dem Titelblatt erfahren wir nichts wesentlich Neues. Nur von der praktizierten Notdurft, als zusätzliche Information, ist die Rede; vgl. Ebd., S. 105.

fertigung sagte Günter Brus aus: »Wir sind Maler, haben uns aber schon längst von der Leinwand gelöst. Bei uns steht der menschliche Körper im Mittelpunkt. Dem Reinen ist alles rein, alles was wir zeigen, ist vom künstlerischen Standpunkt aus erlaubt!«⁵³⁵ Des Weiteren wurde auf die Verhandlung verwiesen, die sich für die Anklage durchaus schwierig gestaltete. Wie kann eine Zurechtweisung zu dem beschriebenen Sachverhalt der »Uni-Ferkelei«, welche sich als Kunst behauptet, in angemessener Weise verhandelt werden? Der Staatsanwalt hatte so seine Mühe und Not bei der Befragung, wie im Artikel durchaus mit Witz geschildert wurde. Auf eine Frage hin, wie er es denn mache, so auf Kommando seine Notdurft zu verrichten, antwortet Brus schlagfertig: »Kunst kommt von Können!«⁵³⁶

Die Zurschaustellung der öffentlichen Berichterstattung zeigt, wie durchaus kontrovers die Performances diskutiert wurden. Als Affront gegenüber der öffentlichen Ordnung beherrschte das Thema über mehrere Wochen hinweg die Presse. Zusammenhänge zwischen früheren künstlerischen Bestrebungen der Gruppierung Brus/Mühl wurden in der öffentlichen Presse dargelegt, ihre Radikalität geschildert, aber keineswegs im Zusammenhang mit der Performance *Kunst und Revolution* diskutiert. Günther Brus hatte mit der Zurechtweisung der Beschuldigungen, diese als »Direkte Kunst« zu klassifizieren, nicht nur die Frage nach dem Kunstwert zur Disposition gestellt, sondern zugleich auch die öffentliche Meinung damit konfrontiert, politisch motiviertes Verhalten zu hinterfragen und die Mittel der Provokation entsprechend zu beurteilen. Die Gründe für das Mißverstehen ihrer Kunst läge an der Gruppierung selbst, da sie sich in einem politischen und nicht künstlerischen Kontext verankert hatten.⁵³⁷ In einem Interview mit Antonia Hoerschelmann im Juni 2003 äußerte sich Günter Brus zu den Reaktionen der Presse über jenes Verhalten: »Die Kunst kann sich die Zeiten nicht aussuchen, in welchen sie sich gesellschaftlich auswirkt. Skandale werden von der Kunst nicht gesucht, sie stellen sich automatisch ein. Auf Druck wird Gegendruck erzeugt.«⁵³⁸ Und diesen bekam Günter Brus aufs Deutlichste zu spüren. Der Künstler wanderte ins

535 Ebd., S. 109.

536 Ebd.

537 Monika Faber kommt zu dieser Feststellung, da sie über die durchaus forcierte Berichterstattung gegenüber Künstlern, als auch durch die Beschlüsse der Gerichte, verhandelt. Und sie sieht den Grund eben in der Stellungnahme der Künstler, die sich fern vom Galerie- und Museumswesen, etabliert; vgl. FABER/SCHWANENBERG 2003, S. 124.

538 Günter Brus im Gespräch; in: FABER/SCHWANENBERG 2003, S. 285.

Exil nach Deutschland aus, wo er keine weiteren Performances mehr aufführte und das bis zum heutigen Tage. In *Die Schastrommel* wird der Gegendruck mithilfe der Zurschaustellung von Berichterstattung und der Gerichtsprotokolle angedeutet.⁵³⁹ Die Gerichtsprotokolle geben einen nüchternen Einblick zu den Vorwürfen. In der Straferkenntnis vom 11.06.1968, der Bundespolizeiinspektion Wien, wird der Vorwurf genauestens aufgeführt: »Verrichten der Notdurft im nackten Zustand unter Absingen der Bundeshymne, Beschmieren des Körpers mit seinem Kot, Urinieren und onanistische Handlungen.« Der Vorwurf galt als erwiesen an, durch vernommene Zeugen und einem als Geständnis gewerteten Bekenntnis Günter Brus'. Die daran anschließende Dokumentation des Strafbeschlusses, des Schwurgerichtshofes beim Landesgericht für Strafsachen in Wien, führt im Einzelnen noch genauere Angaben zu den Vorwürfen aus. In der ersten Hauptfrage, der Beschuldigung des Angeklagten beim Vortrag der Bundeshymne seine Notdurft verrichtet, sich anschließend mit Kot beschmiert und onanistische Tätigkeiten vollzogen zu haben, wurde Günter Brus mit acht Stimmen für schuldig befunden. Die fünfte Hauptfrage beschäftigt sich nochmals mit dem einzelnen Tatbestand der Onanie vor dem Publikum, wo er ebenso für schuldig erachtet wurde. Günter Brus erhielt eine Strafe zu insgesamt sechs Monaten Arrest. Mildernd wirkte sich das Geständnis aus und erschwerend wurden Vorstrafen im Zusammenhang mit der Aktion *Kunst und Revolution* herangezogen. Weitere Ausführungen betreffen Otto Mühl, der für das Auspeitschen einer Person zu vier Wochen Arrest verurteilt wurde und Oswald Wiener, den das Gericht von allen Anklagepunkten freisprach.⁵⁴⁰

Eingebettet ist die Sachlage von *Kunst und Revolution* in eine diskursive Formation aus verschiedenen Tatbeständen, die das Ereignis in einem größeren Zusammenhang beleuchtet. Unter Berücksichtigung der einzelnen Schwerpunkte der Ausgabe 8b, die die Aktionen des *Direct Art Festival*, die Performances *Der Helle Wahnsinn* und *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper* der Veranstaltung *Kunst und Revolution* voranstellt, wird der Skandal um die Persönlichkeit Günter Brus sowohl durch Berichterstattung über die Medien, als auch mittels fotografischer Dokumentationen übermittelt. Die Aktion *Der Helle Wahnsinn* (1968) wird auf den Seiten 88 bis 95 ge-

539 Zur Skandalisierung der Ereignisse hat wesentlich die Berichterstattung der Tageszeitung *Express* beigetragen. Der damalige anwesende Reporter Michael Jeannée war durch einen Hinweis des Kunsthändlers Kurt Kalb auf die Veranstaltung aufmerksam geworden; vgl. KANDUTSCH 2012, S. 185.

540 Vgl. BRUS 1972_8b, S. 112–120.

schildert. Auf sieben Fotografien ist der Künstler zu sehen, wie er uriniert, seine Notdurft verrichtet und sich auf dem Boden wälzt. Auf Seite 94 sind drei Auszüge einer Berichterstattung und einer Leserreaktion abgebildet. Die Performance *Der Staatsbürger Günther Brus betrachtet seinen Körper* (1968) ist auf zwei Seiten dokumentiert, mit einem Werbeplakat und einem Zeitungsartikel, der mit einer fotografischen Reproduktion des Ereignisses und einem Text die Veranstaltung darlegt.⁵⁴¹ Der Einsatz der Fotografie ist insofern als diskursiv zu verstehen, da neben der Berichterstattung zu den einzelnen Performances, die von sich aus schon eine diskursive Einheit aus Text und Fotografie bilden, sogenannte Kunststücke und inszenierte Fotografien gezeigt werden, die die Ereignisse flankieren. Zu nennen sei hier an der Stelle die *Aktion mit einem Baby* (1967), auf Seite 79 bis 83, dann eine fotografische Dokumentation zu den Dreharbeiten eines Filmes von Kurt Kren auf Seite 84, die wiederum das Motiv der Notdurft in den Bildern einfängt – man sieht den Filmemacher auf zwei fotografischen Einstellungen, die Kamera haltend, wie er Günter Brus beim Verrichten seiner Notdurft filmt –, die *Transvestiten Aktion* (1967) auf Seite 85 bis 86 und vereinzelt Kunststücke auf Seite 127 bis 131. Die fotografische Dokumentation zu *Kunst und Revolution* umfasst genau drei Einstellungen von Seite 99 bis 101, in denen keine der vorgeworfenen Taten ersichtlich ist. Man sieht auf den Fotografien vier nackte Männer, die Bier trinken, einer von ihnen (Günter Brus) reckt seinen nackten Hintern dem Publikum entgegen und den Vortragenden Oswald Wiener. Eine weitere fotografische Einstellung findet sich in der Berichterstattung der *Kronen Zeitung* auf Seite 109.⁵⁴² Vielmehr wird der Tatbestand der Beschuldigung im Zusammenhang der *Aktion Kunst und Revolution* anhand vergangener Aktionen abgehandelt. Auf drei Fotografien wird das Verrichten der Notdurft gezeigt und *In der Helle Wahnsinn* uriniert Günter Brus in einen Eimer.⁵⁴³

Anhand des fotografischen Gebrauches werden drei mediale Inszenierungsmuster deutlich. Zum einen haben wir ja bereits das Mittel der Provokation deutlich herausgestellt, die eine kontroverse Berichterstattung herausfordert – dazu zählt ebenso die inszenierte Fotografie, wie in *Der Wiener Spaziergang*. Teile der Berichterstattung nutzen neben dem Text die Fotografie, um den Wahnsinn zu verbildlichen. Als Kontroverse angelegt, wird diese in der Zeitschrift *Die Schastrommel* als Sammlung öf-

541 Vgl. Ebd., S. 88–97.

542 Vgl. Ebd., S. 99–101 und 109.

543 Vgl. Ebd., S. 84, 95 und 93.

fentlich, die als diskursive Formation Ablehnung und Abscheu versinnbildlichen. Hinzu kommen private Dokumente, die in Zusammenarbeit mit befreundeten Fotografen entstanden sind. Diese dienen als Schaustücke der Liveaktionen, die aber nur einen Teil der künstlerischen Aufarbeitung darlegen. Zu einem erheblichen Teil wird die Performance *Kunst und Revolution* und das *Direct Art Festival* durch Atelierarbeiten, den sogenannten Schaustücken, wieder aufgegriffen.⁵⁴⁴ Einen Hinweis darauf haben wir bereits in der fotografischen Dokumentation zu Kurt Krens' Filmarbeiten auf Seite 84 gesehen. Zudem treten nun aber auch Arbeiten wie die *Aktion mit einem Baby*, die das Thema der Geburt aufs Neueste veranschaulicht und zugleich eine Aufarbeitung und Neuformulierung der Performance darstellt, wie sie während des *Direct Art Festivals*, zusammen mit Otto Mühl, aufgeführt wurde.⁵⁴⁵ Die *Transvestiten Aktion* scheint als Kommentar eine Erweiterung zu sein, die das dezidierte Interesse an weiblichen Ausdrucksformen in der Kunst von Günther Brus veranschaulicht. Die inszenierten Fotografien sind Schaustücke aus Aktionen, die als Atelierstücke zusammen mit der Berichterstattung der Liveereignisse korrespondieren und zueinander in Bezug stehen. Ein psychiatrisches Gutachten, welches Günther Brus abschließend als nicht geistes- und gemütskrank beurteilt, ist in eine Reihe kontroverser Schaustücke implementiert. Das rechts daneben befindliche Bild scheint direkt zu der Aktion *Kunst und Revolution* Bezug zu nehmen, wo von einem Wetturinieren die Rede ist. Es zeigt ein Glas mit Bier gefüllt. Günther Brus hat seinen Penis in das Glas getaucht; flankiert wird die Einstellung von einer herabhängenden Tulpe.⁵⁴⁶

Die Schastrommel Nr. 8 gilt als wichtiges Indizienmaterial bei der Beurteilung von Günther Brus' Schaffen. Die dargelegte Faktenlage ist zahlreich und vielfältig. Zusammen bilden sie eine Menge von Aussagen, die verschiedenste mediale Formate in ein Formationssystem zusammenführt.⁵⁴⁷ Inszenierte Fotografien, Schaustücke aus dem Atelier, Berichterstattungen über die Presse, dokumentarische Fotografien, Ephemera,

544 Zur Bedeutung von medialer Inszenierung im Wiener Aktionismus vgl. BADURA-TRISKA 2012, S. 96.

545 Zugleich findet das Thema der Körperbemalung Einzug in die Fotografie, wie sie im »Wiener Spaziergang« öffentlich zur Schau gestellt wurde. Die Körperbemalung ist sowohl für die Livesituation, als auch für die Fotografie konstituierend. Darin liegt u. a. auch eine Verbindung zwischen dem, was der Körper vermitteln möchte, u. a. über die Pose und Bemalung, und dem, was die Fotografie als System von Informationen bereitstellt; vgl. dazu SEEL 2000, S. 175 f.

546 Vgl. BRUS 1972_8B, S. 129. Eine Darstellung zu *Kunst und Revolution* bei DREHER 2001, S. 273/280.

547 Vgl. FOUCAULT 1981 (1969), S. 156.

Gerichtsakten und zwei persönliche Briefe an Herrn Brus und seine Frau, einer davon ist anonym und erweist sich als wüste Beschimpfung, ein anderer, viel kürzerer Brief, zeigt Verständnis und bietet Hilfe an, bilden eine Koexistenz innerhalb der *Schastrommel* Nr. 8b. Zusammen grenzen sie die Aktionen Günther Brus aufs Schärfste ein und vermitteln durch ihre Schwerpunktsetzung einen Eindruck des Medienereignisses, der hier besprochenen Jahre 1967 bis 1968. Günther Brus versteht sich nicht als Opfer einer Kampagnen gegen ihn und seiner Mitstreiter, sondern zugleich wird das Geschehen in ein Korsett der Ironie überführt. Eine Fotografie auf S. 127 zeigt den Künstler in einer frontalen Ganzkörperansicht, in Anzug und Schlips gekleidet. Sein Blick ist in die Kamera gerichtet. Mit den Händen in der Hosentasche stellt er sich mit einem breiten Lachen der Kamera entgegen. Was nun nicht weiter verwundert, ist der kleine Seitenhieb des Künstlers, dessen Hodensack, der aus dem Hosenstall herauschaut, provokativ in Szene gesetzt ist. Die Fotografie ist Teil einer Reihe, bei der sich der Künstler in verschiedenen Konstellationen entblößt. Der Künstler hält dem Betrachter ein weiteres Mal den Allerwertesten entgegen. Einmal in Anzug gekleidet, mit einer Hand die Penisspitze Richtung Kamera weisend und ein zweites mal, in einem Ausschnitt aus der gemeinschaftlichen Atelierperformance *Satisfaction* (1968) mit Rudolf Schwarzkogler, Anni Brus und Otto Mühl.⁵⁴⁸ Unter diesen »besonderen Vorraussetzungen« wurde das Archiv des Künstlers öffentlich macht.

2. Tehchien Hsieh – »Lifeworks«

Tehching Hsieh gehört zusammen mit Marina Abramović zu jener Künstlergeneration, die sich mit extremen Situationen und einer neuen Qualität von Zeitlichkeit in der Performance Art auseinandersetzten. Wie der Titel seiner Projekte bereits andeutet, *One Year Performance Projects*, handelte es sich hierbei um lang angelegte Aktionen, denen man weder mit einer Videokamera, noch mit einer fotografischen Dokumentation gerecht werden konnte. Und dennoch spielt die Abbildhaftigkeit respektive das Abbild jener Performances für das künstlerische Selbstverständnis eine nicht weniger bedeutende Rolle. Das Prinzip der Dauer und der Ausstellung des Kunstereignisses wurde unter gewissen Rahmenbedingungen vom Prozess der Einschreibung und Auswertung begleitet. Dabei muss zwischen drei Arbeitsschritten unterschieden

548

Vgl. BRUS 1972_8b, S. 130–132. Die Abbildung befindet sich u.a. auch bei EXPORT/WEIBEL 1970 S. 200.

werden, die zusammen einen Großteil des Werkes mitbestimmen: Konzeption, Ausführung und Validierung – hierbei hatte im Besonderen auch die archivarische Reaktivierung eine bedeutende Rolle. In einem Interview mit Adrian Heathfield erläuterte der Künstler seine Herangehensweise. Für ihn ist das Kunstkonzept maßgebend für das Verständnis seiner Arbeit und nicht die unabdingbare und direkte Erfahrbarkeit seines Kunstschaffens, insbesondere der leibhaftigen Präsenz während seiner Aktionen, sondern deren grundlegende Intention, die sein Handeln mitbestimmt.⁵⁴⁹ Aus diesem Grunde verfuhr der Künstler mit verschiedenen Möglichkeiten, seine Konzepte und das Kunstwerk darzulegen. Zunächst einmal unterliegt jede Performance einer bestimmten Regelung, die öffentlich gemacht wurde. Es handelt sich um ein schriftliches, mit Schreibmaschine verfasstes Dokument, das den Inhalt der Aktion wiedergibt. Für sein erstes *One Year Performance Project*, das unter dem Titel *Cage Piece* (1978) bekannt wurde, hat sich Tehching Hsieh für ein Jahr in eine Zelle einsperren lassen, in völliger Isolation, ohne die Annehmlichkeiten des privaten Lebens genießen zu dürfen. Er versagte sich jeglicher Interaktion mit Menschen, kein Fernsehen, keine Bücher, ohne Ablenkung, nur um sich selbst kreisend. Während der 365 Tage wurde seine Galerie für neunzehn Tage geöffnet, an denen Besucher das Kunstwerk betrachten konnten.⁵⁵⁰

Cage Piece (Abb. 44–48) markierte den Anfang eines Prozesses von Endurance-Performances, die sich bewusst einer singulär erfahrbaren und auf den Moment konzentrierten künstlerischen Einstellung widersetzen. Die fotografische Dokumentation erfolgte über das ganze Jahr hinweg, mit jeweils einer Einstellung pro Tag, in der Pose eines Häftlings, frontal aufgenommen. Zusätzliche Einstellungen künden vom Alltag des Künstlers: Der BetrachterIn sieht ihn sitzend oder liegend auf seinem Bett, beim Essen oder für die Kamera posierend. Die entstandenen Aufzeichnungen vermitteln einen Ort der Isolation, der nur spärlich mit einer Lampe ausgeleuchtet ist. Nur mit dem nötigsten ausgestattet, einem Bett, einem Waschbecken mit Spiegel und einem Eimer für die Notdurft, wird die Existenz des Menschen in seinen Grundzügen hinterfragt. Die direkte Bezugnahme zu Joseph Beuys' Aktion *Coyote. I like America and America*

549 Tehching Hsieh Interview mit Adrian Heathfield vgl. HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 336 ff.

550 »I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance piece, to begin in September 30, 1978. I shall seal myself in my studio, in solitary confinement inside a cell-room measuring 10.6 × 9 × 8. I shall NOT converse, read, write, listen to the radio or watch television, until I unseal myself on September 29, 1979. I shall have food everyday. My friend, Cheng Wei Kuong, will facilitate this piece by taking charge of my food, clothing and refuse.« Statement in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 66.

likes me ist augenscheinlich. Ein innerer Dialog des Künstlers wird zum Ausstellungs-/ Betrachtungsgegenstand; eine Beobachtung des Alleinseins, der völligen Isolation und seiner Abgeschlossenheit/ Abwesenheit.

Die Fotografien kompensieren die verlorenen Tage der Anschauung und bilden in ihrer Gesamtheit ein Programm, welches sich in ihren Motiven durch prägende Augenblicke kennzeichnet; es wird keine Narration, sondern nur Handlungen gezeigt, die sich auf das Nichtstun, der Körperhygiene und auf das Porträt des Kopfes beschränken. Das formende Merkmal der Fotografien ist die Veränderung, das nachwachsende Haar des Künstlers, welches zu Beginn kurzgeschoren wurde und die zunehmenden, vom Künstler in die Wand geritzten Kerben, die für jeden einzelnen begonnenen Tag der Aktion stehen (Abb. 47/48). Im Bildprogramm tritt das Erstarren der Zeit und die Manier der Einschreibung einer phänomenologischen Veränderung des menschlichen Antlitzes in die Öffentlichkeit, die zugleich den Verlust einer Handlung markiert. Im Grunde genommen ist die Fotografie Träger dieses Prozesses und zugleich ein stummes und minimalistisches Zeugnis von Lebenserfahrung, die sich in den Bildern widerspiegelt. Das Abwesende ist zur Anschauung verdonnert: Der politische Status des Künstlers während seiner Performances in New York schreibt sich in die Aufzeichnung ein. Während seiner künstlerischen Tätigkeit hatte Tehching Hsieh keine Aufenthaltsgenehmigung für die USA. Er befand sich illegal in New York, wo er sich freiwillig selbst inhaftierte. *In situ* als Gefangener trat er als passiver Gestalter auf, der Situationen herstellte und am eigenen Leib bewältigte.

Konstanten in der Verarbeitung verweisen auf die Zugehörigkeit der verschiedenen Performances zueinander. Von jeder Arbeit existiert ein jeweiliges Plakat, für seine dritte Performance sind es vier Plakate, die das Werk für die Öffentlichkeit zur Schau stellten. Dieses wird als Pendant der schriftlich abgetippten Erklärung zur Seite gestellt, um das Konzept der Aktion darzulegen. Sie sind Speicher, Anker und Hinweis für das vergangene Kunstleben.⁵⁵¹ Mehr als zweiundzwanzig Jahre später erlangen die

551

Von den Dokumenten, die über die Jahre entstehen, erblicken meist nur die Plakate das Licht der Öffentlichkeit. Die Einschreibung bedeutet keineswegs, dass eine Aktivierung der Potenziale stattfindet. Sie bilden die Grundlage archivarischer Arbeit, von wo aus sie in die Welt getragen werden. Als wichtigste Instanz der Einschreibung zählt unter anderem die Planung, das Statement und die Plakate, die als Ganzes die Aktion darlegen. Vereinzelt Fotografien bzw. Tonaufnahmen dienen als Speicher von Informationen, die abgerufen und genutzt werden können zu einer Visualisierung des Geschehens bzw. zum Studium der Dokumentation aufrufen.

übrigen Dokumente das Interesse der Aufmerksamkeit, in denen die Dimensionen der Einschreibung, Aufzeichnung und Sammlung erstmalig bewusst in Diskurs treten.⁵⁵²

Das zweite *One Year Performance Project* (Abb. 49–56) forciert die Arbeit am Archiv. Das Endergebnis gleicht einer Materialschlacht, die das fotografische Sammeln von Ereignissen auf die Spitze trieb. Das Konzept vom *Cage Piece* wurde dafür an einem entschiedenem Punkt erweitert. Aus einer passiven Gefangenschaft hinter Gittern entwickelte er einen Modus interaktiver Verbundenheit, welches sich innerhalb eines Wirtschaftskreislaufes von Erfolg und Misserfolg etablierte. Bei der Versuchsanordnung handelt es sich um eine Zeitschaltuhr, die mit dem Auslöser einer Kamera verbunden war. Das Grundkonzept bestand darin, zu jeder Stunde die Zeitschaltuhr auszulösen, und dies über einen Zeitraum von einem Jahr.⁵⁵³ Als Zeugnis davon existiert jeweils ein Filmstill: insgesamt ergibt das 8627 Einzelaufnahmen von 8760 möglichen »Erfolgen« und 364 Stempelkarten. Bei der fotografischen Einstellung handelt es sich wie beim *Cage Piece* um eine frontale Aufnahme des Künstlers, die unterhalb der Brust abgeschnitten ist. Eine weitere fotografische Einstellung zeigt den Künstler beim Auslösen der Zeitschaltuhr. In einem grauen Hemd und einer grauen Hose bekleidet, sehen wir Tehching Hsieh in einer Seitenansicht. Sein rechter Arm führt die Lochkarte der Zeitschaltuhr in die entsprechende Vorrichtung. Dieser Modus des Bildes gleicht einem Artwork, welches das Geschehen zusammenfasst/ repräsentiert (Abb. 54).⁵⁵⁴

Kein anderes Werk von Tehchieng Hsieh ist so umfangreich dokumentiert wie jenes – was natürlich mit dem Konzept an und für sich zu tun hat – und keines ist im Nachhinein so umfangreich diskutiert und auch ausgewertet worden.⁵⁵⁵ Für

552 Anhand der Auflistung von artifacts zeigt sich, dass ein Großteil der Ausstellungen ab 2000 stattfand, was natürlich auch mit der Rückkehr des Künstlers auf der Bühne der Kunst zu tun hat. Seitdem ist Archiv aktiv und bringt zahlreiche Einzelausstellungen und auch Gruppenausstellungen hervor, die das Werk von Tehching Hsieh thematisieren; vgl. <<http://www.artfacts.net/de/kuenstler/tehching-hsieh-414865/profil.html>>, 29.06.2016.

553 »I, Sam Hsieh, plan to do a one year performance piece. I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year. I shall immediately leave my Time Clock room, each time after i punch the Time Clock. The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.« Statement in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 102.

554 Vgl. dazu Kapitel III. 2 und III. 5.

555 Es handelt sich hierbei um eine materielle Form der Auswertung, die aus der Einflussnahme der Performance auf das Objekt resultiert. Paul Schimmel spricht auch von einer »Berührung«, die zwischen Performance und Objekt stattfindet; vgl. SCHIMMEL 1998, S. 11.

den Künstler bedeutete diese Arbeit eine entscheidende Wende im Umgang mit seiner Materialsammlung und der Form, wie sie präsentiert wurde. Neben dem vorhandenen Statement und einem Plakat, auf dem die Tage verzeichnet sind, an denen interessierte Zuschauer die Galerie betreten durften, existiert ein Auswertungsprotokoll, das die Ergebnisse faktisch darlegt (Abb. 52/53). Monat für Monat ist aufgelistet, mit einem Verweis, wie oft und aus welchem Grund er die Zeitschaltuhr nicht zu dem rechten Zeitpunkt betätigen konnte und wie oft dies eingetreten war. Erfolg und auch gleichermaßen der Misserfolg wird anhand der Operationalisierbarkeit des Archives ausgewertet und verifiziert, was deutlich macht: Bei der Darstellung der Performance handelt es sich um das Produkt eines Altruismus, der diesen als wirtschaftliches Gelingen und Misslingen in entsprechender Form zur Anschauung bringt. Das Handeln des Künstlers hatte die Massenproduktion von Bildern in Aussicht, in denen als ganz Wesentliches Kriterium jeder einzelne Erfolg und Misserfolg zur Anschauung kommt. Zudem hat der Künstler ein Video anfertigen lassen, das aus einem Zusammenschnitt der einzelnen Bilder besteht, die das Endergebnis als sechs-minütigen Film zusammenfasst. Was hierbei natürlich verloren geht, ist der Misserfolg, das fehlende Foto in der Folge, welches nur im Zusammenhang mit der fotografischen Reihung kenntlich wird.⁵⁵⁶

Der Fotograf Hiroshi Sugimoto beschäftigte sich in seiner fotografischen Arbeit mit verschiedenen Zeitkomplexen. Für die Fotoreihe *Theatres* (seit 1978), hatte er für die Dauer einer Filmausstrahlung im Kino, das Filmmaterial eines einzelnen Fotos belichten lassen (Abb. 58). Daraus entstand eine Fotografie, die einen leeren Zuschauersaal und eine hell weiß erleuchtete Leinwand zeigen, die die Dauer eines Filmes innerhalb einer Fotografie konzentriert. Damit veranschaulicht Hiroshi Sugimoto mit einem sehr ausgeklügelten Konzept das Wesen des Films, insbesondere des Kinos, dessen Material nun einmal das Licht ist, was zum Kerngegenstand der Darstellung überführt. Innerhalb der Repräsentation von Tehching Hsiehs Performance vermittelt die Videoprojektion das Vergehen der Zeit durch die Raffung, bestehend aus einzelnen Bildern, die wiederum auf die Verarbeitung des Auswertungssystems beruht. In beiden Fällen, mit unterschiedlichen Ergebnissen, werden die Mechanismen der Speicherung und Nutzbarma-

556

Im medialen Austausch vermittelt sich die Idee der aktionistischen Kunst, die über allen Dingen steht. So zumindest eine Aussage von Tehching Hsieh, die das Konzept über die Handlung als Bedeutungsträger stellt. Dennoch sind die Konsequenzen der Ausführung in Anbetracht des Ausmaßes von gleichgestellter Bedeutung; vgl. HEATHFILED / HSIEH 2009, S. 338.

chung von Daten operationalisiert und als Ergebnis greifbar. Bei Hiroshi Sugimoto ist es die Bedingung der fotografischen Einschreibung, die sich im einzelnen Bild zeigt: Licht das aufgefangen und gespeichert wird. Bei Tehching Hsieh beschreibt die filmischen Aufarbeitung den Prozess der Veränderung anhand des Einzelbildes, welches in ein filmisches Korsett überführt wird. Darin verhält sich die Aufarbeitung indirekt proportional zur Versuchsanordnung Hiroshi Sugimotos, der viele Einzelbilder in einem Bild konkretisiert. Doch was sich bei Hiroshi Sugimoto nicht mehr zurückführen lässt – die einzelnen Bilder lassen sich nicht wieder in ihren Urzustand zurückversetzen, da sie wie ein Palimpsest, die Vergangenheit nur als Schleier in sich tragen – ist bei Tehching Hsieh in der Ausstellungssituation unter anderen Gesichtspunkten möglich (Abb. 57). Dies ist schon unlängst geschehen in Sydney, vom 29. April bis 6. Juli 2014, in Carriageworks, wo die Dimension des Werkes nur um so eindringlicher vor Augen geführt wurde. Ausgestellt in einer Halle, wurde das Werk des Performancekünstlers in seiner grundlegenden Essenz haptisch begreifbar. Jene Form der materiellen Aufarbeitung bestimmt die Qualität der Arbeit, in der jede einzelne Einstellung mit Bedeutung aufgeladen ist und in denen Selbstbestimmung und Werk ineinander aufgehen. Ohne diese Grundbestimmung wäre das Werk von Hsieh »nur« verschwendete Zeit.⁵⁵⁷ Das stündliche Betätigen der Zeituhr, was das Leben des Künstlers für ein Jahr bestimmen sollte, zeichnet sich als

557

In einem Interview mit Adrian Heathfield diskutiert der Künstler sein spezielles Verhältnis von Zeit und Kunst. Um dieses Verhältnis zu verstehen, bedarf es einiger Erklärungen, die nicht von ungefähr kommen. Tehching Hsieh unterscheidet in seiner künstlerischen Praxis keineswegs zwischen Leben und Kunst. Dennoch treten hierbei unterschiedliche Verhältnisse von Zeit und Leben, Zeit und Kunst auf, dessen Diskussion für die künstlerische Haltung eine enorme Bedeutung hat. In seiner Einstellung zum Leben artikuliert der Künstler ganz eindeutig, dass seine künstlerische Grundhaltung eben das Verschenden von Zeit beinhaltet. Die Zeit vergeht einfach, ein nicht zu stoppender Prozess, der eben nur ausgefüllt werden muss. In seiner Kunst werden die Verhältnisse von Zeit und Leben nicht in jener Art von Prozess artikuliert, die das Zeitmoment in den Fokus stellt, sondern eben den Umgang mit der Zeit in einer künstlerischen Praxis überführt. Jedes einzelne Stück der »One Year Performance«-Reihe markiert einen Übergang zwischen Kunst und Leben, dennoch differenziert sich dieses Phänomen allein schon durch die Bedingungen, die das Leben und die Kunst ausfüllen. Somit versteht Hsieh jedes Projekt nicht als Lebenszeit, sondern als »art time« mit einer »life quality«. Diese Unterscheidung ist den Stücken wesentlich, da jedes für sich Zeit in unterschiedlichen Qualitäten und auch Quantitäten für sich nutzt. Innerhalb dieser Unterscheidung werden verschiedene Prozesse symbolisiert, die sich aus den Grundbedingungen der reglementierten Performance ergeben. Das Zeit/Kunstverhältnis aller Aktionen bringt jeweils einen verschiedenen Umgang mit Zeit mit sich und somit auch eine unterschiedliche Form von »art time«, die für die Unterscheidung der einzelnen Werke von grundlegender Bedeutung ist; vgl. dazu Tehching Hsieh im Interview mit Adrian Heathfield, in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 334 und 335.

Spur im Material der Lochkarten und der einzelnen Filmstills ein.⁵⁵⁸ Im Ergebnis der experimentelle Anordnung, werden Problemfelder des Alltages in einer taktil greifbaren Organisation verschiedener Form-Inhalts-Kategorien deutlich, die aufeinander Bezug nehmen. Die Handlung ist in diesem Fall *per se* keine alleinstehende Referenz im Bild, sondern als diskursives Endprodukt öffentlich und anschaulich in Szene gesetzt, die zusammen mit den Lochkarten über den Prozess ihrer Bestimmung Auskunft geben und auf das soziale Gefüge der Leistungsgesellschaft verweisen.

In der darauffolgenden *One Year Performance* (Abb. 59–65), dem *Outdoor Piece*, ist das Protokoll der Aktion mit einer Kartografie erstellt worden, die das Leben des Künstlers in New York mit grafischen Mitteln speichert. Für ein Jahr sollte der Künstler sein Leben auf den Straßen von New York verbringen. Ausgestattet mit einem Schlafsack untersagte er sich jeder Unterkunft. Er durfte weder Haus, U-Bahn, Zug, Auto, Flugzeug, Schiff oder dergleichen betreten und auch keinen Unterschlupf respektive Zelt zur Unterbringung nutzen. Die Performance begann am 26. September 1981 um 14:00 Uhr und endete am 26. September 1982 zur gleichen Urzeit.⁵⁵⁹ Der Bestand umfasst 381 Kartenausschnitte von New York, Manhattan, im Maßstab von 1:2000 Fuß. Am Kopf der Karte ist die Aktion gekennzeichnet mit *One Year Performance by Sam Hsieh 9/26/81 — 9/26/82*. Sam Hsieh nutzt der Künstler als Synonym; da er wie bereits erwähnt illegal in New York lebte. Ein Stempel mit seinem richtigen Namen darunter bezeichnet dieses Werk als das von Tehching Hsieh. Darauf eingezeichnet sind zahlreiche Aktionen und der zurückgelegte Weg des Künstlers an einem Tag. Der Karte zu entnehmen sind zum einen die Temperaturen des Tages, sowohl Höchst-, als auch Tiefstwerte, das Datum und der Wochentag, Geld, welches er für Essen ausgegeben hatte, wo er geschlafen und sich gereinigt hatte, wann und wo er gegessen hatte und welche Strecke er zu Fuß bewältigte.⁵⁶⁰

558 Die Spur ist von der Konfiguration ausgehend unabhängig vom Index, da sie der Ungleichzeitigkeit entspringt. Spuren werden erst im Nachhinein rezipiert und sie finden sich in vielfältigen Materialitäten wieder. So beinhaltet die Fotografie Spuren der Vergangenheit, ebenso wie der Text Erinnerungen bereithält und der Film Abläufe schildert. Die Spur kann nicht als Index gedeutet werden, da dieser der Ordnung der Gleichzeitigkeit unterliegt. So eine vorläufige Deutung in der Auseinandersetzung von Sybille Krämer; vgl. KRÄMER 2007, S. 164.

559 »I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece. I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside. I shall not go into a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent. I shall have a sleeping bag. The Performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.« Statement in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 160.

Anhand der Karte vom 28. Januar 1982 (Abb. 64) lässt sich folgender Tagesablauf rekonstruieren. Es handelte sich um einen Donnerstag. Die Höchstwerte lagen bei $+1^{\circ}$ und die Tiefstwerte bei -5° . Gegen 07:40 Uhr war Tehching Hsieh aufgestanden. In der 411/14 Str. hatte er ein Feuer gemacht. Anschließend hatte er in der 100w. 21. Str. gefrühstückt. Von dort aus bewegte er sich Richtung Osten, um sich dann südlich Richtung Hafen zu begeben. Dort hatte er sich gegen 11:20 Uhr gewaschen, seine Notdurft verrichtet und ein Feuer gemacht. Dann setzte er seinen Weg Richtung Norden fort; so gegen 15:10 hatte er sein Mittag in der Mulberry Str. 87 gekauft und zu sich genommen. Insgesamt hatte er an diesem Tag 7.15 \$ für Essen ausgegeben. Um 21:50 Uhr legte er sich in der Mercer Str. 120 schlafen. Jeder einzelne Tag wurde mit vergleichbarem Aufwand dokumentiert. Anhand der Kartografie lassen sich der geografische Raum Manhattans und der Tagesverlauf abbilden. Die Karten gleichen einem Tagebucheintrag. Innerhalb der Systematik entstehen zahlreiche Zusammenhänge zwischen der Kunst von Tehching Hsieh und seiner dokumentarischen Praxis, die weder im konzeptionellen Charakter der Aktion, noch mit der Identifikation des Kunstwerkes einhergehen. Die Karten sammeln die Ereignisse in sich auf und repräsentieren jeden Tag eines Jahres, die Wochen und Monate der Aktion in ihrer fundamentalen Größe. Das Kunstwerk erhält dadurch eine weitgreifende Bedeutung, die ein besonderes Feingefühl gegenüber der Archivierung von Lebenszeit, respektive »Kunstzeit« erfordert.⁵⁶¹ Die Dokumentationen, sowohl fotografisch, als auch kartografisch, dienen einem höheren Zweck der Kunst. Sie sind nicht gleichzusetzen bzw. als das anzusehen, was wir vermeintlich darin suchen und finden. Eine tragende Rolle spielt die Vermittlung von konzeptuellen Gedankengängen, von konzeptuell vorprogrammierten Erfahrungen, die das Leben und seine Grundbedingungen zum Kunstgegenstand erheben. Die materielle Produktion ist in diesem Falle notwendig für die Beschreibung und Verinnerlichung der Kunstidee, die im Handeln des Künstlers zum Ausdruck kommt. In ihm zeigt sich ein

560

Von der Performance existieren einige Fotografien, die von Freunden während des Jahres geschossen wurden. Diese entstanden durch Verabredungen oder auch rein zufällig. Zusätzlich wurde die Aktion von einem Freund mit einer Filmkamera festgehalten, die Ausschnitte aus seinem Leben zeigen, u. a. auch den Moment, wo Tehching Hsieh von der Polizei für fünfzehn Stunden verhaftet wurde. Der Künstler werte sich heftigst gegen die Intervention der Exekutive, um sein Kunstprojekt nicht zu gefährden. Die Figur des »Anderen« steht im ästhetischen Diskurs für das »echte Leben.« Die Situation der Obdachlosigkeit steht für Authentizität, die fotografisch von Freunden und Bekannten aufgezeichnet wurde; vgl. dazu Fritz 2014, S. 27.

561

Vgl. Fußnote 551.

zwiespältiges Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit. Im *Cage Piece* konnten die BesucherInnen an neunzehn Tagen den Künstler besuchen. Im *Time Clock Piece* waren es nur vierzehn Tage und im *Outdoor Piece* ist das Verschwinden noch evidenter als Bestandteil der Aktion auszumachen, die zwar öffentlich stattfand, aber nur bedingt sich in der Öffentlichkeit preisgab. Der Künstler tauchte mit seinem Schaffen unter, doch öffentlich in New York ausgestellt wurde das Werk mit vier Plakaten, die je eine Fotografie zeigten, stellvertretend für ein Quartal des Jahres.

Eine Gesellschaft besteht aus vielen individuellen Persönlichkeiten, die als loses Gefüge aufeinander angewiesen sind. Das vierte *One Year Performance Project* (Abb. 66–69) sollte sich dieser Bedingung unter verschärften Regeln annehmen. Das *Rope Piece* beschäftigte sich grundlegend mit dem Zusammenleben zweier Individuen, die für die Dauer eines Jahres, mit einem Strick um die Hüfte verbunden waren. Der Strick fordert Nähe und schafft zugleich Abstand. Beide Künstler durften sich während der Performance nicht berühren.⁵⁶² Die Nähe und der Austausch über das Handeln sowie persönliche Gespräche bestimmten das Zusammenleben beider Künstler. Als Partner wählte Tehching Hsieh die in New York lebende Performancekünstlerin Linda Mary Montano, die auf eine Annonce des Künstlers antwortete. Während die vorhergehenden Performances sich vorwiegend mit der Isolation des Künstlers innerhalb von New York auseinandersetzten, ging es nun im vorliegenden Projekt um das Verhältnis zwischen zwei, sich fremder Individuen, die, unabhängig von Rasse und Geschlecht, aneinander gebunden waren.⁵⁶³ Die künstlich hergestellte Koexistenz zweier Menschen thematisiert die gesellschaftliche Verpflichtung vom menschlichen Miteinanderleben und weist zugleich ihre Grenze auf, die solch eine Koexistenz mit sich führt. Der komplette Ver-

562 »In this Piece two people needed to be tied together without physical contact. The concept made no limitation of gender, race and familiarity, but in executing this it was necessary for me to make some choices. As an Asian male I chose to cooperate with white female. In this piece the intimacy and distance between the collaborators is artificial: intimacy is restricted to the intimacy of a one-year contract; distance is limited to the distance of an eight-foot rope. To do this peice with two people unfamiliar with each other, with no previous personal emotion involved, gave a kind of clearness to the work.« Tehching Hsieh im Interview mit Adrian Heathfield, HEATHFIELD / HSIEH 2009, hier S. 335.

563 »We, Linda Montano and Tehching Hsieh, plan to do a one year performance. We will stay together for one year and never be alone. We will be in the same room at the same time, when we are inside. We will be tied together at waist with an 8 foot rope. We will never touch each other during the year. The performance will begin on July 4, 1983 at 6 P.M. and continue until July 4, 1984 at 6 P.M.« Statement in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 230.

zicht auf Privatsphäre lässt die dunklen Abgründe menschlicher Übereinkunft zum Vorschein kommen. Individualität scheint in dieser Rahmung kaum vorstellbar. Das Miteinander schränkt, vergleichbar mit dem Käfig im *Cage Piece* und der Zeitschaltuhr im *Time Clock Piece*, die menschliche Freiheit ein. Dadurch wird ein Handlungsspielraum aktiviert, indem Interessen- und Konfliktlösungen zwangsläufig in Konfrontationen enden mussten. Dokumentiert wurde dieser Sachverhalt mit einem »Daily-Shot«, einer nicht geplanten und dennoch abgesprochenen Folge von Fotografien, die das alltägliche Leben zu zweit schildern. Die Aufnahmen sind amateurhaft in Szene gesetzt und zeigen das ruhelose Pärchen bei der täglichen Bewältigung des Alltags. An Tagen, wo beide in Konflikt geraten waren, wird auf ein gemeinsames Foto verzichtet. Alternativ wurde ein geschwärztes Bild oder ein Stillleben fotografiert, wie z. B. am 28. und 29. Januar 1985, wo auf einem Zettel »Fight« geschrieben steht und so als Indikator auf die Differenzen der beiden Künstler hinweist (Abb. 68). Darüber hinaus existieren zahlreiche Tonbandaufnahmen, die die täglichen Gespräche zwischen den Beiden archiviert. Diese privat geführten Gespräche umfassen 665 Audio-Kassetten, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich sind. Die Privatheit der Auseinandersetzungen soll nicht gefährdet werden. Sie befinden sich unter Verschluss. Der Künstler sieht in Ihnen die Zeugen des *Rope Pieces*.⁵⁶⁴ Was mittels der Fotografie nur angedeutet wird, der Konflikt, tritt in den Tonbandaufnahmen zutage:

One needs freedom, but you need the others to coexist too. This contradiction is about the relationship between oneself and the others. We fought frequently. We had a difficult time, indeed. As artists we made a powerful piece, but as human beings we were failed collaborators.⁵⁶⁵

Im *Rope Piece* wird das Versagen mittels der Fotografie nur symbolisch mitgeteilt, der eigentliche Konflikt/ das Werk bleibt verborgen. Im darauffolgenden Jahr scheint das Verschwinden/der Rückzug ins Private respektive der Kerninhalt seiner Performances zunehmend mit der Darstellung zu korrespondieren, da auf Fotografien und dergleichen komplett verzichtet wurde. Einzig und allein die Ankündigung und das Plakat blieben erhalten. Die folgenden Kunstwerke waren eine Hinwendung zum Leben. Damit trat die künstlerische Auffassungsgabe Tehching Hsiehs deutlich hervor und besagte: Der Grundgedanke ist immer vorrangig dem Werk zu- respektive nachzuordnen.

564 Vgl. HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 336 und S. 282–294.

565 Vgl. Ebd., S. 335

In seinem fünftem Werk kündigte der Künstler an, keine Kunst zu produzieren, darüber zu reden, noch Kunst zu sehen oder darüber zu lesen, für ein Jahr lang. Er verweigert sich dem Museum und der Galerie.⁵⁶⁶ Das entsprechende Artwork veranschaulicht die Krise des Nichtstuns anhand eines schwarzen Bildes anstelle einer Fotografie (Abb. 70). Das Krisenmotiv der Schwärze, des Konfliktes im *Rope Piece*, wird übernommen, und das Nichtsehen/Nichtsmachen zur Tugend.⁵⁶⁷ Daraufhin sollte der Künstler ein Jahr später laut seiner Ankündigung für dreizehn Jahre Kunst produzieren, diese aber nicht zeigen. Der Beginn dieser abschließenden Exkursion war der 31. Dezember 1986 und sie endete am 31. Dezember 1999.⁵⁶⁸ Wiederum existiert ein Plakat vom 1. Januar 2000, ein schwarzes Plakat mit einer weißen Tafel, auf der mit Zeitungsbuchstaben geschrieben steht: »I kept myself alive. I passed the December 31, 1999«, unterschrieben von Tehching Hsieh, am 1. Januar 2000 (Abb. 71).⁵⁶⁹ Auch wenn diese beiden Projekte sich jeglicher archivarischer Praxis verweigern, es wird nichts gespeichert, nichts gesammelt und auch nichts gezeigt, so verdeutlichen sie etwas: Von nun an ist das Leben »Kunstzeit«, wie er sagt. Das Gleichstellungsverhältnis von Kunst und Leben führt zu der Frage, wie sich seine Abwesenheit symbolisch veranschaulichen lässt? Es obliegt zu fragen, gibt es überhaupt eine Möglichkeit, das Ephemere öffentlich zu machen? In einem Plakat, welches auf schwarzen Grund nur eine weiße Tafel zeigt, mit den entsprechenden Jahreszahlen darunter, findet der Künstler die Antwort (Abb. 58, unten). Hier wären wir wieder bei Sugimoto, in dem Zeit und Licht die Vergangenheit mit einem weißen Schleier überziehen. Die weiße Leinwand ist zugleich Anfang und Ende; doch vielmehr ist sie Symbol für das Vergehen und dem, was bleibt. Darin gleichen sich die beiden Künstler Tehching Hsieh und Hiroshi Sugimoto.

Der erneute Auftritt in der Öffentlichkeit setzt ab dem Jahre 2000 ein gehöriges Interesse an der Künstlerpersönlichkeit in Gang, die das Feuer des Künstlerarchives neu entfachten. Zahlreiche Ausstellungen folgten, die das Werk zur Anschauung

566 »I, TEHCHING HSIEH, plan to do a one year Performance. I not do ART, not talk ART, not see ART, not read ART, not go to ART gallery and ART museum for one year. I just go in life. The performance begin on July 1, 1985 and continue until July 1, 1986.« Statement in: HEATHFIELD/HSIEH 2009, S. 296.

567 Vgl. Ebd., 296 f.

568 »I, Tehching Hsieh have a 13 years' plan. I will make ART during this time. I will not show it PUBLICLY. This plan will begin on my 36th birthday December 31, 1986 continue until my 49th birthday December 31, 1999.« Statement in: HEATHFIELD/HSIEH 2009, S. 300.

569 Vgl. Ebd., S. 315.

bereitstellten. Ohne jenes Archiv würde das Werk Tehching Hsiehs nur Konzept sein, eine Ankündigung, mit dem entsprechenden Plakat(en). Doch aus der Idee wurde ein visuelles Ereignis, dessen Wert, dessen visuelle Macht sich erst im Ausstellen der Erzeugnisse bewahrheitet – daran ändert auch die Tatsache nichts, dass einige Werkteile im Schutze der Privatheit lagern. Bei Tehching Hsiehs künstlerischem Schaffen handelt es sich um »Kunstzeit«, die den Bestandteil seines Lebens für viele Jahre in Anspruch nahm. Diese »Kunstzeit« erhält durch das Archiv einen gewissen Gegenwert, dessen Behandlung ein Höchstmaß an Sensibilität erfordert, um den Gegenstand Tehching Hsiehs genauer zu untersuchen. Anbei ist diese Betrachtung nur ein oberflächlicher und ungenügender Blick auf das Kunstschaffen von Tehching Hsieh. Ich habe nur versucht die Dimensionen des Archives anzudeuten, dessen Äquivalent eine gemeinsame Publikation des Künstlers, zusammen mit Adrian Heathfield, zu sein scheint. Alle Dokumente befinden sich in diesem Band aufgeschlüsselt. Die visuelle Macht hat dadurch aber keinen Gegenwert erhalten, da diese im Ausstellungsrahmen, respektive im Archiv, sich erst voll entfalten kann. Auch wenn der Kern der Arbeit von Tehching Hsieh nicht nur Zeit bedeutet, sondern eben eine Verordnung von Kunst, Gesellschaft, Künstler und Publikum bedeutet, die Gegenwart, als auch »Zukunft« herstellt – das Sammeln und Aufarbeiten von Vergangenheit ist immer zukunftsorientiert zu bewerten –, so wird das Programm Zeit in ihrer historischen Dimension am Werkkorpus des Künstlers deutlich. Für Adrian Heathfield scheint der Ansatz von Zeitlichkeit eine besondere Auseinandersetzung des Künstlers Tehching Hsieh zu sein, um mit den Voraussetzungen der Rezeption von Kunst zu brechen und um das künstlerische Individuum um sich selbst innerhalb der Spanne Zeit, zu hinterfragen.⁵⁷⁰ Ich für mein Dafürhalten entgegne mit dem Archiv als Arbeitshypothese, die als Ordnungssystem historische Konzepte bereithält, die unabhängig von der Zeit existieren. Ihre Limitierung besteht nicht nur durch die zeitliche Rahmung, einer Ethik der Langsamkeit, wie es Heathfield beschreibt, sondern sie verkörpern einen ganzheitlichen Aspekt von Grundbedingungen, die das Menschsein auszeichnen.

3. Tanja Ostojić – Crossing Borders als Teil einer Geschichte

Tanja Ostojićs Kunst kann als offenes System betrachtet werden, dessen innere Zusammenhänge nur durch ein Ganzes zu bestimmen ist. Ihre Vorherrschaft über das System der inneren und äußeren Zusammenhänge scheint zumindest in dieser Welt nur als Teil einer Hypothese bzw. als Teil einer Weltbeobachtung zu gelten, die im System der Kunst neuen Ansprüchen und Geltungsbestimmungen zu unterliegen scheint, die als Kommunikationssystem den Autor der Performance zugunsten eines größeren Maßstabes »verleugnet«. Ihre Kunst ist sozusagen nur als Stellvertreterschaft zu gängigen Problemen der Gesellschaft zu konnotieren, die die Künstlerpersönlichkeit in den Hintergrund treten lässt und so für ein offenes Forum von Betrachtungen und Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand einsteht. Der von Roland Barthes postulierte »Tod des Autors«⁵⁷¹ scheint in dieser Frage sich stellvertretend in die Materialität von Tanja Ostojićs Werk einzuschleichen, da sie mithilfe von Ordnungen und Zuweisungen vielfältige Geschichten zu erzählen vermag, die sich mit den Problemen der Migration – ein Thema, das in Deutschland zunehmend an Aktualität gewinnt – auseinandersetzt.⁵⁷² Die Arbeitsweise der Künstlerin ist hierbei im strengen Maße als Performance zu verstehen, wobei die Repräsentationspraktiken von entscheidender Bedeutung sind, die zugleich zur Arbeitsweise des Archives überleiten. Das performative Werk von Tanja Ostojić lässt sich nur schwer in den Kategorien Kunst denken, da sie zwingend in die Alltagspraktik des menschlichen Zusammenlebens integriert ist, jedoch nur selten dort eine Thematisierung fand. Es handelt sich um ein politisch engagiertes Bestreben, um auf Probleme im sozialen Umfeld der Europäischen Union aufmerksam zu machen, die nur durch seine Nachträglichkeit als Installation im Forum der Kunst verhandelt werden konnten. Das soll keineswegs bedeuten, dass die performativen Potenziale sich erst im Nachhinein vollziehen, sondern dass erst aus dem Archiv heraus performative Strategi-

571 Vgl. BARTHES 2000 (1967).

572 Einen sehr ausführlichen Überblick über das Werk von Tanja Ostojić liefert die Publikation anlässlich der Ausstellung im Kunstpavillon in Innsbruck vom 19. September bis 08. November 2008, unter dem Titel *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić*. Es handelt sich um eine der umfassendsten Darlegungen des künstlerischen Œuvre der Künstlerin, die das ganzheitliche Projekt mit am eindeutigsten zusammenstellt; vgl. OSTOJIC 2009A. Jene Zusammentragung der Dokumente dient hierbei auch als Grundlage meiner Betrachtung. Besonders hervorzuheben ist hierbei der zusammenfassende Beitrag von der Künstlerin selbst; vgl. OSTOJIC 2009B.

en Veranschaulichung fanden, die das ökonomische, sowie auch soziale Gefüge der Migration verhandeln. Das Archiv ist hierbei nicht nur Träger der Geschichte, sondern auch ihr Ursprung (Abb. 72–84).⁵⁷³

Zunächst beschränke ich mich auf drei wesentliche Aktionen, die in einem direkten Zusammenhang zueinanderstehen, wobei die Fragestellung auch erweitert werden könnte, da so ziemlich jede Aktion der Künstlerin einen direkten Zusammenhang zu ihrem Œuvre aufweist.⁵⁷⁴ Ein kleiner Ausblick am Ende des Kapitels soll dazu genügen. Der in diesem Kapitel gesteckte Rahmen umfasst fünf Jahre aus dem Leben der Künstlerin, die sich mit verschiedenen Alltagsstrategien von Migrationspolitik auseinandersetzte. Ihre erste Aktion *Illegal Border Crossing* (2000) fand an der Grenze zwischen Österreich und Slovenien statt (Abb. 72). Den Anlass der Aktion gab ein gescheiterter Antrag für ein Visum, welches die Künstlerin benötigte, um an einem Künstlerworkshop in Österreich teilnehmen zu können. Deshalb entschloss sich die Künstlerin zu einem dreitägigen Unterfangen, die Grenze illegal zu überqueren. Mithilfe ihrer Freunde in Österreich gelang es ihr, über kleine Bergpässe die Grenze unbemerkt zu passieren und an dem Workshop teilzunehmen. Sie waren ausgestattet mit zahlreichen Kartenmaterialien und einer Videokamera, mit der sie die Aktion dokumentierte. Repräsentiert wird die Aktion durch drei Videostills, im Format 20 × 30 cm, und einem erläuternden Text, der die Aktion beschreibt.⁵⁷⁵ Im gleichen Jahr erfolgt eine Aktion vor dem österreichischen Konsulat in Belgrad mit dem Titel *Waiting for Visa* (2000). Wie der

573 Aus dem Archiv erfolgt eine erneute Einschreibung. Als Grundlage bildet das Archiv ein Konstrukt aus Möglichkeiten der Verteilung, welche in ein diskursives System übergeleitet werden kann.

574 Die zusammenhängende *Crossing Borders Serie* umfasst insgesamt fünf Werkserien. Darunter befinden sich die von mir besprochenen Aktionen *Illegal Border Crossing* (2000), *Waiting for Visa* (2000) und *Looking for a Husband with EU Passport* (2000–5). Weiterhin zu der Serie dazugehörig ist eine Aktion mit dem Titel *Wait Behind the Line* (2004), die das Problem von Identität und Zugehörigkeit verhandelt. In diesem Happening mussten Besucher der Ausstellung *Privatisierung: The Post-Communist Condition, Contemporary Art from Eastern Europe* im KW, Institut für Zeitgenössische Kunst Berlin, für den Einlass ihre Fingerabdrücke hinterlassen. Der fünfte Teil der Reihe bildet ein Plakat, welches in Anlehnung an Gustav Courbet *L'origine do monde* 1866, 46 × 55 cm, Öl auf Leinwand, gestaltet ist. Die Künstlerin liegt in vergleichbarer Pose auf einem Bett. Anstelle ihrer weiblichen Scham tritt ein blauer Slip, mit einer kreisrunden Anordnung von gelben Sternen im Zentrum, die das Symbol der Europäischen Flagge aufgreift, in Erscheinung. Jenes Plakat hat für zahlreiche Skandale innerhalb der europäischen Union gesorgt; vgl. dazu OSTOJIC 2009, S. 72–85 und S. 166f. Eine ausführliche Diskussion des Plakates bei GRZINIĆ 2009.

575 Die Darlegung der Ereignisse, als auch die drei Videostills, befinden sich in OSTOJIC 2009, S. 34–37.

Titel schon andeutet, handelt es sich auch hier um einen alltäglichen Gegenstand der Migrationspolitik. Von sechs Uhr morgens bis mittags, hatte sich die Künstlerin in die Schlange der Wartenden eingereiht, um ihre Dokumente und Zertifikate für das benötigte Visum dem Konsulat einzureichen. Gegen Mittag hatte das Konsulat geschlossen, sodass alle Verbliebenden, so auch die Künstlerin, ohne Aussicht auf Erfolg das Prozedere am nächsten Tag wiederholen mussten. Dokumentiert ist die Arbeit mit zwölf Fotografien, die auf Aluminium aufgezogen sind, im Format von 20 × 30 cm, und einem Text, der die Aktion beschreibt (Abb. 73).⁵⁷⁶ Jene Aktion versinnbildlicht einen direkten Kommentar zu der vorhergehenden Aktion, die im besonderen Ausmaß die Schwierigkeiten, aber auch alternative Wege aufzeigt, sich mit Ein- und Auswanderung auseinanderzusetzen. Innerhalb dieser Möglichkeiten, zwischen einem legal erworbenen Visum und dem illegalen Übertreten der Grenzen, wird die Problemstellung der Migrationspolitik vor dem Hintergrund des Aufwandes beleuchtet. Der illegale Übertritt nach Österreich hatte sich für die Künstlerin sehr viel einfacher, wenn auch riskanter, gestaltet, als die Beantragung eines Visums. Innerhalb dieses Kontextes entwickelte Tanja Ostojić anschließend ein umfangreiches Projekt, indem die Bedingung der Migrationspolitik erneut kritisch beleuchtet wurden. Stellten die ersten beiden Aktionen zunächst einen Versuch dar, die Grenzen der Auswanderpolitik innerhalb der sozialen Gemeinschaft zu hinterfragen, insbesondere Wert und Nutzen der Antragstellung betreffend, so beinhaltet die Fragestellung des dritten Projektes zusätzlich die Fragestellung nach dessen Kehrseite, die den illegalen Wirtschaftskreislauf von weiblichem Personal über die Grenzen hinweg veranschaulichen sollte.

Looking for a Husband with EU Passport (2000–5) ist das wohl radikalste und auch bekannteste Statement der Künstlerin, die sich mit Rechtsfragen und dem Status der Auswanderpolitik, als auch den Strategemen von Flüchtlingen, insbesondere des Menschenhandels, auseinandersetzte. Ausgangspunkt hierfür ist ein Werbemittel, welches über das Internet geschaltet wurde. Als Forum diente die Homepage des serbischen Kunstmagazins *Remont*.⁵⁷⁷ Bei der Ausschreibung handelt es sich um eine grafische Oberfläche bestehend aus Text und einer amateurhaft in Szene gesetzten Fotografie (Abb. 74). Auf der rechten Bildseite steht in rosafarbener Schrift, der Längsseite folgend,

576 Eine ausführliche Darstellung mit allen Dokumenten findet sich in Ebd., S. 38–41.

577 Eine kritische Diskussion zu dem Beitrag *Looking for A Husband with EU Passport* findet sich bei GADE 2005, S. 181.

der Titel und zugleich auch das Anliegen der Aktion *Looking for a Husband with EU Passport*. Darunter, an der kürzeren Seite des Bildes, steht in weißen Lettern, vor einem schwarzen Hintergrund, die Aufforderung: »Please send your applications to hottanja@hotmail.com. Do not hesitate to contact me with any further questions or details.« Auf dem Foto zeigt sich die Künstlerin in einer schlecht ausgeleuchteten Frontalaufnahme. Der Schatten ihrer Person und die Reflexion des Blitzlichtes zeichnen sich auf der dahinter liegenden Wand ab. Tanja Ostojić posierte in einer neutralen Haltung, ohne Geste, nackt, mit einer Glatze und rasiertem Schambereich. Das Foto weckt natürlich zunächst einmal Assoziationen zur Ikonografie eines KZ-Insassen, kombiniert mit einer »porn aesthetic«⁵⁷⁸, die rasierte Scham mag als Kennzeichen dafür dienen, ebenso die Konnotation durch die E-Mail-Adresse, in denen die Doppelung der Worte »hot« das System der Werbung dekonstruiert. Tanja Ostojić präsentiert sich in der Werbung nicht als auffällig in Szene gesetztes »Hot-Chic«. Im Gegenteil, sie zeigt sich als gebrochenes Wesen. Die Nacktheit steht in dieser Fotografie synonym die Pein und das Schamgefühl der Situation, die genau das Gegenteil zur herkömmlichen Sexwerbung darstellt und somit vielmehr für Beklemmungen sorgt, anstatt ihre Wirkung im intendierten Maße zu bekräftigen. In diesem Sinne scheint die Fotografie die Ohnmacht, aus der heraus jener Tauschhandel von »Waren« angeboten wird (der weibliche Körper für ein Visum), zu visualisieren und damit jene Problematik anzuschneiden, die für viele Flüchtlinge ein probates Mittel darstellt, um eine Aufenthaltsgenehmigung zu erhalten.⁵⁷⁹ *Looking for a Husband with EU Passport* ist ein künstlerisches Angebot, das als Verhandlungsbasis den ausgestellten Körper zur Disposition stellt, um eine Heirat *por residencia* zu ermöglichen, einer Heirat, die ins Ungewisse führt. Auf die Annonce hatten weit über 500 verschiedene Personen reagiert, mit denen Tanja Ostojić in direkten Austausch stand (Abb. 75/76). Nach sechsmonatiger Korrespondenz mit einem Deutschen namens Klemens G., verabredeten sich Beide zu einem gemeinsamen Treffen in Belgrad, vor dem Museum of Contemporary Art. Dokumentiert wurde dies mit einer Videokamera und Fotografien (Abb. 77). Sie zeigen ein harmonisches Idyll im Grünen. Einen Monat später waren sie offiziell verheiratet. Die kommenden dreieinhalb Jahre verbrachte Tanja zusammen mit ihrem Ehemann in Düsseldorf. Daraufhin folgte eine Scheidung, die als

578

GADE 2005, S. 186.

579

Eine Diskussion zum Beitrag Sextourismus und Migration findet sich bei BRENNAN 2003, S. 154–161.

»Divorce Party« inszeniert wurde (Abb. 81). Damit endete das Projekt *Crossing Borders* vorerst und eine intensive Auseinandersetzung mit dem Archiv, seiner Aufarbeitung und anschließenden Repräsentation folgte.⁵⁸⁰

Es muss festgehalten werden, dass sowohl *Illegal Border Crossing*, als auch *Waiting for Visa* und *Looking for a Husband with EU Passport* als künstlerische Interventionen zu verstehen sind, die die Alltagswelt in den Prozess der Kunstbetrachtung integrierten. Es handelt sich hierbei keineswegs um eine einzelne klar strukturierte Performance, die innerhalb des Kunstkontextes als Kunstperformance anerkannt wurde. Erst im Nachhinein hat das Vorhaben entsprechende Resonanz erhalten und anhand der Formalitäten des Projektes die Frage nach dem Kunstwerk/-wert erneut aufkommen lassen. Tanja Ostojčić' Werk sprengt den Rahmen der Rezipierbarkeit und verlangt nach alternativen Strategemen der Vermittlung. Von *Looking for a Husband with EU Passport* existieren zahlreiche Dokumente, von denen viele unter Verschluss geblieben sind. Dennoch wurde ein Teil der Dokumentation öffentlich gemacht. Dazu zählen neben der Anzeige, eine Fotocollage, auf dem das Hochzeitspaar zu sehen ist, mit einem in dicken Lettern versehenen YES mit Ausrufezeichen, im Format von 100 × 70 cm auf Aluminium gezogen, zahlreiche Fotografien von der Hochzeit und der »Divorce Party«, Briefen und Email-Korrespondenzen, die aus dem Umfeld der Werbeanzeigen stammen, einer vergrößerten Ablichtung von Personaldokumenten, das Visa, der Arbeitsgenehmigung, einem Auszug aus dem Heiratsregister, einem Videoloop des ersten Treffens in Belgrad und einer Texttafel mit Erklärungen zum Projekt. Ein selbst gebasteltes Fotoalbum mit Bildern der Hochzeit ist in einer Vitrine ausgestellt worden (Abb. 78–84).⁵⁸¹ Innerhalb des Ausstellungskontextes erhält die Aktion eine Rahmung, die mit verschiedenen Gruppierungen und Formaten das Werk in Form einer Installation herausbildet. Es unterscheidet sich dahin gehend nicht von der gängigen Ausstellungspraxis, unterschiedliche Werkbeiträge in einem Sinnzusammenhang zu platzieren, um einen kohären-

580

Das darauflegende *Integration Project* stellt eine Ansammlung von recherchierten Materialien und Beiträgen der Künstlerin zusammen, die sich im Arbeitsfeld der politischen Agitation bewegt. Die Künstlerin sucht nach alternativen Strategien, um auf die Migrationsproblematik aufmerksam zu machen. Darunter fanden Diskussionsrunden statt, die dokumentiert wurden. *Sans Papiers* ist eine Dokumentation von inhaftierten Flüchtlingen in Berlin-Köpenick, die das Leben der einzelnen Personen portraitiert. Eine intensive Auseinandersetzung mit den Sinti und Roma in Schweden hat ebenfalls ein Archiv zur Folge, das öffentlich ausgestellt wird; vgl. OSTOJČIĆ 2009, S. 87 ff.

581

Vgl. dazu OSTOJČIĆ 2009, S. 42–71.

ten und allumfassenden Einblick zu ermöglichen. Ausgangsbasis für das Unterfangen ist ein Spiel aus Möglichkeiten, die sich aus der Zusammenstellung von verschiedenen Arbeitsmaterialien ergeben. Distinguierte Auswahl von Repräsentationsmodi – in diesem Falle bildet der Text den Kerninhalt – und die Auswahl der Formate und Materialien verknüpfen das Werk von Tanja Ostojić mit den Kernfragen ihrer Recherche, dessen Ergebnis in eine Sprach- und Anschauungssituation übersetzt wurde.

Der zentrale Kernpunkt dieser Auswahl setzt sich im Repräsentationsmodus fort, dessen inhaltliche Zusammenhänge im Ausstellungskontext gleich gewichtet in Szene gesetzt sind. Die Reproduktion der Anzeigen, mit dem Titel der Arbeit, das Ergebnis, die Heirat, und der repräsentative Text bilden die Eckpfeiler des Anschauungsmodus (Abb. 82/84). Alle drei Werkteile haben das gleiche Format und werden von kleineren Formaten flankiert. Eine eigenständige Werkgruppe bilden die vergrößerten Reproduktionen der Personaldokumente. Diese treten in den Dienst der Gläubiger. Als offizielle Rechtsdokumente beglaubigen sie das Stattfinden der Performance und überführen das Artwork vom Kunstgegenstand zu seinem Wirklichkeitsbezug. Das heißt insbesondere für die Aufarbeitung des Kunstwerkes, dass hierbei eine Modulation stattfindet, die den politischen Rechtsrahmen zusammen mit den Anschauungswerten der Aktion in ein offenes, diskursives System überführt, welches sich dadurch jeglicher Rechtsgrundlage widersetzt. Die Scheinehe ist ein Strafdelikt, ebenso der Menschenhandel. Dieser Wirklichkeitsbezug wird durch ihre artifizielle Präsenz entschärft, oder zumindest diskursiviert, wodurch es eine Erweiterung der Konnotation erfährt, die nicht personengebunden ist. Was hierbei nun eintritt, liegt nun in der Stellvertreterschaft des Werkes begründet, die eine neue Lebensrealität in den Diskurs integriert und so die Flüchtlingsproblematik vor neuen Gesichtspunkten diskursiviert. Die Arbeit mit dem Archiv, und das ist nun einmal die Wurzel nicht nur künstlerischer, sondern allgemein epistemischer Arbeitspraktiken, brachte diesen neuen Gegenstand hervor, der der Alltagsrealität ein neues Antlitz verlieh. Aus diesem Grund scheint dieses Werk noch keineswegs abgeschlossen zu sein, was sich auch in der fortführenden Arbeit von Tanja Ostojić bestätigt, da nun folgend eine ganze Reihe von Arbeitsstrategien in ein Archiv münden, das sich öffentlich ausstellt. Die Dimensionen dieses Archives akkumulierten zunehmend und schienen auf verschiedenen Arbeitspraktiken der künstlerischen Herstellung zu verweisen, die in diesem Werk bereits anklingen. Der künstlerische Wirkungs-

kreis umfasst verschiedene performative Praktiken, die sich zunächst unabhängig vom Umfeld der Kunst zum Einsatz kamen.⁵⁸²

Ein Großteil des performativen Potenziales fand im codierten Umfeld der Nullen und Einsen statt, dem Internet, wo sich die Grundlagen des Werkes manifestieren. Performancearbeit kann mit Kommunikationsarbeit gleichgesetzt werden. Das publik machen der Anzeige, die verschiedenen Korrespondenzen zwischen der Künstlerin und dem interessierten Publikum, als auch der bürokratische Akt sind Performanzen im Bereich der Mitteilung und der rechtlich legitimierten Auslegungssache von Gesetzmäßigkeiten, die sich mit dem Handlungsspielraum der künstlerischen Arbeit verknüpfen. Das gezielte Interesse sich mit Migrationsstrategien durch das persönliche Erleben auseinanderzusetzen, gleicht zunächst einem Experiment, welches sich außerhalb des Kunstkontextes etablierte. Das Ergebnis dieser Recherche wird mit Mitteln künstlerischer Interventionen aus dem Archiv heraus geboren, wobei das Konzept und die Performance anteilig in der Visualisierung verankert ist. Anhand dieser verschiedenen Formate lassen sich die zahlreichen Arbeitsschritte der Aktion ableiten. Die publizierten Texte aus der Korrespondenz Tanja Ostojčićs, die einen öffentlichen Dialog darstellen, in denen sich die gängige Praxis verbalen Austausches veranschaulicht, erschließt ein soziales Arbeitsfeld für die Kunst, in denen Projekte über das Internet sich verwirklichen und als Teil der künstlerischen Arbeit ausstellen. Das Arrangieren des ersten Treffens mit Klemens in Belgrad, die plakativ in Szene gesetzten Fotografien, insbesondere spiele ich hierbei auf das gemeinsame Foto vor der europäischen Flagge an (Abb. 78, kleines Foto), sowie das Erstellen verschiedener Artworks und das Platzieren des Projektes innerhalb des Kunstkontextes, als auch der Öffentlichkeit, zeigen deutlich, dass sich die künstlerische performative Arbeit auf verschiedene Arbeitsfelder verteilt.⁵⁸³ Dies alles ist in dem Werk der *Border Crossing Serie* verankert.

Die fortführende Arbeit der Künstlerin zeigt, dass sich die Verhältnisse zwischen künstlerischer Agitation und verschiedener Ausstellungspraktiken und Repräsentationsmodi keinem genuinen Kunstkontext zuordnen lassen. *Looking for a Husband with EU Passport* verortet jedoch eindeutig die Problematik der Migration im künstleri-

582

Vgl. Fußnote 583.

583

Durch die Arbeitspraxis wird das »Fremde« einer Visualisierung unterzogen, das als Symbol für das Gegenwärtige aber auch Verborgene der Migrationspolitik entsteht, vgl. dazu BOJADŽIJEV 2009, S. 181 f.

schen Arbeitsfeld. Andere Methoden, wie Diskussionsrunden und Vorträge wurden begleitend zur künstlerischen Arbeitspraxis genutzt, verschiedene performative Arbeiten mit unterschiedlichen Anschauungswerten »aufgewertet«, um einerseits das Arbeitsfeld der Künstlerin zu beschreiben und auf der anderen Seite eben Alltagsrealität zu diskutieren, und in ästhetische Muster übertragen, um das nicht Sichtbare zu visualisieren. Wichtig erscheint mir hierbei die Rolle der Künstlerpersönlichkeit, die sich als Stellvertreterin dieser zahlreichen Erfahrungswelten von Migrationspolitik innerhalb des Kunstkontextes etabliert hatte, in denen die Zeugenschaft – das Material der Performances arbeitet mit dem Prinzip der Zeugenschaft anhand fotografischer und bürokratischer Dokumente – den wirklichkeitsbezogenen Gehalt ihrer Arbeit bildet, als Stellvertreterchaft von Wirklichkeitsbezügen zwischen Kunstumfeld und dem Leben. Die in der Mitte des Raumes angeordnete Vitrine (Abb. 83), welches ein selbst gebasteltes Hochzeitsbuch zeigt, scheint hierfür stellvertretend zu sein, in denen die Realitätsebenen einen Bruch erfahren. Es handelt sich um ein Dokument, welches Zeugnis ablegt, doch im Kontext der Ausstellung eine Dekonstruktion erfährt. Bei allem handelt es sich um einen »fake«, der von der Rechtsgrundlage legitimiert wurde. Der in Rosa verkitschte Traum einer Prinzessinnenhochzeit stellt sich nicht in den Dienst einer Verbindung *por amor*, sondern in den Dienst einer Gemeinschaft für das Anliegen für humanistische Integration und nicht zu vergessen für die Kunst der Sichtbarmachung.⁵⁸⁴

Das private Archiv der Künstlerin bildet den Subtext jener Visualisierungsstrategien, das im Umfeld von Ausstellungen zum Thema von Migration, sowohl im Kunstkontext, als auch bei gesellschaftlich relevanten Fragestellungen immer wieder herangezogen wurde. Ihre Performance wurde in eine installative Ansicht überführt, wobei hier insbesondere der Wandel von einer Alltagswelt in die Kunstwelt, wie ich bereits dargelegt habe, zu berücksichtigen ist. Hiermit erfährt der antiobjekthafte Status des Kunstwerkes, die performativ hervorgebrachte Leistung, seine Rechtfertigung und ermöglicht dadurch eine individuelle, subjektive Erfahrung bei der Betrachtung, die die gesamtgesellschaftliche Fragestellung beleuchtet und damit individuell objektiviert.⁵⁸⁵ Hie-

584 Eine sehr umfangreiche und Aufschluss gebende Diskussion zur Zeugenschaft von Fotografie und Ereignis finden sich bei BLESSING 2002, S. 14–26.

585 Dieser Raum könnte auch als Raum der Möglichkeiten beschrieben werden, in denen der individuelle Zugriff, ein neues Verhältnisse zwischen Subjekt und Objekt herstellt. Die Kritik des Künstlers tritt nun aus dem Kunstraum hervor und wird nicht mehr von einem Außenstandpunkt artikuliert. Es handelt sich nun nicht mehr um eine Kritik an der Kunst selbst, sondern um eine Kritik an der Gesellschaft; vgl.

rin kann das Kunstwerk Widerstand leisten, indem es die individuelle Fragestellung von Migrationspolitik, über die Handlung in ein Kollektiv, durch einen objektiven, ästhetisierten Standpunkt, überführt und somit dazu beiträgt, dass das Grundgerüst der Performance aus der archivarischen Praxis heraus visualisiert und erläutert wird.⁵⁸⁶ Das Artwork leistet hierbei eine Transformation, die das nicht öffentlich in Erscheinung tretende sichtbar werden lässt.⁵⁸⁷ Durch die Kunstperformance, welche als ein Werkzeug nur einen Teil des Arbeitsprozesses darstellt, ermittelt sie ein Endprodukt bzw. Zwischenprodukt, das als eine Summe von Datenmengen von Ereignissen und Dokumentationen, bürokratischen Zeugnissen und E-mailkorrespondenzen, ausgestellt wurde, mit denen sie den administrativen Apparat der Einwanderpolitik in Europa mit seinen Schattenseiten thematisiert.⁵⁸⁸ Das Sichtbarwerden ihres Archives ist Garant für ihren Widerstand und für das Etablieren der *Border Crossing Serie* als Kunstobjekt.⁵⁸⁹ Nur innerhalb dieser Grenzen wird ein ästhetischer Diskurs im Spannungsverhältnis von Gesellschaft und Kunst zum Tragen kommen, dessen Sinnhaftigkeit sich nur durch eine individuelle Fragestellung zum Objekt, zu dem Gegenstand und der künstlerischen Haltung entfalten kann. Innerhalb dieses Assoziationsraumes kommt es zur Auflösung der Künstlerpersönlichkeit, die sich mit den grundlegenden Bedingungen von Ein- und Auswanderung auseinandersetzt und die europäische Frage ins Zentrum ihrer Kunstauffassung stellt.⁵⁹⁰ Aus dieser diametral entgegengesetzten Grundhaltung aus Aktivismus und Recherche, aus Feminismus und Kulturkritik entsteht ein vielfältig vernetztes Werk aus Performanzen, Performances, politischen Aktivismus und Archivarbeit, die in Gegenüberstellung der Positionen Alltagswelt und der Kunstwelt, die wiederum eine

dazu KRAVAGNA 2001, S. 7.

586 Die Kunst leistet auf verschiedene Weise Widerstand. Zum einen widersteht die Anordnung der Serie *Border Crossings* der Zeit, indem sie weiterhin besteht, obwohl die Aktion bereits vergangen ist. Zum anderen widersteht das Werk auf politischer und sozialer Ebene, da die künstlerische Auseinandersetzung in neue Sachverhalte eingliedert wird; vgl. RANCIÈRE 2008, S. 7 f.

587 Vgl. GADE 2005, S. 182.

588 Zum Selbstverständnis der jüngeren Performancekunst als konzeptuelles Handeln vgl. CLAUSEN 2009, S. 5. und NEIN 2014.

589 Der Raum und das Ausstellen ist eine Bedingung zur Konstitution des Werkes; vgl. BÜSCHER 2013. Zudem trägt die Weiterverarbeitung und Umwertung des Artefaktes der Tradierung des Kunstwerkes bei. Performance Art ist eine kulturelle Praktik der Wiederholung und Neubewertung, also schon von Beginn an als Dokument angelegt, so die These von Rebecca Schneider, die sich durch die Aufarbeitung und auch Differenzierung tradiert; vgl. SCHNEIDER 2011, S. 100–108.

590 Hierin gibt es auch Übereinstimmungen zu Tehching Hsiehs »Lebenswerk«.

geordnete, ästhetisierte Alltagswelt widerspiegelt, zu Grundfragen ihre Arbeit überführt: Wirklichkeit zu visualisieren und auf Probleme im Umgang von Europa und seinen Nachbarstaaten aufmerksam zu machen. Kunst erfüllt insofern eine gesellschaftliche Relevanz, die zwischen den Polen des Autonomieanspruches und seiner gesellschaftlichen Verpflichtungen changiert. Jenes Spannungsverhältnis artikuliert sich aus der Handlung und seiner Aufarbeitung. Die Bedingungen der Archivarbeit ermöglichen es diesen Widerstand zu manifestieren, um deren flüchtiges Erscheinen und Verschwinden, das ephemere Grunddispositiv, zu vergegenwärtigen. Insofern ist die Archivarbeit, eine Arbeit am Widerstand der Kunst, die dem Zwecke des Erhaltes, der Repräsentation, der Fortführung und Diskursivierung dienen.

4. Janine Antoni und Hermann Nitsch – Performance, Objekt und Raum

Der Raum ist eine Summe aus geometrischen Flächen, Gliederungen und Abgrenzungen. Räume entsprechen Ordnungen, die als Maßgabe das Handeln beeinflussen, Blickrichtungen vorgeben, Relationen schaffen, in denen sich der Mensch frei oder weniger frei bewegen kann. Innerhalb des sozialen Kontextes von Räumlichkeiten werden bestimmte Verhaltensweisen instrumentalisiert und konnotiert. Man bedenke nur das eigene Verhalten in bestimmten Situationen, die von dem Raum und seiner Bedeutung in uns ausgelöst werden. In einem Saal der Justiz verändert sich das Verhalten gegenüber der Alltagsgewohnheit ebenso, wie in der Kirche oder beim anstehenden Besuch bei seinem Hausarzt. Räume sind also nicht nur Geometrie, sondern Orte der Veranlagung von bestimmten Voraussetzungen und Erwartungshaltungen, in denen sich Möglichkeiten erfüllen, aber auch verwehrt werden.⁵⁹¹ Museen funktionieren als Orte des Wandels, aber auch des Bestandes. Für die Institution Kunst sind sie Orte der Repräsentation und Vergegenwärtigung. Als Austragungsorte schaffen diese aktuelle Werte und Beziehungen für den Betrachter. Es gibt keinen Ort, der ohne Bedeutung sein kann

591

Michel Foucault hat die aktuelle Epoche als eine Epoche des Raumes beschrieben, indem Nahes beieinander und doch sehr fern aneinandergrenzt. Es existieren innerhalb der Gesellschaft zahlreiche Räume, die unterschiedlichste Bedürfnisse bedienen und in denen sich verschiedene Diskurse entfalten. Der Raum ist deshalb ein Raum von Beziehungen, die innerhalb eines Gefüges platziert werden. So existiert der Raum im Raum, oder auch Räume, die auf nicht existente Räume bzw. auf ideologische Räume verweisen. Jene Räume können fest oder auch nur zeitlich begrenzt installiert werden; sie dienen der Illusion und der Kompensation; vgl. FOUCAULT 1992 (1967), S. 36 ff.

und dessen Tragweite keinen Einfluss auf den Menschen ausübt. Man denke hierbei nur an Reger, der Hauptfigur aus Thomas Bernhards Roman *Alte Meister*, der sich für dreißig Jahre, jeden Tag zu den Öffnungszeiten des Kunsthistorischen Museums in Wien, in den Bordone-Saal begibt, um vor dem Gemälde *Weißbärtiger Mann*, von dem italienischen Künstler Tintoretto, platzt zu nehmen.⁵⁹² Der Austragungsort und insbesondere das Gemälde werden in diesem Roman mit äußerster Genauigkeit mit Spannung aufgeladen. Das Hauptinteresse Regers entfaltet sich über einen lang andauernden Monolog/Dialog, einer kunstkritischen, als auch kulturkritischen Haltung des Hauptprotagonisten, dessen innere Motivation sich hinter einer Maskerade zu verstecken scheint und sich erst am Ende des Romanes zu erkennen gibt. Es ist ein Ort, in denen Hoffnung und Verzweiflung ineinander übergreifen; ein Ort der Begegnung und des Verlustes, der seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt, um das Grundmotiv seiner Bestimmung in der Erzählung zu verwirklichen. Ein mit äußerster Präzision skizziertes Porträt einer Sinnkrise, die dem Tod seiner Frau folgte, und die aufgeladen mit dem Sujet der Selbstbefragung, dem Philosophieren über das Gelingen oder auch Misslingen der Kunst, dem Leben und dem Sein, in direkter Auseinandersetzung mit dem Museum der Kunst in Wien tritt.⁵⁹³

Was in Thomas Bernhards Roman so augenscheinlich inszeniert wird, hat ebenso für die kunsthistorische Betrachtung von Performance Art im Kontext der Museen seine Bewandtnis. Die bereits diskutierte Aktion *The Artist is Present* scheint hierbei nur das bekannteste Exempel zu sein, indem das Museum temporär – dieser Umstand ist ebenso wichtig zu betonen – als ein Ort der Inszenierung in Erscheinung trat, in denen an besagter Stelle, Tag für Tag, sich die gleichen, wiederkehrenden Prozeduren ereigneten.⁵⁹⁴ Das Prinzip der Wiederholung wurde von der Künstlerin Janine Antoni in einen Arbeitsprozess überführt, die ihren Körper und ihre Kunst in ein komplexes Gefüge einwebte, in der Zeit, die Handlung der Performance und der Ort zu-

592 Im Jahre 2004 unternahm das Kunsthistorische Museum in Wien die Anstrengungen, den Saal so herzurichten, wie es im Roman *Alte Meister* beschrieben wurde, um dort eine kleine Veranstaltung zu inszenieren, vor ca. 50 Besuchern, die eine Szene aus Thomas Bernhards Roman aufgreift. Die Vorführung fand einmalig statt, am 25.04.2015; vgl. dazu SCHÜMER 2004.

593 Vgl. BERNHARD, Thomas: *Alte Meister*, Frankfurt am Main 1985.

594 Die im Roman beschriebene Situation ist keineswegs real existent, zumindest war sie es nur für einen kurzen Augenblick, bei einer Aufführung zu Thomas Bernhards *Alte Meister* im Kunsthistorischen Museum Wien, wo die Situation nachgestellt wurde. Darin liegt auch der tautologische Kniff der Handlung, die einen Fakt, unabhängig vom realiten Gehalt, repräsentiert/inszeniert.

sammentreffen. Ihre Aktion *Slumbers* (1993) thematisierte dies mit verschiedenen Ebenen performativer Strategien, die sich durch eine künstlerische Arbeit an einem Gegenstandes ausdrückt (Abb. 85/86). Ihre Performance fand an verschiedenen Orten in Galerien und Museen statt und wurde über mehrere Jahre hinweg angelegt.⁵⁹⁵

Der Gegenstand der Performance vereint zwei grundlegende Tätigkeiten. Erstere ist privat und findet unter Ausschluss der Öffentlichkeit statt: Es handelt sich um die Traumarbeit, die von einem Schlaf-EKG aufgezeichnet und mittels eines Graphen veranschaulicht wurde. Diese Aufzeichnung diente als Grundlage ihrer öffentlichen Tätigkeit, die von den Besuchern des Museums/der Galerie begutachtet werden konnte. Die Künstlerin saß während ihres Tagesgeschäftes an einem Webstuhl. Der von dem EKG ausgegebene Graph diente als Vorlage für ein Muster, welches sie als fortwährendes Projekt in die Decke einwebte. Bei Nacht, die sie im Museum oder in der Galerie verbrachte, nutzte sie die Decke als wärmenden Überwurf. Der Prozess von Aufzeichnung und Verarbeitung setzte am folgenden Tag dort an, wo sie am Morgen mit Träumen aufgehört hatte. Ihre Arbeit war somit in einem kontinuierlichen Fluss aus Träumen und Verarbeitung eingebettet. Ihre Arbeit wurde zu Form und Material. Der bespielte Raum erlangt an Bedeutung, der sich durch die Ausstattung transformiert, durch einen bestimmten Nutzen der Apparaturen, des Mobiliars und dem Zwecke der Einschreibung in das Webmaterial. Es ist ein Werk, das nur von der Künstlerin selbst fortgesetzt werden konnte, handelt es sich doch um ihre persönlich verewigte Traumarbeit. Über die Jahre hinweg hat sich eine Decke mit einer Länge von weit über sechzig Metern ergeben. Innerhalb dieser Installation, scheint die Tragweite der Performance, oder genauer gesagt Performances, im Material, in der Anordnung der Gegenstände und ihrer Sinnzuweisung weiterhin offen zu sein. Das Werk könnte unter bestimmten Voraussetzungen fortgesetzt werden.⁵⁹⁶

595 Janine Antoni im Gespräch mit Adrian Heathfield; vgl. HEATHFIELD 2012, S. 519. Mittlerweile ist das Projekt abgeschlossen und wurde von ihrer Galeristin an eine Privatsammlung verkauft. Ich folge hier den Ausführungen von Natalia Sacasa, der Galeristin von Janine Antoni, aus einer persönlichen Email-Korrespondenz vom 23.02.2016.

596 Juliane Rebentisch hat den wunderbar zutreffenden Begriff des Möglichkeitsraumes genutzt, der hier Anwendung finden kann. Der Raum bzw. die Installation lässt die Möglichkeit offen, ob es je zu einer Weiterführung der Performance kommt. Zugleich ermöglicht die Installation einen imaginären Vollzug der Handlung zu verinnerlichen und diesen sowohl zurück, als auch weiter zu denken; vgl. REBENTISCH 2003, S. 56 f.

Unter dem Aspekt von Performativität scheint der Raum der Performance Art eine sekundäre Rolle zu spielen, obwohl das Verhältnis von Handlung und Raum von nicht geringschätziger Bedeutung ist.⁵⁹⁷ Wie am Beispiel des Romans *Alte Meister* deutlich zu sehen ist, gehört nicht nur die Handlung, sondern auch der Bezug des Körpers zu seiner Umgebung in den performativen Kontext. Alles, was sich darin befindet bzw. vonstatten geht, ist flüchtig. Selbst die Bedeutung des Raumes ist trotz aller vorherrschenden Konstanten flüchtig, da diese sich im Vollzug der Aufführung stets neu formieren muss.⁵⁹⁸ Auch sind die Bezüge des Raumes zu seinem Inhalt von unterschiedlicher Bedeutung, da die Gegenständlichkeit des Raumes von seinem Inhalt berührt und geprägt wird. Deshalb sind die Gegenstände, die zur Installation von *Slumbers* beitragen, ebenfalls als performative Einheiten zu verstehen, die den Raum in einen Zustand des Möglichen transformieren. Die un abgeschlossene Situation der Webarbeit überführt die Arbeit in die Unendlichkeit. Man bedenke in diesem Zusammenhang den letzten Satz in James Joyce *Ulysses*, dessen Form nur durch seinen ästhetischen Anspruch bedingt den Zustand beschreiben kann, den es vermeintlich auszudrücken vermag.⁵⁹⁹ Der Punkt am Ende des Satzes rettet das Konstrukt, der ja kein letzter Satz ist, wie wir wissen, vor seiner Unwirklichkeit und umfasst das abschließende Kapitel als spezifischen Chronotopos von Raum und Zeit. Die Geschlossenheit dieser Klammer, die durch den Punkt erwirkt wird und das letzte Kapitel von *Ulysses* einrahmt, dient hierbei als »Konvention« einer sprachlich metaphysischen Beschreibung des Rausches. Nur durch den Punkt, der Setzung eines Anfanges und eines Endes, wird dem Leser ermöglicht, durch geduldige Analyse des Textes, anhand der Leseerfahrung, die Einheit zu bilden. Diese besondere Situation umfängt ebenso *Slumbers*, dessen Endpunkt zwar gesetzt wurde, um auf die Konzeption der Arbeit zurückzuführen, dessen Grundintention im Traum und seiner Aufzeichnung zu suchen ist – die Installation der Apparaturen erzwingt diesen Zustand in seinem Aufbau –, die sich allerdings in einem Zustand der Schweben manifestiert. Man hört ja niemals auf zu träumen. Auf diese Disposition scheint die Installation anzuspielden. Hätte das Werk ein Ende, so wäre die Performance beendet, was sie auch generativ zu sein scheint, zumindest als Form-Inhalts-Kategorie.

597 Erste Annäherungen finden sich bei WIDRICH 2014.

598 Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 188. Siehe dazu auch SEEL 2007b.

599 Vgl. JOYCE, JAMES: *Ulysses*, übersetzt von Hans Wollschläger, Frankfurt am Main 2004 (1922), S. 1004–1078.

Janine Antoni hat sich dem Transit von Handlung in ein Objekt gewidmet, ohne dabei die performativen Grundansätze im Werk zu vernachlässigen.⁶⁰⁰ Im öffentlichen und nun privaten Ausstellen ihrer Handlung wird das System der Performance Art um die Disposition der Anordnung erweitert und mit der Fragestellung verbunden, inwieweit der Raum als soziale Konnotation Performance einschließt oder eben aus ihr hervorgeht.⁶⁰¹ Zumindest sind alle Bedingungen untereinander verknüpft, mit der Warenpräsenz ausgestattet und somit ein Nachvollzug von Handlung und Bedeutung hinsichtlich der Anordnung gegeben: Traumarbeit ist in Form des Raumgefüges als Prozess und als Zustand im Objekt und an Ort und Stelle der Installation archiviert.⁶⁰²

Betrachtet man das Kunstwerk von Janine Antoni in einem größeren Zusammenhang, so scheint hier die Bedingung der öffentlichen Präsentation von Kunst- arbeit und der direkte Zusammenhang von Objekt und Handlung, die in ihr eingeschriebene Diskrepanz zu beleuchten. Zumindest wäre der Diskurs verschieden, wenn die Arbeit im verborgenen Atelier entstanden wäre. Dieses »neue« Maß an Öffentlichkeit findet sich auch in der Aktionsmalerei wieder. Hier thematisiert sich der Diskurs vorwiegend anhand der Entstehung seines Gegenstandes und der Art und Weise, wie ihre Entstehung Rezeption erfährt. Hermann Nitsch hatte aus seiner Malaktion weit mehr gemacht, als die vermeintlichen *Action Painter*, die vor einem Publikum, in moderater Zeit, ein Bild in expressiver Haltung hergestellt hatten. Für Hermann Nitsch war das Gesamtkonzept seiner Malerei von tragender Bedeutung, was sich in einem Ritus auf der Maloberfläche und auf ausgebreiteten Tüchern, die den Raum auskleiden, niederschlägt. Hermann Nitschs Aktionen waren/sind verbunden mit rituellen Abläufen, in denen Tierkadaver, Innereien und Blut mit dem Aktionsraum der Bühne verschmelzen. Wie Thomas Dreher richtigerweise herausgestellt hatte, geht es bei Nitsch um eine geschlossene Werkform aus Aktionsmalerei, Ritus, Kult und Festgelage mit liturgischem Ausmaß.⁶⁰³ Durch die Vielfältigkeit der Bezüge und auch Zitate im »Schauspiel« der

600 Im Werk von Antoni spielt insbesondere die Spur der aktionistischen Handlung eine tragende Rolle. Sie hinterlässt einen Gegenstand, der einen Nachvollzug der Handlung ermöglicht, ohne jedoch das Objekt in Schiefelage zu bringen. Die Bedeutung erschließt sich durch das Herstellen eines Objektes; vgl. ANTONI/JONES 2012, S. 51 f.

601 Zur Bedeutung des Raumes vgl. ROSELT 2004.

602 U.a. kann der Ort auch als *Performative Monument* betrachtet werden. Dies sind Orte wichtiger Handlungen, die auf die Vergangenheit verweisen bzw. Orte, die mit performativen Potenzial aufgeladen werden; vgl. dazu WIDRICH 2014, S. 103 – 143.

603 Vgl. DREHER 2002, S. 180 ff.

Kunst Hermann Nitschs, findet eine Weiterentwicklung der Intermedia-Kunst statt, die nicht nur auf Vergangenes verweist und sie in einer Montage zusammenführt, sondern als verbundene Form aus verschiedenen Medien in Aktion tritt.⁶⁰⁴ Somit erhält der Begriff des Gesamtkunstwerkes eine neue Relevanz, die nicht nur auf sich selbst bezogene neue Formen und Gegenstände hervorbringt, die miteinander in Verbindung stehen, sondern auf gesellschaftliche Phänomene verändernd Bezug nehmen möchte. Problematisch wird hierbei die Annäherung an den Gegenstand selbst, der mit Geschichte aufgeladen ist und als Einzelphänomen an Bezug verliert. Deshalb scheinen die Repräsentationsformen im Hermann Nitsch Museum in Mistelbach als Gesamtschau den Kosmos des künstlerischen Widerspruches vom Aktionsraum im Schaffen Hermann Nitsch am geeignetsten widerzuspiegeln. Im Kontext der Kunst lässt sich hier das Glaubensbekenntnis von Hermann Nitsch nachvollziehen. In einem Neubau, der zusammen mit dem Architektenduo Johannes Kraus, Michael Lawugge und dem Künstler entwickelt wurde, der sich nach einem idealen Klosterplan orientiert, werden Fotografien, großformatige Tableaus, Arbeitsutensilien, wie ein blutverschmierter Arbeitskittel, Arbeitsplatten und kleine Altäre im Ausstellungskontext zusammengetragen und ausgestellt (Abb. 87). Dabei fungiert das Museum als ein Untersuchungslabor, in dem wissenschaftlich geforscht, verschiedene Themenkomplexe aus dem Archiv verarbeitet und für Einzelausstellungen zusammengetragen werden, um das Schaffen des Künstlers zu kontextualisieren. Die Erzeugnisse und insbesondere die Tableaus von Hermann Nitsch können niemals unbelastet in den Ablauf der reinen Betrachtung übergehen. Als Arrangement bilden sie vereinzelt und mehrheitlich zusammengefasst, Schauräume aus, die zum einen als Bühne – in der aktionistischen Wirklichkeitskunst dienten die Tableaus als Bestandteil der Bühne – und zum anderen als großformatige Gemälde fungieren. Gemälde und Devotionalien der Aktionen sind vereinzelt Einträge im Kosmos Nitschs, die sich im musealen Kontext einer Visualisierung unterziehen und somit den Anschein erwecken mögen, dass hier im Sinne der Kunsttradition ein Werk beurteilt und kategorisiert wird. Ist es Malerei, ist es Relikt oder ist es der Kontext, in denen die Werke Nitschs allein funktionieren dürfen oder auch können? Der resultierende Raum ist ein

604

Thomas Dreher nutzt diese Unterscheidung als Abgrenzung verschiedener Intermedia-Variationen und lokalisiert sie u. a. bei Nitsch als verbundene Intermediakunst, während Otto Mühl unterschiedliche Medien miteinander kombiniert, sozusagen collagiert. Siehe dazu DREHER 2002, S. 192 insbesondere zur Materialkombination Otto Mühls Ebd., S. 192–194.

inszenierter Raum, ein »Doppelgänger«, dessen Theatralik dazu veranlasst, Schaubilder entstehen zu lassen, die mit den Devotionalien der Aktion Bezüge zwischen der Aufführung des Bildes, des Raumes und der zugrunde liegenden Malaktion herstellen. Aus der Anschauung heraus lassen sich die Prozesse der Aktion nachvollziehen; die Bühne wird performativ erfahren und Schaubilder lassen die aktionistische Wirklichkeitskunst in den Köpfen der Zuschauer wieder neu aufleben.⁶⁰⁵

Als bildender Künstler weiß Hermann Nitsch um die Tradition der Kunst, die innerhalb seines Ästhetizismus häufig mitreflektiert wird. Der Arbeitsbekleidung des Künstlers, die mit roter Farbe oder Blut beschmiert ist, wurde im Ausstellungskontext als Bild thematisiert und ausgestellt (Abb. 87). Es dient als Sinnbild künstlerischer Selbstreflexion, in denen der Kult, die Messe, aber auch die des Schöpfers als Tableau, als Schaustück in der Vitrine, in Aktion tritt. Jene Performance der Materialität steht im konträren Zusammenhang zu Aktionen wie »Timm Ulrichs Ausstellung seiner Person« und »Tilda Swintons Schlaf in einer Vitrine«.⁶⁰⁶ Dennoch bilden beide Zusammenhänge auf verschiedene Weise eine Bühne der Inszenierung aus. Das Setzen einer Markierung, einer Rahmung im Ausstellungskontext beleuchtet den Status, des sich darin befindlichen Schauwertes. Das Objekt wird als Teil eines ganzheitlichen Inszenierungsmusters beleuchtet. Die Hinzunahme von Fotografien und Texten, als auch von Videomaterialien, zeugt von der Hilflosigkeit, sein Schaffen systematisch in die Reihung der Kunstgeschichte zu integrieren. Als Gesamtschau im Kontext des Forschungslabors Hermann Nitsch Museum werden die Objekte befragt, historisiert, als auch archiviert. Dem Bau kommt eine zusätzliche Funktion zu. Dieser inszeniert zugunsten des Künstlerkultes und zentralisiert die Innenschau auf die Aktionskunst von Hermann Nitsch an genau diesen einen Ort – dessen Disposition innerhalb einer idealen Klosteranlage dem Werkkontext dient –, der als Raumgefüge besondere Mechanismen des Zeigens offenbart. Auf Probleme im Umgang dessen, gemeint ist der Werkkomplex im Zusammenhang mit dem Archiv, hat bereits Michael Kobialka hingewiesen, da Geschichte und

605 Die Bühne kann auch imaginärer, nur durch die Vorstellungskraft, hergestellt werden; vgl. MILLER 2000, S. 44. Sarah Kofmann hat den Begriff des Doubles, des Doppelgängers, im Kontext der Reaktivierung von Alltagsgegenständen für die Kunst verwendet. In diesem Sinne wird jedoch die Kunst aus dem Alltag der Aufführung in die Ausstellungspraxis überführt, ja regelrecht gedoppelt; vgl. KOFMANN 1998, S. 15 ff.

606 Die angesprochenen Performances nutzen das Dispositiv des Museums zur Ausstellung von Personen als Kunstgegenstand. Sie verkörpern lebendige Objekte, während die Spuren von Hermann Nitsch Aktionen tote Relikte aktionistischer Kunst darstellen.

Werk in diesem Falle konzeptualisiert und damit Dokumente in Monumente transformiert werden. Innerhalb der Institution des Hermann Nitsch Museums und des dazugehörigen Archives, lässt sich im Sinne Derridas das Dispositiv der Macht als klar zu klassifizierende Gesetzmäßigkeit lokalisieren, die an die Verantwortlichen, den Künstler und Betreuer gebunden ist.⁶⁰⁷

Als monografisches Museum dient der Museumsbau der monumentalen Selbstinszenierung des Künstlerkultes. Innerhalb des Zusammenhanges sind die Werke Teil eines Archivierungs- und Veranschaulichungsprozesses, der sich über mehrere Etappen des Ausstellungswesens vollzieht und somit als Sammlung und als Forschungslaboratorium gegenwärtige Form-Verhältnisse produziert, die Bedeutung generieren. Anzeichen hierfür ist die Verflachung von Tableaus und der Relikte innerhalb des Raumgefüges gegenüber der Aktion. Im direkten Vergleich mit der Arbeit von Janine Antoni, geht die direkte Beziehung von Werk und Handlung verloren. Aus der Aktion hervortretend erlangen die Bilder im Ausstellungskontext eine eigenständige Bedeutung, die als Tableau, zusammen mit den Relikten der Aktion, das Ereignis huldigen und dieses neu inszenieren. Der Museumsbau vereint nicht nur das Werk eines Künstlers, sondern bildet zugleich durch seine Veranlagung ein Grundgerüst zur Mystifizierung der Person Hermann Nitsch aus. Der ideologischen Überbau fungiert als werkgenerierende Institution, die dem Künstlerkult und dem »Gesamtkunstwerk« zuträgt. Die historische Distinktion der Performance Art von Hermann Nitsch wird durch die konzentrierte Einzelschau auf die Person vernachlässigt, sodass eben nur das überzeitliche Phänomen seiner Kunst zum Tragen kommt, mit Verlust seines künstlerischen Umfeldes.

5. Marina Abramović – Geschichte(n) darstellen

Im Rahmen einer Ausstellung widmete sich Marina Abramović vergangener Performances, die sie anhand von dokumentarischen Materialien rekonstruierte und erneut auf der großen Bühne, im New Yorker Guggenheim Museum, aufführte.⁶⁰⁸

607 Michael Kobjalka sieht im Archiv ein Funktion der reinen Existenz; vgl. Kobjalka 2002, S. 9. »*Arkhe*, we recall, names at once the *commencement* and the *commandment*. This name apparently coordinates two principles in one: the principle according to nature or history, *there were things commence*—physical, historical, or ontological principle—but also the principle according to law, *there where men and gods command, there where authority, social order are exercised, in this place from which order is given*—nomological principle.« DERRIDA 1995, S. 9.

608 Julia Wehren plädiert für eine Denkfigur, die den Körper als Archiv wahrnimmt. Im Falle der Reperformances, sowohl für *The Artist is Present*, als auch für *Seven Easy*

Der Titel der Aufführung trägt den Namen *Seven Easy Pieces* (2005). An sieben Tagen wurden sieben unterschiedliche Klassiker der Performance Art neu aufgeführt. Darunter fallen u.a. die Aktionen *Body Pressure* von Bruce Nauman (1974), *Seedbed* von Vito Acconci (1972), *Aktionshose: Genitalpanik* von Valie Export (1969), *The Conditioning* von Gina Pane (1973), *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* von Joseph Beuys (1965) sowie *Lips of Thomas* von der Künstlerin selbst (1975) und einer neuen Aktion mit dem Titel *Entering the Other Side* (Abb. 88–91).⁶⁰⁹ Als Dokumente dienten Aufzeichnungen, Videoaufnahmen, Fotografien und persönliche Erfahrungen, die während der Aufführung separat ausgestellt wurden. So kann der geneigte Besucher sowohl das »Original«, als auch ihre »Reproduktion« begutachten.⁶¹⁰ Marina Abramović bezeichnete ihr Vorhaben als Reperformance, angelehnt an den Begriff des Reenactments, eine Form der Wiederherstellung von Ereignissen anhand fundierter Quellen. Ein vergleichbares Grundmuster lässt sich in der Aufführung von *Nightsea Crossing* (1981–87), das innerhalb von sechs Jahren zweiundzwanzigmal aufgeführt wurde, und fortführend an der Performance *Conjunctions* (1983) festmachen (Abb. 92).⁶¹¹ Beide Aktionen griffen dem Voraus, was mit *The Artist is Present* (2010) vollendet wurde.

In der Aufführung von *Seven Easy Pieces* widmete Marina Abramović sich ihr fremde Performances, welche sie für ihre eigenen Zwecke in das Livegeschehen übertrug. Das Ephemere und Bestehende rückte dadurch in den Kontext der Ausstellungspraktik, die für sieben Stunden am Tag für die Besucher zu sehen war. Am folgenden Tag wiederholte sich das Geschehen mit einem neuen Performancegegenstand.⁶¹²

Pieces geht der Besitz der Vergangenheit in die Körperlichkeit der neuen Darstellung über; vgl. WEHREN 2014, S. 4.

609 *Body Pressure* wurde am 4. März 1974 in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf aufgeführt. Vito Acconcis Performance *Seedbed* fand vom 15. bis 29. Januar 1972 in der Sonnabend Galerie in New York statt. *The Conditioning* wurde 1973 in der Galerie Stadler in Paris aufgeführt und *Lips of Thomas* wurde am 14. November 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck aufgeführt. Zu den Aktionen *Genitalpanik* und *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* siehe Kapitel II. 2, II. 5, III. 2 und IV. 1.

610 In den Dokumenten der Performance Art überdauern die ephemeren Ereignisse und hinterlassen etwas, was sie nicht sind. In diesem Sinne argumentieren u.a. die Abhandlungen von Rebecca Schneider und insbesondere von Phillip Auslander, wobei Auslander den Einfluss der Medien auf die Performance genauer untersucht und hierbei Wechselbeziehungen und die Beeinflussung des Mediums auf die Performance als Ergebnis seiner Betrachtung vorweist; vgl. dazu SCHNEIDER 2012, S. 138 und ebenso AUSLANDER 1999, S. 158 ff.

611 Vgl. BIESENBACH 2010A, S. 138 und 144.

612 Es handelt sich nur um eine Illusion gegenwärtiger Präsenz, da das Ereignis, die Bezugsgröße der Performance, immer noch fern ist. Darin zielt die Kritik von Peter Weibel an der Form des Reenactments; vgl. Peter Weibel in HORÁKOVÁ 2013, S. 6.

Das künstlerische Vorgehen Marina Abramovičs wurden von vielen Seiten kritisch beurteilt. Peggy Phelan kritisierte die Aktion, da der Singuläre ephemere Augenblick durch sein wiederholtes Aufführen infrage gestellt wird. Die Performance Art verliert ihren historischen Bezug.⁶¹³ Sandra Umathum hat in ihrer Analyse die Abkehr vom »Bekenntnis zur Singularität« hervorgehoben, die einer besonderen strategischen Überlegung zugrunde liegt. Zum einen geht es um eine dezidierte Bildkritik, in denen die Performances eingebettet sind, die das Ereignis sowohl positiv, als auch negativ verfälschen. Zum anderen wird das Ereignis im musealen Kontext verankert, d. h. es wird eine Kanonisierung innerhalb der Institution Kunst vollzogen, die eine erneute historische Verankerung zur Folge hat, der man kritisch gegenüberstehen sollte: Marina Abramović setzte mit ihrer Neuaufführung den Materialien der Performance Art provokativ das Liveereignis entgegen, als alternative Daseinsberechtigung innerhalb des musealen Kontextes.⁶¹⁴ Was Sandra Umathum als zweifache Bildkritik ins Zentrum ihrer Beobachtungen stellte, wirft jedoch eine weitere Frage auf, die sich mit der Urheberschaft des Kunstwerkes und des Originalen auseinandersetzt. Es handelte sich hierbei um eine Aneignung fremden Kunstschaffens, die in der Aufführung neu verhandelt wurde. Ihre eigene Performance *Lips of Thomas* wurde zudem mit Utensilien aus *Balkan Erotic Epic* und *The Great Wall Walk* aufgewertet.⁶¹⁵

Seven Easy Pieces gilt als eigenständige Werkgruppe einer Künstlerin, die Kunstgeschichte schreibt, indem sie sowohl Vergangenes systematisiert und mit der eigenen Kunstauffassung koppelt. Begleitet wird die Aktion von der Fotografin und Regisseurin Babette Mangolte, die die Ausstellung auf ein neues Medium gebannt hatte, das als »archivarisches Artefakt zweiter Ordnung« in Funktion tritt.⁶¹⁶ Es bietet sich an, jene

613 Vgl. dazu UMATHUM 2012, S. 102.

614 Vgl. Ebd., S. 106–109.

615 *Balkan Erotic Epic* (2005) verhandelt das Dispositiv der Videoinstallation; vgl. BIESENBACH 2010A, S. 176–179. Ein Überblick über die Videoinstallationen seit 1995 in BIESENBACH 2010A, S. 154–180.

616 Bei *Seven Easy Pieces* handelt es sich um eine Reperformance, die als ein Modus der Aneignung zu betrachten ist, die Barbara Büscher als »beweglichen Umgang mit dem Archiv« umschreibt; BÜSCHER 2009, S. 1. Der Begriff des Reenactments scheint diesbezüglich etwas fehl am Platz, nimmt man die Grundintention jener Praxis in Augenschein; vgl. dazu LÜTTICKEN 2005B, S. 35f. Zugleich steht damit auch die Frage im Raum, wie sehr das Begehren nach Aneignung mit den Bestrebungen der Kommerzialisierung und Institutionalisierung von Performance Art zusammenhängt. Eine Frage von Barbara Clausen, die in diesem Falle in jedem Punkt gerechtfertigt scheint, die insbesondere auch in der Arbeit von Marina Abramović zu diskutieren wäre; vgl. CLAUSEN 2006B, S. 9.

Arbeit als Vergleich zu Phillip Auslanders These zu verstehen, in denen Medien, so seine Untersuchung am Beispiel von aktuellen Musikkonzerten im Popgeschäft, innerhalb der Performance nur noch reformiert bzw. neu aufgeführt werden. Videos in der Popkultur nehmen dort bereits das vorweg, was in einer Liveaufführung zitiert wird. Tanzeinlagen, Kostüme und Bühnenbilder werden übernommen und ins Liveformat übertragen.⁶¹⁷ Doch ganz so einfach scheint es, kann jener Sachverhalt nicht verhandelt werden, zumal die Frage nach dem Original in der Performance Art damit nicht beantwortet ist.⁶¹⁸ Peggy Phelans Urteil nach wäre jede Performance zugleich einmalig und damit immer wieder neu, da sie im Grunde von ihrem Vorbild, selbst wenn es nur kleine, winzige Details sind, abweicht. Hinzuzufügen wäre das Phänomen der »Delegated Performance«. Claire Bishop beobachtete jene besondere Ausprägung der Performance Art in den 90er Jahren im Zuge des *social turn*. KünstlerInnen lieferten die Idee und bezahlten andere dafür, ihre Aktion auszuführen.⁶¹⁹ Insbesondere *Body Pressure* von Bruce Nauman scheint diese Frage zu tangieren. *Body Pressure* ist im eigentlichen Sinne keine Performance, sondern vielmehr eine Anweisung zu einer Handlung, die eine Erfahrungswelt an andere Menschen delegiert.⁶²⁰ Die Handlungsanweisung lautet wie folgt:

Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. / Press very hard and concentrate. / Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back against the wall very hard. / Press very hard and concentrate on the image pressing very hard (the image of pressing very hard). / Press your front surface and back surface toward each other and begin to ignore or block the thickness of the wall (remove the wall).⁶²¹

Anhand dieser Zuschreibung orientierte sich Marina Abramović, sie

617 Gleiches findet auch bei dem »Redoing« von Allan Kaprows *18 Happenings in 6 Parts* statt, die von André Lepecki 2006 in München im Haus der Künste und während der PERFORMA 07 in New York City neu inszeniert wurde; vgl. LEPECKI 2012, S. 151 ff.

618 Siehe dazu die Einleitung von Sven Lütticken, in: LÜTTICKEN 2005A, S. 5.

619 So ist es u.a. in der Retrospektive von Marina Abramović im Museum of Modern Art in New York geschehen. Ein Großteil ihrer Aktionen wurde von jungen Künstlern nach Anweisung dort aufgeführt. Im Ausstellungskatalog werden diese Seite an Seite den Originalen gegenübergestellt. Eine Ausstellung mit dem Titel *A Little Bit of History Repeated* in Kunst-Werke Berlin, stellte bereits 2001 wichtige Performances der 60er und 70er Jahre nach; vgl. dazu den gleichnamigen Ausstellungskatalog BOCK / BRUGUERA / HOFFMAN 2001. Weiterhin dazu BISHOP 2012, zur der besonderen Ausprägung von »Delegated Performance«.

620 Bruce Naumans Interesse an Erfahrungswelten und seiner Vermittlung wird insbesondere in seinen Korridor-Installationen aufgegriffen; vgl. HALREICH / BRENEZRA 1994, S. 141.

621 Zitiert nach ABRAMOVIĆ 2007, S. 59.

folgt sozusagen der indirekten Aufforderung Bruce Naumans, und stellte sie von Neuem auf der großen Museumsbühne nach. Der Text gleicht einer Partitur, die genau anzeigt, was getan werden muss. Um der Ansichtigkeit im Museum gerecht zu werden, wurde eine Glasscheibe im Zentrum der runden Bühne platziert, sodass jeder Besucher einen genauen Einblick erhalten konnte. Die Konfiguration aus Körper und Glasscheibe war für den Betrachter lesbar, sodass das Publikum zum Archiv der Performance Art Zugang erhielt.⁶²² In jenem Moment kippt die Performance. Aus einem Anliegen, wo es um persönliche Eindrücke und Empfindungen gehen sollte, entstand ein Schauspiel für ein beteiligtes Publikum. Als »Delegated Performance« missverstanden, indem sich Akteur und Initiator, Idee und Prozess voneinander lösen, dient die Anweisung als Einladung für die Künstlerin, sich selber mit ihren eigenen Erfahrungen gegenüber einem Publikum und der Kamera zu inszenieren.⁶²³

Für die folgenden Performances gab es keine Anweisung, sondern nur fotografische Zeugnisse und Texte, die aus der ursprünglichen Performance hervorgegangen sind. Das hat natürlich zur Folge, dass aus einer individuellen Reproduktion, wie es bei der Aktion *Body Pressure* der Fall ist, sich nun Dokumentationen mit den Wesenszügen der Performance Art überkreuzen. Wie Sandra Umathum richtigerweise erkannt und beobachtet hatte, entsteht durch jenen Ansatz der Wiederaufführung von Klassikern der Performance Art eine Kluft zwischen der Neuinterpretation und den Dokumenten. Dabei mussten sich die Nachstellungen der Dokumente mit den Ereignissen messen. Marina rechtfertigte dies mit dem Anliegen, sich nur am Original zu orientieren, um dem Werk getreu nach Sinn- und Formverhältnisse (Chronotopen) in der Aufführung zu visualisieren.⁶²⁴ Das Konzept des Originals wurde auf ein Konzept von je sieben Stunden, an jeweils sieben Tagen, ausgeweitet. Dieser Eingriff war dem persönlichen Anliegen von Marina Abramović geschuldet, wodurch dessen energetisches Potenzial eine ganz eigene Fügung erhielt. Als »transitory object« fungierte hierbei der Körper der Künstlerin, ein eigentümlicher Hybrid aus Dokument/ Fotografie und Liveevent.⁶²⁵

622 Um als Archiv sich auszubilden, bedarf es einer Beteiligung, die durch das Publikum der Performance und der Aufnahme vertreten wird; vgl. WEHREN 2014, S. 2 und S. 6.

623 Vgl. UMATHUM 2012, S. 111 f. Insbesondere auch BISHOP 2012, die sich mit den Bedingungen der delegierten Performance Art auseinandersetzt.

624 Marina Abramović im Gespräch mit Amelia Jones; vgl. ABRAMOVIĆ/JONES 2012, S. 555.

625 Beim »transitory object« geht es um Partizipation im eigentlichen Sinne. Damit ruft sie mithilfe der Dokumente die Aktionen in Anwesenheit eines Publikums wieder ins Gedächtnis; vgl. dazu ABRAMOVIĆ/CELANT 2001, S. 84 und SPECTOR S. 39.

Die Begriffe der Werktreue und des Originals rücken hierbei in der Diskussion um die Dokumentation von ephemeren Künsten in den Hintergrund, insofern ein Werk- respektive Originalitätsbegriff überhaupt Anwendung finden kann. Um diese Fragestellung zu erörtern, bedarf es einiger Bemühungen und Erklärungen, die ich hier an dieser Stelle nur anreißen möchte. Die Begriffe des Originals und der Werktreue hängen natürlich mit der Künstlerautorität zusammen. Autorisierung bedeutet in diesem speziellen Falle, dass in die Signatur der Ereignisse »Neues« in Form der Künstlerpersönlichkeit Marina Abramović eintrat. Eine Grundbedingung, die Marina Abramović der Ausstellung vorangestellt hatte, war es, die Erlaubnis vom KünstlernInnen respektive vom Nachlassverwalter einzuholen und für die Copyrights zu zahlen. Darin sah sie ein Modus, wie Performance Art erhalten und entlohnt werden könnte.⁶²⁶ Doch damit erhält der Originalitätsbegriff keine Rechtfertigung. Unter der Maßgabe, dass ihr Werk – d. h. zwei eigene Werkgruppen wurden im Rahmen der Ausstellung von ihr repräsentiert – zusammen mit anderen Klassiker der Performance Art aufgeführt wurde, ließ ein neuer Werkkomplex entstehen, indem sich die Künstlerin im Dienste der Geschichtsaufarbeitung selber in den Mittelpunkt des Interesses rückte. Zudem kommt noch erschwerend hinzu, dass sich die Geschichte der fremden Performances mit ihrer Persönlichkeit im Moment der Wiederaufführung vereint hatten und neue Bilder haben entstehen lassen, die für das Ereignis und für Marina Abramović in Funktion traten. Ernüchternd war auch die Feststellung von Erika Fischer-Lichte, die nur einen Nachhall der Vergangenheit in den Reperformances wiederfand.⁶²⁷

Das Publikum war vom Geschehen getrennt. Das Sicherheitspersonal sorgte für einen ungestörten Ablauf der Aktionen. Die Inszenierung des Geschehens wurde von Kameras und Fotografen begleitet, was wiederum zu einer Doppelung führte, von aufgeführten Fotografien, die nochmals zu Fotografien erstarrten. Somit handelte es sich bei der Aktion nicht nur um eine Geste, die sich der Vergangenheit von Performance Art annahm, sondern die nach vorn gedacht wurde. Der genau kalkulierte Rahmen von sieben Stunden Aufführung an sieben Tage die Woche impliziert bereits eine theatralische Geste, die sich nach allen Seiten hin ausdehnte. So war die Form der

626

Siehe dazu die aufgelisteten Bedingungen in ABRAMOVIĆ 2007, S. 3.

627

Vgl. FISCHER-LICHTE 2007, S. 43. Sandra Umathum spricht in diesem Sinne auch von einer Partitur, einem Skript und der Instruktion, die von den Dokumenten ausgeht und die als Grundlage für die Aufführung herangezogen werden; vgl. UMATHUM 2010, S. 120.

Aufführung ephemere und zugleich für die Dokumentation operationalisiert.⁶²⁸ Innerhalb dieser Operation fand eine Einschreibung statt, die die Künstlerpersönlichkeiten im Zuge ihrer Remusealisierung als Klassiker der Performance Art auswies – diese Form der Ausweisung gehörte zu der grundlegenden Künstlerintention. Damit hatte die Künstlerin im Museum vor Ort Geschichte geschrieben.⁶²⁹ Eine Zuspitzung dieser Programmatik fand fünf Jahre später, in der Retrospektive im Museum of Modern Art in New York, statt, wo ganz entscheidend an der Historie der Performance Art gearbeitet und auch mitbestimmt wurde. In jenen Modellen der Vergegenwärtigungskultur wird das politische Interesse der Künstlerin und auch der Performance Art deutlich, dass Kunst eben nur im Rahmen der Kunst verhandelt werden kann.⁶³⁰ Von dem Dispositiv der Einschreibung, Aufzeichnung und Signatur ausgehend, kann eine Geschichte der Performance Art geschrieben werden, die sich ganz bewusst künstlerischer und dokumentarischer Modi bedient, um aus dem Kunstfernen etwas Kunsteigenes zu schaffen. Die Gründe für die Entwicklung der Performance Art sind weitreichend in den gesellschaftlichen Umbrüchen und Widerständen der 68er-Generation zu suchen, um politisch und sozial Veränderung zu erwirken. Deshalb formierte sich eine Bewegung abseits des Etablissemens. Das Abwenden von der Kunsttradition, um dort das Formen-Vokabular zu definieren, hatte aber im Anschluss daran zur Folge, dass man sich in die künstlerische Tradition wieder einfügen wollte⁶³¹:

Genau in dieser Sachlage nämlich kristallisiert sich, dass die Performance Art die bildende Kunst als ihr Bezugssystem nie ganz hinter sich gelassen hat. Im Gegenteil. Trotz aller Ablösungsbemühungen ist sie dem Dispositiv der bildenden Kunst weiterhin verhaftet geblieben und hat sich mehr oder minder freiwillig in die Ökonomie der Reproduktion und Repräsentation und damit in genau jene Strukturen einer materiellen und symbolischen Fixierung eingegliedert, von der sie sich eigentlich

628 Jessica Chalmers stellt die berechtigte Frage, warum ausgerechnet die Performance Art der 60er und 70er Jahre im Fokus steht, während die frühe Performance Art, die Aktionen der Dadaisten und Surrealisten und Vergleichbare ausgeklammert werden. Damit verbunden ist ein spezielles Interesse an der Dokumentation der Ereignisse, die sich in einer Form von Nostalgie entfalten kann; vgl. CHALMERS 2008, S. 34 f.

629 Richard Crownshaw beschreibt den institutionalisierten Prozess von Anschauung und Rezeption innerhalb des Museums, in Anlehnung an Tony Bennetts These vom Ausstellungskomplex, als Raum, indem Geschichte entsteht. Hierbei spielen performative Potenziale, als auch die Teilhabe bei der Entstehen von Geschichte eine bedeutende Rolle. Der Besucher wird Zeuge einer kollektiven Einstellung und Bezugnahme von Anschauungen der Geschichte, bei denen er als Einzelner mit vielen anderen Besuchern teilnimmt; vgl. CROWNSHAW 2000, S. 21.

630 Vgl. dazu SCHNEIDER 2011, S. 28.

631 Bereits Herbert Molderings Aufsatz zu Jochen Gerz' performativer Praxis belegt diesen Wandel; vgl. Molderings 1985.

emanzipieren wollte.⁶³²

Systematisch zeichnet sich am Vorgehen Marina Abramovićs die bewusste Hinführung zur Remusealisierung von Performance Art ab. Die Frage danach, von wem und unter welchen Bedingungen Performance Art wieder aufgeführt werden kann, ging sie in der Performance *Seven Easy Pieces* und ihrer groß angelegten Retrospektive im Museum of Modern Art offensiv nach, mit dem Interesse sich selber zu inszenieren.⁶³³ Mit ihrem Bestreben Performance Art als das zu verkörpern, was es ihrem Wesen nach sei, nämlich live vor einem Publikum aufgeführt zu werden, erschuf sie eine erneute Aktion. Doch was blieb zurück von den Ereignissen, die sie aufführte? Eine sterile, zur Anschauung verkommene Geschichtsbetrachtung von Performance Art oder eine Liebe am Schauspiel und dem Spektakel? In einem Interview mit Amelia Jones bemerkte sie, dass die beste und repräsentabelste Form von *Seven Easy Pieces*, der Film von Babette Mangolte sei:

Documentation will never replace live performance. But you know I think that Babette maybe did it best. The best absolutely ever DVD documentation. Because she pulled 90 minutes from 49 hours of performing. The way she got all the boredom [but within only 90 minutes of footage] ... cut cut cut. I think the feeling [from the DVD version] is the best.⁶³⁴

Daraus festhaltend lässt sich auch der Beitrag von *Seven Easy Pieces* deuten, wo der innere Konflikt jener Kunstgattung zum Tragen kommt, zwischen ephemeren Ereignissen und der Dokumentation abzuwägen. Das Liveereignis steht an erster Stelle, womit sie im Kontext der musealen Praxis und der Reaktivierung des Archives analysiert werden kann. Zugleich zeigt sich der limitierte Rahmen an Möglichkeiten, um Performancegeschichte zu vergegenwärtigen, was sich meist nur anhand von Bildern, Fotografien und Videos und Erzählungen verwirklichen lässt. Wir, der Betrachter, sind abhängig von den überdauernden Zeugnissen, die von sich aus einen Platz in der Kunstgeschichte beanspruchen. Marina Abramović ist sich dem Stellenwert der medialen Repräsentation im vollem Umfang bewusst, und nutzt das mediale Gefüge zur Vergegenwärtigung im öffentlichen und institutionellen Rahmen. Sie ist Herrin über ihre

632 UMATHUM 2012, S. 106.

633 Marina Abramović sucht bewusst den Kontext des Museums auf. Für sie hat dies einen ersten Hintergrund, da sie die Performance Art im Kunstmuseum etablieren möchte. Marina Abramović im Interview mit Amelia Jones; vgl. ABRAMOVIĆ/JONES 2012, S. 554.

634 Vgl. Ebd., S. 564.

eigene Geschichtsschreibung, die sie in *Seven Easy Pieces* mit einem historischen Bewusstsein über die eigene Künstlergeneration anreichert, um einen neuen Bezugsrahmen ihrer Kunst und der Kunstgeschichte zu ermöglichen, indem sie sich und ihre Kunst neu ausstellte und selber Geschichte schreibt. Mit dem Film schafft sie eine Dauerhafte Präsenz, dass als Lehrstück für die Aufführung Geltung hat, Marina Abramović vergegenwärtigt und zugleich historisch verankert. Insofern ist dies Ausdruck eines Künstlerischen Bewusstseins, welches sich für ein »bewusst werden« für Andere engagiert.

VI. ABSCHLIESSENDE WORTE

Was gezeigt werden *kann*, *kann* nicht gesagt werden.⁶³⁵
(Ludwig Wittgenstein)

Kommen wir nun zu den letzten Worten einer Kunstgeschichte, die sich mit der künstlerischen Fragestellung von Identität, Repräsentation und Vergegenwärtigung auseinandersetzt. Performance Art vergeht in der Zeit und sie ist unwiederbringlich an einem Ort gebunden: dem Ort der Aufführung. Nichtsdestotrotz haben die Werke der Performance Art, ob nun in der Livesituation erlebt oder nur durch Quellen erfahren, eine anhaltende Faszination entwickelt, die eine weitreichende Beschäftigung und Auseinandersetzung mit dem Gegenstand zur Folge hatte. Die daraus entfachte Diskussion um das Wesen der Performance Art, die zwischen dem einzig wahren Gegenstand der Aufführung und seiner medialen Repräsentation keine klare Position beziehen konnte, brachte die Fragestellung hervor, inwieweit der Kunstgegenstand Performance Art sowohl phänomenologisch, als auch kunstkritisch im wissenschaftlichen Diskurs zu verorten sei. Anhand der Positionen von Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider und Philip Auslander entwickelte sich ein Diskurs um die Dokumentation von Performance Art, was ein weitreichendes Forschungsumfeld zur Folge hatte, welches die Kluft zwischen vergangener Aktion und gegenwärtigen Diskurs zu schließen versuchte.⁶³⁶ Eine endgültige Bewertung dieses Vorhabens steht noch aus. Zahlreiche Einzelausstellungen zur Performance Art und ihrem Gegenstand belegen, dass das Interesse um die Historie der Performance Art keineswegs nachgelassen hat. Aus diesem Grund scheint es, wie Thomas Dreher sehr weitgreifend und auch weitsichtig hervorgehoben hatte, notwendig,

635 WITTGENSTEIN 1922, 4.1212.

636 Zum Stand der Forschung vgl. den Überblick in der Einleitung, S. 11 ff.

den Begriff der Performance Art nicht nur allgemeiner zu fassen, um sich nicht in ver- einzelte Dogmen einer gemeinschaftlichen Kunstentwicklung zu verlieren, sondern den Blick auf den Gegenstand der Betrachtung methodisch zu schärfen.⁶³⁷ Mit dieser Arbeit habe ich versucht den wesentlichen Kern der Prozesse zu beschreiben, der sich mit der Einschreibung und der Aufzeichnung von Performance Art auseinandersetzt. Ein kurzes Fazit soll die wesentlichen Punkte der Untersuchung noch einmal zusammenfassen. An- schließend erfolgt, in Hinsicht auf den wissenschaftlichen Diskurs, ein Blick in die Zu- kunft, der nur anreißt, inwiefern Strategeme zur Repräsentation für den kunstkritischen Diskurs eine wichtige Rolle spielen, gefolgt von einem kleinen Nachtrag, der nochmals dazu anregen soll, die Repräsentationsmodi der Performance Art in erweiterten Zu- sammenhängen zu durchdenken.

I. Eine Zusammenfassung

Die Kunst der Performance Art hatte sich im Zuge der rasanten Aus- differenzierung künstlerischer Bestrebungen in der Nachkriegszeit das Ziel gesetzt, den Körper als realen Gegenstand in die Kunstwelt zu überführen. Damit einher ging ein Wandel der Produktionsprozesses in den Künsten, die keine Objekte mehr hervor- brachte, sondern Kunst auf den Moment der Aufführung konzentrierte und diesen in die Alltagswelt und später Kunstwelt überführte.⁶³⁸ Daraus ergaben sich zahlreiche künstlerische Strategien, die zum einen das Credo der Performance Art aufrechterhiel- ten und zum anderen zusätzliche verschiedene Modi der Repräsentation von Perfor- mance Art sich herausbildeten, die auf dem Kunstmarkt, der alternativen Presse und den Galerien auftraten. Schnell entwickelte sich daraus ein Markt, der gewissen Anfor- derungen vonseiten des Publikums unterworfen war. Im Zuge der 68er-Generation und der Protestbewegung entstand ein neues aktives Zentrum alternativer Ausdrucksfor- men, die sowohl politisch, als auch künstlerisch motiviert waren. In Deutschland zählt insbesondere Joseph Beuys zu den herausstechenden Künstlerpersönlichkeiten, der auf verschiedenen Gebieten sozial und auch künstlerisch aktiv war. Im Zuge dessen stellt

637 Thomas Dreher's Untersuchung widmet sich der Entwicklung intermediärer Kunst seit den 50er Jahren; vgl. DREHER 2001.

638 Wie bereits dargelegt, hat Herbert Molderings und Juliane Rebentisch die 70er Jah- re als Zäsur eines Wandels beschrieben, wo die aktionistische Kunst von der Straße in die Galerien und Museen Einzug hält; vgl. MOLDERINGS 1985 und REBENTISCH 2003, S.144.

sich natürlich die Frage nach dem Korpus der Kunstgeschichtsschreibung über Performance Art und wie dieser strukturiert ist. Es handelt sich ja nicht um Objekte, die einer Zeit zugewiesen werden, sondern um Handlungen, die allgegenwärtig Bezug zu ihrem Umfeld nahmen und sogleich aus ihr verschwanden. Deshalb ist es umso erstaunlicher zu beobachten, inwieweit sich die künstlerische Produktion frühzeitig in Gemeinschaften ausbildete oder eben neue Formen der Distribution genutzt wurden, um aktionistische Kunst im Umfeld repräsentativer Strategien zu systematisieren, um sich als KünstlerIn zu etablieren.⁶³⁹ Nur womit etabliert sich ein Künstler im »geregelten Normalfall«? Eigentlich mit seiner Kunst, die überzeugt und Interesse weckt. In der Performance Art war es der gängige Konsens, was die Kunstproduktion anbelangt, dass ihr Werk die Aufführung sei. Was ja durchaus stimmt, wenn man die Kunstproduktion nur von der einen Seite aus betrachtet. Schlüssiger scheint es mir, und deshalb auch diese Arbeit, die Kunstproduktion nicht nur im Zusammenhang mit der Aufführung zu beleuchten, sondern das nicht unwesentliche Drumherum mit zu berücksichtigen.⁶⁴⁰ Dabei sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass sich Performance Art im Kontext der Kunst herausbildet und nicht etwa im Theater, der Aufführungskunst schlechthin. Der Titel der Arbeit sollte diesbezüglich auf das Künstlerselbstverständnis der Performance Art verweisen. Die Performance Art wollte schon immer als Kunstgattung verstanden werden. Dementsprechend mussten die KünstlerInnen ein Angebot formulieren.

Im ersten Kapitel habe ich verschiedene Modi der Sprache und des Lautes näher betrachtet und gezeigt, dass das Medium der Zeitschrift im Umfeld der Kunstdiskussion eine wichtige Rolle spielte. Hierbei etablierten sich zahlreichen Foren, in denen sich für PerformancekünstlerInnen die Möglichkeit bot, sich zu repräsentieren. Die künstlerische Identität der Performance Art war/ist an die Person gebunden, die bei einer »zweiten Aufführung« den Kunstgegenstand durch eine mediale Konstitutionen verkörpert, über diesen berichtet und Aussagen zu gesellschaftlich relevanten Fragestellungen bereithält. Der Künstler brachte sich ins Gespräch und erlangt den Status einer Berühmtheit.⁶⁴¹ Das Künstlergespräch, das Künstlerbuch, Texte zur Kunst, Ausstel-

639 Ich verweise nur auf das künstlerische Selbstverständnis der Wiener Aktionisten, die sich als Provokateure der Kunst inszenierten oder die performative Praxis von Joseph Beuys im kunstinternen Kontext.

640 Untersuchung wie beispielsweise von Barbara Engelbach tun dies bereits mit ihrer Untersuchung zur Body Art und Videokunst, ebenso wie Barbara Clausen und ihrer Betrachtung zu Babette Mangolte, einer wichtigen Vertreterin der Fotografie zu Performance Art; vgl. ENGELBACH 2001 und CLAUSEN 2009.

lungskataloge, Künstlerzeitschriften und Tondokumente bilden Chronotopen künstlerischer Selbstaussagen, die sowohl im gleichzeitigen Vollzug des Ereignisses, der Vorbereitung und der Nachbereitung der Kunstdarstellung dienen. Sie formen einen erweiterten Handlungsspielraum der Repräsentation, in dem Kunst, Person und das eigene Schaffen zugunsten einer nachträglichen/vorbereiteten Beurteilung verankert werden. Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Vergegenwärtigung von Performance Art immer im Zusammenhang mit anderen Mediengattungen zu betrachten ist.⁶⁴² Die Gliederung der Arbeit scheint dem zu widersprechen, doch habe ich versucht mittels Verweise auf verschiedenste kombinatorische Prozesse hinzudeuten, die als gemeinsames Vielfaches zu lesen sind. Am umfassendsten zeigte ich dies im Kapitel zum Archiv, wo ich verschiedene Medienkombinationen im Zusammenspiel diskutiert habe.

Der PerformancekünstlerIn musste zunächst aus dem Kunstbetrieb aussteigen und alternative Modelle der Vergegenwärtigung und Repräsentation etablieren. Dabei war er auf ein Netzwerk von Menschen angewiesen, die ihn/sie begleiteten und es ermöglichten, dass, was dem Verschwinden unterliegt, zu erhalten. Darunter fällt auch die Produktion ephemerer Zeugnisse, die nur temporär an Ort und Stelle zur Geltung kamen.⁶⁴³ Es handelt sich um eine Gruppe von Erzeugnissen, die z. T. sehr aufwendig gestaltet wurden und sich mit vielerlei Verweisen direkt auf die Performance beziehen bzw. aus ihr hervorgingen, wie ich am Beispiel von Carolee Schneemann, Valie

641 Eine ausführliche Diskussion zum Künstlerinterview bei BLUNCK/DIERS/OBRIST 2013. Ebenfalls sehr ausführlich schildert das private Archiv von Hans Ulrich Obrist über das Künstlerinterview. Die Vielzahl an Interviews, die er während seiner Tätigkeit mit KünstlerInnen geführt hat, wurde nun veröffentlicht; vgl. OBRIST 2003/2010.

642 Das Gespräch ist ein performativer Akt, der insbesondere für die Performance Art eine wichtige Bedeutung hat. Was schafft mehr Authentizität als das Wort des Künstlers, über den Ablauf von Performance Art und Performancegeschichte zu berichten? Die Diskussionen zu Valie Export hat die Bedeutung und Tragweite der Wissensstiftung von Künstlergesprächen aufgezeigt, und wie diese in einem öffentlichen Diskurs zustande kommen. Dabei spielt die Vernetzung von Fakten mit der zielgerichteten Gesprächsführung eine nicht unerhebliche Rolle. Valie Export berichtet über ihre frühen Performances aus den 60er Jahren. So entsteht u. a. der Mythos um *Genital Panik*, der, wie ich gezeigt habe, als narrativer Link zur inszenierten Fotografie zu lesen ist, aus dem reinen Sprechakt und ihrer Situierung im Diskurs von feministischer Aktionskunst und dem eigenen künstlerischen Schaffen. Als spezifische Quellengattung müssen Künstlergespräche unter den besonderen Voraussetzungen ihres Zustandekommens und ihrer darstellenden Funktion als künstlerische Strategien zur Diskursivierung von Kunstgeschichte vonseiten der Kunstkritik als eigenständige Produktionsfaktoren postmoderner Kunstauffassung hinterfragt werden. Kunstgespräche unterliegen der Prämisse des genormten Gespräches, das mit einer Absichtserklärung verbunden ist.

643 Vgl. Kapitel II. 5. Weiterhin dazu eben auch die Darstellung zum Archiv, insbesondere zu Tehching Hsieh und Tanja Ostojić; Kapitel V. 2 und V. 3.

Export, Joseph Beuys, Tehching Hsieh und Matta Wagnest gezeigt habe. Darunter fallen insbesondere das Plakat und die Kunstpostkarte, die ebenfalls zu dem engen Kreis der Zeugen/Zeugnisse von Performance dazugehören.

Dieser alternative Weg von Kunstproduktion setzte sich bis heute hin fort. Editionen von Performance Art und Concept Art bestimmen nicht nur den Kunstmarkt, sondern auch die Museen. Zugleich existieren zahlreiche Fotografien, die aus jener Zeit berichten. Hierbei wird recht schnell deutlich, dass zu Beginn der Performance Art, insbesondere Schwarz-Weiß-Fotografien zur Authentizitätsdebatte von Performance Art beigetragen hatten.⁶⁴⁴ Doch innerhalb dieser Verkettung von Annahmen und Bezeugungen existieren auch Brüche, die nicht nur von der Kunstkritik, sondern insbesondere auch von den KünstlerInnen thematisiert wurden. Chris Burden zählt zu jenen Künstlern, der Fotografie nicht als reine Dokumentation, sondern als Spiel zwischen Wahrheit und Fiktion anlegte.⁶⁴⁵ In Joseph Beuys' fotografischen Zeugnissen sind Tendenzen zu erkennen, in denen der Künstler unabhängig von der Performance Posen herstellte, die ein bewusstes inszeniertes Bild zur Folge hatten, ebenso wie bei Valie Export. Neben dem dokumentarischen Interesse entwickelte sich ein Bewusstsein über die Möglichkeiten der fotografischen Einschreibung für die Performance-Arbeit. Vito Acconci nutzte die Fotografie zum Erstellen von Artworks, für Jochen Gerz dienten sie als experimentelle Versuchsanordnung, gleichfalls auch bei Tehchieng Hsieh, der Fotografie als Auslöser von Prozessen im *Time Clock Piece* instrumentalisierte, die zugleich das Ereignis dokumentarisiert, als auch ausgewertet hatten. Zwischen der Performance Art und der Fotografie entstanden Wechselwirkungen und Modi der Repräsentation, die entgegen des postulierten indexikalischen Verständnisses von Fotografie – eine kritische Diskussion dazu findet sich bei Mirian Wittmann – Abbilder schufen.⁶⁴⁶ So nutzte Jill Orr unter anderem die Fotografie als vorbereitende Maßnahme, die im performativen Zusammenhang für die Inszenierung Verwendung fand. Zugleich entstanden großformatige fotografische Tableaus, die in den Museen als eigenständige Werkgruppen ausgestellt wurden/werden. In Zusammenarbeit mit Manuel Vason entstanden neu

644 Vgl. ERICKSON 1999, S. 98.

645 Vgl. dazu die Ausführungen dieser Arbeit im Kapitel III. 2.

646 Der Moment der Einschreibung ist noch kein Bild. Der Moment nach dem Auslösen der Kamera, die Belichtung des lichtempfindlichen Filmes, lässt die Fotografie indexikalisch deuten. Doch ist dieser Index noch kein Bild, wie Miriam Wittmann zu Recht anmerkt; vgl. WITTMANN 2011, S. 268f.

inszenierte Performances, u.a. am Beispiel von Lee Adams dargelegt, die das Konzept der Performance übernahmen und für den fotografischen Moment neu aufführten. Gleiches geschah u.a. bei Nao Bustamante, die Fotografie als Zwischenschritt nutzte, um das Ereignis in einem bildlichen Gleichnis zusammenzufassen. Das fotografische Ergebnis integrierte sie in weiteren Aufführungen als Bestandteil der Performance.⁶⁴⁷ Wie sich zeigt, ist das Verhältnis von Fotografie und Performance Art nicht eindeutig auszumachen. Mitunter entstehen spezifische Verhältnisse von Aufführungen und Einschreibungen. Dabei ist zu beobachten, dass sich Performance Art schon sehr früh als mediales Verhältnis von Aufführung, Einschreibung und Aufzeichnung zu erkennen gab, und dass sich bereits seit den 70er Jahren abzeichnete, dass Fotografie nicht nur als begleitender Umstand der Performance Art angesehen wurde, sondern auch alleinstehend im Diskurs Verwendung fand.⁶⁴⁸ Fotografie hatte zunehmend unter artifiziellen und konzeptorientierten Gesichtspunkten Verwendung gefunden und als Vermittler von Idee und Ausführung und der Künstlerperson gedient. Der Ort und die Verarbeitungsmöglichkeiten der Fotografie waren vielfältig: Lynda Bengalis nutzte den Werbecharakter der Fotografie als subversiven Gegenstand, Jochen Gerz stellte diesen als mediales Dispositiv aus, Joseph Beuys instrumentalisierte die Fotografie als Ware und ließ sie als Postkarte im Wirtschaftskreislauf der Post über weite Strecken hinweg ihren Platz einnehmen. Valie Export und Tehching Hsieh nutzten die Fotografie für Plakate, um sich und ihr Werk öffentlich auszustellen und Tanja Ostojić verwendete die Fotografie zum Aufruf ihrer Kunstaktion *Looking for A Husband with EU Passport* im World Wide Web.⁶⁴⁹ Wie man sieht, hat sich aus der Kombination von Fotografie und Performance Art im Netzwerk von Kunst und Aktionismus ein breites Untersuchungsfeld entwickelt. Zeitgenössische KünstlerInnen berufen sich auf diese Tradition: Sebastian Stumpf arbeiten beispielsweise mit dem performativen Dispositiv und ihrer medialen Einschreibung. Die Kamera bildet hierbei das Grunddispositiv aus, indem Kunst entsteht und verhandelt wird (Abb. 93).⁶⁵⁰ Gleiches trifft auch für den Einsatz von Video und Film zu, wo sich das Dispositiv der

647 Gleiches geschieht u.a. bei Marina Abramović Performance von *Seven Easy Pieces*. Siehe dazu diese Arbeit Kapitel V.5.

648 Tanya Augsburg hat sehr aufschlussreich am Beispiel von Orlan gezeigt, wie Fotografie im Einsatz von Orlans Kunstpraktik zu deuten ist; vgl. AUGSBURG 1996, S. 285–314, insb. S. 289 f. Ebenfalls sehr aufschlussreich ist die Diskussion von Jennifer Blessing zu Gina Pane; vgl. BLESSING 2002.

649 Vgl. Kapitel V.3.

650 Siehe dazu auch die Analyse von SIEGEL 2014, S. 199–222.

Performance Art verschiedener Modi der Einschreibung unterordnet.

Im dritten Untersuchungsgegenstand habe ich vor allen Dingen Video- und Filmarbeiten näher beleuchtet, die zwischen Aufführung und Aufzeichnung verankert waren. Am Beispiel von Joseph Beuys' Fragment einer Dokumentation zu *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* wird deutlich, dass sich das in Szene setzen durchaus auch im dokumentarischen Modus widerspiegelt. Anhand dessen lässt sich auch ein Rückschluss über die fotografische Einschreibung tätigen, die nicht vom Prozess der Aufführung, sondern von ihrem Ende berichtet. Im Gegensatz dazu steht *Filz TV*, einer Videoarbeit, die sich auf eine Aufführung in Kopenhagen bezog und nun in einer Studiosituation nachgestellt wurde. Es handelte sich sozusagen um eine Neueinschreibung von Ereignis auf Videoband, die als Edition für Sammlungen und Sammler in Umlauf gebracht, sich für eine Autorisierung des künstlerischen Werkes einsetzte.⁶⁵¹ Diese Arbeit gab den Kurs vor, den KünstlerInnen in den 70er Jahren fortführen sollten. Die Videoperformance avancierte zu einem beliebten künstlerischen Mittel der Auseinandersetzung, den ich am Beispiel von Bruce Nauman und Jochen Gerz nachgezeichnet habe. Jochen Gerz versuchte mit dem Einsatz von Medien, den »gemeinsamen Unterschied« zu demaskieren. Das, was Martin Seel als »konstitutive Intermedialität« gefasst hatte, wird durch die eingehende Betrachtung von Jochen Gerz' Arbeiten in ein umgekehrtes Verhältnis zueinander gesetzt und infrage gestellt.⁶⁵² Entgegen dem Credo der Performance Art, vor einem Publikum seine Erfüllung zu finden, wendet sich der performative Akt von der Möglichkeit eines partizipierenden Zuschauers ab, da dieser den Gesamteindruck des medialen Gefüges und damit auch der künstlerischen Intention stören würde. Die Performance gliederte sich aus diesem Grund in die Aufnahme ein und schaffte somit neue Möglichkeiten Bilder, Töne und Abläufe als ganzheitlichen Gesamteindruck zu manifestieren. Die mediale Grenze diente hierbei als Austragungsort der künstlerischen Übereinkunft mit der Übermittlungsinstanz, in dessen Rahmen sich die Poesie der Aufführung eingeschrieben hatte und sich als Distanzverhältnis zwischen

651 Die Veröffentlichung des Joseph Beuys Medien-Archivs hat u.a. auch die filmische Dokumentation zu Joseph Beuys' Arbeit *Eurasienstab* veröffentlicht, die als eigenständiges Werk vom Künstler autorisiert ist; vgl. Beuys 1967 DVD.

652 Vgl. SEEL 2000, S. 175–176. Man beachte nur die Performance *Ausstellung von Jochen Gerz neben einem fotografischen Selbstporträt*, eine Repräsentationskritik, die sich gegen die Gleichstellung von Medialität und seines Bezuges richtet, bzw. diesen offen diskursiviert; vgl. Abb. 40. Gleiches geschieht auch in der feministischen Kunst, die den weiblichen Körper im Verhältnis zur medialen Repräsentation kritisch beleuchtet.

Mensch und Apparatur niederschlägt. Bruce Naumans besprochene Arbeit nutzte das Distanzverhältnis als Arbeitsfläche, die einen Beobachtungs- und Zuschauerrahmen abbildet, der sich durch die künstlerische Handlung im Verfügungsraum der Aufnahme deklinierte. Im Rahmen seines Studios entstanden Filmbilder, in denen Arbeit verrichtet worden ist, die sich als prozessuales Bild ins Medium eingeschrieben haben. Die Aufzeichnung ist deshalb weniger Dokumentation und mehr ein Objekt der direkten Auseinandersetzung mit der körperlichen Erfahrbarkeit im medialen Raum. Somit wird der Performance Art gleich ein Ort zugewiesen⁶⁵³; das einmalige Dasein verschiebt sich auf den Ort der Aufzeichnung, die dadurch eine historische Zuweisung erhält, die aussagt, dass jene Handlung zu diesem Zeitpunkt vollzogen worden war.⁶⁵⁴ Carolee Schneemann nutzte das Potenzial des Filmes in ihrem Werk *Fuses* (1965), um den Beischlaf mit ihrem Freund als sinnlichen Akt der Zweisamkeit, durch Montage, Malerei und Verfremdung des Bildes wiederzugeben. Damit setzte sie einen Kontrapunkt zur unterkühlten Objektsprache von Sexualität, die auf Konsum und Verbrauch hin angelegt ist.⁶⁵⁵

Angesichts von zwei aktuellen künstlerischen Positionen habe ich das Medium Video und Film anhand des dokumentarischen Wertes analysiert, um verschiedene Strukturen der Inszenierung und Einschreibung aufzuzeigen. Mit Poshya Kakil habe ich eine relativ junge künstlerische Position vorgestellt, die sich mit verschiedenen Potenzialen von Partizipation und zugleich Dokumentation auseinandersetzte. Die Kamera begleitete sie bei öffentlichen Aufführungen, wie beispielsweise bei *Breaking Fancies* (2008), ihrer frühesten Performance, die für die Veröffentlichung und Präsentation nachträglich bearbeitet wurde. Filmische Mittel finden Einzug in die Dokumentation, die zum einen das dokumentarische Potenzial der Kamera nutzt, um die Performance zu

653 Der Terminus vom Hier und Jetzt ist für Walter Benjamin eine entscheidende Wendung zur Umschreibung seines Aurabegriffes in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Wenn der Ort der Einschreibung, wie in diesem Falle, einzig und allein das Medium Film sei, so geht in diesem Falle die Aura nicht verloren, sondern wird erst durch die Aufzeichnung konstituiert. Die Aura braucht ein Medium, an dem sie sich haftet, sie kommt durch ihr erst zur Geltung; vgl. BENJAMIN 2007 (1939), S. 12 f.

654 Für eine vielseitigen Authentizitätsbegriff in der künstlerischen Aufarbeitung von Kunst und Partizipation siehe FRITZ 2014. Darin werden verschiedene künstlerische Vorgänge der Partizipation im Umfeld von Performance Art, Videoinstallation und Body Art thematisiert.

655 Es handelt sich hierbei um eine Mischform aus Film und Malerei. Auf der Internetplattform Vimeo kann der Film komplett eingesehen werden; vgl. <<https://vimeo.com/12606342>>, 05.07.2016. Nähere Informationen finden sich auf der Webseite der Künstlerin.

repräsentieren und zum anderen durch Bearbeitung der Performancebilder Mentalität und Identität hinzufügt, indem es musikalische Spuren ergänzt und das Geschehen durch Schnitt und Montage dramatisiert. In *Mosque and Harmonica* (2009) agierte die Kamera zunächst aus sicherer Distanz, um unbemerkt das Geschehen zu filmen. Die Aktion war als öffentliches Experiment angelegt, um Zuschauerreaktionen zu beobachten.⁶⁵⁶ Ganz verschieden dazu zeigt sich die filmische Dokumentation zu *The Artist is Present* (2010). Der auf Spielfilmlänge konzipierte Film ist eine Dokumentation zu Marina Abramović künstlerischer Biografie und ihrer Retrospektive im Museum of Modern Art in New York und der dort inszenierten Performance *The Artist is Present*. Anhand eines Closerreadings habe ich die Inszenierungsmuster der anwesenden Kamera nachgezeichnet. Dabei zeigt sich ein intermediales Geflecht aus Produktionsbedingungen, Vorbereitungen, Geschichtenerzählung und der eigentlichen Aktion, die von Expertisen aus dem näheren Umfeld, sowie von Zuschauerreaktionen begleitet wurde. Die Arbeit des Künstlers erstreckt sich nicht allein auf die Aufführung, sondern führt zusätzlich zu der Repräsentation von Ereignis, Geschichte und Bestimmung, die der Validierung von Künstlerperson, Aufführung und Ausstellung dienen. Im Rahmen jenes Diskurses tritt das Archiv als leitende Kraft der Ausstellungspraxis in den Vordergrund.⁶⁵⁷

Eine Untersuchung zum Arbeitsprozess von Archivierungsstrategien und der Reaktivierung von Archivmaterialien hat gezeigt, inwiefern archivarische Praktiken zur Einschreibung von Performance Art genutzt wurden. Günter Brus verarbeitete seine persönliche Biografie in drei Ausgaben der Zeitschrift *Die Schastrommel*, die er nach seinem Exil aus Österreich in Berlin gegründet hatte.⁶⁵⁸ Die Werkschau umfasst zahlreiche Materialien aus dem Umfeld der Wiener Aktionisten, die in ihrer Zusammenstellung Schwerpunkte der künstlerischen Tätigkeit aufzeigen. Die Ausgabe 8b widmete sich den Vorgängen der Aktion *Kunst und Revolution*, oder um es genauer zu fassen, deren Berichterstattung zu den Vorfällen und dem anschließenden Gerichtsprozess. Inszenierte Fotografien von Studioperformances, Porträts und Verweisen auf andere Aktionen, die im Umfeld der gerichtlichen Verhandlung eine wichtige Rolle spielten, traten als Komplizen der Bedeutungsstiftung bei der inhaltlichen Ausrichtung des Magazins auf. Aus der Anordnung der Materialien entstand eine diskursive Formation, eine Collage

656 Vgl. dazu Kapitel IV. 4.

657 Vgl. dazu Kapitel IV. 5.

658 Vgl. dazu Kapitel V. I.

der Ereignisse, die vom Künstler nicht direkt besprochen, aber durch die systematische Gliederung der Archivmaterialien in Disposition zueinander stellte, die den Medienrummel um die Ereignisse darlegen. Das Archiv diente als Arbeitsgrundlage einer rechtschaffenden Darstellung der Künstlerpersönlichkeit Günter Brus zu den Ereignissen von *Kunst und Revolution*, der mit den Materialien des Archives spielte und im medialen Gefüge der Zeitschrift erneut aufführte. Die Darlegung macht nicht nur die Bedeutung der archivarischen Praxis deutlich, sondern sie zeigt zudem auf, wie im künstlerischen Interesse die Berichterstattung mithilfe der Künstlerzeitschrift kommentiert wird. Die künstlerische Praxis der Aufarbeitung ist persönlich motiviert. Verschiedene Verweise dazu finden sich in der Arbeit wieder.⁶⁵⁹

Der Künstler Tehchieng Hsieh hatte seine künstlerischen Performances von vornherein systematisiert, in dem er diesen ein Konzept voranstellte, welches er verschriftlicht hatte. Zudem hat er für jede Performance das Format des Posters gewählt, welches den Zeitraum der Performance wiedergab und zusätzlich mit einer fotografischen Repräsentation versehen war. Gekoppelt an jenes Konzept entstanden zahlreiche fotografische Entsprechungen, die aus einem zuvor gestellten Arbeitsauftrag hervorgingen. Im *Cage Piece* (1978/79), dem *Time Clock Piece* (1980/81) und dem *Rope Piece* (1983/84) war die fotografische Ablichtung eine Bedingung des Konzeptes, die als Vereinbarung mit der Aktion verbunden war, um eine Sammlung von Informationen anzufertigen. Im *Outdoor Piece* (1981/82) wurden zusätzlich zur fotografischen Dokumentation zahlreiche Kartenaufzeichnungen von Manhattan erstellt, in denen Tehchieng Hsieh seinen Tagesablauf eingezeichnete. Im *Rope Piece* wurden persönliche Gespräche von Tehchieng Hsieh und Linda Montano auf Kassetten aufgenommen. Sie befinden sich heute in einem privaten Archiv des Künstlers. Das Speichern und Sammeln von Informationen bildet eine erste Instanz von Einschreibungen, die sich als Bestand von Aussagen weiter verbreiteten. Jene Distribution von archivarischen Materialien hatte eine Reaktivierung und auch Neueinschreibung zur Folge, die der Performativität des Archives geschuldet ist.⁶⁶⁰ Die daraus resultierenden Sammlungen

659 Zu nennen sei hier unter anderem die Künstlerschrift, das Interview und die fotografische Einschreibung und Einbettung innerhalb des Kreislaufes der Publikation; vgl. u. a. die Kapitel II und III in dieser Arbeit sowie der Beiträge zu Carolee Schneemann; vgl. Kapitel II.3 und zu Marina Abramovičs beiliegender Audio-CD zum Ausstellungskatalog *The Artist is Present* im Kapitel II.4.

660 Das Archiv ist kein starres Gebilde, sondern ständiger Umwertung unterworfen, die durch Institutionen oder Privatpersonen gelenkt werden.

und z. T. auch Neukonfigurationen von Wissen bilden nicht nur einen Teil der künstlerischen Arbeit ab, sondern archivarische Arbeit wird unter der Bedingung künstlerischer Auseinandersetzung verhandelt und als Dispositiv mit künstlerischen Fragestellungen verbunden. Tanja Ostojić hatte aus ihrer Serie *Legal Border Crossing* (2000–5) verschiedene Materialien ihrer Arbeit in eine Installation überführt. In dieser Form konsolidierte sich ein Teil ihres Arbeitsarchives, das zu einem Austragungsort politischer und künstlerischer Fragestellung fungierte, an dem der Zuschauer partizipieren konnte. In Interaktion mit dem medialen Geflecht aus persönlichen Korrespondenzen, bürokratischen Referenzen und fotografischen Einstellungen wurde die operationalisierte Alltagswelt, in dessen Rahmen sich das Performanceprojekt entwickelt hatte, in die Kunstwelt überführt. Somit bildet das Archiv eine wichtige Rahmenbedingung für die Performance Art, um Prozesse mit Anordnungs- und Gestaltungsprinzipien zu veranschaulichen.⁶⁶¹ Dem Museum kommt eine tragende Bedeutung zu, die als Ort und Referenz Kunst diskursiviert. Innerhalb der Operationen Kunst und Aktionismus tritt das Museum nicht nur als Austragungsort von Handlungen, sondern auch als Sammlung in Erscheinung. Hermann Nitsch und Janine Antoni schufen mit ihren Objekten nicht nur Situationen der Austragung, sondern Räume der Anschauung und des Nachvollzuges. Anhand der beiden Positionen habe ich gezeigt, in welchem Verhältnis Objekte, Tableaus und Handlung zueinander stehen. Innerhalb dieser Konstellation arbeiten beide Künstler mit verschiedenen Repräsentationsanordnungen. Janine Antoni hatte Räume und Anordnungen entstehen lassen, indem sie die Bedingungen des Handlungsprozesses rekonstruierte und Spuren der Handlung deutlich werden ließ. Anhand der besprochenen Performance *Slumbers* (1991) bleibt zudem das Potenzial einer Fortsetzung der Performance erhalten. Der Maler und Performancekünstler Hermann Nitsch hat indessen ein eigenes Museum entwerfen und bauen lassen, welches als Forschungszentrum Werk und Aktionen näher untersucht. Als Repräsentation der Ergebnisse der Forschung dienen Einzelausstellungen, die von Malaktionen begleitet werden. Das Museum ist Austragungsort und Repräsentant seiner Kunst, in denen Reliquien seiner Aktionsmalerei als Bild-Raum-Installationen ausgestellt und Diskurse um die Person Hermann Nitsch von Neuem ausgetragen werden.⁶⁶² Eine Einschreibung im musealen Kontext ist mit einem gewissen Anspruch

661

Vgl. dazu insbesondere die Kapitel V.2 und V.3.

662

Vgl. dazu Kapitel V.4.

verbunden. Marina Abramović nutzte die Bühne des Museums für eine kritische Auseinandersetzung mit Performance Art und ihrer erneuten Aufführung. Damit griff sie auf ein Konzept des Reenactments zurück, welches u.a. von Rebecca Schneider als Möglichkeit respektive Tendenz des erneuten Vollzuges und Erlebens von performativen Künsten und Geschichte diskutiert wurde.⁶⁶³ Grundlage für die Performance *Seven Easy Pieces* waren archivarische Aufzeichnungen, Fotografien und Filme, die sie mit Erlaubnis der KünstlerInnen bzw. der Nachlassverwalter neu aufführte.⁶⁶⁴

Im Zuge der Untersuchung habe ich gezeigt, dass Performance Art Anlass gab/gibt, für weiterführende Produktionsprozesse. Liveperformance, Videoperformance und Fotoperformance sind nur einige Variationsmöglichkeiten performativer Praktiken, die aus dem besonderen Verhältnis von Performance Art, Body Art und Media-Art resultieren. Eine Untersuchung zur dokumentarischen Praxis in der Performance Art hat gezeigt, dass die Einschreibung von Ereigniskunst als integrativer und zum Teil konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk fungiert. Selbstbeobachtung und Hingabe haben zur Folge, dass sich innerhalb der Grenzen von Aufführung und Aufzeichnung Spannungen ergeben, die sich zwischen dem Ereignis und der Inszenierung entfalten. Die von Marina Abramović neu aufgeführten Dokumente in *Seven Easy Pieces* machen deutlich, inwiefern der nur schwer zu deutende Unterschied zwischen Aufführung und Dokument zu verankern ist. Anhand dessen wird schnell klar, dass sich im Zuge der künstlerischen Neuorientierung der 50er und 60er Jahre nicht nur das Kunstverständnis, sondern auch die Aufgabengebiete der künstlerischen Tätigkeit, im Systemfeld der Kunst, grundlegend erweitert haben. Angebunden an verschiedene Netzwerke, die sich der neuen künstlerischen Strömungen annahmen, entwickelten sich schnell neue Arbeitspraktiken und Kollektive, die sich selbstständig innerhalb der Kunstkritik und der Kunstwahrnehmung formierten. Dieser, sich selbstvergewissernde Zug, hatte auf die Kunstgeschichtsschreibung der Performance Art einen nicht zu unterschätzenden Einfluss. Künstler und Künstlerinnen traten innerhalb der avantgardistischen Strömungen nicht nur zeitweise aus dem System der Kunstkritik und der Kunstwahrnehmung aus, um gegen die vorherrschenden Normen der Kunstwelt zu protestieren, sondern sie nutzten auch die wieder erlangte Freiheit, um

663 Vgl. dazu SCHNEIDER 2011.

664 Vgl. Kapitel V.5.

sich und ihre künstlerische Tätigkeit selbstständig zu organisieren. Damit verbunden ist ein künstlerisches Tätigkeitsfeld, welches zum Großteil den Institutionen des Kunstmarktes und den Museen vorbehalten war. Aus dieser Erfahrung heraus entstanden Werkgruppen und Dokumentationen aktionistischer Wirklichkeitskunst, die vom Künstler selbstbestimmt für den Kunstraum geschaffen wurden, um ihre Kunst an den »Mann« zu bringen. Damit zeichnete sich ein Weg fort, der bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Künstlerkollektiven wie den Dadaisten, den Surrealisten und dem Bauhaus eingeschlagen wurde, um neue Wege des Ausdrucks und der Vermittlung zwischen Lebenswelt und Kunstwelt zu etablieren. Innerhalb dieses Wandels, der insbesondere in den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts verstärkt in Angriff genommen wurde, haben sich die Aufgaben des Künstlers stets gewandelt, was sich u. a. in den unterschiedlichsten Arbeitsleistungen der Kunst widerspiegelt. Mit der Arbeit habe ich versucht einige Arbeitsleistungen im Umfeld der Performance Art wiederzugeben, auch wenn diese nur einen Ausschnitt aus der Geschichte der performativen Künste wiedergeben kann. Übergreifende Faktoren des Einflusses auf das Theater und der Gesellschaft, sowie die Integration in den Kunstmarkt, haben dazu beigetragen, dass sich unterschiedlichste Arbeitspraktiken entwickelten, die abseits der Aufführung stattfanden. Aus diesem Grund sehe ich in den Dokumenten der Performance Art nicht nur ein Zeugnis aus jener Zeit bzw. ein Zeugnis jener Einschreibung, in denen Arbeitsprozesse zur Geltung kommen, sondern bereits eine Auswertung dessen, was in der Kunstkritik und auf den Kunstmarkt unter dem Terminus der Performance Art zusammengefasst ist.

2. Ein Blick nach vorne und zurück

Ein paar abschließende Worte sollen das Ergebnis dieser Arbeit für die kunsthistorische Forschung bewerten. Innerhalb der hier gesetzten Grenzen zwischen Aufführungskunst und Repräsentation konnten verschiedene Produktionsverfahren nachgezeichnet werden. Innerhalb dieser Grenzen entstehen Leerstellen, auf die ich nur vereinzelt eingehen konnte. So habe ich unter anderem das Internet nur beiläufig als Modus der Repräsentation und Neubewertung von Performance Art diskutiert respektive darauf verwiesen.⁶⁶⁵ Zahlreiche Archive können im World Wide Web ausfindig

665

Das Internet stellt für den Kunstdiskurs eine enorme Herausforderung dar, wie Dieter Daniels bemerkt, da das Internet keinen definierten Kunstkontext entspricht.

gemacht werden, auf denen sich KünstlerInnen mit ihrem Werk repräsentieren. Auf der Homepage des französischen Performancekünstlers Olivier de Sagazan sind zahlreiche Videoclips und Fotografien verlinkt, die sein Werk vorstellen.⁶⁶⁶ Daraus schafft der Künstler eine kontrollierte Ordnung aus Anschauungsmustern, die aus fotografischen Belegen und Videoarbeiten bestehen, die nicht nur sein Werk, sondern auch seine Künstlerperson ausstellen. Das Angebot des Internets schafft Möglichkeiten der Repräsentation, in denen verschiedene Medien in einem Format zusammengefasst werden. Sie gleichen einem künstlerischen Fingerabdruck, der sich unabhängig vom Kunstkontext konditioniert und zugleich das Repräsentierte autorisiert.

Der Umgang mit Performance Art und seiner medialen Repräsentation ist natürlich sehr stark eingeschränkt, da sie nur mit dem künstlerischen Angebot operieren kann. Aus diesem Grund scheint es sich zu lohnen, das Arbeitsfeld des Künstlers in einem ganzheitlichen Zusammenhang zu durchdenken und auch die Gegenwart des ephemeren Kunstwerkes näher zu beleuchten.⁶⁶⁷ Die konstituierte mediale Gegenwart der Performance Art habe ich als Auswertung bzw. als Interpretation aktionistischer Wirklichkeitskunst dargelegt, die als materielle Form Informationen über die ephemere Kunst bereithält. Doch zugleich schafft sie ein unabhängiges Konstrukt aus Informationen und Eindrücken, die sowohl für die dokumentarische, als auch für inszenierte Remediatisierungsstrategien gelten, in denen das Werk aus seiner Vergangenheit heraustritt. Der »ästhetische Schein der Materialität«⁶⁶⁸ birgt in sich eine zurechtgewiesene Qualität, die als Alleinstellungsmerkmal des Objektes gegenüber der aktionistischen Wirklichkeitskunst in Aktion tritt. Anhand der vereinzelt Aufzeichnung lassen sich nur singuläre Qualitäten festmachen, die ihrer medialen Leistung und ihrer medial intendierten Funktion zuzuschreiben ist. Berücksichtigt man die Entstehung solcher Werkgruppen unter dem nachgezeichneten Aspekt der materiellen Ordnung und des

Das Internet hat keinen festgelegten Ort, der einer Kategorisierung von Wertzuweisungen nicht standhalten kann; vgl. DANIELS 2000, S. 160 ff. Mittlerweile gibt es neue Konzepte der Vermittlung über das World Wide Web, mit Onlinegalerien und Führungen, die einen virtuellen Kunstkontext erzeugen. Valie Export hat ein Archiv aus Informationen und Bildern online gestellt, wo detaillierte Einzelheiten zu Werkbeiträgen zu finden sind. Gleiches trifft auch bei Jill Orr oder Carolee Schneeman zu.

666 Vgl. hierzu <<http://olivierdesagazan.com/photosperformances#>>, 07.07.2016.

667 Ein Tagungsband zum Thema *Die Gegenwart des Ephemeren* versucht sich dem Thema anzunähern; vgl. BUSCHMANN/ŠIMUOVIĆ 2014.

668 Der Schein zeigt sich u. a. am Objekt selbst, so wie es uns erscheint, und zugleich am Objekt und seiner Imagination, der man im Vollzug der Wahrnehmung folgt; vgl. SEEL 2000, S. 131 – 136.

materiellen Leistungsvermögens, so muss der Prozess der Einschreibung und der Auswertung als künstlerisches Werkzeug verstanden werden. Innerhalb dieses Rahmens lassen sich verschiedene Form-Inhalts-Kategorien untersuchen, die bisher nur als Beiwerk oder »B-Product« im Interesse der wissenschaftlichen Forschung standen. Mit dem Blick nach vorn gerichtet, lassen sich verschiedene Arbeitsformen der künstlerischen Praxis aufzeigen, die einer kulturellen Dynamik folgen. Innerhalb dieser Abfolge erhält das besprochene Beiwerk eine historische Distinktion, die sich nicht nur aus dem Paradigma der Indexikalität herleitet, dem Dagewesensein, sondern von Produktions- und Repräsentationsbedingungen berichtet, die der künstlerischen Arbeitsweise und dem Werk, zuträglich sind. Das Erscheinen der Performance Art in seinen medialen Zusammenhängen ist ein intendiertes Erscheinen. In diesem Sinne sind auch zusätzliche Praktiken im Kulturbereich der Zustimmung des Künstlers anzurechnen. Untersuchungen zum Künstlergespräch/Interview zeigen jene besondere kulturelle Dynamik auf, in denen sich der KünstlerIn einbindet, ebenso in der Porträt- bzw. Aktionsfotografie, die KünstlerInnen in zahlreichen Ausübungen ihrer Tätigkeit begleiten sowie in Kollaborationen mit FotografenInnen und FilmemachernInnen.⁶⁶⁹

In Hinblick auf die vergangene Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert scheinen sich hiermit noch weitere Untersuchungsfelder zu ergeben, die mit der künstlerischen Praxis von Repräsentation und Darstellung einhergehen. Das fotografische Dispositiv der ersten internationalen Dada-Messe mag hierbei als Beispiel herangezogen werden, um auf die Arbeitspraktiken der Künstlergruppe hinzuweisen (Abb. 94). Die Fotografie zeigt eine Ausstellungsansicht mit dem Künstlerkollektiv. Der Raum ist mit zahlreichen Werkbeiträgen aus dem künstlerischen Schaffen des Kollektives reich ausgestattet. Auf der linken Seite der Fotografie ist das verschollen gegangene Bild *45 % Erwerbsfähig!* (1920) von Otto Dix zu sehen, im rechten Bildhintergrund befindet sich George Grosz' *Deutschland ein Wintermärchen* (1917/18). Zwischen beiden großformatigen Arbeiten sind zahlreiche Wahlsprüche, die auf die politische Agenda der Kunst verwei-

669

Es scheint eine künstlerische Tendenz vorzuherrschen, in denen aus einer Arbeitsgemeinschaft heraus, neue Werkgruppen entstehen, wie es sich u. a. anderem in den filmischen Beiträgen zu Gerhard Richter und Marina Abramović widerspiegelt, oder u. a. auch in der Zusammenarbeit von PerformancekünstlernInnen mit dem Fotografen Manuel Vason, der sich auf die Ablichtung von Body-Performances spezialisiert hat; vgl. <<http://manuelvason.com>>, 07.07.2016. Bereits die Zusammenarbeit von Jackson Pollock mit Hans Namuth zeugt von jener kulturellen Dynamik, die den Künstler als Arbeiter in den Fokus nimmt.

sen, angebracht, sowie kleinere Collagen vom Künstlerkollektiv, welches sich im Zentrum, um eine Stuhlgruppe, versammelt hat. Was zunächst als lockere Zusammenkunft des Künstlerkollektivs erscheinen mag, gibt sich bei näherer Betrachtung als gestellt zu erkennen. Im Bildvordergrund der Fotografie sehen wir auf der linken Seite, in einem Stuhl sitzend, Hannah Höch, rechts daneben John Heartfield. Beide haben ihr Bein locker übereinandergeschlagen. John Heartfield betrachtet eine Plastik von Grosz und Heartfield mit dem Titel *Der wildgewordenen Spiesser Heartfield (Elektromech. Tatlin-Plastik)* (1920). Schmalhausen und Grosz, die sich direkt neben ihm befinden, scheinen das gleiche zu tun. Etwas weiter im Hintergrund tummeln sich zwei Grüppchen. Zum einen Herzfelde mit seiner Frau Margarete, die anscheinend einige Werke betrachten und zum anderen die Gruppierung Hausmann, Burchard und Bader, die Anteil an einem Gespräch haben. Hannah Höch sitzt ein wenig abseits des Kollektivs und ihr Blick ist Richtung Kamera gerichtet. Darin deckt sich die Geste der Inszenierung auf, die, stellen wir einen Zusammenhang zwischen bildlicher Repräsentation und künstlerischen Anliegen der Gruppierung her, bewusst eine gemeinschaftliche Gruppierung im Verband der politischen Repräsentation zeigen möchte. Schlagworte wie »DADA ist politisch«, »Nehmen Sie DADA ernst, es lohnt sich!« und »Dilettanten erhebt euch gegen die Kunst!« dienen als Verweissystem einer gemeinschaftlichen politischen Haltung, die sich im fotografischen Bild als Aufruf zu erkennen gibt.⁶⁷⁰ Weitere fotografische Ansichten zeigen das performative Potenzial medialer Einschreibung und der politischen Aufladung im räumlichen Gefüge auf: Plakate von Hausmann, Heartfield und Grosz schleudern dem Betrachter Slogans entgegen (Abb. 95): »Dada steht auf Seiten des revolutionären Proletariats« ist unter einem Seitenprofil Georg Grosz' zu lesen. Zum Zwecke dieser Einschreibung wird die Fotografie nicht dokumentarisch, sondern als politisch-künstlerisches Statement verwendet. Das politische Programm ist Teil des Einschreibungsmechanismus von fotografischer Abbildleistung und räumlicher Inszenierung. Über der Szenerie der ersten internationalen Dada-Messe schwebt der *preußische Erzengel* (1920), eine Skulptur von Heartfield und Schlichter, einer Puppe in Militärkluft, mit einer Schweinemaske anstelle des Kopfes, Repräsentant einer vergangenen Generation, die die Katastrophe des Ersten Weltkrieg zu verantworten hat und die durch künstlerische Agitation überwunden werden soll.⁶⁷¹ Die Anzeichen der Zeit, die Traumata des erlebten

670

Mit zu berücksichtigen ist der ironische Unterton der Aufzeichnung. An der Stelle danke ich Dr. Olaf Peters für diesen Hinweis.

Krieges, werden in vielen kleinen Details der fotografischen Repräsentation ersichtlich. Auf Details wie Kleidung und Haltung habe ich bewusst verzichtet, da jene detaillierte Betrachtung andere Vergleiche fotografischer Einschreibung im Umfeld von Da Da Berlin mit sich führen würde, was an dieser Stelle nicht geleistet werden soll. Dieser Vorschlag meinerseits sollte nur auf die Möglichkeiten einer vergleichenden Betrachtung von Mechanismen der Einschreibung und der Aufzeichnung im Umfeld künstlerische Repräsentation und Produktion im 20. Jahrhundert verweisen. Das Umfeld Da Da Berlin stellt zumindest einen interessanten Untersuchungsgegenstand zur fotografischen Repräsentation bereit, die darüber hinaus zahlreiche Kunstentwicklungen des 20. und auch 21. Jahrhunderts begleitet.⁶⁷²

3. Ein Nachtrag

Die Geschichte der Performance Art reicht weit zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Deshalb stellt sich natürlich die Frage, warum mit dieser Arbeit der Untersuchungszeitraum erst in den 60er Jahren ansetzt? Jessica Chalmers hatte zu recht Marina Abramovičs Aufführung von *Seven Easy Pieces* sehr kritisch aufgenommen, da im Kontext musealer Inszenierung und Validierung Performances seit den 1960er Jahren bevorzugt wurden. Damit wird eine Kunstentwicklung, die sicherlich in den 60er Jahre erst vollständig aufgeblüht ist, radikal von ihren Ursprüngen abgeschnitten. Der zuletzt gewagte Blick auf die Inszenierungsmuster der Gruppierung Da Da Berlin belegt ein gesteigertes Interesse an neuen Medialisierungsformen der Vermittlung, die natürlich auch dieser Kunstgeschichtsschreibung hinzugezählt werden sollten. Dazu zählen u. a. auch die Bewegung des Surrealismus, die aus der Da Da Bewegung hervorgegangen ist und das experimentelle Theater der Bauhaus-Bühne. Künstlerpersönlichkeiten wie Elsa von Freytag-Loringhoven, Marcel Duchamp, Man Ray und die Berliner Dadaisten nutzten performative Strategien, um sich der Kunstwelt gegenüber auszusetzen, zu provozieren und den Stellenwert des Kunstwerkes, durch künstlerisch, subversive Agitation

671 Eine detaillierte Auflistung der ausgestellten Werke findet sich bei BERGIUS 2000 mit einem ausführlichen Katalog zur Ausstellung »erste internationale Dada-Messe«; vgl. dazu Ebd., S. 349–414.

672 Eine Biografie zu Elsa von Freytag-Loringhofen gibt interessante Einblicke über die Dada Baroness, die durch ihr exzentrisches Verhalten im Kunstkreis von vielen KünstlernInnen geschätzt wurde. Es existieren nur wenige erhaltene Fotos, die eine junge Frau zeigen, die sich gerne kostümiert und inszeniert. Einige Anekdoten zur performativen Geste von Elsa von Freytag-Loringhofen finden sich bei GAMMEL 2003, insb. S. 111 ff.

zu erweitern. Die noch in den Kinderschuhen sich befindende Performance Art trägt bereits alle wesentlichen Kriterien einer Selbstbefragung des künstlerischen Potenziales des Körpers in sich, welches auf die Nachkriegsgeneration der 50er und 60er Jahre einen großen Einfluss hatte. Die Kunst des Prozesses, der Wahrnehmung und Inszenierung von Räumen, Abläufen und Personen scheint nicht nur innerhalb des Rahmens Kunst und Publikum eine bedeutende Rolle zu spielen, sondern sie weitet sich auf kunstexterne Gebiete, wie den unterschiedlichen Ausprägungen des Spektakels und der Auf-führung aus. Im Zuge dessen erweitert sich die Aufmerksamkeit und auch das Interesse an prozessorientierten Künsten, die ein weitläufiges Produktionsspektrum von aktionistischer Kunst und »repräsentativer Kunst« als Folge hatte. Im Zuge dessen näherten sich verschiedene künstlerische Disziplinen einander an, die sich untereinander vernetzten. Performance und Prozesse werden mittlerweile an Materialien festgemacht, die als Ergebnis einer Aktion die wesentliche Bedeutung des Kunstwertes in sich tragen. So scheint das bildnerische Arrangement von Hermann Nitschs Malaktionen konstituierend zu sein für den Umgang mit seiner Kunst. Ein direkter Gegenüberstellung mit Robert Rauschenbergs *Combine Paintings* scheint insbesondere die Nähe zum eigentlichen Objekt zu bekräftigen (Abb. 87).

Der chinesische Aktionskünstler Qiu Zhijie fertigte eine umfangreiche Kalligraphie eines Textes namens »Lantingxu« an (Abb. 96) und wiederholte jenen Prozess auf dem jeweilig gleichen Papier an die tausendmal. Der Vorgang dauert sieben Jahre an, bis aus einer wohlgeordneten kalligrafischen Ansammlung, eine schwarze, schwer zu durchdringende Fläche als Resultat folgte. Der Künstler hatte die Anordnung fotografisch dokumentiert. Drei Aufnahmen zeigen unterschiedliche Stadien des Prozesses an. Werke wie jene machen deutlich, dass Kunst und Prozess in Zeiten der Prozessoptimierung nicht mehr als einheitliches Ganzes bedacht werden kann. Vonseiten der KünstlerInnen entsteht ein zugrunde liegendes Interesse an den Grundbedingungen und dem Aufzeigen von Strukturen und Verweisen, die die Textur der Kunst in vereinzelte Wahrnehmungszusammenhänge gliedert. Performance Art scheint jenes Phänomen durch verschiedene Arbeitsleistungen begreiflich machen zu wollen, um sich und ihre Kunst in der Welt der begrifflichen Anschauung zu etablieren. Darunter fallen Gerüche und Sensationen, die die Kunstform lebendig erhalten und für Anschauungen und Diskussionen bereitstehen. Im Falle von *The Artist is Present* werden Ereignisse geschaf-

fen, die das Werk für lange Zeit mitbestimmen. So ist das erste Aufeinandertreffen von Marina und Ulay, am Premiereabend der Ausstellungseröffnung, ein klug gewählter und zuweilen auch gut inszenierter Schachzug, um Diskurse in der Medienlandschaft zu ent-fachen, die über das Ereignis hinausweisen. So ist im Zuge der Inszenierung des ersten Zusammentreffens im Museum of Modern Art, die im Film, wie bereits dargelegt wurde, dekonstruiert wird, sogleich die Geschichte der Performance Art präsent. Die Vergan-genheit beider Künstler und ihre zuweilen theatralische Trennung im Jahre 1988, mit der Performance *The Great Wall Walk*, wird wieder zum Gesprächsstoff, die die Retro-spektive im Museum of Modern Art zusätzlich anfeuerte und für ein spektakuläres Kunstfest sorgte, indem sämtliche Fassetten der hier in dieser Arbeit besprochenen Fragestellung zum Tragen kommen. Performance Art und Happenings »would be measu-red by the Stories that multiply [...] (a kind of) calculated rumor, the purpose of which is to stimulate as much fantasy as possible.«⁶⁷³ Das Kunstprodukt der Performance Art hinterlässt Spuren, sowohl materielle als immaterielle. Fiktion und Wahrheit verschwim-men miteinander und konstituieren einen gemachten Gegenstand aus jenen Gegeben-heiten, die über mediale Codes konstruiert werden. Hito Steyerl systematisiert dies als »Dokumentalität«⁶⁷⁴. Unter dieser Voraussetzung ist die Arbeit am Archiv der Perfor-mance Art zu durchdenken:

In der Zusammenstellung dieser Fragenkomplexe wird deutlich, dass nicht mehr der Nachvollzug (oder eben der unwiderrufliche Verlust) einer performativen Authentizität im Zentrum der Überlegungen stehen kann. Die programmatische Spurlosigkeit, die lange Zeit als Charakteristikum von Performance und ihren subversiven Qualitäten angesehen wurde, ist in und durch die Archive der Künstler selbst in Frage gestellt. Augenzeugenschaft kann nicht (mehr) als einzige Quelle zukünftigen Wis-sens über vergangene Ereignisse anerkannt werden. Das Verhältnis zwischen Perfor-mance/Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformati-on verstanden werden. Arbeiten am Archiv der Performance(-Kunst) verwandeln das ›Verschwinden‹ in manifeste mediale Artefakte unterschiedlicher Provenienz.⁶⁷⁵

Die Arbeit *Wir machen kein Theater!* ist ein Angebot, die mediale Transformierbarkeit von Performance Art unter einem kulturellen, als auch medienkriti-schen Blickwinkel zu betrachten, um eindeutige Aussagen über den zu verhandelnden

673 Alan Kaprow zitiert nach MARSH 2014, S. 25.

674 STEYERL 2004, S. 18. Diese arbeitet mit »Authentifizierungsstrategien«, u. a. »mit Kunstdokumentationen, in denen Performances oder Interventionen abgebildet sind, die bestimmte Effekte im sozialen/politischen Feld veranschaulichen und damit an-dere, neue Realitäten schaffen.« GRAU/MÜLLER/VON BÜREN/MERKLEIN 2012, o.S. (im PDF-Dokument S. 13).

675 BÜSCHER 2009, o. S.

Gegenstand zu treffen. Als differenter und eigenständiger Werkkomplex bilden die »Werke« der Performance Art eine andere Realität ab, die je nach Umstand verschiedene Effekte zum Kerngegenstand ihrer Auseinandersetzung bereithält. Sie verkörpern einen Beitrag, indem die Arbeit und ihr Urheber einen Selbstbegründenden Effekt aufeinander ausüben, dass über das unschuldige Selbstporträt und des Zeigen von Kunst hinausgeht, um sich im Kontext der Kunst zu etablieren. Die angebotene Wahrheit des Künstlers stellt sich als »umfassender, ergreifender und beweiskräftiger« heraus, »als die Wirklichkeit selbst«⁶⁷⁶, da sie nicht nur die aktionistische Wirklichkeitskunst abbildet, sondern Zeugnis ablegt mittels der Reproduktion, der Verdichtung, der Anreicherung und Auslassung von Fakten anhand medialer Zustände, die das Wesen der Kunst mit aller Deutlichkeit stärkend artikuliert. Nicht umsonst lautet das Motto:

Wir machen Kunst und kein Theater!

676

MAUPASSANT, Guy de: Der Roman. Eine Vorrede zu Pierre und Jean, in: ders., Romane in zwei Bänden, Bd. I, München 1974, S. 661–677, hier S. 668.

VII. LITERATURVERZEICHNIS

ABEL 1995

ABEL, Günter: Unbestimmtheit der Interpretation, in: SIMON 1995A, S.43–71.

ABRAMOVIĆ / CELANT 2001

ABRAMOVIĆ, Marina / CELANT, Germano: Public Body: Installations and Objects 1965–2001, Mailand 2001.

ABRAMOVIĆ 2007

ABRAMOVIĆ, Marina: Seven Easy Pieces, Mailand 2007.

ABRAMOVIĆ / JONES 2012

Marina ABRAMOVIĆ im Gespräch mit Amelia JONES: The Live Artist as Archeologist, in: JONES / HEATHFIELD 2012, S.543–566.

ADORNO 1970

ADORNO, Theodor: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

ALLEN 2011

ALLEN, Gwen: Artists'Magazine. An Alternative Space for Art, Cambridge/Massachusetts/London 2011.

ALLOA 2010

ALLOA, Emmanuel: Darstellen, was sich in der Darstellung allererst herstellt: Bildperformanz als Sichtbarmachung, in: SCHWARTE 2011A, S.33–60.

ALLSOPP 1997

ALLSOPP, Ric: Writing – Text – Performance, in: *Performance Research*, Vol.2, No.1, Frühjahr, London/New York 1997, S.45–52.

ALMHOFER 2006

ALMHOFER, Edith: Alles was Flügel hat, fliegt, in: DERTNIG / SEIBOLD 2006, S.138–141.

ALTMAN 1992

ALTMAN, Rick (Hg): Sound Theory Sound Practice, New York/London 1992.

AMELUNXEN v. / KEMP 2000

AMELUNXEN v., Hubertus / KEMP, Wolfgang (Hgg.): Theorie der Fotografie, Bd.I–IV, 1980–1995, München 2000.

AMENSHAUSER / RONTE 1986

AMENSHAUSER, Hildegrund / RONTE Dieter (Hgg.): Der Überblick, Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung im Museum moderner Kunst/Museum des 20.Jahrhunderts Wien, Städtische Galerie im Lenbachhaus München und Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Salzburg/Wien 1986.

ANASTAS 2007

ANASTAS, Rhea: »Die Stimme als Auslöser. Das Künstlerinterview nach Louise Lawler«, in: *Texte zur Kunst*, Vol.17, Heft 67, September, Berlin 2007, S.97–107.

ANTONI/JONES 2012

Janine Antoni im Gespräch mit Amelia Jones, in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 511–528.

ARISTOTELES 1982

ARISTOTELES: Poetik, Stuttgart 1982.

ARNHEIM 2002 (1932)

ARNHEIM, Rudolf: Film als Kunst, Frankfurt am Main 2002 (1932).

ASKEY 1981

ASKEY, Ruth: A Baker's Dozen: Oral Histories of Woman Artists, Goddard College 1981.

ASKEY/EXPORT 1979

Valie Export im Gespräch mit Ruth Askey vom 18.09.1979 in Wien, in: *High Performance Magazine*, Frühjahr 1981, Ausgabe 13, Vol. 4, Nummer 1, hrsg. von Linda Frye Burnham und Paul McCarthy, Kalifornien 1981, S. 15 und S. 80.

AUGSBURG 1998

AUGSBURG, Tanja: Orlan's Performative Transformations of Subjectivity, in: LANE/PHELAN 1998, S. 285–314.

AULT 2002

AULT, Julie (Hg.): Alternative Art in New York 1965–1985, Minneapolis 2002.

AUSLANDER 1999

AUSLANDER, Philip: Liveness: Performance in a Mediatized Culture, London/New York 1999.

AUSLANDER 2012

AUSLANDER, Philip: The performativity of performance documentation, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 47–58.

AUSTIN 2002 (1965)

AUSTIN, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. Zweite Vorlesung (1965), in: WIRTH 2002, S. 63–71.

BACHTIN 2008 (1975)

BACHTIN, Michail M.: Chronotopos, Frankfurt am Main 2008 (1975).

BADURA-TRISKA 2012

BADURA-TRISKA, Eva: Inszenierte Fotografie. Bilder nach dem Ausstieg aus dem Tafelbild, in: BADURA-TRISKA/KLOCKER 2012, S. 96–121.

BADURA-TRISKA/KLOCKER 2012

BADURA-TRISKA, Eva/KLOCKER, Hubert (Hgg.): Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre, Köln 2012.

BAILEY 2009

BAILEY, Thomas Bey William: Micro Bionic: Radical Electronic Music And Sound Art In The 21ST Century, London 2009.

BARCK/GENTE/PARIS 1992

BARCK, Karlheinz/GENTE, Peter/PARIS Heidi (Hgg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992.

BARTHES 2010 (1957)

BARTHES, Roland: Die Mythen des Alltags, Vollständige Ausgabe, Frankfurt am Main 2010.

BARTHES 2000 (1967)

BARTHES, Roland: Der Tod des Autors. In: LAUER 2000, S. 185–193.

BARTHES 1985 (1980)

BARTHES, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie, aus dem Französischem von Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1985 (1980).

BARTHES 1984

BARTHES, Roland: Le discours de l'histoire, in: Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris 1984.

BASARAN/KÖHNE/SABO 2013

BASARAN, Aylin/KÖHNE, Julia B./SABO, Klaudija (Hgg.): Zooming in and out. Produktionen des Politischen in neueren deutschsprachigen Dokumentarfilmen, Wien 2013.

BATAILLE 1967

BATAILLE, Georges: Der Tote (Le Mort), in: BATAILLE 2010, S. 193–220.

BATAILLE 2010 (1972)

BATAILLE, Georges: Das obszöne Werk, Hamburg 2010 (1972).

BATTCOCK 1973

BATTCOCK, Gregory: Idea Art, New York 1973.

BAUMANN 2004

BAUMAN, Richard: A World of Others'Word: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality, Malden 2004.

BAZIN 1975 (1958/62)

BAZIN, André: Was ist Kino?, Köln 1975 (1958/62).

BENJAMIN 1931

BENJAMIN, Walter: »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln (1931)«, in: BENJAMIN 2002, S. 175–182.

BENJAMIN 1972

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, 7. Bd., Frankfurt am Main 1972.

BENJAMIN 2002

BENJAMIN, Walter: Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main 2002.

BENJAMIN 2007 (1939)

BENJAMIN, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, mit einem Kommentar von Detlev Schöttker, Frankfurt am Main 2007 (1939).

BERGIUS 1989

BERGIUS, Hanne: Das Lachen Dada. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Giessen 1989.

BERGIUS 2000

BERGIUS, Hanne: Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000.

BERGSON 1991 (1896)

BERGSON, Henri: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991 (1896).

BERND/ROSENBERG/TRINKNER 1992

BERND, Andreas/ROSENBERG, Angelea/TRINKNER, Diana (Hgg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992.

BERTELLI 1982

BERTELLI, Pino: Fragment eines Diskurses über Fotografie, in: KEMP/AMELUNXEN 2000, S. 172–178.

BERTOZZI/WOLBERT 1991

BERTOZZI, Barbara/WOLBERT, Klaus (Hgg.): Gutai. Japanische Avantgarde 1954–1965, hrsg. anlässlich der Ausstellung in Darmstadt, Mathildenhöhe (24. März bis 5. Mai 1991), Darmstadt 1991.

BEUYS 2010

BEUYS, Eva/BEUYS, Wenzel: Joseph Beuys. Die Eröffnung 1965 ...irgend eine Strang... Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Nr. IX der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medienarchivs, Göttingen 2010, DVD, Laufzeit 00:06:22 ohne Ton.

BIESENBACH 2010A

BIESENBACH, Klaus (Hg.): Marina Abramović. The Artist Is Present, Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York (14. März bis 31. Mai 2010), New York 2010.

BIESENBACH 2010B

BIESENBACH, Klaus: Marina Abramović. The Artist Is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present, in: BIESENBACH 2010A, S. 12–21.

BISHOP 2012

BISHOP, Claire: Delegated Performance. Outsourcing Authenticity, in: *October* 140, Frühjahr 2012, S. 91–112.

BISMARCK 2009

BISMARCK, Beatrice von: Auf dem Weg zum »Gipfel der soziologischen Kunst«. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs, in: *E-Journal MAP*, Februar 2009.

BLESSING 2002

BLESSING, Jennifer: Gina Pane's Witnesses, in *Performance Research*, Vol. 7, Nr. 4, Dezember 2002, S. 14–26.

BLUME 2006

BLUME, Eugen: Joseph Beuys. I like America and America likes Me, in: KORT/HOLLEIN 2006, S. 358–371.

BLUME/NICHOLS 2008

BLUME, Eugen/NICHOLS, Catherine (Hgg.): Joseph Beuys. Die Revolution sind wir. Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, im Rahmen der Ausstellungsreihe »Kult des Künstlers« (03. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009), Göttingen 2008.

BLUNCK 2013

BLUNCK, Lars: »Der Mob schaut zu«. Zum Quellenwert des Künstlergesprächs – am Beispiel von Marcel Duchamp, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 170–194.

BLUNCK/DIERS 2013

BLUNCK, Lars/DIERS, Michael: The Point of Interview. Zur Einführung, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 9–26.

BOCHNER 1967/1970

BOCHNER, Mel: Excerpts from Speculations (1967–1970), in: MEYER 1972, S. 20–59.

BOCK/BRUGUERA/HOFFMAN 2001

BOCK, John/BRUGUERA, Tanja/HOFFMAN, Jens (Hgg.): A little bit of history repeated, Berlin 2001.

BOEHM/STIERLE 1985

BOEHM, Gottfried/STIERLE, Karlheinz (Hgg.): Modemität und Tradition, München 1985.

BOEHM/BRANDTSTETTER 2007

BOEHM, Gottfried/BRANDTSTETTER, Gabriele (Hgg.): Bild - Figur - Zahl, München 2007.

BOEHM 2015

BOEHM, Gottfried: Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2015.

BÖHME 1995

BÖHME, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main 1995.

BOJADŽIJEV 2009

BOJADŽIJEV, Manuela: Migration. Still Speaking about Autonomy, in: OSTOJIC 2009, S. 181 – 186.

BOLLMANN 1997

BOLLMANN, Stefan (Hg.): Vilém Flusser. Medienkultur, Frankfurt am Main 1997.

BONK 1989

BONK, Ecke: Marcel Duchamp: die große Schachtel, München 1989.

BORDEN 1972

BORDEN, Lizzy: Three Modes of Conceptual Art, in: *Artforum*, Nr. 10, Juni 1972, S. 68–71.

BOURDIEU/BOLTANSKI 1981

BOURDIEU, Pierre/BOLTANSKI, Luc: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Frankfurt am Main 1981.

BREDEKAMP 1992

BREDEKAMP, Horst: Der simulierte Benjamin. Mittelalterliche Bemerkungen zu seiner Aktualität, in: BERND/ROSENBERG/TRINKNER 1992, S. 117–140.

BREDEKAMP 2010

Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildaktes, Frankfurt am Main 2010.

BREEL 2011

BREEL, Astrid: Emancipating the Spectator: Participation in Performance, in: *E- Journal Platform*, Vol. 6, Nr. 1, Herbst 2011, S. 79–97.

BRENNAN 2003

BRENNAN, Denise: Selling Sex for Visas. Sex Tourism as a Stepping-stone to international Migration; in: EHRENREICH/HOCHSCHILD 2003, S. 154–161.

BREUER 2013

BREUER, Ascan: Dubious Documentary. Zweifel und »Wahrheitlichkeit« im dokumentarischen Zeitalter, in: BASARAN/KÖHNE/SABO 2013, S. 119–141.

BROCK 2000 (1972)

BROCK, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivierung, in: AMELUNXEN v./KEMP 2000, Bd. III, S. 236–239.

BROUGHER/MÜLLER-TAMM 2007

BROUGHER, Kerry/MÜLLER-TAMM, Pia (Hgg.): Hiroshi Sugimoto, Ausst. Kat. anlässlich der Ausstellung in Düsseldorf K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (14. Juli 2007 bis 6. Januar 2008), Museum der Moderne in Salzburg (8. März bis 17. Juni 2008), SMB National-

galerie in Berlin (4. Juli bis 5. Oktober) und Kunstmuseum Luzern (25. Oktober 2008 bis 25. Januar 2009), Ostfildern 2007.

BRUCHER 2013

BRUCHER, Rosemarie: Günter Brus »Zerreißprobe« und die Tradition christlicher Selbstopfer, in: *STUDIA AUSTRIACA*, Nr. XXI, 2013, S. 155 – 174.

BRUS 1972_5

BRUS, Günter: (Hg.): *Die Schastrommel*. Hermann Nitsch: Harmating ein Fest, Organ der österr. Exilregierung, Nr. 5, Stuttgart/London/Berlin 1972.

BRUS 1972_8A

BRUS, Günter (Hg.): *Die Schastrommel*. Günter Brus Aktionen 1964 - 1966, Nr. 8a, Organ der österr. Exilregierung, Stuttgart/London/Berlin November 1972.

BRUS 1972_8B

BRUS, Günter (Hg.): *Die Schastrommel*. Günter Brus Aktionen 1967 – 1968, Nr. 8b Organ der österr. Exilregierung, Stuttgart/London/Berlin November 1972.

BRUS 1976

BRUS, Günter (Hg.): *Die Drossel*. Partitur der 50. Aktion Schloß Prinzendorf, Nr. 15, März, Berlin 1976

BRUS 1977

BRUS, Günter (Hg.): *Drossel*, Nr. 17, Berlin 1977.

BUBNER 1989

BUBNER, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrungen*, Frankfurt am Main 1989.

BÜSCHER 2009

BÜSCHER, Barbara: Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs, in: *E-Journal MAP*, Februar 2009.

BÜSCHER 2013

BÜSCHER, Barbara: Bewegung als Zugang: Performance - Geschichte(n) - Ausstellen, in: *E-Journal MAP*, Okt. 2013.

BURCKHARDT 1994

BURCKHARDT, Jacqueline (Hg.): Ein Gespräch. Joseph Beuys. Jannis Kounellis. Anselm Kiefer. Enzo Cucchi, Zürich/Ostfildern 1994.

BUSCHMANN/ŠIMUOVIĆ 2014

BUSCHMANN, Renate/ŠIMUOVIĆ, Darija (Hgg.): *Die Gegenwart des Ephemeren. Medienkunst im Spannungsfeld zwischen Konservierung und Interpretation*, Wien 2014.

BUTOR 1993

BUTOR, Michel: *Die Wörter in der Malerei*, Frankfurt am Main 1993.

BUTLER 2002 (1988)

BUTLER, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie (1988), übersetzt von Rainer Ansén, in *Wirth* 2002, S. 301 – 320.

CARSTENSEN/MEINERS/ MOHRMANN 2008

CARSTENSEN, Jan/MEINERS, Uwe/ MOHRMANN, Ruth-E. (Hgg.): *Living History im Museum*, Münster 2008.

CAVELL 1971

CAVELL, Stanley: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (Mass.) 1971.

CHALMERS 2008

CHALMERS, Jessica: Marina Abramović and the Re-performance of Authenticity, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Frühjahr 2008, S. 23–40.

CLAUSEN 2006A

CLAUSEN, Barbara (Hg.): *After the Act: Die (Re) Präsentation von Performancekunst*, Köln 2006.

CLAUSEN 2006B

CLAUSEN, Barbara: *After the Act - Die (Re) Präsentation von Performancekunst*, in: CLAUSEN 2006A, S. 7–21.

CLAUSEN 2009

CLAUSEN, Barbara: Dokumente zwischen Aktion und Betrachter, in: *E-Journal MAP*, MAP 1, 2009.

CLAUSEN 2010

CLAUSEN, Barbara: Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst, Dissertation, Wien 2010, in: <<http://othes.univie.ac.at/11577/>>, 21.01.2015.

COLEMAN 1976

COLEMAN, A.D.: Inszenierende Fotografie, in: KEMP/AMELUNXEN 2000, Bd. 3, S. 239–243.

CRAMER 2010

CRAMER, Franz Anton: Geschichte als Einzelfall. Zum Verhältnis von Dokument und Erlebnis im Tanz, in: *E-Journal MAP*, Oktober 2010.

CROWNSHAW 2000

CROWNSHAW, Richard: Performing Memory in Holocaust Museums, in: *Performance Research*, Vol. 5, Nr. 3, Winter 2000, S. 18–27.

DANIELS 2000

DANIELS, Dieter: Strategien der Interaktivität, in: FRIELING/DANIELS 2000, S. 142–169.

DANNENBERG 2012

DANNENBERG, Lars (Hg.): *Joseph Beuys – Werbung für die Kunst: Ein Einblick in die Mediennutzung und das Werk des Künstlers am Beispiel von Postkarten, Plakaten, Filmen, Multiples und Unikaten*, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung (07. Oktober bis 25. November 2012), Städtische Galerie im Park, Rathauspark, Viersen, Bonn 2012.

DELEUZE 1989 (1983)

DELEUZE, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1989 (1983).

DERRIDA 1976 (1967)

DERRIDA, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976 (1967).

DERRIDA 1995

DERRIDA, Jacques: Archive Fever: A Freudian Impression, in: *Diacritics*, Vol. 25, Nr. 2, Sommer 1995, S. 9–63.

DERRIDA 1999

DERRIDA, Jacques: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1999.

DELTNIG/SEIBOLD 2006

DELTNIG, Carola/SEIBOLD, Stefanie (Hgg.): *Let's twist again. Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien von 1960 bis heute. Eine psychogeografische Skizze*, Gumpoldskirchen/Wien 2006.

DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013

DIERS, Michael/ BLUNCK, Lars/ OBRIST, Hans Ulrich (Hgg.): Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs, Hamburg 2013.

DIERS 2013

DIERS, Michael: Infinite Conversations, oder: Das Interview als schöne Kunst betrachtet, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 27–51.

DOLAN 2007

DOLAN, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme, Übers. von Michael Adrian und Bettina Engels, Frankfurt am Main 2007.

DREHER 2001

DREHER, Thomas: Performance Art nach 1945: Aktionstheater und Intermedia, München 2001.

DREHER 2008

DREHER, Thomas: Das Kunstwerk, Weltkunst und Intermedia Art. In: *Kritische Berichte*, Heft 4/2008 (Themenheft über Niklas Luhmann), S. 56–59.

DUBOIS 1998

DUBOIS, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, hrsg. und aus dem französischen übersetzt von Dieter Hornig, mit einem Vorwort von Herta Wolf, Amsterdam/Dresden 1998.

EBELING 2013

EBELING, Knut: Das Performance-Bild, in: *E-Journal MAP*, MAP 4, 2013.

Eco 1977

Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1977.

EHRENREICH/HOCHSCHILD 2003

EHRENREICH, Barbara/HOCHSCHILD, Arlie Russel (Hgg.): *Global Woman: Nannies, Maids and Sex Workers in the New Economy*, New York 2003.

ELAM 1980

ELAM, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980.

ENGELBACH 2001

ENGELBACH, Barbara: Zwischen Body Art und Video in der Aktionskunst um 1970, München 2001.

ERICKSON 1999

ERICKSON, Jon: Goldberg Variations: Performing Distinctions, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 1999, Ausgabe 21, Nr. 3, S. 98–104.

ERNST 2009

ERNST, Wolfgang: Bewegung und Archiv. Ein medienarchäologischer Zugang zum Tanz, in: *MAP*, Februar 2009.

ESKILDSEN 2002

ESKILDSEN Ute (Hg.): Jochen Gerz. Wenn sie alleine waren. Foto/Text und Video 1969 bis 84, Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen (15. September bis 17. November 2002), Göttingen 2002.

EXPORT/WEIBEL 1970

EXPORT, Valie/WEIBEL, Peter (Hgg.): *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, herausgegeben von Peter Weibel unter Mitarbeit von Valie Export, Frankfurt 1970.

EXPORT 2011

Valie Export im Gespräch mit Almuth Spiegler, in: *Art. Das Kunstmagazin*, November 2011, S.50–57.

FABER/SCHWANBERG 2003

FABER, Monika/SCHWANBERG, Johanna (Hgg.): Günter Brus. Werkumkreisung, Katalog zur Ausstellung Günter Brus, Albertina, Wien, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Kunsthaus Zug, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 2003/2005, Köln 2003.

FABIÃO 1991

FABIÃO, Eleanora: History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 121 – 136.

FISCHER-LICHTE/SOLLICH/UMATHUM 2006

FISCHER-LICHTE, Erika/SOLLICH, Robert/UMATHUM, Sandra (Hgg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, München 2006.

FISCHER-LICHTE 2004

FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt am Main 2004.

FISCHER-LICHTE 2005

FISCHER-LICHTE, Erika [Hgg.], Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005.

FISCHER-LICHTE 2007

FISCHER-LICHTE, Erika: Performance Art – Experiencing Liminality, in: ABRAMOVIĆ 2007, S. 33–45.

FISCHER-LICHTE 2012

FISCHER-LICHTE, Erika: Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse, München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

FLUSSER 1984

FLUSSER, Vilém: Fotokritik, in: AMELUNXEN v./KEMP 2000, Bd. IV, S. 190–194.

FLUSSER 1989

FLUSSER, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1989.

FLUSSER 1991

FLUSSER, VILÉM: Der Schein des Materials (1991), in: BOLLMAN 1997, S. 216–222.

FLUSSER 1998A

FLUSSER, Vilém: Standpunkte. Texte zur Fotografie, Göttingen 1998.

FLUSSER 1998B

FLUSSER, Vilém: Fotografie als Lebenseinstellung. Vortrag an der Akademie der Künste, Braunschweig, 22.05.1989, in: FLUSSER 1998A, S. 175–181.

FOSTER/HOOKS 1994

FOSTER, Hal/HOOKS, Bell/LINDNER, Ines (Hgg.): GEWALT/GESCHÄFTE. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung, Katalog zur Ausstellung Gewalt, Geschäfte der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) (10. Dezember 1994 bis 17. Februar 1995), Berlin 1994.

FOUCAULT 1974 (1966)

FOUCAULT, Michel: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt Am Main 1974 (1966).

FOUCAULT 1992 (1967)

FOUCAULT, Michel: Andere Räume, in: BARCK/GENTE/PARIS 1992, S. 34–47.

FOUCAULT 1981 (1969)

FOUCAULT, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt am Main 1981 (1969).

FOUCAULT 2001 (1971)

FOUCAULT, Michel: Die Ordnung des Diskurses, Frankfurt am Main 2001 (1971).

FRESHWATER 2002

FRESHWATER, Helen: Anti-theatrical Prejudice and the Persistence of Performance. The Lord Chamberlain's Plays and Correspondance Archive, in: *Performance Research: On Archives and Archiving*, Vol, 7, Nr. 4, Dezember 2002, S.50–58.

FRIEDEL 2015

FRIEDEL, Helmut (Hg.): Gerhard Richter. Atlas in 4. Bd., Köln 2015.

FRIELING/DANIELS 2000

FRIELING, Rudolf/DANIELS, Dieter: Medien Kunst Aktion. Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien/New York 2000.

FRIELING 2000

FRIELING, Rudolf: Ohne Probe – Aspekte prozessualer Medienkunst, in: FRIELING/DANIELS 2000, S. 156–161.

FRIELING 2004

FRIELING, Rudolf: Form Follows Format. Zum Spannungsverhältnis von Museum, Medientechnik und Medienkunst, in: http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/museum/, 21.02.2016, © Medien Kunst Netz 2004.

FRITZ 2014

FRITZ, Elisabeth: Authentizität – Partizipation – Spektakel: Mediale Experimente mit rechten Menschen in der zeitgenössischen Kunst, Köln 2014.

FRÜCHTL 2011

FRÜCHTL, Josef: Die Evidenz des Films und die Präsenz der Welt. Jean-Luc Nancy's cineastische Ontologie, in: SCHWARTE 2011A, S. 185–201.

GADE/JERSLEV 2005

GADE, Rune/JERSLEV, Anne (Hg.): Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media, Copenhagen 2005.

GADE 2005

GADE, Rune: Making Real: Strategies of Performing Performativity in Tanja Ostojić's *Looking for a Husband with EU Passport*, in: GADE/JERSLEV 2005, S. 181–208.

GAMMEL 2003

GAMMEL, Irene: Die dada Baroness. Das wilde Leben der Elsa von Freytag-Loringhoven, Berlin 2003.

GELSHORN 2013

GELSHORN, Julia: Two Are Better than One. Anmerkungen zum Interview und seiner Verfahren der Vervielfachung, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 284–301.

GENETTE 2001 (1987)

GENETTE, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt am Main 2001 (1987).

GEORGE 2003

GEORGE, Adrian: (Hg.): Art Lies and Videotapes. Exposing Performance, Liverpool 2003.

GERZ 1987

GERZ, Jochen: Die Dunkelkammer bin ich selbst, in: *European Photography*, Vol.8, Nr.2, 1987, S.52–53.

GERZ 2004

GERZ, Jochen: Das Opfer der Kunst, in: JANECKE 2004A, S. 175–190.

GIANETTI 2014

GIANETTI, Claudia: Zwischen variabler Stabilität und variabler Fragilität. Präsentation und Dokumentation von Medienkunst, in: BUSCHMANN/ŠIMUOVIĆ 2014, S.21–34.

GLUDOVATZ 2004

GLUDOVATZ, Karin (Hg.), Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004.

GOMBRICH 1994A

GOMBRICH, Ernst H. (Hg.): Das Forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung, Frankfurt am Main/New York 1994.

GOMBRICH 1994B

GOMBRICH, Ernst H.: Zeichen, Bild und Wirklichkeit. Ein Beitrag zum modernen Bilderstreit, in: GOMBRICH 1994A, S.95–120.

GOFFMAN 1977

GOFFMAN, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt am Main 1977.

GOLD/STEAK 1998

GOLD, Helmut/STEAK, Klaus (Hgg.): »Wer nicht denken will fliegt raus« : Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus , anlässlich der Ausstellung im Museum für Post und Kommunikation Frankfurt am Main (23.1.1998 bis 26.4.1998) und im Museum für Post und Kommunikation in Berlin (5.Mai1998 bis 20.September1998), Heidelberg 1998.

GRAEVENITZ 2006

GRAEVENITZ, Antje von: Zur Konkurrenz medialer Wirklichkeiten in Performances von Nam June Paik, Joseph Beuys und Aernout Mik, in: MEYER 2006, S. 179–200.

GRAU/MÜLLER/VON BÜREN/MERKLEIN 2012

GRAU, Pascale/MÜLLER, Irene/VON BÜREN, Margarit/MERKLEIN, Veronika (Hgg.): archiv performativ, 2012, in: <<http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>>, PDF, 12.08.2015.

GRAW 2013

GRAW, Isabella: Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimparativs, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S.284–301.

GRONAU 2013

GRONAU, Barbara: Die prekäre Grenze. Dimensionen des Performativen im Werk von Joseph Beuys, in: BLUME/NICHOLS 2008, S.336–337.

GROYS 2000

GROYS, Boris: Der Verdacht ist das Medium, in: HEGEMANN 2000, S.85–102.

GRZINIĆ 2009

GRZINIĆ, Marina: De-Coloniality of Knowledge, in: OSTOJIĆ 2009, S. 187–194.

HALBREICH/BRENEZRA 1994

HALBREICH, Kathy/BRENEZRA, Neal (Hgg.): Bruce Nauman, Ausst.Kat Museum of Modern Art, New York (1.März bis 23.Mai 1995), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institute, Washington, D.C. (3.November 1994 bis 29.Januar 1995), The Mu-

seum of Contemporary Art, Los Angeles (17. July bis 25. September 1994), Walker Art Center, Minneapolis (10. April bis 19. Juni 1994) und Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (30. November 1993 bis 21. Februar 1994), Minneapolis 1994.

HEATHFIELD 2009

HEATHFIELD, Adrian: Impress of Time, in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 10–61.

HEATHFIELD/HsIEH 2009

HEATHFIELD, Adrian/HsIEH, Tehching (Hgg.): Out Of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh, London 2009.

HEATHFIELD 2012

HEATHFIELD, Adrian: Touching Remains, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 511–528.

HEDINGER 1992

HEDINGER, Bärbel (Hg.): Die Künstlerpostkarte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1992.

HEEG 2004

HEEG, Günther: Jenseits des Tableaus – Das geteilte Bild der Gesellschaft, in: JANECKE 2004A, S. 336–363.

HEGEMANN 2000

HEGEMANN, Carl (Hg.): Endstation Sehnsucht, Berlin 2000.

HEIDEGGER 1969

HEIDEGGER, Martin: Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969.

HIEBER/MOEBIUS 2011

HIEBER, Lutz/MOEBIUS, Stephan (Hgg.): Ästhetisierung des Sozialen im Zeitalter visueller Medien, Bielefeld 2011.

HIEBER 2011

HIEBER, Lutz: Sozialgeschichte des Werbeplakates, in: HIEBER/MOEBIUS 2011, S. 49–86.

HORNBY 2003

HORNBY, Richard: The Camera, the Actor, and the Audience, in: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Frühjahr 2003, S. 141–147.

HOGREBE 1998

HOGREBE, Wolfram: Subjektivität, München 1998.

HOHENBERGER/KEILBACH 2003

HOHENBERGER, Eva/KEILBACH, Judith (Hgg.): Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003.

HOHENBERGER 2003

HOHENBERGER, Eva: Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte, in: HOHENBERGER/KEILBACH 2003, S. 98–114.

HORÁKOVÁ 2011

HORÁKOVÁ, Jana: On Media of Memory and Remembering, in: *E-Journal MAP*, Oktober 2013.

HUBER 1993

HUBER, Eva: Joseph Beuys Hauptstrom und Fettraum. Ein Lehrstück für die fünf Sinne, Darmstadt 1993.

HUBER 1996

HUBER, Eva: Der kontrollierte Körper. Zur Präsenz gestischer Ikonographie im Werk von Joseph Beuys, in: LORENZ 1996, S. 95–102.

IBALL 2002

IBALL; Helen: Disting Ourselves Down, in: *Performance Research*, Vol. 7, Nr. 4, Dezember 2002, S. 59–63.

ILES 2010

ILES, Chrissie: Marina Abramović and the Public: A Theater of Exchange, in: BIESENBACH 2010A, S. 40–43.

ISER 1968

ISER, Wolfgang: Reduktionsformen der Subjektivität, in: JAUß 1968, S. 435–491.

IMHOF/OMLIN 2010

IMHOF, Dora/OMLIN, Sybille (Hgg.): Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst, München 2010.

JANECKE 2004A

JANECKE, Christian (Hg.): Performance und Bild. Performance als Bild, Berlin 2004.

JANECKE 2004B

JANECKE, Christian: Performance und Bild. Performance als Bild, in: JANECKE 2004A, S. 11–113.

JAPPE 1993

JAPPE, Elisabeth: Performance, Ritual, Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa, München 1993.

JAUß 1968

JAUß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen, München 1968.

JENSEN 2016

JENSEN, Ulf: Film als Form. Joseph Beuys und das Bewegte Bild, Berlin/Boston 2016.

JIRŌ 1956

JIRŌ, Yoshihara: The Gutai Manifest, in: BERTOZZI/WOLBERT 1991, S. 363.

JONES 1997

JONES, Amelia: »Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation, in: *Art Journal*, Nr. 56, Vol. 4, Winter 1997, S. 11–18.

JONES 1998

JONES, Amelia: Body Art. Performing the Subject, Minneapolis 1998.

JONES/HEATHFIELD 2012

JONES, Amelia/HEATHFIELD, Adrian (Hgg.): Perform, Repeat, Record. Live Art in History, Bristol/Chicago 2012.

JOOSS 2004

JOOSS, Birgit: Die Erstarrung des Körpers zum Tableau, in: JANECKE 2004A, S. 272–303.

KANDUTSCH 2012

KANDUTSCH, Kazuo: Die Veranstaltung Kunst und Revolution, in: BADURA-TRISKA/KLOCKER 2012, S. 184–188.

KAMPER/BELTING 2000

KAMPER, Dietmar/BELTING; Hans (Hgg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000.

KAMPER 2000

KAMPER, Dietmar: Nachwort: Die Schnittstelle von Bild und Körper. In: KAMPER/BELTING 2000, S. 281–287.

KEMP 1996A

KEMP, Wolfgang (Hg.): Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, Köln 1996.

KEMP 1996B

KEMP, Wolfgang: Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter, in: KEMP 1996A, S. 13–43.

KITTLER 1985

KITTLER, Frierich: Grammophon.Film.Typeewriter, Berlin 1985.

KLOCKER 1998

KLOCKER, Hubert: Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion, in: NOEVER/SCHIMMEL 1998, S. 159–195.

KOBIALKA 2002

KOBIALKA, Michal: Historical Archives, Events and Facts. History Writing as Fragmentary Performance, in: *Performance Research: On Archives and Archiving*, Vol. 7, Nr. 4, Dezember 2002, S. 3–11.

KOCH 2011

KOCH, Gertrud: Was machen Filme mit uns, was machen wir mit ihnen? – Oder was lassen wir die Dinge mit uns machen?, in: SCHWARTE 2011A, S. 231–244.

KOFMANN 1998

KOFMANN, Sarah: Die Melancholie der Kunst, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1998.

KONSUTH 1974

KONSUTH, Joseph: Art after Philosophy, I. und II., in: BATTCKOCK 1973, S. 71–101.

KORT/HOLLEIN 2006

KORT, Pamela/HOLLEIN, Max (Hgg.): I like America. Fiktionen des Wilden Westens, hrsg. anlässlich der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (28. September 2006 bis 7. Januar 2007), München/Berlin u. a. 2006.

KOZLOFF 1979

KOZLOFF, Max: Photography and Fascination, Danbury 1979.

KRÄMER 2002

KRÄMER, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität, in: WIRTH 2002, S. 323–346.

KRÄMER/KOGGE/GRUBE 2007

KRÄMER, Sybille/KOGGE, Werner/GRUBE, Gemot (Hgg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik über Wissenskunst, Frankfurt am Main 2007.

KRÄMER 2007

KRÄMER, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur, in: KRÄMER/KOGGE/GRUBE 2007, S. 155–181.

KRAVAGNA 1997

KRAVAGNA, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997.

KRAVAGNA 2001

KRAVAGNA, Christian (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001.

KRIEGER 2008A

KRIEGER, Verena. (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitzeugenschaft, Köln/Weimar/Wien 2008.

KRIEGER 2008B

KRIEGER, Verena: Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte, in: KRIEGER 2008A, S. 5–27.

KÜHNEL/LAILACH/WEBER 2014

KÜHNEL, Anita/LAILACH, Michael/WEBER, Jutta (Hgg.): Avantgarde!, Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kulturforum der Staatlichen Museen zu Berlin (06. Juni 2014 bis 12. Oktober 2014), Berlin 2014.

KÜHNEL 2014

KÜHNEL, Anita: Geburt eines neuen Mediums, in: KÜHNEL/LAILACH/WEBER 2014, S. 108–141.

KUNI 2004

KUNI, Verena: Vom Standbild zum Starschnitt, in: JANECKE 2004A, S. 209–246.

KURZENBERGER/MATZKE 2004

KURZENBERGER, Hajo/MATZKE, Annemarie (Hgg.): TheaterTheoriePraxis, Berlin: Theater der Zeit, 2004 (Recherchen 17).

LANE/PHELAN 1998

LANE, Jill/PHELAN, Peggy (Hgg.): The Ends of Performance, New York/London 1998.

LAUER 2000

LAUER, Gerhard (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. von Fotis Jannidis, übersetzt von Matías Matínez und Simone Winko, Stuttgart 2000.

LEHMANN 1997

LEHMANN, Hans-Thies: From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy, in: *Performance Research*, Nr. 2, Ausgabe I, 1997, London/New York 1997, S. 55–60.

LEPECKI 2012

LEPECKI, André: Not as Before, But Simply: Again, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 151–171.

LICHTIN 2004

LICHTIN, Christoph: Das Künstlerinterview: Analyse eines Kunstprodukts, Bern 2004.

LIPPARD 1997 (1973)

LIPPARD, Lucy: Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Berkeley 1997 (1973).

LORENZ 1996

LORENZ, Inge (Hg.): Joseph Beuys Symposium Kranenburg 1995, Basel 1996.

LÜTTICKEN 2005A

LÜTTICKEN, Sven (Hg.): Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung, Witte de With, Rotterdam (27. Januar bis 27. März 2005), Rotterdam 2005.

LÜTTICKEN 2005B

LÜTTICKEN, Sven: An Arena in Which to Reenact, in: LÜTTICKEN 2005A, S. 17–60.

LUHMANN/BUNSEN/BAECKER 1990

LUHMANN, Niklas/BUNSEN, Frederick D./BAECKER, Dirk (Hgg.): Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur, Bielefeld 1990.

LUHMANN 1985

LUHMANN, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1985.

LUHMANN 1990

LUHMANN, Niklas: »Weltkunst«, in: LUHMANN/BUNSEN/BAECKER 1990, S.7–45.

LUHMANN 1995

LUHMANN, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995.

LYOTARD 1987

LYOTARD, Jean-François: Der Widerstreit, aus dem Französischen von Joseph Vogel, München 1987.

MANGOLTE 2009

MANGOLTE, Babette: Balancing Act between instinct and reason.or how to organize volumes on a flat surface in shooting photographs, films and videos of performance, in: *E-Journal MAP*, MAP 1, 2009.

MARIN 2001

MARIN, Louis: Über das Kunstgespräch, Zürich 2001.

MARSH 2014

MARSH, Anne: *Performance_Ritual_Document*, Melbourne 2014.

MATZ 1981

MATZ, Reinhard: Gegen einen naiven Begriff der Dokumentarfotografie, in: *European Photography*, Vol.2, Nr.6, 1981, S.6–15.

MAUDE-ROXBY 2003

MAUDE-ROXBY, Alice: The Delicate Art of Documenting Performance, in: GEORGE 2003, S.66–77.

MENKE 1991

MENKE, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida, Frankfurt am Main 1991.

MERSCH O.J.

MERSCH, Dieter: Mediale Paradoxa. Einleitung in eine negative Medienphilosophie, in: <<http://www.dieter-mersch.de/Texte/PDF-s/>>, 29.06.2016.

MERSCH 2000

MERSCH, Dieter: Ereignis und Aura, in: *Kunstforum International*, Nr.28, Köln 2000, S.94–103.

MERSCH 2002

MERSCH, Dieter: Kunst und Medium. Zwei Vorlesungen, aus der Materialienreihe der Muthesius-Hochschule Kiel, *Gestalt und Diskurs* Band III, hrsg.von Theresa Georgen, Kiel 2002.

MERSCH 2005

MERSCH, Dieter: Das Bild als Argument, in: WULF/ZIRFASS 2005, S.322–344.

MERSCH 2006

MERSCH, Dieter: Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie, in: *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz*, Bd. 6, Nr. 1, 2006.

MERSCH 2007

MERSCH, Dieter: Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen, in: BOEHM/BRANDTSTETTER 2007, S. 55–69.

METZ 1985

METZ, Christian: Photography and Fetish, in: *October*, Vol. 34, Herbst 1985, S. 81–91.

MEYER 1972

MEYER, Ursula: *Conceptual Art*, New York 1972.

MEYER 2006

MEYER, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*, München 2006.

MILLER 2000

MILLER, John: Frieds Neffen. Gameshows im Zeichen des Minimalismus, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 39, 2000, S. 41–47.

MILLER 2007

MILLER, John: Reden kostet nichts? Über Künstlerinterviews zwischen Legitimation und Reflexion, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 17, Heft 67, September, Berlin 2007, S. 71–81.

MOLDERINGS 1985

MOLDERINGS, Herbert: Das Leben ist keine Performance. Performance bei Jochen Gerz, in: BOEHM/STIERLE 1985, S. 197–207.

MORRILL 2014

MORRILL, Eric Padraic: What can we learn from photographs of Happenings? Allan Kaprow's Transfer, in: *E-Journal MAP*, MAP 5, Juni 2014.

MÜLLER 1998

MÜLLER Martin: Joseph Beuys: Plakate, hrsg. anlässlich der Ausstellung im Plakatmuseum am Niederrhein, Emmerich am Rhein (30. November 1997 bis 30. Januar 1998), Emmerich 1997.

MÜLLER-POHLE 1980

MÜLLER-POHLE, Andreas: Visualismus, in: *European Photography*, Vol. 1, Nr. 3, 1980, S. 4–10.

MUNROE 1994

MUNROE, Alexandra (Hg.): *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*, Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in Yokohama (05. Februar bis 30. März 1994, Sogō-Bijutsukan), New York (14. September 1994 bis 08. Januar 1995, Salomon R. Guggenheim Museum) und San Francisco (31. Mai bis 27. August 1995, Museum of Modern Art), London 1994.

NEIN 2014

NEIN, Lilo: Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken, in: *E-Journal MAP*, MAP 5, 2014.

NEUMANN 1966

NEUMANN, Thomas: *Sozialgeschichte der Fotografie*, Neuwied Berlin 1966.

NEWMAN/GARRY 2012

NEWMAN, Eryn/GARRY, Maryanne u. a. (Hgg.): Nonprobative photographs (or words) inflate truthiness, in: *Psychonomic Bulletin Review*, Oktober 2012, Vol. 19, Berlin 2012, S. 969–974.

NOEVER/SCHIMMEL 1998

NOEVER, Peter/SCHIMMEL, Paul (Hgg.): Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949 bis 1979, Ausst.-Kat. anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien (17. Juni bis 6. September), Wien 1998.

OBRIST 2003/2010.

OBRIST, Hans Ulrich: Interviews Vol. 1 (2003) und Vol. 2 (2010), Mailand 2003/2010.

OŠTOJIĆ 2009A

OŠTOJIĆ, Tanja: Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Oštojić, Berlin 2009.

OŠTOJIĆ 2009B

OŠTOJIĆ, Tanja: Crossing Borders: Development of Different Artistic Strageties, in: OŠTOJIĆ 2009, S. 161 – 170.

OWENS 1978

OWENS, Craig: Fotografie »en abyme«, in: *October*, Nr. 5, Sommer 1978, S. 73–88.

PARTINGTON/SANDINO 2013

PARTINGTON, Matthew/ SANDINO, Linda (Hgg.): Oral History in visual arts, London/New York 2013.

PAUL/SCHOCK 2013

PAUL, Gerhard/ SCHOCK, Ralph (Hgg.): Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen – 1889 bis heute, Bonn 2013.

PETERS/SCHWARZBAUER 1981

PETERS, Ursula/SCHWARZBAUER, Georg F. (Hgg.): Fluxus Aspekte eines Phänomens, Ausst. Kat. Wuppertal, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1981.

PETERS 1981

PETERS, Ursula: Aktionsphotografie. Dokumentation als Interpretation, in: PETERS/SCHWARZBAUER 1981, S. 61–71.

PETERS 2002

PETERS, Sybille: The academic laboratory of Fake: A Proposal, in: *Performance Research: On Archives and Archiving*, Vol. 7, Nr. 4, Dezember 2002, S. 121 – 125.

PINDELL 1977

PINDELL, Howardena: Alternative Space: Artists' Periodicals, in: *Print Collectors Newsletters* 4, September bis Oktober 1977, S. 96–110.

PFALLER 2008

PFALLER, Robert: Ästhetik der Interpassivität, Hamburg 2008.

PHELAN 1993

PHELAN, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance, Abingdon/New York 1993.

POESCHEL 2005

POESCHEL, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Sakrale und Profane Themen der bildenden Kunst, Darmstadt 2005.

POLLA 1998

POLLA, Barbara: Young Artists' Performances in the Nineties, Acts and Signs, in: *Semiotica. Journal of international Association for semiotic Studies*, Nr. 122, Ausgabe 3/4, 1998, S. 337–346.

PULLEN 2002

PULLEN, Kirsten: They Never Raided Minky's. Popular Memory and the Performance of History. In: *Performance Research: On Archives and Archiving*, Vol. 7, Nr. 4, Dezember 2002, S. 116–120.

RANCIÈRE 2004

RANCIÈRE, Jaques: *Ist Kunst Widerständig?*, Berlin 2004.

RATTEMAYER/PETZINGER 1999

RATTEMAYER, Volker/PETZINGER, Renate (Hgg.): *Jochen Gerz. Catalogue Raisonné*, Bd. I–IV, Nürnberg 1999.

REBENTISCH 2003

REBENTISCH, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main 2003.

ROSELT 2004

ROSELT, Jens: »Wo die Gefühle wohnen – Zur Performativität von Räumen«; in: KURZENBERGER/MATZKE 2004, S. 66–76.

ROSELT/OTTO 2012

ROSELT, Jens/OTTO, Ulf (Hgg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis der Reenactments. Theater und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld 2012.

ROSENBERG 1952

ROSENBERG Harold: *The American Action Painters (1952)*, in: ROSENBERG 1959, S. 23–39.

ROSENBERG 1959

ROSENBERG Harold: *Tradition of the New*, New York 1959.

RUIS 2014

RUIS, Rebecca: *Die Schastrommel. Eine Form- und Funktionsanalyse*, Diplomarbeit eingereicht an der Universität Wien 2014, in:

<http://othes.univie.ac.at/31615/1/2014-01-22_0102405.pdf>, 21.01.2015.

SAAR 2012

SAAR, Martin: *Das Archiv an und für Sich*, Martin Saar über »GERHARD RICHTER ATLAS« In *Der Kunsthalle Im Lipsiusbau*, Dresden, in: *Web-Archiv: Texte zur Kunst*, in: <<https://www.textezurkunst.de/articles/gerhard-richter-atlas-martin-saar/>>, 27.06.2016.

SCHELLMANN 1992

SCHELLMANN, Jörg (Hg.): *Joseph Beuys. Die Multiples, Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgraphik*, München/NewYork 1992.

SCHIMMEL 1998

SCHIMMEL, Paul: *Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt*, in: NOEVER/SCHIMMEL 1998, S. 16–119.

SCHNEEDE 1994

SCHNEEDE, Uwe M. (Hg.): *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit 1994.

SCHNEEMANN/McPHERSON 1997 (1979)

SCHNEEMANN, Carolee/ McPHERSON, Bruce R. (Hgg.): *More Than Meat Joy. Performance Works and selected writings*, Kingstons/NY 1997 (1979).

SCHNEEMANN 2013

SCHNEEMANN, Peter J.: Formate und Funktionen der künstlerischen Selbstaussage, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 129–152.

SCHNEIDER 2011

SCHNEIDER, Rebecca: Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, London/New York 2011.

SCHNEIDER 2012

SCHNEIDER, Rebecca: Performance Remains, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 137–150.

SCHÜBIGER 2004

SCHUBIGER, Irene: Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und »Self-editing«, Berlin 2004.

SCHÜMER 2004

SCHÜMER, Dirk: Bernhards »Alte Meister«. Ein hingebungsvoller Hass, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, in: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/bernhards-alte-meister-ein-hingebungsvoller-hass-1967429.html>>, 22.02.2016.

SCHWARTE 2011A

SCHWARTE, Ludger (Hg.): Bild-Performanz, München 2011.

SCHWARTE 2011B

SCHWARTE, Ludger: Bilder bezeugen, was nicht ausgesagt werden kann. Überlegungen zur visuellen Performanz, in: SCHWARTE 2011A, S. 137–160.

SEEL 2000

SEEL, Martin: Ästhetik des Erscheinens, München/Wien 2000.

SEEL 2007A

SEEL, Martin: Die Macht des Erscheinens, Frankfurt am Main 2007.

SEEL 2007B

SEEL, Martin: Räume im Raum der Gegenwart. Über den Ort der Architektur, in: SEEL 2007A, S. 143–151.

SEEL 2011

SEEL, Martin: Architekturen des Films, in: SCHWARTE 2011A, S. 247–261.

SEKULA 1984

SEKULA, Allan: Den Modernismus demontieren, das Dokumentarische neu erfinden. Bemerkungen zur Politik der Repräsentation, in: *Fotokritik*, Nr. 9, März 1984, S. 2–11.

SIEGEL 2014

SIEGEL, Steffen: Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart, aus der Schriftenreihe Bild und Text, hgg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandtstetter und Bernd Stiegler, begründet von Gottfried Boehm und Karlheinz Stierle, München 2014.

SIEREK 1996

SIEREK, Karl: Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Lautbildbetrachtung, in: *Montage / AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 05.02.1996, Marburg, S. 23–49.

SILVERMAN 1997

SILVERMAN, Katja: Dem Blickregime begegnen, in: KRAVAGNA 1997, S. 41–64.

SIMON 1995A

SIMON, Joseph (Hg.): Distanz im Verstehen. Zeichen und Interpretation II, Frankfurt am Main 1995.

SIMON 1995B

SIMON, Joseph: Verstehen ohne Interpretation, in: SIMON 1995A, S. 72–104.

SIMON 2011

SIMON, Ralf: Vorüberlegung zu einer literaturwissenschaftlichen Handlungstheorie des Bildes (Rilke: *Tänzerin: o du Verlegung*), in: SCHWARTE 2011A, S. 361–380.

SONTAG 1978

SONTAG, Susan: Über Fotografie, München 1978.

SPECTOR 2010

SPECTOR, Nancy: Seven Easy Pieces, in: BIESENBACH 2010A, S. 36–39.

STEGMAIER 1998

STEGMAIER, Werner: »Das Subjekt innerhalb der Grenzen der Kunst. Platons Phaidros und Luhmanns »Weltkunst«, in: HOGREBE 1998, S. 205–222.

STETTER 1995

STETTER, Christian: Wort und Zeichen, in: SIMON 1995A, S. 18–42.

STEYERL 2004

STEYERL, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: GLUDOVATZ 2004, S. 91–107.

STILES 1990A

STILES, Kristine: Performance and its object, in: *Arts Magazine*, Vol. 65, Nr. 3, November 1990, S. 35–47.

STILES 1990B

STILES, Kristine: Notes on Rudolf Schwarzkogler's images of Healing, in: *White Walls: A Magazine of Writings by Artists*, Nr. 25, Spring 1990, S. 13–26.

STILES 1998

STILES, Kristine: Unverfälschte Freude, in: NOEVER/SCHIMMEL 1998, S. 227–329.

SUERBAUM 2001

SUERBAUM, Ulrich: *Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere, in: William Shakespeare Gesamtausgabe, Bd. 6, Neuübersetzung von Frank Günther, Cadolzburg 2001, S. 246–268.

SUSSLER 1997

SUSSLER, Betsy (Hg.): *Bomb: Speak Art!*, New York 1997.

TANCHELEV 2007

TANCHELEV, Gloria: Bruce Nauman: The Early Films and Videos, in: <http://www.stretcher.org/features/bruce_nauman_the_early_films_and_videos/>, 2007.

TIAMPO/MUNROE 2013

TIAMPO, Ming/MUNROE Alexandra (Hgg.): *Gutai: Splendid Playground*, New York 2013.

TISDALL 2008 (1976)

TISDALL, Caroline: *Joseph Beuys, Coyote*, München 2008 (1976).

TISDALL 1998

TISDALL, Caroline: *Joseph Beuys: We go this way*, London 1998.

TROEHLER 2004

TROEHLER, Margit: Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Realität, in: *Montage / AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13.02.2004, Marburg, S. 149–169.

UMATHUM 2012

UMATHUM, Sandra: Seven Easy Pieces oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben, in: ROSELT/OTTO 2012, S. 101–124.

URSPRUNG 2004

URSPRUNG, Philip: Stillgestanden! Vanessa Beecrofts Bilder der Arbeit, in: JANECKE 2004A, S. 304–335.

URSPRUNG 2013

URSPRUNG, Philip: Hat das Interview die Kritik absorbiert. Andy Warhol und die Folgen, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 153–169.

VERGINE 2000 (1974)

VERGINE, Lea: *Body Art and Performance. The Body as Language*, Mailand 2000 (1974).

VERSPOHL 1990A

VERSPOHL, Franz-Joachim: Vom Umgang mit dem Mythos. Joseph Beuys und Anselm Kiefer – Zwei Modelle der Kritik des ästhetischen Bewußtseins, in: *Neue Rundschau*, Jg. 101, Heft 3, 1990, S. 79–85.

VERSPOHL 1990B

VERSPOHL, Franz-Joachim: »... diese Karte ist keine richtige Versandart, sagt die Post ...«. Form und Norm bei Joseph Beuys, in: HEDINGER 1992, S. 38–41.

VERSPOHL 1990/1991

VERSPOHL, Franz-Joachim: »Mit offenen Augen schläft der Hase...« – Joseph Beuys und die Tiere, in: *Uni Report. Berichte aus der Forschung der Universität Dortmund*, Nr. 12, Winter 1990/91, S. 26–30.

WAGNEST 2005

WAGNEST, Matta: Ereignisse stattfinden lassen, in: DERTNIG/SEIBOLD 2006, S. 218–219.

WARD 1997

WARD, Frazer: Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: *Art Journal*, Ausgabe 56, Nr. 4, Winter 1997.

WEHREN 2014

WEHREN, Julia: Überlegungen zum Körper als Archiv, in: *E-Journal MAP*, MAP 6, Juni 2014.

WEIBEL 1986

WEIBEL, Peter: Zur Aktionskunst von Günter Brus, in: AMENSHAUSER/RONTE 1986, S. 37–49.

WEISS 1991

WEISS, Peter (Hg.): *Joseph Beuys Plakate: Werbung für die Kunst*, Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung in der Bayerische Staatsbibliothek, München (8. April bis 8. Mai 1991), München 1991.

WETZEL 1991

WETZEL, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*, Weinheim 1991.

WIDRICH 2012

WIDRICH, Mechtild: Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of Valie Export's Genital Panic since 1969, in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 89–103.

WIDRICH 2014

WIDRICH, Mechtild: Performative Monuments, Manchester/New York 2014.

WIRTH 2002

WIRTH, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main 2002.

WITTGENSTEIN 1922

WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus Logico-Philosophicus. Logisch philosophische Abhandlung, London 1922.

WITTMANN 2011

WITTMANN, Miriam: Man steigt nie zweimal in denselben Fluss. Erste Überlegungen zur Performanz des Fotografischen, in: SCHWARTE 2011A, S. 262–283.

WOLF 1992

WOLF, Eva: Jochen Gerz: Arbeit am Mythos. Diss. an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 1992.

WULF/ZIRFASS 2005

WULF, Christian/ZIRFASS, Jörg (Hgg.): Ikonologien des Performativen, München 2005.

WURTZLER 1992

WURTZLER, Steve: She sang live, but the microphone was turned off: the live, the recorded, and the *subject* of representation, in: ALTMAN 1992, S. 87–103.

ZDENEK/GERMER 1994

ZDENEK, Felix/GERMER, Stefan (Hg.): Das Jahrhundert des Multiple: von Duchamp bis zur Gegenwart, erscheint anlässlich der Ausstellung »Das Jahrhundert des Multiple – von Duchamp bis zur Gegenwart« (2. September bis 30. Oktober 1994), Deichtorhallen Hamburg, Stuttgart 1994.

ZEISING 2013

ZEISING, Andreas: Eine neue Qualität der Nähe. Künstlerinterviews im frühen Berliner Rundfunk, in: DIERS/BLUNCK/OBRIST 2013, S. 99–128.

ZELL 2000

ZELL, Andrea: Valie Export. Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen, Berlin 2000.

ZURBRUGG 2004

ZURBRUGG, Nicholas: Art, Performance, Media: 31 Interviews, Minnesota 2004.

Websites:**ARCHIV PERFORMATIV**

<<http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>>, 12.08.2015.

ARCHIV UNIVERSITÄT WIEN

<<http://othes.univie.ac.at>>, 21.01.2015.

ARTS CONNECTED

<<http://artsconnected.org>>, 12.02.2016.

ART FACTS

<<http://www.artfacts.net>>, 29.06.2016.

ART OBSERVED

<<http://www.artobserved.com>>, 25.08.2015.

CAROLEE SCHNEEMAN

<<http://www.caroleeschneemann.com>>, 22.06.2016.

DAS PLATFORMS

<<http://www.dasplatforms.com>>, 12.03.2016.

DIETER MERSCH

<<http://www.dieter-mersch.de>>, 29.06.2016.

FACT

<<http://www.fact.co.uk>>, 12.07.2016.

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

<<http://www.faz.net>>, 22.02.2016.

GALERIE THOMAS FISCHER

<<http://www.galeriethomasfischer.de>>, 15.06.2016.

GOETHE INSTITUT

<<https://www.goethe.de/de/index.html>>, 12.07.2016.

JOHN DUNCAN

<<http://www.johnduncan.org>>, 08.01.2015.

JOURNAL OF DRAMATIC THEORIE AND CRITICISM

<<https://journals.ku.edu/index.php/jdtdc/index>>, 27.06.2016.

KUNSTHAUS BREGENZ

<<http://www.kunsthhaus-bregenz.at>>, 27.06.2016.

KURIER

<<http://www.kurier.at>>, 25.08.2015.

LEE ADAMS

<<http://www.leadams.net>>, 12.07.2016

MANUEL VASON

<<http://manuelvason.com>>, 07.07.2016.

MAP

E-Journal MAP – Media | Archive | Performance. Forschungen zu Medien, Kunst und Performance, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, existiert seit 2009, in: <<http://www.perfomap.de/>>, 21. Juni 2016.

MONTAGE / AV

Montage / AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, hgg. im Schüren Verlag GmbH, Marburg, in: <<http://www.montage-av.de>>, 15.06.2015.

MEDIEN KUNST NETZ

<<http://www.medienkunstnetz.de>>, 21.06.2016.

NEW YORK TIMES

<<http://www.nytimes.com>>, 28.06.2016.

PLATFORM

E-Journal *Platform*, hrsg. von Adam Alston, Charlotte Hammond and Emer O'Toole, in: <<https://www.royalholloway.ac.uk/dramaandtheatre/platform/archive.aspx>>, 29.07.2015.

RECAPS MAGAZINE

<<http://recapsmagazine.com>>, 07.07.2016.

SIC ET NON

Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur im Netz, seit 1995, in: <<http://sicetnon.org>>, 21.06.2016.

SPIEGEL ONLINE

<<http://www.spiegel.de>>, 22.07.2015.

STRETCHER

<<http://www.stretcher.org>>, 13.02.2015.

STUDIA AUSTRIACA

Studia asutriaca, hrsg. von Fausto Cercignani, seit 1992, Online-Archiv: <<http://riviste.unimi.it/index.php/>>, 27.03.2015.

STUDIES IN THE MATERNAL

<<http://www.mamsie.bbk.ac.uk>>, 13.07.2016.

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

<<http://www.sz-magazin.sueddeutsche.de>>, 19.01.2015.

TATE GALLERIES

<<http://www.tate.org.uk>>, 08.01.2015.

TEXTE ZUR KUNST WEB-ARCHIV

<<https://www.textezurkunst.de>>, 21.06.2016

UBU

<<http://www.ubu.com>>, 22.06.2016.

URSULA BLICKLE VIDEO ARCHIV

<<http://www.ursulablicklevideoarchiv.com>>, 21.06.2016.

VALIE EXPORT

<<http://www.valieexport.at/>>, 12.04.2015.

VIDEO DATA BANK

<<http://www.vdb.org>>, 21.06.2016.

Audio, Video- und Filmografie:**BEUYS 1965 DVD**

Joseph Beuys: Die Eröffnung, 1965. Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt. Fragmente einer Aktion, hrsg. vom Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie Hamburger, Museum für Gegenwart Berlin, Nr. IX der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archiv, s/w., 00:06:22 min, ohne Ton, Bonn 2010.

BEUYS 1967 DVD

Joseph Beuys: Eurasienstab, 1967, hrsg. vom Joseph Beuys Medien-Archiv, Nationalgalerie Hamburger, Museum für Gegenwart Berlin, Nr. V der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archiv, s/w., Kopie des Videofilms von 1972, 00:22:46 min, Bonn 2005.

BEUYS 1970

Joseph Beuys: Filz TV, in: <http://www.ubu.com/film/beuys_filz.html>, 22.06.2016.

DUNCAN 1985 Audio-Kassette

John Duncan: Pleasure Escape, Audio-Kassette, Seite A: Blind Date, 00:16:07 min., Seite B: Move Forward, Film Soundtrack, 24:11 min., Japan 1985.

GERZ 1972 Video

Jochen Gerz: Rufen bis zur Erschöpfung, 1972, 00:19:26, s/w, Ton. Der Film kann im Neuen Berliner Kunstverein eingesehen werden.

KAKIL DVD

Pushya Kakil: Knitting Iron, DVD, 01:43:00 min., Live Development Agency, Uk, o.J.

KRIESCHE 1977

Robert Kriesche: Malerei deckt zu, Kunst deckt auf, in: <<http://www.ursulablicklevideoarchiv.com/category/video/Malerei-deckt-zu-Kunst-deckt-auf/e03aad09b7c510a9b4f812271ecacf48/18>>, 21.06.2016.

NAUMAN 1968A Video

Bruce Nauman: Wall/Floor Positions, 1968, s/w, 00:59:25 min., in: <<http://www.vdb.org/titles/wallfloor-positions>>, 21.06.2016.

NAUMAN 1968B Video

Bruce Nauman: Bouncing in the Corner, No. 1., 1968, s/w, 00:59:48 min., in: <<http://www.vdb.org/titles/bouncing-corner-no-1>>, 21.06.2016.

NAUMAN 1969 Video

Bruce Nauman: Bouncing in the Corner, No. 2., 1969, s/w, 00:59:58 min., in: <<http://www.vdb.org/titles/bouncing-corner-no-2>>, 21.06.2016.

THE ARTIST IS PRESENT DVD

Marina Abramović: The Artist is Present, Regie Matthew Akers, DVD ,01:43:00 min., dogwoof, London 2012.

THE ARTIST IS PRESENT AUDIO-CD

Marina Abramović: The Artist is Present, Audio.CD, 74 min., in: BIESENBACH 2010A.

Ehrenwörtliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass mir die Promotionsordnung der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller- Universität bekannt ist, ich die Dissertation selbst angefertigt habe und alle von mir benutzten Hilfsmittel, persönlichen Mitteilungen und Quellen in meiner Arbeit angegeben sind, mich niemand bei der Auswahl und Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskripts unterstützt hat, die Hilfe eines Promotionsberaters nicht in Anspruch genommen wurde und dass Dritte weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen von mir für Arbeiten erhalten haben, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen, dass ich die Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht habe und dass ich die gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung nicht bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht habe.

Ort, Datum

Unterschrift des Verfassers

WIR MACHEN KEIN THEATER!

Passagen der Performance Art der 60er Jahre bis heute,
mit Hinblick auf die Einschreibung, Aufzeichnung und Neubewertung
von ephemerer Kunst

Abbildungsverzeichnis

Vorgelegt dem Rat der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Schiller-Universität
von

Christian Haring
Master of Arts
geboren am 04.05.1984 in
06120 Halle/Saale

VITO ACCONCI *0 TO 9*

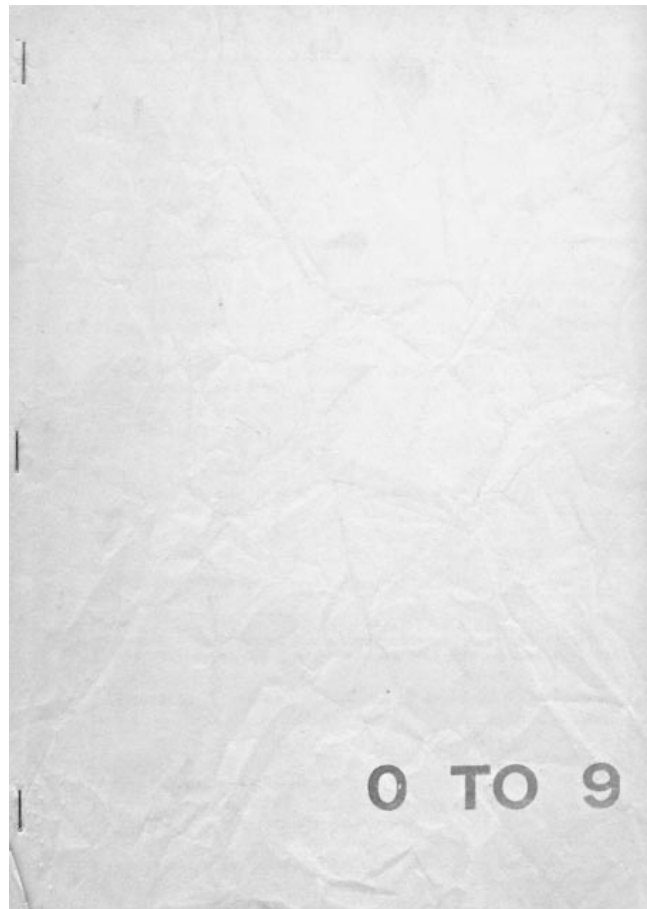


Abb. 1:
Cover *0 TO 9*, Nr. 5, Januar 1969. Vito Acconci und
Bernadette Mayer. Research Library, The Getty Research
Institute, Los Angeles (88-SI201 Nr. 5); in: ALLEN 2011, S. 70.

VITO ACCONCI, STREET WORKS

A situation using streets, walking, running

General circumstances: Street Works II; April 18, 1969; 5 to 6 PM; 13 St. to 14 St., Fifth Ave. to the Ave. of the Americas.

Particular circumstances: I stood on a corner, picked out (mentally) a person walking from that corner to the next, noted the time, ran from that corner to the next, noted when I reached the second corner, waited, noted when the person walking reached the second corner (or noted that he did not reach it if a certain time elapsed -- 5 minutes for north-south blocks, 10 for east-west blocks -- without his arrival. The action was performed six times.

Two particular instances: 1) 14 St.(N) & 6th Ave. -- A woman in a green coat walking toward 5th Ave. -- Starting time, 5:24 -- My arrival at 5th Ave., 5:25 & 5 seconds -- The woman's arrival, 5:28 & 7 seconds; 2) 14 St.(S) & 6th Ave. -- A man in a blue & white T-shirt walking toward 5th Ave. -- Starting time, 5:44 & 30 seconds -- My arrival at 5th Ave., 5:45 & 33 seconds -- At 5:54 & 30 seconds, the man had not yet arrived.

1. When I choose the person walking, and know that I will reach the second corner before him, "I am beginning to shift the first corner," which he marks, to the second corner; until: when he moves ahead of me, as I stand timing him, "he is beginning to shift the first corner," which I mark; until: as I pass alongside him, and our lines of moving meet, "we are repeating the corner"; until: as I start to run ahead of him, "I am shifting the shift."
2. Corner: L cornu horn, end, point. Street: L, fem. of stratus, past part. of sternere to spread out, throw down.
"Corner" as a revised version, a summary, of "street": the street brought to a point.
Street too large to be directly perceived: "street" as the result of a generalizing mental operation.
Place: specific locality / an indefinite region or expanse.
To place: to cause to rest or lie.
"Lying low."
3. Place: a step in a sequence; an empty or vacated position.
4. "atch" is activated as I look at my watch to time his starting point; the watch goes on to time each point he gets to while I am occupied lifting my notebook, writing the number down, etc.
Time: a point when something occurs; an interval comprising a limited and continuous action, condition, or state of being; a reality that is an absolute flowing apart from the events filling it.
5. When I pull ahead of the person walking, "I lose touch," "he loses ground."
6. Touch: VL toccare to knock, strike, strike a bell, touch.
Strike: to achieve by or as if by computation or calculation; to succeed in reaching; to come upon in the course of drilling or prospecting.
No clear signal; no "clear as a bell." (No "point"; nothing is "driven into a corner.")
Mark; marksmanship; lose aim; marching; murk.
"Street": (slang) release from confinement. (I am freed of him.)
7. When I get so far ahead of the person walking that he is no longer in sight, he is walking indeterminately; for all I know, "he may not be walking at all."
My running is after the fact of his walking.
Watch: a period of duty; shift; a portion of time during which a

Abb. 2:

Vito Acconci, Konzept: *A situation using streets, walking, running*, *Street Works*, Supplement zu 0 TO 9, Nr. 6, July 1969; in: ALLEN 2011, S. 88.

DIE SCHASTROMMEL



Abb. 3:
Titelblatt *Die Schastrommel*, Nr. 8b, November 1972.

ASPEN NR. 5 UND 6

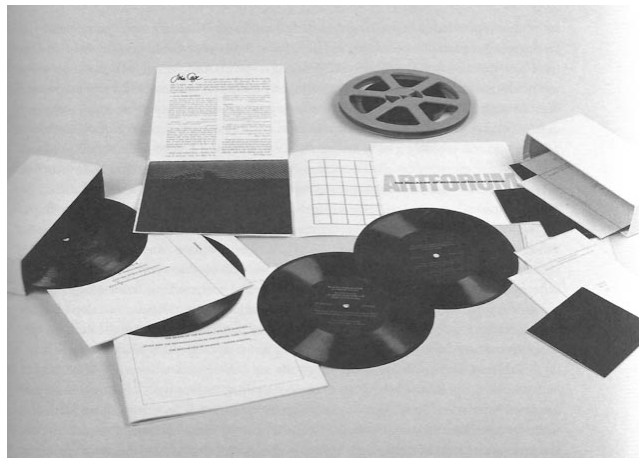
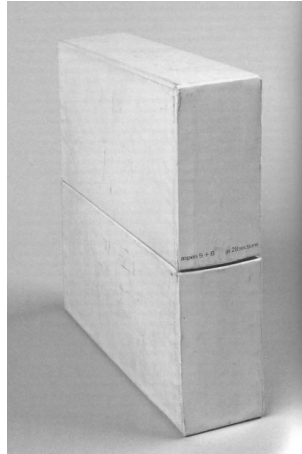


Abb. 4:
Aspen Nr. 5 und 6, Herbst 1967, herausgegeben und gestaltet von
Brian O'Doherty. Research Library, The Getty Research Institute,
Los Angeles (86-S1350 Nr. 5-6); in: ALLEN 2011, S. 50–51.

TITELBLATT AVALANCHES

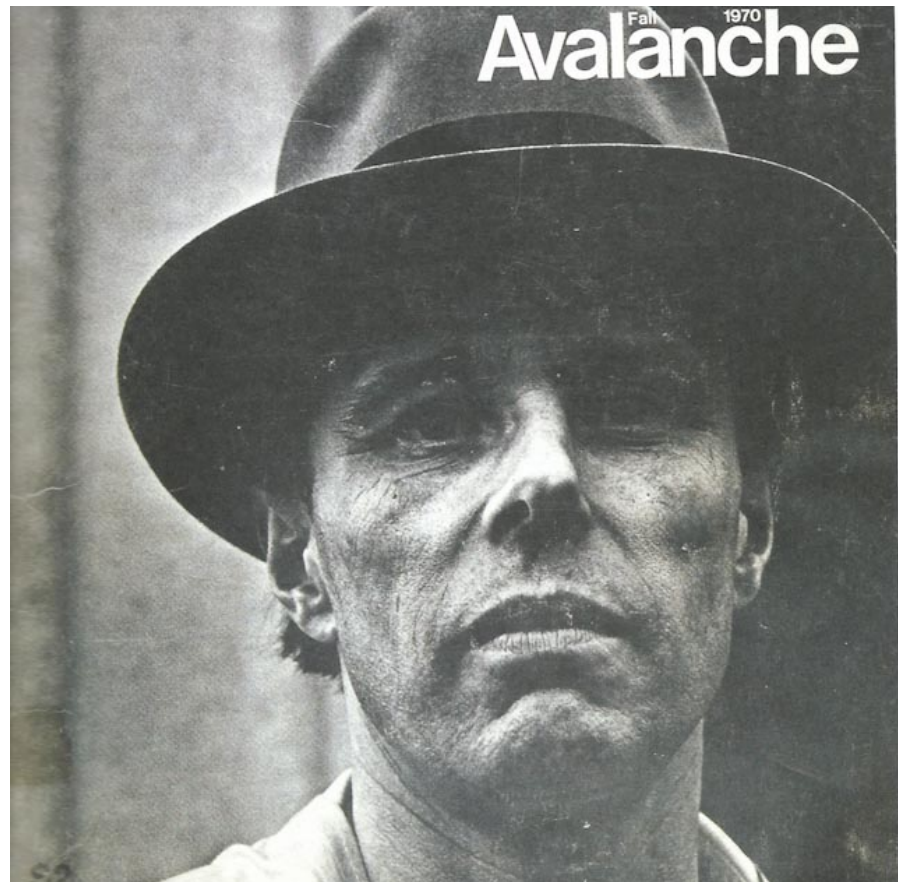


Abb. 5:
Fotografie von Joseph Beuys, Titelblatt von *Avalanches*, Nr. 1, Herbst
1970. Fotograf: Shunk-Kender; in: ALLEN 2011, S. 102.

VALIE EXPORT, *GENITALPANIK*



Abb. 6:
Valie Export *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969; in: *High Performance Magazin*, Nr. 13, Ausgabe 4, Frühjahr 1981, S. 14.

FAITH WILDING, WAITING

Waiting

A Poem by Faith Wilding

Waiting ... waiting ... waiting ...
Waiting for someone to come in
Waiting for someone to hold me
Waiting for someone to feed me
Waiting for someone to change my diaper Waiting ...

Waiting to scrawl, to walk, waiting to talk
Waiting to be cuddled
Waiting for someone to take me outside
Waiting for someone to play with me
Waiting for someone to take me outside
Waiting for someone to read to me, dress me, tie my shoes
Waiting for Mommy to brush my hair
Waiting for her to curl my hair
Waiting to wear my frilly dress
Waiting to be a pretty girl
Waiting to grow up Waiting ...

Waiting for my breasts to develop
Waiting to wear a bra
Waiting to menstruate

Abb. 7:

Ausschnitt aus dem Gedicht *Waiting* von Faith Wilding, 1972/2007.
Vollständiger Abdruck in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 255–258.

THE ARTIST IS PRESENT



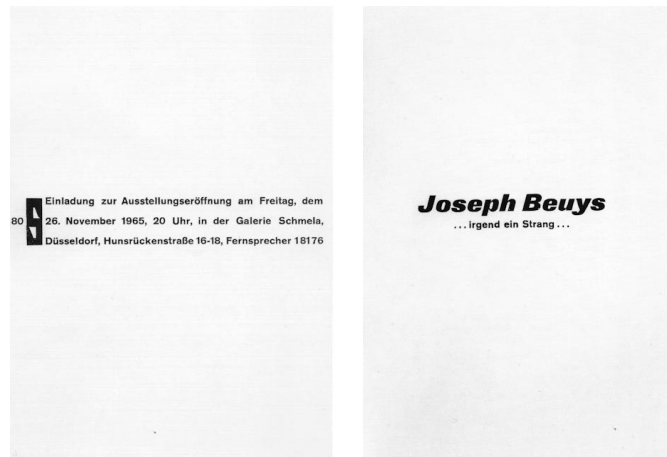
Abb. 8:
Titelblatt und Rückcover vom Ausstellungskatalog The Artist is Present.

THE ARTIST IS PRESENT



Abb. 09:
Marina Abramović, Foto aus der Kindheit (oben rechts im Bild zu sehen); in: BIESENBACH 2010A, S. 2–3. Darunter eine Szene aus dem Film; vgl. *THE ARTIST IS PRESENT* DVD, 00:04:39.

JOSEPH BEUYS, DIE ERÖFFNUNG



with Compliments from FLUXUS

1	1951	Fettbild: Fettklotz
2	1956	Die Fahne Alan Khoa
3	1956	Joycezeigern
4	1956	Wärmzeitmaschine des Hirschführers
5	1957	Hirschfilm 4
6	1957	Hirschfilm 13
7	1957	Gummierte Kiste
8	1958	Doppelbild: Infirmität
9	1959	Doppelbild: Entladung
10	1959	Schädelphysiologie
11	1960	habiberes Filzkreuz mit Staubbild „Magda“
12	1960	Signal
13	1961	tefliges Tuch (für den Hirsch)
14	1961	—
15	1962	Aufzeichnung für Fett-Filz-Demonstration
16	1962	Fetteckenwirkung: Braunkreuz
17	1962	Fetteckenwirkung: Braunraum mit Braunkreuz
18	1963	FLUXUS Namenliste
19	1963	FLUXUS Staubbild
20	1963	— (Objekt mit Hasenfell)
21	1963	Wegweiser für den Khan
22	1963	Stapelplastik?
23	1963	Batterie (Stapel)
24	1963	Batterietasche mit Braunkreuz
25	1964	Schokolade mit brauner Fußbodenfarbe bemalt
26	1964	Märgelbild (Filzseilring)
27	1964	herausgeladete Fettecke
28	1965	2 90 Grad Filzwinkel
29	1965	90 Grad Filzankelwinkeln (Hirschfuß)
30	1965	Fettecken in Dosen (Handgranatenwerfer)
31	1965	90 Grad überzelter Filzwinkel
32	1965	34 Grad Filzwinkel bemalt
33	1965	2 90 Grad Filzwinkelzuckerben
34	1965	warmer Stuhl
35	1965	Filzsohle und Eisensohle
36	1965	Cyanprozess
37	1965	Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf (Stapel)
38	1965	Schneefall

mit Sondergenehmigung
von „Projekt Westmensch“

Abb. 10:
Faltblatt zur Ausstellungseröffnung in der Galerie Schmela, Düsseldorf, dem 26. November 1965; in: BEUYS 2010, S. 9–11.

JOSEPH BEUYS, *BOXKAMPF*



Abb. 11:

Links: Plakat zum Boxkampf, welcher am 08. Oktober 1972, am letzten Tag der *documenta 5*, zwischen dem Kassler Kunststudenten Abraham David Christian Moebuss und dem Künstler Joseph Beuys stattfand. Joseph Beuys gewann nach Punkten. Offset aus Zeitungspapier, 121,5 × 63,5 cm, Auflage 100, signiert von Joseph Beuys und A. D. Christian; in: BLUME / NICHOLS 2008, S. 277.

CAROLEE SCHNEEMANN

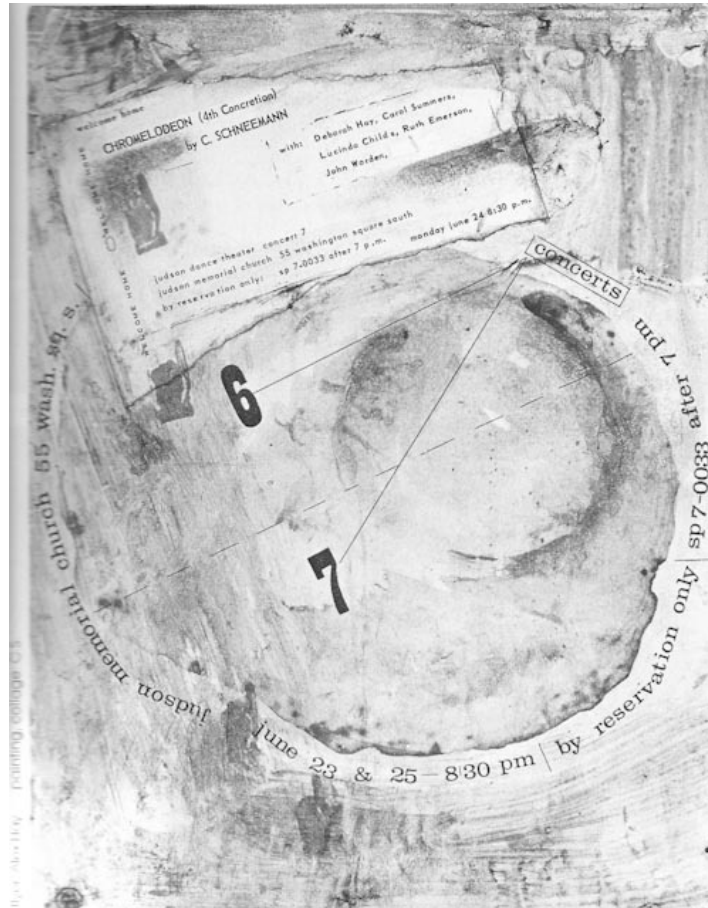


Abb. 12:
Plakat zu der Aktion *Chromelodeon*, 1963; in: SCHNEEMANN/McPHERSON
1979, S. 36.

CAROLEE SCHNEEMANN



Abb. 13:
Plakat zu der Aktion *Meat Joy*, 1964; in: SCHNEEMANN/MCPHERSON
1979, S. 62.

CAROLEE SCHNEEMANN

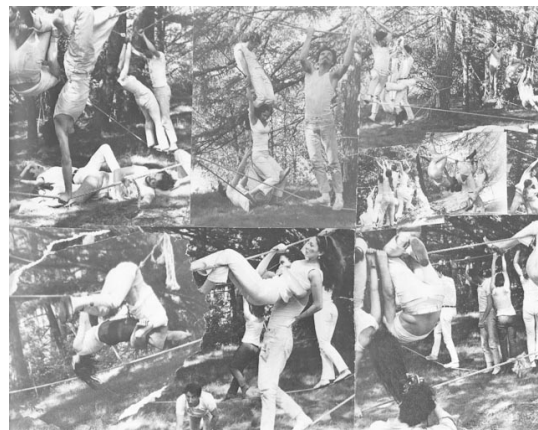
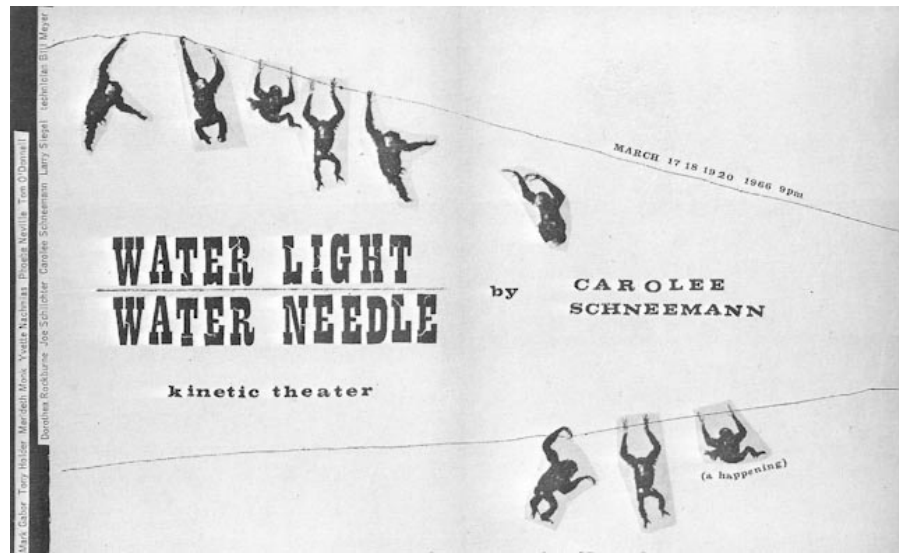


Abb. 14:
Plakat zu der Aktion *Water Light/Water Needle*, 1966; in:
SCHNEEMANN/McPHERSON 1979, S. 102. Untere Abbildung Detail zur
Aufführung; in: Ebd., S. 115.

MATTA WAGNEST

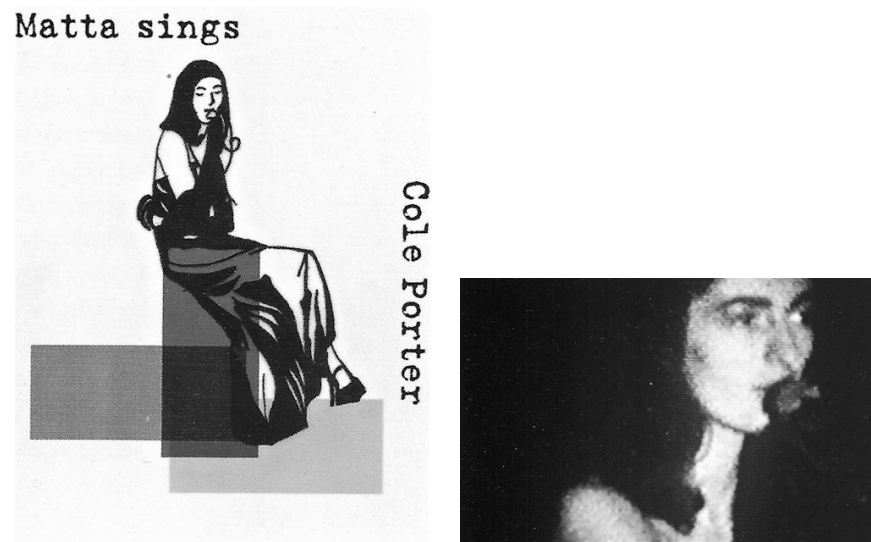


Abb. 15:
Plakat und Videostill von Matta Wagnest Performance *Matta sings*
Cole Porter, 2002; in: DERTNIG/SEIBOLD 2006, S. 219.

AKTIONSHOSE: GENITALPANIK



Abb. 16:
Poster mit dem Motiv *Aktionshose: Genitalpanik* in Berlin, 1994/95; in:
WIDRICH 2012, S. 95.

TIMM ULLRICHS



Abb. 17:
Timm Ullrichs, *Erstes lebendes Kunstwerk*, 1961 / 66; in: Jooss 2004,
S. 277.

THE MAYBE



Abb. 18:
Tilda Swinton und Cornelia Parker, *The Maybe*, 1995, Fotografie:
Hugo Glendinning; in: HEATHFIELD / JONES 2012, S. 270.

THE MAYBE



Abb. 19:
Tilda Swinton und Cornelia Parker, *The Maybe*, 1995, Fotografie:
Hugo Glendinning; in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 275.

THE MAYBE



Abb. 20:
Tilda Swinton und Cornelia Parker, *The Maybe*, 1995, Fotografie:
Hugo Glendinning; in: HEATHFIELD / JONES 2012, S. 270.

JOSEPH BEUYS

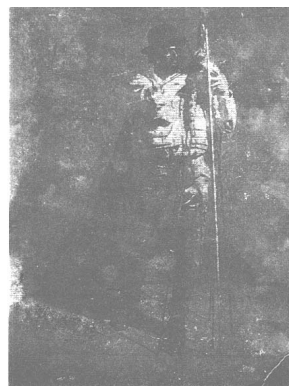


Abb. 21:
Fotografie der Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*,
1965, in der Galerie Schmela, Düsseldorf, Fotografie: Ute Klophaus;
in: BLUME/NICHOLS 2008, S. 53. Unten: Künstlerpostkarte zur Aktion
Eurasia, 32. Satz der Sibirischen Symphonie, 1963, Galerie René Block,
Fotografie: Ute Klophaus; in: SCHELLMANN 1992, S. 411.

CHRIS BURDEN

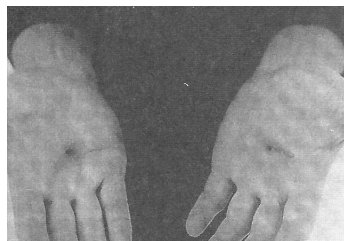
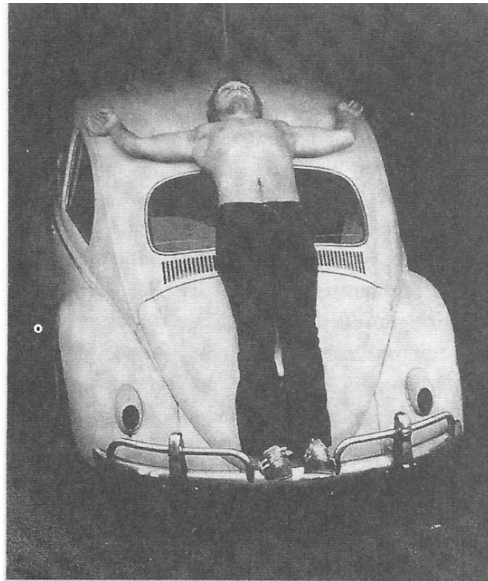


Abb. 22:
Links: Chris Burden, *TransFixed*, 1974; in: JOOSS 2004, S. 281. Rechts:
Chris Burden, *Shoot*, 1971; in: AUSLANDER 2012, S. 48.

VALIE EXPORT, *GENITALPANIK*

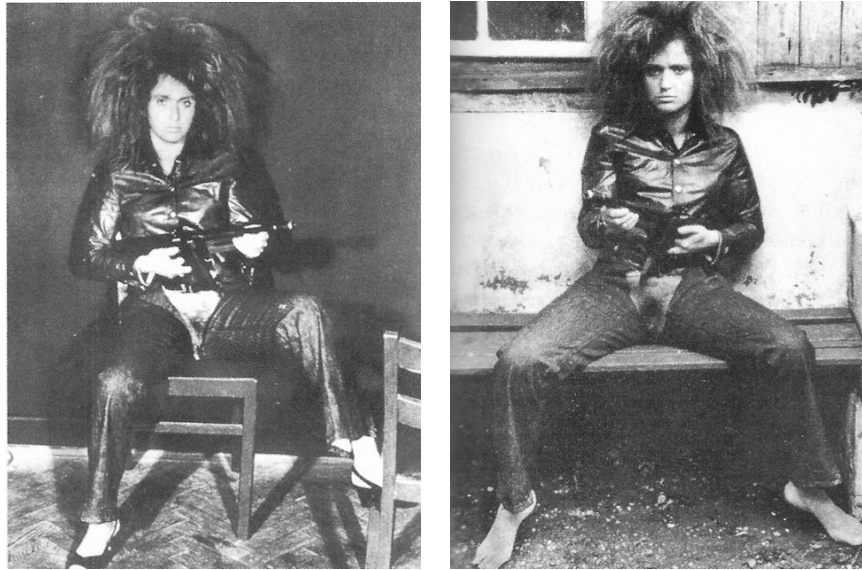


Abb. 23:
Valie Export, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, Fotografie: Peter
Hassmann; in: WIDRICH 2012, S. 91.

VITO ACCONCI, *BLINKS*



Abb. 24:
Vito Acconci, *Blinks*, 23. November 1969; in: AUSLANDER 2012, S. 52.

JOCHEN GERZ, *EURYDIKE*

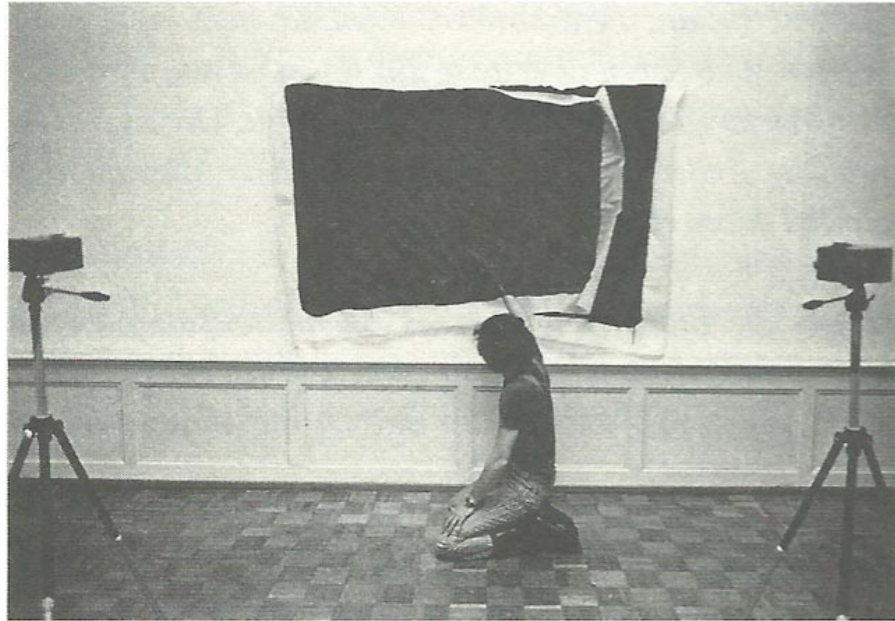


Abb. 25:

Jochen Gerz, *„Ich komme gleich zurück“ Eurydike. Griechische Stücke #1*, 1975, 2 Fotoapparate, 2 Stative, 2 Pergamentbögen (mit Abdeckfarbe bestrichen), je 60 × 80 cm, s/w Fotografie, 100 × 80 cm; in: RATTEMAYER/PETZINGER 1999, Bd. I, S. 47.

JOSEPH BEUYS, COYOTE

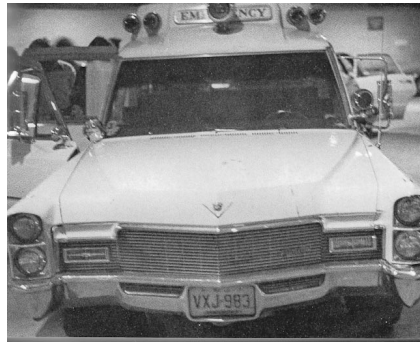


Abb. 26:
Joseph Beuys Ankunft in New York, Fotografien von Caroline Tisdall;
in: TISDALL 2008 (1976), S. 17–24.

JOSEPH BEUYS, COYOTE



Abb. 27:
Joseph Beuys bei den Vorbereitungen, Fotografien von Caroline
Tisdall; in: TISDALL 2008 (1976), S. 29–31.

JOSEPH BEUYS, COYOTE

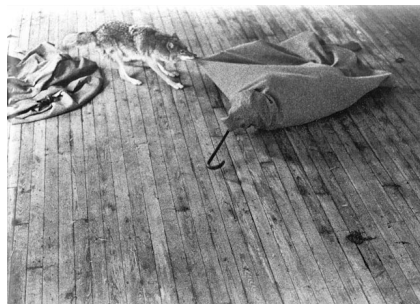


Abb. 28:
Joseph Beuys und Little John bei ihrer Show, Fotografien von
Caroline Tisdall; in: TISDALL 2008 (1976), S. 87, 91, 93, 68 und 119 (in
Leserichtung).

JOSEPH BEUYS, COYOTE



Abb. 29:
Little John beim Anblick des FotografenIn. Oben Fotografie von Caroline Tisdall. Unten: Fotografien von Lorraine Senna; in: TISDALL 2008 (1976), S. 33, S. 32 und S. 38.

JOSEPH BEUYS, COYOTE



Abb. 30:
Joseph Beuys fotografiert von Gwenn Phillips; in: TISDALL 2008 (1976),
S. 72.

JOSEPH BEUYS, COYOTE



Abb. 31:
Joseph Beuys und Little John fotografiert von Gwenn Phillips; in:
TISDALL 2008 (1976), S. 118.

LYNDA BENGALIS



Abb. 32:
Lynda Bengalis, *Werbeanzeige im Artforum*, November 1974; in: ALLEN
2011, S. 25.

JILL ORR, *BLEEDING TREE*



Abb. 34:
Jill Orr, *Bleeding Trees*, 1979. Fotografie: Elisabeth Campbell; in:
MARSH 2014, S. 8.

JILL ORR, *BLEEDING TREE*



Abb. 35:
Jill Orr, *Bleeding Trees*, 1979. Fotografie: Elisabeth Campbell; in:
MARSH 2014, S. 29.

JILL ORR, *BLEEDING TREE*

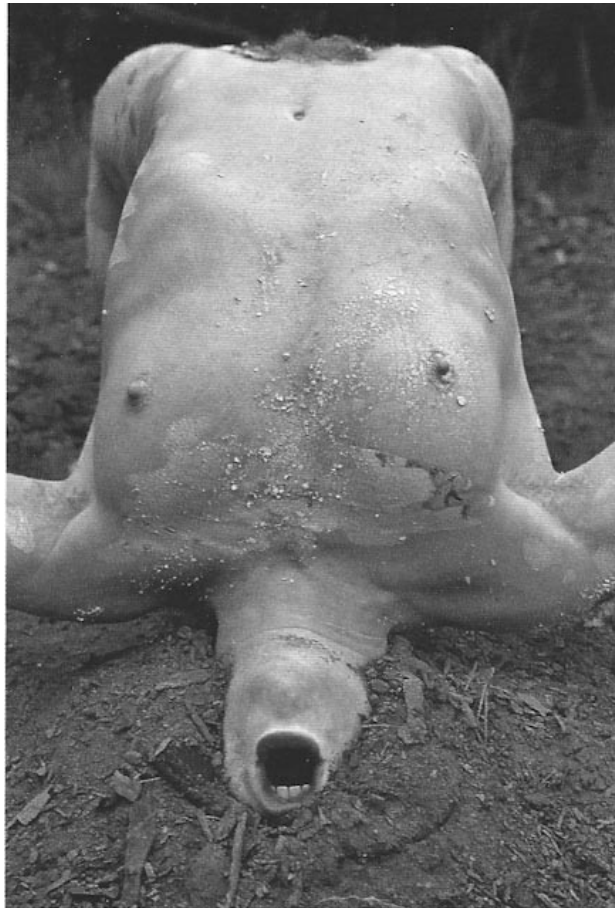


Abb. 36:
Jill Orr, *Bleeding Trees*, 1979. Fotografie: Elisabeth Campbell; in:
MARSH 2014, S. 30.

NAO BUSTAMANTE



Abb. 37:
Nao Bustamante, *Given Over to Want*, 1999, Fotografie: Jorge Aceituno; in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 300. Die untere Fotografie zeigt die Vorbereitungen zum Foto-Shooting; in: Ebd., S. 299.

LEE ADAMS



Abb. 38:

Oben: Lee Adams und Empress Stah, Foto-Performance in Zusammenarbeit mit Manuel Vason, o.J.; in: <http://recapsmagazine.com/remark/untitled-collaboration-with-manuel-vason-the-language-of-flowers-2006-by-lee-adams/>, 07.07.2016. Unten: Ausstellungsansicht; in: <http://www.leeadams.net/LeeAdams/monster.html>, 12.07.2016.

JOCHEN GERZ



Abb. 39:
Dreharbeiten zu *Rufen bis zur Erschöpfung*, 1972, Kamera: Jan Her-
man; in: ESKILDSEN 2002, S. 140.

JOCHEN GERZ

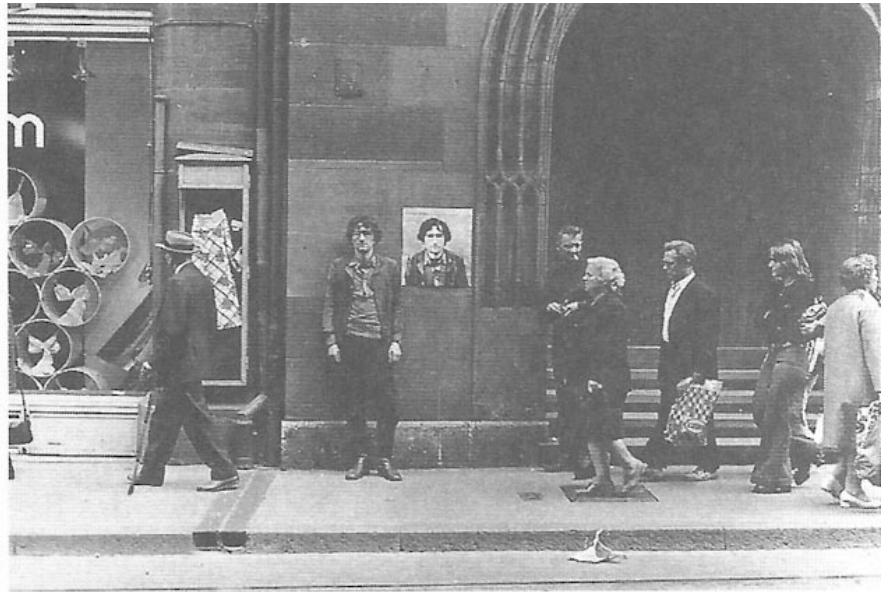


Abb. 40:
Jochen Gerz, *Ausstellung von Jochen Gerz neben seiner fotografischen
Reproduktion*, 1972, s/w Fotografie, Dauer: 2 Stunden; in: GERZ 2004,
S. 189.

THE ARTIST IS PRESENT



Abb. 41:
Marina Abramović und Regisseur Matthew Akers; in: <<http://www.fact.co.uk/whats-on/archive/m/marina-abramovic-the-artist-is-present-aug-2012.aspx>>, 12.07.2016.

THE ARTIST IS PRESENT

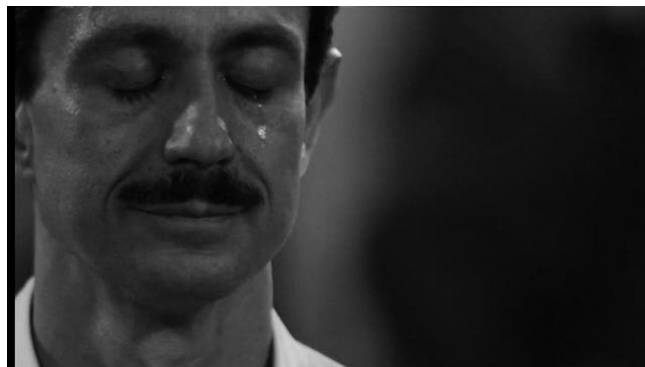


Abb. 42:
Marina Abramović, Zusammentreffen mit Ulay; in: *THE ARTIST IS PRESENT*
DVD, 01:00:53. Ein weinender Besucher; in: *THE ARTIST IS PRESENT* DVD,
01:09:14.

GÜNTER BRUS, WIENER...



Abb. 43:
Günther Brus, *Wiener Spaziergang*, 1965; in: WIDRICH 2014, S. 57.

TEHCHING HSIEH

ROBERT PROJANSKY
ATTORNEY AT LAW
415 WEST BROADWAY
NEW YORK, NEW YORK 10012
(212) 925-0350

TO WHOM IT MAY CONCERN:

I HEREBY CERTIFY:

That on the 30th day of September, 1978, I did personally observe Mr. SAM HSIEH enter a cell constructed of pine dowels and two-by-fours and located in the second floor premises at 111 Hudson Street in the City, County and State of New York; that I then and there did observe the door to said cell locked immediately upon Mr. HSIEH's entry and each and every joint of said cell sealed with a paper seal inscribed by me that day;

That on the 29th day of September, 1979, I did personally observe Mr. SAM HSIEH within said cell and each and every paper seal inscribed by me as aforesaid then and there still complete, intact and unbroken; and

That based upon said observations aforesaid, I hereby certify that Mr. SAM HSIEH remained within said locked cell continuously for a period of ONE YEAR from September 30, 1978, until the door thereof was opened for him and he did exit from said cell on September 29, 1979.


IN WITNESS WHEREOF, I have hereunto set my hand and seal this 30th day of September, 1979.


Robert Projansky [L.S.]

Abb. 44:
Notarielle Beglaubigung zu Tehching Hsiehs *Cage Piece*, 1978/79; in:
HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 68.

ONE YEAR PERFORMANCE 1978/79

ONE YEAR PERFORMANCE
by **SAM HSIEH**



1978

SEPT 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

OCT 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

NOV 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

DEC 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

1979

JAN 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

FEB 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

MAR 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

APR 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

MAY 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

JUNE 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

JULY 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

AUG 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

SEPT 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

■ Opening performance on September 30, 1978 at 6:00 p.m.
 ■ Closing performance September 29, 1979 at 6:00 p.m.
 ■ Open to public on dates circled from 11:00 a.m. to 5:00 p.m. 111 HUDSON ST 2FL. N.Y.C. 10013

Abb. 45:
Poster zum *Cage Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 67.

ONE YEAR PERFORMANCE 1978/79



Abb. 46:
Tehching Hsieh, *Cage Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 73.

ONE YEAR PERFORMANCE 1978/79

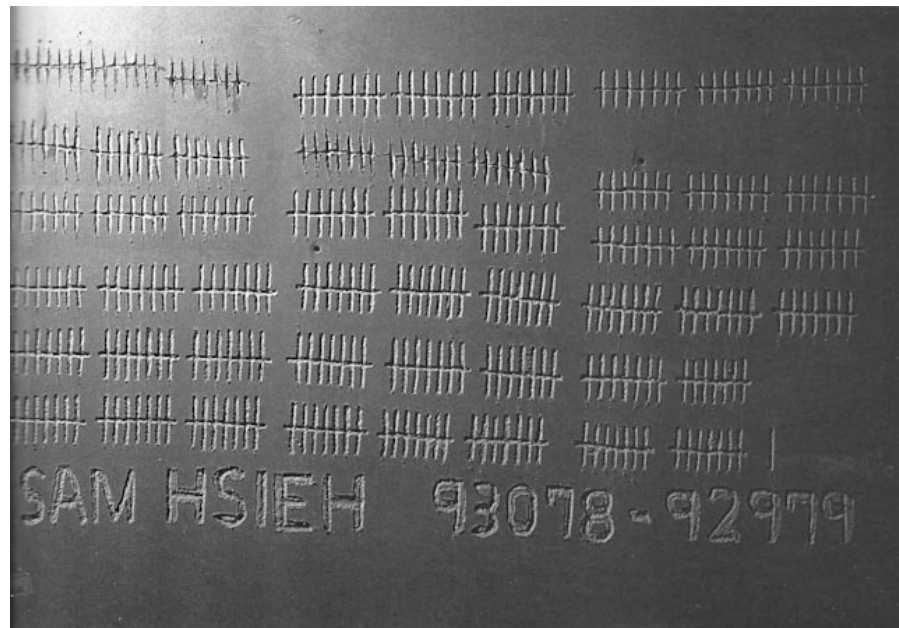


Abb. 47:
Zellenwand aus dem *Cage Piece* mit eingeritzten Kerben; in:
HEATHFIELD/HSIEH 2009, S. 81.

ONE YEAR PERFORMANCE 1978/79



Abb. 48:
Ausschnitt aus den Selbstporträts des *Cage Piece*; in:
HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 83.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

Explanation of Procedure for Sam Hsieh's One Year Performance

In order to avoid any suspicion of cheating on the piece, I have prepared the following steps:

1. I shall have a witness sign each of the 366 time cards for the total one year performance. He will sign a statement agreeing not to sign any additional time cards.
He will also sign and seal the Time Clock. At any time repair or adjustment of the Time Clock is needed, he will return and witness it.
2. With a 16mm movie camera, I shall document each time I punch the Time Clock by shooting one frame. At the completion of the performance, the witness will confirm that the film is unedited.
3. To help illustrate the time process, I shall begin the performance with my head shaved bald and allow my hair to grow back naturally.


111 HUDSON ST 2FL N.Y.C. 10013

Abb. 49:
Beschreibung vom Ablauf des *Time Clock Piece*; in:
HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 104.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

FCA FOUNDATION FOR THE COMMUNITY OF ARTISTS
280 BROADWAY, SUITE 412 NEW YORK, NY 10007 212/2273770

To all concerned,
I, David Milne, on April 11 1980
signed 366 time cards for Sam Hsieh's one year
performance. I agree not to sign any additional
time cards.

As witness,

David Milne
Executive Director
Foundation for the
Community of Artists

OFFICERS

Tad Crawford, *Board Chairperson*
Elliott Barowitz, *President*
Lori Antonacci, *Vice President*
Walter Weisman, *Vice President*
Laurin Ralken, *Secretary*
Robert Walter, *Treasurer*
David Milne, *Executive Director*

BOARD OF DIRECTORS

Lori Antonacci
Elliott Barowitz
Ellen Baum
Pamela Eickart
Eva Goddard
Tad Crawford
Virginia Gardner
Reine Hauser
Harvey Horowitz
Michael Kendall
Cheryl Kerr
Bill Leicht

Abe Lubelski
David Milne
Nasrati Mustafa
Barbara Nestem
Gyntha Navarrete
Laurin Ralken
Anne Richeter
Lerry Rosing
David Troy
Robert Walter
Walter Weisman
Anna Warner

ADVISORY COUNCIL

Carl Andre
Berry Andrews
Guiney Callender
Doris Freedman
Stephanie Harrington
Hafu Mohamed
Michael McCain, Ph.D.
Robert Perlmutter
Winnie Scott
Eve Robles

Abb. 50:

Erklärung von David Milne darüber, dass er die Lochkarten signiert und keine weiteren zusätzlichen Karten im Nachhinein unterschrieben hat; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 105.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

June 11, 1981

To All Concerned:

I, David Milne, on April 11, 1981, verified for signature and authenticity the 366 time cards Sam Hsieh used in his one year performance of April 11, 1980 through April 11, 1981.

I also confirmed on June 10, 1981 that the film Sam Hsieh made of this one year performance was in fact unedited.

As witness,



David Milne

Abb. 51:
Zeugenaussage von Milne; in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 106.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

ONE YEAR PERFORMANCE

April 11, 1980 – April 11, 1980


Time Clock to be punched 8,760 times for a period of one year.
The following represents a breakdown of how many times, as well as reasons why, I missed punching the time clock.

<u>1980</u>				
	<u>Sleeping</u>	<u>Late</u>	<u>Early</u>	<u>Total</u>
April	1	0	0	1
May	5	3	0	8
June	7	0	1	8
July	2	1	0	3
August	10	1	2	13
September	10	1	1	12
October	11	0	2	13
November	15	0	3	18
December	22	3	0	25
<u>1981</u>				
January	3	4	0	7
February	7	9	0	16
March	1	6	1	8
April	0	1	0	1
TOTAL	94	29	10	133
(1.52 missed for total year)				

Abb. 52:
Statistische Übersicht über Erfolg und Misserfolg des Projektes; in:
HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 107.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

ONE YEAR PERFORMANCE
by **SAM HSIEH**



Open to public on dates circled from 11:00 a.m. to 5:00 p.m.

1980 to 1981

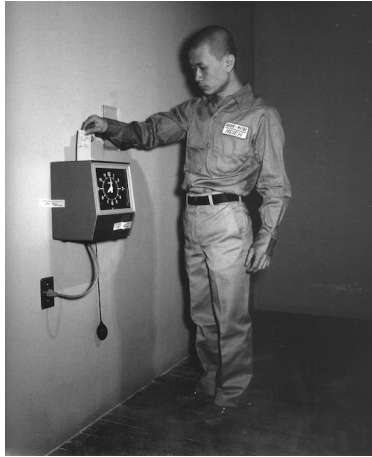
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

111 HUDSON ST. 2FL N.Y.C. 10013

Abb. 53:

Poster zum *Time Clock Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 103.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81



NO. 5

PERFORMER: SAM HSIEH
Sam Hsieh

SIGNATURE: *Sam Hsieh*

WITNESS: DAVID MILNE
David Milne

DATE: *April 15, 1980*

	LAST
TU P11 :00	
TU P10 :00	
TU P9 :00	
TU P8 :00	
TU P7 :00	
TU P6 :00	
TU P5 :00	
TU P4 :00	
TU P3 :00	
TU P2 :00	
TU P1 :00	
TU P12 :00	
TU A11 :00	
TU A10 :00	
TU A9 :00	
TU A8 :00	
TU A7 :00	
TU A6 :00	
TU A5 :00	
TU A4 :00	
TU A3 :00	
TU A2 :00	
TU A1 :00	
TU A12 :00	

111 ALBUQUERQUE ST. SANTA FE, N.M. 87503

Abb. 54:
Tehching Hsieh beim Betätigen der Zeitschaltuhr, sowie eine Stempelkarte; in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 111–114.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81



Abb. 55:
Detail *Time Clock Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 127.

ONE YEAR PERFORMANCE 1980/81

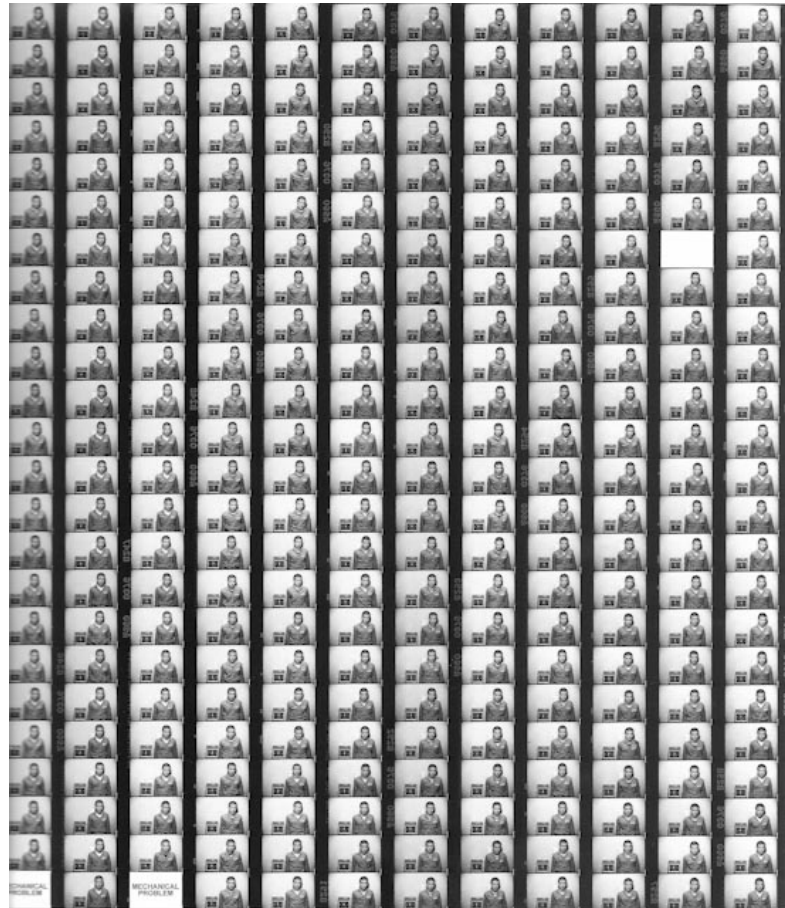


Abb. 56:
Detail *Time Clock Piece*, mit Anzeige von Fehlern; in:
HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 129.



Abb. 57:
Ansicht der Ausstellung in Sydney, vom 29. April bis 6. Juli 2014, in
Carriageworks; in: <http://media.dasplatforms.com/dasplatforms/media/image/large/6378_1.jpg>, 12.03.2016.

HIROSHI SUGIMOTO

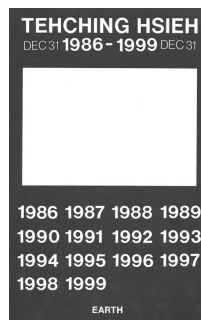


Abb. 58:
Hiroshi Sugimoto, *Theatres* (1975–2001), Avalon Theater, Catalina Island, 1993; in: BROUGHNER/MÜLLER-TAMM 2007, S. 80. Unten: Tehching Hsieh, Plakat, 1986–1999; in: HEATHFIELD/HSIEH 2009, S. 301.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82

September 26, 1981

STATEMENT

I, Tehching Hsieh, plan to do a one year performance piece.

I shall stay OUTDOORS for one year, never go inside.

I shall not go in to a building, subway, train, car, airplane, ship, cave, tent.

I shall have a sleeping bag.

The performance shall begin on September 26, 1981 at 2 P.M. and continue until September 26, 1982 at 2 P.M.



Tehching Hsieh

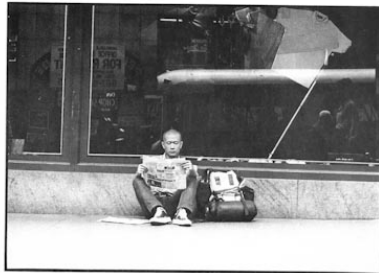
New York City

Abb. 59:

Statement zum *Outdoor Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 160.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82

ONE YEAR PERFORMANCE
by **SAM HSIEH**



26 Sept 1981 - 26 Sept 1982

OPENING ON SEP. 26, 1981 AT 2:00 P.M.
FALL
WINTER
SPRING
SUMMER

TRIBECA PARK
WEST BROADWAY & BEACH ST., N Y C

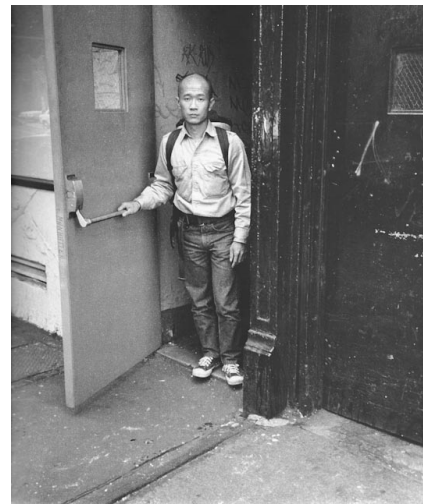


Abb. 60:
Poster für den Herbst, sowie der Antritt zum ersten Tag des *Outdoor Pieces*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 161 und 163.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82

ONE YEAR PERFORMANCE by **SAM HSIEH**



26 Sept 1981 - 26 Sept 1982

FALL
WINTER
SPRING
SUMMER
PIER · 49
WEST & BANK STREETS, NYC

ONE YEAR PERFORMANCE by **TEHCHING HSIEH**



26 Sept 1981 - 26 Sept 1982

FALL
WINTER
SPRING
SUMMER
BROOKLYN BRIDGE
SOUTH ST. UNDER BRIDGE

Abb. 61:

Postergestaltung zum Winter und Frühjahr; in: HEATHFIELD / HSIEH
2009, S. 171 und 185.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82



Abb. 62:
Impressionen vom Winter; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 181.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82

ONE YEAR PERFORMANCE
by **TEHCHING HSIEH**



26 Sept 1981 - 26 Sept 1982

FALL
WINTER
SPRING
SUMMER

DOORWAY
111 HUDSON ST. N.Y.C. 10013



Abb. 63:
Poster und Impression vom Sommer; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009,
S. 196 und 197.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981/82

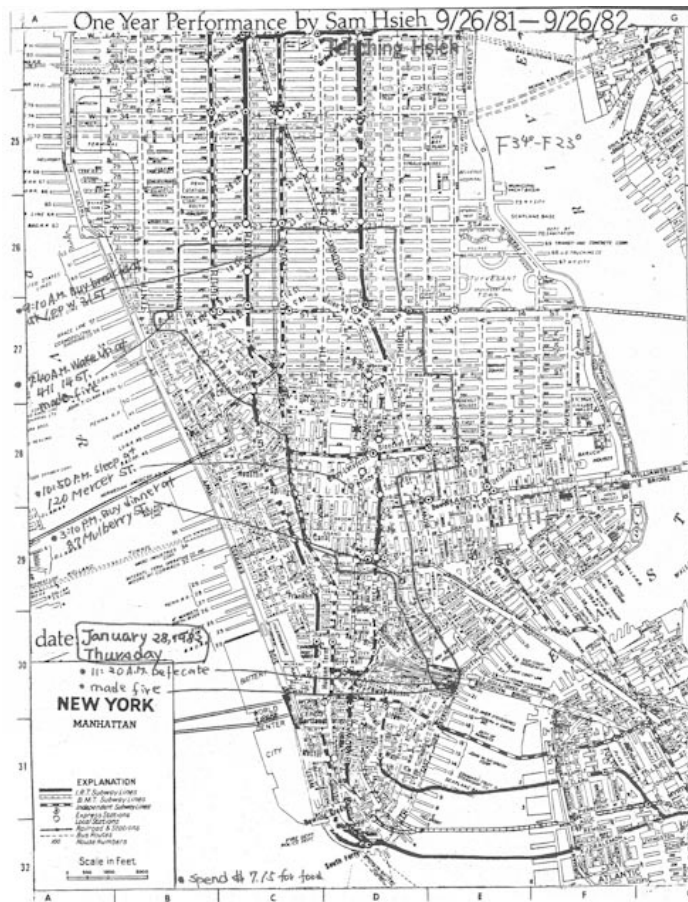


Abb. 64:
Karte vom 28. Januar 1982; in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 204.

ONE YEAR PERFORMANCE 1981 / 82



Abb. 65:
Auswahl an Karten; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 205.

ONE YEAR PERFORMANCE 1983/84

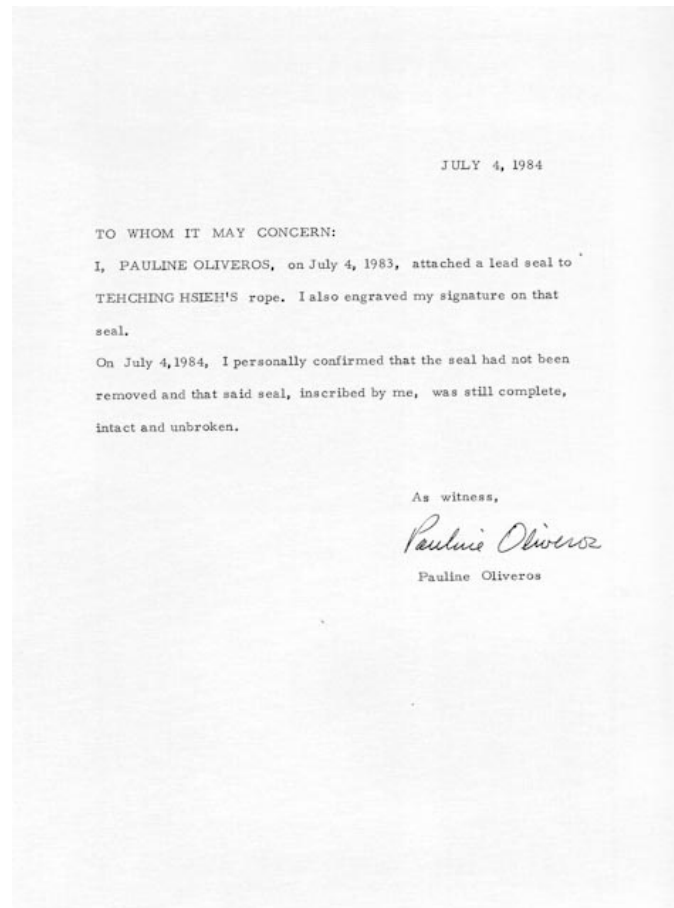
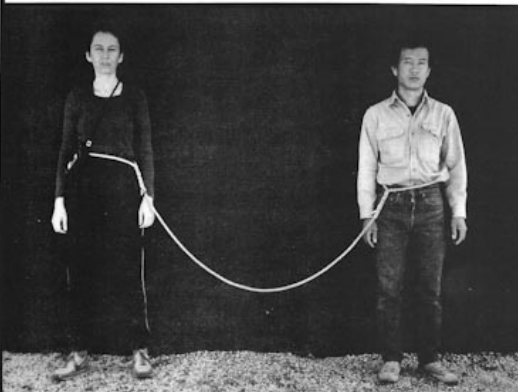


Abb. 66:
Zeugenbericht über die Unversehrtheit des Siegels am Strick von Pauline Oliveros; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 232.

ONE YEAR PERFORMANCE 1983 / 84

**ART / LIFE
ONE YEAR PERFORMANCE**




Linda Montano *Talking Hsieh*

1983 - 1984

JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

111 HUDSON ST. N.Y.C. 10013

**ART / LIFE
ONE YEAR PERFORMANCE**



1983 - 1984

JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JAN	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
MAR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

111 HUDSON ST. N.Y.C. 10013

Abb. 67:
Plakate zum *Rope Piece*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 231 und 234.

ONE YEAR PERFORMANCE 1983/84



Abb. 68:
Impressionen aus dem Alltag; in: HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 262 und
243.

ONE YEAR PERFORMANCE 1983/84

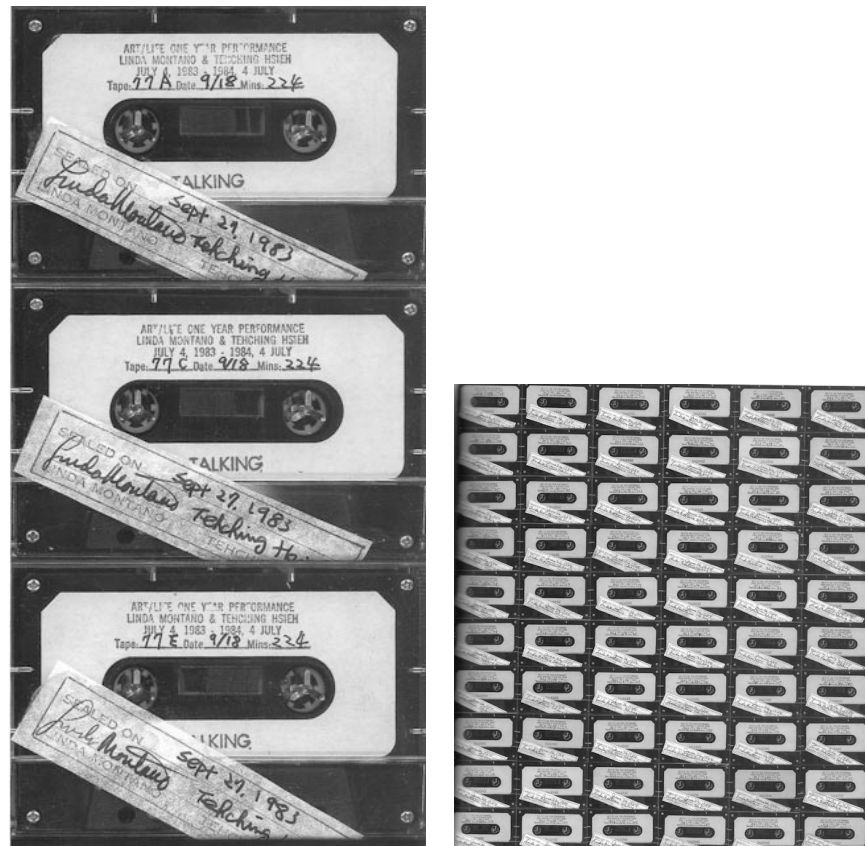


Abb. 69:
Pers. Tonbandaufnahmen zwischen den beiden Künstlern; in:
HEATHFIELD/HsIEH 2009, S. 282/283.

ONE YEAR PERFORMANCE 1985/86

ONE YEAR PERFORMANCE by **TEHCHING HSIEH**



1985

JULY 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
AUG 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
SEPT 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCT 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
NOV 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
DEC 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

1986

JAN 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
FEB 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28
MAR 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
APR 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
MAY 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
JUNE 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULY 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

NEW YORK CITY

Abb. 70:
Poster zur *One Year Performance*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 301.

ONE YEAR PERFORMANCE 1986–99



Abb. 71:
Poster zur *One Year Performance*; in: HEATHFIELD / HSIEH 2009, S. 315.

ILLEGAL BORDER CROSSING



Abb. 72:
Tanja Ostojić, *Illegal Border Crossing*, 2000, Dauer über drei Tage,
Videostills; in: OSTOJIĆ 2009, S. 35–37.

WAITING FOR A VISA



Abb. 73:
Tanja Ostojic, *Waiting for a Visa*, 2000, Dauer: sechs Stunden vor der österreichischen Botschaft in Belgrad, 12 Fotografien, 20 × 30 cm, auf Aluminium aufgezogen; in: Ostojic 2009, S. 39–41, hier S. 39.

LOOKING FOR A HUSBAND...

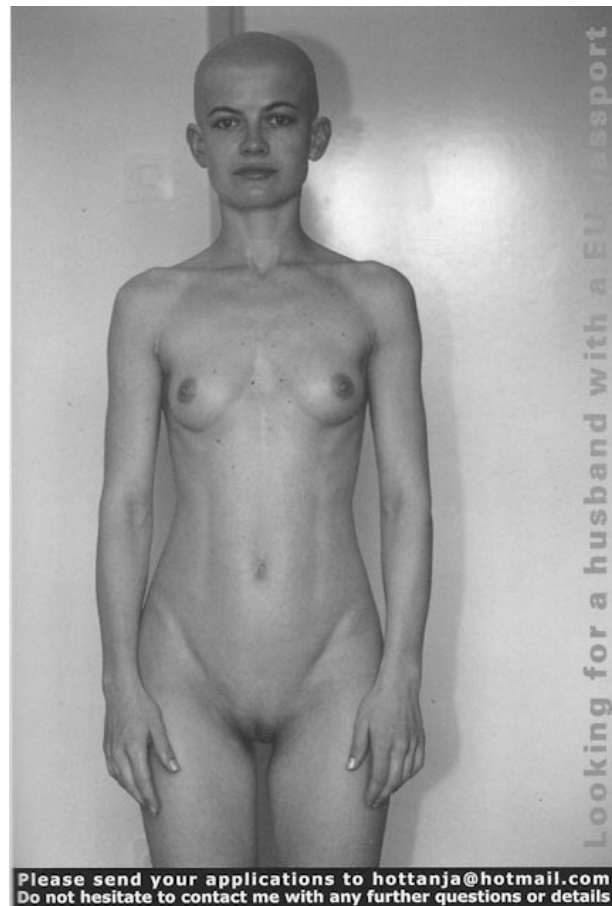


Abb. 74:

Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–05, Plakat, Web-Projekt und Installation; in: OSTOJIĆ 2009, S. 43.

LOOKING FOR A HUSBAND...

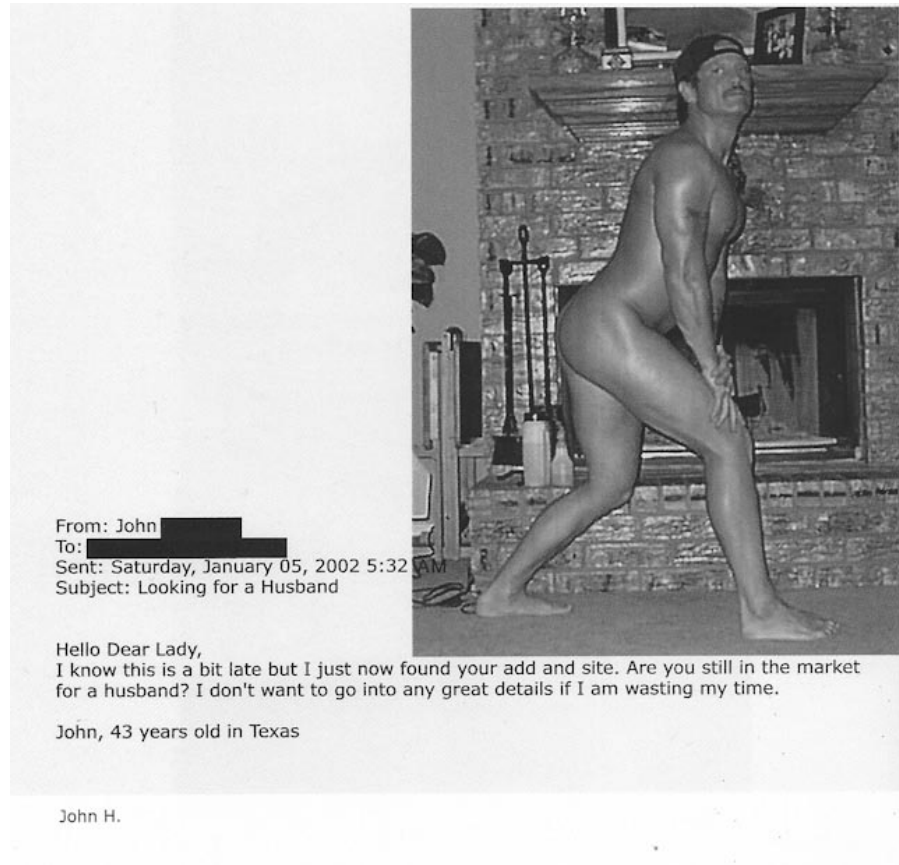


Abb. 75:
Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–05,
Email-Korrespondenz, Web-Projekt und Installation; in: OSTOJIC 2009,
S. 50.

LOOKING FOR A HUSBAND...

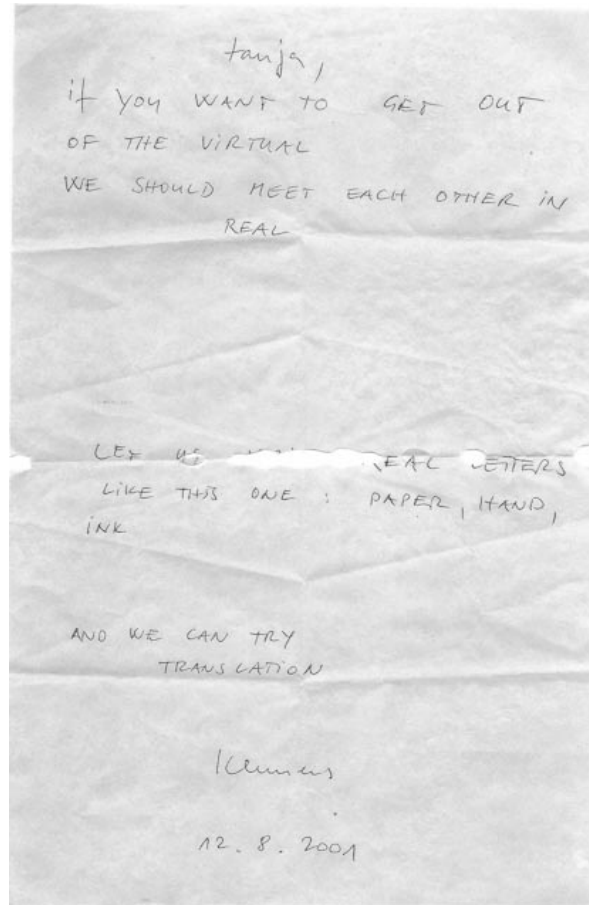


Abb. 76:
Tanja Ostojić, *Looking for a Husband with EU Passport*, 2000–05,
Korrespondenz von Klemens G., Web-Projekt und Installation; in:
OSTOJIC 2009, S. 57.

LOOKING FOR A HUSBAND...



Abb. 77:

Crossing Over, Treffen zwischen Tanja Ostojić und Klemens G. in Belgrad 2001, vor dem Museum of Contemporary Art, Fotos von Srdjan Veljović (Bilder auf der linken Seite) und Video-Stills vom gemeinsamen Picknick, 7 min. video DV, 2001; in: OSTOJIĆ 2009, S.58–59.

LOOKING FOR A HUSBAND...

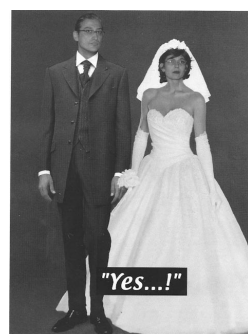


Abb. 78:
Oben: Tanja und Klemens vor der europäischen Flagge; in: OSTOJIC
2009, S. 63. Unten: Fotocollage: Klemens G.; in: OSTOJIC 2009, S. 61.

LOOKING FOR A HUSBAND...

Rep. Republika Srbija & Yugoslavia Rep. Bundesrepublik Jugoslawien Rep. Federal Republic of Yugoslavia Rep. Republika Fojedaj de Jugoslawia Rep. Republika Federał de Jugoslawia Rep. Republika Fyederale de Jugoslawia Rep. Federal'no Yugoavstriya Sobyatstvo		OPŠTINA: NOVI BEOGRAD BEOGRAD Commune de - Gemeinde - Municipality - Municipio de - Comune di - Comarca - City area (UKRAINE)	
Tek. br. 3/2002. ИЗВОД ИЗ МАТРИЧНЕ КНИЖЕ ВЕЧАЊИХ Extract des registres de l'état concernant le mariage - Auszug aus dem Eheregister - Copy of marriage license - Extract of the register of marriage - Extracto del registro de matrimonio - Estratto del registro del matrimonio presso l'Ufficio di Stato civile - Uittreksel uit de registers van de burgerlijke stand omtrent een huwelijk - Bivljeno knjige brakov, svenit			
0) МЕСТО ВЕЧАЊА - lieu de mariage - Ort der Eheschließung - place of marriage - lugar del matrimonio - luogo della celebrazione del matrimonio - plaats van huwelijksverpleening - miejsce wst.	BEOGRAD		
1) ДАТУМ ВЕЧАЊА - date de mariage - Datum der Eheschließung - date of marriage - fecha del matrimonio - data della celebrazione del matrimonio - datum van het huwelijk - data wst.	09.01.2002.		
2) ИМЕНЕ МУЖА - nom de famille du mari - Familienname des Ehe-mannes - surname of husband - apellido del marido - cognome del mar-ito - familienam van de man - koczniak m.	GOLF		
3) ИМЯ МУЖА - prénom du mari - Vorname des Ehepartners - Christian name of husband - nombre de pila del marido - nome del marito - voornamen van de man - koczniak m.	KLEMENS GEORG INGATIUS		
4) ДАТУМ РОЂЕНА ИЛИ ПОСРЕДНЕ СТАРОСТИ МУЖА - date de naissance ou âge du mari - Geburtsdatum oder Lebensalter des Ehepartners - date of birth or age of husband - fecha de nacimiento o edad del marido - data di nascita o età del marito - geboortedatum of leeftijd van de man - koczniak m.	29.11.1956.		
5) МЕСТО РОЂЕНА МУЖА - lieu de naissance du mari - Geburtsort des Ehepartners - place of birth of husband - lugar de nacimiento del marido - luogo di nascita del marito - geboorteplaats van de man - koczniak m.	DÜSSELDORF		
6) ИМЕНЕ ЖЕНЕ - nom de famille de la femme - Familienname der Ehefrau - surname of wife - apellido de la mujer - cognome della moglie - familienam van de vrouw - koczniak w.	OSTOJIC		
7) ИМЯ ЖЕНЕ - prénom de la femme - Vorname der Ehefrau - Christian name of wife - nombre de pila de la mujer - nome della moglie - voornamen van de vrouw - koczniak w.	TANJA		
8) ДАТУМ РОЂЕНА ИЛИ ПОСРЕДНЕ СТАРОСТИ ЖЕНЕ - date de naissance ou âge de la femme - Geburtsdatum oder Lebensalter der Ehefrau - date of birth or age of wife - fecha de nacimiento o edad de la mujer - data di nascita o età della moglie - geboortedatum of leeftijd van de vrouw - koczniak w.	19.08.1972.		
9) МЕСТО РОЂЕНА ЖЕНЕ - lieu de naissance de la femme - Geburtsort der Ehefrau - place of birth of wife - lugar de nacimiento de la mujer - luogo di nascita della moglie - geboorteplaats van de vrouw - koczniak w.	UŽICE		
10) ИСПЕТАЊАК ИЛИ ДОКРИТЕЉА ИЛИ ДОКРИТЕЉИЦА - certification oder Notifizierung des Ehepartners - certification or notification - certification o notificación - certification o notificazione - certification of marriage - koczniak w.	////		
МУЖ: GOLF ЖЕНА: OSTOJIC			
ДАТУМ РОЂЕНА ИЛИ ПОСРЕДНЕ СТАРОСТИ ЖЕНА ЗА МАТРИЧНО-СТАРОСТАНСКИ РЕГИСТАР - date de naissance ou âge de la femme - Geburtsdatum oder Lebensalter der Ehefrau - date of birth or age of wife - fecha de nacimiento o edad de la mujer - data di nascita o età della moglie - geboortedatum of leeftijd van de vrouw - koczniak w.		10.01.2002. <i>Bosa Stanković</i> Bosa Stanković	
A 127035			
ШТАМПА: МАТРИЧНА КНИЖА ВЕЧАЊИХ - BAZIS ZA IZVAZI: ПОРМОНА И КОМАНОДНОСНО - БЕОГРАД			

Abb. 79:
 Auszug aus dem Eheregister; in: Ostojic 2009, S. 62.

LOOKING FOR A HUSBAND...



Abb. 80:
Personalausweis und Visum; in: Ostojić 2009, S. 64–66.

LOOKING FOR A HUSBAND...



Abb. 81:
Divorce Party, Fotos D. Rych; in: OSTOJIC 2009, S. 69.

LOOKING FOR A HUSBAND...



Abb. 82:
Illegal Border Crossing, Installation, Kunstpavillion Innsbruck, 2008,
Foto: Rupert Larl; in: Ostojić 2009, S. 70–71. Unten: Werbeplakat
nach Courbet, 300 × 216 cm, 2005; in: Ostojić 2009, S. 80–81.

LOOKING FOR A HUSBAND...



Abb. 83:
Illegal Border Crossing, Installation (Detail), Fotos: Rasmus Jurkatam; in:
<<http://www.goethe.de/ins/ee/prj/gtw/aus/wer/ost/deindex.htm>>,
13.07.2016.

LOOKING FOR A HUSBAND...

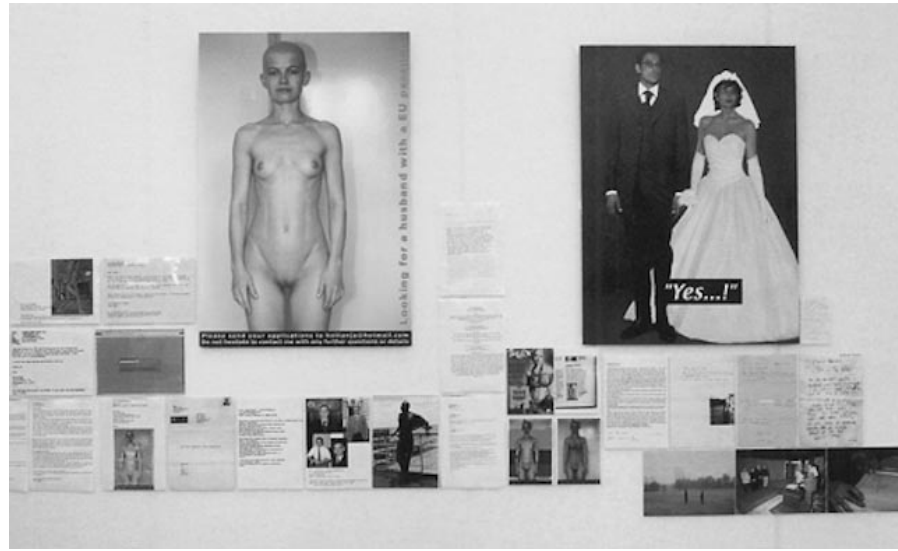


Abb. 84:
Illegal Border Crossing, Installation (Detail), Fotos: Rasmus Jurkatam; in:
<<http://www.mamsie.bbk.ac.uk/articles/10.16995/sim.210/>>,
13.07.2016.

JANINE ANTONI, *SLUMBERS*



Abb. 85:
Janine Antoni, *Slumbers*, 1991, Performance, Webstuhl, Bett, Tuch,
Schlaf-EKG; in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 517.

JANINE ANTONI, *SLUMBERS*

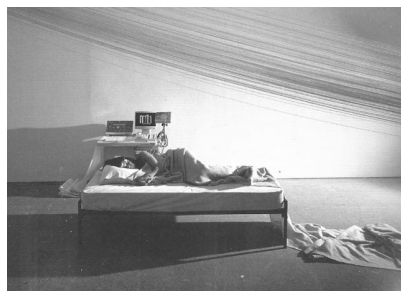


Abb. 86:
Janine Antoni, *Slumbers*, 1993, Performance, Webstuhl, Bett, Tuch,
Schlaf-EKG; in: HEATHFIELD/JONES 2012, S. 518.

HERMANN NITSCH MUSEUM

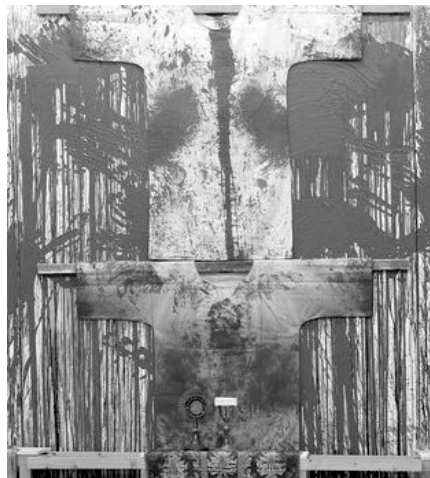


Abb. 87:

Oben: Ausstellungsansicht *Sinne und Sein*, vom 07.04.2013 bis 31.08.2014; in: <http://www.nitschmuseum.at/de/ausstellungen/sinne-und-sein>, 13.07.2016. Unten: Detail eines Schüttbildes in der Ausstellung *Das frühe Werk*, 22. Mai bis 15. April; in: <http://kurier.at/kultur/der-junge-nitsch-wachs-und-blutbilder/710.203/slideshow>, 25.08.2015. Rechts daneben Robert Rauschenberg, *Dylaby* (Combine Painting), 1962, Gagosian Gallery; in: <http://artobserved.com/2010/11/go-see-new-york-robert-rauschenberg-at-gagosian-gallery-west-21st-street-october-29-through-december-18-2010/>, 25.08.2015.

SEVEN EASY PIECES



Abb. 88:

Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (9. November bis 15. November 2005), Performance von Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974), 2005, Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Original Performance in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 1974; in: BIESENBACH 2010A, S. 186.

SEVEN EASY PIECES



Abb. 89:

Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (9. November bis 15. November 2005), oben: Performance von Valie Export's *Aktionshose: Genitalpanik* (1969), 2005, Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 191. Unten: Performance von Gina Panes *Porträts* (1973), Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 192–93.

SEVEN EASY PIECES



Abb. 90:
Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (9. November bis 15. November 2005), links: Performance ihres eigenen Werkes *Lips of Thomas* (1975), 2005, Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 199. Rechts: Performance von Vito Accontis *Seedbed* (1972), Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Original Performance 15. bis 29. Januar 1972, Sonnabend Gallery, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 189.

SEVEN EASY PIECES

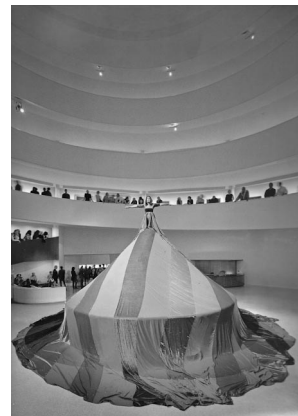


Abb. 91:

Marina Abramović, *Seven Easy Pieces* (9. November bis 15. November 2005), links: Performance von Joseph Beuys *Wie man dem Toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), 2005, Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 195. Original Performance 26. November 1965, Galerie Schmela, Düsseldorf. Rechts: Performance *Entering The Void*, Dauer: 7 Stunden, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; in: BIESENBACH 2010A, S. 201.

THE ARTIST IS PRESENT



Abb. 92:
Oben links: Marina Abramović, Konzeptfotografie *The Artist is Present* (2010), Museum of Modern Art. Oben rechts: Die Aktion *Nightsea Crossing* (1981–87) und unten *Conjunctions* (1983); in: BIESENBACH 2010A, S. 208, S. 138 und S. 145.

SEBASTIAN STUMPF



Abb. 93:
Sebastian Stumpf, *Water Basins*, 2014, Videoprojektion (Loop), 1/3; in:
<<http://www.galeriethomasfischer.de/artists/sebastian-stumpf>>,
15.06.2016.

DADA BERLIN



Abb. 94:
Erste internationale DaDa-Messe (Erster Raum), 1920; in: BERGIUS 2000, S. 234.

DADA BERLIN



Abb. 95:
Erste Ansicht der DaDa-Messe mit Plakaten von Hausmann,
Heartfield und Grosz, 1920; in: BERGIUS 2000, S. 242.

QUI ZHIJIE

永和九年歲在癸卯暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩禊事
也羣賢畢至少長咸集此地有
崇山峻嶺茂林脩竹又有清流激湍
映帶左右引以為流觴曲水列坐
其次雖無絲竹管絃之盛一觴一詠
亦足以暢敘幽情是日也天朗氣
清惠風和暢仰觀宇宙之大俯察
品類之盛所以遊目騁懷足以極視
聽之娛信可樂也夫人之相與俯仰
一世或取諸懷抱悟言一室之內或因寄所託放浪形骸之外雖趣舍萬
殊靜躁不同當其欣於所遇暫得
於己快然自足不知老之將至及
其所之既倦情隨事遷感慨係
之矣向之所欣俯仰之間以為陳迹
猶不能不以之興懷況脩短隨化
終期於盡古人云死生亦大矣豈
不痛哉每覽昔人興感之由若合一
契未嘗不臨文嗟悼不能喻之
於懷固知一死生為虛誕齊彭殤
為妄作後之視今亦猶今之視昔
悲夫故列叙時人錄其所述雖
世殊事異所以興懷其致一也後
之視者亦將有感於斯文

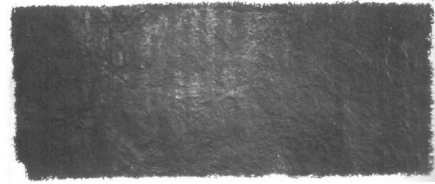
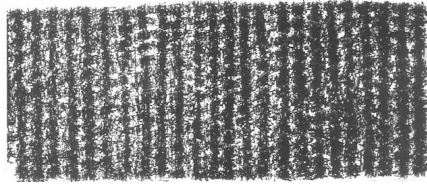


Abb. 96:
Qiu Zhijie, *Repeatedly Duplicating a Thousand Times "Lantingxu"*,
1990–7; in: JONES/HEATHFIELD 2012, S. 386.