

archiv performativ: Zur Tradierung von Performancekunst

Archive müssen sowohl handelnd angeeignet werden als auch Handlung provozieren können, um als Tradierungsmedium kulturell relevant zu bleiben. Dies gilt für alle Archive, besonders aber für die Archivierung und Tradierung von Performancekunst, die vom Forschungsprojekt *archiv performativ* im Spannungsverhältnis von Dokumentation und Weiterschreibung thematisiert wurden. Ein Ziel des Projekts war es daher, ein exemplarisches Modell zu entwickeln, das dem Anteil der künstlerischen Praxis in diesem Verhältnis einen grösseren Stellenwert einräumt, als dies in traditionellen, institutionalisierten Archiven sonst üblich ist.

Teil 1 Das Forschungsprojekt im Überblick

1.1 Vorgehen und Ablauf

1.2 Ausgangsthesen

1.3 Qualitative Forschung

1.3.1 Empirische Datenerhebung in Sammlungen / Archiven zu Performancekunst

1.3.2 Semistrukturierte Interviews und Recherchen in Sammlungen / Archiven

1.3.3 Interviews mit Nutzenden von Performance-Artefakten

1.3.4 Teilergebnisse aus den Evaluationen

1.4 Praxisgeleitete Forschung

1.4.1 Die *Host Clubs*, eine Reihe von Gesprächsanlässen

1.4.2 *archiv performativ: ein Modell*, ein Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt

1.4.3 *Recollecting the Act*, eine Tagung zur Tradierung von Performancekunst

1.5 Fragestellungen, Schwerpunkte und Ziele

Teil 2 Theoretische Verortung und Begriffsklärungen

2.1 Die Evidenz des Dokumentarischen

2.1.1 Das Dokumentarische in der Kunstpraxis

2.1.2 Das Dokumentarische im Feld der Performancekunst

2.2 Zur Aktualisierung von Performancekunst

2.2.1 Tradierung, Weiterschreibung, Überschreibung

2.2.2 Re-enactment / Re-Performance

2.2.3 Authentizität

2.3 Das ‹lebendige› Archiv als Grundlage der Tradierung von Performancekunst

Teil 3 Vergleichende Analyse von Performance-Artefakten

3.1 Auswahl der Fallstudien und Vergleichskriterien

3.2 Fallstudien

3.2.1 Mio Chareteau, *DAY-N*, Vergleich zwischen einem schriftlichen und zwei mündlichen Augenzeugenberichten

3.2.2 Gisela Hochuli, *Analyse der Biografien aus den Archivschachteln*, Vergleich zwischen Tonspur, Bilderreihe und Performancematerial

3.2.3 Dorothea Rust, *Re-enactment*, Vergleich zwischen Audioaufzeichnung und zwei Bilderreihen

3.2.4 Axel Töpfer und Boedi S. Otong, *Besenstudie #12*, Vergleich zwischen zwei Formen der Videoaufzeichnung

3.2.5 Ewjenia Tsanana, *Zeitempfinden in Performance-Zusammenhängen*, Vergleich zwischen Videoaufzeichnung und Performance-Text

3.2.6 Steffi Weismann, *LapStrap*, Vergleich zwischen Audioaufzeichnung und Bilderreihe

Teil 4 Forschungsergebnisse und Empfehlungen

4.1 Zur Konzeption von Sammlungen / Archiven

4.1.1 Begriffsklärungen

4.1.2 Das Performancearchiv als Ort der Tradierung und Weiterschreibung

4.2 Zum Umgang mit Artefakten

4.2.1 Die medieninhärenten Eigenschaften von Artefakten

4.2.2 Die Herstellung von Artefakten

4.2.3 Ausgewählte Links zu Institutionen und Projekten zur Herstellung, Erhaltung und Sichtbarmachung von Artefakten

Teil 1 Das Forschungsprojekt im Überblick

1.1 Vorgehen und Ablauf

Das Forschungsprojekt *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst* war konzipiert als anwendungsorientierte Grundlagenforschung. In der Forschungsphase 1 befragten wir Institutionen und Akteure zur Situation der Dokumentenlage und zum Umgang mit Dokumenten im Feld der Performancekunst. Des Weiteren recherchierten wir in Sammlungen und Archiven und führten Interviews mit Sammler/innen und Nutzenden von Performancedokumenten durch. Im Zentrum der qualitativen Evaluation standen die verschiedenen Dokumentationsmaterialien und -medien, die wir als Artefakte bezeichnen. Die Erkenntnisse aus dieser Forschungsphase flossen ein in die Konzeption des praxisgeleiteten Ausstellungs- und Vermittlungsprojekts *archiv performativ: ein Modell*. Einen Monat lang arbeiteten und experimentierten in der Forschungsphase 2 im Modellarchiv vier Forschungsteams – bestehend aus Künstler/innen, Vermittler/innen und Wissenschaftler/innen – mit den bereitgestellten Artefakten und mit spezifischen Fragestellungen zur Dokumentation und Weiterschreibung von Performancekunst. Im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act. Zur Tradierung von Performancekunst* setzten wir die Ergebnisse aus dem Modellarchiv mit vergleichbaren internationalen und nationalen Forschungsprojekten in Beziehung. Alle während des Modellarchivs und an der Tagung aufgeführten Performances wurden von den Projektmitarbeitenden dokumentiert. Aus diesem Material wählten wir in der Forschungsphase 3 sechs Performances für Fallstudien aus, in denen wir die medienspezifischen Tradierungseigenschaften bestimmter Artefakte analysierten und überprüften. Die Erkenntnisse aller Projektphasen sind im Teil 4 als Forschungsergebnisse und Empfehlungen zusammengefasst.

1.2 Ausgangsthesen

Der schwierige Zugang zu Dokumenten und Artefakten von Performances, die im Zeitraum von ca. 1970 bis heute entstanden sind, hat die Überlieferung und Vermittlung von Performancekunst zumindest in der Schweiz deutlich be- oder verhindert. Die praxisorientierte und künstlerische Forschung kann Modelle aufzeigen, die einerseits als Denkanstösse für theoretische und praktische Weiterschreibungen dienen und andererseits für die Realisierung eines prospektiven Performancearchivs nutzbar gemacht werden können.

Das Feld der Performancetheorie ist breit gefächert und von Kontroversen durchzogen. Die folgenden Zitate, die stellvertretend für bestimmte Haltungen innerhalb der theoretischen Diskurse stehen, dienen uns gleichsam als Leitgedanken und signalisieren zugleich eine Verortung unserer Überlegungen.

So unterstreicht das Zitat von Barbara Clausen die wechselseitige Konstitution von Performativität und Medialität.

«Das dieser Publikation zu Grunde liegende Bekenntnis besteht darin, dass der Umgang mit Performancekunst nicht mit dem authentischen Erleben anfängt und sogleich auch endet, sondern entgegen seinen ontologischen Ursprungsmythen als fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnisses zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen ist.»¹

Auch das folgende Zitat betont den engen Zusammenhang zwischen dem Livemoment und seinen medialen «Relikten». Nach Rebecca Schneider kann die Performance selber als eine Form von Dokument verstanden werden, weil und indem sie kulturelle Praktiken tradiert. Ebenso kann einem Dokument Performativität zugeschrieben werden.

“When we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both *act* of remaining and a means of reappearance (though not a metaphysics of presence) we almost immediately are forced to admit that remains do not have to be isolated to the document, to the object [...]”²

Das dritte Zitat von Barbara Büscher versteht das Archiv als Sammlung von medialen Weiterschreibungen, deren Zugänglichkeit die Bedingung für die Tradierung von Performancekunst darstellt.

«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 Wissens über vergangene Ereignisse anerkannt werden. Das Verhältnis zwischen Performance / Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden. Arbeiten am Archiv der Performance(-Kunst) verwandeln das «Verschwinden» in manifeste mediale Artefakte unterschiedlicher

¹ Clausen, Barbara, «After the Act. Die (Re)Produktion der Performancekunst», in: dies. / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *After the Act, Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2006, S.

² Schneider, Rebecca, «Performance Remains», in: *Performance Research*, 6(2), 2001, S. 103.

Provenienz.»³

1.3 Qualitative Forschung

1.3.1 Empirische Datenerhebung in Sammlungen / Archiven zu Performancekunst

Die Evaluation von 18 Schweizer und sieben ausländischen Sammlungsbeständen zur Performancekunst, die ausserhalb von Kunstmuseen und Kunsthallen verortet sind, ermöglichte uns einen ersten Überblick über die generelle Sammlungstätigkeit, d. h. über deren Umfang und Ausrichtung sowie über Struktur und Zugänglichkeit.⁴ Wir erhielten über die Befragung zudem detaillierte Angaben zu den Medien der Artefakte und deren qualitativem Zustand sowie deren Lagerung und Langzeitarchivierung. Anhand der Auswertung der Fragebögen wählten wir exemplarisch fünf Schweizer und drei ausländische Archive / Sammlungen aus, deren Vertreter/innen wir in Interviews befragten und deren Bestände wir vor Ort punktuell sichteteten. Zentrales Kriterium der Auswahl war, einen möglichst heterogenen Querschnitt von Sammlungen in der Schweiz zu untersuchen und diesen mit ausländischen Archiven zu vergleichen. So können zumindest in der Schweiz die Bezeichnungen «Performancearchiv» und «Sammlung von Performancedokumenten» weitgehend synonym verwendet werden, zumal es hierzulande kein explizites Archiv für Performance-Artefakte gibt. Zwar liegt bei den meisten Schweizer Sammlungen ein archivarisch-dokumentarisches Interesse vor, das aber in der Regel aus der unmittelbaren Kernaufgaben (wie z. B. Organisation von Performanceanlässen, Ausstellungen oder Festivals seit ca. 1970 bis heute) resultiert. Diese Tätigkeit ist jedoch mehr mit den Vorstellungen des Sammelns oder eher zufälligen Ansammelns verbunden als mit archivarischen Konzepten.

1.3.2 Semistrukturierte Interviews und Recherchen in Sammlungen / Archiven

Wir interviewten neun Vertreter/innen der acht ausgewählten Sammlungen, wobei wir die Befragung anhand der Informationen aus den vorangegangenen Erhebungen spezifizieren und akzentuieren konnten.⁵ In dieser Phase führten wir die einheitliche Verwendung des Begriffs «Artefakt» bzw. «Artefakt-Typ» ein. Darunter fassen wir alle Primärdokumente zusammen, die vor und während des Liveacts entstehen (z. B. Skripte, Konzepte), und alle in der Performance verwendeten audiovisuellen Dokumente und Materialien sowie alle Sekundärdokumente wie Fotografien, Videoaufzeichnungen, Texte, Augenzeugenberichte,

³ Büscher, Barbara, «LOST & FOUND. Performance und die Medien ihres Archivs.», in: *MAP – media | archive | performance*, 1/2009, S. 4, <http://perfomap.de> (letzter Zugriff am 3.5.2010).

⁴ Siehe Liste der befragten Sammlungen / Archive und den Fragebogen unter related documents.

⁵ Siehe Namen der Interviewten aus Sammlungen / Archiven und die Interviewfragen unter related documents.

Relikte etc.. Wir erhielten von den Interviewten Informationen zu laufenden Tätigkeiten und zur Sammlungsgeschichte sowie zur Bedeutung der einzelnen Artefakte und deren Zugänglichkeit. Letztere wird sehr unterschiedlich gehandhabt und reicht von regelmässigen Öffnungszeiten eines geordneten Archivs bis zu losem Material, das in Kisten in privaten Ateliers lagert. Die Artefakte wurden von allen Interviewten nicht nur für die Vermittlung, sondern auch für die Forschung als relevant gewertet. Deshalb unterstützten sie auch die Forderung nach einer breiteren Zugänglichkeit dieses Materials. In den meisten Fällen fehlen dafür jedoch die notwendigen Mittel. Bis auf drei der befragten Schweizer Sammlungen / Archive operieren alle auf der Basis von Eigeninitiative und ohne finanzielle Unterstützung. Bei den exemplarischen Recherchen in den Sammlungen / Archiven fokussierten wir uns auf folgende Fragen: Inwiefern ist das Material öffentlich sichtbar bzw. zugänglich? Welche Such- und Ordnungskriterien werden angewendet? Wie ist das Material beschriftet? Diese Fragen wurden anhand von zwei exemplarisch ausgewählten Künstler/innen bzw. Performances untersucht.

1.3.3 Interviews mit Nutzenden von Performance-Artefakten

Im dritten Schritt befragten wir elf Nutzende von Performance-Artefakten nach ihren diesbezüglichen Bedürfnissen, Einschätzungen und Erfahrungen.⁶ Die Interviewten brachten zumeist Erfahrungen aus mehreren Tätigkeitsbereichen mit, z. B. Künstler/innen, die kuratieren, dokumentieren, unterrichten und forschen. Wir fragten die Nutzenden nach dem Stellenwert, den die einzelnen Artefakttypen jeweils innerhalb der praktizierten Überlieferung von Performancekunst einnehmen. Des Weiteren stellten wir u. a. die Frage, was eine Videoaufzeichnung im Gegensatz zu einem Zeugenbericht leisten kann und welche Rolle medieninhärente Aspekte dabei spielen. Die Antworten der Befragten lassen folgende Schlüsse zu: Kurator/innen und Künstler/innen stehen dem Aussagepotenzial der Artefakte generell kritisch gegenüber, Letztere sehen zudem die Dokumentation häufig als ein «notwendiges Übel» für die Selbstpromotion. Im Unterschied dazu nutzen Forschende und Lehrende Artefakte in ihrer Arbeit eher unter einem historisch-kritischen Blickwinkel.

In der Einschätzung von technischen Aufzeichnungsmedien zeichnen sich zwei Haltungen ab. Die Erste kann mit dem Begriff der «Realismusgläubigkeit» verbunden werden: In ihr artikuliert sich die Annahme, dass «Wirklichkeit» über die technischen Medien (Fotografie, Video) vermittelt werden könne. Der Liveact als «Original» steht bei dieser Position im Vordergrund. Die Artefakte und Dokumente bleiben von untergeordneter Bedeutung. Die zweite Haltung lässt sich als «konstruktivistische Haltung» bezeichnen: Hier wird allen

⁶ Siehe Namen der interviewten Nutzenden, die Interviewfragen unter related documents und die veröffentlichten Interviews mit Schweizer Künstler/innen unter: http://www.sikart.ch/archiv_performativ.

Artefakten, auch der Fotografie und der Videoaufzeichnung, das Potenzial zugesprochen, fragmentarisches Wissen und Informationen über die Performance zu übermitteln. Aus dieser Sicht wird der Liveact gegenüber dem Artefakt nicht «überbewertet».

Alle Nutzenden konstatierten die Wichtigkeit von sprachbasierten Artefakten (Texte, Flyer, Bild-Text-Kombinationen) bei der Auseinandersetzung mit Performances. Ebenso betonten sie den Wert von mündlichen oder auch schriftlichen Erzählungen, denen eine nachvollziehbare Vermittlung des Liveacts zugesprochen wird. Dass Augenzeugenberichte allerdings ebenso viel über die Wahrnehmungsweisen der Rezipient/innen selbst aussagen, wurde von den Nutzenden nicht ausdrücklich benannt. Folgende Umsetzungen wurden hervorgehoben: Der Augenzeugenbericht als direkte mündliche Erzählung, in aufgezeichneter Form als Audioaufnahme oder in schriftlicher Form als Text, aber auch Interviews mit Künstler/innen, die – wie aufgezeichnete Augenzeugenberichte – in Sammlungen / Archiven heute noch weitgehend fehlen, wurden als wichtige «Informationsquelle» genannt.

1.3.4 Teilergebnisse aus den Evaluationen

Die Ergebnisse der Umfrage und die Interviews mit den Sammler/innen zeigten die Gesamtsituation auf und legten den Stellenwert und die Ausrichtung der jeweiligen Sammlungstätigkeit bzw. der Artefakte dar. Diese Informationen flossen in die Rechercheberichte ein. Aus diesen könnten z. B. Sammlungsporträts entstehen, die einem potenziellen Nachfolgeprojekt als Grundlage dienen würden. Die Auswertung aus den Interviews mit Nutzenden lieferte noch spezifischere Informationen über Bedarf und Nutzung von Artefakten sowie über deren Überlieferungseigenschaften. Die Interviews wurden codiert, um Aussagen miteinander vergleichen zu können. Daraus konnten die Kriterien abgeleitet werden, die für die Produktion, die Rezeption und die Beurteilung von Artefakten und Dokumenten als wichtig erachtet werden. Die Ergebnisse der Auswertungen aus den Fragebögen und den Interviews flossen in die Beschreibungen der Artefakttypen ein und dienten als Grundlage für die Repräsentation der Artefakte im Display des Modellarchivs.⁷

1.4 Praxisgeleitete Forschung

1.4.1 Die *Host Clubs*, eine Reihe von Gesprächsanlässen

⁷ Siehe Beschreibungen zu den verschiedenen Artefakttypen unter related documents.

Das partizipative Gesprächsformat Host Club⁸ bot uns die Möglichkeit, mit eingeladenen Fachleuten und interessierten Gästen den Umgang mit Performancekunst und ihren Artefakten sowie die Parameter einer lebendigen Archivpraxis zu diskutieren. Diese Gesprächsanlässe dienten uns einerseits als Instrument der Vernetzung und Vermittlung, andererseits zur Überprüfung unserer Forschungsfragen. Es fanden drei Host Clubs zu folgenden Themenschwerpunkten statt: Der Umgang von Sammlungen / Archiven und Nutzenden mit Dokumentationsmethoden und Artefakten. Des Weiteren wurde das Verhältnis von Livemoment versus dessen «Dokumentierbarkeit» und dessen Bedeutung diskutiert.

Die Host Clubs bestätigten u. a. folgende Vermutung über die Vorliebe für bestimmte Tradierungsmedien: Dem individuellen, persönlich gefärbten Bericht, wie er in einer mündlichen Erzählung oder einem aufgezeichneten Augenzeugenbericht sowie in einem subjektiv formulierten Text vorliegt, wurde ein grosses Überlieferungspotenzial zugestanden. Dieser Umstand führte dazu, dass der Aspekt einer sprachlichen «Wiedergabe» resp. Weiterschreibung von Performances in den Fokus rückte. Daher wurde für das Modellarchiv und die Tagung ein separates Schreibprojekt im Sinn einer erweiterten Dokumentationspraxis lanciert.

1.4.2 *archiv performativ: ein Modell*, ein Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt

Das Modellarchiv⁹ war ein Vermittlungs- und Ausstellungsprojekt, dessen Szenografie den Raum in einen Ausstellungsbereich, einen Präsentations-, einen Arbeits- und einen Aussenraum unterteilte.¹⁰ Es war einerseits ein öffentlich zugänglicher Präsentationsort von ausgewählten Materialien aus dem Performancearchiv des Kaskadenkondensators in Basel (1998–2008), andererseits dienten die Räume rund 20 eingeladenen Künstler/innen, Kurator/innen, Forschenden, Dozierenden und Studierenden aus dem In- und Ausland als Experimentierfeld und Forschungsstation.¹¹ Unsere Absicht war nicht, Artefakte im Sinn von auratisierten Kunstobjekten in einer Ausstellung zu präsentieren, sondern darum, einen Raum zu schaffen, in dem die experimentell Forschenden mit den nach Artefakttypen

⁸ Host Clubs sind inszenierte Gesprächsperformances mit Moderator/innen als Hosts. An verschiedenen Tischen mit freier Platzwahl werden Themen diskutiert, die von den Hosts als Input aufgeworfen werden. Der weitere Gesprächsverlauf wird zwar moderiert, den expliziten «Einsatz» – die Art und Weise der Kommunikation, die Intensität der Interaktion – bestimmt das Publikum jedoch selbst. Die offene Atmosphäre ermöglicht den Teilnehmenden verschiedene Partizipationsmodelle, die von konkreten Inputs über rege Teilnahme bis zur reinen Beobachterposition reichen. Marcel Schwald hatte dieses Gesprächsformat 2008 für verschiedene Veranstaltungsorte in Basel entwickelt. *Archiv performativ* führte eigene Host Clubs mit projektspezifischen Themen durch: *Host Club 1* (26.8.2010) und *Host Club 2* (10.12.2010) im Kaskadenkondensator, Basel; *Host Club 3* (24.6.2011) im Ausstellungsraum Klingental, Basel.

⁹ Für die kuratorische Auswahl der Artefakte von 44 Performances aus dem Archiv des Kaskadenkondensators und die Platzierung im Display war Julia Wolf in Zusammenarbeit mit dem Forschungsteam verantwortlich. Wolf schloss im Herbstsemester 2011/2012 ihren Master of Arts in Art Education zu diesem Thema ab.

¹⁰ Siehe das Raumkonzept von Michael Meier und Christoph Franz unter related documents.

¹¹ Ausstellungsraum Klingental, Basel, vom 14.8. bis 11.9.2011; siehe die Namen der beteiligten Forschenden im Modellarchiv unter related documents.

geordneten Dokumenten in Interaktion treten konnten. Der zentrale Aspekt dieser Anlage war, verschiedene methodische Zugänge und theoretische Ansätze von Weiterschreibungen im gegenseitigen Austausch der verschiedenen wissenschaftlichen und künstlerischen Felder zu erproben, zu diskutieren und in öffentlichen Veranstaltungen zu präsentieren – also Forschung auch als performativen Vorgang zu betreiben.

1.4.3 *Recollecting the Act*, eine Tagung zur Tradierung von Performancekunst

Die Tagung¹² thematisierte aktuelle theoretische Diskurse und künstlerische Positionen zur Performancekunst, zur Konstruktion von sozialem und kulturellem Gedächtnis, Gedächtnisorten und Archiven sowie zu Prozessen und Praxen ihrer Aktualisierung. Dabei standen die grundsätzlichen Möglichkeiten von Tradierung und Archivierung im Vordergrund, die auch hinsichtlich ihrer Überschneidungen mit Ansätzen der Gedächtnis- oder Medientheorie befragt wurden. Die Liveperformances während der Tagung behandelten auf vielfältige Weise die oben genannten Themen aus künstlerischer Perspektive. Einige Künstler/innen nahmen in ihren Präsentationen oder Liveperformances unmittelbar Bezug auf Themen und Ansätze, die sich aus der Zusammenarbeit im Modellarchiv herausgebildet hatten. Die transdisziplinäre Tagung ermöglichte dadurch nicht nur die Vorstellung unterschiedlicher praxisorientierter Methoden der Weiterschreibung, sondern auch deren fachspezifische Diskussion. Dabei wurde deutlich, dass es viele künstlerische Methoden der Tradierung gibt, die zur Theorie- und Geschichtsbildung beitragen können. Es ging uns auch hier darum, einen Raum zu schaffen, in dem Wissen ausgetauscht und reflektiert werden kann und wo voneinander gelernt werden kann.

1.5 Fragestellungen, Schwerpunkte und Ziele

Innerhalb des Forschungsprojekts haben sich folgende Fragestellungen und Schwerpunkte als weiterführend erwiesen:

A) Welche spezifischen Qualitäten und Eigenschaften der Tradierung und Weiterschreibung zeigen sich in Artefakten von Performancekunst?

Ergebnisse aus den Interviews wurden qualitativ kategorisiert und auf die verschiedenen Artefakttypen im Modellarchiv angewandt. Anschliessend analysierten, verglichen und überprüften wir Artefakte (Fotografien, Videoaufzeichnungen, Texte, Skizzen, Augenzeugenberichte, Relikte), die im Rahmen des Modellarchivs und der Tagung entstanden waren (siehe Teil 3); diesbezüglich verlangte unsere eigene Involviertheit und

¹² Kaserne Basel vom 6. bis 8.10.2011, siehe Beteiligte und Programm der Tagung unter related documents (Flyer und Tagungsmappe).

eine die damit einhergehende mögliche mangelnde Distanz zum Untersuchungsgegenstand eine kritische Reflexion. Die abschliessenden Ergebnisse flossen in die Empfehlungen ein (siehe Teil 4).

B) Wie und wodurch lassen sich Nutzende von den Artefakten und Materialien inspirieren und zu Weiterschreibungen anregen?

Im Zusammenhang mit den Recherchen in den ausgewählten Archiven versuchten wir, die Ein- und Ausschlussverfahren zu eruieren und deren Transparenz sowie die Zugänglichkeit der Dokumente zu überprüfen. Durch die qualitative Evaluation stellten wir fest, dass diesbezüglich ein Desiderat besteht, denn nur durch zugängliche Artefakte kann sich Performancekunst überhaupt in die Geschichte einschreiben. Eines unserer Ziele in der praxisgeleiteten Phase war es deshalb, modellhaft zu zeigen, wie ein «Archiv» performativ in Bewegung gesetzt werden kann, d. h., wir forschten mit Nutzenden zu Aktualisierungsmethoden von Performancekunst. Wir konnten aufzeigen, dass sich die künstlerische Forschung ebenso an der Weiterschreibung und Theoriebildung von Performancekunst beteiligt, wie dies die theoretische Forschung unternimmt. Dabei hat sich die Vermutung bewahrheitet, dass Performancekunst besonders gut geeignet ist, um über Konzepte und Methoden der Weiterschreibung nachzudenken (siehe Teil 2, 3 und 4). In der Auswertungsphase unternahmen wir in Kooperation mit dem Medienarchiv der Künste der ZHdK erste Schritte, um die Artefakte unserer Fallstudien in einer einheitlichen, recherchierbaren Datenstruktur exemplarisch sichtbar zu machen.¹³ Präventive konservatorische Überlegungen und technische Aspekte der Erhaltung von Artefakten konnten aus Zeitgründen nicht berücksichtigt werden. Wir verweisen deshalb auf andere Projekte, die diesen Fragen seit längerem nachgehen (siehe Links im Teil 4).

C) Welches sind die intentionalen Verschiebungen und der Mehrwert, die die «ursprüngliche» Idee einer Performance durch verschiedene Formen der Aufzeichnung oder andere performative Methoden der Weiterschreibung erfährt?

Mit unserer Forschung konnten wir u. a. darlegen, dass Re-enactments als eine Form der Tradierung – gewollt oder ungewollt – am derzeitigen Hype nach Authentizität von «Original» und Präsenz beteiligt sind. Sie sind neben Re-Performances und anderen Aneignungsstrategien als eine von vielen Tradierungsmethoden zu verstehen. Diesbezüglich scheinen sich insbesondere «ikonische» Performances, die stark an eine Künstlerpersönlichkeit geknüpft sind (z. B. Joseph Beuys oder Marina Abramovic) einer kritisch-produktiven Weiterschreibung zu entziehen, während Arbeiten, denen eine Handlungsanweisung oder ein Score zugrunde liegt, dies geradezu herauszufordern

¹³ Siehe Performance-Vokabular für die MAdeK-Datenbank unter related documents.

scheinen. Dabei ist immer zu hinterfragen, wie sich Performances historisch verorten und kontextualisieren lassen, welche Motivationen einer Aktualisierung sich finden und ob und wozu sie das Konzept der «ursprünglichen» Idee (un-)bewusst um- oder überschreiben (siehe Teil 2, 3 und 4).

Teil 2 Theoretische Verortung und Begriffsklärungen

2.1 Die Evidenz des Dokumentarischen

Als ein Resultat unserer qualitativen Evaluationen plädieren wir für eine möglichst umfassende Dokumentenlage, um Weiterschreibung und Repräsentation von Performancekunst zu ermöglichen. Artefakte von Performancekunst sind die Grundlage, um in der Zukunft künstlerische Performancekonzepte kritisch lesen, beurteilen, reflektieren und tradieren zu können. Aus diesem Grund erachten wir es als notwendig, Methoden und Formen des Dokumentarischen in der Performancekunst mit dem Diskurs des Dokumentarischen im Kunstkontext allgemein zu verknüpfen. Daraus lassen sich Schlüsse sowohl für die Herstellung als auch für die Handhabung und Beurteilung von Performance-Dokumentationen und Artefakten ziehen.

2.1.1 Das Dokumentarische in der Kunstpraxis

Die Filmemacherin und Kunstwissenschaftlerin Hito Steyerl¹⁴ arbeitet heraus, dass im Diskurs des Dokumentarischen schon seit jeher zwei Fronten aufeinanderstossen: einerseits die Position, die an der realistischen Abbildung der über technische Apparate hergestellten Bilder festhält und an den Wahrheitsgehalt der dokumentarischen Aufzeichnung glaubt, d. h. der Kamera ebenso traut wie den eigenen Augen: auf der anderen Seite die konstruktivistische Position, die davon ausgeht, dass dokumentarische Bilder hergestellt werden und von Machtverhältnissen geprägt sind.¹⁵ Steyerl geht davon aus, dass die dokumentarische Form immer an Wahrheitsproduktion interessiert ist und spricht in diesem Zusammenhang von Dokumentalität.¹⁶ Die Wahrheit ist ein Produkt, das hergestellt und über dokumentarische Codes konstruiert wird, z. B. durch den Gebrauch von Schwarz-Weiss-Fotos, Interviews, Statistiken und Briefen. Dies ist eine Dokumentalität, die mit Authentifizierungsstrategien arbeitet, z. B. mit Kunstdokumentationen, in denen Performances oder Interventionen abgebildet sind, die bestimmte Effekte im sozialen/politischen Feld veranschaulichen und damit andere, neue Realitäten schaffen. Steyerl konstatiert, dass viele künstlerische Arbeiten sich mit diesem Stil schmücken und so tun, als ob sie an der Wahrheit interessiert sind, anstatt Ursachen auf den Grund zu gehen. Sie unterscheidet zwei Formen des Dokumentarischen, die auf historische Ereignisse

¹⁴ Filmemacherin, Autorin, lehrt am Centre for Cultural Studies des Goldsmiths College, University of London. Sie dissertierte zu dokumentarischen Formen im Kunstfeld.

¹⁵ Vgl. Steyerl, Hito, «Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität», in: Karin Gludovatz / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 91–107.

¹⁶ Steyerl, Hito, «Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld», Verlag Turia + Kant, Wien 2008, S. 18.

rekurrieren: die realistische Form und die reflexive Form. Während sich die realistische Form am meisten des Wahrheitsmythos bedient, laufe die reflexive Form Gefahr, einen ›potenzierten Realismus‹ zu erzeugen. Beide Formen fordern deshalb ein breiteres Wissen über Fiktionalität und Dokumentalität. Bei all diesen Verunsicherungen sei es wichtig, mit einer kritischen Distanz die Konstruktion der Wahrheit von Bildern zu hinterfragen. Steyerl schlägt vor, nach dem Ausdruck statt nach der Repräsentation der dokumentarischen Bilder zu fragen: «Was sich im hysterischen Gewackel des CNN-Bildes (Irakkrieg) ausdrückt, ist die generelle Intransparenz und Verunsicherung einer ganzen Epoche. ... die durch mehr und mehr Bilder definiert wird, auf denen weniger und weniger zu sehen ist. Die Form ihrer Konstruktion stellt das reale Abbild ihrer Bedingungen dar.» Mit einem Appell, der an die Produzent/innen gerichtet ist, fordert Steyerl «eine Ethik des Dokumentarischen in der Kunst, aus der mehr Schlüsse gezogen werden können».¹⁷ In einem kürzlich ausgestrahlten Radiogespräch erweitert sie ihre Forderung mit der Aussage: «(...) aber ich glaube, dass Bilder, wenn auch oft nicht auf den Ebenen, auf denen wir sie vermuten, wirklich in der Lage sein können, Momente der Realität festzuhalten. Wenn das nicht der Fall wäre, dann könnten wir Dokumentaristen es aufgeben.»¹⁸

2.1.2 Das Dokumentarische im Feld der Performancekunst

Wir konzeptualisieren die Performance-Dokumentation folgendermassen: Jede Art der Dokumentation einer Performance ist eine Übersetzung in ein anderes Medium und demnach eine Weiterschreibung, wobei Artefakte entstehen. Wir verstehen unter Performance-Dokumentation die Summe aller Dokumentationsmaterialien. Jene, die für die Vorbereitung einer Performance benutzt oder hergestellt werden, wie auch Materialien und Medien, die während einer Performance eingesetzt werden, sowie alle medialen Aufzeichnungen, die während der Aufführung entstehen und in Folge die Rezeption und Weiterschreibungen ermöglichen.

In der Diskussion um die Performance-Dokumentation stellt sich nun die Frage des Dokumentarischen, also der Herstellung von Wahrheit und Wissen, wiederum etwas anders. Selbstverständlich ist auch der Performance-Dokumentation inhärent, einen Bezug zum Livemoment herstellen zu wollen. Die Dokumente sollen als Substitut des Ereignisses den Beweis erbringen, dass tatsächlich ein Ereignis stattgefunden hat. Nachdem die Performancetheorie der Negierung der Geschichtsschreibung während 30 Jahren

¹⁷ Ebd., Steyerl, 2008, S. 10–15. Den Begriff leitet sie von Michel Foucaults Begriff der Gouvernementalität ab (Macht über die Produktion von Wahrheit).

¹⁸ Vgl. Steyerl, Hito, in: <http://www.br.de/radio/bayern2/import/audiovideo/artmix-gespraech232.html> (letzter Zugriff am 31.7.2009).

zugearbeitet hat – gemeint ist damit, dass sie nur auf Präsenz und das Liveerlebnis setzte, deren Flüchtigkeit betonte und von jeglicher Dokumentation abriet¹⁹ – hat sich die Diskussion in den 1990er Jahren von der ontologischen in eine phänomenologische Dimension des Beweisens verlagert. Dahingehend, dass Erkenntnis und Wissen gewonnen werden kann darüber, was in Dokumenten erscheint. Zusammenfassend sind es drei Bewegungen, die diese Veränderung in der Bewertung von Performance-Dokumentation hervorgebracht haben.

Eine davon initiierte Amelia Jones, die 1998 feststellte, dass das Performanceereignis die Performancefotografie benötige, um das Ereignis überhaupt erst zu statuieren.²⁰

Performance wird laut Jones erst durch ihre Dokumente zu einem Werk. Im amerikanischen Copyrightgesetz gilt ein Werk erst als solches, wenn es als Kopie vorhanden ist. Eine Liveperformance, die nur im Moment der Aufführung für ein Publikum existierte und in keiner Weise schriftlich oder technisch aufgezeichnet wurde, ist vom Copyright ausgeschlossen und kann kaum als geistiges Eigentum eingefordert oder definiert werden.²¹

Philip Auslander postulierte zudem, dass die Dokumentation oder Dokumente zuweilen selbst zum Ereignis werden können und nicht unbedingt ein Zeugnis sein müssen. Er spricht damit den Umstand an, dass bereits in den 1970er Jahren Performances für die Kamera entstanden, denen nicht eine Aufführung vor Publikum vorausgegangen war.²² Barbara Clausen akzentuiert dies, indem sie anhand von Beispielen aufzeigt, dass es Liveperformances gibt, die nur in medialisierter Form vollständig rezipiert werden können. Sie führt das Beispiel von Peter Weibels subversiver Intervention «Polizei lügt» in Wien an. Erst auf dem Foto²³ erschliesst sich die Aktion: Peter Weibel hält ein Schild hoch, auf dem das Wort «lügt» steht. Er hält es genau unter die Leuchtschrift eines Polizeipostens, auf dem «POLIZEI» steht. Seine Aktion liess er aus diesem Blickwinkel ablichten, sodass erst in der Fotografie die subversive Botschaft gelesen werden kann. «Weibels Status als Performer wird erst in der Rezeption der Dokumentation bewiesen.»²⁴

¹⁹ Hiermit ist Peggy Phelans Argumentation angesprochen, dass sich Performance vor allem durch ihr Verschwinden auszeichne. Vgl. Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993.

²⁰ Jones, Amelia, "Presence" in: *Absentia: Experiencing Performance as Documentation* in: *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 11–18, published by: <http://www.jstor.org>

²¹ Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge London and New York 1999, p. 131–133.

²² Auslander, Philip, «Zur Performativität der Performancedokumentation», in: Barbara Clausen / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *After the Act. Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2006, S. 27.

²³ Weibel, Peter, *Polizei lügt*, 1977, Aus der Serie «Offenes Werk».

²⁴ Clausen, Barbara, Dokumente zwischen Aktion und Betrachter, veröffentlicht auf der Website www.performap.de (heruntergeladen am 3.5.2010).

Als dritte Bewegung muss Rebecca Schneiders Ansatz genannt werden. Sie stellt fest, dass die Performance selbst eine Form von Dokument ist, da durch sie kulturelle Praktiken tradiert werden. Zum Beispiel werden im Tanz historische Codes in Form eines Repertoires verkörpert und überliefert. Unter einem Dokument versteht sie nicht nur einen sicheren Wert, der bewahrt wird, sondern alles, was zu einer Handlung verleitet, also performativ ist und im gleichen Mass das Verschwinden und das Erscheinen von etwas in sich trägt.²⁵ Durch diese Sichtweisen kann eine Neudefinition von Dokumentation im Feld der Performance vorgenommen werden. Laut Auslander ist es nicht prioritär, das Ereignis durch Dokumente möglichst genau zu rekonstruieren, sondern die Performance über Dokumente einem grösseren Publikum zugänglich zu machen. Wenn davon ausgegangen wird, dass Performance Erkenntnis produziert und Dokumente eine Performance erst hervorbringen, hat dies Einfluss darauf, wie mit Dokumenten von Performancekunst historisch und vermittelnd gearbeitet werden kann und wie diese aufbewahrt werden. Ein Performancearchiv darf deshalb nicht eine passive Sammlung sein, sondern soll ein Ergebnis aus performativen Verfahren und Tätigkeiten sein sowie deren Reflexion einschliessen.

2.2 Zur Aktualisierung von Performancekunst

2.2.1 Tradierung, Weiterschreibung, Überschreibung

Performancekunst hat mehr noch als andere Kunstformen den Nachteil, dass sie sich ohne die Auseinandersetzung mit Artefakten nicht tradieren lässt und folglich nicht in die Geschichte einschreibt. Unsere Untersuchung beschäftigt sich mit dokumentarischen Artefakten und mit deren Tradierungs- und Repräsentationspotenzialen sowie Methoden und Strategien der Weiterschreibung durch wissenschaftliche und künstlerische Praxis. Hierzu ist eine Begriffsklärung erforderlich: Tradierung lehnt sich nicht an den Begriff der ›Tradition‹ an, unter dem fälschlicherweise oft eine Art statisches Gedächtnis verstanden wird. Sigrid Schade und Silke Wenk konzeptualisieren den Begriff der Tradierung derart, dass die kulturellen Prozesse der Gedächtnisbildung über performative Praktiken und die damit verbundenen Akteur/innen thematisiert werden können. Mit Judith Butler argumentieren sie, dass die performativen Praktiken der Tradierung immer auf Praktiken der Wiederholung basieren, und Wiederholung bedeutet, dass eine Verschiebung oder

²⁵ Vgl. Schneider, Rebecca, *Performance Remains. Performance Research*. 6.2 On Maps, Dartington/UK 2001, S. 100–108 digital (www.routledge.com).

Abweichung vom Vorbild stattfindet, sei sie beabsichtigt oder unbeabsichtigt.²⁶ Die Begriffe der Tradierung und der Weiterschreibung verwenden wir synonym in der Annahme, dass Tradierung immer eine Art der Weiterschreibung (intentional oder zufällig) darstellt. Unter Weiterschreibung verstehen wir neben der Herstellung von Artefakten verschiedene Methoden wie Re-enactments, Re-Performances und andere Aneignungsstrategien in künstlerischen Formaten, die sich unter dem Oberbegriff Tradierung zusammenfassen lassen. Diese Methoden erzeugen graduell unterschiedliche Überlieferungsintensitäten und Leistungen: von historischer Treue zum ›Original‹ im Re-enactment zur interpretativen Übersetzung in einer Re-Performance bis zur Neu- oder Andersschreibung in einem künstlerischen Werk. Der Begriff der Weiterschreibung wird in der Auswertung dort angewendet, wo der Anteil der Verschiebung oder Abweichung erkennbar ist, also auch auf Artefakte. Unter dem Begriff der Überschreibung im Sinn eines Palimpsests²⁷ hingegen ist eine deutliche Überlagerung des Intentionalen oder Spezifischen einer Arbeit gemeint. Was spezifisch für eine Performance konstituierend war – zum Beispiel eine radikale Idee in einem spezifischen historischen Kontext – scheint in einem Artefakt oder in einer Weiterschreibung nicht mehr durch, sondern evoziert einen komplett anderen Inhalt.

2.2.2 Re-enactment / Re-Performance

Als Re-enactment (auf Deutsch Nachstellung oder Wiederaufführung) sind ausserhalb der Performancekunst angesiedelte Projekte oder theatralische Inszenierungen gemeint, die vor Publikum aufgeführt werden, z. B. faktentreue historische Nachstellungen von vergangenen gesellschaftlichen oder militärischen Ereignissen zu deren Aufarbeitung. Es sind Aufführungen, die sich an einer Praxis orientieren, die dem vergangenen Geschehen so nahe wie möglich kommen soll und dieses erneut aufleben lassen. In der Performancekunst wird das Re-enactment als eigenständige Wiederaufführung verstanden, die sich an einer Performance von anderen Künstler/innen oder einer eigenen Aufführung orientiert. Dabei kann es sich auch um Selbstsetzungen und Aneignungen handeln, die sich stark von den ursprünglichen Performances lösen (vergleiche Marina Abramovic, "Seven Easy Pieces"). Das Re-enactment kann aber auch als eigenständige Aufführung vor Publikum zu einer Aktualisierung einer Performanceidee führen. Da das Re-enactment eine künstlerische Tradierungsmethode ist, die sich stark am Konzept der Liveness und des Authentischen ausrichtet, beteiligt sie sich am derzeitigen Authentizitätshype, von dem wir mit unserem

²⁶ Vgl. Schade, Sigrid / Wenk, Silke, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in eine transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S. 121–124.

²⁷ Palimpsest (*palin* «wieder» *psaein* «reiben, (ab-)schaben») ist eine antike oder mittelalterliche Manuskriptseite oder Rolle, die beschrieben, durch Schaben oder Waschen gereinigt und danach neu beschrieben wird.

Projekt nicht ausgeschlossen sind. Wir empfehlen deshalb, den Begriff des Re-enactment nicht inflationär zu gebrauchen, sondern ausschliesslich dann, wenn es um ein Wiederaufrufen eines vergangenen Liveereignisses geht. Unser Vorschlag ist, von Re-Performance zu sprechen, wenn es um Selbstermächtigungs- und Aneignungsstrategien geht wie Zitation oder Camouflage und wenn eine vormalige Performance bewusst interpretiert, kontextualisiert und weitergeschrieben wird.

2.2.3 Authentizität

Philip Auslander belegt, dass Authentizität²⁸ und Liveness durch Medialisierung immer schon miteinander verklammert waren. Reproduktionsmedien wie das Fernsehen erzeugen selbst den Eindruck von Liveness, von Verschwinden und Präsenz. Eine Übertragung eines Fussballspiels wird heute ganz und gar als Liveerlebnis empfunden. Besonders deutlich wird diese Verschränkung auch am Beispiel des Liveauftritts eines Rockstars, wenn das Publikum erwartet, dass das Konzert so klingen muss wie die Plattenaufnahme, welche die Authentizität vorgibt.²⁹

Den herrschenden Authentizitätshype verortet Imanuel Schipper³⁰ in seinem Dissertationsprojekt unter anderem historisch im Systemverfall der westlichen Welt nach 1989. Als weitere Gründe, die zu einer Sehnsucht nach dem Authentischen führten, zählt er die virtuellen Welten, die Globalisierung, die Verunsicherungen nach 9/11 und den Wirtschaftscrash auf. Durch die verschiedenen Medialisierungsschritte und die Entwicklung der Technologien (Foto, Video, Computer) hat sich der Begriff der Authentizität immer wieder verschoben und bleibt fluide, jedoch stets performativ. Er stellt sich also her in dem Moment, wo er benutzt wird. Die erlebten Authentizitätsgefühle sagen, so Schipper, mehr über die Produzent/innen selbst aus als über das rezipierte Objekt. Diesen Effekt hat auch die Marktwirtschaft entdeckt.

Heute werden innerhalb und ausserhalb des Kunstkontextes Gefühle des Authentischen anstatt «authentische Fakten» verkauft. Um es nochmals mit Steyerl zu sagen: «Im Zeitalter der digitalen Reproduktion wirken dokumentarische Formen nicht nur auf individueller Ebene ungeheuer emotionalisierend – sie stellen auch einen wichtigen Bestandteil

²⁸ Von griechisch «echt»; spätlateinisch «verbürgt, zuverlässig», bedeutet Echtheit im Sinn von «als Original befunden», laut Wikipedia (letzter Zugriff am 22.4.2012).

²⁹ Vgl. Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a mediatized culture*, Routledge London and New York 1999, S. 160.

³⁰ Imanuel Schipper (Theaterwissenschaftler, Schauspieler, Dramaturg) untersuchte im SNF-Forschungsprojekt «Sehn-Sucht nach Authentizität» die Inszenierung der Authentizität in zeitgenössischen Inszenierungen (<http://blog.zhdk.ch/authenticity>). Sein Dissertationsprojekt «Authentizität als genuin performativer Begriff» ist am Institut für Theaterwissenschaft der Uni Bern angegliedert (gemäss Gespräch am 13.3.2012).

zeitgenössischer Ökonomien des Affekts dar ... In der Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen, ... wird die Realität zum Event.»³¹ Aus diesen Gründen empfiehlt es sich, den Begriff zu vermeiden oder bei Gebrauch zu erwähnen, in welchem Sinn man etwas als authentisch bezeichnet.

2.3 Das ‹lebendige› Archiv als Grundlage der Tradierung von Performancekunst

Im Zusammenhang mit dem praxisorientierten Forschungsteil *archiv performativ: ein Modell* im Ausstellungsraum Klingental überprüften wir in einem modellhaften Arbeitsumfeld die These, dass Archive als Überlieferungsinstanzen handelnd angeeignet werden müssen und Handlung initiieren, um lebendig zu bleiben. Einerseits waren wir dafür auf Artefakte angewiesen, andererseits haben wir mit den Aktualisierungen neue Artefakte erzeugt. Mit diesem praxisgeleiteten Teilprojekt leisteten wir auf exemplarische Weise einen Beitrag zur performativen Weiterschreibung des Archivmaterials (Performances von 1998 bis 2006 des Kaskadenkondensators Basel). Dieses performative Verständnis eines Archivs bezieht sich nicht nur auf ein Archivkonzept, wie es Michel Foucault vorgestellt hat, sondern auch auf neuere Archivmodelle aus der Archivkunst und der Archivpraxis sowie auf Impulse, die jüngst die Archivwissenschaft selber in den Diskurs eingebracht hat. Während Foucault das Archiv als eine Methode der ständigen Umschichtung, Transformation und Konstruktion von Wissen und Aussagen durch die Akteur/innen denkt, die in spezifischen Diskursen verankert sind,³² arbeitet die Archivkunst mit dem Begriff des Re-Use. Diese Internet-Archivprojekte legen das Augenmerk auf Zugänglichkeit statt Speicherung.³³ Gemäss Heike Roms betone die Archivwissenschaft neuerdings, dass Dokumente erst durch Handlungen der Archivar/innen allererst zu Zeugnissen gemacht werden. Sie verwalten nicht nur, sie stellen Zeugnisse her, indem sie diese über Ablagesysteme, Klassifizierungen und dergleichen konstruieren.³⁴ Heike Roms war mit ihrem Oral-History-Projekt eine wichtige Referenz für unser Modellarchiv-Projekt.

Bei der Arbeit im und am Archiv müssen die Ein- und Ausschlussverfahren offengelegt und die Leerstellen mitgedacht werden, die ein Archiv ausmachen.³⁵ Demzufolge kann das Archiv als verortetes Gedächtnis verstanden werden. Wolfgang Ernst formuliert das so: «Wie jede Form des Gedächtnisses ist es weniger der Ort der historischen Aufbewahrung

³¹ Ebd., Steyerl 2008, S. 13

³² Ebeling, Knut / Günzel, Stephan, *Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Kadmos, Berlin 2009, S. 18

³³ Vgl. Fertig, Julia, «Die Archivfalle», in: *kunsttexte*. Sektion Künste, Medien, Ästhetik, 1/2011, S. 5–6, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-1/fertig-julia-3/PDF/fertig.pdf> (letzter Zugriff am 16.5.2012).

³⁴ Roms, Heike, «Das Ereignis als Evidenz, die Evidenz als Ereignis. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst», in: *MAP – media | archive | performance*, 2/2010, <http://perfoamap.de> ([letzter Zugriff am 24.2.2011](#)).

³⁵ Vgl. Ernst, Wolfgang, «Das Archiv als Gedächtnisort», in: Ebeling, Knut / Günzel, Stephan, op. cit. Anm. 3, S. 187.

denn ein Ort der Bereithaltung, der Zurverfügungstellung und Aktualisierbarkeit; von daher gilt es, medienarchäologisch eher nach der Verkettung seiner Funktionen denn nach seiner referentiellen Illusion namens Geschichte zu fragen.»³⁶ Dies gilt im besonderen Mass für Archive von Performancekunst, die erst über ihre Präsenz und Zugänglichkeit eine Tradierung und Weiterschreibung ermöglichen. Wie unsere Befragung am Anfang des Forschungsprojekts ergab, sind Archive zur Performancekunst wie das *Franklin Furnace Archive* in New York und *de Appel* in Amsterdam, die seit den 1970er Jahren bestehen, die Ausnahme. In der Schweiz gibt es kein Archiv für Performancekunst. Jedoch bewahren Künstler/innen, Veranstalter/innen und ein paar einzelne (halb-)private Sammlungen und Performance-Dokumentationsmaterialien auf, die aber wegen fehlender Ressourcen nicht bewirtschaftet werden (siehe Ergebnisse Teil I). Dieser Umstand führt dazu, dass Artefakte von Performancekunst zwar hergestellt und zum Teil auch aufbewahrt werden, aber in der Regel schwer oder nicht zugänglich sind. Wir plädieren deshalb analog zu den derzeitigen Bemühungen in den Bereichen Tanz und Theater für die Schaffung eines Schweizer Performancearchivs, wozu die Ergebnisse unserer Forschung einen Beitrag leisten wollen.

³⁶ Ernst, Wolfgang, op. cit. Anm. 6, S. 186.

Teil 3 Vergleichende Analyse von Performance-Artefakten

3.1 Auswahl der Fallstudien und Vergleichskriterien

In der praxisgeleiteten Forschungsphase entstand anhand der aufgeführten Performances im Modellarchiv und an der Tagung eine Fülle von Artefakten. Diese wurden grossteils von uns selbst produziert bzw. in Auftrag gegeben. Eine Auswahl davon haben wir für unsere Fallstudien genutzt und eingehend untersucht. In Abgrenzung zu anderen Performance-Forschungsprojekten, bei denen meistens bereits kanonisierte Werke analysiert werden, haben wir uns entschieden, mit Beispielen der zeitgenössischen Performancekunst zu arbeiten, in deren Entstehung und ‹Dokumentation› wir unmittelbar involviert waren.

Dieses Vorgehen führt naturgemäss zu dem Dilemma der Distanznahme. Neben unserer Funktion als Auftraggeberinnen und Dokumentaristinnen waren wir auch immer Augenzeuginnen der aufgeführten Performances. Die Analyse der Artefakte verlangte jedoch eine kritische Distanz zum Untersuchungsgegenstand, was in Anbetracht der engen zeitlichen Nähe und unserer persönlichen Vorlieben nicht immer einfach zu bewerkstelligen war. Um diesem Aspekt genügend Aufmerksamkeit schenken zu können und in der Fülle des vorhandenen Materials nicht den Überblick zu verlieren, beschränkten wir uns auf eine exemplarische Auswahl an Performances und Artefakttypen.

In den Fallstudien orientierten wir uns an Methoden einer medien- und kunstwissenschaftlichen Quellenkritik, indem wir die Artefakte im Hinblick auf ihre Überlieferungsintensitäten befragten. Dabei war es uns ein Anliegen, so wenig wie möglich subjektiv zu werten. Es ist uns allerdings bewusst, dass wir in unseren eigenen Texten die Performances einer interpretierenden Weiterschreibung unterziehen.

Bei der Analyse der Tradierung bezogen wir kunst- und kulturtheoretische Ansätze in unsere Überlegungen ein. Dies ermöglichte uns eine gewisse ‹historische› Betrachtungsweise, um zwischen Konzept oder Idee einer Performance, deren Umsetzung(en) und den in den Artefakten aufscheinenden Tradierungen differenzieren zu können. Es war daher für unsere Analyse sehr hilfreich, die schriftlich verfassten Konzepte der Künstler/innen zur Verfügung zu haben. Neben diesen Konzepttexten untersuchten wir die folgenden Artefakttypen: Fotografien (Einzelbild oder Bilderreihe), Video- und Audioaufzeichnungen, schriftliche und mündliche Augenzeugenberichte sowie Performancetexte.

Um überhaupt eine Auswahl aus den Performances treffen zu können, verfassten wir im Anschluss an Modellarchiv und Tagung kurze Beschreibungen der Performances und extrahierten daraus die Themenfelder und Diskurse, die mit unseren Forschungsfragen korrelierten. Im Weiteren ordneten wir den verschiedenen Performances charakterisierende

Begriffe zu. Um nicht ins Dilemma einer hierarchisierenden Struktur zu geraten, die unserer Meinung nach im Feld der Performancekunst nicht greifen kann, entschieden wir uns, von ›Genres‹ zu sprechen, die gleichwertig nebeneinander existieren. Die jeweiligen ›Genrebegriffe‹ basieren auf inhaltlichen, formalen und strukturellen Parametern der Performances. Es ist uns bewusst, dass wir sowohl mit der gewählten Begrifflichkeit als auch mit diesen Zuweisungen unseren eigenen Blickwinkel offenlegen. Unsere Untersuchungen möchten aufzeigen, welche Artefakte und Artefaktkombinationen sich für die Tradierung eines bestimmten Performance-Genres eignen.

Das Auswahlverfahren der Performances für die Fallstudien erfolgte zweistufig. Den Ausgangspunkt bildete unser individuelles Forschungsinteresse. Danach überprüften wir Umfang und Qualität der zur Verfügung stehenden Artefakte und passten gegebenenfalls die Auswahl an. Jedes Teammitglied entschied sich daraufhin für zwei Fallstudien. In den Fallstudien verglichen wir zuerst verschiedene Artefakte, Artefakttypen oder Aufzeichnungsmethoden miteinander resp. befragten die jeweiligen medienspezifischen Weiterschreibungsintensitäten. In dem Zusammenhang überprüften wir allfällige Übereinstimmungen oder Abweichungen zu unseren bereits gewonnenen Erkenntnissen aus den Interviews und banden diese an Diskurse von Performativität, Medialität, Gedächtnis / Archiv / Erinnerung, über das Dokumentarische und das Verhältnis von Bild und Raum. Welche Rolle der Körperübertragung in der Tradierung von Performancekunst zukommt, wurde von uns nicht weiter beleuchtet, da der Körperdiskurs in der Performancetheorie bereits umfangreich (aus-)diskutiert wurde. Es wäre jedoch für ein nachfolgendes Projekt gewinnbringend, die spezifische Tradierung von Körperübertragungen (z. B. in Form von körperlichen Gewohnheiten, Gesten, Tanz), d. h. die sogenannte Body-Body-Transmission, genauer zu untersuchen. Die Performancetheoretikerin Rebecca Schneider hat dazu bereits 2001 Überlegungen formuliert.³⁷

Die Kriterien für die Untersuchung der Tradierungsleistung von Artefakten orientierten sich an den Erkenntnissen, die wir aus den Interviews gewonnen hatten:

- die informative Ebene, d. h. die an den Werkprozess gebundenen inhaltlichen, formalen und konzeptuellen Aspekte sowie der Einsatz der Mittel
- die Dimension der Wahrnehmung, d. h. zeitliche, räumliche, atmosphärische, visuelle, auditive, olfaktorische / haptische sowie leibliche Wahrnehmungsprozesse
- die Ebene des Publikums, d. h. seine Reaktionen und seine affektive Beteiligung

³⁷ Vgl. Schneider, Rebecca, *Performance Remains. Performance Research*. 6.2 On Maps, Dartington/UK 2001, S. 100–108 digital (www.routledge.com).

- die kontextuelle Ebene, d. h. Aussagen über die Institution, die ortsspezifischen Gegebenheiten sowie die (kultur-)politischen und historischen Rahmenbedingungen.

3.2 Fallstudien

3.2.1 Mio Chareteau, *DAY-N*, Vergleich zwischen einem schriftlichen und zwei mündlichen Augenzeugenberichten

Artefaktvergleich der installativen Performance *DAY-N* von Mio Chareteau (Künstlerin, Genf) vom 8. Oktober 2011 im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act: Zur Tradierung von Performancekunst in der Kaserne Basel*

A) Kurzcharakterisierung der Performance *DAY-N*

Die installative Performance *DAY-N* von Mio Chareteau im Rossstall der Kaserne Basel dauerte acht Stunden. Die Performerin zählte über die gesamte Zeit hindurch auf Französisch jede Sekunde. Am Boden kniend, sprach sie die Sekunden in das Mikrofon eines Headsets. Nach jeder Minute, die sie durchgezählt hatte, schrieb sie die Zahlen, von eins bis 60, auf eine neben ihr am Boden liegende Stange, und nach 60 Minuten stellte sie die Stange senkrecht in einen flachen Sockel und befestigte darauf einen Lautsprecher. Aus diesen Lautsprechern war das Zählen der Sekunden über ihre im Loopverfahren aufgezeichnete Stimme zu hören. Diese Abfolge wiederholte sie, bis insgesamt acht Metallstangen aufgestellt und mit Lautsprechern versehen waren.³⁸

B) Auswahl der Artefakttypen

Als Grundlage meiner Analyse wähle ich folgende drei Artefakttypen: Erstens ein mündliches Erinnerungsstatement von Irene Müller, das am 17. März 2012 in einer Audioaufnahme festgehalten wurde. Dieser Augenzeugenbericht entstand ein halbes Jahr nach der Aufführung. Des Weiteren beziehe ich mich auf einen Textbeitrag von Brigitte Mauerhofer, der auf ihrem subjektiven Augenzeugenbericht beruht, den sie am 13. Oktober 2011 auf dem Blog von *archiv performativ* veröffentlichte.³⁹ Der Beitrag entstand während des Livemoments und wurde nachträglich überarbeitet. Und zum dritten gehe ich auf ein verschriftlichtes Responding von Harald Krämer ein, das dieser mündlich am Ende der

³⁸ Diese Kurzbeschreibung basiert auf meiner Anwesenheit an der Performance *DAY-N* im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act*. Eine detailliertere Beschreibung erübrigt sich in diesem Fallbeispiel, weil die ausgewählten Artefakt-Typen die Performance sehr genau beschreiben.

³⁹ Vgl. <http://archivperformativ.wordpress.com/2011/10/13/textstuck-von-brigitte-mauerhofer/> (aufgerufen am 22.5.2012).

Tagung am 8. Oktober 2011 vortrug. Dieses von den Organisatorinnen in Auftrag gegebene persönliche Resümee über das gesamte Programm des letzten Tagungstages wurde uns als Bericht in schriftlicher Form zur Verfügung gestellt. Darin wird die Arbeit von Mio Chareteau mit wenigen Sätzen erwähnt und die beschreibende Passage wird in die folgenden Ausführungen miteinbezogen. Alle diese drei Artefakte sind subjektive mündliche und schriftliche Überlieferungsfragmente der Performance *DAY-N* und bilden die Grundlage für die Analyse. Weitere Artefakte, wie zum Beispiel Videoaufzeichnungen oder Fotografien als visuelles Material, sind bewusst nicht ausgewählt worden, um ausschliesslich die Aussageleistung dieser mündlichen und schriftlichen Augenzeugenberichte untersuchen zu können.

C) Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Überlieferungs- und Weiterschreibungsleistung durch die beiden Aufzeichnungsmethoden unter Berücksichtigung der Aspekte, die für die Performance konstituierend sind.

Die Artefakte vermitteln durch ihre medialen Gemeinsamkeiten und die subjektive Umsetzung der Autor/innen einen differenten Einblick in die Arbeit *DAY-N*. Sie geben als mündliche bzw. verschriftlichte Sprache dezidiert Auskunft über unterschiedliche Aspekte der Performance. Da dieser Artefakttyp kein Bildmaterial beinhaltet, bleibt die visuelle Umsetzung der Imagination der Leserin oder des Lesers überlassen. Die schriftlichen Artefakte repräsentieren zwei unterschiedliche Herangehensweisen, wobei erstens Brigitte Mauerhofer ihr «Textstück» als eine literarische Impression versteht und Harald Krämer in seinem Bericht einen subjektiven und interpretierenden Eindruck der Performance vermittelt. Beide Texte beinhalten einen deutlichen Reflexions- und Abstraktionsvorgang, der jedoch unterschiedlich formuliert wird.

Die zweite Herangehensweise findet sich in Irene Müllers mündlichem Statement, das 20 Minuten dauert und in dem sie ein halbes Jahr später sehr lebhaft erzählt, wie sie die Performance erlebte. Irene Müllers Statement gründet auf ihren detailgenauen Erinnerungen des Livemoments, und das Setting und der Ablauf der Performance sind darin gut überliefert. «Mio hat sich dann neben die erste Stange gesetzt, gehockt, am Boden gekniet. Man hat gesehen, sie bewegt die Lippen, sie spricht ganz leise in das Mikrofon von ihrem Headset. Das waren sehr rhythmische Lippenbewegungen. Irgendwann hat man dann auch gesehen, sie macht immer wieder so regelmässig Striche auf der Stange. Es wurde dann auch klar, sie zählt. Und wenn man sehr nahe rangegangen ist, ganz am Anfang, oder später, wenn man den Lautsprechern zugehört hatte, hat man genau gehört, dass sie Sekunden zählt, also immer bis sechzig. Dann machte sie einen Strich oder vielleicht hat sie

auch davor den Strich gemacht. Aber einfach die Markierung von der Minute, sie hat die Minute auf der Sekundenebene ausgezählt und dann hat sie wieder bei eins angefangen. Das eigentlich, bis sie die Stunde voll hatte. Dann hat sie das Headset abgesetzt und dann die Aufnahme via Technik auf den Lautsprecher ausgegeben. Also sprich, die Stange aufgestellt, auf dieser Platte fixiert, den Lautsprecher draufgesetzt und dann war der erste akustisch gespeicherte, aufgezeichnete Niederschlag von ihrer Handlung der letzten Stunde hörbar.»⁴⁰ Irene Müllers Augenzeugenbericht vermittelt den Ablauf der Performance, wobei sie sich an Einzelheiten erinnert, welche ihren Bericht anschaulich machen und seine subjektive Überlieferungsleistung verdeutlichen. Ihr Vorgehen ist an Erzählformen angelehnt, wie sie auch in der Oral History begegnen.

Die unterschiedlichen Ebenen der Berichte repräsentieren für mich die Performance *DAY-N* als Ganzes, wobei die Autor/innen in ihren schriftlichen und mündlichen Augenzeugenberichten fragmentarisch auf verschiedene Bereiche der Performance eingehen. Das waren einerseits die ununterbrochene physische Präsenz der Performerin über die Dauer von acht Stunden, dazu die erweiterte räumliche Präsenz mittels ihrer Stimme, die über die Lautsprecher zu hören war, sowie das installative Setting, das durch die verwendeten Materialien und Medien hergestellt wurde. Und andererseits war das im Vorraum des Rossstalls 1 der Kaserne anwesende Publikum wichtig, das die Möglichkeit hatte, die Performance über ihre gesamte Dauer zu verfolgen. Entsprechend der Ausführungen von Angelika Nollert kann die Arbeit von Mio Chareteau als eine «performative Installation»⁴¹ bezeichnet werden, weil der Ereignischarakter und die Repräsentation von Präsenz in ihr eine gleichermassen zentrale Rolle spielten.⁴² Mio Chareteau setzte diese «performative Installation» um, indem sie, wie in den von den verschiedenen Autor/innen erstellten Artefakten festgehalten ist, die Zeit in einen chronologischen Ablauf übersetzte und thematisierte. Die mediale Übersetzung manifestierte sich stündlich über die Lautsprecher, und die Loopeinstellung ermöglichte im Laufe der acht Stunden eine Überschneidung des vergangenen Zählens mit der Gegenwart.

Harald Krämer nimmt in seinem Bericht Bezug auf die zeitliche Dimension von *DAY-N* und interpretiert diese folgendermassen: «Mio Chareteau leistet die knüppelharte Arbeit einer Chronistin, welche den hierbei verflossenen Zeitstrom akribisch dokumentiert. 1 Sekunde –

⁴⁰ Irene Müller, Audioaufzeichnung des Augenzeugenberichts vom 17.03.12, Performance *DAY-N*, Mio Chareteau, 8.10.2011, Kaserne Basel, Tagung *Recollecting the Act*.

⁴¹ Vgl. Nollert, Angelika (Hrsg.), *Performative Installation*, Snoeck, Köln 2003, S. 9. Nollert schreibt: «Die Ereignishaftigkeit der Performativität (der Moment, das Jetzt) wird in die Materialität einer Installation gebunden, im Sinne einer Simultanität von Handlung und Erfahrung. Die Performativität ist für die Installation konstituierend. Die Installation generiert erst die Performativität.»

⁴² Vgl. Nollert, op. cit. Anm. 3, S. 13.

1 Minute – 1 Stunde – 1 Arbeitstag. «Ohne Zorn und Eifer». Aus einem Prozess kontemplativer Kontinuität wird eine Installation, die für einen Abend die Gleichzeitigkeit in der Ungleichzeitigkeit festhält. Einen Abend lang das Vergängliche unseres Tuns sichtbar macht und uns lehrt, dass wir Endliche nie das Unendliche dokumentieren können.»⁴³ Brigitte Mauerhofers literarische Impressionen beschreiben in kurzen und prägnanten Sätzen die Atmosphäre des Livemoments, wobei im folgenden Auszug die Konzentration der Performerin und ihre Ausstrahlung im Vordergrund stehen. «Von Zeit zu Zeit ein Wechsel der Sitzposition. Die Arme über das linke Knie verschränkt. Jeans, schwarze Schuhe, dunkles, langärmliges Shirt mit V-Ausschnitt. Nun rechtes Knie am Boden, linkes Knie am Kauern. Sie blickt zu Boden. Asiatisch wirkende Gesichtszüge. Passen sie zu den Wörtern wie Demut? Konzentration? Stille? Sieben schwarze nackte Lautsprecherrondellen stehen in Reih und Glied auf Metallständern ...»⁴⁴ Das Ambiente, das über die Präsenz der Künstlerin aufgebaut wurde, ist in diesem Beitrag nachvollziehbar. Das folgende Zitat vermittelt eine präzise Beschreibung der Autorin, die Rückschlüsse auf die performative installative Performance zulassen. «Zuhinterst in der Ecke des Rossstalls kniet eine Frau, zwischen 20 und 30, auf dem Boden, spricht französische Zahlen in ein Headset, das ihr links ums Ohr, den Hals, nahe des Kinns bügelt. Sie kniet und spricht. Rechts neben ihr liegt ein Metallstab. Minute um Minute um Minute präzise getaktet, schreibt die Frau mit Kreide eine Zahl auf den Metallstab. [...] inzwischen auf beiden Beinen kniend, 7 Ständer sind angekabelt. Vom achten bleibt der Sockel und der Zahlenstab. Er lässt sich von der Sprecherin beschreiben. Nach jeder Minute mit der nächstfolgenden Zahl.»⁴⁵ So kann über die Beschreibung durch Brigitte Mauerhofer zum einen die akustische Ebene der Performance erahnt werden, die sich über die schriftlich festgehaltene Zahlenabfolge manifestiert, die die performative Ebene der Aufführung wiedergeben, indem die Zeit über das Zählen erfahrbar gemacht wird. Zum anderen ist diese literarische Weiterschreibung der Performance selbst ein performativer Akt⁴⁶, da sie nicht nur auf das Schreiben als Tätigkeit direkt während der Aufführung Bezug nimmt, sondern die Autorin eine eigene künstlerische Umschreibung präsentiert. Dies wird folgendermassen deutlich: «Sie spricht mit gedämpfter Stimme französische Zahlen, sie kniet und spricht, Sekunde um Sekunde um Sekunde,

⁴³ Krämer, Harald, *Responding zur Tagung Recollecting the Act*, Kaserne Basel, 8.10.11.

⁴⁴ Mauerhofer, Brigitte, Textstück Mio Charetau, 13.10.11, (<http://archivperformativ.wordpress.com/category/brigitte-mauerhofer-schreibprojekt/>, aufgerufen am 21.03.12).

⁴⁵ Mauerhofer, Brigitte, op. cit. Anm. 6.

⁴⁶ Der Begriff der «Performativität» ist u. a. auf die Sprechakttheorie von John L. Austin zurückzuführen. Austin stellte erstmals in einer Vorlesung im Jahr 1962 die These vor, dass Aussagen performativ sind, wenn sie eine Handlung vollziehen, indem sie diese benennen. Dieser ursprünglich linguistische Ansatz der «Performativität» wurde in den Kulturwissenschaften wie auch in die Kunsttheorie übernommen und wird in der Performance Kunst seit den 90er Jahren breit diskutiert und in gewissen Bereichen inflationär angewendet. Vgl. Austin, John Langshaw, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do Things with Words)*, Reclam Verlag, Stuttgart 1997.

präzise getaktet, quarante un, quarante deux, quarante trois ... Man hört eine Lautsprecherrondellenparade. Rollende Zahlenreihen aus jeder Rondelle, eine andere im Gleichrhythmus, leicht verschoben 47, 48, 49, ... 32, 33, 34 ... 7, 8, 9, ... 44, 45, ... 25, 26, 27, ... 12, 13, 14, ... 57, 58, 59, 60, 1, 2, 3, ...»⁴⁷ Die Beschreibung des leisen Zählens der Sekunden ist über die literarische Umsetzung nachvollziehbar und überlässt es der Leserin oder dem Leser, sich die sinnliche Wahrnehmbarkeit der Zeit vorzustellen. Anhand der Augenzeugenschaft nimmt Brigitte Mauerhofer Rückgriff auf ihr individuelles und kommunikatives Gedächtnis und sichert ihre subjektiven Eindrücke aus dem Livemoment. Des Weiteren ist die physische Präsenz der Künstlerin auch Irene Müller in Erinnerung geblieben, die sie wie folgt beschreibt: «[...] das andere Bild oder die andere Erinnerung ist diese immense Ruhe und Konzentration, die sie verkörpert hat. Die sie ausgestrahlt hat auch. Sie ist eine sehr feine, zierliche Person und dieses auch wirklich am Boden Sitzen, also dort sein, wo diese Stange auch ist, und da eigentlich mit einem ganz konzentrierten Blick, die ganze Zeit das Zählen da ist. Also eigentlich mit dem Körper, aber auch mit der Stimme Raum und Zeit ausmessen und verändern. Also das ist etwas, was mir sehr stark geblieben ist.»⁴⁸ Diese Aussage verdeutlicht die Unmittelbarkeit der mündlichen Sprache und die affektive Dimension, die über das Erzählen von Irene Müller vermittelt wird. Wobei anzumerken ist, dass jeder Augenzeugenbericht als Erinnern und Übersetzen in mündliche Sprache assoziativ verläuft und daher fragmentarisch und situativ funktioniert.

Das «Textstück» von Mauerhofer vermittelt den subjektiven Eindruck der Autorin über das anwesende Publikum und ist ein Beispiel einer literarischen Weiterschreibung, welche auf das individuelle Gedächtnis und das Erleben der Autorin zurückgreift. « «Kein Durchgang» liest man auf dem Schild vor dem Ausgang. Ein Hinweis, eine Aufforderung, Halt zu machen zuhinterst in der Ecke des Rosstalls. Ihre Öffnungen offenbaren sich auf gleicher Höhe wie Münder, Ohren, Häse der Zuhörenden, der Hingehenden, der Neugierigen. Ein Mann beugt sich nach unten, hält sein Ohr hin, eine Frau steht bequem davor und schaut frontal hinein. Wer lauscht wem zu? Kaum Getränkegläser, ein Ort der Ruhe. Der Kameramann auf der Lauer, kauert in der Ecke und filmt die Frau, die in unbewegter Pose weiterspricht. Kein Schichten, Auftürmen, Aufbegehren, Zusammenbrechen. Keine Wogen, die es zu glätten gibt. Weitere Neugier kommt hinzu. Stille. Durch das Kein Durchgang-Tor verlässt eine Frau den Raum. Applaus. Sie kommt hinein, verbeugt sich diskret, zurückhaltend und lächelt.»⁴⁹

⁴⁷ Mauerhofer, Birgit, op. cit. Anm. 6.

⁴⁸ Müller, Irene, op. cit. Anm. 2.

⁴⁹ Mauerhofer, Birgit, op. cit. Anm. 6.

Sigrid Schade und Silke Wenk erwähnen in ihrem Band *Studien zur visuellen Kultur*, dass es bei den Konzepten eines ‹kollektiven› oder ‹sozialen› Gedächtnisses darum gehe, «von der Historizität und der sozialen Rahmung aller Erinnerungsprozesse auszugehen, wobei es keineswegs nur um ‹historische Fakten› geht, sondern auch um Erinnerungspolitiken.»⁵⁰ Die Gedächtnisforschung ist sich laut Schade / Wenk darüber im Klaren, dass Erinnerungspolitiken sich «der Zusammenhänge zwischen historisch spezifischen Konstellationen, Macht- und Interessenspolitiken dominanter gesellschaftlicher Gruppen und Gedächtniskonstruktionen durchaus bewusst»⁵¹ sind. Wobei anzumerken ist, dass in diesem Fall die Autorin aus einer subjektiven und individuellen Sicht die Performance *DAY-N* weiterschreibt. Der Text ist an einen Erinnerungsprozess geknüpft, der als ein individueller Akt der literarischen Umsetzung zu verstehen ist, der von einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe und in einem vordefinierten Kontext gelesen werden kann.

C) Analyse und Weiterschreibungen

In ihrem Aufsatz «Performance im medialen Wandel» betont Petra Maria Meyer: «Es steht ausser Frage, dass die Art und Weise, mit der etwas zur Erscheinung gebracht oder zur Darstellung gebracht wird, in direkter Wechselwirkung mit dem medialen Wandel steht. Wo der Fokus auf ‹Performance of something› gerichtet wird, lässt sich der performative Körper, der in unterschiedlicher Materialität oder Immaterialität auftritt und agiert, als Medium verstehen.»⁵² In den mündlichen und schriftlichen Augenzeugenberichten über *DAY-N* von Mio Chareteau werden die Aufführungsmodalitäten sehr genau beschrieben und die von der Performerin auf französisch gesprochenen Zahlen, die mittels der Lautsprecher verstärkt werden, können so als eine mediale Verkörperung der Performance (wie auch der Artefakte) verstanden werden.⁵³

«Artefakte» sind nach Philip Auslander die Elemente, die über den Akt des Dokumentierens das Ereignis einer Performance erst als solches konstituieren.⁵⁴ Diese Annahme unterstützt jede Form der Dokumentation und Weiterschreibung von Performancekunst und die hier gewählten Artefakttypen sind exemplarische Beispiele für die Konstituierung von *DAY-N*.

⁵⁰ Schade, Sigrid / Wenk, Silke, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, Transkript Verlag, Bielefeld 2011, S. 124.

⁵¹ Schade, Sigrid / Wenk, Silke, op. cit. Anm.13, S. 126.

⁵² Meyer, Petra Maria (Hrsg.), *Performance im medialen Wandel*, Wilhelm Fink Verlag, München 2006, S. 36f.

⁵³ Vgl. Nollert, Angelika, op. cit. Anm. 3, S. 13. Des Weiteren ist ihre Arbeit als eine Installation zu verstehen, die nach Nollert begrifflich als «Einrichten» und «Einsetzen» definiert werden kann. Es ist damit eine Vorgehensweise gemeint, die ein Ergebnis produziert. Eine Installation ist als ein dreidimensionales ‹Gebilde› sichtbar, das einen Bezug zum Raum und eine Beziehung zwischen der Künstlerin und dem Publikum herstellt. Dabei spielt die Ereignishaftigkeit über die Dauer von acht Stunden eine wichtige Rolle, während denen die Installation konstituiert wird.

⁵⁴ Vgl. Auslander, Philip, «Zur Performativität der Performancedokumentation», in: Barbara Clausen / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *After the Act. Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2006, S. 27.

Dabei spielt nach Aleida Assmann die Schrift als «Verewigungsmedium»⁵⁵ und als Gedächtnisstütze eine zentrale Rolle, da sie über den Vorgang des Auf- und Einschreibens als Medium und Metapher des Gedächtnisses gelesen werden kann. «Obwohl aber der Gestus des Schreibens und Gravierens dem Gedächtnis so analog ist, dass er als wichtigste Gedächtnismetapher gelten kann, ist das Medium Schrift auch als Antipode, als Widersacher und Zerstörer des Gedächtnisses gesehen worden.»⁵⁶ Diese Annahme beruht auf der These, dass die mündliche Überlieferung bezüglich ihrer Bedeutung und ihrer authentischen Aussagekraft nicht zu überbieten sei, wie schon von Platon formuliert wurde.⁵⁷ Anzuführen ist, dass mit den beiden Artefakttypen der mündlichen und der schriftlichen Sprache eine Kombination gewählt wurde, die zum einen fragmentarisch und zum anderen auch umfassend die Performance *DAY-N* von Mio Chareteau wiedergeben.

Alle drei Artefakte stellen subjektive Formen der Weiterschreibung dar, wobei das «Textstück» von Brigitte Mauerhofer als ein Akt des Schreibens gelesen werden kann, der eine gewisse Unmittelbarkeit erzeugt und affektive Momente evoziert und somit als eine «performative» oder «künstlerische» Textform verstanden werden kann. Das «Textstück» fördert bei den Leser/innen die Imagination und involviert sie emotional, wodurch das gefühlsmässige Erleben der Aufführung nachträglich übermittelt wird. Anhand der untersuchten schriftlichen und mündlichen Augenzeugenberichte sind die individuellen Erinnerungskompetenzen der Autor/innen der installativen Performance *DAY-N* von Mio Chareteau ablesbar.

Mai 2012, Margarit von Büren

⁵⁵ Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck, 2009, S. 184.

⁵⁶ Assmann, Aleida, op. cit. Anm. 18, S. 185.

⁵⁷ Assmann, Aleida, op. cit. Anm. 18, S. 185.

3.2.2 Gisela Hochuli, *Analyse der Biografien aus den Archivoschachteln*, Vergleich zwischen Tonspur, Bilderreihe und Performancematerial

Artefaktvergleich der Sprechperformance von Gisela Hochuli (Künstlerin, Bern) vom 19. August 2011 im Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt *archiv performativ*: ein Modell, Ausstellungsraum Klingental, Basel

A) Kurzcharakterisierung der lautpoetischen Sprechperformance «*Analyse der Biografien aus den Archivoschachteln*»

Die Sprechperformance *Analyse der Biografien aus den Archivoschachteln* von Gisela Hochuli entstand in der ersten Woche des Modellarchivs und basierte auf den Curricula Vitae, die die Künstlerin aus den Archivoschachteln der anderen Künstler/innen zusammengetragen hatte. Hochuli sammelte die Daten unter folgenden Fragestellungen: «Jahrgänge: Wie viele Künstler/innen haben welchen Jahrgang?», «Länder: Wie oft kommen sie in den Biografien vor?», «Städte: Wie oft kommen sie in den Biografien vor?» und «Schulen?». Aus diesem Material stellte sie Statistiken her, die sie als Diagramme im Format A3 visualisierte. Die Blätter waren am Veranstaltungsabend an die Innenseite der Regaltüre gepinnt, die vom Ausstellungsbereich zum rückwärtigen Medienraum des Modellarchivs führt. Die Performerin sass im Medienraum an einem kleinen runden Tisch und las die zusammengetragenen Daten in ein Mikrofon, ihre Stimme war über einen Lautsprecher auch im Ausstellungsbereich des Modellarchivs zu hören. Gisela Hochuli begann mit ihrer Lesung, bevor das Publikum eintraf, und beendete sie erst, als die nächste Performance des Abendprogramms begann. Sie bezeichnete die Performance als «Poésie Sonore»⁵⁸, womit sie sich auf ein Verfahren beruft, das die Sprache aus dem Rahmenwerk der Bedeutung löst, wobei sie mit der Körperlichkeit ihrer Stimme die Sprechperformance vortrug. Des Weiteren wendete Hochuli für die Datensammlung Methoden der wissenschaftlichen Recherche an, wobei sie diese laut ihrer Aussage ad absurdum führen wollte, u. a. dadurch, dass die ausgewerteten Daten keine inhaltlich Relevanz evozierten. Ihre Arbeit ist als ein experimenteller Tradierungsvorschlag oder als Versuch einer

⁵⁸ Diese lautpoetische Umsetzung lässt sich auf Aspekte der modernen Lyrik zurückführen. Unter «Lautpoesie» wird eine Versprachlichung verstanden, die auf Sinn in der Sprache verzichtet und der Sprache damit ihre inhaltliche und bezeichnende Funktion entzieht. Es ist eine formale Lautmalerei, die den Klang in den Vordergrund stellt und sich damit der Musik annähert. Wichtige Vertreter/innen dieser Gattung finden sich u. a. im Kontext von DADA und reichen über Kurt Schwitters bis zur heutigen Rap- und Slampoetry-Szene. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Lautpoesie> (zuletzt aufgerufen: 07.04.2012).

Tradierung zu interpretieren, mit dem die Performerin über die lautpoetische Umsetzung das ausgewählte Material in ein Hörerlebnis übertrug.⁵⁹

B) Auswahl der Artefakttypen

Anhand der Audiospur der Handkamera (Dauer 5,54 Minuten), der fotografischen Aufnahmen (elf Bilder) und der von der Künstlerin selbst produzierten Säulen- und Kuchendiagramme, die wir als Artefakttyp «Objekt/Material (Relikt)» bezeichnen, analysiere ich die Tradierungsleistung der ausgewählten Artefakte und setze diese zueinander in Beziehung. Dabei verzichtete ich explizit auf die Bildspur der Videoaufzeichnung, um die medialen Leistungen der Artefakte einer begrenzteren und spezifischen Analyse zu unterziehen.

C) Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei der Überlieferung und Weiterschreibung der Performance über die Artefakte unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte, die für die Performance konstituierend sind.

Acht Fotografien zeigen Gisela Hochuli neben einem runden Tisch sitzend, auf dem eine eingeschaltete hellblaue Tischlampe steht. In der Hand hält sie ein Mikrofon. Auf einzelnen Fotografien ist sichtbar, dass sie in das Mikrofon spricht. Auf zwei weiteren Bildern ist die Innenwand der Regaltüre zu sehen, die in der Ausstellung des Modellarchivs als Eingang zum «Medienraum» konzipiert war. Darauf sind vier Blätter zu sehen, die Diagramme zeigen, betitelt mit «Jahrgänge», «Länder», «Städte» und «Schulen». Auf einem weiteren Foto ist der in einem Regal stehende Lautsprecher zu sehen, über den die Lesung vom Medienraum in den Ausstellungsraum übertragen wurde. Auf den Bildern sind keine Besucher/innen abgebildet, was darauf schliessen lässt, dass die Fotografin sich darauf beschränkte, die Künstlerin, das Material und die mediale Umsetzung zu fotografieren. Das Setting der Aufführung wird über die Fotografien nachvollziehbar, und die darauf abgebildeten Diagramme geben Hinweise auf den inhaltlichen Aspekt und auf das, was über den Lautsprecher zu hören war.

Die Audiospur erschliesst dagegen etwas davon, was in der lautpoetischen Lesung zu hören war. Auf ihr sind zu Beginn noch die Stimmen von Besucher/innen zu hören, die sich begrüßen und sich unterhalten. Nach ca. 30 Sekunden ertönt die Stimme der Performerin, die in einem regelmässigen Rhythmus und monoton, mit ruhiger Stimme und deutlicher Aussprache Namen von Hochschulen aus dem In- und Ausland vorliest. Die Lesung bleibt

⁵⁹ Die Beschreibung basiert auf meiner persönlichen Erinnerung als Augenzeugin, ich war sowohl in der gesamten ersten Woche im Modellarchiv anwesend wie auch bei der öffentlichen Veranstaltung.

akustisch im Vordergrund, und im Hintergrund sind weiterhin Stimmen von Besucher/innen zu vernehmen, oder zwischendurch auch Schritte. Gegen Ende der Aufzeichnung sind wieder nur noch die Stimmen des Publikums zu hören. Die Lautstärke der Sprechperformance nimmt währenddessen ab und wieder zu, je nachdem, wie weit das Mikrofon der Videokamera von der Künstlerin oder vom Lautsprecher entfernt war. Die Audiospur vermittelt also akustisch die Live-Situation, sowohl die Stimme der Performerin als auch die Stimmen des Publikums.

Hochulis lautpoetische Sprechperformance konnte in dem gegebenen Setting von den Besucher/innen nur dann wahrgenommen oder in seiner Gänze rezipiert werden, wenn sie sich in den Medienraum begaben oder bewusst auf die Stimme aus dem Lautsprecher achteten. Da auf den Fotografien kein Publikum abgebildet ist, bleibt dieser – in der Audioaufzeichnung anklingende – Aspekt in den visuellen Artefakten unrepräsentiert.

Auf der dritten Sorte von Artefakten, den Diagrammen, ist als Überschrift «Analyse der Biografien aus den Archivschachteln» zu lesen, was, als Quellenangabe gelesen, Rückschlüsse über die Herkunft der Daten zulässt. Die Diagramme übernahmen in der Aufführung die Funktion von Skripten oder Notationen, wobei vordergründig auch die Anforderungen an eine soziologisch-wissenschaftliche Untersuchung eingelöst wurden, deren «Ergebnisse» vorgetragen werden. Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Audiospur, die Fotografien und die Diagramme vermitteln einzeln nur fragmentarisch einen Eindruck vom Inhalt der Aufführung. Die Sprechperformance lässt sich aber anhand der Kombination der verschiedenen Artefakte nachvollziehbar machen und erschliessen, und auch die Bedingungen der Performance sind aus den Artefakten ablesbar. Dazu wird mit dem Verweis auf die «Analyse der Biografien aus den Archivschachteln» auf den Diagrammen auch der konzeptuelle Hintergrund der Performance deutlich.

Die nur knapp sechs Minuten dauernde Audiospur auf der Videoaufzeichnung gibt keinen Hinweis über die effektive Dauer der Performance. Über die zeitliche Dauer sind insgesamt aus den Artefakten keine weiteren Hinweise ablesbar, auch die vorhandene Anzahl von elf Fotografien lässt diesbezüglich keine Rückschlüsse zu. Auch ist über die Wahl des Ortes der Performance – ein Raum mit Kunstlicht – nicht eruierbar, zu welcher Tageszeit die Performance aufgeführt wurde. Die Kleidung der Künstlerin (leichte, hochgerollte hellbeige Hose, ärmelloses schwarzes T-Shirt und mit den Füßen barfuss in Flip Flops) lässt auf sehr warme Temperaturen schliessen. Die Hintergrundstimmen der Besucher/innen vermitteln den Eindruck einer entspannten Atmosphäre. Auf den Fotos ist jedoch sichtbar, dass die

Aufführung im Modellarchiv im Ausstellungsraum Klingental stattfand, womit der kontextuelle Rahmen der Performance markiert ist.

D) Vergleichende Analyse

Gisela Hochuli war in der ersten Woche des Modellarchivs anwesend, und ihre Performance wurde innerhalb dieser Zeit konzipiert. Die Aufführung ist dem Genre Sprechperformance zuzuordnen, da die Stimme ein tragendes Element der Arbeit darstellt und sie charakterisiert. Hochuli liess sich vom Material und den Artefakten in den Archivschachteln der einzelnen Künstler/innen, die im Kaskadenkondensator von 1998 bis 2008 in Basel aufgetreten sind, inspirieren und wählte aus den darin aufbewahrten Materialien ausschliesslich die biografischen Daten aus. An dieser Recherche ist bemerkenswert, dass sie die eigentlichen Performances ausser Acht liess und sich mit einer wissenschaftlichen Methode – dem Erstellen von Statistiken – den Biografien der Künstler/innen widmete. Die Wahl ihrer Vorgehensweise stützt sich auf eine forschende Haltung, die künstlerisch in eine Sprechperformance transformiert wurde, was als eine zugleich fragmentarische und zielgerichtete Weiterschreibung des Archivs zu lesen ist. Dabei entzog sie die Daten, die Curricula Vitae der Künstler/innen, ihrem ursprünglichen Kontext, den Archivschachteln des Modellarchivs, und anonymisierte sie. Durch den Aufführungsort und den Titel ihrer Sprechperformance *Analyse der Biografien aus den Archivschachteln*, stellte Gisela Hochuli den Bezug zum ursprünglichen Kontext wieder her. Hochuli wählte für ihre Performance keine akustischen-technischen Verfremdungen oder nahm keine Veränderungen vor, sondern sie sprach mit klarer Stimme und unveränderter Tonlage in das Mikrofon. Durch den Effekt dieser in der Performerin verkörperten oder körperlich gemachten Sprache ohne erkennbaren Sinn entstand eine Aufführung, die zugleich doch explizit mit den dokumentarischen Elementen aus dem Modellarchiv in Bezug gesetzt werden konnte und die Quelle der Daten selbst auch offen legte.

Die Sprechperformance kann nach Michel de Certeau, aus historischer Sicht betrachtet, als ein Verfahren des Archivierens gesehen werden: «In der Geschichte beginnt alles mit der Geste des *Beiseitelegens*, des Zusammenfügens, der Umwandlung bestimmter, anders klassifizierter Gegenstände in «Dokumente». In Wirklichkeit besteht sie darin, derartige Dokumente durch Kopieren, Transkribieren oder Photographieren dieser Gegenstände zu *produzieren*, da sie gleichzeitig ihren Ort und ihren Status verändert.»⁶⁰ Das von der Künstlerin verwendete Quellenmaterial wurde mit wissenschaftlich-quantitativen Verfahren

⁶⁰ De Certeau, Michel, «Der Raum des Archivs oder die Perversion der Zeit», in: Knut Ebeling / Stefan Günzel (Hrsg.), *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Kadmos, Berlin 2009, S. 113.

in einen künstlerischen Kontext transformiert, und sie stellte daraus ein neues eigenständiges Artefakt (Diagramme) her, wobei die Arbeit die Geste des «Beiseitelegens» impliziert. Michel de Certeau betont, dass das Problem nicht nur darin bestehe, diese dokumentarischen Bereiche zum Leben zu erwecken, was mit dem Bearbeiten der Materialien aus dem Kaskadenkondensator im Modellarchiv experimentell umgesetzt wurde. Mehr noch: «dem Schweigen eine Stimme oder einem Möglichen Geltung zu verleihen [...] das bedeutet auch, etwas, das einen bestimmten Status und eine bestimmte Rolle hatte, in *etwas anderes*, das anders funktioniert, zu verwandeln.»⁶¹ Das Ziel des Modellarchivs war, das Dokumentationsmaterial des Kaskadenkondensators wiederzubeleben. Darin ist die Arbeit von Gisela Hochuli als eine adäquate Weiterschreibung zu lesen, und ihre lautpoetische Sprechperformance löst als Experiment genau diesen Anspruch ein.

Die Fotografien der Aufführung haben meiner Auffassung nach keinen ikonografischen Wert, da sie keine Rückschlüsse auf den Inhalt der Performance zulassen. Es sind Bilder, die nach dem Prinzip der «Zeug/innenschaft» (Gernot Böhme) funktionieren, weil sie das wiedergeben, was von Augenzeug/innen am gleichen Standort genauso gut gesehen werden konnte. «Für die Fotografie ist das Ausschlusskriterium – dass nichts gezeigt werde, was von einem bestimmten Standpunkt aus nicht sichtbar war – trivialerweise erfüllt, wodurch es sich im besonderen Masse als realistisch empfiehlt.»⁶² Dies ist bei den genannten elf fotografischen Aufzeichnungen der Fall, obwohl sie trotz der ausschnitthaften und subjektiven Sicht – die jeder Fotografie inhärent ist – das Ereignis, das stattfand, abbilden. Jede Fotografie bildet einen bestimmten Moment innerhalb eines Zeitkontinuums ab und sie ist als Artefakt sehr geeignet, das, was an Informationen darüber vermittelt oder ausgesagt wird, ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. Die sehr begrenzte Anzahl an Bildern überlässt es der Betrachter/in, sich die Aufführung vorzustellen, wobei erst die zusätzlichen Artefakttypen «Audiospur» und «Objekt/Material (Relikte)» in der Kombination die Weiterschreibung ermöglichen.

Mai 2012, Margarit von Büren

⁶¹ De Certeau, op. cit., Anm. 3, S. 116.

⁶² Böhme, Gernot, *Theorie des Bildes*, Fink Verlag, München 1999, S. 114.

3.3.3 Dorothea Rust, *Re-enactment*, Vergleich zwischen Audioaufzeichnung und zwei Bilderreihen

Artefaktvergleich der Handlungsperformance von Dorothea Rust vom 2. September 2011 im Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt *archiv performativ: ein Modell*, Ausstellungsraum Klingental, Basel

A) Kurzcharakterisierung der Handlungsperformance *Re-enactment*

Ausgangslage von Dorothea Rusts Performance ist das von ihr formulierte Statement über ihr Forschungsinteresse für den Aufenthalt im Modellarchiv. Darin wirft sie die Frage auf, inwieweit Relikte einer Performance «zusammen mit einem Kurzbeschreibung, Textfragmenten, Zeichnungen [...] vitalisierend zu einer Erinnerung und zu Neuem anstossen [können].»⁶³ Sie führt im Anschluss auch ihren Relikt-Begriff aus, unter den sie «[jegliche] Objekte / Materialien, meistens Alltagsobjekte, ‹tel-quel› oder verändert» fasst, die sie für ihre Performances verwendet. Die Objekte begreift Rust als «Körpererweiterungen» und ihren Körper als «Materialerweiterung», wobei die Objekte zugleich eigenständigen Charakter aufweisen und Träger einer Erinnerung sein können. Konkret griff die Künstlerin für *Re-enactment* auf einen Bericht über eine ihrer Performances im Archiv des Kaskadenkondensators zurück, der von einem Augenzeugen im Jahr 2008 verfasst wurde.⁶⁴ Davon ausgehend und unter Einbezug ihrer eigenen Erinnerungen sowie einiger der damals verwendeten Utensilien entwickelte Rust mit *Re-enactment* eine Performance, die auf komplexe Weise Räume, Zeiten und Handlungen, Präsenz, Wiederholungen und Vorstellungen miteinander verschränkte.

Der beschreibend-interpretierende Text wurde von der Künstlerin zum einen als Skript, als dramaturgische Handlungsgrundlage, eingesetzt. Zum anderen aber nutzte sie ihn zum Gebrauchsmaterial um, als das er neben anderen Gegenständen und Utensilien (u. a. grüne Gummistiefel, eine Kartoffelgabel, Musik ab Laptop und ein Sack Äpfel) in verschiedene Handlungen eingebunden bzw. ‹durchperformat› wurde. Dabei bezog Rust die räumlichen Gegebenheiten des Veranstaltungsortes, die verschiedenen Innen- und Aussenräume, in die Performance ein, versetzte das Publikum physisch in Bewegung und forderte es immer wieder zur aktiven Teilnahme auf. Zentrale Elemente der rund 40-minütigen Performance waren das Vorlesen des Textes durch die Performerin, ihre freien sprachlichen Äusserungen

⁶³ Dorothea Rust, E-Mail vom 19.3.2011 an Pascale Grau.

⁶⁴ Die genannte Performance von Dorothea Rust fand am 5.3.2008 im Kaskadenkondensator, Basel, statt. Vgl. *Kaskadenkondensator. Saisonrückblick 2007/08*, S. 10–11.

und die verschiedenen Handlungen und Bewegungen, mit denen sie das sprachlich Evozierte beständig konterkarierte.

B) Auswahl der Artefakte

Für die nähere Untersuchung wurden aus den zur Verfügung stehenden Artefakt-Typen einerseits eine Audioaufzeichnung⁶⁵, andererseits zwei fotografische Bilderreihen⁶⁶ ausgewählt. Deren medieninhärente Charakteristika und die damit einhergehenden unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesse legen einen Fokus nahe, der auf ihre jeweiligen Qualitäten und ihren – für das Verständnis der Performance zentralen – allgemeinen Aussagegehalt eingeht. Aufgrund dieser Fokussierung werde ich auf Bildanalysen einzelner Fotografien verzichten und stattdessen die beiden Bilderreihen als jeweils eigenständige Konvolute betrachten.

Die von mir vorgenommene Audioaufzeichnung verdankt den vorbereitenden Gesprächen, die ich mit Dorothea Rust führte, wesentliche Impulse. In meiner Funktion als ‹Audiographin› der Performance war mein Miterleben zwar stark auf das Registrieren der Geräuschebene ausgerichtet, doch ich konnte mich aufgrund von Rusts Vorabinformationen über Konzeption, Dramaturgie und die geplanten Handlungsabläufe als Dokumentierende inmitten des Publikums bewegen und bei bestimmten Aktivitäten (Wechsel der Lokalität, Bewegungen der Performerin im Raum) nahe am Geschehen bleiben.

Die beiden Bilderreihen wurden von zwei unterschiedlichen Fotograf/innen aufgenommen: Während die erste Fotografin ein Mitglied des Projektteams war, die diese Aufgabe wie vereinbart wahrnahm, war der zweite Fotograf ein Zuschauer, ein Bekannter der Künstlerin, der dem Projektteam eine ihm passend erscheinende Auswahl seiner Fotos zur Verfügung stellte.

C) Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Artefakte hinsichtlich ihrer Überlieferungsintensitäten

Die Audioaufzeichnung übermittelt über die gut hörbare Stimme der Performerin den Inhalt des vorgelesenen Textes und damit einen wesentlichen konzeptuellen Aspekt, nämlich den Rückbezug auf eine eigene, ältere Performance. Das tatsächliche Geschehen lässt sich jedoch beim Hören nur in Ansätzen nachvollziehen. Besonders die von Rust in der Performance erzeugte Diskrepanz zwischen dem, was sprachlich artikuliert wird, und den darauf folgenden performativen Handlungen wird in der Audioaufzeichnung nur punktuell

⁶⁵ Audioaufzeichnung vom 2.9.2011 (Aufnahme Irene Müller) mit mobilem Aufnahmegerät mit integriertem Stereomikrofon, Dauer: 38:33 Min.

⁶⁶ Bilderreihe 1 (92 Fotos, Fotografin Pascale Grau), Bilderreihe 2 (38 Fotos, Fotograf Urs Schmid).

übermittelt, weshalb gerade die spezifische Konzeption als Re-Performance – mit ihren Verschiebungen, Kontradiktionen und bewusst hergestellten Irritationen – über weite Strecken unklar bleibt. Die Aufzeichnung liefert jedoch Anhaltspunkte zum Ablauf, zu bestimmten Handlungen sowie zur Interaktion bzw. Kommunikation mit dem Publikum. Hinsichtlich der formalen Anlage der Performance wird u. a. durch den Wechsel im stimmlichen Ausdruck zwischen Ablesen oder ‹Verlesen› und freier Rede deutlich, dass Rust als Handlungsgrundlage ein Skript verwendete und dass sie neben ihrer Stimme verschiedene Utensilien und vor Ort vorhandene Materialien einsetzte. Soweit der Umgang mit den Gegenständen bzw. die von der Performerin ausgeführten Bewegungen und Tätigkeiten identifizierbare Geräusche erzeugen, erlaubt die Audioaufzeichnung über weite Strecken Rückschlüsse über den Einsatz und die Art dieser Mittel. Und bezieht man neben Rusts Stimme auch ihren Körper in die Überlegung mit ein, so erzeugen gerade die hörbaren Auswirkungen der performativen Handlungen (tiefes Luftholen, erschöpftes schweres Atmen, etc.) eindringliche und prägnante Vorstellungen von ihren Bewegungen und ihrer körperlichen Verfasstheit. Gerade diese Geräusche bewirken eine Art ‹Audio-Body-Transmission›, es sind Geräusche, die die Hörenden – auch ohne konkretes, visuell bestätigtes Wissen über den Grund dieser Körperreaktionen – an eigene Erfahrungen ankoppeln und in Bilder (zurück-)verwandeln können.

Die durchgehende Aufzeichnung überliefert den zeitlichen Verlauf der Performance vollumfänglich. ‹Geräuschlose› Momente erscheinen darin jedoch als Informationslücken, die das subjektive Zeitempfinden beim Zuhören beeinflussen und infolgedessen ein Nachvollziehen des Ablaufs beeinträchtigen. Der Raumton erlaubt hingegen einige Rückschlüsse auf die Raumbeschaffenheit; neben den Geräuschen (Schritte, die Aufschluss über die Bodenbeschaffenheit geben, etc.) und sprachlichen Artikulationen macht er auch die Ortswechsel und damit die mehrteilige dramaturgische Struktur der Performance nachvollziehbar. Da die Aufnahme stereofon vorgenommen wurde, ist es zudem möglich, die Bewegungen der Performerin und des Publikums im Raum zu verfolgen, wodurch eine räumliche Orientierung oder Einordnung unterstützt wird.

Über die ambientale Situation gibt die Audioaufzeichnung besonders dann Aufschluss, wenn ihre Elemente (die Menge des Publikums, dessen Verhalten, der Wechsel zwischen verschiedenen Örtlichkeiten) einen akustisch wahrnehmbaren ‹Niederschlag› erzeugen. Hörbare Publikumsreaktionen (Geräusche, lautliche Äusserungen wie Lachen oder leises Reden) evozieren Vorstellungen eines möglichen Geschehens, zugleich geben sie deutliche Aufschlüsse über die affektive Beteiligung des Publikums. Diese Beteiligung lässt sich auch aus der ‹Reaktionszeit› der Zuschauer/innen heraushören: daran, mit welchem zeitlichen

Abstand, mit welcher Bewegungsintensität sie den Aufforderungen der Performerin Folge leisten.

Bei der Betrachtung der beiden fotografischen Bilderreihen gehe ich zunächst von der umfangreicheren Gruppe mit 92 Aufnahmen aus. Auf der inhaltlichen Ebene überliefert diese Informationen über die einzelnen Handlungen, die verwendeten Utensilien und deren Einsatz. Zudem geben die Fotografien Aufschluss über die Bewegungen der Performerin, ihre Ortswechsel und die Interaktionen mit dem Publikum. Die Menge der Fotos und gerade die in ihrer Abfolge sichtbar werdenden Wechsel der Positionen und der Fokussierung (Bildausschnitte, Blickwinkel) signalisieren eine bestimmte zeitliche Dauer; die Bilder lassen jedoch keine genaueren Rückschlüsse auf die zeitliche Struktur der Performance zu, da sie keine Information über die Intervalle zwischen einzelnen Aufnahmen bzw. die zeitliche Ausdehnung einzelner Handlungen enthalten. Vielmehr bieten sie eine konstruierte Bilderzählung, die – so darf man annehmen – die wichtigsten Momente des dramaturgischen Ablaufs skizziert. Die Bilderreihe vermittelt bestimmte Facetten der konzeptuellen Anlage, wie den Einbezug bzw. das In-Bewegung-Versetzen des Publikums durch Rust und die jeweiligen genauen Aktionsorte. Auch die Art und Weise, wie Rust mit den verschiedenen Utensilien und örtlichen Gegebenheiten (inter-)agiert, wird durch die Fotos evident. Und darüber hinaus geben die Bilder Aufschluss darüber, dass dieser Umgang bestimmte Geräusche erzeugt, d. h. sie evozieren akustische Vorstellungen. Der Aspekt der Re-Performance und der Bezug zu dem konzeptuell bestimmenden Performance-Bericht von 2008 bleiben hingegen «blinde Flecke», da keines der Fotos die Textseiten so zeigt, dass sie mit- oder abgelesen werden können.

Die Bilderreihe überliefert die Dimensionen und Beschaffenheit der räumlichen Situation und sie erlaubt auch Rückschlüsse auf Örtlichkeit und Kontext, auf die Jahreszeit, die Lichtsituation und weitere ambientale Facetten. Darüber hinaus liefern die Fotos Indizien für die körperliche (und mentale) Verfasstheit der Performerin, anhand ihrer Mimik, Gestik oder Körperhaltung lassen sich z. B. Anstrengung und Konzentration ablesen.

Da für diese Performance zwei Bilderreihen von unterschiedlichen Fotograf/innen vorliegen, soll noch ein summarischer Blick auf die spezifischen Qualitäten der jeweiligen Aufnahmen gelenkt werden. Während sich die umfangreichere Bilderreihe 1 dadurch auszeichnet, dass sie versucht, möglichst viele Momente und v. a. auch das Publikum festzuhalten, signalisiert die zweite Bilderreihe aufgrund der Bildkomposition und der formal-ästhetischen Qualität vielmehr ein eigenständiges Interesse an jeder einzelnen Aufnahme. So ermöglicht die erste Gruppe eine Annäherung an den inhaltlich determinierten Handlungsablauf; sie zeichnet das Geschehen der Performance – wenn auch fragmentarisch und aus subjektiver Perspektive –

ausführlich nach. Die Fotos der zweiten Gruppe hingegen zeigen eine visuelle Interpretation der Performance und lösen dazu bestimmte subjektiv gewählte Momente aus dem Ablauf heraus. In diesen Fotos wird eine fotografische Haltung spürbar, die sich bereits beim Miterleben des Handlungs- und Bewegungskontinuums auf ›bildstarke‹ Momente konzentriert bzw. – wie bei der anschließenden Auswahl sichtbar wurde – gerade solche ›starken‹ Bilder als überlieferungswürdig erachtete.

D) Analyse und Tradierungen

Schon in der Kurzcharakterisierung wurde deutlich gemacht, dass in *Re-enactment* zum einen der lautlichen Sprache – mit der nüchternen Diktion beim Vorlesen, den freigesprochenen Äusserungen, dem Gesang – und zum anderen dem Inhalt des Gesagten ein zentraler Stellenwert zukommt. Rust spricht beim Ablesen des nicht von ihr selbst verfassten Performance-Berichts von sich in der ›dritten Person‹; sie führt mit seinen Worten jeweils aus, was damals in der Performance ›als nächstes‹ passiert ist – und kündigt damit an, was ›jetzt‹ als nächstes passieren könnte. Dadurch oszilliert die Position der Performerin immer zwischen zwei Standorten. Zum einen ist sie die Handelnde, Performende, was sie mit direkt ans Publikum gerichteten Wendungen (wie «Folgen Sie mir bitte! Bitte folgen Sie mir, wo immer ich hingeh» oder «Ich habe das nicht geübt») immer wieder sprachlich artikuliert. Zum anderen nimmt sie in Momenten des Vorlesens eine beobachtende und beschreibende Position ein: und zwar durch die distanzierte Art ihres Vortrages (als Lesende) und durch ihre eigene innertextliche Präsenz als ›Textgegenstand‹. Diese Präsenz ist gegenüber der Präsenz der Vortragenden allerdings zeitlich versetzt, da sie in der Vergangenheit liegt. Durch ihren Duktus der Nacherzählung bzw. ihr ›Sprechen-über‹ rückt Rust in eine Rezeptionssituation, in die Nähe des ›aktuellen‹ Publikums, dessen Eindrücke sie (ihm) mitzuteilen scheint, auch wenn sie eigentlich vergangene Beobachtungen überliefert. Die geschilderten Momente und Abläufe rufen bei den Besucher/innen Vorstellungen wach, die mit der stattfindenden, aktuellen ›Realität‹ jedoch nicht kongruent sind – eine Irritation stellt sich ein, und die Koinzidenz der beiden Performances bricht auf. Dass der Artefakt-Typ der ›reinen‹ Audioaufzeichnung die visuellen Aspekte und die konkreten Bewegungs- und Handlungsdimensionen einer Performance nicht wiedergeben kann, ist evident und muss nicht weiter ausgeführt werden. In der vorliegenden Aufzeichnung jedoch vermittelt die markante auditive Ebene die konzeptuelle Anlage der Performance in wesentlichen Zügen, und sie stimuliert die individuelle Imagination der Hörenden: Die Aufzeichnung evoziert Bilder, die – obschon über weite Strecken mit dem tatsächlichen Geschehen inkongruent – an eigene Imaginationen und Erfahrungen

angeschlossen werden können; und dadurch ermöglicht sie jedem Hörer / jeder Hörerin eine subjektive Neu-Konstruktion der Performance.

Die Rezeption eines akustischen Ereignisses schliesst immer räumliche und zeitliche Dimensionen sowie eine Anbindung an die leibliche Präsenz der Hörenden in sich ein; diese Aspekte machen m. E. gerade die hier besprochene Audioaufzeichnung zu einem interessanten Dokument hinsichtlich der Weiterschreibung der Performance *Re-enactment*. So folgert Vito Pinto bezugnehmend auf Überlegungen zur Raumwahrnehmung, wie sie u. a. Gernot Böhme⁶⁷ formuliert, dass Klangphänomene einen Zwischenraum generieren, der «als ein Teilaspekt der Sonosphäre [...] die räumliche Trennung zwischen Sprecher und Zuhörer tendenziell überwindet». Und er führt über diesen «Zwischenraum» weiter aus: «Der Zwischenraum wird bestimmt durch die klingende Erscheinung auf der einen Seite und die leibliche Disposition des Rezipienten auf der anderen Seite. Solche sphärischen medialen Ereignisse können beim Hörer bestimmte Emotionen erzeugen, Assoziationen und Erinnerungen evozieren. [...] Mediale Sphären sind Teil der Atmosphäre, die ein Ereignis oder eine spezifische räumliche Konstellation bedingen kann, und zugleich Teil des Rezipienten, der mit seiner jeweiligen Stimmung bzw. Befindlichkeit seinen Teil zum sphärischen Ereignis beiträgt [...].»⁶⁸

Gerade aufgrund der inhaltlich-konzeptuellen Anlage von Dorothea Rusts *Re-enactment* und der fehlenden «visuellen Ablenkung» bietet die Audioaufzeichnung ein Klangereignis, dessen Rezeption wesentliche Facetten der Performance tradiert und – wie oben ausgeführt – als eigenständiges mediales Ereignis weiterschreibt. Irritation, Inkongruenz, Kommunikation und Partizipation sind als konstituierende Elemente von *Re-enactment* zugleich jene Elemente und Themen, die sich hörbar in der Audioaufzeichnung niederschlagen und diese zu einem eigenständigen Hör-Erlebnis machen.

Der Artefakt-Typ der Audioaufzeichnung operiert, insbesondere auf der Rezeptionsebene, mit individuellen Prägungen, mit einer subjektiven Verfasstheit sowie der daraus resultierenden, eigenständigen und (re-)konstruierenden, Interpretation. Selbstverständlich ist jede Dokumentation, auch Audioaufzeichnungen, durch die Haltung, die Position und die Informiertheit der Aufnehmenden geprägt. Doch hat diese Form der Autorschaft im hier vorliegenden Fall m. E. weniger gravierende Implikationen auf das Artefakt und seine Rezeption, als dies bei anderen technischen Aufzeichnungen wie Fotografien oder Videoaufnahmen der Fall ist. Die Fotograf/innen sind als Autor/innen ihrer Fotos dagegen in

⁶⁷ Vgl. Böhme, Gernot, «Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung», in: Krämer, Sibylle (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, S. 129–140, bes. 133–135.

⁶⁸ Pinto, Vito, «Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel», in: Kolesch, Doris / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hrsg.), *Stimmwelten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 88.

diese eingeschrieben, sie entwerfen mithilfe der Aufnahmen «ihre» Sicht aufs Geschehen. In den Bildern vermittelt sich jeweils eine bestimmte Blickrichtung, in ihnen rückt der raumzeitliche Ausschnitt, der jeweils fokussiert wird, und die Bildkomposition, die sich darin herstellt, in den Blick. Die beiden hier untersuchten fotografischen Bilderreihen stellen in diesem Sinne jeweils individuelle, unterschiedlich ausgerichtete visuelle Interpretationen eines Geschehens dar, deren zukünftige Lektüren sie grundlegend mitsteuern und aus denen sie auch nicht mehr «herausgedacht» werden können.

Irene Müller, Mai 2012

3.3.4 Axel Töpfer und Boedi S. Otong, *Besenstudie #12*, Vergleich zwischen zwei Formen der Videoaufzeichnung

Artefaktvergleich der Performance von Axel Töpfer (Künstler, Basel/Leipzig) mit Boedi S. Otong (Künstler, Jeggendorf), 9. September 2011 im Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt *archiv performativ: ein Modell*, Ausstellungsraum Klingental Basel

A) Kurzcharakterisierung der Performance *Besenstudie #12*

Axel Töpfer (Töpfer) war eingeladen, sein Konzept *Besenstudie* für das Modellarchiv um eine weitere Ausgabe zu erweitern. Im ursprünglichen Konzept hatte Töpfer zur Beteiligung an einer performativen Installation aus vorgegebenen Materialien aufgerufen. Der Performancemarathon dazu fand am 30. April 2011 im Kaskadenkondensator Basel statt. Dort wurde die Reihenfolge der Teilnehmenden ausgelost und jede/r hatte «gefühlte 30 Minuten» Zeit für die Aktion. Das komplette Material wurde für die nächste Performance wieder in seine Ausgangsposition zurück versetzt. Die Materialien durchliefen so eine einmalige performative Aufladung. Diese stellte Töpfer dem Modellarchiv zur Verfügung, um sie im Displayraum unter dem Artefakt-Typ «Objekt/Material(Relikt)» auszustellen. Dieser Artefakt-Typ hat einen fluiden Charakter. Gebrauchtes Material wird nicht automatisch zu einem Relikt, sondern es wird später, je nach Kontext oder der Wichtigkeit, die die Akteur/innen dem Material zusprechen, dazu gemacht. Für *Besenstudie #12* lud Töpfer den indonesischen Künstler Boedi S. Otong (Otong) ein, die gebrauchten Materialien (Relikte) noch einmal zu bespielen. Diese Anlage verknüpfte Töpfer mit seinem ausdrücklichen Interesse an subjektiver Kameraführung und inszenierte sich als filmender Performer. Die Liveperformance bestand darin, dass Otong mit Körper und Stimme improvisierend das Material untersuchte, während Töpfer sich mit einer Handkamera um Otong herumbewegte. Er filmte zeitweise hautnah. Das während der Liveperformance entstandene und in der Kamera live geschnittene Video wurde im Anschluss projiziert und als eine eigenständige Form der Überlieferung und Weiterschreibung von Performance mit dem Publikum diskutiert.⁶⁹

B) Auswahl der Artefakt-Typen

Im Laufe des Forschungsprojektes wurde klar, dass die zeitbasierte Videoaufzeichnung zwar die gebräuchlichste Dokumentationsform der zeitbasierten Performancekunst darstellt, doch gleichzeitig bei Nutzer/innen die meisten Kontroversen auslöste, was auf ein mangelndes Wissen gegenüber «Technobildern» zurückgeführt werden kann. Vilém Flusser plädiert in seinem Standardwerk *Medienkultur* für ein grösseres Wissen über die Funktionsweisen der technisch

⁶⁹ Für diese Beschreibung stand mir Töpfers Konzept zur Verfügung, und ich war im Modellarchiv an der Vorführung sowie während der Diskussion anwesend.

erzeugten Bilder: «Nur dank einer ausgebildeten Techno-Imagination könnten die Menschen die Apparate wieder unter ihre Herrschaft bekommen.»⁷⁰ Aus diesem Grund entschloss ich mich, die Artefakt-Leistung von zwei unterschiedlichen Video-Aufzeichnungsmethoden zu untersuchen: Bei der ersten handelt es sich, filmisch gesprochen, um eine <Totale> (nachfolgend TOTALE genannt). Dies ist die gebräuchlichste Form der Videoaufzeichnung, bei der die Kamera auf einem Stativ steht und mit einem möglichst grossen Bildausschnitt und mit wenig Bewegung eine <neutrale> oder umfassende Aufzeichnung angestrebt wird. Die Autorschaft soll hier kaum erkennbar sein oder keine grosse Rolle spielen. In der zweiten Aufzeichnungsmethode – hier im Vergleich vertreten durch Töpfers Videoaufzeichnung (nachfolgend VIDEO genannt) – geht es um eine bewegte, oft in der Hand geführte, also subjektive Kamera, die Nahaufnahmen über Zoom und über die Mobilität der dokumentierenden Person herstellt und schnell und direkt auf Veränderungen reagieren kann. Mit dieser Methode werden verschiedene Zuschauerblickwinkel suggeriert.

C) Gemeinsamkeiten/Unterschiede bei der Überlieferung und Weiterschreibung durch die beiden Aufzeichnungsmethoden unter Berücksichtigung der Aspekte, die für die Performance konstituierend sind

Den inhaltlichen/formalen/konzeptuellen Aspekt überliefert die TOTALE aus der Distanz und mit gleichbleibendem Blickwinkel auf die zweiteilige Aufführung vor Publikum, erstens die Liveperformance der beiden Akteure und zweitens die Vorführung des entstandenen Videos (die Diskussion im Anschluss wurde mit einem Audioaufnahmegerät aufgezeichnet). Aus dem ersten Teil der TOTALE können sowohl Otongs Körper- und Stimmeinsatz und seine Handlungen als auch Töpfers Körper- und Kameraeinsatz herausgelesen werden. Ausserdem wird daran ersichtlich, wie sich eine Form des Zusammenspiels zwischen den beiden Akteuren ergab. Dass im zweiten Teil eine Vorführung des eben entstandenen Videos als Projektion an der vorderen Wand gemacht wurde, wird durch die TOTALE ebenfalls sichtbar. Die TOTALE macht auch konzeptionelle Aspekte der Anlage deutlich, nämlich, dass sich die ungleichen Akteure im Vorfeld abgesprochen haben müssen. Darüber hinaus legt die Zweiteiligkeit der Aufführung samt Diskussion eine kuratorische Absicht offen. Das VIDEO dagegen vermittelt scharfe und unscharfe Nahaufnahmen aus verschiedenen Blickwinkeln sowie Manipulationen und Bewegungen, die der Filmer an der Kamera vornahm, der das Gesehene in eine subjektive Bildsprache übersetzte und das Live-Ereignis damit neu erzählt.

⁷⁰ Flusser, Vilém, *Medienkultur*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 101.

Zu den audiovisuellen/affektiven Aspekten: Aufgrund des ungünstigen Kamerastandortes der TOTALEN, die immer aus derselben Perspektive filmte, konnte diese die ersten drei Minuten von Otongs Aktion nicht überliefern, denn diese fand ganz vorne links am Boden vor den Füßen der Zuschauer/innen in der ersten Reihe statt. Später wird in der Aufnahme sichtbar, dass die Dokumentaristin das Stativ über die Köpfe der Zuschauer/innen führt und dabei ein wenig herumschwenkt oder hineinzoomt, wenn die Situation dies verlangt. Beide Aufzeichnungsmethoden vermitteln die rituell anmutenden Handlungen, die Otong vollführt, und wie er von seiner Stimme Gebrauch macht: Der Performer klatschte u. a. ein grosses Stück zerknülltes Papier wie eine Tierhaut an die Wand und heulte dazu mit weinerlich klingender Stimme. Das VIDEO überliefert zwar von Anfang an alle Handlungen und Otongs stimmlichen Einsatz, fragmentiert und verfremdet sie zum Teil allerdings: Zu sehen sind viele Nahaufnahmen von Otongs Gesicht und Händen aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln, zum Beispiel ist das fauchende Gesicht einmal bildfüllend zu sehen und das Fauchen ist laut zu hören. Sonst treten neben Otongs Stimme vor allem Geräusche, die durch die an der Kamera vorgenommenen Manipulationen entstanden, wie lautes Knacken durch Ein-, Um- und Ausschalten in den Vordergrund. Das erzeugt eine rhythmische Verfremdung der Originaltöne und entwickelt sich zu einer eigenen Audio-Ästhetik. Ferner lief die Tonaufnahme im VIDEO oft auch weiter während Töpfer weisse und schwarze, bildfüllende oder unscharfe, Flächen einfügte. Er erzeugte diese Bilder, indem er mit der laufenden Kamera auf eine weisse Wand schwenkte oder seine Hand vor das Objektiv hielt. Durch das VIDEO wird klar, dass und wie Töpfer das Gesehene ad hoc neu strukturierte.

In beiden Aufzeichnungsmethoden vermitteln sich dagegen sowohl auditive wie affektive Aspekte von Otongs differenziertem Gebrauch der Stimme. Otong nutzte eine fremde Sprache oder Worte ohne Sinn, klagende repetitive Laute oder aggressiv klingende Schimpftiraden. Diese Lautäusserungen lösten Reaktionen und Empfindungen beim Publikum aus.

Zu den zeitlich-räumlichen (ambientalen) Aspekten: Zeitliche Strukturen wie der prozessuale Verlauf, die Dauer der einzelnen Teile und der gesamten Aufführung werden in der TOTALEN vollständig überliefert (1. Teil: 23:20, 2. Teil: 10:00, Gesamtlänge: 37:20). Im VIDEO dagegen wird die Zeitstruktur durch Ein- und Ausschalten der Kamera um die Hälfte gekürzt. Die TOTALE zeigt den Raum klein, hell, eng und zur Hälfte ausgefüllt mit einem Publikum, das oft die Sicht auf die am Boden stattfindende Aktion versperrt. Im VIDEO dagegen geht die räumliche Orientierung durch die vielen Nahaufnahmen und Eigenbewegungen des Filmers verloren. Die TOTALE vermittelt eine spannungsgeladene Atmosphäre, die Otong in einer tranceähnlichen Verfassung und Töpfer als seinen aktiven Konterpart zeigt. Das VIDEO wiederum vermittelt

Töpfers interpretierenden Blick, denn durch dessen Manipulationen an der bzw. mit der Kamera erscheinen einige von Otongs Aktionen dramatischer, während gewisse andere Handlungen in den Hintergrund treten. Auf jeden Fall werden sie affektiv aufgeladen und erscheinen zuweilen gewaltiger als in der TOTALEN.

Zu den leiblich-haptischen Aspekten: Töpfers Körperlichkeit bzw. Körpereinsatz kann in der TOTALEN als eine Art Tanz oder Choreografie gelesen werden. Ansonsten übermittelt sowohl die TOTALE als auch das VIDEO, wie Otongs Hände das Material (be-)greifen oder wie er sich selbst mit der Hand heftig und rhythmisch auf die Stirn schlägt. Während der Filmende in der TOTALEN als ganze Person zu sehen ist, vermittelt sich seine Präsenz im VIDEO durch die dynamisch ausgeführten Kamerabewegungen die von einer körperlichen ‹Verschmelzung› mit der Kamera berichten, nur indirekt. Einmal ist im VIDEO der Daumen, ein andermal der Schuh des Filmers zu sehen, was seine körperliche Anwesenheit andeutet.

Zur Ortsspezifität bzw. den politischen Rahmenbedingungen und Publikumsreaktionen: In der TOTALEN sieht man die Zuschauer/innen von hinten, die, wie bei einem Tennismatch, den Kopf hin und her bewegen. Ebenso wird eine gewisse Unruhe im Publikum übermittelt: Es gibt Personen, die auf ihren Stühlen umherrutschen und sich fragend umschaun. Manche zucken auch zusammen oder lachen verhalten, wenn Otong heftige Lautäusserungen von sich gibt. Eine Person verlässt nach wenigen Minuten den Raum, zwei weitere nach dem Liveteil. Im VIDEO hingegen ist das Publikum nur einmal ganz kurz von vorne zu sehen, als Töpfer von einem Standpunkt hinter Otong filmte, sonst tritt es aufgrund der vielen Naheinstellungen visuell und akustisch in den Hintergrund. Dass es sich bei diesem Setting um ein fachspezifisches Experiment handelte, bei dem das Publikum an der Entstehung eines Videos, eines Liveereignisses und einer Diskussion teilhatte, kann über die TOTALE nachvollzogen werden. Das VIDEO dagegen erzählt durch die vielen Nahaufnahmen nichts über den situativen Zusammenhang, da sich Raum, Kontext und Publikum schwer erraten lassen.

D) Diskurse, Analyse und Weiterschreibungen

Die vergleichende Analyse führt zu Diskursen und Konzepten des Dokumentarischen. Wie Formen des Dokumentarischen die Wirklichkeit abbilden, ist seit jeher umstritten. Laut Hito Steyerl verläuft die Hauptfront zwischen Vertreter/innen des Realismus und Vertreter/innen des Konstruktivismus. Während die einen einem naiven, technikgläubigen Positivismus folgten und glaubten, die dokumentarische Form bilde natürliche Fakten ab und gebe wahrheitsgetreu wieder, was man mit eigenen Augen sehen könne, begriffen die anderen die dokumentarische

Form als Konstruktion, in der selbst der Begriff der Realität als Ausdruck der herrschenden Ideologie gesehen werde, der man nicht glauben könne. Die Konstruktivisten bestritten damit die Abbildbarkeit der Realität überhaupt. Der vorherrschende Zweifel an wahren Bildern, dessen Entwicklung durch die rasante Medienentwicklung und die technischen Manipulationsmöglichkeiten gut nachzuvollziehen ist, erzeugt ein Dilemma – und neue Formen von dokumentarischen Bildern. «Sie sind rund um die Uhr verfügbar, sie verwandeln Dauer in *real time*, Distanz in Intimität, Ignoranz in trügerisches Bescheidwissen.»⁷¹ Doch der Wunsch nach Wahrheit bleibe. Bei den hier beschriebenen zwei Beispielen möglicher Dokumentationspraxen in der Performancekunst lassen sich Parallelen zu diesen Haltungen ziehen. Bei der *TOTALEN* handelt es sich um eine Dokumentationsmethode, bei der fälschlicherweise davon ausgegangen wird, dass der technische Apparat «objektiv», der Realität entsprechend und wahrheitsgetreu alles aufzeichnet. Diese Dokumentationsform wird von historisch Forschenden sehr geschätzt, weil sie als «neutral» empfunden wird und man sich nicht gezwungen sieht, sich auch noch mit einem/r Filmautor/in auseinandersetzen zu müssen. Beim *VIDEO* haben wir es mit einer künstlerischen Arbeit im Dokumentarmodus zu tun, die das Ereignis durch den Liveschnitt und den Gebrauch von verschiedenen Effekten nicht nur neu konstruiert, sondern eine Ästhetik vertritt, die die Wahrnehmung emotionalisiert. Das Ein- und Ausschalten der Kamera und die Benutzung der «Night Shot»-Funktion erzeugt eine audiovisuelle Stakkato-Ästhetik, die als «Video-Scratching»⁷² bezeichnet werden könnte. «Im Zeitalter der digitalen Reproduktion wirken dokumentarische Formen nicht nur auf individueller Ebene ungeheuer emotionalisierend – sie stellen auch einen wichtigen Bestandteil zeitgenössischer Ökonomien des Affekts dar. [...] In der Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen [...] wird die Realität zum Event.»⁷³ Genau diese Problematik stellt meiner Meinung nach das *VIDEO* zur Diskussion. Aber woher kommt dieser Wunsch nach Authentizität, Emotionen, Gefühlen und Affekten? Marie Louise Angerer schlägt vor, dieses Interesse als ein Dispositiv zu bezeichnen, «in dem philosophische, kunst- und medientheoretische Diskurse mit molekularbiologischen, kybernetischen und kognitionspsychologischen zu einer neuen «Wahrheit des Menschen» verlötet werden.»⁷⁴ Da der neue, digital durchsichtige, gläserne, Mensch zu einem berechenbaren Wesen geworden sei, werde der affektive Körper in den Kunst- und Bilddiskursen wieder neu entdeckt und neu bewertet. Axel Töpfer selber spricht davon, das er sich bei seiner subjektiven Kameraführung

71 Steyerl, Hito, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Verlag Turia + Kant, Wien/Berlin 2008, S. 12.

72 Unter Scratching, vom Englischen «to scratch» für «kratzen», wird laut Wikipedia im Musikjargon die Erzeugung von Tönen durch rhythmisches Hin- und Herbewegen einer laufenden Schallplatte auf einem Plattenspieler verstanden.

73 Steyerl, op. cit. Anm. 3, S. 13.

74 Angerer, Marie-Luise, *Vom Begehren nach dem Affekt*, Diaphanes Verlag, Zürich/Berlin 2007, S. 7.

vom Bergson- bzw. Deleuzeschen Bewegungs- und Affektbild leiten liess. Das Bild wird von Deleuze, der sich auf Bergson bezieht, «als Bewegung» und «in Bewegung» gedacht, das heisst, mit Bewegung gleichgesetzt: «Alle Dinge, das heisst, alle Bilder fallen mit ihren Aktionen und Reaktionen zusammen: das ist die universelle Veränderlichkeit.»⁷⁵ Auch Töpfer stellt, mit Deleuze gedacht, als dokumentierender Performer ein subjektives Wahrnehmungsbild her. Das heisst, die Gesamtheit wird vom Filmer gesehen, der selbst Teil dieser Gesamtheit ist. Dabei erzeugt er Affektbilder, das bedeutet Grossaufnahmen, die als «Gesicht» bezeichnet werden und losgelöst vom Raum sind. Ohne räumliche Beziehung sind sie Ausdruck für ein Gefühl.⁷⁶ Die Livesituation wird zum Herstellungsort eines Videos, das zwischen Dokumentation und eigenständigem künstlerischem Produkt oszilliert. Töpfer beschreibt seine Arbeit in seinem Portfolio folgendermassen: «Meine Arbeit kreist um die zentrale Frage einer intensiveren Erfahrung der Bildmitteilung, die durch eine subjektive Aneignung der Narration von Bildern ermöglicht wird.» Durch das unmittelbar nach der Performance präsentierte VIDEO waren die Zuschauer/innen mit einer Realität konfrontiert, die ihre eigene Erinnerung entweder komplett überschrieb oder mehrere Wahrnehmungsweisen – ihre eigene und die von Töpfer – übereinander schob. Weil aber die Herstellung des VIDEOS und die Zusammenarbeit zwischen Töpfer und Otong noch während der Veranstaltung transparent gemacht und diskutiert wurde, erfuhr das Artefakt in der Teilhabe eine Erweiterung, so dass das ganze Setting doch als Weiterschreibung von Otongs performativem Beitrag angesehen werden muss. Was die beiden Akteure demonstrieren, entspringt meiner Meinung nach einem erweiterten Autorschaftsverständnis, wie es Giaco Schiesser in seinem Artikel «Barthes und Foucault revisited» beschreibt. Dass Foucaults Transformation des Autorbegriffs zwar nötig, aber überholt sei, sieht Schiesser in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis bereits thematisiert. Netzwerkgesellschaften, die den Werkbegriff, den Autorbegriff und das Prinzip des geistigen Eigentums in Frage stellen, hätten weitere Transformationen in Gang gesetzt. Autorschaft und Künstlertum seien Phänomene der performativen Inszenierung geworden. Individuelle Autorschaft werde dadurch nicht entwertet, aber von der Aura des originalen künstlerischen Schöpfertums befreit.⁷⁷ Töpfer und Otong sind Autoren (Autor/in bedeutet hier: Arrangeur/in, der/die Vorgefundenes aufnimmt, neu ordnet und durch Umwandlung neu erkennbar macht), wobei es sich bei der ganzen Inszenierung um eine transparent gemachte kollaborative Autorschaft handelt. Zudem ist das entstandene Video auch als Form von künstlerischem

⁷⁵ Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 86.

⁷⁶ Deleuze, op. cit. Anm. 7, S. 96.

⁷⁷ Vgl. Schiesser, Giaco, «Autorschaft nach dem Tod des Autors, Barthes und Foucault revisited», in: Hans Peter Schwarz (Hrsg.), *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien (Zürcher Jahrbuch der Künste, Bd. 4)*, Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 2007, S. 20–30.

Dokumentarismus im Feld der Performancekunst anzusehen. Die subjektive Videoaufzeichnung könnte, in Kombination mit anderen Artefakten, der herkömmlichen audiovisuellen Performancedokumentation neue Impulse geben, indem sie demonstriert, wie Wahrnehmungsmuster subjektiv konstruiert sind.

Mai 2012 Pascale Grau

3.3.5 Ewjenia Tsanana, *Zeitempfinden in Performance-Zusammenhängen*, Vergleich zwischen Videoaufzeichnung und Performance-Text

Artefaktvergleich der Lecture-Performance von Ewjenia Tsanana vom 7. Oktober 2011 im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act: Zur Tradierung von Performancekunst*, Kaserne Basel

A) Kurzcharakterisierung der Lecture-Performance *Zeitempfinden in Performance-Zusammenhängen*

Die Lecture-Performance, die Ewjenia Tsanana am 7. Oktober 2011 im Rahmen der Tagung *Recollecting the Act* in der Kaserne Basel hielt, war im Tagungsprogramm als «Insert» angekündigt, d. h. als künstlerischer Beitrag, der sich aus dem Aufenthalt im Modellarchiv entwickelt hatte. Nachdem sich Tsanana mit Stuhl, Overhead-Projektor und Mikrofon auf der Bühne eingerichtet hatte, nahm sie Platz und leitete ihre Performance mit einer kurzen, frei gesprochenen Einführung ein, in der sie die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte umriss: Da sie selbst vorzeitig aus dem Modellarchiv hatte abreisen müssen, habe eine andere Person stellvertretend für sie den Vortrag gehalten. Diese Konzeption wäre auch bei der Tagung wieder angewendet worden, wenn Tsanana nicht wider Erwarten doch hätte anreisen können.⁷⁸ Danach begann die Künstlerin den ausgedruckten Text vorzutragen, der ihre verschiedenen Zeitempfindungen als Performerin und Performance-Rezipientin behandelt. Dabei präziserte sie einleitend: «Ich werde gar das Zeitempfinden als Zeitverhalten betrachten und definieren. Ich werde den Spieß umdrehen. Nein, nicht ich empfinde, die Zeit besucht mich und schenkt mir reichlich Subjektives. [...] Ich werde die Zeit zerteilen und diese Teile sortieren, sie in Formen einpassen oder ihnen Gesichter geben, sie personifizieren und – sollte es mir gelingen – ihnen die passenden Namen geben.»⁷⁹

Im Verlauf des 30-minütigen Vortrags konkretisierte Tsanana an ausgewählten Stellen ihre Beobachtungen und die von ihr entwickelten «Zeit»-Charakterisierungen durch auf Folien kopierte Zeichnungen. Zudem unterstützte sie bestimmte sprachliche Wendungen durch Gesten, ohne dabei ihre entspannt wirkende Sitzposition neben dem Overhead-Projektor und hinter dem Mikrofon zu verändern. Auffallend waren der sorgfältige Argumentationsaufbau und die bildstarken sprachliche Formulierungen, sowie die

⁷⁸ Bei der Abendveranstaltung des Modellarchivs am 9.9.2011 übernahm Irene Müller diese Aufgabe, für den Fall von Tsananas Abwesenheit an der Tagung hatten sich Chris Regn und Andrea Saemann dazu bereit erklärt.

⁷⁹ Tsanana, Ewjenia, «Zeitempfinden in Performance-Zusammenhängen», <http://www.friedensallee.org/zeitempfinden/> (letzter Zugriff am 13.5.2011), S. 1–2.

Gegensätze zwischen emotionaler Involviertheit und körperlicher Zurückhaltung, Ernsthaftigkeit und Humor, Hören und Sehen, Lesen und Zeigen. Mit diesen Elementen und Strategien, die Tsanana in einen präzise angelegten und subtil ausbalancierten Ablauf einband und deren Zusammenspiel sie zugleich auch wieder aufbrechen liess, entwickelte sie eine Performance, die letztlich Gegenstand ihrer eigenen Reflexion ist und diesen Vorgang im Akt des Performens ereignishaft konstituiert.

B) Auswahl der Artefakttypen

Für die nähere Untersuchung habe ich aus den zur Verfügung stehenden Artefakttypen einerseits eine der beiden Videoaufzeichnungen⁸⁰ und andererseits den online publizierten Performance-Text mit den darin eingebundenen Zeichnungen⁸¹ herangezogen. Das Format der Lecture-Performance und die Konzeption des Performance-Texts, der in einem erweiterten Sinn als deren «Score» verstanden werden kann, legten diese Auswahl nahe. Darüber hinaus verbindet mich meine Erfahrung als «stellvertretende Performerin» bei der ersten Aufführung am 9. September 2011 auf eine spezifische Weise mit dem Text und den Zeichnungen⁸², was auch die theoretische Bezugnahme motiviert hat.

C) Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Artefakte hinsichtlich ihrer Überlieferungsintensitäten

Die ungeschnittene Videoaufzeichnung überliefert alle zentralen Aspekte der Lecture-Performance: die Position der Performerin auf der Bühne und das dort eingerichtete Setting sowie den Ablauf des Vortrags und dessen lautlich-gestische Gestaltung. Die Kamera folgt dem Geschehen mit ruhigen Schwenks und durch langsames Zoomen, ihr fester Standort am vorderen Bühnenrand vermittelt eine Betrachterperspektive, die am Rand des Zuschauerbereichs positioniert ist. Auch wenn die Videoaufzeichnung das Publikum nicht zeigt, so bietet sie doch Aufschluss über die ambientale Situation und – anhand der auditiven Ebene – auch über die affektive Beteiligung der Zuschauer/innen.

Ich möchte im Folgenden auf die spezifischen Charakteristika dieser Lecture-Performance eingehen, und wie diese durch die Videoaufzeichnung vermittelt werden. Gerade die Nahaufnahmen der Performerin übermitteln ihre körperliche Präsenz, die sich in der ruhigen

⁸⁰ Videoaufzeichnung vom 7.10.2011 (Aufnahme Axel Töpfer), ungeschnittene Aufnahme mit bewegter Kamera und Zoom, der Ton wurde mit Raummikrofon aufgenommen, das insbesondere auf die Cadrage ausgerichtet ist; Dauer: 30:00 min. Ausserdem wurde die Performance auch aus der Totalen aufgezeichnet.

⁸¹ Vgl. Tsanana, Ewjenia, op. cit. Anm. 2. Zum Artefakttyp des Performances-Texts vgl. auch Nein, Lilo (Hrsg.), *Selbst übersetzen. Ein Performancelesebuch zum Aufführen*, Wien 2009.

⁸² Die damals verwendete Textfassung unterscheidet sich v. a. in den Anfangs- und Schlusspassagen von dem Performance-Text, sie enthielt auch Hinweise auf die Gestik, das Arrangement der Folien und das An- und Abschalten des Projektors. Bei dieser Performance wurden zehn Folien verwendet, die von Tsanana für die Tagung um zwei weitere Zeichnungen ergänzt wurden.

Körperhaltung, den sparsam eingesetzte, präzise Gesten und in der reduzierten Mimik äussert, was zusammengenommen eine heitere, doch konzentrierte Gelassenheit signalisiert. Da der Ton des Videos von einem gerichteten Raummikrofon stammt, bleibt Tsananas Stimme immer an das gekoppelt, was «im Bild sichtbar» ist. Die Stimme tritt als räumliche Artikulation in Erscheinung, eingebunden in das Wechselspiel von Gesten, Handlungen und mimischem Ausdruck. Dies wird insbesondere in den Momenten evident, in denen die Kamera die projizierten Zeichnungen fokussiert und die Performerin visuell aus der Cadrage «rutscht».

Durch die gute Tonqualität übermitteln sich die melodiose Stimme der Performerin, ihr Sprachduktus und die Klangfärbung ihrer Stimme sehr deutlich. Daneben untermalen die mitaufgezeichneten Nebengeräusche – das Umblättern der auf einem Klemmbrett befestigten Textseiten, das An- und Abschalten des Projektors oder das Auflegen der Folien – den Vortrag mit einer zweiten akustischen Struktur, deren Rhythmus dazu beiträgt, dass man dem Vorgetragenen gut folgen kann. Dadurch wird m. E. ein wesentliches konzeptuelles Element der Lecture-Performance als Hybridformat an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst tradiert, nämlich dass sie ereignishaft Wissen «hervorbringt». Darüber hinaus liefert diese Videoaufzeichnung aber auch einen Hinweis auf den Stellenwert des Vortragstexts und auf mögliche zukünftige Aufführungsformen: In ihrer frei formulierten Einführung erwähnt Tsanana explizit, dass es für sie sehr schön gewesen sei, «das weiterzugeben», und meint damit mutmasslich ebenso die Performance wie den Vortragstext. Dies legt den Schluss nahe, dass für die Künstlerin «andere» Formen der Tradierung bzw. Wiederaufführung keinesfalls eine Notlösung darstellen, sondern vielmehr, dass die Weiterschreibung durch Dritte intendiert ist – eine Annahme, die auch der im folgenden besprochene Performance-Text stützt.

Der zweiten Artefakttyp, der Performance-Text, ist ein nachträglich erstelltes Artefakt, als bewusste Weiterschreibung der Lecture-Performance. Es handelt sich um die von der Künstlerin auf ihrer Website zusammengeführte Kombination ihres Vortragstextes mit den eingescannten Präsentationsfolien, die sie «in zwei Lese-Formen» anbietet, «einerseits als Website, wo die Leserin / der Leser teilweise mit-performt und die Bilder selbst «auf den Projektor» legt und andererseits etwas lesefreundlicher als druckbaren Text mit integrierten Bildern.»⁸³ Die Website ist in zwei Bereiche gegliedert, von denen einer den Entstehungs- und Aufführungsbezug beschreibt (im Menü mit «über den Text» betitelt), während der andere den eben genannten Vortragstext und die Zeichnungen beinhaltet. Dieser Text weist zwar eine Gliederung in Kapitel und Absätze auf, die Überschriften sind farblich und

⁸³ E-Mail von Ewjenia Tsanana an Irene Müller vom 10.5.2012.

typografisch hervorgehoben, und einzelne Wörter oder Wortteile sind sogar mit Unterstreichungen markiert. Doch ist er nicht mittels Sprungmarken abschnittsweise konsumierbar gemacht, sondern präsentiert sich als ein einziges langes Dokument, das durch Scrollen erschlossen werden muss. An bestimmten Stellen sind Hyperlinks zu Bilddateien eingebunden, die die entsprechende Zeichnung bzw. deren Kombinationen im benachbarten, rechten Seitenbereich aufrufen. Diese Links folgen dem Rhythmus der während der Lecture-Performance auf den Projektor gelegten Folien. Und sie intendieren eine Handlung, die von den Leser/innen ausgeführt werden soll: Erst per Klick wird das jeweilige Bild eingeblendet, und mittels des Befehls «Zeichnung entfernen» am Ende des Abschnitts kann es wieder entfernt werden.

Tsanana schildert jeweils Situationen oder bestimmte Momente, anhand derer sie ihre Gedanken zum Wesen der entsprechenden «Zeit(en)» entwickelt. Diese erhalten physische Konturen, sie treten als weibliche Personen, als Sinnesreize, als leibliche Empfindungen oder als dreidimensionale Gebilde in Erscheinung. Die von der Künstlerin formulierten «Sprachbilder» rufen dabei Assoziationen hervor, die auf der (audio-)visuellen wie auch auf der leiblich-affektiven Ebene angesiedelt sind. Immer wieder changiert der Text zwischen Empfindung und Beobachtung, zwischen Bericht und Charakterisierung, er formuliert das zugleich Konkrete und Beweglich-Vergängliche der Zeit. Die Visitationen der Zeiten lösen einander ab, im Lesen entrollen sich zukünftige Vergangenheit, erinnerte Gegenwart und antizipierte Zukunft, die in den Bildern jeweils kurz arretiert bzw. festgestellt werden. Die reduzierten, stilisierten Zeichnungen unterstreichen Tsananas humorvoll-anekdoteschen Textgestus, der die Ernsthaftigkeit ihrer Auseinandersetzung keineswegs schmälert, sondern vielmehr deren subjektive Dringlichkeit akzentuiert.

D) Analyse und Tradierungen

Die konzeptuelle Anlage der Lecture-Performance sowie die Analyse der ausgewählten Artefakttypen implizieren Fragen nach Autorschaft und der Art der von Tsanana intendierten Weiterschreibung. Zugleich berühren diese Fragen den Aspekt der Überlieferung eines spezifischen Ereignisses und der Freisetzung vortragsbasierter Inhalte.

Die untersuchte Videoaufzeichnung konserviert eine bestimmte Aufführung von Tsananas Performance. Obwohl in der Aufnahme eine zweite, «gestaltende» und interpretierende Persönlichkeit spürbar wird, bleibt Tsananas Position als Autorin des Textes und der Zeichnungen, als Vortragende bzw. Performende unbestritten. Gerade für das seit rund zwei

Dekaden im Wiederaufschwung begriffene Genre der Lecture-Performance⁸⁴, das Elemente der Vortragskunst mit Elementen aus szenischen Aufführungspraxen verschränkt, stellt diese Form der subjektiven, leicht bewegten Videoaufzeichnung ein interessantes Tradierungsmodell dar. Der Blick des Kameramanns, der Kamerafrau ist immer an den Vortrag und das Bühnengeschehen gebunden, in jeder Einstellung ist daher mindestens eines der konstituierende Elemente präsent: die Person der Vortragenden und das Präsenzierte, das hier, bei Tsanana, sowohl aus Zeichnungen wie aus vorgetragenem Text besteht. Die parallele Organisation von «Lecture» und «Performance», von gleichzeitigem Vortragen und Zeigen und deren räumlicher Staffelung, werden in der Videoaufzeichnung in eine fokussierende, raum-zeitliche Bewegung übertragen. Die Schwenks etwa folgen einer subjektiven Aufmerksamkeitszuwendung und setzen so eigenständige Akzente, doch ohne letztlich die Spur des Vortrags aus dem Fokus zu verlieren.

Der online publizierte Performance-Text wiederum löst sich als intendierte Weiterschreibung von der spezifischen Aufführung im Oktober 2011 und rückt das individuelle Lesen, als eigenständigen, performativen Vorgang, in den Vordergrund. So stellt jeder Leser, jede Leserin im lauten oder auch stillen Lesen diesen Text, entschlüsselnd bzw. interpretierend, neu her und verleiht ihm eine jeweils individuelle Färbung oder Prägung. Diese Form der Aneignung wird durch die in der Ich-Form gehaltene Erzählsituation intensiviert und erhält durch die in den Erzählfluss eingebundenen «Interaktionsmöglichkeiten» weitere Impulse. In diesem Zusammenhang erscheinen mir die von Lilo Nein formulierten Überlegungen zur Übersetzbarkeit von Performance-Texten und zur daraus resultierenden «geteilten Autorschaft» gewinnbringend. Unter Rückbezug auf Walter Benjamins Ausführungen zur literarischen Übersetzung konstatiert Nein, dass «jeder Text [...] verschiedenen «Bewegungen des Fortlebens» ausgesetzt» ist.⁸⁵ Damit verliere der Text seinen vermeintlich autonomen Status und nähere sich der musikalischen Notation an, die ja immer einer gewissen Form der Interpretation ausgesetzt ist. Verfolgt man diese Gedanken weiter, so lässt sich – mit der Autorin – eine Verbindung zu Roland Barthes' provokativer These gegen die Vorherrschaft des Autors schlagen. Denn, wie Barthes formuliert: «Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen. Es gibt aber einen

⁸⁴ Vgl. hierzu u. a. Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*, transkript Verlag, Bielefeld 2011, S. 179ff. bzw. die Projekte des Kuratorenkollektivs *Unfriendly Takeover*, vgl. <http://www.unfriendly-takeover.de/> (letzter Zugriff am 13.5.2011).

⁸⁵ Nein, Lilo, op. cit. Anm. 4, S. 12–20, hier S. 14. Die Autorin rekurriert auf Walter Benjamins Aufsatz «Die Aufgabe des Übersetzers», vgl. in: ders., *Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen, Gesammelte Schriften IV.1*, Suhrkamp, Frankfurt a./M. 1991, S. 9–21.

Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist nicht der Autor (wie man bislang gesagt hat), sondern der Leser.»⁸⁶

Die weiter oben getätigten Ausführungen zu Tsananas Intentionen bezüglich der Weiterschreibung bzw. Aneignung des Performance-Textes legen diese theoretischen Bezüge nahe. Interessanterweise lassen sich aber auch im Text selbst Hinweise darauf finden, dass dieser als fragmentarisches Beziehungsgeflecht zwischen einer schreibenden ›Autorin‹, dem Schreiben und der zukünftigen Lektüre angelegt ist: So entwirft die Künstlerin zum «Wesen der Zeit im Moment der Performance» das Bild eines langen Schlauchs, durch den während der Performance Luft nach oben strömt⁸⁷. Als die Performance-Rezipientin, aus deren Perspektive sie in diesem Abschnitt berichtet, sei sie selbst mit der Schlauchoberfläche durch Fäden verbunden, die nach Spannungsgrad die Intensität der Performance unterschiedlich gut übermitteln könnten. Ausserdem verfüge der Schlauch über Kammern, «Interpretations- und Projektionsräume», die, so Tsanana, «entweder von der Performerin oder dem Performer selbst geöffnet worden [sind], oder von mir, der Betrachterin, oder von der vorherrschenden Atmosphäre.» Es handle sich hierbei aber nicht um eine unveränderliche Situation, denn «wenn eigene Gefühle (wie Erkenntnisfreude, affektives Betroffensein, Fremdschämen, etc.) und Gedanken oder Einflüsse von außen meine Aufmerksamkeit woandershin lenken oder gar unterbrechen, bekommt der Schlauch Knicke.»⁸⁸ Auch wenn die Künstlerin diese «Aufmerksamkeitslücken» in einer sonst spannenden Performance als Frustrationsmoment beschreibt, lassen sich m. E. Analogien zwischen den Aktivitäten rund um die bewegliche, partiell durchbrochene und ausgeweitete räumliche Struktur und dem Prozess der (intendierten) Weiterschreibung in Form des Selber-Lesens bzw. -Performens herstellen. Damit gewinnen wiederum Fragen zur Autorschaft an Evidenz. So wie jede/r Performer/in als Autor/in der eigenen Konzepte und Ideen eine Verantwortung übernimmt, geht auch mit der ›performativen‹ Übersetzung des Textes im Akt des Lesens eine Übernahme von Verantwortung durch die Leser/innen einher. In dieser Idee der geteilten Verantwortung spiegelt sich letztlich, wie Nein ausführt, auch die Konzeption einer «geteilten Autorschaft», in der die Verantwortung unter den involvierten Instanzen aufgeteilt wird, ohne sie jedoch zu halbieren oder zu entwerten.⁸⁹

In der Gegenüberstellung dieser beiden Artefakte treten gewissermassen zwei unterschiedliche Methoden der Tradierung zutage. So ist die Videoaufzeichnung von Tsananas Lecture-Performance als eine eigenständige Weiterschreibung anzusehen. Diese

⁸⁶ Barthes, Roland, «Der Tod des Autors», in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matis / Winko, Simone (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Philipp Reclam, Stuttgart 2000, S. 184–193, hier S. 192.

⁸⁷ Tsanana, Ewjenia, op. cit. Anm. 2, S. 9.

⁸⁸ Tsanana, Ewjenia, op. cit. Anm. 2, S. 10.

⁸⁹ Nein, Lilo, op. cit. Anm. 4, S. 22.

artikuliert sich als rezipierend-interpretierende Überlieferung eines spezifischen Vortrags und dessen Inhalts. Der Performance-Text hingegen operiert als Motor einer beständigen ›Neu-Schreibung‹ der Performance, die sich im individuellen Akt des Lesens herstellt und deren Inhalt damit auch freisetzt wird.

Irene Müller, Mai 2012

3.3.6 Steffi Weismann, *LapStrap*, Vergleich zwischen Audioaufzeichnung und Bilderreihe

Artefaktvergleich der interaktiven Performance mit Audiotechnik von Steffi Weismann (Künstlerin, Berlin), 19. August 2011 im Ausstellungs- und Vermittlungs-projekt *archiv performativ: ein Modell*, Ausstellungsraum Klingental Basel

C) Kurzcharakterisierung der Performance *LapStrap*

LapStrap ist eine interaktive Performance mit Audiotechnik. Die Performance, bei der sich Steffi Weismann ins Publikum mischt oder mit Zuschauenden oder -hörenden in einen Dialog über den Kontext der Veranstaltung tritt, ist als Soloauftritt konzipiert. Weismann trägt dabei einen Beckengurt, der mit Audiogeräten bestückt ist (Mikrofonen, einem Signalprozessor, einem Verstärker und mehreren Lautsprechern), die sich vom Körper aus steuern lassen. Die Performerin konstruiert sich selbst als tönende Mensch-Maschine, die Klänge, Sprache, Hören und Denken in Schleifen vollzieht und hervorbringt. Dabei werden vorproduzierte Soundcollagen abgespielt oder Weismanns Stimme bzw. Stimmen aus dem Publikum recycelt. Auf der Audioebene verbinden sich so schon vergangene Performances mit der aktuellen Situation.⁹⁰

D) Auswahl der Artefakt-Typen

In meiner Analyse beschränke ich mich auf zwei Artefakt-Typen, die ich auf ihre performative Leistung für eine Weiterschreibung der Situation hin vergleiche: Ich bearbeite Hören und Sehen getrennt voneinander und untersuche die medial je spezifischen Leistungen der Audioaufzeichnung und einer chronologischen Bilderreihe von 60 Fotos: Auf welche Weise erzählen die beiden Artefakt-Typen die Performance neu oder repräsentieren die Idee der Performance? Der Audiorekorder wurde erst zu einem Zeitpunkt eingeschaltet, an dem ganz klar war, dass die Performance bereits begonnen hatte, und daher sind die ersten informellen neun Minuten der Performance nicht aufgezeichnet. Auf den ersten 14 Fotos hingegen ist zu sehen, dass die Performance schon zuvor im Displayraum der Ausstellung begonnen hatte. Der gesamte Ablauf der Performance wird also, wenn auch fragmentiert, nur über die Fotos übermittelt, die Audiospur dokumentiert erst ab dem Moment, zu dem das Publikum Weismann in den hinteren Raum folgte.

⁹⁰ Die Beschreibung basiert auf Weismanns Konzeptbeschreibung, und da ich selbst an dem Anlass nicht anwesend war, wurde neben der Analyse der Artefakte eine Videoaufzeichnung der Performance herangezogen, die jedoch selbst nicht Teil des Vergleichs ist.

C) Gemeinsamkeiten/Unterschiede bei der Überlieferung und Weiterschreibung durch Artefakte unter Berücksichtigung verschiedener Aspekte, die für die Performance konstituierend sind

In inhaltlicher und in formaler Hinsicht wird durch die chronologisch durchnummerierte Bilderreihe die dramaturgisch angelegte Zweiteiligkeit der Performance ausreichend sichtbar gemacht. Die Bilder zeigen den Ablauf der Performance und die Bewegungen und Gesten der Performerin, welche Hinweise auf die Herstellung der auditiven Ebene geben. Dass es um eine Art akustischer Komposition geht, um Geräusche und Einspielungen, um Statements zu Vergangenem und das, was in Realzeit gesprochen wird, wird durch die Audioaufzeichnung deutlich repräsentiert. Beide Artefakt-Typen vermitteln, dass es sich bei Weismanns Auftritt um eine Audio-Performance handelt, bei der aber die Präsenz der Performerin als sich bewegendem Klang-Körper eine wichtige Rolle spielt. Ebenso lassen beide Artefakte darauf schliessen, dass dabei technisches Equipment wie Mikrofone, Verstärker, Lautsprecher, ein Loopgerät und ein Stimmenmodulator zum Einsatz kommen.

Zur Darstellung der Unterschiede zwischen den Artefakt-Typen soll zuerst auf die auditive Ebene eingegangen werden: Die Audioaufzeichnung präsentiert live hergestellte und vorproduzierte Teile, in denen die Stimme der Performerin und Stimmen aus dem Publikum sowohl live als auch in abgespielter und/oder modulierter Form zu hören sind. Ebenso sind Geräusche aus der Livesituation, z.B. Knacken und Rascheln zu hören, und Geräusche, die durch technische Manipulationen wie Loops und Stimmverfremdungen erzeugt und offensichtlich über Lautsprecher eingespeist wurden. Wie ich als Beteiligte weiss, waren darunter sprachliche Statements von Akteur/innen, die in der ersten Woche im Modellarchiv gearbeitet hatten, und kurze Antworten von Live-Anwesenden, die von der Performerin zur eigenen Befindlichkeit im Jetzt befragt wurden. Diese Wörter und Statements können ohne Kontextwissen zwar gehört und verstanden werden, ihr Sinn erschliesst sich aus der Audioaufzeichnung jedoch nicht zwingend. Auffallend an der Audioaufzeichnung ist auch, dass die Stimme der Performerin, sowohl als Live-Stimme als auch als abgespielte Stimme, als die ihre erkannt wird, obwohl die Aufzeichnung ja alle Stimmen technisch – als abgespielte – reproduziert.

Gewisse Fotos der Bilderreihe deuten die auditive Ebene wiederum durch die in ihnen festgehaltenen Gesten der Performerin an, z. B. wenn Weismann einem Gast ein Mikrofon vor den Mund hält. Auch über gewisse leibliche und haptische Dimensionen kann nur die Bilderreihe Auskunft geben, denn die Audioaufzeichnung evoziert hierüber nichts. Die Bilderreihe erläutert auf der visuellen Ebene, wie die Performerin agiert oder was sie tut.

Weismann posiert in verschiedenen Körperhaltungen für das Publikum. Teilweise steht sie breitbeinig mit dem Rücken zum Publikum, was die Lautsprecher auf ihrem Gesäss zur Geltung bringt. Das Hantieren am Leibgurt erinnert an den selbstbewussten Griff an die Pistolen. Die Bilder rücken den durch Technik bestückten Leibgurt und ihre Hüftpartie in den Vordergrund. Auf der Bildebene vermittelt sich auch die technische Seite ihres Einsatzes, da man sieht, wie Weismann Knöpfe regelt und ein Loopgerät, ein Mikroport oder ein externes Mikrofon bedient.

Die raum-zeitliche (ambientale) Dimension: Aufgrund der chronologisch nummerierten Bilderreihe kann Weismanns Bewegung in Zeit und Raum nachempfunden werden. Die Performerin verändert ihre Standorte, sie steht einmal vorne beim Publikum, dann wieder hinten an der Wand. Dimension und Beschaffenheit der räumlichen Situation samt Möblierung und technischem Inventar werden visuell repräsentiert, und daraus kann auch eine ambientale Stimmung abgelesen werden. Man sieht viel Holz, grelles Licht, enge Raumverhältnisse und viel Publikum. Die Fotos bilden Zeitfragmente ab, die Dauer der Performance bleibt unklar. Über circa 15 Minuten entstanden 60 Bilder, woraus sich schliessen lässt, dass durchschnittlich in einem Rhythmus von ca. 15 Sekunden abgedrückt wurde. Das bedeutet wahrscheinlich, dass die Fotografin relativ stetig und gleichmässig <durchfotografiert> hat. Auditiv vermittelt sich kein Eindruck von der Räumlichkeit. Obwohl laute und leise Passagen zu hören sind, ist nicht erkennbar, wie stark diese durch die unterschiedliche Distanz zum Aufnahmegerät zustande kommen oder durch das bewusste Regeln der Lautsprecherlautstärke durch die Performerin. Der Raumton lässt immerhin ein intimes Ambiente erahnen. Das Gehörte gerinnt zu einer einzigen Klangcollage, die die Zeitstruktur der Performance preisgibt, aber es sind auch Pausen überliefert, die nicht gedeutet werden können, weil nichts zu hören ist.

Beobachtungen zu den Publikums-Reaktionen und der kontextuellen bzw. situativen Dimension: Äusserungen wie leises Lachen, geräuschvolles Schmunzeln oder Dialoge werden durch die Aufzeichnung hörbar. Weismann fragt z. B.: „Was ist jetzt?“, jemand aus dem Publikum antwortet: „Hitze!“, und kurz darauf ist diese Äusserung technisch moduliert als Loop zu hören. Die Realzeit-Äusserungen lassen sich von den vorproduzierten und eingespielten Statements beim genauen Hinhören unterscheiden. Weismanns Realzeit-Interaktionen mit dem Publikum werden vor allem auditiv und nur wenig auf visuellem Wege übermittelt. Auf nur sechs von 60 Bildern ist neben der Performerin auch jemand aus dem Publikum zu sehen. Die Fotografin bleibt mit ihrem Blick bei der Performerin und schweift

nie zu den Hörenden: sowohl beim Gang durchs Modellarchiv (Bildnr. 577–586) im ersten Teil, als auch etwas später, als Weismann mit vier Personen interagiert bzw. sie befragt (Bildnr. 604/605; 610/611). Diese wenigen Bilder zeigen ein in sich gekehrtes, zuhörendes Publikum, das die Beine und Arme verschränkt hält, sitzend oder sich im Stehen an die Wand anlehnend, mit auf den Boden gerichteten Augen. Nur die, die befragt werden, lächeln oder schmunzeln auf den Abbildungen. Dass es sich, gemäss dem Konzept der Künstlerin, um eine situative, d. h. auf den Ort, den Raum, das Publikum und den Kontext reagierende Arbeit handelt, wird über die Bilder nur angedeutet.

Der Kontext und die Ortsspezifität können jedoch aus der Audioaufzeichnung geschlossen werden, z. B. wenn Weismann nach dem Gang durchs Modellarchiv vom Publikum wissen will, was mit denen sei, die das Live-Ereignis verpasst hätten oder wenn sie die Anwesenden fragt, was sie an Eindrücken mitnähmen. Weismanns Sprechen weist darauf hin, dass sie Live-Erlebtes und Erinnerungtes zum Thema macht und das Publikum in diese Frage performativ involviert. Über das Situative vermitteln die Bilder nur, dass es sich um einen aus Holz gebauten fensterlosen Raum handelt, der sich als Ausstellungsraum und Archiv repräsentiert.

D) Diskurse, Analyse und Weiterschreibungen

Bei der vorliegenden <durchfotografierten> Bilderreihe von Steffi Weismanns Performance *LapStrap* haben wir es mit einer traditionellen, dokumentarischen Form von Performancefotografie zu tun.

Schon 1997 weist die amerikanische Performancetheoretikerin Amelia Jones darauf hin, dass Foto(s) und Performance miteinander verbunden sind, da sie sich gegenseitig bedingen. Die Performance benötige das Foto, um als Performance erkannt zu werden und das Foto benötige die Performance, die ihm vorausgegangen ist. Nur durch das Foto, das die Performance dokumentiere, könne die Performance als originär bezeichnet werden. Jones schreibt: «Die Fotografie braucht das Body-Art-Ereignis als eine ontologische <Verankerung> ihrer Indexikalität.»⁹¹ Philip Auslander bezeichnet das Festhalten einer Performance, die tatsächlich stattgefunden hat, per Fotografie als «dokumentarische Kategorie» (vgl. die Fotografie *Shoot* von Chris Burden). Dies stelle, so Auslander, die traditionelle Auffassung bezüglich der Beziehung zwischen Performancekunst und ihrer Dokumentation dar. Im Unterschied dazu bezeichnet er als «theatrale Kategorie» eine

⁹¹ Jones, Amelia, «Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation», in: *Art Journal*, Vol. 56, No. 4 (Winter 1997), *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, S. 11–18.

Fotografie einer Performance, die ausschliesslich im Medium der Fotomontage realisiert wurde (vgl. *The Leap into the Void* von Yves Klein).⁹² Barbara Clausen pointiert diese Aussage Auslanders, wenn sie sagt, dass die Dokumentation den verlorenen Moment mystifiziere und daher als Substitut immer wieder begehrt werde. Indem die Dokumentationsmedien dieses Verschwinden inszenieren und wiederholen, re-etablieren sie das Verschwinden selbst immer wieder.⁹³ Die Fotografie – vor allem als Einzelbild – überliefert einen ‹stillgestellten› fixierten Moment aus dem Zeitkontinuum, verbunden mit der interpretierenden Sichtweise der Fotografin oder des Fotografen. Gerade Bilder mit ikonischem Charakter, die einen bestimmten bildwirksamen Augenblick einfangen, korrelieren dabei oft nicht mit dem inhaltlichen Höhepunkt, da bei ihrer Erstellung das Augenmerk auf ‹das beste Bild› und nicht auf den Prozess gerichtet ist. Insofern stellen Bilderreihen eine interessante Alternative dar, nicht nur, weil mittels ihnen eine Annäherung an die zeitliche Struktur und die Prozessualität der Performance gewährleistet werden kann, sondern auch, weil die Fotografin als Interpretin etwas in den Hintergrund rückt. Die Fotografin unserer Bilderreihe richtete ihre Aufmerksamkeit ausschliesslich auf die Performerin und fotografierte, um nichts zu verpassen, in rhythmischen Abständen. Die Aufnahmepraxis des rhythmischen Durchfotografierens kann im Praxisdiskurs von Babette Mangolte, eine experimentelle Filmemacherin und Fotografin, die viele (Tanz-)Performances der 1970er Jahre dokumentierte, wiedergefunden und begründet werden. Mangolte analysierte ihre eigene fotografische Praxis so: ‹Die Fotografien sollten nicht mich oder meinen Geschmack repräsentieren, sondern zeigen, was ich gesehen hatte. Ich war der Ansicht, dass Selbstlosigkeit beim Aufnehmen von Fotografien, die später als Dokumente fungieren könnten, sehr wichtig ist.› Mangolte verschränkte Konzepte des Automatismus und des Zufalls und versuchte, mit den damaligen Fotoapparaten durch Schnelligkeit ihr Denken auszuschalten. So wollte sie, so gut es ging, Objektivität und Spezifität der jeweiligen Arbeit herausarbeiten. Sie stellte fest, dass die Fotografie das Geschehen nicht aus der Position der Zuschauer erfasse, sondern den Akt des Sehens repräsentiere, wohingegen das bewegte Bild immer die Position einer Betrachter/in voraussetze.⁹⁴ Das audio-visuelle Erlebnis, das Weismann als live- agierenden Klangkörper zeigt – also einer Art Verkoppelung von Körper und Technologie, aus der eine Klangcollage tönt – gehört zur Spezifität dieser Arbeit. Insofern lässt sich Weismanns Arbeit kunstgeschichtlich in die

⁹² Auslander, Philip, ‹Zur Performativität der Performancedokumentation›, in: Barbara Clausen / Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), *After the Act. Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2006, S. 21.

⁹³ Clausen, Barbara, *After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, in: dies. (Hrsg.), op. cit. Anm. 3, S. 7.

⁹⁴ Mangolte, Babette, ‹Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert›, in: Barbara Clausen, op. cit. Anm. 3, S. 35–41.

Tradition von Fluxus und Akustischer Kunst einreihen. In den 1970er Jahren veränderten mediengeprägte Radio-Features die Hörgewohnheiten, und das Aufkommen vielfältiger audioteknischer Medien erzeugte Hörsituationen, die die Wahrnehmung unterliefen. Akustische Montagen aus Geräuschen, Klängen und Lauten, mit Elementen von Räumlichkeit und Körperlichkeit, werden seither häufig als gestalterische Mittel in der Aufführungspraxis verwendet.⁹⁵ Doris Kolesch und Sibylle Krämer vermuten die Gründe für die «Verspätung der Audiotechniken» und das relativ junge Interesse an akustischen Phänomenen und an der Stimme in der bis anhin vorherrschenden übermässigen Gewichtung von optischen und Bewegungsapparaten. In der Moderne begann, was in der Gegenwartskunst gang und gäbe ist, nämlich, dass die Stimme aus dem Dienst am Wort und am Sinn befreit und gleichberechtigt als Klang- und Lautmaterial verwendet wird, oft auch zu einem vielstimmigen Klangraum verwoben. Es sind nicht mehr Kommunikation und Dialog, die im Zentrum stehen. Die Erzeugung und Re-produktion von Stimmen hat die technisierte Stimme omnipräsent gemacht.⁹⁶

In der vorliegenden Audioaufzeichnung lässt sich live Gesprochenes von eingespielten, in der Livesituation nur reproduzierten Stimmen eindeutig unterscheiden. Dies verweist auf den Liveness-Diskurs, der – wie Philip Auslander in Auseinandersetzung mit Peggy Phelan herausgearbeitet hat – erst durch die Medien selbst erzeugt wird. «Liveness» ist nach Auslander ein Effekt der Medialisierung. Erst live aufgezeichnete Aufführungen, wie zum Beispiel im Radio seit ca. 1934, und das Aufkommen von Live-Broadcasts von Grossereignissen seit den 1970er Jahren, brachten «Liveness» als Wahrnehmungskategorie hervor. Seither wurden die beiden Kategorien live und aufgezeichnet klar voneinander unterschieden.⁹⁷ «Performance» markiert für Auslander immer die wechselseitige Verklammerung von Live-Ereignis und medialer Reproduktion – und nicht, wie bei Phelan, nur die eine, «authentische», Seite der Unterscheidung.⁹⁸ In Weismanns Arbeit *LapStrap* werden diese Phänomene zum Thema gemacht.

Auf zwei Punkte, die diese performative Weiterschreibung charakterisieren, möchte ich noch einmal zurückkommen: Weil Weismann in ihrer Performance die Vielstimmigkeit des Archivs und die Formen von kollektiver Autorschaft anspricht, die in der Performancekunst durch Iteration (d. h. die performative Wiederholung von Normen) zum Tragen kommen, kann die Performance selbst als eine künstlerische Weiterschreibung des Modellarchivs und der

⁹⁵ Schöning, Klaus, «Ars Acustica – Ars performativa», in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *Performance im medialen Wandel*, Wilhelm Fink Verlag, München 2006, S.155-162.

⁹⁶ Kolesch, Doris, «Audiovisionen», in: dies. / Sibylle Krämer (Hrsg.), *Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2006, S. 49.

⁹⁷ Auslander, Philip, *Liveness – Performance in a mediatized culture*, Routledge New York/London 1999, S. 65 ff.

⁹⁸ Schumacher, Eckhard, «Passepartout zu Performativität, Performance, Präsenz», in: *Texte zur Kunst*, Heft 37 (März 2000), S.101.

darin verhandelten Inhalte gelesen werden. Ebenso schreibt die Audioaufzeichnung – für sich gesehen – das Live-Ereignis als eine Art modernes Radio-Hörspiel weiter.

Da die Arbeit von Steffi Weismann zwischen einem Hörerlebnis und der Interaktion zwischen ihr als agierendem Klangkörper und dem Publikum oszilliert, lässt sich deren Spezifik nicht mit einer Bilderreihe oder einer Audioaufzeichnung ‹isoliert› nacherzählen. Eine solche interaktive und audiovisuelle Aufführungspraxis verlangt nach einer audiovisuellen Aufzeichnung, will man das Material für eine historische Dokumentation nutzen und/oder sogar daran weiterarbeiten. Künstlerische Arbeiten lassen sich dagegen durchaus gerne von Fragmentarischem für eine Weiterschreibung verführen. Dass Aufnahmegeräte zu spät oder gar nicht angeschaltet werden, ist typisch für nicht mit der Künstler/in abgesprochene Anfangs- und Endsituationen. Die geeigneten Absprachen darüber zu treffen, was dokumentiert werden soll und was nicht, d. h. darüber, wie sich die eigene Performance nachträglich vermitteln soll, liegt in der Hand der Künstler/innen und sollte vor der Performance mit den Dokumentierenden und Veranstaltenden geklärt werden.

Mai 2012 Pascale Grau

Teil 4 **Forschungsergebnisse und Empfehlungen**

4.1 Zur Konzeption von Sammlungen / Archiven

4.1.1 Begriffsklärungen

Zu Beginn des Forschungsprojekts verwendeten wir im Zusammenhang mit Dokumenten und Artefakten von Performances den Begriff des Lebendighaltens. Im Lauf der Arbeit hat sich unser Interesse dann auf Konzepte der Tradierung und Weiterschreibung verschoben. Unserer Ansicht nach kann sich das Interesse an Artefakten nicht darauf beschränken, Performances möglichst wahrheitsgetreu und realistisch «rekonstruieren» zu können, sondern es geht darum, vielfältige theoretische und künstlerische Methoden und Strategien einer Tradierung bzw. Neuinterpretation von Performancekunst zu erproben und zu analysieren. Unter Weiterschreibung verstehen wir neben der Herstellung von Artefakten auch Re-enactments, Re-Performances und andere künstlerische Aneignungsstrategien, die ebenfalls Tradierungsmethoden sind. Diese Methoden erzeugen unterschiedliche Überlieferungsintensitäten und Leistungen: von der historischen Treue zum «Original» im Re-enactment über die interpretative Übersetzung in einer Re-Performance bis zur Neuformulierung in einem künstlerischen Werk. Mit dem Begriff der Überschreibung ist eine deutliche Überlagerung des Intentionalen oder Spezifischen einer Arbeit gemeint. Das bedeutet, dass die ehemals konstituierenden Elemente einer Performance – zum Beispiel ein Konzept mit konkretem Bezug zu einem historischen Kontext – in einem Artefakt oder einer Weiterschreibung nicht mehr erkennbar und lesbar sind.

Im Projektverlauf haben wir uns auf bestimmte Performance-Genres geeinigt, die sich stark an der Idee und Form einer Performance orientieren. Diese Begriffe spielen im Zusammenhang mit der strukturierten inhaltlichen Erschliessung derjenigen Artefakte eine wichtige Rolle, die ins Medienarchiv der ZHdK eingespeist wurden. Zugleich werden damit anderen Nutzenden dieses Archivs modellhafte «Performance-Datenbankeinträge» zur Verfügung gestellt.

4.1.2 Das Performancearchiv als Ort der Tradierung und Weiterschreibung

Explizite Performancearchive gibt es weltweit nur wenige und in der Schweiz derzeit gar keines. Trotzdem finden sich an etlichen Orten Sammlungen bzw. Ansammlungen von Artefakten. Je nach Ausrichtung und institutioneller Anbindung lassen sich diese Archive in zwei Gruppen einteilen, bei denen archivarisches Konzepte mehr oder weniger stark verfolgt werden. Im ersten Fall handelt es sich um individuelle Sammlungen von Artefakten, die sich durch eine hohe Bandbreite von verschiedenen Artefakttypen sowie eine individuelle

Auswahl und Fokussierung auszeichnen. Die zweite Gruppe umfasst Festival- oder Institutionsarchive, bei denen das Interesse an der Aufbewahrung von Artefakten von Aspekten der Selbstlegitimation sowie dem Bewusstsein einer historischen Verantwortung überlagert ist. Trotz dieser Initiativen ist ein breiter Zugang zu Performance-Artefakten ein Desiderat, das sich in Forschungslücken niederschlägt. Die mangelnde Sichtbarkeit und Öffentlichkeit dieser Archive verstärkt auch ihre prekäre ökonomische und personelle Situation; die unzureichenden Ressourcen haben Auswirkungen auf die Pflege und Aufbereitung der Artefakte, wodurch sich die Auseinandersetzung mit Performancekunst in einem ständigen Kreislauf von Nachholbedarf und Aktualisierung, Anerkennung und Marginalisierung befindet. Diese Situation beeinflusst auch die Rezeption von Performances aus den 1970er bis 1990er Jahren. Bis heute finden sich vorwiegend kanonisierte Performances im Fokus der Forschung, die Jahrzehnte zurückliegen. Uns geht es darum, der Fülle von performativen Arbeiten eine zukünftige Erschliessung zu ermöglichen und die Voraussetzungen für eine Performance-Geschichtsschreibung zu befragen und zu verändern.

Der Umgang mit Archiven und Artefakten ist von Erwartungen und Annahmen geprägt. Dabei wird oft vergessen, dass hinter jedem Dokument, aber auch hinter jedem Archiv Autor/innen stehen, deren subjektive Massstäbe und Haltungen Auswirkungen auf die Auswahl und Zusammenstellung, den Inhalt und die Form haben. Die menschliche Wahrnehmung ist selektiv und fragmentierend und ebenso sind es die technischen Aufzeichnungsmedien wie Video, Fotografie und Audio. Ihnen wird nach wie vor ein wichtiger Stellenwert zugesprochen, obwohl der an sie gestellte Anspruch auf ›Wirklichkeitstreue‹ und vollständige Wiedergabe des Livemoments zu relativieren ist. Mit dem Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt *archiv performativ: ein Modell* stellten wir einen Raum zur Verfügung, in dem modellhaft erprobt werden konnte, wie sich ein Archiv und deren Artefakte performativ weiterschreiben lassen. Ein zentrales Anliegen dabei war es, die künstlerische Forschung als ebenbürtige Partnerin gemeinsam mit theoretischen Praxen an der Aktualisierung von Performancekunst zu beteiligen. Darüber hinaus konnten wir exemplarisch aufzeigen, wie der Tradierung und Weiterschreibung einer regionalen und nationalen Performanceszene anhand des Archivmaterials aus dem Kaskadenkondensator in Basel neue Impulse verliehen werden können. Insofern verstehen sich die in verschiedenen Formen veröffentlichten Projektergebnisse auch als Plädoyer für die Gründung eines Schweizer Performancearchivs.

Empfehlungen:

- Archive, Sammlungen und Ansammlungen von Performance-Artefakten müssen

öffentlich zugänglich und sichtbar sein, sonst erfüllen sie ihre Aufgabe nicht.

- Ein (Performance-)Archiv muss die eigene Konstruiertheit reflektieren und seine Ein- und Ausschlussverfahren transparent machen.
- Ein Performancearchiv soll keine passive Sammlung sein, sondern das Ergebnis performativer Verfahren und Tätigkeiten.
- Eine mögliche Strategie, Archive lebendig und sichtbar zu halten, kann darin bestehen, sie retrospektiv und prospektiv, projektorientiert und kollaborativ zu nutzen.
- Die Fragmentierung und Disparatheit der ›Artefaktlage‹ in Archiven lässt sich auch als Qualität begreifen, die zu neuen theoretischen und künstlerischen Weiterschreibungen führen kann, d. h. zu neuen Formen der Performance-Geschichtsschreibung. Wie alle Erzählungen konstituiert sich auch die Weiterschreibung aus Lückenhaftem, Fakten und den subjektiven Erinnerungen bzw. dem Vergessen.
- Für die historische Aufarbeitung ist eine bestimmte Kombination oder eine Vielfalt unterschiedlicher Artefakte unabdingbar.
- Die Artefakte sollen als Quellen für eine neue, interagierende, künstlerische, kuratorische, wissenschaftliche und archivarische Nutzung zur Verfügung stehen.
- Eine umfassende Dokumentenlage, die mehrere Artefakttypen einschliesst und öffentlich zugänglich ist, bildet die Grundlage für Weiterschreibung und Repräsentation von Performancekunst. Dadurch erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, dass das Konzept einer Performance tradiert wird.
- Die Vielfalt der Artefakte impliziert auch die Vielfältigkeit der Stimmen bzw. der Blicke, die eine Annäherung an eine Performance steigert.
- Für die künstlerische Weiterschreibung genügen einzelne Artefakte oder lückenhaftes Material, da sich Künstler/innen auch von Details inspirieren lassen.
- Gefragt ist ein bewusster Umgang mit subjektiven und künstlerischen Weiterschreibungen in Form von schriftlichen oder in anderer Form aufgezeichneten Artefakten, der erkennt, dass über Authentifizierungsstrategien Effekte von Unmittelbarkeit hervorgerufen und Affekte erzeugt werden können.

4.2 Zum Umgang mit Artefakten

4.2.1 Die medieninhärenten Eigenschaften von Artefakten

Die zeitbasierte Videoaufzeichnung hat sich als die gebräuchlichste Dokumentationsform von Performances etabliert. Wird die Aufzeichnung jedoch als authentische Wiedergabe des Livemoments verstanden, löst sie Kontroversen aus. Unterschiedliche Aufzeichnungsstrategien wie z. B. die ungeschnittene Totale oder die subjektive Handkamera vermitteln unterschiedliche Informationen und Sichtweisen. Allen gemeinsam ist ihr subjektiver und fragmentarischer Charakter, der sich im Fall von Schnitten oder Effekten beim Filmen oder im Rahmen der Postproduktion als aktiver Eingriff in die Zeitstruktur des aufgezeichneten Ereignisses artikuliert. Insbesondere die subjektiv bewegte Kamera suggeriert verschiedene Zuschauerblickwinkel, aber auch die ungeschnittene Totale ist als konstruierter Ausschnitt eines Ereignisses zu verstehen, in deren scheinbarer Objektivität sich ein bewusst gewähltes ›Stilmittel‹ äussert.

Die Audioaufzeichnung vermittelt Aspekte einer Aufführung, die in der audiovisuellen Aufzeichnung häufig ›untergehen‹ oder weniger wahrgenommen werden. Bei einer Videoaufnahme werden zwar auditive und visuelle Informationen gleichzeitig aufgezeichnet und können auch synchron rezipiert werden; doch werden akustische Informationen häufig aufgrund der traditionellen Dominanz des Visuellen überlagert oder verwischt.

In Fotografien sind Momente innerhalb eines Zeitkontinuums stillgestellt, sie geben die interpretierende Sicht der Produzent/innen wieder. Bei Bildern mit ikonischem Charakter, die einen bestimmten bildwirksamen Augenblick einfangen, ist das Augenmerk der Fotograf/innen auf ›das beste Bild‹ und nicht auf den (Handlungs-)Ablauf gerichtet. Eine Aneinanderreihung mehrerer Bilder stimuliert die Bereitschaft der Betrachtenden, die Leerstellen anhand ihrer Imagination zu füllen. Insofern ermöglicht eine Bilderreihe eine Annäherung an die zeitliche Struktur und an den Prozess einer Performance.

Mündliche Augenzeugenberichte sind subjektiv und fragmentarisch, sie ermöglichen aufgrund der direkten Erzählung oftmals eine Schilderung affektiver Wahrnehmungen einer Performance. Das Spektrum schriftlicher Zeugnisse umfasst unterschiedliche Textformen, die nicht nur berichtend oder interpretativ ausgerichtet sein können, sondern auch künstlerisch-literarische Haltungen vertreten können. Diese Textformen geben einen deutlichen Reflexions- und Abstraktionsvorgang ihrer Autor/innen wieder. Zugleich enthalten sie aufgrund der sprachlichen Umsetzung der erlebten Momente Lücken und Bruchstellen.

Materialien und Objekte (Relikte), die von Künstler/innen im Rahmen einer Performance eingesetzt werden, erfüllen unterschiedliche Funktionen für die Weiterschreibung. Sie können z. B. als Handlungsanweisung dienen und geben Informationen über die Intention der Künstlerin oder des Künstlers. Je nach Kontext und semantischer Beschaffenheit sind

sie affektiv aufgeladen und tragen als ‹Berührungsreliquie› dazu bei, den Livemoment zu mystifizieren.

Empfehlungen:

- Die Arbeit mit technisch hergestellten Artefakten verlangt nach einem spezifischen Know-how, um diese auch lesen und analysieren zu können.
- Für die forschende Beschäftigung mit Performances sind ungeschnittene Videoaufzeichnungen (Totale) besonders interessant, weil sie zu folgenden Punkten die umfassendsten Informationen liefern können: zeitliche Dimension, Bewegungen und Abläufe, akustische, ‹ambientale› und räumliche Situationen sowie Publikumsreaktionen. Auch diese Form ist kein Abbild, sondern stellt die aufgenommene Realität in einer Konstruktion her.
- Subjektive Videoaufzeichnungen sind als Interpretationen zu betrachten, die sich für die künstlerische Weiterschreibung eignen. Sie müssen mit den Performancekünstler/innen jedoch abgesprochen werden, da sie eine Arbeit komplett überschreiben können.
- Einzelne Fotografien und Bilderreihen enthalten trotz ihrer ausschnitthaften Subjektivität und Konstruiertheit ein spezifisches visuelles Überlieferungspotenzial und stellen in Kombination mit anderen Artefakten wichtiges Material für die theoretische und künstlerische Weiterschreibung dar.
- Augenzeugen-Statements sollte generell mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die Audioaufzeichnungen solcher Statements können viele Details einer Performance, aber auch spezifische Rezeptionsweisen übermitteln. Zudem ist ihnen über die menschliche Stimme eine gewisse leibliche Dimension eigen. Hierbei ist darauf zu achten, wie bewusst diese Aufzeichnungen als Authentifizierungsstrategien eingesetzt werden.
- Bei schriftlichen Zeugnissen reicht das Spektrum von objektiv berichtenden bis hin zu subjektiv interpretierenden Texten. In jedem Fall sollte offengelegt werden, wer spricht.
- Der Artefakttyp Objekt / Material (Relikt) hat einen fluiden Charakter. In einer Performance verwendete Materialien oder Objekte stellen nicht automatisch ein Relikt dar, sondern werden erst später dazu gemacht, je nach Kontext oder Wichtigkeit, die die Akteur/innen ihnen zusprechen.

4.2.2 Die Herstellung von Artefakten

Die Wahl der Artefakte und ihre Aussageleistungen haben sich im Lauf der letzten Jahrzehnte verändert. Es geht heute nicht mehr nur darum, durch die verwendeten Medien Authentizität im Sinn von Wahrheit herzustellen. Vielmehr sollen die vielfältigen Zugänge Wissen und Informationen übermitteln, die zwar immer fragmentarisch sind und doch im Zusammenwirken ein Verständnis der Performance konstituieren. Der kontextuelle Aspekt ist dabei immer mit zu berücksichtigen, denn er bestimmt den Informationsgehalt eines Artefakts. Aber auch affektive Eigenschaften einer Performance lassen sich über bestimmte Artefakte übermitteln, ohne dabei in die Authentizitätsfalle zu geraten; dies gilt insbesondere für Formen der künstlerischen Weiter- oder Überschreitung. Da die Aussagekraft eines einzelnen Artefakts begrenzt ist, soll der Herstellung von verschiedenen Artefakten in Zukunft eine grössere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Mit jedem Artefakt sind mehrere Autorschaften verbunden. Dies gilt auch für scheinbar objektiv-dokumentarische Videoaufzeichnungen oder Schnappschüsse. Die Auseinandersetzung darüber, was ein zukünftiges Artefakt leisten soll, hilft beim gezielten Einsatz der Dokumentationsmedien.

Empfehlungen:

- Jede Performance verlangt nach spezifischen Dokumentationsformen, die sich an den medialen Charakteristika der Performance orientieren. Eine visuell ausgerichtete Performance sollte demnach anders dokumentiert werden als eine akustisch ausgerichtete.
- Die sorgfältige Planung und Organisation der technischen Aufzeichnungen verhindert Missverständnisse und Enttäuschungen.
- Künstler/innen sollen für die nachträgliche Repräsentation ihrer Ideen selbst Verantwortung übernehmen und dementsprechend in die Planung der Dokumentation einbezogen werden.
- Dokumentierende müssen von Künstler/innen und Veranstalter/innen im Voraus über Dramaturgie und Dauer sowie über die bespielten Orte informiert werden.
- Auch künstlerische Dokumentationsformen sollten den situativen Kontext transparent machen.
- Künstler/innen, Dokumentierende und Theoretiker/innen sollten ihre Funktion und ihre eigene Autorposition reflektieren, die sich bei der Herstellung eines Artefakts mit in die Arbeit einschreibt. Deshalb sollte die Autorschaft transparent gemacht und mit den Performancekünstler/innen abgesprochen werden.

4.2.3 Ausgewählte Links zu Institutionen und Projekten zur Herstellung, Erhaltung und Sichtbarmachung von Artefakten

Die Websites von Restauratorenverbänden, Forschungsinstitutionen und Projekten zu unterschiedlichen Fragen der Erhaltung zeitgenössischer Kunst bieten ein breites Spektrum an Links und Informationen zu den konservatorischen und restauratorischen Aspekten, die die Herstellung, Erhaltung und Pflege von Artefakten betreffen.

<http://www.tanzarchiv.ch/sammlung/videos/tipps-zum-filmen.html>

<http://www.skr.ch/de/links>

<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=152>

<http://www.variablemedia.net/>

<http://www.inside-installations.org/home/index.php>

<http://nimk.nl/eng/preservation/>

<http://insidemovementknowledge.net/>

<http://www.aktivearchive.ch>

Bei umfangreichen digitalen Artefaktbeständen bzw. bei der Aufarbeitung und Digitalisierung empfiehlt es sich, über eine gut recherchierbare Datenstruktur bzw. den Aufbau eines Medienarchivs nachzudenken. Wir haben in Kooperation mit dem Medienarchiv der Künste der ZHdK diesbezüglich erste Schritte unternommen und die Artefakte der Fallbeispiele in einer einheitlichen, recherchierbaren Datenstruktur sichtbar gemacht.

<http://www.zhdk.ch/?madek>

<http://medienarchiv.zhdk.ch>

Impressum

Das zweijährige Forschungsprojekt *archiv performativ* ist nun abgeschlossen. Mit dieser Website bieten wir Forscher/innen, Kurator/innen, Künstler/innen und andere, die an der Dokumentation, Aktualisierung und Tradierung von Performancekunst interessiert sind, unbefristeten Einblick in die Anlage und Resultate des Projekts. Kontaktinformationen und Links werden nach dem 30. Juni 2012 nicht mehr aktualisiert.

Projektinformationen:

SNF / Dore Forschungsprojekt *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst*, Institute for Cultural Studies in the Arts (ICS), Zürcher Hochschule der Künste ZHdK (Laufzeit: April 2010 bis Juni 2012)

Gesuchstellung und Begleitung: Prof. Dr. Sigrid Schade (Leiterin ICS)

Team: Pascale Grau MAS CGS (Projektleitung), Irene Müller lic. phil., Margarit von Büren MAS CGS; Julia Wolf (Praktikantin, Januar–September 2011), Veronika Merklein (Praktikantin, März–April 2012)

Praxispartner:

Kaskadenkondensator Basel. Raum für aktuelle Kunst und Performance, Chris Regn (Leiterin)

Ausstellungsraum Klingental, Basel, Leila Martin / Thomas Heimann (Projektleitung / Koordination)

Kaserne Basel, Carena Schlewitt / Tobias Brenk (Direktion / Dramaturgie)

bildwechsel, kultur- und medienzentrum für frauen, Hamburg, durbahn (Leiterin)

Kooperationspartner:

Hochschule für Musik und Theater HMT, Leipzig, Prof. Dr. Barbara Büscher

Goethe Universität Frankfurt a. M., Institut Kunstpädagogik, Prof. Dr. Verena Kuni

Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, Prof. Dr. Doris Kolesch

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich, Dr. Matthias Oberli / lic. phil. Michael Schmid

Universität Basel, Institut für Medienwissenschaften, Prof. Dr. Christoph Tholen

ZHdK, Medienarchiv MAdeK, Susanne Schumacher

ZHdK, Institute for Art Education, Prof. Carmen Mörsch / Anna Schürch

Texte: Pascale Grau, Irene Müller, Margarit von Büren und Veronika Merklein (Teil 2)

Lektorat: Lea von Brückner, Bernadett Settele

Übersetzung: Charlotte Kreuzmüller

Gestaltung: Daniel Bär

Hosting: ZHdK

Links zum Forschungsprojekt:

<http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>

<http://archivperformativ.wordpress.com/>

http://www.sikart.ch/archiv_performativ

ab 1.1.2013: <http://medienarchiv.zhdk.ch>

Dank an alle Beteiligten und Mitwirkenden sowie an unsere Freunde, insbesondere Ann Nelson, Matthias Scheurer und Thomas Zirlewagen

Dank für die finanzielle Unterstützung:

