



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

**Performance:
Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung
Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der
Performancekunst**

Verfasserin

Magistra phil. Barbara Clausen

angestrebter Akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. Phil)

Wien, im September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

a.o. Prof. Dr. Daniela Hammer Tugendhat

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
i. Einleitung	8
ii. Fragen und Ziele der Arbeit	11
iii. Methodik	14
iv. Gliederung der Arbeit	17
1. Die Historisierung der Performancekunst	20
1.1 Die Authentizität des Publikums	20
1.2 Drei Ebenen des Umgangs mit den Dokumentarismen der Performancekunst	22
1.2.1 Das Paradox des Aktionismus	24
1.3 Das Revival der Performancekunst	30
1.3.1 Gesellschaftspolitische Funktion der Performancekunst	31
1.3.2 Performance in Ausstellungen und Kunstmarkt	33
1.4 Performancekunst ab 1945 „Ein Quasi Überblick“	38
1.4.1 Die 1960er Jahre	40
1.4.1.1 Feminismus und Performancekunst	43
1.4.2 Die 1970er Jahre	46
1.4.2.2 Konzeptkunst - Performance	49
1.4.3 Die 1980er Jahren – Parallele Entwicklungen	51
1.4.4 Performancekunst nach 1990	55
2. Forschungsstand und Theorien zum Verhältnis der Performancekunst und ihrer Medialisierung	58
2.1 Aktueller Forschungsstand	59
2.2 Diskurse der Performativität und Medialität	65
2.2.1 Performativität	66
2.2.1 Medialität	70
2.3. Medialität und Performativität	72
2.3.1 Der phänomenale Leib - Peggy Phelan und Erika Fischer Lichte	73
2.3.2 Präsenz in Absentia - Amelia Jones	76
2.3.3 Inszenierung von Authentizität - Philip Auslander	77
2.3.4 Die Bühne der Medien - Dieter Mersch	81
2.3.5 Ludwig Jäger - Die Performance als translativer Akt	82

3. Babette Mangolte und die Performancedokumentation der 1970er Jahre	
Fotografische und filmische Beispiele aus dem Bereich	
Tanz, Theater und Performancekunst	87
3.1 Das Fallbeispiel einer Kulturproduzentin: Babette Mangolte	87
3.1.1 Forschungslage zu Mangolte	87
3.1.2 Ankunft in New York	89
3.1.3 Theater, Tanz und Kunst	91
3.1.4 Mangoltes Methodik	94
3.1.5 Mangoltes Kamera	98
3.2 Fotografie und Performance im Öffentlichen Raum	101
3.2.1 Trisha Brown „Roof Piece“, 1973	102
3.2.2 Protest und Performance Trisha Brown „Group Accumulation“ Serie, 1972 und Strassenaktionen in New York	106
3.3 Die Performance und ihr Publikum	109
3.3.1 Robert Whitman „American Moon“, 1960/76	112
3.3.2 Robert Whitman „Light Touch“, 1976	115
3.3.3 Whitmans Performance als Bild	118
4. Medien und Körper: Akerman, Brown, Jonas, Mangolte, Rainer	122
4.1 Performance / Feminismus / Film	124
4.1.1 Mangoltes Kameraarbeit für Chantal Akerman	126
4.1.1.1 Michael Snow	127
4.1.1.2 Akerman und Mangolte in „La Chambre“, 1972 und „Hotel Monterrey“, 1972	128
4.2 Babette Mangolte Film „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977	131
4.2.1 Fotografie und Film	135
4.2.2 Die Fotografie im Film	136
4.2.3 Der Film in der Fotografie	138
4.2.4 Zeitakte	140
4.3 Babette Mangolte und Joan Jonas	143
4.3.1 Joan Jonas	146
4.3.2 Joan Jonas „Organic Honey’s Visual Telepathy“, 1972 und „Organic Honey’s Vertical Roll“, 1973	148
4.3.3 Masken, Spiegel, Closed Circuit Video Effekte und De-Synchronisation	153
4.4 Unmittelbarkeit und Präsenz	157
4.4.1 Chantal Akerman „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“, 1975	158
4.4.2 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972 und Mangoltes Fotoserien zu den Proben und der Aufführung	160
4.4.3 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974	169
4.4.4 Performance, Film, Fotografie: ein Erfahrungsvergleich	172
4.5 Babette Mangolte „Water Motor“, 1978	175
4.5.1 Vor und hinter der Kamera	184

5. Performing Memory: Eine kritische Rezeptionsgeschichte	189
5.1 Kulturelle Erinnerung und Performancekunst	190
5.1.1 Die Performance als Quelle der Inspiration	193
5.1.2 Das Re-enactment und die Appropriation der Dokumentarismen der Performancekunst	194
5.1.3 Eine Frage der Aneignung	196
5.2 Mangoltes Leistung als Prisma der performativen Künste ihrer Zeit	199
5.2.1 Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“, 1993	199
5.2.2 Episodische, semantische und deklarative Formen des Erinnerns	201
5.2.3 ZeitzeugInnen und Intentionen	205
5.3 Marina Abramović „Seven Easy Pieces“, 2005 und Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“, 2007	207
5.3.1 Der Auftrag und seine Ausführung	209
5.3.2 Widersprüche	213
5.3.3 Eine Schichtung der Dokumentation	214
5.3.4 The point is not to make a point	219
5.3.5 Eine Frage der Rezeption	222
 6. Performance als Medium der Erfahrung - Mangoltes Installationen 1978 - 2010	 224
6.1 Babette Mangolte „How to Look...“, 1978	226
6.2 Mangoltes Bildessay „My History (The Intractable)“, 1998	231
6.2.1 Silvia Kolbowski „an inadequate history of conceptual art“, 1998	232
6.3. Babette Mangolte „About Looking“, 2002	235
6.3.1 Babette Mangolte „Looking and Touching“, 2007	236
6.3.2 Babette Mangolte „Rushes P.S. One Dismantle“, 2009 und „How to Look..“, 2010	239
6.3.3 Gegenwart und Vergangenheit	241
 7. Schlusswort	 244
 8. Interview der Autorin mit Babette Mangolte	 248
Abbildungen	265
Bibliographie	309
Bibliographie Babette Mangolte	328
Biographie Babette Mangolte	332
Biographie der Autorin	344
Kurzfassung / Abstract	348

Vorwort

Konträr zu ihrer ursprünglich aktionistischen Natur ist die Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre durch ihre Reproduktion, Archivierung und Historisierung in den letzten zwanzig Jahren zu einer klassischen, objekt- und bildhaften Kunstform geworden. Ihre Rezeption und Historisierung ist im Spannungsfeld ihrer ursprünglichen Performativität und ihrer medialen Repräsentation verankert. Anhand der kunsthistorischen und medientheoretischen Aufarbeitung des dokumentarischen und künstlerischen Werkes der französisch-amerikanischen Filmemacherin und Künstlerin Babette Mangolte, gilt es, die Semantik der Performancefotografie, -videos und -filme die sie über die New Yorker Performanceszene während der 1970er Jahre aufnahm, zu analysieren. Ziel ist, in Anbetracht Mangoltes trans-disziplinärer Praxis die Rezeptionsmechanismen, die der Historisierung der Performance und ihrer Einschreibung in den Kanon der jüngeren Kunstgeschichte zu Grunde liegen, zu erforschen. Denn diese, sich in einem ständigen Prozess der Veränderung befindlichen Formen der Repräsentation der Performance, sind für die Diskursivierung der Performancekunst seit Beginn der 1990er Jahre sowie seinem Revival seit der Jahrtausendwende, grundlegend. Performancekunst ist, wie die nicht endende Welle an Reinszenierungen und Re-enactments historischer Performances und der Erfolg Mangoltes künstlerischer Installationen in den letzten Jahren zum Ausdruck bringen, eine prozesshafte und rezeptionsabhängige Kunstform, deren Institutionalisierung und Historisierung, es zu analysieren gilt.

Ein signifikanter Teil meiner Auseinandersetzung mit dem Werk Babette Mangoltes entwickelte sich während einer Reihe von Besuchen in ihrem bisher nicht aufgearbeiteten Archiv in New York, während der Jahre 2005 bis 2008. Mangoltes Archiv umfasst ihre gesamte fotografische Tätigkeit zwischen 1971 und 1985, ihre Kameraarbeit für PerformerInnen und FilmemacherInnen, sowie ihre eigenen Filme, Videos und künstlerischen Fotografien. Mangoltes gut geführtes Archiv von Korrespondenzen, Einladungen, Katalogen, Presseberichten, sowie eigenen Texte über ihre Arbeit, die ihre vielseitige Tätigkeit über die Jahre hinweg, bis hin zu ihrer aktuellen Wieder- und Neuentdeckung als bildende Künstlerin begleiten, sind für die vorliegende Aufarbeitung ebenso essentiell. An dieser Stelle möchte ich

bei Babette Mangolte für ihre Großzügigkeit und Offenheit bedanken, ohne die diese Arbeit nicht denkbar wäre. Mangoltes Aufenthalt in Wien anlässlich der von mir kuratierten Ausstellung „After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im November 2005 ermöglichte eine Reihe von Gesprächen und Diskussionen, mit unter anderem Joan Jonas, Seth Price, Philip Auslander und Carrie Lambert Beatty, Sam Gold und Carola Dertnig. Diese finden sich in der von mir herausgegebenen gleichnamigen Publikation die im Rahmen der MUMOK Theorie Reihe veröffentlicht wurde als Band 3 wieder. An dieser Stelle möchte ich gerne Achim Hochdörfer für die Zusammenarbeit, Freundschaft und anregende Diskussion danken. Während der Recherche für die Ausstellung und Dissertation hatte ich die Möglichkeit in das vom MUMOK Anfang des Jahrzehnts akquirierte Presse- und Schriftenarchiv Otto Muehls genauen Einblick zu nehmen. Ein Jahr später konnte ich während meines Aufenthalts als Visiting Scholar des Cinema Studies Departement der New York University im Rahmen meines IFK Auslands Fellowship, von Februar bis Juni 2006 Babette Mangoltes Archiv, das Archiv des Judson Dance Theaters in der Fales Library der New York University, das Archiv des Cinema Studies Department der Tish School for the Arts, in New York, sowie das Video- und Filmarchive der Performing Arts Library im Lincoln Center for the Arts, New York Public Library, besuchen. Weitere Recherchen fanden in diesem Zeitraum in den Bibliotheken des Museum of Modern Art New York, dem Whitney Museum of American Art und der Dia Art Foundation in New York, statt. Im Juni 2006 führte ich eine Reihe von Interviews mit Babette Mangolte, Robert Whitman, Joan Jonas, Gwenn Thomas, Carolee Schneemann, Silvia Kolbowski und RoseLee Goldberg. Die bisher nicht publizierten Ergebnisse dieser Gespräche fließen in die folgende Arbeit mit ein und sind für mein Verständnis der Epoche der 1970er Jahre prägend. Gespräche und Diskussionen mit Carrie Lambert Beatty, Michael Blum, Johanna Burton, Margarethe Clausen, Lynne Cooke, Douglas Crimp, Carola Dertnig, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Achim Hochdörfer, Eva Kernbauer, Antonia Lant, Christina Misar Dietz, Michaela Pöschel, Sarah Pierce, Susanne Riedler, Rachel Urkowitz, Catherine Wood und allen voran Daniela Hammer Tugendhat, halfen mir in vielen Situationen neue Aspekte der komplexen Thematik zu sehen und weiter zu denken. Sie waren eine Inspiration. Mit Dank an Christian Clausen und alle FreundInnen die mich während der letzten Jahre unterstützt haben, insbesondere Michael Blum und Aliza Blum. Diese Dissertation ist Annerose Clausen gewidmet.

i. Einleitung

“Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Maße die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.”¹

Walter Benjamin, 1936

Alles fängt mit seinem unmittelbaren Ende an: Was passiert wenn eine Performance vorbei ist, das Licht erlischt, die PerformerIn von der Bühne geht? Fotografien und Filme von historischen Performances lassen schnell erkennen, dass in den 1960er und 1970er Jahren – ob in Wien, Paris, Belgrad, Amsterdam, Tokio, Moskau, Buenos Aires, Los Angeles oder New York – nur ein kleines Publikum anwesend war, dass meist aus FreundInnen und KollegInnen bestand. Stellt man die kleine Anzahl der ZuschauerInnen dem Bekanntheitsgrad einzelner Performances gegenüber, wird die Funktion und Bedeutung der Performancedokumentation als Vermittlungsinstrument und Distributionsmedium deutlich. Das Wissen über diese damals nur für wenige zugänglichen Aktionen, Happenings und Performances ist heute weit verbreitet. Der Umfang des vorhandenen Bildmaterials lässt uns zunächst feststellen, dass sich ein Großteil der PerformancekünstlerInnen der Notwendigkeit bewusst war, ihre Aktionen über den Moment ihrer performativen Erscheinung hinaus zu erhalten. Die Entscheidung, die eigene Performance nicht zu dokumentieren, war laut dem Fotografen und Kritiker David Briers „so undenkbar wie für eine Hochzeit keinen Fotografen zu bestellen.“²

Die uns heute zur Verfügung stehenden Darstellungen, egal ob von einem dokumentarischen oder inszenatorischen Standpunkt aus gesehen, sind Bildkonstruktionen, die einer Reihe von Entscheidungsprozessen unterliegen. Die ikonischen Beispiele der Performancekunstgeschichte und ihre Analysen sowie die aktuelle und fortwährende Debatte um die Authentizität der Performancekunst basiert in erster Linie auf visuellem Bildmaterial, in zweiter Linie auf Augenzeugenberichten, Skripts und Rezensionen. Die medialen

¹ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag 28, Frankfurt am Main 1963, Seite 17

² David Briers, Some Notes on the Relation of Photography / Performance, in: Creative Camera, Issue No. 238-240, The Leagrave Press London Dezember, 1984, Seite 1627

Erscheinungsformen der performativen Künste unterliegen einer Vielzahl rezeptiv geprägter Verschiebungen und kultureller Prozesse: vom Körper des/der KünstlerIn zum Ereignis, zum Bild mit Nachrichtenwert und schließlich zur Installation und verkaufbaren Flachware an der Wand. Die Strategie und das Bedürfnis, die Handlung und Dauer einer Performance zu dokumentieren und diese als bewegtes oder stilles Bild festzuhalten, beruht einerseits auf dem sozialen und ökonomischen Anliegen der KünstlerInnen, die Arbeit einem breiteren Publikum näher zu bringen und andererseits darauf, die kunsthistorische Rezeption und kulturelle Archivierung des eigenen Werkes zu sichern.

Um eine genauere Analyse der Medialisierung und Rezeptionsgeschichte der Performancekunst, aber auch ihrer zukünftigen Bedeutung für die Kunstgeschichte, zu tätigen, konzentriere ich mich auf die Theater-, Tanz- und Performanceszene von 1970 bis 1980 in New York. Anhand der Fotografien, Filme, Videos, Texte und Installationen einer ihrer wichtigsten ChronistInnen, der französisch amerikanischen Filmemacherin und Künstlerin Babette Mangolte, gilt es die Darstellungspolitik von Performance zu untersuchen. Geboren 1941 im französischen Monmorot, erweist sich Mangolte aufgrund ihrer spezifischen Bildästhetik, die sich durch ihre genuin moderne und urbane Wahrnehmungsweise der Flüchtigkeit auszeichnet, als wertvoller Ausgangspunkt für meine Analyse. Mangolte fotografierte nach ihrer Ankunft in New York 1970 bis 1980 Performance, Theater und Tanzevents in der New Yorker Kunstszenen. Viele der uns heute bekanntesten Aufnahmen aus der Performancekunst von Joan Jonas und Robert Whitman, aus dem postmodernen Tanz von Yvonne Rainer und Trisha Brown, sowie dem Avant-Garde Theater der 1970er Jahre von Richard Foreman und Robert Wilson, wurden von Mangolte aufgenommen. Früh erntete sie für ihre Kameraarbeit für FilmemacherInnen wie Chantal Akerman und Yvonne Rainer Erfolg. Als eine der Pionierinnen der feministischen Filmbewegung versuchte Mangolte eine neue Bildsprache des öffentlichen Raumes zu entwickeln, die den tradierten geschlechtsspezifischen Blickkonstruktionen im Kino entgegen trat. Mangolte setzt sich, vor allem in ihrem frühen Filmwerk, mit den Darstellungsmöglichkeiten künstlerischer Performanz als einem sozialen, prozessbedingten Akt und dessen urbanen Umfeldern auseinander. Es war die Mischung ihrer langen Einstellungen und der hypnotisch gleichmäßigen Bewegung ihrer über die Fassaden und

Flächen ziehenden Kamerafahrten, wie in „The Camera: Je, La Camera: I“ (1977), die zu ihren stilistischen Markenzeichen wurden.

Die von Mangolte spartenübergreifend rezipierten Aufnahmen aus den Bereichen Tanz, Theater und bildender Kunst sind Zeichen ihres Bemühens um eine neutrale und objektive Wiedergabe. Gleichzeitig sind sie in ihrer Ästhetik als ideologische Indikatoren ihrer Zeit nicht nur prägend, sondern auch als solche lesbar. Der Kunsthistoriker Brian Sholis schreibt in einer Rezension 2007, dass es sich bei Mangolte ohne Zweifel um eine Künstlerin handle, die eine bedeutende Rolle in der Formung der Ästhetik der 1970er Jahre spielte:

„Mangolte, whose photographs have often been included in museum surveys of performance art and dance, is ..(..)shown once again to have played a major role in determining how we visualize the period, her modest reputation as an artist in her own right notwithstanding.“³

Die vorliegende Arbeit basiert auf Mangoltes umfassendem Fotografie- und Filmarchiv, das sich in ihrem Studio in New York befindet, sowie einer Reihe von ihr verfasster Aufsätze, Texte und Werkbeschreibungen von den 1970er Jahren bis heute, sowie ihrer multi-medialen Installationen der letzten zehn Jahre. Mangoltes Aufnahmen der 1970er Jahre bis heute sind ein prismatischer Filter der performativen Künste ihrer Zeit. Was Mangoltes Praxis von der anderer ChronistInnen und DokumentaristInnen wie Paula Court, Peter Moore, Donna McAdams, Roberta Neiman, oder Gianfranco Gorgoni unterscheidet, ist die Kulmination ihrer technischen Vielseitigkeit und ihrer Faszination mit der Kunst ihrer Zeit sowie ihr Bemühen, die von ihr abgebildeten Werke so unmittelbar wie möglich darzustellen. Mangolte war sich gleichzeitig der Unmöglichkeit einer neutralen oder sogar realen Abbildung in der Fotografie und im Film bewusst. Dieses Wissen schlägt sich in ihrer Fähigkeit nieder, die Subversivität und Neuartigkeit der Performance im Kontext der New Yorker Kunst der 1970er Jahre einzufangen.

Die Politik der Kollaboration und der Aneignung spielt – für die Historisierung der Performancekunst sowohl damals auch heute – eine tragende Rolle. Diese zusammenhängenden Praxen werden in der vorliegenden Arbeit, anhand von Mangoltes

³ Siehe Brian Sholis, Babette Mangolte, in Artforum Magazin New York, Oktober 2007 Siehe <http://www.briansholis.com/exhibition-review-babette-mangolte/> abgerufen am 20.5.2010

eigenen Filmen und Installationen sowie ihrer Zusammenarbeit mit Chantal Akerman, Richard Foreman, Joan Jonas, Yvonne Rainer oder Robert Whitman, untersucht. Ein primäres Ziel ihrer Arbeit und der ihrer KollegInnen während der 1970er Jahre war die Darstellungspolitik der Frau und ihres Alltages im urbanen Umfeld zu thematisieren und eine visuelle Sprache zu entwickeln, die die soziale Konstruktion der Geschlechter und die Politik der Blickregime in den Medien reflektierte. Es galt dem Bedürfnis nach einer egalitären und konzeptionellen Ästhetik mittels Performance, Fotografie, Video und Film, Ausdruck zu verleihen. Bis heute, so zeigen auch ihre jüngsten Installationen, ist Mangolte mit konkreten Frage der Konstruktion und Politik des Blickes und seiner Wirkungen in Kunst und Kino im Laufe der Zeit beschäftigt.

ii. Fragen und Ziele der Arbeit

Eine der Ausgangsthesen der vorliegenden Dissertation ist: Das Werk der Performance endet nicht mit dem „Vorhangfall“, sondern ist, entgegen seiner Ursprungsmythen, als fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnisses zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen.⁴ Ohne die Übersetzung der Handlungen der Performancekunst in bewegte und stille Bilder sowie Erzählungen und Aufzeichnungen sprachlicher und schriftlicher Natur gäbe es keine Geschichte und auch kein Revival der Performancekunst. Primär geht in meiner Untersuchung darum, die werkbedingte mediale Inszenierung, also das Verhältnis der Performancekunst zu ihren Dokumentarismen und Reproduktionsmechanismen, zu erkennen. Eine Rezeptionsgeschichte der Performancekunst ist nicht ohne die parallel und in Wechselwirkung zur Praxis geführte Diskussion zu denken.

Eine Reihe von Fragen steht hier im Raum, die meine Auseinandersetzung als Kunsthistorikerin und Kuratorin mit dieser Thematik bis heute prägt. Erstens, schreibe ich über Performances, bei der ich nicht im Publikum saß. Dieses Faktum warf am Anfang meiner Auseinandersetzung die prinzipielle Frage auf, ob nur die, die dabei waren, das Werk verstehen könnten. Schnell war klar, dass dem nicht so ist. Das HistorikerInnen nicht

⁴ Hier verweise ich auf die Aufsätze in Ausstellungskatalogen wie „Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) Adrian George, Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003, oder „Live Art on Camera: Performance and Photography“ (Hg.) Alice Maude Roxby, John Hansard Gallery, Southampton, 2006, Seite 67

ChronistInnen der von ihnen bearbeiteten Ereignisse und Themen sind, ist selbstverständlich. Sie werten die Quellen, Augenzeugenberichte und Dokumentarismen aus um ein möglichst ausgeglichenes Resultat zu bekommen. Das gleiche trifft für TheoretikerInnen zu, die sich mit der Geschichte der Performancekunst auseinandersetzen. Dies führt zur zweiten grundlegenden Frage: Hätten andere Dokumentarismen eine andere Geschichte der Performancekunst geschrieben?

Ein Blick auf ein Archiv wie das der Performancekünstlerin Joan Jonas lässt hier die Komplexität der Sachlage in Erscheinung treten. Ausgangspunkt in fast allen Fällen ist, dass die PerformancekünstlerInnen entschieden welche Fotografien, Videos und Filme ihrer Performances an die Öffentlichkeit kamen und verteilt wurden. Die AutorInnen der Performances haben sich für dieses Material entschieden, daher ist diese Frage eher im Verlauf der Geschichte von Interesse. Was passiert wenn KunsthistorikerInnen oder KuratorInnen Bildmaterial analysieren, welches nicht ursprünglich der Wahl der KünstlerInnen entsprach? Diese Problematik wird vor allem in Anbetracht des Revivals der Performancekunst und seiner nicht endenden Reihe von Re-enactments virulent.

Sie führt uns zur dritten Frage: Kann eine Performance in der Zukunft, ähnlich wie ein Film oder Video, ein Theaterstück oder eine Choreografie, beliebig oft wiederholt werden? Eine Kernfrage unzähliger aktueller theoretischer Debatten und Thema einer Reihe von Ausstellungen. Wieder kommt es darauf an, warum und in welchem Kontext eine KünstlerIn sich entschließt eine eigene oder fremde Performance erneut aufzuführen. Meist, so werde ich im letzten Kapitel belegen, ist es nicht die Wiederholung der Performance, sondern ein unmittelbares In-Szene Setzen der vorhandenen Dokumentarismen. Dies bringt uns zum vierten Punkt: Was erzählt uns die Historisierung und Einschreibung der Performancekunst in die kulturelle Erinnerung über das Verhältnis zwischen der Repräsentationspolitik der Performancekunst und ihren Reproduktionsmechanismen? Wie lassen sich die Inszenierung der Dokumentation und die Dokumentarismen der Inszenierung zu gesellschaftspolitischen Anforderungen, sowohl damals als auch heute, in Bezug stellen? All diese Fragen haben eine Auswirkung auf den Umgang der Kunstgeschichte mit der Performancekunst.

Die Performancekunst steht im Angesicht ihrer aktuellen, publikumswirksamen Inszenierung, Institutionalisierung und Neueinschreibung in den Kanon der Kunstgeschichte einer unglaublichen Herausforderung und einer damit verbundenen Re- und Neudefinition ihrer selbst gegenüber. Folgende Entwicklungen gilt es zu beachten: Im Wandel der Zeit weichen sich nicht nur Autorschaftsverhältnisse auf, es verändert sich ebenso unser kulturelles Verständnis von Performancekunst. Prozesse in der Entwicklung des Werkcharakters der Performancekunst, die bis vor kurzem über Jahrzehnte andauerten, werden nun, auf Grund ihrer Institutionalisierung durch Großereignisse, eigene Biennalen, Museumsabteilungen und Sammlungsankäufe, unmittelbar Teil des Werkes. Im Anbetracht des wachsenden Verständnisses der Performance als prozesshafte und diskursive künstlerische Praxis, bedarf es eines neuen methodologischen Ansatzes der kunsthistorischen Analyse, die die Rezeptionsgeschichte und den Verlauf des Umganges mit den materiellen Spuren des performativen Ereignisses mitdenkt.

In den zur Bearbeitung vorliegenden Dokumentarismen, Filmen und künstlerischen Installationen Babette Mangoltes kristallisiert sich auf einzigartige Weise das Verhältnis einer in den 1970er Jahren vorherrschenden sachlichen Ästhetik. Es gilt in Folge zu klären, auf welche Art und Weise Mangolte in ihrer dokumentarischen und künstlerischen Aufnahmen von Performances, die kulturpolitischen Wandlungen ihrer Zeit integriert und als Teil der Ökonomie der Reproduzierbarkeit „einmaliger“ Ereignisse, zum Ausdruck bringt. Die grundlegende Frage ist, wie und ob sich das Inszenierte am Dokumentarischen, sowie das Dokumentarische im Inszenierten im Wechselverhältnis zwischen den von den PerformerInnen erzeugten Inhalten und Mangoltes Aufnahmen festmachen lässt. Anhand des Werkes Mangoltes zeige ich, dass die Performancekunst eine prozesshafte Kunst ist, die den kulturellen Kreislauf zwischen Erfahrung, Medialisierung und kultureller Erinnerung kontinuierlich mit Information beliefert und in Bewegung hält.

Um dieses breite Spektrum an Themen, die in Mangoltes Werk sowohl mitproduziert als auch reflektiert werden, abzudecken, gilt es die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst im Angesicht ihrer zeitlichen Positionierung zwischen den epistemologischen Diskurs der Moderne und der Postmoderne, die in ihrem Eklektizismus immer auf einen Moment der Bildherstellung - eine Ursprung verweist, neu zu überdenken. Denn schließlich ist die

Authentizität der Dokumentarismen der Performancekunst, so der Performancetheoretiker Philip Auslander,

„im Verhältnis zu den BetrachterInnen verankert, und nicht in dem zum scheinbar originären Ereignis: Vielleicht ist die Autorität phänomenologisch, und nicht ontologisch.“⁵

Das kulturwissenschaftliche Ziel der vorliegenden Arbeit ist ein performativ erweitertes Textverständnis. Im Fall der Dokumentarismen, mit denen die Performancekunst ihre prozessual ausgerichtete Rezeptionsgeschichte beschreitet, bedeutet das, diese sowohl als Teil eines größeren kulturellen Textes zu lesen, aber sie auch einer Bildanalyse zu unterziehen. In diesem Sinne soll eine differenzierte Lese- und Blickweise auf die unterschiedlichen Strömungen und Richtungen der Performancekunst und ihrer Rezeptionsgeschichte ermöglicht werden, um die Vielschichtigkeit und parallelen Entscheidungs- und Zeitebenen, die in jeder Darstellung einer Performance gelagert sind, darzustellen.

iii. Methodik

Die (Re)Präsentationen vergangener Performances in Ausstellungen, auf Bühnen und im öffentlichen Raum prägen nicht nur unsere Erfahrung und rückwirkend unser Wissen, sondern sind an der aktuellen Praxis und Zukunft der Performancekunst beteiligt. Die vorliegende Arbeit versteht die Performancekunst, wie sie seit den 1990er Jahren diskutiert wird, als hybrides Medium und Dispositiv, das sich aus Praktiken der Produktion, Rezeption, Archivierung, Forschung und Vermittlung zusammensetzt. Die Repräsentationspolitik der Performancekunst ist Produkt unterschiedlichster, interdisziplinär geprägter Praxen und Theorien. Um den Fokus auf eine umfassende kunsthistorische Analyse zu schärfen, beruft sich mein prinzipieller Forschungsansatz auf die theoretischen Überlegungen von Daniela Hammer Tugendhat zum Text-Bild Verhältnis einer kulturwissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte:

„Bilder sind keine Abbilder der Natur, sondern analog der Sprache Bedeutungskonstruktionen...Kunst ist Produkt und Produzent von Diskursen, eingebunden in nicht-sprachliche Erfahrungen und

⁵ Philip Auslander, Zur Performativität der Performancedokumentation, *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst* (Hg.) Barbara Clausen, MUMOK Theorie Band 03. Nürnberg: Verlag Moderner Kunst, 2006, Seite 27

Praktiken der Gesellschaft und damit involviert in Konflikte und Machtkonstellationen. Bilder sind aber auch nicht lediglich Widerspiegelungen einer Realität; sie sind vielmehr an der Bildung von Vorstellungen über die „Wirklichkeit“ beteiligt.“⁶

Die Vielschichtigkeit des für das 20. und 21. Jahrhundert paradigmatischen Genres der Performancekunst ist eng in einem Netz verschiedenster kulturhistorischer Diskurse verwoben. Im Aufkommen des „Performative Turns“ ist die Performance zur Schnittstelle und Bindeglied verschiedenster Diskurse geworden: von den Theaterwissenschaften zur Kunstgeschichte, von der bildenden Kunst zum Tanz, von den Gender Studies zur Sprachwissenschaft, von den Kulturwissenschaften zur Zeitgeschichte, und schließlich von der Filmtheorie zum Diskurs der Installation, der Fotografie und der Geschichte der Videokunst. Performative Praxen und Medien sind nur im Kontext ihrer Entstehungsbedingung und Rezeptionsgeschichte zu begreifen.

Die Antwort auf die Frage, wie die Kunstgeschichte mit dem endlosen Fundus von schwarz-weiß Bildern, Videoaufnahmen und Dokumentar- sowie Kunstfilmen von Performancekunst umgehen kann, lässt sich in ihrem Umgang mit der filmischen und fotografischen Praxis und sozialpolitischen Anliegen ihrer jeweiligen Zeit finden. Zentral ist die Bewusstmachung der ineinander greifenden Prozesse der Produktion und Historisierung der Performancekunst. Einfach gesagt, gilt es das was außerhalb des unmittelbaren Bildrahmens geschieht und die Bedingungen, die das Zustandekommen der Darstellungen der Performance ermöglichen, in der kunsthistorischen Analyse der Performancekunst, zu berücksichtigen.

Die Berücksichtigung der Synthesen verschiedenster methodischer Ansätze in der Darstellungspolitik und Rezeptionsgeschichte der Performancekunst macht eine kunsthistorische Analyse ganz besonders in Mangoltes interdisziplinärem und selbst- sowie medial-reflexivem Werk erst möglich. Mangoltes Leistung in den von ihr abgebildeten Performances mit und gegen zu denken, steht in einem engen Verhältnis zu ihrer eigenen theoretischen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Schichten und Kontexten ihrer Produktionsbedingungen und Diskurse ihrer Zeit.

⁶ Daniela Hammer Tugendhat, Kunst/Konstruktionen, (Hg.) Lutz Musner, Gotthart Wunberg, Kulturwissenschaften Forschung - Praxis - Positionen, Edition Parasiten, Wiener Universität Verlag, IFK Wien 2002, Seite 313

Der Versuch einer Unterscheidung der Leistungen, die im Moment einer Fotografie oder im Ablauf eines Films in Erscheinung treten, lässt ein komplexes Bild sozialer Netzwerke und die Frage verschiedenster Autorschaften und medialer Überschneidungen entstehen. Grundlegend für mein Vorgehen ist die Berücksichtigung der von Mangolte zur Kenntnis genommenen Theorien im Bereich des Films (Entwicklung des feministischen Films, dem französischen Cinema Direct, und den Theorien des Dokumentarfilms), der Fotografie (Roland Barthes, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Philip Dubois, Peter Geimer), des Theaters (Postmodern Theater), des Tanzes (Postmodern und Minimalist Modern Dance) und der bildenden Kunst (Minimalismus, Konzeptkunst und Appropriation Art) sowohl während der 1970er Jahre als auch heute. Die Bearbeitung, Besprechung und der Vergleich des von mir analysierten Archiv-, Bild- und Interviewmaterials zum Werk von Trisha Brown, Yvonne Rainer, Robert Whitman, Joan Jonas, Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Robert Morris, und Marina Abramović wurde von mir chronologisch und immer in Relation zu Mangoltes eigener Entwicklung als Fotografin und Filmemacherin geordnet und analysiert. In der Überkreuzung dieser verschiedenen Viten und Werkkomplexe konnte ich, von der Kunstgeschichte ausgehend, eine Reihe von jeweils zum Medium passenden Diskurse und Theorien anwenden. Die Kontextualisierung von Mangoltes Schaffen im Bewusstsein der Entwicklungen vergangener und gegenwärtiger Diskurse, sowohl aus sozialpolitischer und gender-theoretischer, wie auch film- und fototheoretischer Perspektive, ist nicht nur für unser historisches Verständnis, und die Formationen kultureller Erinnerung sowie der Funktion der Kunst in der Gedächtniskultur grundlegend, sondern ebenso für die gegenwärtige Funktion der Performance in der Kunst, unerlässlich. Wie von Hammer Tugendhat formuliert, geht es darum, die Situierung von Kunstwerken und ästhetischen Produkten in ihr jeweiliges historisches Umfeld bezüglich Funktion, Produktion, Auftraggeberschaft, Distribution und Rezeption anzustreben und diese Ergebnisse gleichzeitig auf eine aktuelle Rezeption zu beziehen.⁷

Die Dokumentarismen der Performancekunst lassen sich sowohl im Prozess der Entstehung als auch im Verlauf der Zeit schwer von theatralen Bildinszenierungen unterscheiden.⁸ Beiden

⁷ Daniela Hammer Tugendhat, 2002, Seite 314

⁸ Philip Auslander, 2006, Seite 27

wohnt ein Distanzmechanismus inne, dessen Aufgabe es einerseits ist, eine Identifikation mit dem Dargestellten auszulösen und andererseits, dessen Verankerung in der Vergangenheit als einmaliges authentisches Ereignis zu konstituieren.⁹ Trotzdem gibt es Variationen in der Bildgenese, die auf die Umstände sowie die Intention der KünstlerInnen rückführbar und zu analysieren sind. Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen der Dokumentation der Performancekunst und der Inszenierungen vor und für die Kamera sind als integraler Bestandteil des Genres der Performancekunst mitzudenken. Diese zu differenzierenden Darstellungspraxen sollen anhand der Fotografien die sich in Mangoltes New Yorker Archiv befinden, ihrer Kameraarbeit und Filme, sowie ihrer künstlerischen Installationen der letzten Jahre, untersucht werden.

iv. Gliederung der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert und präsentiert zusätzlich ein von mir geführtes, ausführliches Interviews mit Babette Mangolte im Anhang. Das **erste Kapitel** setzt sich mit der Politik und Historisierung der Performancekunst anhand eines chronologischen Überblicks von den späten 1950er Jahren bis heute, ausgehend von ihrem gegenwärtigen Revival auseinander. Eine Reihe von exemplarischen Beispielen aus der Geschichte der Performancekunst sollen hier einleitend für die Auseinandersetzung im **dritten Kapitel** mit Babette Mangoltes eigenen Werk und ihren Fotografien und Kameraarbeit in Zusammenarbeit mit Yvonne Rainer, Joan Jonas, Chantal Akerman, Trisha Brown, Robert Whitman und Richard Foreman während der 1970er Jahre sein.

Dem folgt im **zweiten Kapitel** ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand und das Verhältnis der Kunstgeschichte zu den Dokumentarismen, Bildinszenierungen und Spuren der Performancekunst. Dieser Einführung folgt die Untersuchung der theoretischen Genese des Begriffs Performanz und seiner Funktion in Theorie und Praxis. Die Dialektik zwischen Performativität und Medialität spielt bis heute eine tragende Rolle in der Entwicklung und Rezeption der Performancekunst. Mein Forschungsziel ist, diese polare Dialektik zwischen der Medienwissenschaft und Geschichtsforschung zu durchbrechen und in der Aufarbeitung

⁹ Catherine Grant, *Private Performances: Editing Performance Photography*, Performance Research 7 (1), Taylor & Francis Ltd London 2002, Seite 34

vergangener und aktueller performativer Kunstpraxen als ein sich gegenseitig befruchtendes Verhältnis zu nutzen.

Im Zentrum des **dritten und vierten Kapitels** steht das fotografische und filmische Werk Mangoltes, einer der wichtigsten DokumentaristInnen der Kunst-, Theater- und Tanzszene im New York der 1970er Jahre. Als Chronistin, Fotografin und Filmemacherin ist Mangolte eine der prismatischsten KulturproduzentInnen ihrer Zeit. Anhand ihrer vielseitigen Bildproduktion soll erläutert werden, wie sie in ihrer dokumentarischen als auch künstlerischen Praxis politische und feministische Forderungen in den 1970er Jahren darstellte aber auch übersetzte und in ihrem eigenen Werk umsetzte. Dabei liegt das Augenmerk auf der von der Konzeptkunst geprägten dokumentaristisch nüchternen, meist schwarz-weiß gehaltenen Bildästhetik des Genres, mittels derer Fragen der Repräsentation von Zeit, Raum und Geschlecht verhandelt werden. Vier Themenbereiche werden hier genauer untersucht: erstens die Fotografie und Performance im öffentlichen Raum anhand Mangoltes Fotografien von Trisha Brown; zweitens die Position des Publikums bei Vito Acconci und bei Mangoltes Dokumentation von Robert Whitmans Performance „Light Touch“ (1976); drittens Mangoltes Darstellung von Zeit und Raum mit Chantal Akerman sowie die Strategie des Blickes hinter der Kamera in ihrem eigenen Film „The Camera: Je, La Camera: I“ (1977); viertens die Darstellung von Präsenz und Medialität in ihrer Zusammenarbeit mit Joan Jonas, Yvonne Rainer und in ihren eigenen Filmen „What Maisie Knew“ (1974) und „Water Motor“ (1978).

Ausgehend von Mangoltes Filmen „Four Pieces by Morris“ (1993) und „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ (2007) widmet sich **das fünften Kapitel** der aktuellen Rezeption von Performancekunst und der Popularität von Re-enactments ikonischer Performances aus den 1960er und 1970er Jahren. Im Spannungsfeld zwischen politischem Handlungsbedarf und kommerziellen Strategien der Institutionalisierung spitzt sich die der Performancekunst seit jeher eingeschriebene Binarität zwischen Hypermedialisierung und dem Begehren nach Authentizität zu. Sie dient heute, fast drei Jahrzehnte später, wie im letzten Kapitel dieser Arbeit ausführlich besprochen, als Folie und Referenzmaterial im Revival der Performancekunst. Dabei spielt die Frage der Funktion der Dokumentarismen eine bedeutende Rolle in der Konstitution der kulturellen Erinnerung und ihrem Wechselverhältnis

mit dem Kanon einer neueren Kunstgeschichte. Wenn KünstlerInnen wie Babette Mangolte, Carolee Schneeman, Marina Abramović, Robert Morris oder Silvia Kolobowksi auf ihre eigenen Werke und den Fundus der Geschichte der Performancekunst zurückgreifen, so möchte ich beweisen, werden wir nicht nur Zeugen eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses in der Gegenwart, sondern einer Reinszenierung derer Dokumentarismen.

Das **sechste** und letzte Kapitel widmet sich Mangoltes künstlerischer Auseinandersetzung mit der Geschichte des medialen Wechselverhältnisses zwischen Performance und Bildinszenierung in ihren Installationen. Ausgehend von ihrer ersten Installation „How to Look....“ (1978) entstanden fast drei Jahrzehnte später eine Reihe von Installationen, in denen sie erfolgreich auf ihre Erfahrungen an der Schnittfläche zwischen Film, Fotografie und Performance zurückgreift. Mangoltes Aneignungsprozesse ihrer eignen Vergangenheit und ihr Umgang mit ihrem eigenen Archiv in ihren Installationen - „Looking and Touching“ (2007), „Spaces to See, Stories to Tell“ (2007) und „Rushes P.S. One Dismantle“ (2009) - macht deutlich, dass wir hier von Bild- und Textmaterial sprechen, das im Zuge seiner kulturellen Absorption und Archivierung einen Prozess der ständigen Verschiebungen in seiner kunst- und kulturhistorischen Beurteilung unterliegt. Der gegenwärtige Erfolg von Mangoltes Installationen ist für die fortschreitende Institutionalisierung der Performancekunst emblematisch. Das Hinterfragen des Verhältnisses der Performancekunst zu ihren Rezeptionsbedingungen, sowie ihr immanenter Anspruch auf Authentizität und Ephemeralität bedarf einer Neuformulierung vieler verschiedener Spuren, ProtagonistInnen und Ereignisse. Dies führt zum Schlusswort, in dem nochmals die Notwendigkeit die Performance als künstlerisches Medium und Praxis wahrzunehmen, das als hybrid zu denkendes Medium zur Projektionsfläche und Spielraum verschiedenster Diskurse wird.

1. Die Historisierung der Performancekunst

In diesem Kapitel beginne ich mit der Frage der Produktion von Authentizität in der Performancekunst im Wechselverhältnis zwischen den PerformerInnen und dem Publikum. Ausgehend von dem aktuellen und anhaltenden Interesse an der Performancekunst werde ich einen kurzen Rückblick über die Geschichte der Performancekunst und ihren gesellschaftspolitischen Kontext geben. Ziel ist sich auf paradigmatische Momente in der Repräsentations- und Rezeptionspolitik der Performancekunst und ihrer Einschreibung in die Kunstgeschichte zu konzentrieren. Anhand verschiedenster Beispiele aus den 1960er und 1970er Jahren werden Fragen der Medialisierung und der Umsetzung politischer und kultureller Forderungen mittels der Dokumentarismen und Bildinszenierungen beleuchtet. Dieser allgemeine Überblick dient der Darstellung des kunst- und kulturhistorischen Kontexts von Mangoltes Schaffensjahren in New York in den 1970er Jahren, auf die ich im dritten Kapitel genauer eingehen werde.

1.1 Die Authentizität des Publikums

“A person sees the event, he sees himself, he sees himself seeing the event, he sees himself seeing others who are seeing the event and who, maybe, see themselves seeing the event. Thus there is the performance, the performers, the spectators, and the spectator of spectators, and the self-seeing-self that can be Performer or spectator or spectator of spectator.”

Richard Schechner ¹⁰

Die Geschichte der Performancekunst wird von jenen geschrieben, die meist nicht dabei waren. Vor allem ChronistInnen und AugenzeugInnen scheinen einen Anspruch auf die Originalität und Authentizität, die sich auf die Natur des Ephemereren in der Performancekunst beruft, zu erheben. Die passive Präsenz der ZuschauerInnen wandelt sich mit der Zeit durch ihre Zeugenschaft zu einer aktiven Rolle. Die Bedeutung dieser Zeugenschaft ist vielschichtig und kontingent. Die ChronistInnen der Performancegeschichte sind affirmativ, konstitutiv, wie auch rekursiv für den Inhalt und dessen mündliche Vermittlung als Oral History mitverantwortlich. Im Prozess ihrer Historisierung erweitern sich die scheinbar

¹⁰ Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Pittsburgh, 1985, Seite 8

festgeschriebenen Erinnerungen der ProtagonistInnen und ChronistInnen auf eine dritte Gruppe: die nicht anwesenden BetrachterInnen. Die Definition von Performance des Anthropologen Richard Bauman spricht diesen Umstand an:

"Briefly stated, I understand performance as a mode of communicative display, in which the performer signals to an audience, in effect, "hey, look at me! I'm on! watch how skillfully and effectively I express myself." That is to say, performance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity. [. . .] In this sense of performance, then, the act of expression itself is framed as display: objectified, lifted out to a degree from its contextual surroundings, and opened up to interpretive and evaluative scrutiny by an audience both in terms of its intrinsic qualities and its associational resonances. [. . .] The specific semiotic means by which the performer may key the performance frame—that is, send the metacommunicative message "I'm on"—will vary from place to place and historical period to historical period. [. . .] The collaborative participation of an audience, it is important to emphasize, is an integral component of performance as an interactional accomplishment."¹¹

Es ist eine Reihe von Faktoren, die das Beharren auf einen Wahrheitsanspruch produzieren. Erstens, die von ZuschauerInnen und AkteurInnen proklamierte temporale Spannung zwischen Erwartung, Erfüllung und Ausführung in der Inszenierung des „Gegenwärtigen“.¹² Zweitens, der vermeintlich nicht Objekt(e) produzierende Status der Performancekunst, der diese von der Kommerzialisierung und Institutionalisierung der Kunst freispricht und in ihrem Wesen gegen diese antritt. Drittens, die Intention der KünstlerInnen sich nicht hinter einer Rolle zu verstecken. Stattdessen strebten sie danach, im Unterschied zur Schauspielerei „leibhaftig“¹³ vor das Publikum zu treten und dieses mit einem Spektrum an Gesten – von „autonomen“ bis „expressiven“ bis „zufälligen“ – am künstlerischen Arbeitsprozess und somit am Kunstwerk selbst teilhaben zu lassen.

Wie der amerikanische Performancetheoretiker und Theatermacher Richard Schechner in seiner eigenen Praxis beobachtet und festhält, sind es die Überkreuzungen der Blickregime

¹¹ Richard Bauman, *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*, Blackwell Malden, 2004, Seite 9

¹² Martin Seel, *Inszenieren als Erscheinenlassen – Thesen über die Reichweite eines Begriffs*, in: *Ästhetik der Inszenierung*, (Hg.) von Früchtel, Joseph und Zimmermann, Jörg, Aesthetica edition surhkamp Bd. 2196, Frankfurt a. M., 2001, Seite 56

¹³ Erika Fischer Lichte, *Was verkörpert der Körper des Schauspielers?* in: (Hg.) dies. *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004, Seite 149

während der Inszenierung, die sich in die Rezeption des Genres einschreiben.¹⁴ In ihrer Vielfalt gebündelt, wird das Netzwerk der Blicke im Prozess der Medialisierung unsichtbar. Die doppelte Rahmung des Geschehens, die der technischen Reproduktion und die des Ereignisses, verschmelzen ineinander. Für die Sprach- und Theaterwissenschaftlerin Doris Kolesch geht es im Moment der Aufführung um eine Ästhetik der Präsenz, in der es „um Kräfte- und Wechselverhältnisse aller beteiligten Personen und Elemente, um die Zirkulation sozialer Energie und um Relationen der Faszination, der Interaktion, aber auch der Abstoßung“ geht.¹⁵

1.2 Drei Ebenen des Umgangs mit den Dokumentarismen der Performancekunst

„Das Foto wird buchstäblich zu unserer Erinnerung und tritt an die Stelle der Abwesenheit“
Philippe Dubois ¹⁶

Die Performance im Bild erzählt uns von Dingen und Ereignissen, die in der Individualität des gegenwärtigen historischen Augenblicks¹⁷ zusammenkommen. Dabei findet nicht eine Dekonstruktion des Dokumentarischen statt, in welcher die Materialität und Medialität als Gradmesser des Realismus dient, sondern die im Laufe der Zeit hervortretende Eigenschaft der Fotografie als „Dokument ihrer Zeit“. Die Inszenierung der Gegenwart im Bild wird Teil unseres Wissens um die Vergangenheit.¹⁸ Dieser Konstellation liegt nicht die Sehnsucht nach dem Nostalgischen zugrunde, sondern, wie sich mit den Worten von Martin Seel beschreiben

¹⁴ Richard Schechner, 1985, Seite 14

¹⁵ Doris Kolesch, Ästhetik der Präsenz: Theater Stimmen, in: Ästhetik der Inszenierung, Hg. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Aesthetica edition suhrkamp 2196, Frankfurt am Main, 2001, Seite 268

¹⁶ Philippe Dubois, Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv, Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 1, (Hg.) Herta Wolf, Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt a.M., 1998, Seite 94

¹⁷ Siehe Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften Bd. 1 suhrkamp 932, Frankfurt a.M., 1974, Seite 253

¹⁸ Ich verweise hier auf eine Reihe von theoretischen Schriften zur philosophischen und theoretischen Fragen der Darstellung von Zeit in der Fotografie: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, suhrkamp 28, Frankfurt a. M., 1963; Rosalind Krauss, Das Photographische, Eine Theorie der Abstände, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998; Roland Barthes, Die Helle Kammer, Bemerkungen zur Fotografie, Suhrkamp 1642, Frankfurt a. M., 1989; Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung, Junius Verlag Hamburg, 2009; Diskurse der Fotografie, Band 2, (Hg.) Herta Wolf, suhrkamp wissenschaft 1599, Frankfurt a.M., 2003; Susan Buck-Morss, Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen Werk, suhrkamp 1471, Frankfurt a. M., 2000.

lässt, „ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht und dass sich, weil es in der Gegenwart ist, jeder auch nur annähernden vollständigen Erfassung entzieht“.¹⁹ Rückbezogen auf Walter Benjamin wird das Gewesene zum „jetzt“ dialektisch in Beziehung gesetzt und in Folge erst durch die Verdoppelung im Medium seiner Inszenierung als öffentliches „Erscheinenlassen“ einer Gegenwart greifbar.²⁰

Drei Ebenen sind für den Umgang mit den Dokumentarismen der Performancekunst bestimmend.²¹ Die erste Ebene ist die des performativen Geschehens, welches für ein anwesendes Publikum, aber auch für das abwesende Publikum als „Inszenierung von Gegenwart“²² stattfindet. Die zweite Ebene entsteht in der Spannung der Transkription der Performance von einem in der Dreidimensionalität stattfindenden Ereignis in die Zweidimensionalität. Diese Aufnahmen können mit oder ohne Publikum geschehen. Im Moment der Transkription vom Ereignis zum Bild findet eine Verschränkung der Autorschaften statt. Damit ist eine Autorschaft der Produktion gemeint, nicht eine der Kreation oder Konzeption, da im Endeffekt der/die KünstlerIn meist bis auf das Bilddetail genau entscheidet, welches Bild, welches Video oder welches Still an die Öffentlichkeit und damit in die Geschichtsschreibung gelangt. Der Wahrheitsgehalt der Fotografie beruht auf einer doppelten Einschränkung: auf der Wahl des Ausschnitts und auf der Ebene der Fokussierung, die den Eindruck des Analysierenden immer mitbestimmt.²³

Die dritte Ebene ist die Rezeptionsgeschichte, die sich nicht nur in unsere Sichtweise und unser Wissen über ein Ereignis einträgt, sondern auch in unseren Umgang mit dem

¹⁹ Martin Seel, Inszenieren als Erscheinenlassen: Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Ästhetik der Inszenierung, (Hg.) Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, suhrkamp 2196, Frankfurt a. M. 2001, Seite 53

²⁰ Christiane Kuhlmann, Bewegter Körper - Mechanischer Apparat, Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 20er Jahren, Deutsches Tanzarchiv Köln, Peter Lang Verlag, Köln, 2001, Seite 196

²¹ Insbesondere in Mangoltes stillen und bewegten Bildern kommt es zu einer Korrelation und kontingenten Wechselbeziehung verschiedenster Wahrnehmungs-, Inszenierungs- und Rezeptionsmomente. Grundlegend können wir von einem in drei Ebenen aufteilbaren Prozess sprechen.

²² Siehe Martin Seel, 2001, Seite 53

²³ Horst Bredekamp und Franziska Brons, Fotografie als Medium der Wissenschaft Kunstgeschichte. Biologie und das Elend der Illustration. Bildforscher: Die Kunstgeschichte auf dem Weg zur Bildwissenschaft, in: Iconic Turn Die Neue Macht der Bilder, (Hg.) Christa Maar und Hubert Burda, DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln 2004, Seite 371

Vergangenem. O'Dell beschreibt unser historisches Verhältnis zu einer in der Vergangenheit liegenden Performance als eine Verlagerung des Haptischen vom Ereignis zum Abbild seiner selbst. Sie sieht darin einen paradigmatischen Wechsel zu einem epistemologischen Prozess, der seit den 1970er Jahren unser Wissen über den Körper und physische Erfahrung beeinflusst.²⁴ Die Erkundung des Haptischen mittels der Dokumentarismen der Performancekunst macht nicht nur Vergangenes und nicht Miterlebtes sichtbar, sondern ist maßgeblich an der Vermittlung sozialpolitischer Anliegen in der Kunst – wie dem Revival der Performancekunst – beteiligt.²⁵ Die Dokumentarismen der Performancekunst werden nicht nur zum Werkzeug der zu vermittelnden Geschehnisse, sie werden zur historischen Quelle, zu Reliquien, zu zeitmedialen Spuren und schlussendlich zu Kunstwerken. Die sich wandelnden Rezeptionsbedingungen dieser Bilder basieren auf einem Prozess, in dem das Sichtbarmachen und gleichzeitige Verschwinden des Trägermediums im Laufe der erfolgreichen Visualisierung stattfindet. Dieses oszillierende Verhältnis zwischen der Ästhetik des Ereignisses, der Ästhetik seiner Reproduktion sowie der Ästhetik des Mediums erschwert ein Ablösen der einzelnen Schichten, die das Verhältnis der Performance zu ihrer Bildpolitik darstellen. Die kunsthistorische Analyse einzelner Performancefotos sollte an drei verschiedenen Punkten ansetzen, um die Komplexität der Performancekunst voll zu erfassen: dem Ereignis, der medialen Transkription in die Fotografie, dem Film oder Video und der unmittelbaren und langfristigen Rezeption. Jeder dieser drei Fokusse bildet das Zentrum eines weiteren Netzwerks an Geschichten, die in jeweils eigenen Kontexten verhaftet sind.

1.2.1 Das Paradox des Aktionismus

Seit dem Beginn der Performancekunst werden Fotografien, Video Stills und Filmausschnitte sowie Texte über Performances in Magazinen, Zeitungen, Ausstellungskatalogen und wissenschaftlichen Arbeiten veröffentlicht und einem breiten Publikum zugänglich gemacht.²⁶ Inmitten der Vielfalt des uns heute zur Verfügung stehenden Bild- und Textmaterials ist es wichtig zu begreifen, dass wir uns von der Vergangenheit nur ein bruchstückhaftes, aber nie

²⁴ Kathy O'Dell: Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s, in: Performance Research 2 (1), Routledge, London, 1997, Seite 75

²⁵ Kathy O'Dell, 1997, Seite 80

²⁶ Jenni Sorkin, Envisioning High Performance, Art Journal, Vol. 62, No. 2, Sommer 2003, Seite 36 - 51

komplettes Bild machen können. Die Performancetheoretikerin Kathy O'Dell erklärt die Signifikanz der Performancedokumentation in ihrer Funktion als bildhafter Zugang zu einem Ereignis:

„Photographs are widely circulated as the principle relics and records of these performance events. It is the fragmented effects of these reproductive procedures that open up the deconstructive potential of performance art, inasmuch as any desire for traditional narrative closure will always be short-circuited by the limited information available.“²⁷

Die Schwierigkeit eine vollständige Bestandsaufnahme des Genres zu erfassen, entspricht dem Faktum, dass Performances, die ihren Weg in den Kanon der Kunstgeschichte finden, meist nur mit einem oder zwei Bildern - in seltenen Fällen mit einer Serie - vertreten sind. Diese wenigen, ikonischen Bilder mussten sowohl die Dauer als auch die Essenz der Performance einfangen, vor allem aber ihre Vergänglichkeit. Es steht außer Frage, dass die Person hinter der Kamera eine zentrale Rolle einnimmt. Er/Sie ist sowohl ZuschauerIn, PerformerIn als auch MediatorIn und tritt mit dem Geschehen im Prozess der Bildproduktion in ein gegenseitig determinierendes Verhältnis ein. FotografInnen und FilmemacherInnen der Performanceszene, wie Mangolte, Robert McElroy, Peter Moore in den Vereinigten Staaten, oder wie Kurt Kren und Ludwig Hoffenreich im Wiener Aktionismus, entwickelten eine jeweils eigene Bildsprache, die nicht nur das Dargestellte in seiner Ästhetik prägt, sondern uns auch von ihrem eigenen Verhältnis zum Geschehen erzählt.²⁸ Daraus lässt sich schließen, dass die Präsenz des/der PerformerIn durch die Kamera auf die Präsenz des/der BetrachterIn übertragen wird. Die Kamera übernimmt als Schaltstelle und Bildproduzentin eine doppelte Funktion. Das Bewusstsein der Performance liegt wie in der Kinematographie im Apparat ihrer Reproduktion, die zwischen den Bedürfnissen und Wünschen der AkteurInnen und der BetrachterInnen steht. Und doch sind, im Gegensatz zum „erlebten“ Blick, die Spuren performativer Ereignisse in der Fotografie und im Film immer ein gemeinsames Produkt der visuellen Strategie ihrer DokumentaristInnen und der Auswahl ihrer AuftraggeberInnen. Sowohl die von KünstlerInnen getroffene Entscheidung für eine bestimmte Fotografin als

²⁷ Kathy O'Dell, *Contract with the Skin*, Minneapolis Press, University of Minnesota 1998, Seite 13

²⁸ Ich berufe mich hier u.a. auf das unveröffentlichtes Manuskript der Diskussion „Artists Talk on Art“ 3.05.1985 *The Photographer and Performance: Art Or Documentation*, Robert McElroy, Peter Moore, Babette Mangolte, Paula Court, Donna McAdaams, and Barbara Moore, aus Mangoltes Archiv New York. Ebenso verweise ich hier auf die Forschungsarbeit von Michaela Pöschl, Kurt Kren. *Die Aktions-Filme. Schnitt und Perversion*, Tectum Verlag, Marburg 2000

auch für einige wenige Bildsujets der Performance, waren für den Erfolg der Distribution, den Bekanntheitsgrad und die Einschreibung in den Kanon der Kunstgeschichte verantwortlich.²⁹ Denn trotz aller Intentionen einer objektiven Wiedergabe ästhetisiert die Dokumentation allein durch ihre formalen Zeitcharakteristika das von ihr Dargestellte. Sie reduziert es auf Momente, die den Mythos des Zufälligen weiter bedienen und Teil der Geschichte der Performancekunst werden.

Die Dokumentarismen der Performancekunst werden im Lauf der Zeit zu einem strukturierenden Paradox in der Rezeption der dargestellten Ereignisse. Jede Publikation oder Zurschaustellung einer Fotografie, die eine Performance darstellt, reproduziert, entgegen ihrem Anspruch nur als authentisches Ereignis den Status eines Kunstwerkes gerecht zu werden, einen unwiderruflichen Moment. Durch dieses paradoxe Verhältnis zur Reproduzierbarkeit entfaltet die Performance als ephemere gedachte künstlerische Praxis ein parasitäres und gleichzeitig schizophren-isoliertes Verhalten gegenüber ihren Quellen. Das Ausblenden und Vergessen der Vereinbarungen vor und nach dem Moment der Aufnahme, zwischen den DokumentaristInnen und den PerformerInnen, trägt Jahre später zum Mythos der spontanen Bildgenese in der Performancekunst bei.³⁰ Im Gegensatz dazu erzählen uns die Inschriften und Copyrights auf der Rückseite der Originalabzüge eine komplexe Geschichte von Autorschaftsansprüchen und Bildrechten. Die Geschichte(n) der Performancekunst, vom Happening bis zum Spektakel, vom Postmodernen Tanz zur Body Art, oder vom Aktionismus bis hin zur sozialen Intervention, basieren auf einem Handlungsnetzwerk verschiedenster ProduzentInnen und RezipientInnen.

Immer wieder gilt es sowohl auf Seite der ChronistInnen als auch PerformerInnen die Distanz zwischen äußeren Einflüssen verschiedenster Intentionen und Interpretationen gegenüber der

²⁹ Joseph Beuys etwa wählte oft Bilder für Publikationen aus, die nicht exakt fokussiert waren, oder leicht ausgebleicht den Anschein von Zeit und Zufall in sich trugen. Siehe Alice Maude-Roxby, *The Delicate Art of Documenting Performance*, in: *Art, Lies and Videotape*, 2003, Seite 70

³⁰ Siehe Babette Mangolte, *My History (The Intractable)*, *October* Vol. 86 Herbst 1998, MIT Press Cambridge Massachusetts, Seite 83, und Peter Weibel, *Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie*, in: *Die Zukunft der Bilder Medienentwicklung und Recht 25 Jahre VG Bildkunst*, (Hg.) Gerhard Pfennig, VB Bildkunst und Michael Schwarz, Verlag Steidl Göttingen 1993, Seite 108 bis 137

Erfahrung der eigenen Ontologie hochzuhalten.³¹ Das oft diesen Arbeitsprozessen widersprechende Beharren auf die Flüchtigkeit des Geschehens verstärkt den Eindruck jemand sei nur zufällig da gewesen, die/der sich berufen fühlte, aber nicht unbedingt beauftragt war, die Performance festzuhalten. Die Präsenz und Intention des/der PerformerIn einen direkten Umgang mit dem Publikum zu zelebrieren, der sich jeglicher Reproduktionsmechanismen widersetzt, wird widerlegbar, da die Wahrnehmung dessen, was wir als „live“ verstehen, immer von Prozessen seiner Medialisierung geprägt ist.

Der Wiener Aktionismus, in seiner historischen Rezeption bis heute zutiefst geprägt von den Mythen seiner ProtagonistInnen und ZeugInnen, bietet sich als Beispiel für die Dekonstruktion des Mythos seiner Unmittelbarkeit an. Wiederholt verweigern und wehren sich seine MitstreiterInnen gegen die Interpretation und Analyse seiner gezielten Medialisierungsstrategien. Dies führte von Anfang an dazu, die Logik und Konzeption, auf die Muehls Materialaktionen aufgebaut sind, hinter der Expressivität und den zur Schau gestellten Emotionen zu verstecken. Bis heute geht es, ob in Ausstellungen, Publikationen oder Interviews, um den nahtlosen, spontanen Tabubruch gesellschaftlicher Konventionen und Strukturen. Jede in der Vergangenheit liegende Aktion, allen voran die Aktion „Kunst und Revolution“ die unter dem populären Titel „Uni-Ferkelei“ (1968) und der daraus resultierenden gerichtlichen Verurteilungen ihrer ProtagonistInnen, bekannt wurde, lebt von der vermeintlichen Spontanität der skandalösen Geschehnisse.³² Der expressive Umgang mit den Materialien und Körpern, die den Aktionisten zur Verfügung standen, wurde von den allgemeinen Medien nur all zu oft und gerne aufgegriffen.³³ (Abb.1) Diese Korrelation zwischen Ereignis und Massenmedien ist kein Zufall, sondern Teil einer Strategie der

³¹ John Mueller, Films: Six Myths About Dance Films, Dance Magazine, New York, 1975, Seite 104 und Henry M. Sayre, SCARS Painting, Photography, Performance, Pornography and the Disfigurement of Art, in: Performing Arts Journal, Vol. 16, No. 1, Bodies of Work, John Hopkins University Press Baltimore Maryland, 1994, Seite 64 - 73

³² Die 1968 unter Beteiligung der Wiener Aktionisten Günter Brus und Otto Muehl stattfindende Veranstaltung „Kunst und Revolution“ an der Universität Wien ist als größter Kunstskandal der zweiten Republik in die Geschichte des Landes eingegangen. Brus, Muehl und Oswald Wiener, die Hauptprotagonisten des von der Boulevardpresse zur „Uni-Ferkelei“ stilisierten Happenings, mussten aufgrund strafrechtlicher Verfolgung Österreich verlassen. Siehe Eva Baura Triska und Hubert Klocker, Rudolf Schwarzkogler, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, im Museum des 20. Jahrhundert, 1992

³³ Die Ausnahme stellt hier das Werk Peter Schwarzkoglers dar, dessen Inszenierungen ausschließlich vor der Kamera ohne Publikum stattfanden und sich zwar als Aktionen, aber in Form fotografischer Serien repräsentieren. Siehe Eva Baura Triska und Hubert Klocker, 1992

Vermittlung des Werkes, die in der Konzeption des Werkes selbst verankert ist. Die Empörung war, so lässt die Korrespondenz zwischen Otto Muehl und Günther Brus aus dem Pressearchiv des Friedrichshof, das heute im Tiefspeicher des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien gelagert wird, klar werden, Ziel eines genau geplanten Gesamtkonzepts. Die Authentizität des Ereignisses als skandalöses Ereignisses beruht auf einer Konstruktion.³⁴ Die ausgefeilten Presstexte und Ankündigungen von dem Manifest der „Blutorgel“ (1962), der „Uni Ferkelei“ am 7. Juni 1968, der 14. Malaktion des „Luftballonkonzert“ (1964) (Abb.2), oder nach der Rückkehr vom Londoner Symposium „DIA“ „Destruction in Art Symposium“ im September 1966, waren Teil einer von Anfang an eng verknüpften Beziehung der Wiener Aktionisten zu den Medien.³⁵ Die Verurteilung und Provokation des Staates und der Medien waren fixer Bestandteil einer Inszenierung.

Die frühen Materialaktionen von Otto Muehl, Günther Brus und Hermann Nitsch während der 1960er Jahre folgten in ihren Inszenierungen, egal ob vor Publikum oder vor Kamera, einer vorgegebenen, in Zeichen festgeschriebenen Choreografie. Nichts war dem Zufall überlassen. Dies wird in den graphischen Darstellungen der Abläufe, dem Piktogramm des Luftballon Konzertes 1964 aus dem Archiv Otto Muehls, welches derzeit in der Sammlung des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien ist, ersichtlich. Die Abfolge der Handlungen und des Materials, wie zum Beispiel in Muehls "Luftballonkonzert" (1964), ereigneten sich nicht zufällig, sondern unterlagen einer Komposition, die sowohl in der Aktion als auch Dokumentation wirkungsvoll dargestellt werden sollte. Der Vergleich zwischen dem Piktogramm-Skript und dem Kontaktabzug von Ludwig Hoffenreich belegt die konzeptionelle Übereinstimmung. (Abb. 3) Den meisten Aktionen lag eine exakte Konzeption zu Grunde, die akribisch sowohl in Text als auch Bildarchiven gespeichert wurde. Bewegungsabläufe, Materialwahl, aber vor allem die Rahmung der Dokumentation, also die Entscheidung welcher Bildausschnitt veröffentlicht und was ausgeblendet werden sollte,

³⁴ Ich verweise hier auch auf die Installationen, Collagen und Performances der Künstlerin Carola Dertnig und der von ihr, auf Basis von Zeitzeugen und Aktionistinnen geführten Interviews, Figur einer fiktiven Wiener Aktionistin „Lora Sana“. Dertnig setzt sich seit 2003 intensiv mit feministischen Fragestellungen im Kontext der Konstruktion des Mythos des Wiener Aktionismus in ihrem Werk auseinander. Siehe Carola Dertnig, *Nachbilder einer ungleichzeitigen Gegenwart*, (Hg.) Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais, Skarabæus Verlag, Innsbruck, 2006

³⁵ Diese Einsicht sowie das abgebildete Bildmaterial sind Resultat meiner Recherchen 2005 des im Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien befindlichen Pressearchivs Otto Muehls aus den 1960er und 1970er Jahren. Ich beziehe mich hier ebenso auf Pöschl, 2000

wurden von Muehl festgelegt. Daraus kann gefolgert werden, dass der Wiener Aktionismus nicht künstlerischer Ausdruck spontaner, expressiver, roher Emotionen war, sondern dass es sich um durchkonzipierte und komponierte Werke handelt. Diese Feststellung hat für die kunsthistorische Aufarbeitung des Wiener Aktionismus weitreichende Folgen, auf die ich hier aber nicht weiter eingehen werde, da dies den Rahmen der Arbeit überschreiten würde.³⁶

In der Dokumentarfotografie zieht der Künstler Peter Weibel Fazit, „zählt der Fotograf alles, in der Kunst- und Aktionsfotografie zählt der Fotograf als Autor nichts.“³⁷ Denn die Autorschaft bleibt bei der/dem KünstlerIn, denn sie/er entscheidet, welche der Fotografien, Videos und Filme vertrieben werden.³⁸ Interessanterweise war es gerade Weibel, der gemeinsam mit VALIE EXPORT unmittelbar nach der Hochblüte des Wiener Aktionismus 1970 die erste umfassende Publikation über die Aktionen des Wiener Aktionismus unter dem Titel „Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“ (Abb. 4 und 5) herausbrachte.³⁹ Die bei ihrem Erscheinen aufgrund der Darstellung von Obszönitäten vor Gericht verurteilte und in Folge schnell vergriffene, jedoch nach dreißig Jahren aufgrund der Nachfrage wieder in Neuauflage erschienene, schwarz-weiß Publikation besteht aus dem Wiederabdruck von Kontaktabzügen, Dokumentarfotografien und Presseberichten des Wiener Aktionismus. Das Buch selbst ist ein Kompendium des Wiener Aktionismus, ein Kunstwerk in sich, das den Status der Dokumentarismen in der Performancekunst nicht nur vorausahnte,

³⁶ Neuere Forschungsansätze berücksichtigen diese Konzeptionalisierung bereits: Siehe: Thomas Dreher, Performance Art nach 1945, Wilhelm Fink Verlag, 2001, Seite 323 - 371, oder Michaela Pöschl, Otto Muehl, Kurt Kren, Angespitzte Ärsche und Arschlöcher, in: After the Act, 2006, Seite 83 - 102, siehe ebenso Pöschl, 2000

³⁷ Die DokumentaristInnen des Wiener Aktionismus wie Ludwig Hoffmann und Kurt Kren waren, wie Weibel nicht un-ironisch festhält, professionelle Illustrierten-FotografInnen. Dies hatte zur Folge, dass es bereits in den 1960er Jahren immer wieder Streit gab. „Wer im Besitz der Rechte war, wem die Fotos gehörten, wer bei Veröffentlichungen Geld erhielt“ so Weibel, war ständiger Streitpunkt zwischen Muehl und Kren. Die Spaltung der Verhältnisse war festgelegt, denn so Weibel die Inszenierung des Dokumentarischen war für das Werk an sich nicht von Belang. Peter Weibel, Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie, in: Die Zukunft der Bilder Medienentwicklung und Recht 25 Jahre VG Bildkunst, (Hg.) Gerhard Pfennig, VB Bildkunst und Michael Schwarz, Verlag Steidl Göttingen 1993, Seite 117 - 118

³⁸ Peter Weibel, 1993, Seite 118

³⁹ Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film, (Hg) VALIE EXPORT und Peter Weibel, KohlekunstVerlag, Frankfurt am Main, 1970. Mit "Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film" brachten Weibel und EXPORT 1970 eine bedeutende fotografische Dokumentation dieser Strömungen heraus, wofür sie sich unmittelbar nach der ersten Auflage, wegen Überschreitung des Pornografiegesetzes vor Gericht verantworten mussten. Siehe: Monika Vykoukal, VALIE EXPORT und Peter Weibel, <http://foundation.generali.at> abgerufen am 10.6.2010 und Siehe, Occupying Space, (Hg.) Sabine Breitwieser, Sammlungskatalog der Generali Foundation Wien, Generali Foundation Wien 2003

sondern in all seinen Widersprüchlichkeiten und Authentizitätsansprüchen mit produzierte. Weibels Inszenierung seiner Autorschaft einer Geschichte ⁴⁰ mit Hilfe der Publikation ihrer Dokumentarismen und Bildinszenierungen in einem Bildkompendium unter seiner und EXPORTs Autorschaft, ist für seine frühe Sensibilität, des wechselseitigen Verhältnisses zwischen den Medien und der Performancekunst paradigmatisch.

1.3 Das Revival der Performancekunst

Tatsache ist, dass unser Wissen über die Performancekunst auf einer Unmenge von Dokumentationsmaterial basiert, das heute als historische Folie, Arbeitsvorlage und Forschungsmaterial für KünstlerInnen und KunsthistorikerInnen dient.⁴¹ Die Zurschaustellung dieser Dokumentationen und Bildinszenierungen und das Begehren den Kanon der Performancekunst wieder aufzuführen, löste in den letzten zehn Jahren eine seit den späten 1970er Jahren nicht mehr gesehene Institutionalisierung der Performancekunst aus. Diese Entwicklung nährt sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen der Politik des Sammelns von Substituten und deren iterativen Aktivierung innerhalb der Kunst. Die Dekontextualisierung der Performancekunst durch Ausstellungen und Re-inszenierungen ist eine Gratwanderung zwischen nostalgischer Historisierung, marktfreundlicher Aneignung und subversiver Appropriation. Sie birgt einerseits das Potential durch Vergangenes die Gegenwart besser zu verstehen, und andererseits, die Gefahr sich jeglicher gesellschaftlich relevanter Aussage zu entleeren.

Die Performancekunst erlebt seit der Jahrtausendwende einen nie zuvor dagewesenen Popularitätsschub. Keine kulturelle Institution – ob alternativer Off-Space, Museum oder Kunstverein, Galerie, Biennale oder Kunstmesse – kann in ihrem Programm auf

⁴⁰ EXPORT distanziert sich bis heute davon zu den Wiener Aktionisten gezählt zu werden. Diese entschiedene Position EXPORTs ihre von der Konzept- und Medientheorie geprägten Werke, nicht nicht im Rahmen der Institutionalisierung des Wiener Aktionismus einvernehmen zu lassen, war ein Thema während eines öffentlichen Gesprächs mit Dr. Eva Badura Triska, Kuratorin in der Sammlung des Wiener Aktionismus im Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien im Rahmen der Ausstellung „After the Act“ am 24. November 2005.

⁴¹ Als bekannte Beispiele seien an dieser Stelle Charles Hills Fotografien von Chris Burdens lebensgefährlicher Kunstaktion sich auf den Mittelstreifen einer Autobahn in Los Angeles zu legen und Babette Mangoltes Fotografie von Trisha Browns Choreografien auf den Dächern New Yorks genannt. Siehe Tracey Warr, *image as icon: recognising the enigma*, in: *Art, Lies and Videotape: exposing performance*, (Hg.) Adrian George, Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003, Seite 34

Performancekunst verzichten. Die Relevanz der Medialisierungsformen und Rezeptionsgeschichte der performativen Künste erlebt eine Flut an Aufmerksamkeit. Performancekunst wurde nicht über Nacht erneut im Kulturbetrieb aktuell, sondern aufgrund einer endlosen Reihe von Ereignissen und Strategien überhaupt erst ermöglicht. Das gegenwärtige Interesse an der Performancekunst ist in fünf Punkten zu verorten. Erstens im gesellschaftlichen Handlungsbedarf, der als direkte Reaktion auf die gegenwärtigen politischen Verhältnisse und Proteste z. B. gegen den Krieg, Ausbeutung, und Klimawandel zu verstehen ist. Zweitens im wiederentdeckten Bedürfnis nach einem in der Vergangenheit liegenden, revolutionär geprägten kulturellen Klima. Drittens im Bedürfnis des Kunstbetriebes, dem Drang in den Massenmedien nach allem, was „Live“ ist, entgegenzutreten und diesen künstlerisch zu analysieren. Viertens in der Historisierung der Dokumentarismen der Performancekunst selbst, die als Artefakte zu einer für den Kunstmarkt wertvollen Anlage und für Institutionen zu wichtigen Sammlungsobjekten werden. Fünftens im Wandel der Institutionskritik, die sich ursprünglich mit dem Thema der Produktion und Distribution von Kunst im Verhältnis zum "White Cube" auseinandersetzte, zu einer Kritik des Politischen in den 1990er Jahren, als sie ihren Blick zusehends auf die Gesellschaft an sich lenkte.

1.3.1 Gesellschaftspolitische Funktion der Performancekunst

Wie kaum ein anderes Genre steht die Performancekunst für ein auf den ersten Blick befreites Auflehnen gegen die Tradition der Macht- und Geschlechterverhältnisse sowohl in der Kunst als auch in der Gesellschaft.⁴² KünstlerInnen verhandeln seit Beginn des 20. Jahrhunderts im Medium der Performance die Konstruktion von Geschlecht, die Verhältnisse zwischen Subjekt und Objekt und dem Umgang mit öffentlichen und privaten Räumen, sowie die Politik des Blickregimes in der Populär- wie auch Hochkultur. Immer wieder geht es um die Inszenierung und Reproduktion von Erfahrungen, die Hervorbringungs- und Veränderungsmomente des Kulturellen erproben und erschließen. Die Geschichte der Performancekunst zeigt dies sehr deutlich: wenn eine soziale Inszenierungskultur durch

⁴² Leslie Hill, Sufragettes Invented Performance Art, in: The Routledge Reader in Politics and Performance, (Hg.) Lizbeth Goodman und Jane de Gay, Routledge London New York, 2000, Seite 150

Proteste oder Spektakel stärker wird, findet eine Zunahme der Performancekunst statt.⁴³ Denn Zeiten gesellschaftlicher Turbulenz entsteht das Bedürfnis nach einem künstlerischen Handlungsbedarf performativer Art, der das Verhältnis des Subjekts zur Welt neu darstellen und verhandeln lässt. Es ist gerade dieser gesellschaftsrelevante Inszenierungsaspekt, der für den Aufführungscharakter in der Kunst, der Theatralisierung des Alltags und der Selbstinszenierung von Individuen emblematisch ist. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass sich nicht jede Performance als ein politisch oder sozial Akt interpretieren lässt, sondern Performance oft auch als Spektakel und Unterhaltung eingesetzt wird.

Trotz ihrer Nähe zur Sensation und Skandal⁴⁴ entstand ab den 1960er Jahren das kulturelle Bild der Performancekunst als ein Genre, dessen Existenz und Ideologisierung sich durch den künstlerischen Reflex gegen das Establishment auszeichnet.⁴⁵ „Performance“, schrieb die Kunsthistorikerin Peggy Phelan 1993:

„clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital“.⁴⁶

Zehn Jahre später bestätigt die Historikerin Kristine Stiles mit ihrer Aussage, dass die Performancekunst eine der letzten wirksamen künstlerischen Bastionen des Widerstandes gegen eine zunehmend globalisierte Welt totalitärer Regime sei,⁴⁷ das Klischee, dass nur die Performance, wie es der Kunsthistoriker Sven Lüttikens, zynisch bemerkte, die Welt retten kann.⁴⁸ Diese Festschreibung von TheoretikerInnen wie Phelan, Stiles oder auch Fischer Lichte, einer politischen und daher 'mediumslosen' Kunstform, prägte die Performancekunst fälschlich als ein gegen jegliche Reproduktion verharrendes, anti-kapitalistisches Genre.

⁴³ Jan Cohen Cruz (Hg.), *Radical Street Performance: An International Anthology*, Routledge London und New York, 1998 und Micheal Huxley und Noel Witts (Hg.), *The Twentieth Century Performance Reader*, 2. Edition, Routledge London und New York, 2002

⁴⁴ Man denke nur an die Bekanntheit der Aktionen des Wiener Aktionismus, der Performances von VALIE EXPORT, Gina Pane, Marina Abramović und Ulay, Chris Burden, oder den Mythos der Warhol Factory während der 1960er Jahre.

⁴⁵ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge Verlag, London und New York, 1993, Seite 148

⁴⁶ Peggy Phelan, 1993, Seite 148

⁴⁷ Kristine Stiles, 'Performance', in: *Critical Terms for Art History* (Hg.) Robert S. Nelson und Richard Shiff, 2. Auflage, University of Chicago Press, London und Chicago 2003, Seite 85

⁴⁸ Sven Lüttikens, *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*, NAI Publishers Rotterdam, 2005, Seite 165

Performance wird fälschlich zum Ausdruck 'authentischer' Gefühle und Intentionen, die sich einer konzeptionellen Analyse entziehen und nur in der Spiegelung des Momentes ihrer Aufführung rezipieren lassen. Diese Politik der Dialektik zeigt wie sehr die Performancekunst sich als Vehikel für verschiedenste Umschlagsmomente und ideologische Ansprüche in der Kunst eignet. Dabei soll nicht behauptet werden, dass sich die ProtagonistInnen der Performancekunst, sowohl in der Praxis als auch Theorie, nicht mit Fragen von Autorschaft, Emotionen, oder dem Verhältnis von Kunst und Politik kritisch auseinandergesetzt hätten. In der Entwicklung der Performancekunst entstand in den letzten vier Dekaden ein sich gegenseitig konstituierender kultureller Kreislauf, in dem sowohl theoretische als auch praxisorientierte Belange erarbeitet und Ausdruck verliehen wird. Die konzeptionellen und emanzipatorischen Errungenschaften der Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre sind kein Widerspruch, sondern ein sich gegenseitig bedingendes Wissens- und Handlungsfeld. Dieses kontingente Verhältnis fand im Lauf der 1990er Jahre durch die Diskursivierung der Performancekunst – als Reflexion und Reaktion auf Judith Butlers, Philip Auslanders und Amelia Jones Theorien – in den verschiedensten Kunstrichtungen wie den Relational Aesthetics, der Institutionskritik, der Suche nach dem Dokumentarischen in der Kunst, sowie sozial und politisch aktivistischen Kunstinitiativen seinen Widerhall. Die seit Anfang der 1990er Jahre intensive Auseinandersetzung mit der Institutionalisierung und Historisierung der Performancekunst in den amerikanischen und britischen Performance Studies ist auch Ergebnis des Anfang der 1990er Jahre ausgerufenen Postulats eines „Performative Turn“ in den Gender-⁴⁹, Sprach-, Theater- und Kulturwissenschaften. Diese Verknüpfung der Diskurse löste in der Kunst nicht nur das Bedürfnis nach der Wiederaufführung vergangener Performances aus, sondern stellte auch die Frage, inwieweit die Performance als kritisches und investigatives Medium in der Gegenwartskunst dienen kann.⁵⁰

1.3.2 Performance in Ausstellungen und Kunstmarkt

Ebenso wichtig ist hier die ab Mitte der 1990er Jahre aufkommende Frage des Dokumentarismus in der Kunst. Dieser führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit

⁴⁹ Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Performanz, (Hg.) Uwe Wirth, 2004, Seite 301

⁵⁰ Ich verweise hier auf die Performances von KünstlerInnen wie Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, oder das Kollektiv Minimal Club während der frühen 1990er Jahre.

dem Status des realen und fiktional determinierten Bildes, der sich wiederum nicht nur in kuratorischen Fragestellungen gegenüber eines verstärkten Referentialismus der Moderne oder einer Info-Ästhetik diskutieren lässt, sondern auch einen verstärkten Rückzug auf die eigene, fremde oder virtuelle Welt bewirkt. Das Revival der Performancekunst kann als eine Gegenbewegung zu den während der 1990er Jahre immer stärker werdenden virtuellen Welten des Internets, die jeden/jede seiner BenutzerInnen eine Plattform für Auftritte (von „Second Life“ bis YouTube und Facebook) garantieren, gesehen werden. Wenn man an die Popularität der Rekonstruktionen historischer Ereignisse durch Laien denkt,⁵¹ erscheint die Performance als ideales Transportmittel auf einer Flucht in die Vergangenheit und in ein von Nostalgie geprägtes Begehren. Dieser Trend entwickelt sich konträr zu dem Bedürfnis mittels performativer Aktionen und Installationen neue aktivistische Handlungsmöglichkeiten und -felder sowie partizipative Modelle in der Kunst zu entwickeln. Diese Entwicklung unterliegt ebenfalls einem erhöhten politischen Handlungsbedarf, der sich auf die konservative und repressive Weltpolitik seit der Jahrtausendwende bezieht. Für die einen wird der Einsatz des Körpers und der Gesten zum Arbeitsmaterial und Ware, für die anderen zum Medium und Ort für gesellschafts-, geschlechts- und identitätspolitische Auseinandersetzungen. Die folgende Auflistung ist ein Versuch die wichtigsten Performanceausstellungen, Serien und Symposien der letzten Jahre zu benennen. Die Bandbreite der Zugänge und unterschiedlichen Perspektiven, von historischen Ausstellungen, Re-enactments zu neuen Impulsen, Spektakeln, bis hin zu kritischen Auseinandersetzungen und politischem Aktivismus werden oftmals bereits in der Betitelung deutlich:

Internationale Ausstellungen, wie „Out of Actions“ im Museum für Angewandte Kunst, Wien und dem Los Angeles Museum of Contemporary Art 1998, „Vivencias“ Generali Foundation Wien (2000), „A Little Bit of History Repeated“ in den Kunstwerken Berlin (2001) oder „Let’s Twist Again“ Kunsthalle Exnergasse (2002) bilden den Ausgangspunkt einer nicht endenden Einvernahme der Performancekunst im Kunstbetrieb. Die Liste lässt sich unendlich fortsetzen: „Live Culture“ Tate Modern London (2003), „art, lies and videotape: exposing performance“ im Liverpool Tate Museum (2003), die Ausstellungs- und Performanceserie „A Short History of Performance“ in der Whitechapel Galerie in London (seit 2003), „Experience, Memory, Reenactment“ im Piet Zwart Institute in Rotterdam (2004), „Dass die

⁵¹ Robert Blackson, Once More . . . With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture Art Journal; Spring 2007; 66, 1; Seite 33

Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem“ Generali Foundation, Wien (2004), „Masquerade“ Shedhalle Zürich (2005 - 2009), „Life, Once More“ im Witte de With (2005), „If I Cant Dance“ Performancereihe seit 2005 in drei Editionen. Das Museum für Moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) veranstaltet seit 2003 eine Reihe von Performanceserien und -ausstellungen: „Performative Projekte“ (2003), „40 Jahre Fluxus und die Folgen“ K21 Düsseldorf (2004), „Mother’s of Invention“ und „Para-Sites“ (2004), „After the Act: Die (Re)Präsentation von Performancekunst“ (2005), „Wider und Wieder“ (2006). „Live Art on Camera“ in der John Hansard Universitätsгалerie in Southampton (2007), “Un teatre sense teatre” im Museu d’Art Contemporari in Barcelona (2007), „Tanzen.Sehen.“ Museum für Gegenwartskunst in Siegen und Centro Andaluz de Arte Contemporaneo (2007), „Yves Klein“ MUMOK Wien (2007), „The World as a Stage“ Tate Modern London (2007), „Nichts ist Aufregend, Nichts ist Sexy“ (2008), „Push and Pull“ (2010), „Once .. More With Feeling“ in der Reg Vardy Galerie UK (2005), „Joan Jonas“ Queens Museum of Art, New York (2005), das Symposium „(Re)Presenting Performance und die Performanceserie „Seven Easy Pieces“ von Marina Abramović im Solomon R. Guggenheim Museum, New York (2005), „Ahistoric Occasion: Artists Making History“ at Mass MOCA, Massachusetts (2006), „Now Again the Past: Rewind, Replay, Resound“ im Carnegie Art Center, Philadelphia (2006), „Playback_Simulated Realities“ im Edith Russ Haus (2006), “History II: Allan Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ Redone und Allan Kaprow, „Kunst als Leben“, Haus der Kunst, München (2007), „History Will Repeat Itself“ KunstWerke Berlin (2007) sind weitere Beispiele. 2008 fand eine Neuinstallation einer Serie berühmter historischer Galerieausstellungen aus den 1960er Jahren in der David Zwirner Uptown Gallery in Manhattan (2008) statt, die MOMA Performance Exhibition Series (seit 2008), „Performance Manifesto“ Serpentine Gallery, London (2008), Vier Re-enactments von „Allan Kaprow’s Yard“ Hauser und Wirth, New York (2009), “re.act.feminism – Performancekunst der 1960er & 70er Jahre Heute” Akademie der Künste Berlin (2009), „100 Years version #2“, im P.S.1 Contemporary Art Center, MOMA New York und Performa 09 zeigte über 200 Werke aus der Geschichte der Performancekunst (2010), Performance Plattform Brüssel (2010), Museum of Contemporary Art, Roskilde Denmark „Gestures“ (2010), Tino Sehgal’s Performanceevent „The Progress“ (2010) im Guggenheim Museum New York, Marina Abramović’s Retrospektive „The Artist Is Present“ im MOMA New York (2010) und „While Bodies Get Mirrored“ im Migros Museum in Zürich (2010).

Seit Mitte des letzten Jahrzehnts fanden in Ausstellungshallen wie dem De Appel in Amsterdam, dem Witte de With in Rotterdam, dem Kunstverein Hamburg sowie in Museen wie dem Museum of Modern Art in New York, dem Guggenheim Museum in New York, oder der Tate Modern in London – die jeweils eigene KuratorInnen für Performance anstellen – regelmäßige Serien, Gruppen- und Einzelausstellungen mit historischen und aktuellen Performances statt. Diese Entwicklung geschah zeitgleich 2005 mit PERFORMA, der ersten Performance Biennale in New York. Unter der Leitung der Kunsthistorikerin RoseLee Goldberg erfreut sich diese nun alle zwei Jahre eines immer größeren Erfolges.⁵² Dieser Entwicklung folgend präsentieren seither auch Biennalen für bildende Kunst weltweit regelmäßig Programmschienen, die ausschließlich dem Genre der Performance gewidmet sind. Für Großausstellungen wie „WACK and the Feminist Revolution“ im Museum of Contemporary Art in Los Angeles (2007) und im P.S.1 in New York (2008) sind begleitende Performanceserien obligatorisch geworden. Ebensolches zeigt sich für renommierte Häuser wie das Centre Pompidou in Paris, dass ihre Kooperation mit dem Performance-, Tanz- und Theaterfestival D’Automme in Paris einen ungebrochenen Erfolg verzeichnet. Dies gilt auch für Institutionen wie The Kitchen, einer der 1972 gegründeten ersten und noch heute führenden Orte für Performance- Videokunst und experimentelle Musik in New York, die immer öfter mit anderen Institutionen wie der New School University oder der PERFORMA Biennale Kooperationen eingehen. Als ein lokales Beispiel sei hier das Tanzquartier in Wien erwähnt, das seit 2005 regelmäßig mit dem MUMOK kollaboriert. Die Liste der Beispiele könnte jede Woche um weitere Veranstaltungen, Ausstellungen und Symposien verlängert werden.

Für den Kunstmarkt hat dieses Revival selbstverständlich auch Folgen. Es gehört seit Mitte des letzten Jahrzehnts zum guten Ton der unterschiedlichsten Kunstmessen auf internationaler Ebene, egal ob die Art Basel und Miami, Art Fair Berlin, Frieze Art Fair London, FNAC Paris, Artfair Vienna oder die Armory Art Fair in New York, spektakuläre Performanceabende, -serien, oder Schwerpunkte als Teil ihrer Messestrategie zu lancieren. Die Entdeckung der Relevanz der Dokumentarismen und Bildinszenierungen der Performancekunst aus den 1960er und 1970er Jahren in der Kunst und Kulturwissenschaft

⁵² Die Presse der letzten Ausgabe der PERFORMA Biennale umspannte sowohl die Fachpresse als auch populäre Medien. Siehe www.performa.org/press abgerufen am 15.06.2010

fürte dem Markt eine Unmenge an neuer, verkaufbarer Ware zu. Ankäufe der Archive aus der Performancefotografie sind auch auf den Auktionsmärkten zum Alltag geworden. Einzelfotografien der Performancekunst erlangen am Auktionsmarkt Rekordpreise, die sowohl für die PerformerInnen als auch Fotografinnen noch vor kurzem undenkbar gewesen wären. Die Witwe Robert McElroys etwa – er war einer der wichtigsten Fotografen der Performanceszene in New York der 1960er Jahre – verkaufte kurz nach seinem Tod 2005 sein gesamtes Bildarchiv an die Galerie Pace Wildenstein in New York, die somit über den Fortlauf bestimmen kann. Allan Kaprow vermachte sein gesamtes Archiv dem Getty Museum in California, Barbara Moore verwaltet das Fotografiearchiv ihres verstorbenen Mannes Peter Moore seit den 1990er Jahren in der von ihr gegründeten Galerie Bound and Unbound in New York. Die Verkaufsrechte wurden 2006 an die Galerie Sonnabend weitergegeben. Die Galerie Yvon Lambert in New York und Paris sicherte sich die fotografische Dokumentation von Gwenn Thomas über den Performancekünstler Jack Smith. Museen, darunter auch das MUMOK in Wien, sind bedacht das von ihnen angekaufte Archivmaterial – im Falle des MUMOK das Otto Muehls – so schnell wie möglich wissenschaftlich aufzuarbeiten. Inwieweit die PerformerInnen und Fotografinnen am Gewinn der Verkäufe mitprofitieren bleibt dabei unklar. In Anbetracht dieser ernüchternden Einvernahme der Performancekunst durch den Kunstmarkt stellt sich die Frage, wie die Performancekunst als inszenatorisches Medium „öffentlicher Erscheinungen von Gegenwart“⁵³ als Ware so verfügbar wurde?

Um diese Entwicklung zu begreifen, bedarf es eines Rückblicks in die 1950er, 1960er, 1970er und 1980er Jahre, um den Entstehungsprozessen und dem künstlerischen Umgang mit der Dokumentation der Performancekunst zwischen Aktion und BetrachterIn unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Diese Entwicklung zieht sich periodisch durch die Geschichte und wird in dieser Arbeit von zwei Ausgangspunkten aus analysiert: der Gegenwart und der Vergangenheit.

⁵³ Martin Seel, 2001, Seite 56

1.4 Performancekunst ab 1945 „Ein Quasi Überblick“–

Die Performancekunst, so der Filmtheoretiker Noel Carroll und die Performancetheoretikerin Sally Banes, spiegelt wie keine andere Kunstform „die symbolischen Werte unserer Kultur.“⁵⁴ Besonders prägend für die Performancekunst war das Wissen um die sich in Europa etablierte „Erste Avante-Garde“, die mit dem Aufkommen eines europaweiten Faschismus und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges ein jähes Ende fand. Progressive KünstlerInnen aus Europa, die vor dem Nationalsozialismus flohen, brachten die Einflüsse der Werke von Antonin Artaud und die Erkenntnisse der Aufführungen von FuturistInnen, SurrealistInnen, DadaistInnen und dem Bauhaus in Weimar mit sich in die Immigration.

In den 1950er Jahren kristallisierten sich zwei unterschiedlichen Strömungen – das Theater und die Malerei – als besonders wichtige Quellen für die Performancekunst heraus.⁵⁵ Im Bereich Theater spielt dabei, transdisziplinär gesehen, die Revolte von Avant-Garde TheatermacherInnen wie Richard Foreman, Robert Wilson oder Richard Schechner eine wichtige Rolle, die als Gegenentwurf zur Texttreue und -abhängigkeit des Theaters eine neue Ausdrucksform des Performativen entwickelten. Ihr Post-Dramatisches Theater steht für das Bedürfnis sich vom Diktat des Texts zu lösen und den etablierten Theatermodi das „hier und jetzt“ der Performance entgegenzusetzen. Erkenntnisse der Geschichte des Theaters von Antonin Artaud, Berthold Brecht bis Jerzy Grotowski wurden für die Bewegung des alternativen Living Theaters und Happenings eingesetzt um die Distanz zwischen den PerformerInnen und dem Publikum zu durchbrechen.⁵⁶ Es ging um die Starkmachung eines reflexiven, auf Präsenz orientierten statt repräsentativen Theaters, in dem sich die ZuschauerInnen zu PartizipantInnen emanzipieren.⁵⁷

⁵⁴ Simon Shepherd and Mick Wallis, Drama/Theater/Performance (Hg.) dies., Routledge London New York 2006, Seite 83

⁵⁵ Simon Shepherd and Mick Wallis, 2006, Seite 82

⁵⁶ Simon Shepherd and Mick Wallis, 2006, Seite 83

⁵⁷ Noel Carroll, Performance, in: Formations 3, Vol. 3, No.1, (Hg.)University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1986, Seite 79

Der Unterricht Josef Albers, John Cages und Merce Cunninghams am Black Mountain College in North Carolina⁵⁸ in den frühen 1950er Jahren sowie die Kompositionsseminare von Cage und David Tudor an der New School in New York ab Ende der 1950er Jahre waren Grundsteine für die Entwicklung der Fluxus und Happening Bewegung. Diese stand für einen interdisziplinären Dialog zwischen der Musik, dem Tanz und der bildenden Kunst einsetzte, der sowohl die Grenzen des Genres als auch des Materials durchbrach.⁵⁹ Cages simultane Zufallsaktionen, die er mit Robert Rauschenberg und Cunningham ab 1952 aufführte, waren wichtige Impulsgeber für die Entwicklung des New Yorker Aktionstheaters. Die bekanntesten Beispiele dieser Epoche sind Allan Kaprows „18 Happenings in Six Parts“ (1959), Claes Oldenburgs „Snapshots from the City“ (1960) und die Performances von Jim Dine und Robert Whitman.⁶⁰ Sie waren ebenso prägend für die Tanzperformances von Merce Cunningham und der Judson Dance Theater Group, die sich um Steve Paxton, Robert Morris und Yvonne Rainer ab 1962 gründete. Der Zufall und die Festlegung spezifischer Zeitstrukturen waren die determinierenden Faktoren in Cages Kompositionen, die sich gegen Rhythmus und Melodie stellten und philosophisch dem Buddhismus und der Kultur des Zen nahestanden und vom Bemühen nach einer Zuspitzung der Trennlinie zwischen Leben und Kunst geprägt waren. Es war eine lebendige Tradition, die aus geteilten Interessen und Problemstellungen mit dem Ziel entstand, „hier und jetzt“ und reflexiv, statt repräsentativ zu handeln.⁶¹ Musik, Tanz, Theater und bildende Kunst trafen sich im Begehren nach einer unmittelbaren künstlerischen Ausdrucksform, die sich Anfang der 1960er Jahre gegen eine vom Kunstkannon festgeschriebene lineare Geschichtsschreibung auflehnte und wie Erika Fischer Lichte festhält, die geltenden Regeln des Theater-, Kunst- und Kulturbegriff in Frage stellten und das Verhältnis zwischen den AkteurInnen und ZuschauerInnen neu bestimmte.⁶²

⁵⁸ Das Black Mountain College wurde 1933 in der Nähe von Asheville, North Carolina gegründet und bestand bis 1956. Siehe www.blackmountaincollege.org abgerufen am 29.5. 2010

⁵⁹ Für eine ausführliche Analyse von Cages Einfluss auf die Geschichte der Performancekunst siehe: Siehe: Thomas Dreher, Performance Art nach 1945, Wilhelm Fink Verlag 2001, Seite 120 - 130; und Liz Kotz Post-Cagean Aesthetics and the Event Score, in: Words To Be Looked At, Language in 1960s Art, MIT Press, Cambridge Massachusetts 2007, Seite 59 - 98

⁶⁰ Thomas Dreher, 2001, Seite 91

⁶¹ Noel Carroll, 1986, Seite 65

⁶² Erika Fischer Lichte, Grenzgänge und Tauschhandel, Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: Performanz, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, (Hg.) Uwe Wirth, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1575, Frankfurt am Main 2002, Seite 281

1.4.1 Die 1960er Jahre

Der aus der künstlerischen Bewegung des Minimalismus geprägte Tanz der 1960er Jahre war bemüht weiter gegen das Spektakel einer zunehmend auf Konsum und Unterhaltung fixierten Gesellschaft aufzutreten. Das zentrale Anliegen war eine Ökonomie der unmittelbaren Bewegung darzustellen. Es war eine bestimmte Kategorie des modernen Tanzes, der von dem Bedürfnis geleitet war Bewegungen des Alltages in seine Choreografien zu integrieren und Bewegungsabläufe zu entwickeln, die keiner tänzerischen Vorkenntnisse bedurften. Es ging um die Zeit, die es braucht eine Bewegung oder bestimmte gestische Abläufe auszuführen. Auf unterschiedlichste Weise ging es in den Choreografien von Trisha Brown, Lucinda Child, Steve Paxton und Yvonne Rainer und ihrer Kollaboration im Judson Dance Theater Anfang der 1960er Jahre darum, Bewegungsabläufe über längere Zeit hinweg zu wiederholen, diese in ihrer Repetition zu abstrahieren und dadurch jeder Form von Symbolik oder Metapher entgegenzuwirken. Aus einem begrenzten Vokabular nicht tanzspezifischer Körperbewegungen wurden Tanzstrukturen entwickelt, dessen reduzierte Kombinationsmöglichkeiten und repetitive Strukturen zu charakteristischen Merkmalen des Minimal Dance wurden.⁶³

Die Tänzerin und Filmemacherin Yvonne Rainer⁶⁴ erkannte die Zeichen ihrer Zeit und verlieh diesen mit klaren Worten in ihrem Text „Ein Quasi Überblick“ (1966) Ausdruck:

„Die Veränderungen im Tanz reflektieren Veränderungen im Denken über den Menschen und seine Umwelt, die sich in allen Künsten auswirken.“⁶⁵

⁶³ Thomas Dreher, 2001, Seite 149

⁶⁴ In den frühen sechziger Jahren entwickelte Yvonne Rainer Tanzformen, die mit der Choreografie von Alltagsbewegungen wie gehen und laufen eine Nähe zu künstlerischen Verfahren der Minimal Art aufwiesen. Rainer überlagerte diese reduzierten Figuren mit Erzählungen und Melodrama. Dabei hat sie das zum Spektakel tendierende Verhältnis von Performer/in und Publikum stets mit thematisiert. Siehe Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2008, Seite 218

⁶⁵ Yvonne Rainer: Ein Quasi Überblick über einige „minimalistische“ Tendenzen in den quantitativen minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle oder: Eine Analyse von Trio A. (1966) in: *Minimal Art: eine kritische Retrospektive*, (Hg.) Gregor Stemmerich, Fundus Verlag Dresden Basel 1995 Seite 122

Wie für viele von Rainers KollegInnen schien die Kunst, von der politischen Aufbruchstimmung und Emanzipation beeinflusst, aus ihrer Isolation und ihrem Selbstbezug auszubrechen. Mit der Aussage

„All world is not, of course, a stage, but crucial ways in which it isn't are not easy to specify“⁶⁶

eignete sich der Sprachwissenschaftler und Anthropologe Erving Goffman Anfang der 1960er Jahre nicht nur eines der bekanntesten Bonmots von Shakespeare an, sondern formulierte eine der grundlegenden Thesen der postmodernen Performancetheorie. Der öffentliche Raum und seine Neudefinition erwiesen sich als unmittelbares Forum, in dem der Bruch mit den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Ökonomien und Traditionen inszeniert werden konnte. Auslöser dieser Veränderungen waren die sozialen und politischen Umwälzungen in dieser Zeit. Auf diese gesellschaftlichen Veränderungen bezogen wirkte die Performancekunst nicht gesellschaftsstabilisierend, also passiv, sondern ist vielmehr als eine künstlerische Ausdrucksform zu erkennen, die ein erhebliches Veränderungspotenzial kultureller Bedeutungen in sich trägt.⁶⁷ Kultur, wird laut Kulturwissenschaftlerin Doris Bachmann Medick, angetrieben von:

„den sozialen Prozessen selbst, von ethnischen Konflikten, von Minoritätspolitik, von Bürgerrechtsbewegungen, Migration, Diaspora in ihren hybriden Überlagerungen verschiedener kultureller Erfahrungsgeschichten und kultureller Mehrfachzugehörigkeit.“⁶⁸

In Form von öffentlichen Protesten und Aktionen wurde das Wissen um das Nahverhältnis der Kunst zum Markt, zur Masse und zu den populären Medien, aufgezeigt und kritisch inszeniert.⁶⁹ Grund hierfür ist die Enttarnung der Konstruktionsmechanismen der Massenmedien, die die Bildpolitik einer vermeintlichen Realität, insbesondere hinsichtlich der Verantwortung und Taten der Regierungen von Johnson und Nixon in den Vereinigten

⁶⁶ Erving Goffman, in: *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday Anchor New York, 1959, Seite 72

⁶⁷ Doris Bachmann Medick, *Cultural Turns Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt's enzyklopädie, 2006, Seite 118

⁶⁸ Doris Bachmann Medick, 2006, Seite 29

⁶⁹ Ich verweise hier unter anderen auf die Arbeit von Martha Rosler, Suzanne Lacy, Linda Montano, Mary Beth Edelson, Anna Mendieta dem Kollektiv ASCO (Patssi Valdez, William Herron, Harry Gamboa) (1972), Eleanor Antin, Adrian Piper, *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (1970), *Artists Meeting for Cultural Change* (1975), *Women's House* (1972).

Staaten während des Vietnamkrieges, sowie die Proteste der amerikanischen Studentenschaft und Bevölkerung gegen diesen, bestimmten. Der Krieg und der amerikanische (Alb)Traum der 1960er Jahre waren nicht mehr getrennt voneinander zu denken.⁷⁰

Das gesellschaftliche Potential der Kulturpolitik innerhalb der Welt des Konsums, des Spektakels und der Grausamkeit eines präsenten, wenn auch von der westlichen Welt weit entfernten Krieges, wurde gerade in der Konzeptkunst und Performancekunst dieser Jahre auf verschiedenste Art und Weise erprobt. Experimenteller Film, Performance- und Videokunst waren zu diesem Zeitpunkt weder vom Markt noch von hetero-normativen Diskursen und Dogmen voreingenommen oder kategorisiert. Aufgrund ihrer Unbesetztheit wurde insbesondere die Performance mit ihren Gesten und ihrem Potential zum Affekt live für emanzipatorische Proteste, kritische Ansätze, gesellschaftliche Randgruppen, alternative Lebensweisen, sozialpolitische Anliegen und Bewegungen zu einem tatkräftigen Medium der Vermittlung.⁷¹ Die Videokunst wurde zugleich zu ihrer Verbündeten, die Fotografie zu ihrem Werkzeug. Das kritische Potential der Performancekunst war keinesfalls nur „Erlebnis pur“, sondern zeichnete sich durch sein Bemühen um soziale Veränderungen und ihre Dekonstruktion der Blickregime im Alltag, den populären Medien, als auch in der Repräsentationspolitik der Hochkultur aus. Auch wenn viele KünstlerInnen sich nicht selber als feministische KünstlerInnen bezeichneten, so konnten ihre Arbeit dennoch, wie die Künstlerin Susan Hiller feststellte, eine Sensibilisierung für politische Anliegen und Themen auslösen.⁷²

Die gesellschaftliche Dimension der Darstellung und Inszenierung ist mit der Dynamik sozialer Handlungsverläufe eng verwoben. Das seit den späten 1960er Jahren zunehmende Aufgreifen eines Vokabulars kultureller Performanz speiste sich aus dem immer stärker werdenden Drang nach Inszenierung in Kultur, Politik und Alltagsleben. Es fanden parallele Entwicklungen des Inszenatorischen statt, die von Guy Debord's Kritik am Spektakel, über die politische Protestbewegung, bis hin zum Pop-Konsum der Kultur reichten.

⁷⁰ Amelia Jones, *Survey, The Artist's Body*, (Hg.) Amelia Jones und Tracey Warr, Phaidon Press London und New York, 2000, Seite 31

⁷¹ Simon Shepherd and Mick Wallis, 2006, Seite 99

⁷² Susan Hiller, *Anthropology into Art: Susan Hiller Interviewed by Sarah Kent and Jacqueline Morreau*, in: *Women's Images of Men*, Pandora Press London, 1990, Seite 151

1.4.1.1 Feminismus und Performancekunst

In dieser Auseinandersetzung mit der Repräsentationspolitik spielt insbesondere die Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst sowie den Massenmedien seit den 1960er Jahren eine primäre Rolle.⁷³ In der Performancekunst und dem 'neuen' Medium Video erprobt, konstruiert und spiegelt sich der für das 20. Jahrhundert emblematische Diskurs über das Rollenbild der KünstlerIn im Wechselspiel mit der Darstellungspolitik des weiblichen Körpers. Dieser ist eng mit der Dialektik zwischen Originalität und Reproduktion verbunden.⁷⁴ Künstlerinnen emanzipierten sich, wie Carolee Schneemann 1963 in ihrer für die Kamera inszenierte Performance und Installation „Eye Body Control: 36 Transformative Actions“⁷⁵ (Abb. 6) aus der Kontrolle und dem Blickregime ihrer männlichen Kollegen als Muse und Modell. In ihrer Aktion für die Kamera inszenierte sie ein selbstbestimmtes Einswerden ihres Körpers mit den Mitteln ihres Willens und ihrer Darstellung:

"I wanted my actual body to be combined with the work as an integral material-- a further dimension of the construction... I am both image maker and image. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring, but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will."⁷⁶

In „Cut Piece“ (1964) (Abb.7) kehrte Yoko Ono die Dynamik der Befreiung aus ihrem Status als Objekt der Begierde um. Sie emanzipiert sich nicht mit der Kraft ihres Körpers, oder ihrer Gesten, sondern mit der Macht ihres Willens. Die Partizipation des Publikums, das ihrer Anweisung, ihre Kleidung Schnitt für Schnitt von ihrem Körper zu schneiden, folgt, befreit nicht nur die Künstlerin aus dem Korsett des gesellschaftlichen Begehrens, sondern ebenso das Publikum aus seiner Rolle als passive ZuschauerInnen. Ono und Schneemann wurden zu selbstbestimmten ProduzentInnen, die über die Inszenierung und Medien der Darstellung

⁷³ Peggy Phelan, *The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80*, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, (Hg.) Cornelia Butler und Lisa Gabrielle Mark Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art, Los Angeles und MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2007, Seite 346

⁷⁴ Peggy Phelan, 2007, Seite 346

⁷⁵ Fotograf der Aktion „Eye Body Control: 36 Transformative Actions“ war der isländische Künstler Erró, bekannt wurde die Arbeit durch seine Fotografien und Texte die 1979 in Schneemanns Publikation „More Than Meat Joy“ erschien. siehe www.caroleeschneemann.com/works.html abgerufen am 15.06.2010.

⁷⁶ Carolee Schneemann, „Eye Body Control: 36 Transformative Actions“ 1963, www.caroleeschneemann.com/works.html abgerufen am 15.06.2010.

ihres eigenen Körpers bestimmen. Die patriarchale Macht des Künstlers als Schöpfer seiner Muse, die sich traditionell in der Darstellung der Distanz seines Blickes auf ihren Körper manifestiert,⁷⁷ wird in Schneemanns und Onos Performances zu einer Inszenierung des Blickes der Frau auf sich selbst umgewandelt. Schneemann übersetzt den Impuls des expressiven Gestus Jackson Pollocks, der für die von Malerei dominierte Kunst der 1950er Jahre zu einem Mythos der amerikanischen Kultur wurde, von der Leinwand auf sich selbst.

In der Diskussion um die Inszenierung der ikonischen Fotografien, die Hans Namuth von Pollock malend über der Leinwand 1950 aufnahm, stellten die HistorikerInnen Fred Orton und Griselda Pollock sich die grundlegende Frage inwieweit der Fotograf einfach nur das dokumentiert was er sieht, oder inwiefern er an der Inszenierung des schöpferischen Aktes als „dokumentiertes“ Phänomen beteiligt ist.⁷⁸ (Abb.8) Was wir sehen sind keine Abbilder von einer realen Situation, sondern die Inszenierungen eines scheinbar authentischen Moment im Schaffensakt des Künstlers, Pollock, in seinem Studio. Die Inszenierung des Künstlers bei der Arbeit wird zur Projektionsfläche verschiedenster Kommentatoren. Mehr noch, sie wird zur Inspiration in der Verhandlung zwischen Subjekt und Objekt. Schneemann übersetzt Pollocks Begehren in der Malerei zu sein in ihr eigenes feministisches Begehren das Bild auf ihren Körper zu haben, sie legitimiert dadurch ihren Körper als willensbewusstes Subjekt.⁷⁹ Der Akt der Malerei wird zu einem installativen, performativen und medialisierten Ereignis, in dem der Körper der Frau der Körper der Künstlerin ist. Schneemann löst die Kluft zwischen dem schaffenden Körper des Künstlers und dem geschaffenen Körper des Modells, indem sie sich selber als Akt darstellt, auf.

"My work has to do with cutting through the idealized (mostly male) mythology of the 'abstracted self' or the 'invented self' - i.e., work . . . [where the male artist] retain[s] power and distancing over the situation"⁸⁰

⁷⁷ Sigrid Schade und Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: Genus Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften, Alfred Körner Verlag Stuttgart, Band 492, 1995, Seite 384

⁷⁸ Fred Orton und Griselda Pollock, Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography, in: Avant-Gardes and Partisans Reviewed, Manchester University Press, Manchester, 1996, Seite 167

⁷⁹ Amelia Jones, 2000, Seite 24

⁸⁰ Andrea Juno, Angry Women, (Hg.) Andrea Juno and V. Vale, Re/Search Publications San Francisco, 1991, Seite 69

Schneemann korrumpiert den Künstlermythos in seiner Inszenierung als abstrahiertes und erfundenes Selbst. Sie verdeutlicht wie die Kunstgeschichte unseren Blick und unser Verstehen von Kunst als ein von hetero-normativen Strukturen geprägtes Sehen bestimmte.⁸¹ Die Fotografien von Erró und Minoru Niizuma, die während der Performances von Schneemann und Ono aufgenommen wurden, sind im Sinne eines Bildverständnisses Hammer Tugendhats, keine Abbilder der Realität, sondern, wenn auch als Dokumentationen und nicht als Bildinszenierungen eines Ereignisses klassifiziert, Konstruktionen, die uns eine Form von Repräsentation vermitteln.⁸² Die Fotografien von Schneemanns und Onos Aktionen zeigen uns einen paradigmatischen Moment der Performancegeschichte, in dem der Kollaps der Distanzen zwischen den KünstlerInnen, den Kunstwerken und dem Publikum sowohl dargestellt als auch inszeniert und ausgelöst wurde.

VALIE EXPORT löst jede Distanz zwischen BetrachterIn und PerformerIn in ihrer Körperaktion „TAPP UND TASTKINO“ (Abb. 9) aus dem Jahr 1968 auf. Ziel ist die direkte Konfrontation mit dem Publikum, die ins Zentrum des Geschehens und der Bildinszenierung rückt. EXPORT führte den Bruch der unterschiedlichen Verlangen und Erwartungen zwischen dem Publikum und der Performerin vor Augen, indem sie gegen den „Filmapparat als materialisierte bürgerliche Ideologie“⁸³ demonstrierte. Mit einem einfachen Kasten, den sie vor ihrer nackten Brust trug, ging EXPORT in München auf die Straße und lud PassantInnen ein, das „Kino“ mit den Händen für eine fünftel Minute zu „besuchen“⁸⁴. Der reale Frauenkörper bleibt dabei unsichtbar. Er wird zum Medium, das dem Sehsinn entzogen und um eine andere Sinneswahrnehmung, dem Tasten, erweitert wird. EXPORTs Leistung bestand darin, die passive Rezeption des Mediums Film über die Projektionsfläche des weiblichen Körpers in Frage zu stellen und das Rezeptionsverhältnis zwischen Medium und Körper in Relation zu sich selbst und zum Publikum zu hinterfragen. Trotz vordergründiger Einbindung ihres Publikums ging es EXPORT nicht primär um Partizipation, sondern um die Rezeption

⁸¹ Sigrid Schade und Silke Wenk, Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, in: *Genus Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Alfred Körner Verlag Stuttgart, Band 492, 1995, Seite 342

⁸² Daniela Hammer Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare: Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Böhlaus Verlag, Köln Weimar Wien, 2009, Seite 28

⁸³ Sabine Breitwieser, *Occupying Space, Collection Catalogue Generali Foundation*, (Hg.) Sabine Breitwieser, Generali Foundation, Wien 2003, Seite 82

⁸⁴ Siehe ebd. Breitwieser, 2003, Seite 82

der Macht des Blickes, die durch den Aufnahme- und Projektionsapparat auf den medialisierten Körper und seine Repräsentationsmechanismen übertragen wird. Die Frage der Rezeption der Macht des Blickes wird in Babette Mangoltes Film über Marina Abramović Live Reenactment von EXPORTS Bildinszenierung ihrer Aktionsperformance „Aktionshose: Genitalpanik“, (1968/1969) von Bedeutung sein.⁸⁵

1.4.2 Die 1970er Jahre

Das Scheitern der politischen Bewegungen nach 1968 fand in der Kulturproduktion der 1970er Jahre einen Handlungsraum, der eine Fortsetzung aber auch Weiterentwicklung der emanzipatorischen und sozialen Anliegen ermöglichte. Es ging darum, die Distanz zwischen den BetrachterInnen und den PerformerInnen aufzulösen und der gemeinsamen Utopie des „Barrikaden Niederreißens“ von 1968 Raum zu bieten. Die 1970er Jahre standen für den Beginn postmoderner Kulturpraxen, die sich mit transdisziplinären Tendenzen gegen die großen Narrativen der Geschichte, gegen die Hegemonie der Autorschaft und den Macht- und Blickregimen einer heteronormativen Kulturproduktion stellten. Für Amelia Jones markiert die Performancekunst den Übergang von der Moderne zur Postmoderne.⁸⁶ Russel Ferguson kommentiert diese Zeit als einen Moment in dem die normative Subjektivität und ihre Privilegien grundlegend und öffentlich gefordert wurden,

„whiteness, maleness, and heterosexuality, could no longer be ...taken as the ubiquitous paradigm, simultaneously center and boundary.“⁸⁷

In dieser Zeit waren es die neuen, von Frauen besetzten Genres der Video-, Konzept- und Performancekunst, die neue transdisziplinäre Felder in der Kulturproduktion erforschten und absteckten.⁸⁸ In der Performancekunst stehen sich die Ökonomie der Reproduzierbarkeit und das gesellschaftliche Verlangen nach einer Fortschreibung der Spektakelkultur, sowohl in

⁸⁵ Auf dieses werde ich im fünften Kapitel genauer eingehen.

⁸⁶ Amelia Jones, *Body Art Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, Seite 21

⁸⁷ Russel Ferguson, *Introduction: Invisible Center*, in *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, (Hg.) ders., MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 1990, Seite 10

⁸⁸ Jeanie Forte, *Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism*, *Theatre Journal*, Vol. 40, Nr. 2, Mai, 1988, Seite 219

ihren Widersprüchen als auch in ihrer gegenseitigen Manifestierung und in der Inszenierung der Performancekunst, egal ob in bewegten oder stillen Bildern, beispielhaft gegenüber.

Speziell die 1970er Jahre in New York sind ein begrenztes Raum-Zeit-Feld, das zum Handlungsfeld der gesellschaftlichen Paradigmenwechsel der 1960er Jahre wird. In der Repräsentationskrise der 1970er Jahre und der endlosen Medialisierung und Produktion des Spektakels des Krieges wurde der Produktionsmodus vom Feld der Repräsentation untrennbar. Der Körper wird zum Ort des Protests, ein Ort in dem Grenzen der Bedeutung von Normalität ausgelotet und überschritten werden können.⁸⁹

„They had to formulate performative possibilities that could operate effectively within a set of social relations largely defined by the mass media and the corporate liberal state.“⁹⁰

Für Lucy Lippard ist feministische Kunst weder ein Stil noch eine Bewegung, sondern ein Wertesystem, eine revolutionäre Strategie, eine Art des Lebens und deshalb eine Notwendigkeit.⁹¹ Eines der Ziele war, sich den in der Kunstgeschichte und Kunstmarkt tradierten Ausgrenzungsmechanismen der Performance als einer Kunst für und von Frauen, entgegenzutreten.⁹² In diesem Kontext galt es ebenso sich von jeglicher essentialistischer und biologisierender Bestimmung von Geschlecht im Kontext der Body Art, entgegenzutreten.⁹³ KünstlerInnen wie Mary Kelly plädierten für die Notwendigkeit einer Neudefinition feministischer Praxen:

„Einen Feminismus der im Sinne einer feministischen Praxis und nicht im Sinne einer feministischen Kunst gedacht werden muss.“⁹⁴

⁸⁹ Amelia Jones, 2000, Seite 31

⁹⁰ Amelia Jones, 2000, Seite 34

⁹¹ Lucy R. Lippard, *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*, Art Journal Vol. 40, No. 1/2, Herbst/Winter 1980, Seite 362

⁹² Jeanie Forte, 1988, Seite 221

⁹³ Als Beispiele künstlerischer emanzipatorischer und kritischer feministischer Praxen verweise ich hier u.a. auf das Werk von Joan Jonas, Carolee Schneemann, Merideth Edelson, Simone Forti, und Orlan, Helena Almeida, oder VALIE EXPORT. Siehe insbesondere Phelans Analyse in *The Returns of Touch: Feminist Performances*, 2007, Seite 346

⁹⁴ Griselda Pollock, *Feminism and Modernism*, in: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970 - 1985*, Pandora Press, London, 1987, Seite 81

In diesem Zusammenhang entwickelte sich während der 1970er Jahre auch das in den feministischen Filmwissenschaften aufkommende Bewusstsein für die Identifikationskonstitution der Betrachterin.⁹⁵ Die Filmtheoretikerin Anne Wagner sieht in den Filmen und Videos der feministisch versierten und gesellschaftskritischen KulturproduzentInnen während der 1970er einen Ausdruck für die Suche nach einem Publikum, das sich den neuen Blickstrategien stellen kann:

„They must be made to see anew. To see actively, to see critically, to see suspiciously. To see themselves doubled, maybe duped, by the artist who is the object of their gaze.”⁹⁶

Eine neue Bildpolitik des Kinos zu entwickeln, die abseits der Unterhaltungsindustrie angesiedelt ist, fand ihren Ausdruck in den Filmen von Chantal Akerman, Trinh T. Minh-ha, Yvonne Rainer, Sally Potter, und Babette Mangolte.⁹⁷ Mangoltes Rolle ist in diesem Zusammenhang insofern von doppeltem Interesse, da sie für Akerman, Rainer und Potter während der 1970er Jahre als Kamerafrau arbeitete, worauf ich im vierten Kapitel dieser Dissertation noch genauer eingehen werde. Die Literaturwissenschaftlerin Teresa de Lauretis umreißt die Entwicklung der Dichotomie der feministischen Anliegen im Film während der 1970er Jahre wie folgt:

„One called for immediate documentation for purposes of political activism, consciousness-raising, self-expression or the research for „positive images“ of woman; the other insisted on rigorous, formal work on the medium - or better the cinematic apparatus, understood as a social technology - in order to analyze and disengage the ideological codes embedded in representation.“⁹⁸

⁹⁵ Ich verweise hier auf eine Reihe von Essays aus den 1970er Jahren, die sich grundlegend mit der Frage der heteronormativen Blickregime und Ästhetik des Kinos auseinandersetzen. Siehe u.a. die folgenden Aufsätze von Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative* (1975), Mary Anne Doane, *Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator* (1982) und E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen Press, New York, (1983)

⁹⁶ Anne M. Wagner, *Performance, Video and the Rhetoric of Presence*, October Magazine Nr. 91, Winter MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2000, Seite 80

⁹⁷ Siehe Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

⁹⁸ Teresa de Lauretis, *Aesthetics and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, New German Critique, Nr. 34, Winter 1985, Seite 155

Ziel ist einerseits die Entwicklung einer neuen visuellen Sprache und andererseits die Faszination mit dem kinematographischen Prozess, welche auch die kulturelle Leistung von Mangolte als Filmemacherin und Kamerafrau auszeichnet. Insbesondere Mangoltes frühe Filme berücksichtigen die Produktionsbedingungen und Prozesse, sowie und die Position der individuellen BetrachterIn, als ein ebenso komplexes und heterogenes Subjekt, wie die Darstellung der Handlungen ihrer ProtagonistInnen auf der Leinwand.⁹⁹

1.4.2.1 Konzeptkunst - Performance - Minimalismus

Obwohl sich über lange Zeit die Kunstgeschichte und -kritik auf Unterschiede zwischen der Konzeptkunst, dem Minimalismus, dem strukturalistischem Film und Performancekunst konzentrierte, ist doch eine Überschneidung der Themen und Interessen festzustellen. Gemeinsames Ziel der Konzeptkunst und der Performancekunst war, die dominanten kulturellen Narrativen und Diskurse zu dekonstruieren. Im Zentrum steht das „widerständige“ Individuum, das eine Reihe gesellschaftlich relevanter Codes und Gesten im Kunstwerk lesbar macht. In diesem Sinne ist weniger von einer Opposition zwischen Performancekunst und Konzeptkunst als von einer gegenseitigen Herausforderung zu sprechen, die als Dialog, als Unterhaltung und manchmal auch als Konflikt Form annahm.¹⁰⁰

Der Konzept- und Performancekunst während der 1970er Jahre ist die komplexe Ambivalenz gegenüber der Suche nach einer Definition von Subjektivität gemeinsam. Die Frage der Repräsentation, Konstruktion und Funktion des Subjekts wird von allen Richtungen immer wieder aufs Neue hinterfragt. Die Partizipation der BetrachterInnen durch deren Bewusstsein der eigenen körperlichen und psychischen Wahrnehmung des Geschehens kam durch das Hervorheben der Funktionsweisen und Prozesse der Medien zu Stande, die Repräsentation erst möglich machen. Die rekursive mediale Reflexion des eigenen Handelns und den darin liegenden Konsequenzen, aber auch Fragen der eigenen Repräsentationsmechanismen, sind Aspekte der Performancekunst, die ebenso für den Minimalismus und die Konzeptkunst

⁹⁹ Terese de Lauretis, 1985, Seite 163

¹⁰⁰ Frazer Ward, Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century, Winter 1997, Seite 36 bis 40, Seite 36

grundlegend sind.¹⁰¹ Im Zentrum stand nicht mehr wie bei Happenings und im Aktionstheater der 1960er Jahre die Inszenierung vor einem anwesenden Publikum oder die Produktion von Objekten und Reliquien, die als Spuren der Ereignisse zur Kunstwerken werden, sondern die Inszenierung der Prozesse und Kontexte, die den körperlichen Akt der Performance als Teil eines komplexen Werkbegriffes begreifen dank der Fotografie, dem neuen Medium Video und dem Film.

Unter der Transparenz der Performancefotografie ist nicht nur die Authentizität des Dargestellten zu verstehen, sondern die Akzeptanz des Authentischen im fotografischen oder filmischen Dokument selbst.¹⁰² Die Frage der Repräsentation und Dokumentation ist für beide Kunstrichtungen ein integraler Bestandteil und bestimmender Faktor der Mediation, auch wenn diese Gemeinsamkeiten zur Zeit ihrer Entstehung selten thematisiert wurden. Beide entwickelten die Mediation ihres institutionskritischen Diskurses mittels des Dokumentarstils in ihrer Repräsentationsformen. In dieser rekursiven Verschränkung des Mediums der Fotografie mit dem Dargestellten lässt sich ein paralleler Ansatz zur Konzeptkunst finden. Die Kuratorin und Kunsthistorikerin Nancy Spector räumt der Fotografie der 1970er Jahre eine wichtige Rolle ein:

„As a medium long marginalized within the art-historical hierarchy, photography was embraced during the 1970s as the transgressive medium par excellence.“¹⁰³

Gerade in den Arbeiten von Eleanor Antin, Hanna Wilke, Vito Acconci, Peter Weibel, Martha Rosler, VALIE EXPORT, Yvonne Rainer, Joan Jonas oder Dan Graham zeichnet sich die Verbindung zwischen den performativen Künsten und der Konzeptkunst, in denen Handlungsräume durch performative Aktionen und Gesten durch ihre Reproduktion markiert wurden, klar ab. Es entstanden hybride künstlerische Praxen, bei denen es um die Erkundung von medialen Zwischenbereichen ging.

¹⁰¹ Ivone Margulies, Toward a Corporeal Cinema: Theatricality in the 70's, in: Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, Durham, N.C., 1996, Seite 46

¹⁰² Catherine Grant, Private Performances: Editing Performance Photography, in: Performance Research No. 7 (1), Taylor & Francis Ltd London 2002, Seite 35

¹⁰³ Nancy Spector, A Note on Photography: Documentation as Artforum, in: A Rose is a rose is a rose: Gender Performance in Photography, (Hg.) Jennifer Blessing, Guggenheim Museum New York, 1997, Seite 159- 160

Während die Vielseitigkeit einer KünstlerIn in verschiedenen Kunstgenres für den Performancetheoretiker Peter Frank nichts Neues ist, ist ab den späten 1970er Jahren in New York das Bedürfnis multitalentierter KünstlerInnen, ihr vielseitiges Können in ein einziges Kunstwerk zu investieren, doch ein besonderes.¹⁰⁴ Frank sieht diese Entwicklung als bezeichnend für die Auflösung der Grenzen zwischen den Kunstgenres:

„In the late Seventies, more and more modes and media became available to more and more artists. Or, perhaps I have it backwards: more and more artists became available to more and more modes of media.“¹⁰⁵

Dies begann bereits in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen der Videokunst, gefolgt von Performancekunst und Künstlerpublikationen, bis schließlich Anfang der 1980er die Musikszene und Sound Art ebenfalls in der Kunstszene Fuß fasste. Die Rückorientierung der Performancekunst auf die Selbstexpressivität in der Kunst ist das Endprodukt dieser kulturellen Synthese.¹⁰⁶ Bezeichnend für die späten 1970er Jahre war, dass Performancekunst in verschiedenste Medien transkribiert und rezipiert wurde. Performances und performative Aktionen wurden mittels Videos aufgezeichnet und von Vertreibern wie Electronic Arts Intermix, The Kitchen Center, Videodatabank und Women Make Movies vertrieben und international vertreten.

1.4.3 Die 1980er Jahren – Parallele Entwicklungen

Performance, so zieht Goldberg Anfang der 1980er Jahre ihr Fazit, ist zu einem akzeptierten Kunstgenre geworden.¹⁰⁷ Orte wie The Kitchen Center, Franklin Furnace, P.S.122 und Artists' Space in New York erhalten staatliche und private Förderungen und wurden beliebte und oft besuchte Spielorte. Für jüngere KünstlerInnen bot die Performance eine spontane Arbeitsweise in der die Unmittelbarkeit der Aufführung und Rezeption überwiegt. Der eigene

¹⁰⁴ Peter Frank, Performance Art in New York Approaching the Eighties, Performing Arts Journal, PAJ 10/11 (Vol IV, No. 1 und 2) New York 1979, Seite 126

¹⁰⁵ Peter Frank, 1979, Seite 126

¹⁰⁶ Peter Frank, 1979, Seite 127

¹⁰⁷ RoseLee Goldberg, Performance -- Art for All?, in: Art Journal, Vol. 40, No. 1/2, Herbst Winter 1980, Seite 374

Körper ist das primäre, wenn auch nicht einzige Medium der Vermittlung. Was die Performance von der Malerei oder Skulptur unterscheidet so Goldberg, ist ihre Spontanität und Unmittelbarkeit, die sich von jeglichen Regeln befreit sieht:

„At present, performance work is not characterized by manifestos or by claims of being anarchic, no mention of the ideal, no matter how romantic of it being and outright „art for the masses“ is ever made.“¹⁰⁸

Die Arbeit von KünstlerInnen wie Jonas, Abramović und Ulay oder Ulrike Rosenbach, Tina Girouard, Stuart Sherman, Laurie Anderson, Martha Wilson wird regelmäßig in eigenen Fachzeitschriften wie „The Drama Review“ (New York) „High Performance“ (Los Angeles), „Performance Art Magazine“ (London) oder „Performance by Artists“ (Toronto) besprochen und analysiert. Es ist in dieser Phase der Institutionalisierung, Anfang der 1980er Jahre, als Studienabteilungen der Theaterwissenschaften in Performance Studies Departments umgewandelt werden. Die Wissenschaft beginnt eine eigene kritische Sprache für diese Kunstform zu finden.¹⁰⁹

Während im Verlauf der 1970er Jahre die Forderungen und Emanzipationsansprüche der 1960er Jahre in der Bildungs- und der Kulturpolitik teilweise erprobt werden konnten und von den kulturelleren und politischen Beziehungen des Einzelnen zur Gesellschaft geprägt waren, spaltete sich dieses Interesse am Subjekt in den 1980er Jahren.¹¹⁰ Der Übergang zwischen den 1970er und 1980er Jahren bringt nicht nur die Diskursivierung von Performance mit sich, sondern steht, so Jones, für eine Reihe von parallelen Entwicklungen:

„The 1970s is a period marked by dual development: the performance of the body in activist work, where it serves as a signifier of individual-turned-collective political engagement, and a move towards the simulacral self- the performance of the self-as-image - a move solidified in the 1980s.“¹¹¹

¹⁰⁸ RoseLee Goldberg, 1980, Seite 374

¹⁰⁹ 1980 wird das Graduate Drama Program (Theaterwissenschaft) an der New York University unter der Leitung Richard Schechners (Gründer der Performance Garage, New York) zu einem der ersten Department for Performance Studies in den Vereinigten Staaten umgewandelt. Siehe: Simon Shepherd and Mick Wallis, 2006, Seite 102

¹¹⁰ Siehe Lucy R. Lippard, Trojan Horses: Activist Art and Power, in: Art after Modernism: Rethinking Representation, (Hg.) Brian Wallis, New Museum of Contemporary Art, New York, 1984, Seite 341 - 358

¹¹¹ Amelia Jones, 2000, Seite 22

Die öffentliche Aufmerksamkeit der kommerziell orientierten Kunstwelt galt dem Wiederaufkommen der tradierten und neuentdeckten Figur des/der KünstlerIn und seinen/ihren Gesten und Expressionen, die sich nahtlos in eine Kunst der Bilder und Objekte übersetzten, reproduzieren und verkaufen ließen. Einerseits fand die Fortsetzung der kritisch-konzeptionellen Vertiefung in die Gesellschaftspolitik der Zeit statt und andererseits gab es eine Wende hin zu einem Kultursystem, das sich einem weitgreifenden Kommerzialisismus und Eklektizismus verschrieb, der in den 1980er Jahren vermehrt in Richtung Spektakel schwenkte. Der Starkult fand somit seinen Einzug in die Performanceszene. Das Publikum verlangte nach KünstlerInnen wie Laurie Anderson, deren Persönlichkeiten die Pop Charts erklommen¹¹², oder Robert Wilson, der ab den späten 1970er Jahren die größten Häuser mit seinen Stücken füllte.¹¹³ Es war nicht mehr die Choreografie als Ausdruck eines emanzipatorischen Anliegens oder das Verhältnis der PerformerInnen zu ihrem Kontext, das zählte, sondern ein Festhalten an den eigenen Befindlichkeiten im Spiegel der Öffentlichkeit.

Es fand, so der Kritiker Simon Sheik, aber nicht nur eine Vermarktung der Kunst statt, sondern viel eher eine Spaltung der Kunst- und auch Performanceszene, die sich einerseits als eine objekt- und marktorientierte Produktion von Kunst beschreiben lässt, sich aber andererseits auch als eine aktivistische und politische Bewegung in die Geschichte einschrieb.¹¹⁴ Sheik kommentiert die Entwicklungen der 1980er Jahre aus heutiger Sicht:

„It should be mentioned that one aspect of the examples is particularly striking now: the sheer number of engaged practices fusing art and activism in a decade most commonly understood in art historical terms as a postmodern, object-based, commodity-oriented and even apolitical decade—and often either derided or commended for those very features. However, as Lippard’s survey and other sources point out, there is also another history, a counter-history. Moreover, the 1980s now appear to have

¹¹² Laurie Anderson landet 1981 mit „O Superman“ auf Platz 2 der englischen Hitparade. Ihr 1986 gedrehter Konzertfilm „Home of the Brave“ erlangte einen ähnlichen Erfolg. Siehe RoseLee Goldberg, Laurie Anderson, Abrahms New York, 2000, Seite 127

¹¹³ Robert Wilson bespielte ab seinem Durchbruch 1976 mit „Einstein on the Beach“ von Philip Glass, das beim Festival d’Avignon, Frankreich seine Uraufführung feierte und danach während der 1980er Jahre an sämtlichen internationalen Theater und Opernhäusern gespielt wurde. Mangolte nahm 1976 die bis heute prominentesten Aufnahmen von „Einstein on the Beach“ auf. Siehe www.babettemangolte.com und www.robertwilson.com/archive abgerufen am 10.06.2010

¹¹⁴ Simon Sheik, Positively Trojan Horses Revisited, E-Flux Journal Nr. 9, Oktober, 2009, siehe <http://www.e-flux.com/journal/view/81> abgerufen am 10.6.2010

witnessed a much larger movement of artistic activism than, say, the 1990s and its often heralded return to the social and political in art, not to mention our present decade . . . ¹¹⁵

Die 1980er Jahre zeichneten sich, so Julie Ault, durch die Gründung einer Vielzahl alternativer und nicht-kommerziell orientierter Ausstellungs- und Aufführungsräume¹¹⁶ aus. Sie boten Gelegenheit nicht nur der Vermarktung zu widerstehen, sondern ebenso die vordergründige Neutralität der Auswahlverfahren der Museen und Galerien und Rezeption der Tages- und Fachmedien zu hinterfragen und zu durchbrechen:

„Alternative exhibition strategies that rupture the pretense of neutrality and pose dynamic situations for art potentially challenge the very categorizations and hierarchies by which cultural relations are reproduced.“¹¹⁷

Es ist der allgemeine Abbau des Sozial- und Gesundheitssystems, die Aids Krise, sowie die Proteste gegen die Einflussnahme der USA und Europas in die Politik Südamerikas, die im Laufe der 1980er Jahre die Kunstszene wieder politisiert und das Genre der Performancekunst erneut zu einer verstärkten Öffentlichkeit kommen lässt.¹¹⁸ dazu zählen KünstlerInnen wie Christy Rupp, Hanna Wilke, oder Kollektive wie „Carinval Knowledge“ (1981), „Exposy Art Group“ (1982), „Artists Call against U.S. Intervention in Central America (1983), Tim Rollins and K.O.S. (Kids of Survival) (1984) oder später als Reaktion auf die Aids Krise, Gran Fury (1988) und ACT UP (1987). Sie realisierten in ihren öffentlichen Aktionen eine kritische und politische Kunst, die sowohl für den Kunstbetrieb als auch Massenmedien lesbar war.¹¹⁹ Viele dieser KünstlerInnen nahmen das, was ihnen zur Verfügung stand, um innerhalb eines sich ständig ändernden und fragilen Diskurses einen Balanceakt zwischen Komplizenschaft und

¹¹⁵ Simon Sheik, 2009, siehe <http://www.e-flux.com/journal/view/81> abgerufen am 10.6.2010

¹¹⁶ Ich möchte hier einige der vielen Orte und Kollektive erwähnen die sich zu dieser Zeit bildeten: The New Museum (1977), Public Art Fund (1977), Group Material (1979), ABC No Rio (1980), Exit Art (1982), Political Art Documentation/Distribution (1980), Artists Call against U.S. Intervention in Central America (1983), Art Against Apartheid (1983), Guerilla Girls (1985) Siehe auch: Julie Ault, For the Record, in: Alternative Art in New York, (Hg.) Julie Ault, The Drawing Center New York und Minnesota Press, Minneapolis - London, 2002

¹¹⁷ Julie Ault, For the Record, in: Alternative Art in New York, (Hg.) Julie Ault, The Drawing Center New York und Minnesota Press, Minneapolis - London, 2002, Seite 6

¹¹⁸ Lucy R. Lippard, 1984, Seite 345

¹¹⁹ Lucy R. Lippard, 1984, Seite 343

Kritik zu leisten.¹²⁰ Für den Literaturwissenschaftler Robert Siegle war es eine Invasion und ein Bloßlegen der Vergangenheit und der Gegenwart:

“as if the ideas of Downtown artists had invaded history itself to stage scenes of rabid exposure.”¹²¹

Vor allem war es der hetero-normative Traum der amerikanischen Mittelklasse, der zur Angriffsfläche einer Unzahl von KünstlerInnen und PerformerInnen¹²² wurde. Es war, so der Schriftsteller Robert Siegle,

„eine sexuelle Revolution, die sich der Diversität sexueller Orientierungen widmete und die Säulen der heterosexuellen Monolithen umstürzte.“¹²³

1.5.4 Performancekunst nach 1990

Ende der 1980er Jahre kollabierte die Performanceszene zu einer kleinen Gruppe von KünstlerInnen,¹²⁴ die sich gegenseitig unterstützten und für ein immer spezialisierteres Publikum ihre Werke aufführten und produzierten. Ressorts und Kolumnen, die sich ausschließlich der Performance widmeten, verschwanden langsam aus US amerikanischen Zeitungen, wie der „Village Voice“ oder der „L.A. Weekly“, und aus internationalen Kunstmagazinen, wie „Flash Art“ und „Artforum“, sowie Fachmagazinen. Theater, Tanz und Performancekunst fanden ein Forum in spezifischen Fachmagazinen wie Drama Review, Performance Art Journal, High Performance, oder Performance Research. Während sich im

¹²⁰ Philip Auslander, Presence and Resistance Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, Seite 31

¹²¹ Robert Siegle, Writing Downtown, in: The Downtown Book, The New York Art Scene from 1974 to 1984, (Hg.) Marvin J. Taylor, Grey Art Gallery New York University, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2006, Seite 133

¹²² Als Beispiele erwähne ich hier VertreterInnen sowohl aus der Kunst als auch Musikszene: Annie Sprinkle, Max Blagg, Mike Smith, Karen Finley, Nan Golden, Martha Wilson, Joe Lewis, Klaus Nomi, Alan Vega, Lydia Lunch, Hannah Wilke, Keith Haring, Richard Hell, Ann Magnusen, David Wojnarowicz u.a.

¹²³ Robert Siegle, 2006, Seite 133

¹²⁴ Jackie Apple, Performance Art is Dead: Long live Performance Art! in: High Performance, Sommer 1994, Volume 17 Nr. 2, Seite 55

Kunstbetrieb und Ausstellungswesen ein Schwinden der Performancekunst erkenntlich machte, fand die Performancetheorie erneut ihre Interesse an den performativen Künsten.

Zentrale Themen in der Performancetheorie war die Historisierung der Performancekunst und das Verhältnis der Performancekunst als einmaliges Ereignis zu ihrer Medialisierung. Parallel dazu trat in den Theaterwissenschaften und der Kunstgeschichte vermehrt die Frage nach der Möglichkeit eines Wiedererlebens vergangener Performances auf.¹²⁵ TheoretikerInnen, vor allem aus den Vereinigten Staaten, wie Amelia Jones, Marvin Carlson und Peggy Phelan, waren Antrieb dieser Debatte. Ihre Thesen und Debatten auf die ich im nächsten, zweiten Kapitel genauer eingehen werde, beeinflusste im Laufe der 1990er Jahre eine Wiederentdeckung der Performancekunst im Kunstbetrieb. Anfang der 1990er Jahre löste das akademische Interesse an der Historisierung der Performancekunst zwei Reaktionen aus. Einerseits verstärkte sich ein Begehren nach der Wiederaufführung vergangener Performances. Andererseits wurde die Performance zu einer kritischen und investigativen Praxis und einem Medium im Rahmen der institutionskritischen und einer an Strategien des Dokumentarischen und dem kulturellen Archiv interessierten Kunst.¹²⁶ KünstlerInnen wie Christoph Philipp Müller, Andrea Fraser, Mira Shor, Coco Fusco, Rikrit Tiravanija, Liam Gillick, Erwin Wurm, Carola Dertnig, Mike Kelley, Elke Krystofek integrierten Performance – Live, via Video Fotografie und Installationen – in den 1990er Jahren in ihre Arbeiten. Performative Praxen wurden zu einer Ausdrucksform und einem Vehikel für politische, konzeptionelle und institutionskritische Diskurse. Performance als Medium und Praxis, entsprach der sich ständig verändernde, dynamische Kulturpraxis und wurde von den sich während der 1990er Jahre entstandenen Bewegungen der Relational Aesthetics und Postkonzeptionellen, institutionskritischen Kunst die sich verschiedenster Medien und Präsentationsformate bediente, absorbiert.

¹²⁵ Siehe Kapitel 2

¹²⁶ Ich verweise hier auf die Arbeiten von Walid Raad, Artur Zmijewski, RTMark, The Yes Men, Hito Steyerl, John Miller, Andrea Fraser, Christoph Philip Müller, Omar Fast, Gerard Byrne, Renee Green, Dorit Margreiter, Constanze Ruhm, Sharon Hayes, Liam Gillick, Appolonia Stustersic, Rikrit Tiravanija, Teresa Morgolles, Santiago Sierra, Carsten Höller, Pavel Althammer, Christine Hill und Francis Alys. Trotz ihrer inhaltlichen wie formal starkt divergierenden Praxen wurden viele der erwähnten Positionen dem Bereich der Relational Aesthetics zugerechnet. Ich empfehle hier die Literatur Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in *October* 110, MIT Press Cambridge Massachusetts, Herbst 2004, und Melanie Gilligan, *The beggar's pantomime: Melanie Gilligan on performance and its appropriations*, Artforum International, Sommer 2007

Auf die Wiederentdeckung der Performancekunst im aktuellen Ausstellungs- und Museumsbetrieb seit der Jahrtausendwende, reflektiert in der Wiederentdeckung, den Re-enactmentfilmen und künstlerischen Praxis Mangoltes, werde ich im sechsten und letzten Kapitel „Performance als Medium der Erfahrung - Mangoltes Installationen 1978 - 2010“ eingehen.

2. Forschungsstand und Theorien zum Verhältnis der Performancekunst und ihrer Medialisierung

Das folgende sich auf den kunsthistorischen und medientheoretischen Forschungsstand zur Thematik der Historisierung und Medialisierung der Performancekunst konzentrierende Kapitel bildet die theoretische Grundlage für meine Untersuchung von Babette Mangoltes multidisziplinären Werk und den aktuellen Status der Performancekunst. Dieses Kapitel befasst sich nach einem Überblick des aktuellen Forschungsstandes mit der theoretischen Genese des sich gegenseitig bestimmenden Verhältnisses der Performativität und Medialität. Ziel ist, mit Anlehnung aber auch in Abgrenzung zu den verschiedenen hier angeführten Theorien, eine Re-definition des Werkbegriffs der Performancekunst vorzuschlagen.

Ich beginne mit einem einleitenden Überblick zum Umgang mit den Dokumentarismen der Performancekunst und dem Verhältnis der Kunstgeschichte zur fotografischen Reproduktion, die für die bisherige kunsthistorische Aufarbeitung der Performancekunst emblematisch ist.

Dieser Einleitung folgt eine Zusammenfassung des Forschungsstandes der letzten zehn Jahre, sowohl aus Sicht der Kunstgeschichte, als auch Performance- und Medientheorie. Die Grundlage dieses Forschungsüberblicks sind eine Reihe von international und interdisziplinär geführten Debatten über das Verhältnis zwischen Sprache, Performativität und Medialität, auf die ich in Folge eingehe. Im zweiten Unterkapitel „Diskurse der Performativität“ werde ich zuerst die Genese des Begriffs der Performativität und in Folge den kulturwissenschaftlichen Stand des Begriffs Medialität genauer erläutern. Das Verhältnis der Medialität und Performativität sind für das Verstehen der oft diskutierten Definitionsvielfalt der medialen Verkörperungs- und Medialisierungsbedingungen der Performancekunst zentral. Die für die Entwicklung der Performancekunst der letzten zwanzig Jahre grundlegende polarisierende Debatte - Performance als live Format oder als ein von seiner Medialisierung bestimmtes Genre - werde ich anhand der Positionen von Peggy Phelan, Erika Fischer Lichte, Judith Butler, Amelia Jones, Philip Auslander, Dieter Mersch und Ludwig Jäger vorstellen. Anhand dieser theoretischen Ansätze lässt sich zeigen, wie diese Diskurse die sich mit der kulturwissenschaftlichen Bedeutung und der Definition von Performativität und dem Verhältnis der Performance zu seiner Medialisierung beschäftigen, am aktuellen Revival der Performancekunst beteiligt sind. Meine Aufarbeitung von Mangoltes Tätigkeit als

Dokumentaristin, Filmemacherin, Kamerafrau und Künstlerin bietet in diesem Zusammenhang zum ersten Mal einen kunsthistorischen Über- und Einblick in ihr vielseitiges Werk als Kulturproduzentin. Anhand der Erkenntnisse der Medien- und Performancetheorie und am Beispiel Mangoltes interdisziplinärer und kollaborativer Praxis wird eine Re-definition und Erweiterung des Werkbegriffes der Performancekunst im aktuellen Kontext ihrer zunehmenden Institutionalisierung möglich. Die Performancekunst ist nicht nur ein Live Genre, sondern ebenso als diskursive Praxis und hybrides Medium begreifbar. Performance ist ein Prozess, der keinen Abschluss findet, sondern spartenübergreifend durch verschiedenste Ebenen der medialen Transkription wahrnehmbar und immer wieder aufs neue re-inszenierbar wird.

2.1 Aktueller Forschungsstand

Am Anfang steht die Frage wie die Kunstgeschichte bisher mit dem Status der fotografischen Reproduktion umgegangen ist, und wie dieser Umgang sein Verhältnis zur Analyse der Performancekunst bestimmte. Das Urvertrauen der Kunstgeschichte in die fotografische Reproduktion begründet ihre eigene Institutionalisierung als Geisteswissenschaft Ende des 19. Jahrhunderts.¹²⁷ Unwissend und ihrer Zeit voraus nahmen sie damit die Kritik an Walter Benjamins These des Verlusts der Aura des Kunstwerks in der mechanischen Reproduktion vorweg.¹²⁸ Horst Bredekamp und Franziska Brons verorten in der Entscheidung, die Fotografie als Beweismittel und Werkzeug der Geisteswissenschaft einzusetzen, die

¹²⁷ 1873 stellte Heinrich Grimm, der erste Ordinarius der Kunstgeschichte an der Humboldt Universität in Berlin fest, dass „die fotografische Reproduktion gar über den Erkenntniswert der Originale“ reicht. 1901 führte Heinrich Wölfflin bei seiner Berufung an das Kunsthistorische Institut der Universität Berlin die doppelte Diaprojektion und somit den Grundstein zu seiner Schule des vergleichenden Sehens ein. Beide Begründerfiguren der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft waren sich des instrumentellen Charakters des Mediums bewusst, sie sahen in der Reproduktion den Wert des Originals keinesfalls geschwächt, sondern im Gegenteil durch seine Thematisierung verstärkt. Die Fotografie wurde in der Kunstgeschichte zum zentralen Forschungsinstrument und muss nun, im Hinblick auf die Geschichte der Performancekunst, wieder verstärkt zum Gegenstand der Forschung werden. Siehe Silke Wenk, Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion. in: Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. (Hg.) Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen, Wilhelm Fink Verlag München 1999, Seite 294 und Horst Bredekamp und Franziska Brons, 2004, Seite 368, 370 und 377; Rolf H. Krauss, Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie, Seite 29 - 38, und Mark C. Rump, Denkbilder und Denkfotografien, Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers, Seite 39 - 60, beide in: Fotografie Denken, (Hg.) Gottfried Jäger, Kerber Bielefeld, 2001. Weiters verweise ich an dieser Stelle auf Robert Nelson, The Slide Lecture, or The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction, Critical Inquiry, Vol. 26, No. 6, Frühling 2000, Seite 414 - 434

¹²⁸ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, suhrkamp 28, Frankfurt a. M., 1963, Seite 58

Vorraussetzung Kunstgeschichte als Bildwissenschaft zu betreiben.¹²⁹ Fast ein Jahrhundert später, im Zeitalter des digitalen Fortschritts, der uns mit dem Internet ein für alle zugängliches Archiv babylonischen Ausmaßes bescherte, ist es die Reproduktion des Kunstwerkes, die jene von Benjamin hochgehaltene “auratische Distanz” zwischen den BetrachterInnen und dem Werk, in der sich die “Authentizität” des Kunstwerks entfaltet, vermittelt.¹³⁰ In dieser auratischen Distanz zwischen dem Ereignis oder dem Original und seiner bildhaften Reproduktion verknüpft sich die einzigartige Präsenz des Werkes in Zeit und Raum mit der historischen Zeugenschaft und Verortung in der Tradition.¹³¹ Für die Rezeption der Performancefotografie gilt, ähnlich wie in der Wissenschaftsfotografie, dass der Wahrheitsgehalt der Fotografie auf einer doppelten Einschränkung beruht: zum einen auf der Wahl des Ausschnitts und zum anderen auf der Ebene der Fokussierung, die den Eindruck des Analysierenden immer mitbestimmt.¹³² Die Wahl des Bildausschnittes erzählt immer auch von den Distanzverhältnissen der BetrachterInnen zum Geschehen. Diese Verhältnisse beeinflussen nicht nur die Reaktion der BetrachterInnen, sie beinhalten auch die Geschichte ihrer Entstehung.¹³³ Das fotografische Dokument bestimmt somit nicht nur die Vermittlung sondern auch die Qualität des Inhalts, sie ist zentraler Teil des Konzepts und der Erfahrung der Repräsentation.

Bis zum Anfang der 1990er Jahre bezog sich die Kunstgeschichte in Anbetracht der dokumentarischen und inszenatorischen Darstellungen der Performancekunst meist ausschließlich auf die dargestellten Aktionen ohne zu hinterfragen wie diese Fotografien,

¹²⁹ Horst Bredekamp und Franziska Brons, 2004, Seite 370

¹³⁰ Für eine aufschlussreiche Interpretation der Relationen zwischen Hoch- und Popkultur in Relation zum kulturellen Archiv siehe Bettina Funcke, Pop oder Populus, Kunst zwischen High und Low, Band 36, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 2007

¹³¹ Walter Benjamin schreibt in seinem vielzitierten Aufsatz “Das Kunstwerk im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit” über die Problematik der Dekontextualisierung des Kunstwerkes durch seine Reproduzierbarkeit. Benjamins Argument geht von dem Gedanken aus, dass das Werk und das Objekt als Produkt ritueller Erfahrungen zu ihrer Wesenhaftigkeit gelangen. So gelesen schreibt Benjamin allen Werken und Medien eine Performativität zu. Siehe Rolf H. Krauss, 2001, Seite 34

¹³² Horst Bredekamp und Franziska Brons, 2004, Seite 371

¹³³ In der Fotografiegeschichte und -theorie zeichnet sich zurzeit ein fundamentaler Umbruch ab: Nachdem man jahrzehntelang als zentralen Referenzpunkt das Original (den sog. „Vintage Print“) verehrt und im Gegenzug die massenmedial vervielfältigte Fotografie ein wenig belächelt und gern übersehen hatte, beginnt man sich nun verstärkt der medialen Kontexte des Fotografischen zu besinnen. Siehe Peter Geimer, 2009, Seite 70

Videos und Filme - so lange sie als Dokumentarismen klassifiziert waren - zustande kamen. Die Entscheidungsprozesse, die hinter der Produktion und Auswahl dieser Bildquellen standen, wurden als gegeben hingenommen. Von Seiten der Kunstgeschichte wurden die Dokumentarismen der Performance nicht als eigenständige oder gar komplexe Bildkonstruktionen analysiert, sondern als objektive, historische Quelle wahrgenommenen und im klassischen Bildvergleich als Arbeitsinstrument eingesetzt. Im Unterschied zur künstlerischen Fotografie oder dem Kunstfilm war es ihre Aufgabe, rückwirkend auf die Authentizität eines in der Vergangenheit liegenden Ereignisses zu verweisen.¹³⁴ In Anbetracht der aktuellen Re-inszenierungen historischer Performances, bei denen meist die Bildinszenierung und nicht die Aktion selber erneut aufgeführt wird, ist dieser Ansatz problematisch.¹³⁵ Es ist essentiell sich der Entscheidungen, Bedingungen und Anforderungen der Dokumentation und Bildinszenierung der Performancekunst von Seiten der Bildproduktion zum Zeitpunkt ihrer Entstehung bewusst zu werden und diese in der aktuellen Analyse der Performancekunst mitzudenken. Im Verlauf der 1990er Jahre wurde durch die Arbeit von KunsthistorikerInnen und PerformancetheoretikerInnen wie Henry M. Sayre,¹³⁶

¹³⁴ Ich verweise hier unter anderen auf die theoretischen Schriften von Peggy Phelan, *Unmarked the Politics of Performance*, Routledge London und New York, 1993; Hanno Milessi, *Zur Fotografie im Wiener Aktionismus*, Dissertation Universität für Angewandte Kunst Wien, 1998; Kristine Stiles, *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, Seite 227-329 und Paul Schimmel, *Leap into the Void: Performance and the Object*, in: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, (Hg.) ders., Thames and Hudson, Los Angeles, 1998, Seite 17-120; Erika Fischer Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp 2373, Frankfurt am Main 2004 und Adrian Heathfield, *Alive*, in: *LIVE Art and Performance*, (Hg.) ders., Routledge London und New York, (2004) Seite 6 - 15

¹³⁵ In Kapitel 5 werde ich auf diese spezifische aktuelle Problematik in Anbetracht Mangoltes Dokumentation von Marina Abramovičs 2005 aufgeführter Performanceserie „Seven Easy Pieces“ bei der sie fünf der für sie wichtigsten Performances im Guggenheim Museum re-inszenierte, genau eingehen.

¹³⁶ Henry M. Sayre, *The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago und London, 1992

Kathy O'Dell¹³⁷, Amelia Jones¹³⁸, Philip Auslander¹³⁹ die Authentizität der Performancekunst als Live Event dekonstruiert und neu überdacht.

Der intensive Umgang gegenwärtiger PerformancekünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen mit diesen historischen Dokumentarismen und theatralen Bildinszenierungen deutet auf die Notwendigkeit der Entwicklung einer Neu-Definition unseres medialen Verständnisses von Performancekunst hin. Die letzten Jahre haben in der Kunstgeschichte, der Theaterwissenschaft, den Medienwissenschaften und den Performance Studies eine Reihe von Texten und Studien hervorgebracht, die sich mit dem Verhältnis der Performancekunst und ihren Dokumentarismen und Bildinszenierungen auseinandersetzen.¹⁴⁰ Gemeinsam stellen sie sich der Herausforderung eine medial- und rezeptionsreflexive Geschichte der Performancekunst, geprägt von Verschiebungen und Verdrängungen und mehreren Ebenen von Autorenschaften, freizulegen und zu analysieren. Wir sehen Geschichten im, aber auch hinter den bewegten und stillen Bildern, die sich aus ihrem Status des Singular befreien und sich auf mehreren Projektionsebenen durchspielen lassen. Es ist nicht eine, sondern es sind viele Narrative, die hier von der Geste zu Text/Sprache/Bild hin und zurück übersetzt werden. Denn das Inszenierte am Dokumentarischen sowie das Dokumentarische im Inszenierten steht in der Performancekunst in einer sich gegenseitig bestimmenden Beziehung.

¹³⁷ Kathy O'Dell, Behold! in: Live Art on Camera: Performance and Photography, (Hg.) dies., John Hansard Gallery, Southampton, 2006 und Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s, in: Performance Research 2 (1), Routledge, London, 1997, Seite 73 - 81

¹³⁸ Amelia Jones, Body Art/Performing the Subject. Minnesota University Press, Minneapolis, 1998, mit Tracey Warr, The Artist's Body, Phaidon Press, London und New York, 2000. Sowie ihre Herausgabe der Anthologie, The Feminism and Visual Culture Reader, Routledge New York und London, 2003, und gemeinsam mit Andrew Stephenson die Herausgabe der Anthologie, Performing the Body / Performing the Text, Routledge London und New York, 1999. Von besonderer Bedeutung ist ihr Aufsatz, "Presence" in absentia: experiencing performance as documentation - performance art focusing on the human body in the early 1960s through the 1970s, Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. (Winter, 1997), Seite 11 - 18

¹³⁹ Philip Auslander, Liveness: Performance in a Mediatized Culture, London New York Routledge, 1999 und Philip Auslander, Die Performativität der Performancedokumentation, in: After the Act Die (Re) Präsentation der Performancekunst, in: (Hg.) Barbara Clausen, MUMOK Wien Verlag moderner Kunst Nürnberg, 2006, Seite 21 - 33

¹⁴⁰ Meine Forschungsergebnisse der letzten fünf Jahre sind Teil dieses Revivals. Das von mir 2005 anfänglich angeführte Postulat, dass es ohne Dokumentarismen keine Geschichte der Performancekunst gäbe ist heute, blickt man auf die Vielzahl der Publikationen die sich mit der Thematik der Repräsentationspolitik in der Performancekunst auseinandersetzen, zumindest in Fachkreisen, zum Allgemeingut geworden. Hier beziehe ich mich auf den Entwurf meines Dissertationsvorhabens, meine Zeit als Junior Fellow am IFK in Wien und in der von mir kuratierte Ausstellung „After the Act Die (Re)Präsentation der Performancekunst“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig im Jahr 2005, sowie auf die darauf folgende Publikation 2006.

In diesem Zusammenhang möchte ich insbesondere die Arbeit von TheoretikerInnen wie Christiane Kuhlmann¹⁴¹, Uwe Wirth¹⁴², Jessica Santone¹⁴³, Christian Janecke¹⁴⁴, Rebecca Schneider¹⁴⁵, Birgit Joos¹⁴⁶, Michal Kobialka¹⁴⁷, Nick Kaye¹⁴⁸, Annette Jael Lehmann¹⁴⁹, Johanna Burton¹⁵⁰, André Lepecki¹⁵¹, Sybille Krämer¹⁵², Eckhard Schumacher¹⁵³, Carrie

¹⁴¹ Christiane Kuhlmann, 2001, 199

¹⁴² Uwe Wirth, Performanz, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1575, Frankfurt am Main, 2002, Anthologie mit Beiträgen u.a. von John L. Austin, John R. Searle, Erving Goffman, Victor Turner, Wolfgang Iser, Umberto Eco, Erika Fischer Lichte, Judith Butler, Sybille Krämer, Doris Kolesch und Annette Jael Lehmann und Eckhard Schumacher.

¹⁴³ Jessica Santone, Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History, Leonardo, Vol. 41, No. 2, MIT Press Cambridge Massachusetts 2008, Seite 147 - 152

¹⁴⁴ Christian Janecke, Performance und Bild Performance als Bild, (Hg.) ders., Fundus Nr. 160, Philo & Philo Fine Arts, Berlin, 2004

¹⁴⁵ Rebecca Schneider, Archives Performance Remains, Performance Research 6, Nr. 2, 2001, Seite 100 - 108

¹⁴⁶ Birgit Joos, Das nicht enden wollende Bild. Aspekte der Dauer innerhalb von Performances, Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion, (Hg.) Karin Gludovatz mit Martin Peschken, Verlag Reimer Verlag Berlin, 2004 Seite 113 - 124

¹⁴⁷ Michal Kobialka, Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary, in: On Archiving and Archiving, (Hg.) Richard Gough and Heike Roms, Performance Research, Vol. 7 Nr. 4, Taylor und Francis, Ltd London, 2002, Seite 3 - 11

¹⁴⁸ Nick Kaye, Site-Specific Art, performance, place and documentation, Routledge London und New York, 2000

¹⁴⁹ Annette Jael Lehmann, Mediated Motion, in: Performativität und Medialität, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag, München 2004 Seite 347 - 370

¹⁵⁰ Johanna Burton, Repeat Performance, Artforum 44, No. 5, Januar 2006, Seite 55 - 56

¹⁵¹ André Lepecki, Inscripting Dance, in: Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory, (Hg.) ders., Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2004

¹⁵² Sybille Krämer, Performativität und Medialität, (Hg.) dies. Wilhelm Fink Verlag, München 2004

¹⁵³ Eckhard Schumacher, Performativität und Performance, in: (Hg.) Uwe Wirth, 2002, Seite 383-401

Lambert Beatty¹⁵⁴, Adrian George¹⁵⁵, Alice Maude Roxby¹⁵⁶, David Rush¹⁵⁷, Tracey Warr¹⁵⁸, Carol Jones¹⁵⁹, RoseLee Goldberg¹⁶⁰ erwähnen, die sich insbesondere mit dem Verhältnis der Repräsentationspolitik der Performance in Fotografie, Video und Film beschäftigen. Ihre Publikationen und Textbeiträge in verschiedensten Fach- und Kunstmagazinen trugen dazu bei, dass die offizielle, aber ebenso ungeschriebene Geschichte der Performancekunst auch für KünstlerInnen und ChoreographInnen¹⁶¹ zu einem Themen- und Forschungsgebiet wurde.

Anfang 1990 treffen verschiedene Interessen von Seiten der ProduzentInnen und RezipientInnen aufeinander: WissenschaftlerInnen und KünstlerInnen sind für die Konstruktion des seit Beginn der 1990er Jahren bestehenden Dispositivs von Performance als hybrides Medium verantwortlich, das aus multi-medialen Diskursen, verschiedensten Temporalitäten und Erscheinungsformen besteht. Performance steht heute für eine Vielfalt an eng verwobenen diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken, die für unsere Sichtweise und Umgang mit dem Genre ausschlaggebend sind. Sowohl die aktuelle Performancekunst als auch die Kunstgeschichte, Theaterwissenschaft und Performance Studies greifen in ihren Theoriediskursen auf das Bildarchiv performativer und konzeptioneller Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre zurück. Einflussreich und grundlegend für KünstlerInnen der 1990er Jahre, die sich mit Fragen der Ortsspezifität und Performativität in ihren Werken auseinandersetzten,

¹⁵⁴ Carrie Lambert Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2008

¹⁵⁵ Adrian George, „Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) ders., Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003

¹⁵⁶ Alice Maude Roxby, *Live Art on Camera: Performance and Photography*, (Hg.) dies., John Hansard Gallery, Southampton, 2006

¹⁵⁷ Michael Rush, *Video Art, Video and the Conceptual Body*, Thames and Hudson London und New York, 1999

¹⁵⁸ Tracey Warr, *Image as Icon: Reconsidering the Enigma*, in: „Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) Adrian George, Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003, Seite 28 - 36

¹⁵⁹ Carol A. Jones, *Staged Presence, on performances and politics*, Artforum Summer 2010, www.artforum.com, abgerufen am 26.5. 2010.

¹⁶⁰ RoseLee Goldberg, *Performance Anxiety*, Artforum, April 2004 und RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art Since the 1960s*, Abrahms New York, 1998 und dies., „Performance Art: From the Futurism to the Present, Thames and Hudson Verlag, London, 1979

¹⁶¹ Aktuelle Beispiele sind die Arbeiten von Carola Dertnig, Ai Arakawa, Xavier Le Roy, Jennifer Lacey, Gerard Byrne, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Sarah Pierce, Lillibeth Cuerca Rasmussen, Sharon Hayes.

war die Diskussion der sich über drei Dekaden erstreckenden Debatte zur Unmittelbarkeit (Literalness) und Theatralität des Minimalismus, die sich zwischen dem amerikanischen Theoretiker Michael Fried und dem Künstler Robert Morris entfachte. Zentrales Argument und Kern des Anstosses ist die von Michael Fried 1966 formulierte Kritik an der „Theatralität“ der Kunst des Minimalismus. Sie basiert auf der von Morris für den Minimalismus postulierten Bezugnahme auf den physischen Kontext und unmittelbare Rezeption seiner Skulpturen, Installationen und Performances. Diese bekundet ebenso eine Ablehnung der Kunst als autonome Ausdrucksform.¹⁶²

2.2 Diskurse der Performativität und Medialität

Die Geschichte der Performancekunst ist Teil einer Kultur, die als ein bedeutungsoffener und dadurch veränderungsorientierter Prozess erscheint, der sich mit einem dezidierten Handlungs- und Inszenierungsvokabular erschließen lässt.¹⁶³ Für Uwe Wirth liegt die

„kulturwissenschaftliche Entdeckung des Performativen demnach darin, dass sich alle Äußerungen immer auch als Inszenierungen, dass heißt als Performances betrachten lassen.“¹⁶⁴

Einen Überblick der unterschiedlichen Debattenstränge zwischen der Performativitätstheorie und der Medientheorie zu gewinnen, eröffnet ein kompliziertes Szenario der Möglichkeiten. Wollte man ein Diagramm der historischen Strömungen und aktuellen Ansätze erstellen, wäre wohl ein zentrumsloses Netzwerk an Theoriekonstellationen und Verbindungspunkten zu sehen. Marvin Carlson sieht in der Performancetheorie ein Feld verschiedenster, umstrittener Begrifflichkeiten.¹⁶⁵ Fest steht, dass das Genre Performance in ein zeitpolitisches Kontinuum

¹⁶² Siehe Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967). in: *Minimal Art*, (Hg.) Gregory Battcock, Dutton Press, New York 1995, Seite 116-147; Robert Morris, „Notes on Sculpture“ (1966-67), in: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1993, Seite 11 - 22 sowie in: Gregory Battcock, 1993, Seite 228 - 235

¹⁶³ Doris Bachmann Medick, 2006, Seite 107

¹⁶⁴ Uwe Wirth, *Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität*, in: *Performanz, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1575, Frankfurt am Main, 2002, Seite 39

¹⁶⁵ Schumacher verweist auf die Einleitung von Marvin Carlsons, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge London und New York, 1996, in der er die Performance als „essentially contested concept“ verweist, der sich nicht vereinheitlichen lässt und von der Spannung der verschiedensten Leseweise lebt. Siehe Eckhard Schumacher, 2002, Seite 383

eingelassen ist, das jede Performance als Teil eines Größeren begreift, für das die Bilder der Performancekunst immer auch als kulturideologische Indikatoren fungieren. Der Diskurs über die Performancekunst und ihr Verhältnis zur Dialektik zwischen Originalität und Reproduktion verharret in einer widersprüchlichen Spannung, der in den Versuchen seiner Auflösung seit Anfang der 1990er Jahre gleichzeitig den Mehrwert des Genres als Multimediale Praxis ausmacht. Im Zentrum, so Uwe Wirth, steht die Grundproblematik zwischen der Ereignishaftigkeit im Sinne der Monumentalität ihrer Einzigartigkeit und der Wiederholbarkeit ihrer Materialität – den Verkörperungsakten.¹⁶⁶ Voraussetzung einer kunst- und kulturwissenschaftlichen Analyse dieses Verhältnis ist die Frage, wie sich der kulturwissenschaftliche Performanz- und Performativitätsbegriff definiert.

2.2.1 Performativität

Die Performativität erfasst eine Dimension aller kultureller Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung. Es handelt sich um ein „in Szene gesetztes“ Geschehen, welches die Rolle der AkteurInnen und BetrachterInnen einschließt.¹⁶⁷ Grundlegend für diese methodische Ausrichtung ist wie die Performativität Gestalt annimmt. Ausgangspunkt für Krämer wie für Jäger ist, dass die Bedeutung von Performativität gar nicht ohne einen Bezug auf Medialität zu begreifen ist.¹⁶⁸ In diesem Prozess der Gestaltannahme gibt es eine Entwicklung von der Kommunikation zur Wahrnehmung, von der Sozialität zur Körperlichkeit, von der Referentialität zur Indexikalität.

Die Performativitätsdebatte liegt im Dazwischen dualer begrifflicher Schemata. In diesem Sinne ist auch Krämers Theorie zum Verhältnis der Medialität und Performativität akkurat. Es besteht eine Parallelität der Medientheorie und Performativitätsdebatte. Sie zeigt sich in der Privilegierung des Machens im Darstellen. Etwas zu vermitteln und dieses gleichzeitig zu erzeugen ist auch Teil der Performativitätsdebatte. Sie ist ein Beitrag zur kritischen Prozessanalyse, bei dem es darum geht, sich vom Binaritätsprinzip innerhalb der Kulturwissenschaft zu lösen und sich nicht mit einer Grenzziehung, so Bachmann Medick,

¹⁶⁶ Uwe Wirth, 2002, Seite 45

¹⁶⁷ Sybille Krämer, 2004, Seite 22

¹⁶⁸ Sybille Krämer, 2004, Seite 13

zwischen textueller und performativer Ebene abzufinden.¹⁶⁹ Es sind laut Krämer drei wissenschaftliche Debatten, die sich seit John Austins¹⁷⁰ Formulierung des Begriffs 1962 „How To Do Things With Words“ mit der Performativität auseinandersetzen: Die universalisierende Performativität, die iteralisierende Performativität und die korporalisierende Performativität.¹⁷¹

Die universalisierende Performativität setzt sich mit den Regeln des sprachlichen Handelns auseinander, die gesellschaftliche Rituale konstituieren.¹⁷² Austin unterscheidet in seinen Untersuchungen zur Tätigkeitsdimension des Sprechens zwischen „performativen“ und „konstatierenden“ Äußerungen. Das heißt, Sprache beschreibt und benennt nicht nur (konstatiert), sondern erschafft und konstituiert (performativ). Die Demarkationslinie zwischen Wort und Sache ist dabei durchlässig. Dem Sprechen als soziale Handlung kommt eine generierende Kraft zu. Später ließ Austin diese Auffassung zugunsten der Annahme, dass jedes Sprechen eine Handlungsdimension berge, fallen. Austins Sprechakttheorie und sein Begriff von Performativität, dessen Ersetzung durch das Illokutionäre durch Searle und das Aufgreifen dieser in anderen Wissensbereichen ist die Basis der Performativitätstheorie.¹⁷³ Gegenstand der universalisierenden Performativität ist damit nicht das tatsächliche Sprechereignis, sondern die universalen Regeln gehorchende, mögliche Kommunikation.¹⁷⁴

¹⁶⁹ Bachmann Medick, 2006, Seite 106

¹⁷⁰ Ich verweise hier auf John L. Austin, Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung und ders., Zur Theorie der Sprechakte, Elfte Vorlesung, (1962) sowie John R. Searle, Was ist ein Sprechakt? (1965) in Uwe Wirth, 2002, Seite 63 - 103

¹⁷¹ Krämer verweist hier auf eine Spannweite die sich von (bis?) den poststrukturalistischen Ansätzen bei Jacques Lacan, Julia Kristeva und Jacques Derrida, den Medienwissenschaften, der Kunstgeschichte, der Performanztheorie und den Kulturwissenschaften erstreckt. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, erlaube ich mir diese nur anzuführen. Siehe Krämer, 2002, Seite 14

¹⁷² Ausgangspunkt ist die 1962 von John L. Austin begründete Sprechakttheorie. Für Austin bilden performative Äußerungen eine Sonderklasse des Sprachgebrauchs, die sich als konstituierend beschreiben lässt. Die Welt wird im Sprechen nicht nur beschrieben, sondern auch als solche hervorgebracht. Sybille Krämer, 2004, Seite 14

¹⁷³ Austins Kritik an seiner Unterscheidung zwischen performativ und konstitutiv lag darin, dass er selbst keine Kriterien entwickeln konnte, die die Begriffe klar voneinander trennten. Er ersetzte in Folge „Performativ“ mit dem Begriff „Illokutionär“. Letzterer bezieht sich auf das Handlungspotential jeder Aussage und wurde vom Sprachtheoretiker John A. Searle weiter entwickelt. Sybille Krämer, Was Tut Austin, indem er über das Performative Spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie, in: Performativität und Praxis, (Hg.) Jens Kertscher und Dieter Mersch, Wilhelm Fink Verlag, München 2003, Seite 19

¹⁷⁴ Sybille Krämer, Die Intellektualisierung von Sprache und Kommunikation. Eine Zwischenbilanz, in: Sybille Krämer, Sprache, Sprechakt, Kommunikation, Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts, Suhrkamp 1521, Frankfurt a.M., 2001, Seite 95

Die kultur- und kunsttheoretische Reflexion des Performativen verfolgt eine andere Strategie: Die Immaterialität des Zeichens und seiner Bedeutung wird gegenwärtig nur in der Materialität eines Sinnlichen sichtbar. Die Kunsttheorie stellt das repräsentative Zeichenverständnis in Frage: der Bezugspunkt dieser Infragestellung wird nicht die Sozialität des Zeichengebrauchs, sondern seine Korporalität. Nicht mehr die Theorie der Kommunikation, sondern vielmehr die Theorie der Wahrnehmung als Theorie des Erscheinens spielt eine Rolle. Laut Dieter Mersch wird nicht das Sagen, sondern das Zeigen wichtig.¹⁷⁵ Gerade in diesem Moment der Überschneidung des Wahrnehmens und des Kommunizierens liegt das sich gegenseitig konstituierende und rekursive Verhältnis der Performancekunst. Dieses Verhältnis ist grundlegend für all ihre unterschiedlichen Darstellungsformen und ihr breites Spektrum an Erfahrung vom Körper bis zum Youtube Clip im Internet.

Der Begriff der iterabilisierenden Performativität basiert auf Jacques Derridas Auseinandersetzung mit Austins und Searles Sprechakttheorie.¹⁷⁶ Derrida führt das Regelhafte am Sprachgebrauch auf die Wiederholbarkeit sprachlicher Zeichen zurück. Jede durch räumlich-zeitliche Verschiebungen charakterisierte Wiederholung eines Zeichens impliziert zugleich sein Anderswerden.¹⁷⁷ Das Potential der Repetition und die Erzeugung von Differenz verschränken sich. Indem ein Zeichen wiederholt wird, wird es aus seinem Kontext ablösbar und in einem neuen Kontext einlösbar. „Performativität zielt,“ so Krämer,

„also darauf, die Wiederholung von Zeichenausdrücken in zeit- und raumversetzten neuen Kontexten zu bewirken.“¹⁷⁸

Krämer bezieht sich auf Judith Butlers Theorie, dass Sprechhandlungen als eine Art theatrale Aufführung eine Inszenierung vollziehen, die immer die Re-Signifikation einer Äußerung mit

¹⁷⁵ Dieter Mersch, Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine `negative` Medientheorie, in: Sybille Krämer, 2004, Seite 75 - 96

¹⁷⁶ Jacques Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, Randgänge der Philosophie, Passagen Verlag, Wien, 1988, Seite 291-341

¹⁷⁷ Sybille Krämer, 2004, Seite 16

¹⁷⁸ Sybille Krämer, 2004, Seite 16

sich trägt. Dadurch wird eine Distanz und gleichzeitig Neuinterpretation möglich, deren Potential in der Disruption von Macht- und Geschlechterverhältnissen liegt.¹⁷⁹ In Krämers Modell bleibt der Fokus weiter auf der Semiotik des Diskurses. Die Semiotik gibt den Rahmen an, in dem die Performativität Gestalt annimmt. Als definierende Bedingung des Semiotischen nimmt die iterabilisierende Performativität ihren Ausgang im reproduktiven Charakter. Für Krämer bleibt die Medialität, die in der iterabilisierenden Performativität zum Tragen kommt, eine Sprach- und schriftzentrierte Medialität. Die Performativität bleibt also ein Attribut des Semiotischen.¹⁸⁰

Die korporalisierende Performativität geht von einer Entwicklungstendenz in den Kunst- und Kulturwissenschaften aus, die als Übergang vom Werk zum Ereignis charakterisiert wird. Ausgangspunkt ist der Ereignischarakter und damit die Instabilität und Flüchtigkeit von Aufführungen,

„die in eben ihrem Ereignis- und Präsenz aspekt den Rahmen repräsentativ funktionierender Semiosis immer auch überschreiten.“¹⁸¹

Für die Theaterwissenschaft, Medienwissenschaft und Kunstgeschichte wird die Frage nach der korporalisierenden Performativität und dem ihr inhärenten Verhältnis zwischen Medialität Korporalität und Performativität zum theoretischen Ausgangspunkt.

Die Performativität erfasst eine Dimension aller kultureller Praktiken im Spannungsverhältnis zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung. Die Geschichte des Performanzbegriffs ist durch ein, wie Wirth beschreibt, „Pendeln“ zwischen funktionaler und phänomenaler Bestimmungen gekennzeichnet. Es ist das Verhältnis zwischen dem, was ein/eine AkteurIn hervorbringt und dem, was von den BetrachterInnen rezipiert wird. Es geht darum wie die Ausdruckseigenschaften dieses Vollzugs überschritten wird – also um die Konsequenzen der Kommunikation auf Ebene der Handlungen. Gerade in diesem Moment des Überschreitens von Intention, also der Verkörperung dessen, „was zwischen den Zeilen steht“, wird für die

¹⁷⁹ Judith Butler, Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie, in: Performanz, (Hg.) Uwe Wirth, 2004, Seite 301

¹⁸⁰ Sybille Krämer, 2004, Seite 17

¹⁸¹ Sybille Krämer, 2004, Seite 19

Begriffsdefinition und Historisierung sowie Rezeption der Performancekunst spannend. Der Begriff der Performativität, so Wirth, zeichnet sich durch drei Tendenzen aus: Erstens durch die Tendenz der Theatralisierung des Performanzbegriffs, bei der die Schnittstelle zwischen Ausführen und Aufführen thematisiert wird. Zweitens durch die Tendenz der Iteralisierung des Performanzbegriffs, wodurch das Problem des Zitierens ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Beide Tendenzen münden drittens in eine gemeinsame Fragestellung, nämlich die der Verkörperungsbedingungen, also der Darstellungs- und Rahmungsbedingungen, welche zu einer Medialisierung des Performativen führen.¹⁸² Laut Schumacher stehen sich hier zwei Seiten gegenüber:

„Auf der einen Seite steht....ein Konzept von Performance, das sich auf Theaterpraktiken oder, weiter gefasst, Performance art bezieht und dabei vor allem auf den Akt der Darstellung, den Moment der Aufführung und die Präsenz von Akteuren abzielt. Auf der anderen Seite steht ein Konzept von Performativität, das über diverse Umwege und Reformulierungen auf die sprechakttheoretischen Überlegungen von John L. Austin und dessen Begriffspaar konstitutiv/performativ verweist.“¹⁸³

Die Schwierigkeit liegt in der Differenzierung der Definitionen von Performativität und Medialität, die sich sowohl affirmativ als auch paradox zu einander verhalten. Der affirmative Anspruch auf die Authentizität einer Performance ist aufgrund seiner sich konstituierenden Abhängigkeit zur Medialität weder abzulehnen, noch ist ihm bedingungslos zu zustimmen, sondern neu zu überdenken.

2.2.2 Medialität

Die Definitionsmacht des Mediums nimmt einen zentralen Stellenwert in der Auseinandersetzung mit der Performancekunst ein. Kulturwissenschaftliche Performanzkonzepte untersuchen die Prozesse und Rezeptionsgeschichte medialer Verkörperungsbedingungen in der Performancekunst, die maßgeblich von der Dynamik ihrer Reproduzierbarkeit und Iterierbarkeit bestimmt werden. Laut Wirth sind:

¹⁸² Uwe Wirth, 2002, Seite 42

¹⁸³ Eckhard Schumacher, 2002, Seite 384. Schumacher stellt hier die wissenschaftlichen Thesen von Erika Fischer Lichte, Peggy Phelan den Theorien von John Austin, Jacques Derrida, und in Folge Judith Butler und Eve Sedgwick gegenüber.

„unter den medialen Verkörperungsbedingungen der Performancekunst ..die stummen Prozeduren der lautlosen Materialität der Medien“.¹⁸⁴

Auf welche Weise Körperlichkeit, Medialität oder Performativität jeweils ins Netzwerk wissenschaftlicher Gefüge einbettet wird und von daher seine Definition annimmt, ist in der Polarität der Debatte zwischen Performativität und Medialität grundlegend.

Medien phänomenalisieren, sie machen wahrnehmbar. Sie wirken dabei nicht nur als Symbolisierung, sondern sie verkörpern und konstituieren auch. In einer vollkommen durch mediale Schichtungen und Erscheinungen vermittelten Welt tritt die Selbstbestimmung und die Handlung des Subjekts als Teil einer Reihe von durch Medien gesteuerten Kausalitäten in Erscheinung.¹⁸⁵ Medien, so Sybille Krämer, sind also primär, sie haben als a priori zu unserer Erfahrung und unserem Tun zu gelten. Das Medium ist nicht nur Träger der Botschaft, sondern ist auch an deren Übersetzung und Gehalt beteiligt. Erst in der Iteration und bildhaften Medialisierung kann die Performance zu einer Erinnerungsleistung werden.¹⁸⁶ Es findet eine Sinn erzeugende Bezugnahme der Medien auf die Kunstwerke statt. Im Fall der Dokumentation der Performancekunst liegt ein Spannungsverhältnis vor, das nach Krämer zwischen Mediengenerativismus und Medienmarginalismus liegt. Das bedeutet, dass Medien das, was sie übertragen, auch konstituieren, aber in Folge, nach dem Vollzug der medialen Übersetzung, in der Rezeption unterhalb der Schwelle unserer Wahrnehmung bleiben.¹⁸⁷

Krämer spricht in diesem Kontext von einer Medialität, die die Performativität zum Erscheinen bringt, aber zugleich im Moment der Repräsentation durch den Träger des Bilders verschwinden muss.¹⁸⁸ Medien werden ihrer Aufgabe umso gerechter, desto mehr sie sich in ihrem medialen Vollzug neutralisieren. In der Materialität und Korporalität der Präsenz und der Ereignishaftigkeit von Zeichen wird etwas wirksam, das die Ordnung des Zeichens

¹⁸⁴ Uwe Wirth, 2002, Seite 40

¹⁸⁵ Sybille Krämer, „Das Medium als Spur und als Apparat“, in: Medien, Computer, Realität: Zur Veränderung unserer Wirklichkeitsvorstellungen durch die Neuen Medien, suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2000, Seite 73

¹⁸⁶ Sybille Krämer, 2000, Seite 73

¹⁸⁷ Sybille Krämer, 2000, Seite 73

¹⁸⁸ Sybille Krämer, 2000, Seite 73

unterminiert bzw. durchbricht. Laut Nelson Goodman erscheinen uns mediale Darstellungen erst dann realistisch, „wenn die Praxis die Symbole so transparent [hat] werden lassen, dass wir uns einer Anstrengung oder irgendwelcher Alternativen oder der Tatsache, dass wir interpretieren, überhaupt nicht bewusst sind.“¹⁸⁹ Im Falle der Beziehung der Performance zu ihren Bildinszenierungen wird das Medium der Performance zur Spur seiner selbst, die im Laufe seiner Historisierung wieder stärker zum Vorschein kommt.

Relevant sei einzig wie die Verkörperungsbedingungen den Akt der Sinnzuschreibung beeinflussen bzw. umgekehrt, wie der Akt der Sinnzuschreibung durch die Verkörperungsbedingungen beeinflusst wird.¹⁹⁰ Es geht um die Frage der Dringlichkeit und der sich wandelnden Funktionen der Medialität, sowohl im Augenblick der authentischen Erfahrung selbst als auch in der ihr vorhergehenden Erwartung und ihrer mittel- und langfristigen Rezeption.

2.3 Medialität und Performativität

Im Zentrum des Diskursgeflechts zwischen der Medien-, Kunst- und Performancetheorie steht die Frage, inwiefern der Körper und seine Gesten als Medium zu verstehen sind. Bereits in der Archäologie des Wissens sieht Foucault den performativen Akt als wiederholbare Materialität von Verkörperungsakten.¹⁹¹ Es ist ein weit gefasstes Spektrum, das vom körperlichen Ausdrucksmittel der Stimme über die Darstellungsmodalitäten von Sprache, Schrift, Bild zu den technischen Experimentaldarstellungen und künstlerischen Gattungen Tanz, Kunst, Theater, Film, Fotografie reicht. Im Fokus steht das Wechselverhältnis zwischen Ereignis und Wahrnehmungsakt, AkteurInnen und ZuschauerInnen, also den Verkörperungsbedingungen, die zu einer Medialisierung des Performativen führen. Grundlegend ist die Frage nach dem ontologischen Verhältnis der Performancekunst zu ihrem Aufführungscharakter. Welche Rolle nimmt die Medialisierung des Körpers als künstlerisches Medium in der Performance in Relation zu einem an- oder abwesenden Publikum ein? Kann

¹⁸⁹ Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, Seite 44, zitiert in Ludwig Jäger, *Störungen und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen*, in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag München, 2004, Seite 61

¹⁹⁰ Uwe Wirth, 2004, Seite 52

¹⁹¹ Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, suhrkamp 356, Frankfurt a. M., 1973, Seite 149

eine Performance für jemanden, der/die nicht „dabei“ war, trotzdem erfahrbar werden? Wie lässt sich die wissenschaftliche Definition von Performativität mit dem Körper als primäres künstlerisches Medium der Performance in seiner unmittelbaren und wissenschaftlichen Rezeption vereinbaren?

Die Frage des medialen Status des Körpers in der Performance findet seine Antwort in seiner Definition, die in der jeweiligen Position immer wieder diametral ausfällt und eine Polarität erzeugt, deren Rolle und Politik es anhand der Dokumentarismen der Performancekunst nicht zu affirmieren, sondern zu durchbrechen gilt. Die Rezeption der Performancekunst und ihre unterschiedlichen Bildinszenierungen bilden ein „Dazwischen“, das in seiner performativen Medialität eine Grenze besiedelt, reproduziert und vermittelt. Kolesch definiert die Repräsentation von Präsenz als ein Verhältnis zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, wobei in der Repräsentation das Abwesende den Fokus bildet.¹⁹²

2.3.1 Der phänomenale Leib - Peggy Phelan und Erika Fischer Lichte

Die Frage der Inszenierung von Authentizität wird im Folgenden von verschiedenen Positionen aus beleuchtet. Zu Anfang steht die wissenschaftliche Position der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer Lichte, die in der Performancekunst von einer Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben, also von einem phänomenalen Leib und einem semiotischen Körper ausgeht. Der Körper der PerformerIn kann nicht als vollständig form- und beherrschbares Material vorausgesetzt werden.¹⁹³ Insofern sieht sie den Körper nicht als Medium, „da der Leib des Darstellers nichts anderes als seinen eigenen Körper darstellen kann.“¹⁹⁴ Im Unterschied zum traditionellen Theater, so meinen Fischer Lichte und später auch Peggy Phelan¹⁹⁵, arbeiten PerformerInnen in der Kunst mit dem Material ihres Körpers. Dies weist auf die Dichotomie zwischen dem real existenten und dem gespielten Körper hin.

¹⁹² Doris Kolesch, Ästhetik der Präsenz: Theater Stimmen, in: Ästhetik der Inszenierung, Hg. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Aesthetica edition suhrkamp 2196, Frankfurt am Main, 2001, Seite 265

¹⁹³ Erika Fischer Lichte, Ästhetik des Performativen, suhrkamp 2373, Frankfurt a. M., 2004, Seite 139

¹⁹⁴ Erika Fischer Lichte, Was verkörpert der Körper des Schauspielers?, Sybille Krämer, 2004, Seite 141

¹⁹⁵ Peggy Phelan, 1993, Seite 146

Es geht darum, den phänomenal, sinnlichen Körper in einen semiotischen, also Zeichen tragenden Körper, zu transformieren.¹⁹⁶ Sie spricht sich für eine bindende Ko-Präsenz der Körper in theatralen Situationen aus, die von den ZuschauerInnen als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Die Zuschauer, so Fischer Lichte, erfahren am eigenen Leib spätestens beim Schlussauftritt und Applaus eine Transfiguration, die zu einer Feier der leiblichen Anwesenheit wird, auch wenn das Stück, wie sie am Beispiel der Praxis des Theatermakers Frank Castorf und dem Bühnenbildner Bert Neumann erklärt, nur medial per Video als Feedbackschleife übertragen wird.¹⁹⁷ Performance findet ihren Ort im sinnlich-aktualen Spannungsverhältnis zwischen AkteurIn und BetrachterIn, wobei der Handlungscharakter des Zuschauens gerade dadurch betont wird. Die ZuschauerInnen treten durch ihre Anwesenheit als KollaborateurInnen auf.

Fischer Lichte bezieht sich auf die Spannung, die sich zwischen dem „phänomenalen Leib“ der DarstellerIn, „ihr in der Welt sein“ und der Darstellung einer Figur ergibt.¹⁹⁸ Wenn ein Material als Medium verstanden wird, durch das etwas anderes als es selbst in Erscheinung tritt, kann der Körper nicht als Medium gesehen werden, da dieser sich immer auch als eigener Körper darstellt.¹⁹⁹ Das heißt, in der Schauspielkunst lässt sich der/die produzierende KünstlerIn nicht von ihrem Material (dem Körper) ablösen – oder wie Helmuth Plessner sagt, der Körper bringt sich „im Material seiner eignen Existenz hervor.“²⁰⁰ Ich widerspreche dieser Position und werde dies auch am Beispiel der Zusammenarbeit Babette Mangoltes mit Joan Jonas in der Performanceserie „Organic Honey“ (1973 - 1974) anschaulich belegen. Gerade bei dieser Performance verknüpft Jonas den Informationsfluss, der durch das Medium Video simultan vervielfacht wird, mit der Unmöglichkeit ein authentisches Bild seines Körpers zu produzieren. Der Körper wird wie das Medium Video zu einer Spiegelfläche der Informationen.

Phelans Verständnis von Performancekunst basiert auf ihrer festen Überzeugung der Existenz

¹⁹⁶ Erika Fischer Lichte, (Krämer), 2004, Seite 149

¹⁹⁷ Erika Fischer Lichte, Ästhetik des Performativen, 2004, Seite 126

¹⁹⁸ Erika Fischer Lichte, Ästhetik des Performativen, 2004, Seite 129

¹⁹⁹ Erika Fischer Lichte, Ästhetik des Performativen, 2004, Seite 129

²⁰⁰ Erika Fischer Lichte, (Krämer), 2004, Seite 141

eines ursprünglichen Aufführungscharakters, der als Erfahrung und Ereignis nicht reproduzierbar ist. Der Ereignischarakter der Performance, so Phelan, wird zum Synonym für eine Erfahrung und findet Erfüllung in der Gegenwart, sie bedarf keiner medialen Spur. Ganz im Gegenteil, für Phelan werden Performance und Subjektivität erst durch ihr Verschwinden zu dem, was sie sind. Die analoge und digitale Reproduktion wird ihrer Meinung nach zum „Verrat“ des Geistes der Performance, da die Subversion von Repräsentation und Reproduktion das entscheidende Motiv des Übergangs zur Ereigniskunst seien. Performance vermeide die Politik des Sichtbaren – sie widersetze sich den ökonomischen Gesetzen des Kunstmarktes und nehme somit eine anti-patriarchalische und anti-kommerzielle Position ein. Für Phelan ist Sichtbarkeit eine Falle, denn sie rufe Überwachung und Gesetz herbei. Sie provoziere Voyeurismus, Fetischismus, den kolonialen und imperialen Anspruch auf Besitz.²⁰¹

Während für Phelan Reproduktion und Zitieren von Performance der Stabilisierung von Machtstrukturen dient,²⁰² liegt für Butler der Akt des Posierens, in ihrer These der Performativität der Geschlechter, genau darin, dass nur im Moment des wiederholten Ausstellens von Ambivalenzen die Möglichkeit der Subversion liegt.²⁰³ Die Problematik an Phelans Theorie ist, dass sie die Performancekunst nicht nur außerhalb der Institution verortet, sondern auch als ein Kunstgenre homogenisiert, das angeblich jenseits von gesellschaftlichen und hegemonialen Repräsentationsmechanismen angesiedelt ist. Phelans Glaube an eine radikale ontologische Beziehung der Performancekunst zu ihrer Authentizität bedient sich einer kollektiven Nostalgie nach einer rein an den Aktionismus des Körpers gekoppelten Kunst, die es nie gab.

Performancekunst ist trotz all ihrer Subversion niemals als ein autonomes oder von Repräsentationsmechanismen unabhängiges kulturelles Schaffen zu verstehen. Denn für die ZuschauerInnen wird die Performance zu einer Projektionsfläche eines Szenarios, in der das eigene Begehren Raum findet. Affirmationen und Festgeschriebenes können im Moment der Repräsentation und der Medialisierung hinterfragt und durchbrochen werden. Dieses eigene Begehren ist nicht nur von der Einzigartigkeit des Ereignisses in dem Moment der

²⁰¹ Peggy Phelan, 1993, Seite 6

²⁰² Eckhard Schumacher, Performativität und Performance, Uwe Wirth, 2002, Seite 395

²⁰³ Judith Butler, 2004, Seite 301

Aufführung geprägt, sondern auch von einem kollektiven Wissen an Erfahrungen, Bildern und Texten einer kulturellen Vorstellung von Performancekunst. Aufgrund ihrer Sensibilität dem Kontext gegenüber, kann Kunst zu einem Ort des Widerstandes und der Wandlung werden, der sich in der Gegenwart mithilfe von gemeinsamen kollektiven Erinnerung bzw. Utopien nährt und verankert.

2.3.2 Präsenz in Absentia - Amelia Jones

Amelia Jones verortet in der Performancekunst und insbesondere in der auf den Körper des/der PerformerIn bezogenen Body Art das Potential eines radikalen Wechsels der Wahrnehmung und Konstitution von Subjektivität. Die Problematik der Abwesenheit oder Anwesenheit sei als eine logistische und nicht als eine ethische oder hermeneutische zu sehen. Für Amelia Jones, Joan Scott²⁰⁴ und Philip Auslander gibt es keine kulturelle Erfahrung, die nicht medial vermittelt wird. Während die Erfahrung der Betrachtung einer Fotografie oder des Lesens eines Textes eine vollkommen andere ist als die, in einem kleinen Raum gemeinsam mit anderen Leuten einen/eine KünstlerIn performen zu sehen, ist trotzdem festzuhalten, dass keine der beiden Rezeptionsformen eine privilegierte Position gegenüber der historischen "Wahrheit" einer Performance einnimmt. Es ist, so Jones, ein intersubjektives Verhältnis, das sich ebenso wie in der Präsenz des/der PerformerIn auch zwischen den dokumentarischen Spuren und den BetrachterInnen entwickeln kann.

„As I know from my own experience of "the real" in general and in particular, live performances (...) often become more meaningful when reappraised in later years; it is hard to identify the patterns of history while one is embedded in them. We "invent" these patterns, pulling the past together into a manageable picture, retrospectively.“²⁰⁵

Es sind die medialen Vervielfältigungen, ob als Objekt, Bild oder Text, die gleichzeitig mit konzipiert werden und das Ereignis erst im Moment seiner Erscheinung für ein an-, aber vor allem für ein abwesendes Publikum vermittelbar machen.

²⁰⁴ Joan Scott, The Evidence of Experience. Critical Inquiry, Vol. 17, Nr. 4, Sommer 1991, University of Chicago University Press, 1991, Seite 798

²⁰⁵ Amelia Jones, 1997, Seite 12

In Anlehnung an Jones ist es für Doris Kolesch ebenso die Ästhetik der Präsenz, die jeder Performance anhaftet, in der es „um Kräfte- und Wechselverhältnisse aller beteiligten Personen und Elemente, um die Zirkulation sozialer Energie und um Relationen der Faszination, der Interaktion, aber auch der Abstoßung“ geht.²⁰⁶ Aus dieser Perspektive betrachtet wird die Performancedokumentation im Laufe der Zeit zu einer Art Substitut und einem virtuellen Äquivalent des dargestellten Ereignisses. Die Bildpolitik der Performancekunst ist für die Vermittlung ihrer Radikalität und für ihre Historisierung bestimmend, da das inszenatorische Wesen der Performance erst in seiner medialen Übersetzung verhandelbar wird.

2.3.3 Inszenierung von Authentizität - Philip Auslander

Laut Auslander ist es der Mehrwert der Spannung zwischen sich gegenseitig widersprechenden, gesellschaftsdeterminierenden Faktoren, nämlich denen des medialen Spektakels und der Sehnsucht nach dem Unmittelbaren, die in der Performancekunst ihren Höhepunkt findet.²⁰⁷ Unser Verständnis der Inszenierung des Dokumentarischen und vice versa spiegle sich, so Auslander, im Umgang mit der Präsenz und Absenz der ZuschauerInnen. Beständig verharre der Authentizitätsanspruch des „Dabeigewesenseins“ in der kollektiven Rezeptionspolitik der Performancekunst. Das Ereignis der Body Art brauche die Fotografie als Beweis für sein tatsächliches Stattfinden; Die Fotografie brauche wiederum das Body Art Ereignis als eine ontologische ‚Verankerung‘ ihrer Indexalität. Paradoxerweise wird diese aber vor allem in ihrer bildhaften Iteration, also in der Kanonisierung und Distribution der Dokumentarismen, gewährleistet. Auf die Idee einer „reinen“, ontologischen Performancedokumentation angewandt, würde das Konzept der Performativität darauf hinweisen, dass

„der Akt der Dokumentation eines Ereignisses als Performance diese als solche konstituiert.“²⁰⁸

²⁰⁶ Doris Kolesch, Ästhetik der Präsenz: Theater Stimmen, in: Ästhetik der Inszenierung, Hg. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Aesthetica edition suhrkamp 2196, Frankfurt am Main, 2001, Seite 268

²⁰⁷ Philip Auslander, 1999, Seite 42

²⁰⁸ Philip Auslander, 2006, Seite 22

Die reflektierende Beschreibung der Performance macht methodisch davon Gebrauch, dass es das „reine“ Ereignis der absolut gefassten Singularität nicht gibt. Das Ereignishafte zeigt sich vor der Folie eines Unterschieds, der durch die Reproduktion (und das Anderswerden eben dieser) gestiftet wird und Einmaligkeit überhaupt erst erfahrbar macht. Wir können von einem ins bildliche gewandte Zitieren sprechen, welches den Nährboden dafür bietet, an dem sich der Mythos des Authentischen bereichert.

Auslander schlägt zur Klassifizierung dieser und ähnlicher Bilder zunächst zwei getrennte Kategorien vor: die „dokumentarische“ und die „theatralische“.²⁰⁹ Diese gilt es in Folge aufgrund ihrer medialen Verhältnisse wieder zu verbinden. Performance ist auch die imaginäre und retuschierte Schwerelosigkeit ihres/ihrer AutorIn im Bild.²¹⁰ Zur theatralischen Kategorie zählt Auslander die Gruppe der „performed photography“, also der für die Kamera inszenierten Performances. Cindy Shermans Selbstinszenierungen, Marcel Duchamps Fotos von sich als Rose Sélavy (1920/21), Rudolf Schwarzkoglers Selbstzerstückelungsszenarien (1965) und Yves Kleins „Sprung ins Leere“ (1961) (Abb. 30) möchte ich hier als die wohl bekanntesten ihrer Art aufzählen.

Vorweg stellt die dokumentarische Kategorie für Auslander die traditionelle Auffassung der Beziehung von Performancekunst zu ihrer Dokumentation dar. Sie umfasst den Großteil der Dokumentationen von klassischer Performancekunst und Body Art aus den 1960er und 1970er Jahren. Obwohl sie allgemein als selbstverständlich gilt, ist die Annahme einer ontologischen Beziehung von Performance zur Dokumentation in dieser ersten Kategorie eine ideologische. Die Vorstellung von dokumentarischer Fotografie als Zugang zur Realität der Performance leite sich, so Auslander, von der allgemeinen Ideologie der Fotografie und des analogen Films ab, in der die Aufnahme es schafft, durch ihren „trivialen Realismus“ die Illusion einer exakten Übereinstimmung von Signifikat und Signifikant zu schaffen.²¹¹ Die Fotografie der Performancekunst als Dokumentation scheint nicht nur repräsentativ, sondern

²⁰⁹ Philip Auslander, 2006, Seite 21

²¹⁰ Philip Auslander, 2006, Seite 27

²¹¹ Helen Gilbert, Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre, in: Textual Studies in Canada 10–11, 1998, Seite 18, zitiert von Philip Auslander, 2006, Seite 21

auch akkurat und „ontologisch mit der realen Welt verbunden“²¹². Sie wird Teil der realen Welt und letztendlich auch als ihr Ersatz akzeptiert. Roland Barthes spricht von der Fotografie,

„die ihren Referenten immer im Gefolge hat. Sie gehört zu jener Klasse von geschichteten Objekten, von denen man auch nicht zwei Blätter abtrennen kann, ohne sie zu zerstören. [...] Der Referent bleibt haften. Und dieses einzigartige Haftenbleiben bedingt die so großen Schwierigkeiten, der Photographie auf die Spur zu kommen.“²¹³

Die parallele Sichtweise steht zwischen dem Ereignis und seiner Fixierung in indexikalischen Zeichen. Grundlegend ist die Wechselwirkung zwischen Index und Indexikalität, also in welchem Verhältnis steht das Konzept der Geste zu dem seiner nachträglichen Beurteilung als Bild? Dabei geht es nicht darum, weiterhin die verankerte Dichotomie und Abhängigkeit zwischen Original und Kopie weiter zu spinnen, sondern sich der gegenseitigen Beeinflussung und Bedingtheit dieser Kategorien bewusst zu sein.

Gemein ist beiden, dass sie im Moment ihrer Aufführung keinem Publikum präsentiert wurden, sondern nur für die Kamera inszeniert wurden. Der Raum des Dokuments, so Auslander,

„egal ob visuell oder audiovisuell, wird daher zum einzigen Raum, in dem die Performance stattfindet.“²¹⁴

Die Kamera, der Blick auf die Stadt und das automatische Auslösen sind auch Kern einer Fotoperformance von Vito Acconci mit dem Titel „Photo-Piece“ (1969) (Abb. 29) die Auslander in diesem Zusammenhang näher erläutert. Wie viele von Acconcis Performances aus dieser Zeit beruht „Photo-Piece“ auf der Prämisse eines, wie Auslander beschreibt, vorhersehbaren Scheiterns. Die Beschreibung der Performance ist Teil der Arbeit:

²¹² Philip Auslander, 2006, Seite 22

²¹³ Roland Barthes, 1989, Seite 14

²¹⁴ Philip Auslander, 2006, Seite 24

“Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.”²¹⁵

Denn offensichtlich ist es unmöglich, eine gewisse Zeit lang die Straße entlangzugehen ohne zu blinzeln.²¹⁶ Acconci blinzelte – wir wissen es anhand des Bildes, das in jedem Moment seines Nichtsehens aufgenommen wurde. Während er die Straße entlanglief und sich seine Augen für einige Augenblicke schlossen, drückte der Finger automatisch auf den Auslöser. Die Fotografien beweisen die Performance und lassen uns als Betrachter die Aktion im Geiste nachvollziehen. Die Straße war während Acconcis Aktion leer – es gab keine ZuschauerInnen, die als Publikum hätten dienen können. Zu sehen gewesen wäre nur ein Mann, der geht und Fotos macht: Es gab keine Möglichkeit die Performance als solche zu erkennen. Denn wir sehen nicht Acconci, sondern die Fotos, die er während seiner Performance machte. Ähnlich wie bei Kleins Fotomontage „Sprung ins Leere“ verwischt Acconci in „Photo Piece“ die Grenzen zwischen Dokumentation, Inszenierung und Authentizität. Acconcis Performance existiert nur durch die Dokumentation, die den Akt der Performance als solche konstituiert. Das Nichts, das Acconci in diesem Fall einfiel, die Störung des Bildflusses, die aber gleichzeitig zum Garant für das Sehen ist, wird durch die Analogie der Kamera ersetzt.

Das Bild ist daher die Dokumentation eines Ereignisses, das nur in der Fotografie stattfindet. Ausgehend davon, dass die erste Gruppe der Performances existiert bevor sie als Bild bekannt wird, dürfte die Gruppe der „theatralischen“ Fotografien von Performances nicht zum Genre der Performancekunst gezählt werden. Dies würde natürlich die Bandbreite des Genres Performance sowohl historisch als auch gegenwärtig drastisch reduzieren. Weiters gäbe es keine Performancekunstgeschichte ohne Dokumentationen von vergangenen Performances – sie könnten also nie Teil eines kulturellen Kanons werden. Amelia Jones bezeichnet dies als

„die Abhängigkeit der Performance von ihrer Dokumentation, um einen symbolischen Status im Kulturbereich zu erlangen.“²¹⁷

²¹⁵ Philip Auslander, 2006, Seite 27

²¹⁶ Philip Auslander, Vito Acconci and the Politics of the Body in Postmodern Performance, in: From Acting to Performance, Routledge London New York 1997, Seite 91

²¹⁷ Amelia Jones, 1997, Seite 14

Die Performance ist das Material ihrer eigenen Dokumentation, das Produkt, so Auslander, durch das sie in Umlauf kommt. Die Dokumentation wird nicht nur zum Ersatz, sondern auch zur Voraussetzung dafür, andere, in der Zukunft liegende Performances zu verstehen und so werde ich im 5. Kapitel noch erläutern, zur Vorlage neuer Performances.

Der Begriff des Performativen setzt Auslander im Sinne von Austins Definition mit einer Äußerung oder Handlung gleich,²¹⁸ die durch sich selbst den Zustand herbeiführt, den sie beschreibt. Auf die Performancedokumentation angewandt, so Auslander, konstituiert der Akt der Dokumentation eines Ereignisses als Performance,²¹⁹ ebenso wie dessen fotografische Inszenierung – egal ob mit an- oder abwesenden Publikum – diese als Performance. Daraus folgt, dass das bedeutende Verhältnis nicht zwischen dem Dokument und der Performance besteht, sondern zwischen dem Dokument und dem Publikum. Dieses Verhältnis ist phänomenologisch und nicht ontologisch.²²⁰ „Im Akt der Rezeption“, so Katharina Sykora,

„kreuzen sich zwei Zeitebenen, was im engeren Sinne der Animation gleichkommt: Dem Moment der Nachträglichkeit des 'Es ist so gewesen' korrespondiert ein 'Hier und Jetzt', das erst im Moment der Bildbetrachtung seine Konstituierung erfährt.“²²¹

Folgt man Auslander und Sykora ist es die Wahrnehmung des Dokuments an sich, in der sich die Performance vollzieht und in der sie zu werten ist.

2.3.4 Die Bühne der Medien - Dieter Mersch

Dieter Mersch steht im Unterschied zu Auslander, Jones und Krämer dem kulturwissenschaftlichen Topos, dass Medien Wirklichkeiten konstruieren und einen universalen Status haben, kritisch gegenüber.²²² Merschs Kritik an der universalen

²¹⁸ Philip Auslander, 2006, Seite 27

²¹⁹ Philip Auslander, 2006, Seite 27

²²⁰ Philip Auslander, 2006, Seite 33

²²¹ Katharina Sykora, Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999, Seite 66

²²² Dieter Mersch, 2004, Seite 75. Ich verweise hier ebenso auf den von Jens Kretschmer und Dieter Mersch herausgegebenen Sammelband, Performativität und Praxis, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003

Medienapriorität birgt für ihn die Gefahr, dass die Philosophie, aber auch die Kulturwissenschaften, zu einem medialen Unternehmen stilisiert werden. Denn, wenn alles in Medien gegeben ist, stellt sich die Frage, wie Medialität selbst hervortritt. Denn Medien, so Mersch, treten nicht als Subjekte auf, die ihre eigene Apriorität reflexiv ausweisen können.

Die von Mersch selbst als negativ deklarierte Medientheorie erklärt, dass kein Medium es vermag seine eigene Materialität mit zu mediatisieren, genauso wenig wie die Prozesse seiner eigenen Performativität, Transgression oder Transformation.²²³ Anders gesagt, Medien können die Strukturalität ihrer Strukturen nicht beschreiben, sie werden nur durch das Einbringen eines neuen Mediums wieder fassbar. In einer unendlichen Iteration machen sich Medien für Mersch „zur Bühne anderer Medien“, die unweigerlich in ihrem Erscheinen als Folie und Platzhalter verschwinden.²²⁴ Sie erfüllen sich in dem, was sie nicht sind und stehen in Spannung zueinander, worin die künstlerische Performanz und ihre Erkenntnisleistung hervortritt.²²⁵

2.3.5 Ludwig Jäger – Die Performance als translativer Akt

Für Ludwig Jäger sind Medien, auch wenn sie in ihrer Erscheinung zeitweise unsichtbar bleiben, Sinn bestimmend. Medien sind, und hier schliesse ich mich Jones, Auslander, Krämer mit Hilfe der Theorien Jägers an, Teil der Performance. Die Qualität der Erfahrung eine Performance „live“ zu erleben möchte ich in diesem Zusammenhang nicht abwerten. Eine Performance nur durch ihre Dokumentarismen zu entdecken oder zu erleben ist ein sich gegenseitig konstituierender Effekt, der auch in unserer Sichtweise nicht zu einem Abschluss kommt. Die Eindrücke und die Emotionen, die im Prozess des Betrachtens einer Performance entstehen, sind genauso reale Erfahrungen wie die Freude, das Entsetzen oder die Spannung in Anbetracht ihrer Dokumentation, Aufzeichnungen und Beschreibungen. Es sind Erfahrungen, die subjektiv und individuell geprägt sind und durch das kulturelle Bild der Performance gelesen werden. Augenzeugenberichte, Erzählungen und individuelle Eindrücke können nicht auf die Mehrheit des Publikums übertragen werden, sondern müssen als

²²³ Dieter Mersch, 2004, Seite 70

²²⁴ Dieter Mersch, 2004, Seite 92

²²⁵ Dieter Mersch, 2004, Seite 93

individuelle Quellen im Kontext ihrer Geschichte betrachtet werden. Hier berufe ich mich auf Michael Wetzels für den jedes Bild

„schon eine Übersetzung anderer Bilder und wiederum Stoff für die Übersetzung in anderer Bilder ist, denn keines kann sich als authentisch Vollendetes setzen.“²²⁶

Wenn es also darum geht, werkinhärente Stimmungen für die kunsthistorische Analyse zu bewerten, um sie in Folge in ihrem kultur- und kunsthistorischen Kontext einzuordnen, muss sich die Kunstwissenschaft auch anderen Quellen, Berichten, Medien und Kriterien, als die der Intention der KünstlerIn, oder Unmittelbarkeit der Erfahrung der ChronistInnen, zuwenden.²²⁷ Egal ob eine einmalige aktionistische Aktion, oder eine performative Inszenierung vor einer Foto-, Video- oder Filmkamera, das Wechselverhältnis zwischen der Performance und den Medien ist grundlegend für die Wahrnehmung und das theoretische Verständnis der aufgeführten Inhalte und Anliegen verantwortlich.

Das heisst Medien sind in der Lage, auch wenn es anderer Trägermedien bedarf, oder sie nicht mehr sichtbar sind, weiterhin existent zu bleiben und somit ihre eigene Materialität zu vermitteln. Wendet man Jägers Ansatz auf die Funktion der dokumentarischen und inszenierten Fotografien, Filme und Videos von Performances an, so wird deutlich wie sehr diese Reproduktionsmedien essentieller Teil einer prozesshaft und inter-medial gedachten Performancekunst sind. Wenn ich von Medien spreche, meine ich Medien analoger, digitaler aber auch physischer Natur, wie der Körper oder ein skulpturales Objekt, eine Leinwand oder auch einen Text. Performance ist als prozesshafte Kunstform und Praxis ebenso ein Medium, das im Verlauf seiner Existenz verschiedenste Phasen, vergleichbar mit Aggregatzuständen, durchlaufen kann, die jeweils von ihrem medialen Zustand abhängig sind. Sie ist, wie zu Anfang dieses Kapitels erwähnt, als diskursive Praxis und hybrides Medium begreifbar.

²²⁶ Michael Wetzels, Unter Sprachen - Unter Kulturen. Walter Benjamins „Interlinearversion“ des Übersetzens als Inframedialität, in: Medien in Medien. (Hg.) Claudia Liebrand und Irmela Schneider, Du Mont Verlag Köln 2002, Seite 155

²²⁷ Wie sich in Kapitel 3 und 4 in der Analyse von Mangoltes Werk zeigen wird, ist dies besonders schwierig, wenn es keine oder nur wenige Rezensionen zum Schaffen einer KünstlerIn gibt. Und diese, wie im Fall Mangolte, sich des Kontextes der eigenen Geschichte so bewusst ist.

Im dritten und vierten Kapitel zeige ich am Beispiel von Mangoltes Werk, wie die translatorischen Leistungen und Visualisierungsstrategien in die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst einfließen.²²⁸ Mangoltes dokumentarische Aufnahmen von Performances konstituieren den ephemeren Charakter der Performance. Im Prozess der Bildentstehung durch die analoge Fixierung, als auch im Laufe der Rezeption die bis hin zur Gegenwart reicht produziert sie ein Bild eines unwiderruflich vergangenen Ereignis.²²⁹ Mediale Inszenierungen von Performances sind alleine durch die mediale und physische Beschaffenheit der Fotografie, die sie abbildet, oder des Filmes der sie ausstrahlt, sehr wohl sichtbar. Unter diesem Aspekt ist die mediale Inszenierung nicht nur als Nebenprodukt, sondern als inhärenter Bestandteil des Werkbegriffs der Performancekunst mitzudenken. Die Medialität zwischen dem Akt der Aufführung und seiner Iteration teilt eine gemeinsame Schnittmenge, die für den Mehrwert der Differenz zwischen Einmaligkeit und Wiederholung steht. Es findet, im Sinne Ludwig Jägers, eine Übertragung des semantischen Eigensinns von dem sich aufführenden Körper in das seine Gesten reproduzierende und konservierende Bildmedium Fotografie, Video oder Film, statt. Es entsteht ein sich gegenseitig konstituierendes Feld „intramedialer“ Bezugnahmen, die den Eigensinn der Medien hervorbringen und wie Jäger formuliert, „einen Zustand der „Medialität des Dazwischen-Seins“ erzeugen.“²³⁰

Jäger spricht hier von den Entstehungsprozessen und der kontingenten Existenz der Eigenschaften, die wir dem jeweiligen künstlerischen Medium – der Performance, der Fotografie, dem Film – zuschreiben. Diese medialen Transkriptionen²³¹ werden laut Jäger in ihren sich laufend wandelnden Präsenz- und Repräsentationsformen mit projiziert und rekursiv wirksam. Die Frage nach einer medienspezifischen Semantik, also was für die

²²⁸ Als Beispiel werde ich in Kapitel 5 auf Mangolte und Robert Morris Unterfangen seine bekanntesten Performances der 1960er Jahre, repräsentativ der konzeptionellen Auseinandersetzung mit dem Faktum Zeit während 1960er Jahre, für den Film „Four Pieces by Morris“, 1993, im Medium Film zu re-inszenieren, eingehen.

²²⁹ Siehe auch Christiane Kuhlmann, 2001, Seite 200

²³⁰ Ludwig Jäger, Transkriptionen: Inframedial, in: Medien in Medien. (Hg.) Claudia Liebrand und Irmela Schneider, Du Mont Verlag Köln 2002, Seite 124

²³¹ Ich verweise hier auf den von Jäger entwickelten Begriff der „medialen Transkription“. Siehe Ludwig Jäger, 2002, Seite 124; Ludwig Jäger, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Transkribieren – Medien/Lektüre, (Hg.) Ludwig Jäger und Georg Stanitzek, Wilhelm Fink Verlag, München 2002, Seite 19-41; und Ders., Text-Bild Verständnisse, Asymmetrien, Festschrift für Daniela Hammer Tugendhat, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006, Seite 35 - 44

Performancedokumentation typisch ist, findet eine Antwort in der “rekursiven Selbstbezugnahme von Medien auf sich selbst.”²³² Dieser semantische Eigensinn der Medien ist in seiner Genese eng mit dem Verfahren der Selbstbezugnahme verknüpft und festigt die spezifische Ästhetik von medialen Symbolsystemen, denn so Jäger,

„Medien nehmen intermedial aufeinander Bezug und bestimmen so auch andere Medien und kulturelle Praktiken.“²³³

Mithilfe der Theorien Jägers lässt sich Mangoltes kulturelle und inter-mediale Leistung, das von ihr via Medien „Aufgenommene“ dem sich bildenden kulturellen Gedächtnis einer ganzen Kunstdekade zuführen. Dieser Prozess ist ein mediales Verfahren der Ein- und Umschreibung der leiblichen Inskription der Performance in die Kulturgeschichte. Der folgende Werküberblick wird zeigen, wie Mangolte als Chronistin und Dokumentaristin im Einklang mit der Wahl ihrer Aufzeichnungsmedien steht. Diese sind Sinn, obwohl sie nicht sichtbar werden, oder den Inhalt stellen. Es ist diese der Thematik inhärente Paradoxie – des Bestimmenden und dennoch kaum Nachvollziehbaren – die ihre künstlerische Auseinandersetzung mit der Bildpolitik und den visuellen Machtverhältnissen vor und hinter der Kamera auszeichnet. Ihre Praxis ist für den von mir vorgeschlagenen methodischen Ansatz, die Produktion und Rezeption des performativen Werkes als einen Sinn mitbestimmenden Teil in die kunsthistorische Analyse aufzunehmen, paradigmatisch.

All diese Erkenntnisse sind die Grundlage für die Ausführung, Weiterentwicklung und Abgrenzung meines Forschungsansatzes, der mit Mangoltes Praxis der 1970er Jahre anfängt und mittels der Frage nach ihrer späten Anerkennung für ihre jüngsten künstlerischen Installationen sowie ihren Filmen von Performances während der letzten Jahre abschliesst. Dieser historische Bogen bietet nicht nur Einblick in ihr Werk, sondern auch in die Werke ihre Kollaborateure, mit denen sie sich bis heute auseinandersetzt. Meine Analyse endet schließlich mit den neuen Rezeptionsstrategien einer zunehmend ihre Institutionalisierung antreibenden Performancekunst. Letztere, wie ich im fünften und sechsten Kapitel zeigen

²³² Ludwig Jäger, 2006, Seite 39

²³³ Ludwig Jäger, 2006, Seite 36

werde, sind für die Neudefinition der Performancekunst als inter-disziplinäres Medium und von verschiedensten Diskursen geprägte Praxis grundlegend.

3. Babette Mangolte und die Performancedokumentation der 1970er Jahre - Fotografische und filmische Beispiele aus dem Bereich Tanz, Theater, Performancekunst

3.1. Das Fallbeispiel einer Kulturproduzentin: Babette Mangolte

Um eine Analyse der Medialisierungsprozesse in der Performancekunst vorzunehmen, aber dabei die übliche epochenübergreifende und lexikalische Geschichtsschreibung zu vermeiden, konzentriere ich mich auf die Performancekunst der 1970er Jahre in New York. Angesichts dieser mit so vielen ProtagonistInnen und Strömungen durchzogenen Kunstszenen, bietet sich in diesem ortsspezifischen und historischen Zusammenhang das dokumentarische und künstlerische Werk der französisch-amerikanischen Filmemacherin Babette Mangolte an. Ihre während der 1970er Jahre entstandenen Fotografien, Filme, Videos, Installationen und Texte im Kontext der Performanceszene in New York, sind Ausgangspunkt und Folie meiner Überlegungen zur Historisierung der Performancekunst.

Mangoltes Praxis ist ein reflektierendes Prisma des Kunstgeschehens der frühen 1970er Jahre. Sie ist sowohl Künstlerin als auch Chronistin ihrer Zeit. Ihr Archiv in New York beherbergt einige tausend fotografische ausgearbeitete Aufnahmen, unzählige Kontaktabzüge, Videos, und Filme. Ihre technische Perfektion und ihre unmittelbaren, auf das Geschehen konzentrierten Aufnahmen brachten ihr während der 1970er Jahre nicht nur viele Aufträge, sondern auch den Insiderstatus einer „perfekten“ Kameraarbeit. RoseLee Goldberg definierte das historische Potential von Mangoltes Fotografien vor einigen Jahren bei einer Diskussion um die Geschichte der Performancekunst als „first layer of history.“²³⁴

3.1.1 Forschungslage zu Mangolte

Trotz all der Präsenz ihrer Fotografien und Kameraarbeit über und für andere, ist die Forschungslage zu Mangoltes Schaffen während der 1970er Jahre gering bzw. nicht

²³⁴ Aus einem öffentlichen Gespräch zwischen der amerikanischen Performancetheoretikerin Roselee Goldberg und Babette Mangolte über die Bedeutung ihrer Performancefotografien, im Rahmen der Ausstellung „Art Lies and Videotape: Exposing Performance“, Tate Liverpool, Liverpool am 15. November, 2003

existent.²³⁵ Meine Analyse von Mangoltes Werk bleibt, trotz ihrer wachsenden Popularität, der erste Versuch in der Kunstgeschichte sich mit ihren dokumentarischen und künstlerischen Schaffen auseinanderzusetzen. In der Filmtheorie, Performancekunst und Kunstgeschichte finden sich auf einige wenige Artikel und Rezensionen, die sich bis zum Jahr 2000 ausschliesslich auf ihre Filme beziehen, spärlich.²³⁶ Weder ihr Archiv noch ihr gesamtes Oeuvre wurden bisher auf die Frage ihrer Rolle und Funktion in der Rezeptionsgeschichte und Historisierung der Performancekunst untersucht. Trotz einer gewissen Anerkennung im Bereich des Films, zeigt uns ein Blick auf ihre Biographie, dass die meisten ihrer Filme die während der 1970er und 1980er Jahre entstanden, erst im Lauf der letzten zehn Jahre zum ersten mal in Kinos zu sehen waren. Ihre erste Retrospektive konnte war erst 1994. In New York waren ihre Filme gesammelt erst 2004 zum ersten mal zu sehen.²³⁷ Dies erklärt auch, warum Mangoltes Aussagen oft die einzige Quelle von Information zur Entstehungsgeschichte ihrer Fotografien, Kameraarbeit und Filme darstellen.

In den folgenden zwei Kapiteln werde ich chronologisch Mangoltes meist in Auftrag ausgeführte Dokumentationen, ihre Kameraarbeit im Film, ihre Videoarbeit für PerformancekünstlerInnen sowie ihre eigenen Fotografien, Filme und Installationen im Vergleich mit den Werken ihrer KollegInnen und AuftraggeberInnen analysieren. (Abb. 10)

²³⁵ Ich verweise hier auf Chantal Akerman, Robert Wilson, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Richard Foreman, Joan Jonas, Robert Whitman, Robert Morris u.a. auf die ich im Laufe dieser Arbeit eingehe.

²³⁶ Alle biographischen Angaben beziehen sich auf Mangoltes eigene Aufsätze zum Thema, einige wenige Artikel und Rezensionen, Interviews, sowie Angaben auf ihrer website www.babettemangolte.com. Das meiste Material entstand in den letzten zehn Jahren: mit Price und Strutesman (2004), sowie Scott MacDonald, Interview mit Babette Mangolte, *Points of View*, *Afterimage*, Vol. 12 Nr. 1&2, Sommer 1984; Babette Mangolte, *Cinematographer and Film Maker in Discussion with Jackie Lansley*, in: *Dance Now*, No. 21, März, 1982; Unveröffentlichtes Interview von Connie Shortes mit Babette Mangolte, Archiv Babette Mangolte, New York, 1996. Weiters Mangoltes eigene Texte zu ihrer Entwicklung: Babette Mangolte, *My History (The Intractable)*, October 86, Fall 1998, The MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1998; dies., *Afterward: A Matter of Time: Analog versus Digital, the perennial question of shifting technology and its implications for an experimental filmmaker's odyssey*, in: *Camera Lucida, Camera Obscura, Essays for Annette Michelson*, Amsterdam University Press 2003 dies., (2006) *Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert*, in: *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

²³⁷ 1994 „The Films of Babette Mangolte,“ National Gallery, Washington D.C.; 1999; Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Mind Moving“ in der Galerie Nagel in Köln und dem British Council in Köln; 2000 Filmretrospektive „Babette Mangolte Kamera und Regie“, organisiert von der Deutschen Kinemathek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff und Klaus Volkmer; 2002, Filmretrospektive Babette Mangolte, Sarah Lawrence College, New York; 2004, „The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, New York

Im Zentrum meiner Überlegungen zu Mangolte und ihrer Bedeutung für die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst steht die Analyse der Entwicklung ihrer Bildästhetik, die sich durch ihre genuin moderne und urbane Wahrnehmungsweise der Flüchtigkeit²³⁸ auszeichnet. Diese Ästhetik ist für die von der Konzeptkunst und dem Dokumentarfilm geprägte Ästhetik der Performancekunst der 1970er Jahre, die sich immer wieder der urbanen Umgebung bediente, emblematisch.²³⁹

3.1.2 Ankunft in New York

Geboren 1941 in Montmorot im elsässischen Frankreich wurde Mangolte 1964 und 1965 als erste Frau in der "L'Ecole Nationale de la Photographie et de la Cinématographie" in der Abteilung fürameratechnik/Kinematografie aufgenommen. Die Schule, besser bekannt unter dem Namen "Vaugirard", wurde 1922 von Louis Lumière gegründet und gilt bis heute als eine der renommiertesten Filmakademien Europas. Während Frauen zu dieser Zeit im Bereich der Schnitttechnik und anderen produktionstechnischen und organisatorischen Bereichen der Filmproduktion Arbeit fanden, erlebte Mangolte eine Ausgrenzung der Geschichte und Theorie des Films, im Lehrplan der Kinematografie. Auf ihr eigenes Interesse hin, wurde die französische Cinémathèque in Paris zu ihrem zweiten zu Hause und vermittelte ihr einen weiteren Horizont als die technisch orientierte "Vaugirard":

„When I came to my film school, more or less, the other students were all technical minds. Very few knew a lot about film. But that was not the case for me. I had gone to the French Cinémathèque since I had arrived in Paris in 1960, and I more or less discovered the French cinema of the 1920's, Dziga Vertov, and the American directors.“²⁴⁰

²³⁸ Madeleine Bernstorff, Einleitungssatz, Programmheft der Filmreihe „The Camera: Je or La Camera: I, Babette Mangolte Kamera und Regie“, präsentiert von Blickpilotin e.V. im Kino Arsenal, Berlin, 6. - 30. Januar, 2000, Seite 3

²³⁹ Siehe u.a. Frazer Ward, Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century, Winter 1997, Anne M. Wagner, Performance, Video and the Rhetoric of Presence, October Magazine Nr. 91, Winter MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2000; Nancy Spector, A Note on Photography: Documentation as Artforum, in: A Rose is a rose is a rose: Gender Performance in Photography, (Hg.) Jennifer Blessing, Guggenheim Museum New York, 1997

²⁴⁰ Brian Price und Drake Stutesman, Babette Mangolte Interview, in: Framework, The Journal of Cinema & Media 45.1, Frühling, Wayne State University Press, Detroit, Michigan 2004, Seite 36

Als wichtigsten künstlerischen Einfluss in dieser Zeit nennt Mangolte die Filmavantgarde der 1920er Jahre; die amerikanischen Filmemacher der 1940er und 1950er Jahre wie George Cukor und John Ford, sowie die französischen Filmemacher Robert Bresson, Jean Renoir, Jean Genet, Alain Resnais.²⁴¹ Aber auch ZeitgenossInnen wie Chris Marker, Agnes Varda, Jean Rouch, oder Jean Luc Godard spielten eine wichtige Rolle in der Entwicklung ihrer Kameraästhetik und Komposition ihrer Bildrahmungen.²⁴² Mangolte arbeitete während der 1960er Jahre als Kameraassistentin und war 1970 zum ersten mal für Marcel Hanouns Film „L'Automne“ als Kamerafrau verantwortlich. Ihre Freundschaften mit der amerikanischen Filmhistorikerin Annette Michelson – die sie 1970 in Südfrankreich während einer Reihe von Filmscreenings kennenlernte – begründet sich auf ihr gemeinsames Interesse an der Filmavantgarde, dem Direct Cinema, dem experimentellen Kinos und dem Werk strukturalistischer FilmemacherInnen in Europa und den USA. Diese Sehnsucht nach einer offeneren und experimentierfreudigeren Film- und Kulturszene führte Mangolte schließlich einige Monate später zu der Entscheidung nach New York zu ziehen.²⁴³

Kurz nach ihrer Ankunft in Manhattan 1970 erwies sich Michelson als wichtigster sozialer und beruflicher Kontakt, der sowohl ihr soziales als auch ihr berufliches Umfeld der nächsten Jahre prägen sollte.²⁴⁴ Bereits in den ersten Wochen in New York lernte Mangolte dank Michelson die in New York lebenden experimentellen Filmemacher Stan Brakhage, Michael Snow und Paul Sharits, deren Werke und ihre sozialen Zirkel kennen. Jonas Mekas Filmkooperative, das Anthology Film Archive in New York, ein Treffpunkt der Filmszene,

²⁴¹ Siehe Brian Price und Drake Stutesmann, 2004, Seite 40

²⁴² Siehe Brian Price und Drake Stutesmann, 2004, Seite 39

²⁴³ Babette Mangolte, 2003, Seite 163

²⁴⁴ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

wurde Mangoltes neues zu Hause.²⁴⁵ Ebenso verdankt Mangolte Michelson ihren Kontakt zu und erste Aufträge von Richard Foreman und Yvonne Rainer.²⁴⁶ So konnte Mangolte bereits einige Monate nach ihrer Ankunft Aufnahmen der wichtigsten Performances der New Yorker Szene, darunter Grand Union, Lucinda Childs, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Joan Jonas, Robert Whitman, Stuart Sherman, Richard Foreman und Robert Wilson machen. Mangolte, die in beiden Bereichen, der Film- und der Performanceszene, als Bildproduzentin aktiv war, wurde zu einer Art Scharnier zwischen der Produktion und Rezeption von Performancekunst in der Öffentlichkeit. Wie die folgenden Beispiele zeigen, kommt in ihrem Werk bis heute ihre Arbeit als Kamerafrau und Filmemacherin in der fotografischen Dokumentation der Performancekunst während der 1970er Jahre auf einzigartige Weise zu tragen.

3.1.3 Theater, Tanz und Kunst

Was Mangolte von anderen ChronistInnen ihrer Zeit wie Peter Moore, Gianfranco Gorgoni, oder Roberta Neiman unterscheidet, ist ihre Fähigkeit, die Subversivität und Neuartigkeit der Aktionen in allen drei Bereichen der Performance – Tanz, Theater oder Kunst – sowohl in deren Unterschiedlichkeiten als auch Gemeinsamkeiten zu erkennen und wiederzugeben.²⁴⁷

²⁴⁵ Ich verweise hier auf die ausführliche Literatur zur New Yorker Filmszene der 1960er und 1970er Jahre in: P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978*, Oxford University Press Oxford 1974; Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, Dutton, New York 1970; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1977; Scott MacDonald, *A Critical Cinema*, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1988; Scott MacDonald, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge University Press, Massachusetts, 1993; James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1994 und David Bordwell and Kristin Thompson, *Film History – An Introduction*, McGrawHill University of Wisconsin - Madison, 2002. Im Verhältnis zur Performancekunst verweise ich auf: Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Das Problempotential der Nachkriegsavantegarden*, Bd 3. Wilhelm Fink Verlag München 2001; Matthias Michalka, *Shoot at the Audience!*, Projektion und Partizipation in den späten 1960er Jahren, in: *X-Screen, Film Installationen und Aktionen in den 1960er und 1970er Jahren*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004.

²⁴⁶ Transkript eines unveröffentlichten Interviews zwischen Janet Bergstrom und Babette Mangolte in Los Angeles, 1997, sowie dem unveröffentlichten Interview von Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996. Beide Interviewtranskripte stammen aus dem Archiv Babette Mangoltes in New York.

²⁴⁷ In der Geschichte der Performancekunst ist Mangolte neben dem New Yorker Fotograf Peter Moore eine der bedeutendsten DokumentaristInnen der 1970er Jahre in New York. Die Performances der 1960er Jahre wurden von Robert McElroy und Moore festgehalten, die 1980er Jahre von Paula Court und Dona Ann McAdams. Ich verweise hier auf ein unveröffentlichtes Transkript der Podiumsdiskussion „The Photographer and Performance: Art or Documentation, welche am 3. Mai, 1985 in New York als Teil der von Barbara Moore organisierten und moderierten Serie „Artists Talk on Art“ war. TeilnehmerInnen waren Peter Moore, Barbara Moore, Babette Mangolte, Robert McElroy, Dona Ann MacAdams und Paula Court aus dem Archiv Babette Mangoltes in New York.

Ihr Ziel war es, sich nicht auf ein Metier der Performance zu limitieren.²⁴⁸ In Anbetracht dieser neuen und innovativen genreübergreifenden Szene, die in einem regen Austausch mit der Metropole New York stand, war Mangolte frühab der Meinung, dass die Originalität der Arbeiten erst in Zukunft verstanden werden könnte.²⁴⁹ Ihre Fotografien sollten zu deren Entdeckung und Fortleben beitragen:

‘There was an urgency I felt when, for the first time, I saw Richard Foreman’s play “Total Recall” in December 1970. I thought that what I was seeing was extraordinary, but only four other people were there to see it. Therefore recording it was an absolute necessity.’²⁵⁰

Bei der fotografischen Dokumentation von Foremans postmodernen Theaterproduktionen seines „Ontological-Hysteric Theaters“²⁵¹, angefangen mit „Total Recall“ (1970) (Abb. 11) und endend mit „Rhoda in Potatoland“ (1975) (Abb. 12), galt es für Mangolte die vom Regisseur inszenierten Beziehungen, die sich zwischen SchauspielerInnen und Publikum, Bühnenraum und Publikumsraum abspielten und entwickelten, abzulichten.²⁵² Foreman ging es darum eine Situation zu schaffen, die eine experimentelle Erfahrung und Herausforderung für die BetrachterInnen war. In „Total Recall“ blieb zum Beispiel das Licht im Zuschauerraum während der gesamten Aufführung an und die SchauspielerInnen sprachen das Publikum direkt an. Die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen sollte physisch auf sich selbst und ihre Gedanken gelenkt werden, anstatt sich mit den Charakteren der SchauspielerInnen, wie in der Illusion des Theaters oder des Spektakels üblich, zu identifizieren.²⁵³ Fotografien von „Total Recall“, aber auch von späteren Stücken wie „Rhoda in Potatoland“ aus dem Jahr 1975, konzentrieren sich sowohl auf den Hintergrund als auch auf den Vordergrund der Bühne. Die SchauspielerInnen stehen nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern werden als integrativer Teil ihres Kontext dargestellt.

²⁴⁸ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

²⁴⁹ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

²⁵⁰ Babette Mangolte, 2006, Seite 35

²⁵¹ Richard Foreman, Plays and Manifestos, (Hg.) Kate Davy, The Drama Review Series, New York University Press, New York, 1976 und Bonnie Marranca, The Theatre of Images, Drama Book Specialist, New York, 1977

²⁵² Wichtig ist hier festzustellen, dass Mangolte nicht nur aus Lust und Laune fotografierte, sondern von Foreman explizit beauftragt wurde seine Theaterstücke zu dokumentieren. Siehe Babette Mangolte, 1998, Seite 87

²⁵³ Babette Mangolte, 1998, Seite 88

Mangoltes Mission die auf der Bühne inszenierte Konfrontation des Imaginären mit dem Realen in der Zweidimensionalität der Fotografie darzustellen, spricht für ihre analytische Methodologie, technisches Können und Einfühlung in die Materie. Ihre bedachte und konzentrierte Vorgangsweise war von ihrer Erfahrung als ausgebildete Kamerafrau geprägt.²⁵⁴ Es war für sie nicht wichtig ein perfektes Foto zu machen, sondern die Performance in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren, ohne dabei dem Bedürfnis seine eigene Interpretation darzustellen zu verfallen.²⁵⁵

„The photographs should not represent me, or my taste, but should be just about what I was looking at. I felt that selflessness was of great importance in recording photographs that later could stand as documents. I had an enormous respect for the value of archives.“²⁵⁶

Für Mangolte war das Theater vorhersehbarer, da man zu Proben gehen konnte, bevor man bei der Generalprobe, oder während einer Vorführung seine Aufnahmen machte.²⁵⁷ Die Herausforderung für sie war sich nicht am Text zu orientieren. Es waren gerade Foremans Stücke, die sie, trotz ihrer geringen Englischkenntnisse zu begreifen schien:

„I never listened to the spoken text, as I was solely focused on visual matter.“²⁵⁸

Ihrer Einsicht folgend, dass was man sah nicht unbedingt dem entsprach, was zu hören war,²⁵⁹ verwehren sich ihre Fotografien gegen eine lineare Leseweise des simultanen und multiplen Geschehens auf dem Bühnenraum. Die Aufnahmen differenzieren zwischen dem Geschehen und seiner narrativen Struktur, sie widerstehen, wie Foremans Werk selbst, der Idee einer gültigen Interpretation. Die Transparenz des Kontexts, der sich zwischen dem von Mangolte gewählten Rahmen der Aufnahme und dem Gesamtszenario des Dargestellten einfügt,

²⁵⁴ Babette Mangolte, 2006, Seite 36

²⁵⁵ Babette Mangolte, 2006, Seite 36

²⁵⁶ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

²⁵⁷ Babette Mangolte, 2006, Seite 42

²⁵⁸ Babette Mangolte, 2006, Seite 41

²⁵⁹ Babette Mangolte, 2006, Seite 42

ermöglicht ein späteres Einstimmen in den sinnlichen Ablauf, auch wenn er sich jeglicher Narrative verweigert.²⁶⁰

3.1.4 Mangoltes Methodik

Mangolte fängt nicht nur die Stimmung als Chronistin der Performancekunst ein, sie übersetzt auch die Inhalte der von ihr abgebildeten KünstlerInnen und Ereignisse mittels Technik und Bildkomposition innerhalb deren in Auftrag gegebenen Dokumentarismen. Mitte der 1970er Jahre fand Mangolte eine Methodologie die sich zweier Modi des Dokumentieren in der Fotografie bediente:

„I settled on a practice that shifted back and forth within the bracket of two modes, an automat mode that I called „shooting without thinking“ and an urgent mode that I referred to as „shooting the specificity of the work.“²⁶¹

Es entsteht ein Bild der Performance, das die Repräsentationspolitik seiner Zeit und seines Kontexts bis heute in einer von der Dokumentarfotografie und -film geprägten schwarz-weiß Ästhetik reflektiert. Diese Ästhetik spielt für die diskursiven und ästhetischen Ansprüche der Konzeptkunst, für die Definition der Performancekunst und ihre offene Werkdefinition eine tragende Rolle. Sie markierte bis zu den 1980er Jahren den Mythos der Objektivität zu der von ihr analog aufgenommenen Zeit. Sie ist nicht der Unterhaltungsindustrie, sondern der Wissensproduktion unterzuordnen. In den letzten Jahren, im digitalen Zeitalter der YouTube Filmclips, hat sich endgültig das Verhältnis zwischen der farb und schwarz-weiß Abbildung umgekehrt. Die schwarz-weiß Ästhetik in Film, Werbung und Kunst steht heute nicht mehr für einen „objektiv“ dokumentarischen, sondern für einen „künstlerischen“ und persönlichen Blick der Fotografin. Projiziert wird eine kreativ imaginäre Dimension, die eine Bandbreite emotional gefärbter Zustände von der persönlichen Erinnerung zu einem von Nostalgie geprägten, politischen Handlungspotential in der Kunst beschreibt. Schwarz-weiß ist die Farbe einer immer wieder zu entdeckenden, anzukämpfenden und gleichzeitig anzueignenden Avantgarde. In dieser Umschreibung der Bedeutung von schwarz-weiß zu Farbe ist auch der

²⁶⁰ Lynne Cooke, Robert Whitman: Playback, in: Robert Whitman: Playback, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003, Seite 12

²⁶¹ Babette Mangolte, 2006, Seite 41

Umgang mit den Dokumentarismen der Performancekunst im heutigen Kunstbetrieb zu erklären. Mangolte Arbeiten, ob Film oder Fotografie, waren von der amerikanischen Konzeptkunst, dem strukturalistischen Film und dem französischen Cinema Variété geprägten Ästhetik eines Jean Rouch und Edgar Morin beeinflusst.²⁶²

Mangoltes theoretische Wurzeln liegen bei den Anfängen der Fotografie- und Filmgeschichte im 19. Jahrhundert und reichen bis hin zur aktuellen Diskussion um eine linear und kausal strukturierte Medien- und Fortschrittsgeschichte. Mangolte greift bis heute in ihrer Darstellungsästhetik auf eine Vielzahl von Quellen zurück, die sie in genuiner Weise in ihre unterschiedliche Werkprozesse einbringt. Die Quellen erstrecken sich von den historischen Vorbildern des frühen Stummfilms, dem russischen Avantgarde Kino und dem politischen Theater der 1920er Jahre bis hin zur neu aufkommenden Avantgarde der 1960er und 1970er Jahre, insbesondere der Konzeptkunst, des Feminismus und des Minimalismus.

Frühan ist sie sich der unmittelbaren Funktion aber auch der potentiellen historischen Rolle ihrer dokumentarischen Fotografien, Videos und Filme für die Geschichte(n) der Performance bewusst.²⁶³ Ihre Bilder dekonstruieren die scheinbare Einmaligkeit der Ereignisse. Sie werden als Teil einer Ökonomie der Reproduzierbarkeit dargestellt. Mangoltes Interessen spiegeln sich und verbinden sie zugleich mit den Interessen ihrer KollegInnen. Mangolte versuchte die mentalen Bilder einzufangen, die dem Publikum am wahrscheinlichsten in Erinnerung bleiben würden. Oft wurden diese, so Mangolte, zu den ikonischen Bildern der Arbeit:

„My first impulse was to decide where I should physically position myself to photograph. In some art performances this decision was more difficult than in theater or dance. After the camera position, the most important for me was to decide what lens I should use to find the proper scale between the performers' bodies, the actions that are performed and the space itself.“²⁶⁴

Mangolte verarbeitete nicht nur, sondern thematisierte ihre Erfahrungen mit anderen KünstlerInnen in ihrer eigenen Praxis. Sie ist sich der Unterschieden der Darstellungsmöglichkeiten zwischen dem Medium Film und Fotografie bewusst:

²⁶² Siehe Brian Price und Drake Stutesmann, 2004, Seite 37

²⁶³ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

²⁶⁴ Babette Mangolte, 2006, Seite 41 und 42

„There was no feeling of constraint in re to the rules I devised for myself. My own rules were somehow optional, as there was no need to justify any of my decisions. Although striving for objectivity in my documentation, I also valued my instinctive reactions in confronting the performance work. It is one of the most fundamental differences between my work as a photographer and my work as a filmmaker. While method and intuition are needed for shooting a film, for photography all you need is intuition. Furthermore, I believe that in shooting photographs, not only is an analytical response not needed, it is even a disadvantage.“²⁶⁵

Trotz ihres Insistieren auf ihre Intuition in der Komposition und Rahmung des Geschehens beim Fotografieren, ist es schließlich die technische Kontrolle über das Material, die ihr überhaupt erst ermöglicht „einfach automatisch abzudrücken“.²⁶⁶

„My only interest in photography lay in measuring myself against another subjectivity, the one that had shaped the performance, dance, theater that I was photographing. I was guessing what the other subjectivity was doing by taking the photographs his or her work deserved. I was interested in the work, not in the photography.“²⁶⁷

In ihrer fotografischen Praxis entwickelte sie eine spezifische Ausarbeitung verschiedener Blickstrategien und Aufnahmetechniken. Sie selbst beschreibt ihre Methode als eine differenzierte Arbeitsmethodik, die zwischen Intuition und Technik verankert ist:

1. Try to cover everything. Don't make choices on the spot. Shoot as much as possible - every change, action, and so on. Vary focal length and size, in order to have a choice of scale for certain actions.
2. Editorial decisions must not be made prior to shooting but after shooting, although you want to have some idea of what you are going to do. (see rule 4)
3. Be prepared to shoot several rolls of 35 mm film to print maybe only one photo. The contact sheets are what will stand as a record for the piece. Although they will not be published, they are the documentation you value. This practice preceded the illusion of documentation presented by VHS camcorder.
4. Know the performance before photographing it. Avoid taking pictures without having seen the piece at least once. Shoot the performance several times (on average two or three times).²⁶⁸

²⁶⁵ Babette Mangolte, 2006, Seite 39 und 40

²⁶⁶ Babette Mangolte, 2006, Seite 40

²⁶⁷ Babette Mangolte, 1998, Seite 84

²⁶⁸ Babette Mangolte, 1998, Seite 87

Mangolte wurde sich im Lauf der Zeit der Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Tanz, Theater und Performance immer stärker bewusst.²⁶⁹ So wurde zum Beispiel Performancekunst im engeren Sinne, die oft mit einer einzelnen Person in Verbindung gebracht wird, selten geprobt. Man hatte daher im Gegensatz zum Tanz und dem Theater, deren Aufführungen man zumindest zwei bis drei Mal sehen konnte, wenig Ahnung, was man fotografieren würde. Meist wurden die Aufnahmen während der eigentlichen Performance, vor einem möglicherweise überall anwesenden Publikum aufgenommen, anstatt bei Proben. Der Ort, an dem die Performance stattfand, war meist genauso unvorhersehbar. Bei den Performances ging es oft um ein Zusammenspiel ausgesuchter Requisiten. Der Umgang mit verschiedensten Materialien und dessen visuelle Mediation und Verwandlung durch und mit dem Körper der PerformerInnen stand im Mittelpunkt der Performances 1970er Jahre.²⁷⁰ Wie Mangolte sich erinnert, veränderten die meisten KünstlerInnen im Sinne der Aufführung als Teil eines Entwicklungsprozesses des Werkes, mit jeder Vorstellung ihre Inszenierung.²⁷¹ Mangoltes dokumentarische Leistung bestand darin, die ästhetischen und inhaltlichen Anliegen der Performances im Prisma ihrer eigenen Faszination mit dem was sie sah wiederzugeben.²⁷²

Im Vergleich zwischen Rainer und Browns Performances war Mangolte in der Lage deren unterschiedlichen Bewegungsmethoden in ihrer Dokumentation mitzudenken:

„ In looking at the pedestrian movement used by Yvonne Rainer in „Walk, She Said“ or the incremental examination of the organic gesture tailored on ones' body in Trisha Brown's „Accumulation“ (both from 1972). What you saw were two completely different movements, although they were both linked by their ordinariness. They had very different motivations: „Walk, She Said“ was narrative and „Accumulation“ was structuralist. Both choreographies called for photographs that showed some of the commonality of the movement but also the variance in the organizational concept. I didn't want my photographs to reduce the performance to a cliché or unduly simplify the work.“²⁷³

²⁶⁹ Babette Mangolte, 2006, Seite 41

²⁷⁰ Handmade, a conversation between Alice Maude Roxby and Babette Mangolte, in: Live Art On Camera, Performance and Photography, (Hg.) Alice Maude-Roxby, John Hansard Gallery, Southampton 2007, Seite 64

²⁷¹ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, Seite 257

²⁷² Alice Maude Roxby und Babette Mangolte, 2007, Seite 64

²⁷³ Babette Mangolte, 2006, Seite 39

Fast drei Jahrzehnte später blickt Mangolte kritisch auf ihr fotografisches Archiv zurück und erkennt im Laufe ihrer Tätigkeit als Fotografin der wichtigsten Performances ihrer Zeit, drei Phasen:

„There are three distinct periods, the first and very rich one from 1970 till 1973 or so, when I was experimenting and trying everything; the brilliant one that goes till around 1977, when I am done with the making of „Film Portrait“, in which I examined my photo practice; and the last phase that continued on and off until my last performance photographs in 1986, when I am treading water afraid to repeat myself.“²⁷⁴

Die Fotografie war ein Ausdrucksmittel für sie und half ihr in der ersten Hälfte der 1970er Jahre ihre eigene Stimme als Filmregisseurin zu finden. Der paradigmatische Wechsel kam für sie durch Selbstreflexivität. Dieses Bewusstsein ihrer eigenen Praxis und Methodologie gegenüber entwickelte sie während der Produktion von „The Camera Je, La Camera: I“.²⁷⁵

3.1.5 Mangoltes Kamera

In Filmkreisen wurde Mangolte primär für ihre Kameraarbeit für FilmemacherInnen wie Chantal Akerman, Michael Snow, Jean Pierre Gorin und Yvonne Rainer bekannt. Ab Mitte der 1970er Jahre produzierte Mangolte ihre ersten eigenen Filme. Diese wurden zu meist erst in den späten 1990er Jahren im Rahmen ihrer ersten Filmretrospektiven 1999 und 2000 uraufgeführt.²⁷⁶ Sie setzte sich, vor allem in ihrem frühen Filmwerk, mit den Darstellungsmöglichkeiten künstlerischer Performanz als soziale, prozessbedingte Akte und deren urbanen Umfeldern auseinander. Ihre ersten Filme „What Maisie Knew“ (1975),

²⁷⁴ Babette Mangolte, *After Words to My History (The Intractable)*, in: *Live Art On Camera, Performance and Photography*, (Hg.) Alice Maude-Roxby, John Hansard Gallery, Southampton 2007, Seite 135

²⁷⁵ „The Camera Je, La Camera I“ (1977) sollte ursprünglich „Film Portrait“ heißen. Siehe Mangolte, 2007, Seite 135

²⁷⁶ 1999 Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Mind Moving“ in der Galerie Nagel in Köln und dem British Council in Köln, (What Maisie Knew, The Camera:Je, The Cold Eye, Visible Cities und Four Pieces by Morris); 2000 Filmretrospektive „Babette Mangolte Kamera und Regie“, organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer. Bei dieser Filmretrospektive wurde zum ersten mal ihr Gesamtwerk gezeigt. 2002 Filmretrospektive Babette Mangolte, Sarah Lawrence College, New York. 2004 fand Mangoltes erste Filmschau in New York „The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“ im Anthology Film Archives statt.

„(Now) or Maintenant entre parenthèses“ (1976) und „The Camera Je, La Camera I“ (1977) sind als Reflexionen und Abhandlungen ihres Arbeitsalltages und ihrer dokumentarischen Praxis zu verstehen. In ihrem wichtigsten Tanzfilm der 1970er Jahre, „Water Motor“ (1978) mit Trisha Brown, kristallisiert und abstrahiert sich diese Erfahrung im Zusammenspiel mit der Choreographie Browns.

Für AuftraggeberInnen wie Yvonne Rainer, Joan Jonas oder Chantal Akerman ging es darum eine Bildsprache zu finden, die sich nicht mehr dem männlich dominierten Blick unterordnete. Ihr gemeinsames Anliegen war es, eine Bildsprache zu finden, die sich geschlechtsneutral gegen das Spektakel und der Vermarktung des Subjekts Frau als Objekt versteht und die Frage der Konstruktion des Blickes und seiner Beziehungen zu den Geschlechtern neu aufgreift. Gemeinsam ist ihnen allen desweiteren die Suche nach einer neuen, sozialpolitischen Formensprache, die medien- und genreübergreifend die Tradition der Kunst, des Films und des Theaters dekonstruiert. Es entstand eine zu erforschende parallele Aneignung kultureller Themen und formaler Gesten, die sich sowohl vor als auch hinter der Kamera niederschlug. Mangolte bedient in ihrem parallelen Schaffen als Fotografin und Filmemacherin ein Produktionsfeld der gegenseitigen Beeinflussung. War es zuerst die Fotografie, die Mangolte zur Performance brachte, so war es in Folge die Thematisierung der Fotografie in ihren Filmen, die sie zu ihren filmischen Tanzaufnahmen und ihrer langjährigen kinematografischen Zusammenarbeit mit einer Reihe von FilmemacherInnen und TänzerInnen führte. Diese Entwicklung beruht auf medialen Transkriptionen, die bis heute ein ineinander greifender Prozess und grundlegend für Mangoltes Methodologie sind

Mangoltes Kameraführung, Dokumentarfotografien und -filme erfüllten die Vorgabe der Bildinszenierungen aus Sicht ihrer AuftraggeberInnen, egal ob diese sich als PerformerInnen oder TänzerInnen im Bild, oder ChoreographInnen bzw. RegisseurInnen außerhalb des Bildes befanden. Die über Jahre anhaltenden Aufträge und Zusammenarbeit mit u.a. Trisha Brown, Yvonne Rainer und Joan Jonas sind Beleg dafür. Grundlegend war Mangoltes Fähigkeit sich in das Werk anderer einzudenken und einzufühlen.

Mangoltes Produktionsbedingungen lassen sich auf die unterschiedlichen Ökonomien der Freundschaften mit ihren AuftraggeberInnen zurückführen. Trotz ihrer regen Tätigkeit schien

Mangolte jahrelang nicht hinter den von ihr für sich und andere kreierten Bilderwelten in Fachkreisen und deren Öffentlichkeiten hervor zu treten. Die Rezeption in der Presse und in Fachkreisen ihrer filmischen und fotografischen Arbeiten während der 1980er Jahre ist, mit Ausnahme einiger wenigen Besprechungen und Erwähnungen, sehr gering.²⁷⁷ Ein Grund war ihr oft wechselnder Autorschaftsstatus in Kollaborationen, der bis heute zwischen „hired gun“, Expertin, Kollaborateurin und Autorin hin und her pendelt. Dies wurde nicht nur zur Hürde für ihre eigene Karriere als KünstlerIn und Filmemacherin. Mangoltes Kameraarbeit, Fotografien und Videos von Avantgarde Performances in der Kunst, im Tanz und im Theater können als eine in Kollaborationen oft angestrebte, autorenlose „dritte Hand“ verstanden werden, die sich der oder die AuftraggeberIn Mangoltes, natürlich mit deren Einverständnis, zu Nutzen machte. Das „Auftauchen“ Mangoltes eigener reduzierter Ästhetik variiert wie wir im Vergleich mit ihren eigenen Filme von den 1970er Jahren bis heute sehen werden.

In den letzten zehn Jahren kehrte sich diese Situation um. Mangoltes Vergangenheit und Können wird zur Inspiration und Materialquelle für die erfolgreiche Rezeption ihrer Fotografien, Filme und Installationen. Anhand der folgenden Beispiele aus der Performance-, Fotografie- und Filmgeschichte sowie in einem späteren Kapitel der Installationskunst Mangoltes soll die Inszenierung des Dokumentarischen, sowie das Dokumentarische im Inszenierten untersucht werden. Darin lässt sich in weiterer Folge dessen Bedeutung für das aktuelle Revival und die daraus entstehende Notwendigkeit einer Neu-Definition unsers medialen Verständnisses von Performancekunst ableiten.

Es gilt in Folge zu klären, auf welche Art und Weise Mangolte in ihren dokumentarischen und künstlerischen Aufnahmen von Performance die kulturpolitischen Wandlungen ihrer Zeit

²⁷⁷ Siehe folgende Kritiken die ich zu Mangoltes Arbeit während der 1970er Jahre fand: Babette Mangolte, Cinematographer and Film Maker in Discussion with Jackie Lansley, in: *Dance Now*, No. 21, März, 1982; D. Ranvaud, *The Cold Eye (My Darling Be Careful)*, *Monthly Film Bulletin*, The British Film Institute, London, Juli 1982; Peter Cook, *What Maisie Knew*, *Monthly Film Bulletin*, The British Film Institute, London, Juli 1982; *Camera Obscura* Interview with Babette Mangolte, *Camera Obscura*, Nr. 3/4, University of California Berkeley, Sommer, 1979; Wendy Perron, *Exporting Soho*, *The Soho Weekly News*, December 30, 1979; Jim Hoberman, *Controlling Influences*, *Village Voice*, New York 16., Oktober, 1978; J.C. Biette, *Girlfriends*, *Camera: Je*, *Cahiers du Cinema*, Paris, November 1978; Constance Penley, *What Maisie Knew: Childhood as Point of View*, Babette Mangolte, *Camera Obscura*, Nr. 1, Vol.2, Duke University Press, 1977; Richard Eder, *Play of Manty Titles Follows Them All*, *The Cast*, *New York Times*, 24. Dezember, 1977, abgerufen am 20.05. 2010 www.nyt.com/archives; NYT Film Critics, *Maisie and Sub Rose Shown at Whitney*, *New York Times*, 15. Januar, 1976, abgerufen am 20.05. 2010 www.nyt.com/archives; Yvonne Rainer, *Kristina (For a Opera)*, *Filmskript und Fotoessay Babette Mangolte*, in: *Interfunktionen Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen*, Nr. 12, (Hg.) Benjamin Buchloh, B.H.D. Buchloh, Köln, 1975; L.Skorecki, *Toulon 12e Festival du Jeune Cinema*, *Cahiers du Cinema*, Paris, September Oktober 1975

integrierte und als Teil der Ökonomie der Reproduzierbarkeit „einmaliger“ Ereignisse zum Ausdruck brachte. Im Prozess der Bildgenese ihrer Dokumentarismen, wie ich an Beispielen der Fotografie und des Filmes in den Dokumentationen von Trisha Brown, Robert Whitman, Joan Jonas und Yvonne Rainers Performances zeigen werde, findet eine simultane Überlagerung von Intention, Erwartung und Wahrnehmung statt. Das Resultat Mangoltes technischer Versiertheit und empathischer Einfühlung ist in Folge schwer vom Inhalt des von ihr aufzunehmende Geschehen loszulösen. Ihre Leistung, so versuche ich zu beweisen, ist in der Analyse der Performance als prozesshaftes und sich ständig in seiner medialen Rezeption wandelndes Werk mit zu berücksichtigen. Mangolte ist Teil verschiedenster Prozesse die vor, während und nach dem eigentlichen Ereignis schwer vom Inhalt getrennt zu analysieren sind.

Im ersten Teil dieses Kapitels bespreche ich die Aufnahmen Mangoltes der Außenraumperformances von Trisha Brown im Vergleich zu Aufnahmen von Straßenaktionen und Protesten aus der selben Zeit in New York City. Dieser Analyse folgt im zweiten Teil eine Besprechung von Mangoltes Zusammenarbeit mit Robert Whitman für seine Ur- und Wiederaufführung von „Light Touch“ (1976).

3.2 Fotografie und Performance im Öffentlichen Raum

Die Beziehung von Performancekunst und Stadtraum ist für die Rezeptionsgeschichte der interdisziplinären Kunstgattung Performance prägend. Zum einem ist unser Bild von Stadt als Schauplatz gesellschaftlicher und utopischer Inszenierungen ein von der Dokumentationsgeschichte konstruiertes. Zum andern ist die Sichtweise der Performancekunst auf die mediale Inszenierung (Film, Video, Fotografie) eines gesellschaftspolitischen Moments rückführbar. Die Performancefotografie im öffentlichen Raum steht an der Schnittstelle dieses Wechselverhältnisses zwischen Unmittelbarkeit und Medialisierung. Die PerformerInnen zielten darauf, die Vergegenwärtigung, Erfahrung, Durchdringung und Fragmentierung des illusionären Handlungsraums Stadt, der primär durch den Sehsinn erfahren wird, in ihren Szenerien zu integrieren und darzustellen. Im Gegensatz zum ‚erlebten‘ Blick auf der Straße sind die Spuren dieser Ereignisse in der Fotografie und im Film immer Produkt eines bereits gefilterten visuellen Wechselspiels. Zwei Etappen der Umschrift in ihrer innerlichen wie formalen Logik können rekonstruiert werden: die

Übersetzung der imaginären Projektionsfläche der Stadt in die Performancekunst und die der Performancekunst in die Fotografie. Mangoltes Dokumentationsfotografie und Kameraarbeit war Resultat aber zugleich auch prägender Faktor der Bildproduktion einer genuin modernen und urbanen Ephemerität, die für die Konzeptkunst und Postmoderne Ästhetik der 1970er Jahre bezeichnend ist. Eine der zentralen Fragen galt der Verbindung von Leben und Kunst, wodurch der Bildhintergrund zum wichtigen Teil der Arbeit wurde.²⁷⁸ Es ging nicht nur um die Darstellung, sondern auch um die künstlerische Aneignung des urbanen öffentlichen Raumes. In den Dokumentation und Werken dieser Zeit wurde die Stadt zum Handlungsraum und Schauplatz einer kritisch konzeptionellen Kulturproduktion.²⁷⁹ Mangoltes Aufnahmen der Außenraumperformances von Trisha Brown oder Robert Whitman, ihre eignen Filme wie „The Camera: Je, La Camera: I“, sowie ihre Kameraarbeit für Chantal Akerman in „News From Home“ (1976), waren für dieses Interesse impulsgebend.

3.2.1 Trisha Brown „Roof Piece“, 1973

Um diese Überlegungen an einem konkreten Beispiel zu illustrieren, möchte ich auf Mangoltes Fotografien der Tanzperformance „Roof Piece“ der amerikanischen Tänzerin Trisha Brown aus dem Jahr 1973 (Abb. 13) eingehen. Laut Brown und Zeitzeugen, war es eine Balance zwischen Chaos und Ordnung, die Brown mit Hilfe ihrer zum Teil aus dem Sichtfeld verstreuten TänzerInnen in „Roof Piece“ während einer Stunde auf den Dächern Lower Manhattans inszenierte. Mangolte beschreibt die Arbeit mehr als drei Jahrzehnte später auf ihrer Website:

²⁷⁸ Babette Mangolte, 2006, Seite 48

²⁷⁹ Ich möchte hier auf eine aktuelle Publikation verweisen, die sich mit dem Phänomen des Stadtraums New Yorks auseinandersetzt und Thema der Ausstellung „Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present“ vom 9. Juni via 27 September, 2010, im Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía in Madrid, war. Darin geht es laut Douglas Crimp um eine körperliche Aneignung des Stadtraumes und seiner verlassenen Orte während der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, die zum Schauplatz verschiedenster multi-medialer, künstlerischer Aktionen wurde: „These interim, unsanctioned, and unpatrolled spaces...became sites for a variety of art practices that took place outside the gallery but were not in any conventional sense public art, either: rooftop and vacant-lot performances by Lucinda Childs and Trisha Brown, filmed and photographed by Babette Mangolte in the early '70s, or the twenty-seven artist projects—performances, temporary sculptures, or enacted instructions by artists from Vito Acconci and John Baldessari to Richard Serra and Lawrence Weiner—documented (and at times created) by photographers Harry Shunk and Janos Kender for Willoughby Sharp's Projects: Pier 18, 1971.“ in: „Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices, 1970s to the Present“, (Hg.) Douglas Crimp und Lynne Cooke, Ausstellungskatalog, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía in Madrid, 2010

„Roof Piece“ was made of improvised movements influenced by the series „Accumulation“ and „Group Primary Accumulation“ choreographed by Trisha Brown in 1973, and how dancers positioned about a block apart over a large distance transmitted those movements. The distance was the numbers of city blocks in New York City from West Broadway and Houston to White Street and Church at the other end. Altogether the distance was seven blocks north to south and three blocks west to east.

The movement was improvised by Trisha Brown facing south and seen by the dancers closer to her facing North. Trisha was sending the movement down the line to Carmen Beuchat at the receiving end on White Street. After 15 minutes Trisha ducked below the ledge of the roof signaling to all the dancers on their rooftops that it was time for them to face South to be ready to transmit the movement originated by Carmen Beuchat on White Street back to Trisha Brown on the receiving end of the line. The total piece was two times fifteen minutes or thirty minutes plus duck-time.“²⁸⁰

Die Performance bestand wie ein Kontaktabzug Mangoltes zeigt aus einer Abfolge von einstudierten Bewegungen, die als visuelle Nachricht der Reihe nach von einer Person zur nächsten, durch Arm- und Beinbewegungen visuell weitergeleitet wurde. (Abb. 14) Die Bewegungsnachricht veränderte sich mit der Zeit und entschwand schließlich mit der immer größer werdenden Distanz. In „Roof Piece“ ging es um Präsenz und Verschwinden, Unmittelbarkeit und Nähe – Dichotomien, die sich auch in der Fotografie dieses auf den ersten Blick einmaligen Ereignisses erkennen lassen. Es ist das visuelle Äquivalent des bekannten Kinderspiels „stille Post“, in dem eine Nachricht von einer Person zur anderen weitergegeben durch Wiederholung bis zur Unkenntlichkeit verändert wird. Ausgangspunkt der Performance waren vierzehn TänzerInnen, die in gut sichtbaren orangefarbenen Gewändern eingekleidet einzeln auf über zwei Quadratkilometern Dachfläche in Lower Manhattan verteilt waren. Das komplexe Spiel zwischen Sehen und Nichtsehen war von der Positionierung auf der, sich über der Stadt erhebenden Landschaft abhängig. Don McDonough, beschrieb damals die Atmosphäre dieser Performance im Verhältnis zum Alltag der Stadt:

„In Manhattan one of the eerie things was that you were up in a completely different world, totally removed, and there were people going around shopping down below, cars were going past and trucks

²⁸⁰ Babette Mangolte, Roof Pice, auf www.babettemangolte.com abgerufen am 20.5.2010

were making deliveries, and nobody even knew this event was taking place except for the few other people who happened to be on rooftops that day.“²⁸¹

Die Entscheidung Browns und vieler anderer KulturproduzentInnen vom Studio, der Galerie oder der Bühne einen öffentlichen Raum zu markieren und in Anspruch zu nehmen, ist emblematisch für die Politisierung der Kunst dieser Epoche. Die urbane Öffentlichkeit war für die junge Kunstform Performance in den 1960er und 1970er Jahren ein nicht belegter und direkt konsumierbarer Projektionsraum verschiedenster Handlungs- und Bildstrategien. Der Stadtraum erwies sich als unmittelbares Forum, in dem der Bruch mit den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Ökonomien und Traditionen inszeniert und demonstriert werden konnte. Downtown New York wurde zum meist bespielten und reproduzierten Spielort der Performancekunst und mit der Zeit zum internationalen Export. Wendy Perron erklärt Ende 1979 in ihrem Artikel „Exporting Soho“ diesen Trend in der Visualisierungsstrategie der Performancekunst als Teil eines urbanen Zeitgefühls, das über seine Zeit hinaus lebte.²⁸² Mangoltes Fotografie von Browns Performance – fast zehn Jahre zuvor aufgenommen und mit 1971 zehn Jahre später interessanterweise falsch datiert – wurde zum ikonischen Bild dieser heterogenen Szene. Mangolte erinnert sich in einer Werkbeschreibung an die genauen Umstände:

„I shoot one roll of black and white photographs during the 30 minutes dance and the contact sheet printed on 16 by 20 inches paper, in its 24 frames, reveals the haphazardness of it all. Only one photograph from the roll was reproduced at first in the New York Times, then immediately in many other places making the photograph well known and this image is now considered to be the embodiment of the New York downtown art scene from the 1970s.“²⁸³

Der sonst nicht zugängliche und nur wenigen „Eingeweihten“ vorbehaltene Blick auf Manhattan, den Mangolte in ihrer wohl am häufigsten publizierten und gezeigten Fotografie einfängt, ist es der dieser Fotografie ihre Bekanntheit bescherte. Es liegt in der Sache, dass eine auch noch so gute Fotografie, den Ablauf der Ereignisse nicht beschreiben kann. Trotzdem hat Mangolte die Grundidee der stillen Post, einer Nachricht die von einem zum

²⁸¹ Ausschnitt aus einem Transkript eines Vortrages von Don McDonaugh in: Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avantgarde since 1970*, The University of Chicago Press, Chicago 1998, Seite 140

²⁸² Wendy Perron, *Exporting Soho*, *The Soho Weekly News*, December 30, 1979, Seite 28

²⁸³ Babette Mangolte, Trisha Brown „Roof Piece“ 1973, auf www.babettemangolte.com abgerufen am 20.5.2010

nächsten geht und nur wenige erreicht und sich ständig verändert, auf ihre Fotografie übertragen. Denn, es nur wenige ZuschauerInnen die damals die Informationen hatten und die Befugnis auf ein Dach zu steigen. Es ist dieser einzigartige Zugang der ChronistInnen zum Geschehen das für die Exploration neuer öffentlicher Räume emblematisch ist, dargestellt wird. Für Mangolte ist das Potential dieser spezifischen Fotografie auf verschiedenen Ebenen zu lesen:

„When examining why this singular photograph is so powerful you notice that the dancer in the foreground is seen from the back looking at the vista in front of her and echoing in her movement the line of the roof where she stands. Two large water towers seem to dominate left and right of the space. ...But it is because the photo is in black and white that the effect is so strong. The dancer's body is just other speck of gray, almost like an afterthought. Black and white erases the dancers and highlights the display of the New York roof architecture seen as glistening white roofs and massive water tower that dwarf the bodies.“²⁸⁴

Das nicht fassbare Gebirge der Stadt aus der Vogelperspektive wird zur perfekten Metapher für das Begehren nach dem Entdecken und Unsichtbaren, wie Perron beschreibt:

„The photo shows the rooftops of Soho loft buildings hazing off into the distance. ... It's an image that reveals a unique conception of the relationship of person to environment. Rooftops are like basements, or closets: they aren't meant to be seen. When they are deliberately shown to you, you get the feeling you are seeing the inner workings of something.“²⁸⁵

Mangolte nahm nicht nur einige dutzende Fotografien von Trisha Browns Performnce auf, sondern auch einige Bänder Farbvideo, das ebenfalls das Geschehen und die Verkettung der visuellen und akustischen Signale über den Dächern einfing. (Abb. 14b) Mangolte überarbeitete diese Material 2004 für eine Ausstellung in der TATE Liverpool und zeigte sie als drei Kanal Videoinstallation unter dem Titel „Roof and Fire Piece“. Die fixe Einstellung der Videokamera zeigt die Bewegung der PerformerInnen, vermittelt jedoch in seiner Komposition und flachen Bildqualität weder die Spannung der Situation, noch das urbane Gefühl der Großstadt New Yorks an diesem heißen Sommertag. Im Vergleich zum Video lässt

²⁸⁴ Babette Mangolte, Trisha Brown „Roof Piece“ 1973, auf www.babettemangolte.com abgerufen am 20.5.2010

²⁸⁵ Wendy Perron, 1979, Seite 28

die Fotografie ein atmosphärisches Bild entstehen, das die TänzerInnen sowohl als Individuen als auch als zu einer Gruppe Zugehörige in einer Landschaft aus Wasserspeichern, Antennen und Kaminen, auf den Flachdächern Downtowns, zeigt. Dieser Vergleich zeigt uns, dass eine Fotografie die Dynamik einer Performance unter Umständen treffender einfangen kann als eine Videoaufnahme.

Die Frage des Unterschiedes zwischen der Performance als einzigartiges Ereignis und seiner Dokumentation lässt sich nicht beantworten. Denn es gäbe eine unendliche Reihe an Schilderungen und Erfahrungen die es gälte hier in Vergleich zu ziehen, um eine Rekonstruktion des ursprünglichen Ereignisses zu erlangen. Der Eindruck der Choreographin, das Erlebnis der ZuschauerInnen, die Einschätzung der Kamerafrau und die Erfahrung der TänzerInnen würden sich ohne Zweifel gegenüberstehen. Jede dieser Personen würde ein anderes Bild aufzeichnen. Insofern lässt sich die Frage des Vergleiches nur darin beantworten, dass Brown bei der Sichtung der Kontaktabzüge Mangoltes sich für dieses spezifische Foto (Abb. 13) entschied, da dieses ihre Vorstellung, Intention und Erfahrung der Performance „Roof Piece“ am meisten einlöste.

Die Differenzierung der Performance und ihrer materiell unterschiedlichen Rezeptionsbedingungen, als Ereignis, als einzelne Fotografie, oder als Video ist für die Dialektik des Performativen und Bildhaften emblematisch. Sie lassen sich in Mangoltes Dokumentationen mit gesellschaftspolitischen Anforderungen und Bedürfnissen in Bezug stellen. Mangolte betreibt eine Bildpolitik, die die Perspektive auf das Ereignis immer mit in Frage stellt aber auch die Radikalität dieser Ereignisse darstellte. Dies möchte ich auch anhand der nächsten Aufnahmen Mangoltes von Browns Performances aufzeigen.

3.2.2 Protest und Performance Trisha Brown „Group Accumulation“ Serie 1973 und Strassenaktionen in New York

Wie es aussieht wenn sich Menschenmassen versammeln, um einem öffentlichen Spektakel beizuwohnen, ist aufgrund der Unmenge von Bildern in Massen- und Fachmedien ein ebenso gewohnter Anblick wie der einer anonymen künstlerischen Aktion während einer Demonstration. Wie gestaltet sich das Bildverständnis einer politischen Performance im

öffentlichen Raum im Gegensatz zu einer im Rahmen einer politischen Demonstration stattfindenden Performance? Das heißt, wie lässt sich die Performance im öffentlichen Raum, die ja von der Politik der Straße lebt, mit einer Kunstaktion als Teil eines Demonstrationzuges vergleichen?

Als Browns TänzerInnen sich 1973 Mitten in New York City im Zentrum der Einkaufspiazza McGrawHill auf die Erde legten um die minimalistisch repetitive Choreografie von "Group Accumulation" auszuführen, sammelte sich schnell eine Menge aufmerksamer PassantInnen. (Abb. 15) Die Präsenz des sich gegen den Strom stellenden Körpers im öffentlichen Raum war in den letzten zehn Jahren zu einem mehr oder minder gewohnten Anblick geworden. Oft stellten sie im Rahmen der Bürgerrechtsbewegung und der Anti-Vietnam-Kriegsdemonstrationen ab Anfang der 1960er Jahren die Grenzen der Gesellschaft, die Kriegspolitik der USA, aber auch den Amerikanischen Traum selbst in Frage. Das Publikum und die ProtagonistInnen kannten im Moment ihres Zusammentreffens ihre Rollen und Funktionen. Im Rahmen einer Straßenperformance wurden sie zu einer Einheit. Ein Blick auf einzelne, von Trisha Brown oft verwendete Fotografien aus der Serie, sowie ein Ausschnitt eines Kontaktabzuges ist für Mangoltes Positionierung im Verhältnis zu den TänzerInnen aufklärend. Ihr Kamerablick zeigt die Körper der TänzerInnen immer in Relation zu den präsenten, aber auch zu den potentiellen ZuschauerInnen. Auch in den Fotografien, die Mangolte zu einer weiteren Ausführung von Browns „Group Accumulation“ Serie machte, „Group Accumulation in Central Park“ 1973 (Abb. 16), wird Mangoltes Methodologie performative Aktionen im öffentlichen Raum zu fotografieren in der Sequenz der Bilder des Kontaktabzuges deutlich. Sie selbst sieht den Kontaktabzug als wichtiges Instrument, das in seiner Vielzahl an Bildern und Kompaktheit immer eine Geschichte des Ereignisses erzählt:

„Eine möglichst umfassende Fotodokumentation zu machen, in der alle sukzessiven Phasen eines Ereignisses nachvollziehbar sind, war für mich erstrebenswerter als eine einzelne perfekte Aufnahme. Denn wie wir heute wissen können diese ikonischen Einzelaufnahmen irreführend sein.“²⁸⁶

Die auf dem Kontaktabzug dargestellte Bildfolge 25 bis 27 und 30 bis 32 (Abb. 17) zeigt uns Mangoltes Bewegung um eine Gruppe von vier TänzerInnen, die auf einer Wiese im Central Park am Boden „Group Accumulation“ tanzen. Mangolte kommt auf einen kleinen Teich zu,

²⁸⁶ Babette Mangolte, 2006, Seite 39

der im Central Park auf der Upper West Side Mannhattans auf der Höhe des Dakota Gebäudes gelegen ist. Die nächste Bildfolge wurde von ihr den Wiesenhang entlang gehend und einzelne Zuschauergruppen passierend aufgenommen. Die Gruppe der parallel zueinander im Gras liegenden vier TänzerInnen scheint auf Bild 27 weit entfernt von Mangolte. In der nächsten Bildfolge steht Mangolte auf der anderen Seite der PerformerInnen. Die Kamera ist auf den leicht ansteigenden Wiesenhang hinauf gerichtet. Doch gleich im nächsten Bild tritt sie wieder zurück und geht weiter, entfernt sich vom Geschehen. Mangolte sagte hiezu:

„Obwohl ich bei der Dokumentation Objektivität anstrebte, zählte ich ebenso auf meine instinktiven Reaktionen in Anbetracht der Performances.“²⁸⁷

Es ist wie eine vom Zufall des Zusammenkommens gesteuerte Bildserie. Auch die folgenden Bilder, in denen zwei Männer, in einer ähnlichen Schrittbewegung wie die Tänzer das linke vor das rechte Bein setzend, an vier den Wegrand säumenden Frauenkörpern vorbeigehen und von der anderen Seite des asphaltierten Parkweges aus aufgenommen wurden, stellen eine Begegnung im öffentlichen Raum dar, die als Zufall sowohl für die Performance vor Ort als auch für die Fotografie inszeniert wurde.²⁸⁸ (Abb. 18) Mangolte meint, dass es wie beim Film für das Fotografieren wichtig sei Volumen darzustellen und dem Bild Dreidimensionalität zu verleihen.²⁸⁹ Ihr Bestreben war es den Kontext zu garantieren und „mehr als Objektivität bloß zu implizieren.“²⁹⁰

Vergleicht man die Fotografien von Browns Choreografieserie "Group Accumulation" mit Fotografien einer Gruppe weiß verhüllter und geschminkter Frauen in einem Demonstrationszug 1972 gegen den Vietnamkrieg durch Downtown Manhattan (Abb.19) aus dem selben Jahr, werden folgende Gemeinsamkeiten deutlich. Mangolte fokussiert in beiden auf das Verhältnis zwischen der Bewegungsdynamik des Geschehens und seiner unmittelbaren Umgebung. Die Bildfolge in Mangoltes Kontaktabzügen der Demonstration in der Nähe des Lincoln Centers, ebenfalls in der Upper West Side Mannhattans, zeugt nicht nur von ihrer Reaktionsfähigkeit, sondern spiegelt ebenso die von der Kinematografie

²⁸⁷ Babette Mangolte, 2006, Seite 39

²⁸⁸ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang Seite 254

²⁸⁹ Babette Mangolte, 2006, Seite 38

²⁹⁰ Babette Mangolte, 2006, Seite 39

beeinflussten Bewegungsrhythmen der Fotografin im Verhältnis zur Menschenansammlung. Mangolte bewegte sich den Auslöser abdrückend auf eine Gruppe Protestierender mit Transparenten auf einer Straßenkreuzung zu. Sie geht auf das Gewirr von Transparenten zu, mitten durch von rechts nach links vorbeigehende Menschen. Sie folgt ihnen, bleibt aber bereits im nächsten Bild am Rande stehen und verliert Anschluss. Eine Gruppe verhüllter Frauen erscheint in der Distanz. Sie demonstrieren ihre Wut in weiß umhüllter Trauer. Das nächste Bild auf dem Kontaktbogen ist eine Nahaufnahme des Gesichts einer dieser Frauen. Die nächste Fotografie zeigt die Gruppe von Frauen wieder aus einigen Metern Distanz schräg an Mangolte vorbeigehend.

Der Kontaktabzüge zeigen wie schnell Mangolte ihren Blickwinkel und ihre Position wechselt. Die Distanz zu den von ihr anvisierten Bildmotiven ist eine kinematografisch geprägte Sprache, die sich der Inszenierung der Dokumentarismen eines Cinéma Variétés zu bedienen weiß. Erst in der nächsten Bildfolge wird der Kontext des Geschehens erklärt. Ein Demonstrationszug geht frontal durch die Straßenschluchten New Yorks auf Mangoltes Kamera zu. Die Menge kommt näher, geht an ihr vorbei und umschließt sie.

Mangoltes Komposition steht für das Bestreben der Zeit, in der Kunst und im Visuellen Ausdruck für die Verschränkung des öffentlichen, privaten und medialen Raum zu bieten. Wenn Mangolte den Kontext in ihren Bildverlauf mit einbezieht, also gegen den Strom der DemonstrantInnen läuft, oder wie bei „Group Accumulation“ die TänzerInnen im Park umkreist, bietet sie der Choreografie des Geschehens die größtmögliche Projektionsfläche. Es ist das Verhältnis zwischen dem Subjekt und der anonymen Masse vor der Kulisse der Metropole New York, das sich sowohl im Leben als auch in der Kunst abspielt und auf unterschiedlichste Weise seinem Publikum begegnet und vermittelt wird.

3.3 Die Performance und ihr Publikum

Mangoltes Fokus richtete sich auf die vor der Kamera liegende Struktur des Raumes, die dem performativen Ereignis als Proszenium diene. Dieser Rahmen unterstreicht den physischen Kontext, der immer auch vom Sozialen geprägt ist. Mangoltes Augenmerk lag aber auch auf dem Bewegungsraum der PerformerIn, der mit dem Bühnenraum eins wird. Der

perspektivische Ausgangspunkt ihres Blickes orientierte sich nicht nach der Befindlichkeit und Position des Publikums, wie bei Peter Moore (Abb. 20) , oder Gianfranco Gorgoni (Abb. 21). Die erste Frage, die sich Mangolte stellte, war die nach der Choreografie ihrer eigenen Positionierung im Verhältnis zu dem, was sie darstellen wollte:

„Where do I stand? ...What is the point of view of the camera I am using to record something? The camera person is not the one to decide where the camera should go, but still, she is the one who, knowing the effect which goes along with the camera being in one position or another, is the one who is able to explain....and eventually affect the way things look.“²⁹¹

Formal wird in diesem Moment das Verhältnis der Projektionsfläche zur Dreidimensionalität des Raumes und den darin vorgegebenen Grenzen der Bewegungen festgelegt. Mangolte fokussiert ihren Bildausschnitt aber auch nicht nur auf den/die PerformerIn in Nahaufnahme, wie es in den 1980er Jahren üblich wurde.²⁹² Ihre Position liegt zwischen dem Geschehen, dem Publikum und dem Ort der Performance. Diese Methode ist emblematisch für ihre Praxis, möglichst der Intention der PerformerIn entgegenzukommen und in ihrem Ansinnen, wenn auch unmöglich, „objektiv“ zu sein. Mangolte kreierte und stellte in ihren Aufnahmen ein Spannungsverhältnis dar, das die Spezifität des Momentes aber auch des Ortes einfing. In ihren Fotografien wird das Verhältnis der Körper und Gesten zum Raum innerhalb der Komposition des Bildraumes deutlich. Mangolte konzentrierte sich nicht auf einen Bildmittelpunkt, z.B. die PerformerIn, sondern spannte ein Netz vieler Verhältnisse auf, inmitten dessen die Performance als Teil eines Ganzen ihren Platz fand. Für Mangolte implizierte der/die PerformancekünstlerIn durch die Darstellung einer Fülle von Handlungen ein spezifisches Verhältnis zum Publikum:

“Dieses Verhältnis war der Schlüssel zum Verständnis der Performance. Die Herausforderung für die FotografIn bestand darin, die Interaktion der PerformerIn(nen) mit dem Publikum im Raum sichtbar zu machen.“²⁹³

²⁹¹ Jacky Lansley, 1982, Seite 4

²⁹² Alice Maude Roxby und Babette Mangolte, 2007, Seite 65

²⁹³ Babette Mangolte, 2006, Seite 42

Anders gesagt, Mangolte bildet nicht nur die Performance als Ereignis ab, sondern vermittelt den Prozess, der ein Ereignis zu einem Bild werden lässt. Vor allem ihre Kontaktabzüge zeigen uns wie sie sowohl die Intention des zu Dokumentierenden thematisiert als auch den Prozess der Dokumentation selbst Raum lässt. Es geht Mangolte nicht um Autorschaft, sondern um die Vermittlung des Affekts der Performance. Dieser Moment des Umschlags vom Ausdruck zur Aufzeichnung wird in ihrer eigenen Bildkonstruktion gespiegelt. Die Präsenz und Position der Kamera bestimmt nicht nur das Ereignis und seinen Kontext mit, sondern vertritt die Funktion und Rolle der BetrachterInnen als ChronistIn. Es entsteht eine gegenseitige Einschreibung ins Bild, die auch durch den/die BetrachterIn der Fotografie eine Fortsetzung findet. Primär ging es ihr um immer um den Versuch der Darstellung des Prozesses der Reproduktion im Wechselspiel der unmittelbaren, visuellen Wahrnehmung, die niemals faktisch oder unmittelbar sein kann:

„I don't show facts, I implicate perception. What they think, becomes visible through what I see.“²⁹⁴

Mangolte eröffnet den ZuschauerInnen die Möglichkeit, die von den KünstlerInnen vorgenommenen Verschiebungen der repräsentativ festgeschriebenen hetero-normativen Repräsentationsmuster wahrzunehmen. Als Fragment und Multiplikator lotet hier die Dokumentation der Performancekunst das Potential ihrer rekursiven Selbstbezugnahme aus, in der 'das Andere' in sich selbst greifbar wird.

Mangolte akzentuiert im Rahmen der Technik des medialen Erscheinungsbildes die Bewegungsgeschwindigkeit der Körper, ihre Nähe oder Distanz zum Publikum, die intime oder öffentliche Atmosphäre, die Physiognomie des Raumes und seine Bestimmung als Galerie, Theater oder Tanzstudio, ohne jemals auf das, was getan wird, oder auf die Performance selbst einzuwirken. Mangolte entwickelt in ihrem Bildmaterial einen Stil, der zwar den Kern des Geschehens trifft, aber seine Distanz gegenüber dem Dargestellten und seiner ProtagonistInnen halten kann. Ihre meisten Aufnahmen sind durch ein kaum wahrnehmbares Abschweifen von der Zentralperspektive erkennbar. Ihre Nicht-Identifikation mit den PerformerInnen und den BetrachterInnen, sondern Konzentration auf das, was sie durch den Apparat sieht, erzeugt eine Distanz zum Geschehen im Netzwerk der Blicke.

²⁹⁴ Unveröffentlichtes Interview von Alice Kloege mit Babette Mangolte vom 24. September, 1999 Archiv Babette Mangolte, New York, 1996, ohne Seitenangabe

Mangoltes Fotografien differenzieren in ihrer Komposition zwischen dem Geschehen und seiner Struktur. Die Transparenz des Kontexts, der sich zwischen dem von Mangolte gewählten Bildausschnitt und dem Szenario des Dargestellten einfügt, ermöglicht ein späteres Einstimmen in den sinnlichen Ablauf der von ihr fotografierten Performances, wie die Robert Whitmans, auch wenn diese sich jeglicher Narrative verweigern.²⁹⁵

3.3.1 Robert Whitman „American Moon“, 1960/76

Reproduktionsprozesse direkt in der Repräsentations- und Rezeptionspolitik mitzudenken und zu aktivieren entsprach dem progressiven Zeitgeist in der Kunst der 1970er in New York.²⁹⁶ Einer der Hauptvertreter, Robert Whitman, beauftragte Babette Mangolte mit der Dokumentation seiner Performances. Diese Performances sind für Mangoltes dokumentarische und künstlerische Praxis beispielgebend. Whitman arbeitete als einer der ersten mit dem Medium der Videoinstallation bereits in den frühen 1960er Jahren. Als einer der ersten KünstlerInnen setzte er bewegte Bildmedien, ob Video- Film oder Diaprojektionen immer seinen Inhalten und Aufführungsorten entsprechend, also orts- und situationsspezifisch ein. Für Mangolte waren es insbesondere Whitmans Performances, die die Reaktion des Publikums miteinbezogen.

Eine der bekanntesten Fotografien, die Mangolte von einer Whitman Performance aufnahm, ist eine schwarz-weiß Aufnahme des Publikums während der Wiederaufführung des Happenings „American Moon“ im Jahr 1976. (Abb. 22) „American Moon“ ist die erste zur Wiederaufführung bestimmte Arbeit, die Whitman inszenierte. Sein Ziel, die Spannung zwischen Performance, Publikum und Architektur als eine Art „Performance Environment“ zu inszenieren, wird bereits auf den ersten Blick sichtbar. Das Publikum wurde in Gruppen aufgeteilt und in kleine, tunnelartige Kojen platziert, die sich in einem Halbkreis angeordnet zur Performance hin öffneten und gleichzeitig Teil dieser waren. Jede Gruppe konnte das Geschehen von ihrem eigenen Fenster aus sehen und auch die anderen BetrachterInnen

²⁹⁵ Lynne Cooke, Robert Whitman: Playback, in: Robert Whitman: Playback, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003, Seite 12

²⁹⁶ In der Kunstgeschichte wurde diese Sensibilität und dieses Interesse erste in den frühen 1990er Jahren aufgegriffen. Siehe Auslander, 2006, und Frazer Ward, Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century, Winter 1997.

verfolgen. Die Handlung verläuft ohne Worte, sie ist eine Ansammlung von Ereignissen. Die Happenings waren physisch und unmittelbar. Whitman zu „American Moon“:

„I want the tension between the rational mind and the will that wants to become one with the performance. At the end you have the fusion of the will and rational of the mind.“²⁹⁷

Die Dynamik der Bewegungen der PerformerInnen die Objekte herumtrugen im Zusammenspiel mit der Bewegung und Erscheinung der selben Objekte, als Aufnahme großflächig projiziert (Abb. 23), strotzten der Schwerkraft. Egal ob groß, klein, schwer oder leicht, alle bewegten sich schwerelos durch den Raum. Es entstand ein Environment in dem intime und zugleich kollektive Erlebnisse inszeniert wurden. Nach einiger Zeit ermutigte Whitman seine ZuschauerInnen einen eigenen Parcours durch das Geschehen aus durchsichtigen Folien, Tüchern und Körper zu wagen. In Mangoltes Fotografien werden die Körper der AkteurInnen und ZuschauerInnen Teil der Bewegungsdynamik und des abstrakten Raum- und Zeitgefüges der Performance. Aus dieser Kohärenz der Ereignisse entsteht ein Bild, das für Mangolte immer in Relation zum Raum steht:

„I think space is the thing I assimilated in my way of shooting photographs, because it is always the only thing which is anchoring gesture, anchoring size, group arrangements, solo work, whatever. I got it because it was there in the air.“²⁹⁸

Annette Michelson präziserte im Zusammenhang mit Stanley Kubrick's 1969 entstandenen Film „2001: A Space Odyssey“ ein Begehren des Films, das auch für die Kunst und ihren Umgang mit Körper und Raum emblematisch ist. Der Film, so Michelson, erzeuge eine Synthese, in der die Bedeutungen und Metaphern der Medien radikalisiert würden:

„It is precisely because form and surface command the most immediate and complex intensity of physical response that they release a wild energy of speculation, confirming, even if they modify, the character and options of the medium.“²⁹⁹

²⁹⁷ Robert Whitman Zitat in der Chronologie, in: Robert Whitman: Playback, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003, Seite 202

²⁹⁸ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, Seite 264

²⁹⁹ Annette Michelson, Bodies in Space, Artforum Februar 1969, Seite 56

Die Übernahme und Aneignung der Raumforschung wird zur narrativen Metapher und zum formalen Prinzip, das sowohl in den verharrenden, schwerelosen Körpern der Raumkapsel in Kubrick's Film als auch in Whitmans „American Moon“ zur Projektion eines intellektuellen Spektakels der Exploration wird.³⁰⁰

In ihren Ambitionen realen Raum zu durchbrechen sind die Aufführungen Whitmans einzigartig.³⁰¹ Whitman beschreibt das Credo seiner surrealen und fantastischen Performances, die er aufgrund ihrer Wiederaufführbarkeit als „Theater Works“³⁰² bezeichnet, als Geschichten physischer Erfahrungen und realistischer Beschreibungen einer Welt der Dinge, in der die Fantasie ein Objekt unter vielen ist:

„It is like a street or rain. It is a product of physical events.... The fantasy exists as an object, as a central physical entity, and as part of the story that you tell about other objects.“³⁰³

Ob Theater, Performance, Film, Zeichnung, Skulptur oder Malerei – seine Performances wurden treffend von Sally Banes als „fairy tales for the Americans“ beschrieben:

„they alchemically combined and transmuted the most quotidian objects and images into improbably fantastic events imbued with a magical mythic aura.“³⁰⁴

Whitman gilt als einer der Vorreiter der Performancekunst der 1960er Jahre und als Erkunder neuer technischer Errungenschaften. Seine Filminstallation aus den frühen 1960er Jahren zählen zu den ersten dieser Art. Sein Interesse am Verhältnis zwischen Theater und neuen Medien sowie der Spannung zwischen Malerei und Skulptur greift den Erkenntnissen der Medien- und Performanztheorie der 1990er Jahre bereits drei Jahrzehnte zuvor voraus. Whitman war genauso inspiriert vom Drei-Manegen-Zirkus, mit seinem fantastisch-multimedialen Getümmel und sozialen Ritualen zwischen Clowns und Objekten, wie von den legendären inter-medialen Performances John Cages am Black Mountain College im Jahr

³⁰⁰ Annette Michelson, 1969, Seite 56

³⁰¹ Lynne Cooke, 2003, Seite 10

³⁰² Lynne Cooke, 2003, Seite 12

³⁰³ Robert Whitman, A Statement, in: Michael Kirby, Happenings: An Illustrated Anthology, E.P.Dutton, New York 1965, Seite 136

³⁰⁴ Sally Banes, Dream Time in a Warehouse, Village Voice, 23 November 1982, Seite 105

1952, Allan Kaprows „18 Happenings in 6 Parts“ (1959), oder Robert Rauschenbergs „Pelican“ Performance 1963 in New York.³⁰⁵ Als Student von Alan Kaprow, dem Erfinder des Happenings in den späten 1950er Jahren, entwickelte er mit seinen Kollegen Lucas Samaras, Robert Watts, George Brecht und George Segal eine multi- und inter-disziplinäre Praxis, die ihren Platz in der Kunstgeschichte zwischen den Bereichen Fluxus, Happenings und Expanded Cinema findet.³⁰⁶ Das Theater wird zu einer Zeitkapsel, in der die ZuschauerInnen die Passagiere werden, die vom Abheben bis zum Ankommen den Raum und die Dimensionen des Körpers als ein Theater des Bewusstseins entdecken.

3.3.2 Robert Whitman „Light Touch“, 1976

„Light Touch“ (Abb. 24) war die letzte Performance einer Reihe von Wiederaufführungen seiner wichtigsten Performances aus den 1960er Jahren, die in jenem Frühling präsentiert wurde.³⁰⁷ Die Performance „Light Touch“ wurde 1976 anlässlich Whitmans Performance-Retrospektive „Robert Whitman: Theater Works, 1960 - 1976“ von der Dia Art Foundation in New York in Auftrag gegeben.³⁰⁸ Diese wie andere Arbeiten wurden von Whitman für einen spezifischen Raum entworfen, dessen Eigenschaften ein essentieller Bestandteil Teil des Gesamtwerkes wurden. Für Whitman wurde der Ort seiner Retrospektive, eine Lagerhalle mit Laderampe im Meatpacking District in Downtown Manhattan, der zugleich auch Aufführungsort seiner anderen Stücke war, die Inspiration für „Light Touch“:

„The making of the piece in its final form had to take place while working in the space. Because the nature of the space would determine exactly how and what would be done, the only work that we

³⁰⁵ Lynne Cooke, 2003, Seite 10

³⁰⁶ Robert Whitman, 1965, Seite 136

³⁰⁷ Zwischen dem 8 April und dem 15 Mai 1976 wurden von der Dia Art Foundation folgende Performances in der 589 Washington Street New York organisiert: Prune Flat (1965), Salad P.N. (1974), Flower (1963), American Moon (1960), Night Time Sky (1965), Untitled (Film Images, 1960 - 1976) (1976), Prune Flat (1965) und Light Touch (1976). Die Dia Art Foundation verpflichtete sich zu dieser Zeit Projekte von KünstlerInnen zu präsentieren die den traditionellen Rahmen amerikanischer Institutionen sprengten. Whitmans Werk galt als untypisch und einzigartig und wurde aufgrund seiner interdisziplinären Qualitäten und seiner Einflussnahme auf das Theater wie auch die Kunst gefördert.

³⁰⁸ Sowohl „Light Touch“ (1976) und „Prune Flat“ (1965) wurden zum ersten mal 1976, zum zweiten mal im 1982 und zum dritten mal im Rahmen von Robert Whitmans Retrospektive in der Dia Art Foundation New York 2003 aufgeführt.

could do ahead of time was shooting film...When the space was finally found in mid-March, the floating ideas had to either float on out or form themselves into the work. “³⁰⁹

In „Light Touch“ wurden die Eigenschaften des Lagerraums zur bestimmenden räumlichen und inhaltlichen Struktur der Arbeit. Die Performance war so konstruiert, dass die PerformerInnen, die Requisiten, die Filme und das Geschehen im Raum zwischen den ZuschauerInnen und der Straße, den Standort markierten und vermittelten.

Mangolte wurde von der Dia Art Foundation und Whitman beauftragt alle Aufführungen dieses Frühjahrs 1976 fotografisch zu dokumentieren. Hauptziel der Performances war es die mentale Bewegungsmöglichkeiten der BetrachterInnen zu erproben. Whitman beschreibt das Stück als eine Passage der Gedanken, die durch das Physische in das Bildhafte und durch das Bild wieder zurück zur Realität findet.³¹⁰ Die folgende Analyse bezieht sich auf das Verhältnis der Performance als Geschehen und seiner Darstellung in der Fotografie Mangoltes. Die Trennung zwischen der Intention der Bildinszenierung und dem Geschehen selbst ist stellenweise nicht differenzierbar und ist damit Ausdruck der engen Kollaboration zwischen Whitman und Mangolte. Auf die Frage welche Anweisungen Whitman ihr gab, antwortete Mangolte wie folgt:

„He did not say anything specific. It happened the way it did, because I think he spent two to three weeks preparing the performance and I was there pretty much every day. So I saw how he worked, and I did not take photographs at the beginning. Once „Light Touch“ was playing, I documented the work every other day. I saw it unfold, as I was looking around what was going on. There was an equal understanding, because it was important for me to understand what Bob really wanted with the piece.“³¹¹

Das Publikum saß in der Garage bzw. Lagerhalle.³¹² Die Blicke waren auf das Ladedeck der Laderampe gerichtet. Als sich die Rampe später öffnete, sahen sie direkt auf die Washington

³⁰⁹ Robert Withman, Light Touch, 1976, in: Robert Whitman: Playback, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003, Seite 99

³¹⁰ Robert Withman, 2003, Seite 99

³¹¹ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang Seite 262

³¹² Ich beziehe mich in meinen Beschreibungen auf Whitmans Werkbeschreibung aus dem Jahr 1976, siehe (2003), und die Fotografien von Babette Mangolte. Siehe auch Robert Whitman, Light Touch, October Magazine 4, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, Herbst, 1997

Street hinaus. Vor dem geschlossenen Rampentor lagen eine Unmenge scheinbar zufällig arrangierter Umzugskisten und zerknüllter Abdeckungsplanen aus Papier. Immer wieder wurde das Licht ein- und ausgeschaltet. (Abb. 25) Nach jedem Moment der Dunkelheit sah das Publikum eine Projektion und eine Aktion. Für Whitman funktionierten die Projektionen wie die Objekte, die sie beleuchteten und darstellten, als eine Art soziale Realität in seinem Leben. Sie waren nicht abstrakt.³¹³ Ein Papiersack wurde vor einer Leinwand angezündet. Während der Sack verbrannte, wurde auf der Leinwand ein zweiter Papiersack sichtbar, der den stattfindenden Prozess umgekehrt wiederholte. Als der „echte“ Papiersack verbrannt war, stand er als Projektion wieder ganz auf seinem alten Platz.

Die Laderampe öffnete sich. Auf einen Kleinlastwagen wurden eine Reihe von projizierten Objekten in das Fahrzeug geladen, während zugleich die „realen“ Versionen dieser Objekte ausgeladen wurden. (Abb. 26) Dieser Vorgang wurde mit unterschiedlichen alltäglichen Objekten wiederholt. Die Projektion überschneidet sich immer wieder mit dem physisch dreidimensionalen Objekt. Sie wurden gestapelt und verschoben. Die Bewegung der Gegenstände lief parallel zu den auf ihnen projizierten Filmen, sie produzierten eine gedankliche Flexibilität, die die BetrachterInnen auf das Ende der Arbeit vorbereiteten. Die Bewegung der Gedanken der BetrachterInnen lief von innen nach außen und wieder zurück in ein tieferes inneres.

„Light Touch“ ist ein Kommentar zur spezifischen Zeit- und Raumstruktur, in der es aufgeführt wird. Sobald Whitman im Raum zu arbeiten anfang, nahmen die PerformerInnen, die Objekte und vor allem auch der Raum selbst eine Zwischenposition bzw. Vermittlungsrolle ein. Die echten und projizierten Objekte erschienen wie Phantasmagorien und Lagerware zugleich. Echte PerformerInnen mit echten Dingen und mit Bildobjekten – Schachteln, Steinen, Holz, sowie verbrennenden Taschen – traten im Halbdunklen ins Licht der bewegten Filmprojektion. Als Handlungsobjekte und -abläufe sind sie für die Mediation zwischen den BetrachterInnen und der Straße, also dem öffentlichen Raum, verantwortlich. Die gewohnten Bewegungs- und Gebrauchsmuster der Gegenstände veränderten dabei ihre Dimensionen im Kontext ihrer Umgebung. Sie verloren ihre Alltäglichkeit. Whitman kreierte

³¹³ Richard Kostelanetz, Interview mit Robert Whitman, in: *The Theater of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Presentations*, 1968, RK Editions New York, 1980, Seite 223

ein non-verbales Theater, dessen stilles Vokabular aus dem Raum, dem Rhythmus, den Dimensionen und den formalen Objekten besteht.

Im Verlauf des Stücks untersuchte Whitman den Raum selbst, er kollaborierte mit ihm, verwendete ihn in seiner Ortsspezifität als künstlerisches Ausdrucksmedium. Er verließ den Raum Richtung Straße, veränderte die Lichtverhältnisse im Raum und manipulierte das Straßenlicht. Die reale Straße wurde zu einer bildhaften, während die Plastizität der Straße in den Innenraum transkribiert wurde. (Abb. 27) Der Fokus des Publikums wanderte im mentalen Sinne auf die Bildebene der Straße hinaus. Whitmanns Performance wurde unmittelbar zu Bildern, die am Ende des Stückes durch verschiedene „Lichtbedingungen“ ihre unterschiedlichen Aspekte offenbarten. Whitman verhängte die Öffnung der Laderampe mit einem halb lichtdurchlässigen, dunklen Stoffvorhang, auf den er weiter Lichteffekte und Objekte, wie eine Hand, einen Stein usw. projizierte. Bis auf einen Seitenspalt blockierte er den Blick auf die Straße. Das Licht auf der Straße ging wieder an, der Zuschauerraum wurde wieder erleuchtet. Die Performance war nach 45 Minuten zu Ende.

3.3.3 Whitmans Performance als Bild

Durch Mangoltes klar dem Ablauf folgende und dementsprechend strukturierte Serie von Fotografien von „Light Touch“ entsteht die Illusion einer Erinnerung an ein Ereignis, dessen man nicht Teil war. Das scheinbare Wissen um die Arbeit löst sich, wenn man Aufnahmen aus dem Jahr 2003 sieht, die wiederum nicht nur in einer anderen Zeit aber auch für eine andere Sichtweise auf den Verlauf der Dinge darstellt, komplett auf.³¹⁴ Warum? Liegt es an den technischen Bedingungen mit denen sich die Fotografin Paula Court 2003 auseinandersetzen musste? Oder können wir von einer anderen Sensibilität ausgehen die Court für den komplexen „all over“ Charakter der Aufführung Whitmans entgegen brachte? Ein Bildvergleich soll auf die Frage, ob es der Fortschritt der technischen Abbildungsmöglichkeiten oder die Weiterentwicklung der Ästhetik ist, die diese Differenz auslöst, Antwort geben.

³¹⁴ Ich beziehe mich hier auf die fotografischen Aufnahmen von Paula Court, die für die Whitman Aufführungen 2003 von Dia Art Foundation New York für die Wiederaufführung von Whitmans Performances beauftragt wurden.

In Mangoltes Fotografien steht die Beleuchtung der Straße im Kontrast zur Dunkelheit des Inneren, sie verstärkt die Flächigkeit ihrer visuellen Erscheinung. Trotz der unterschiedlich hellen und dunklen Bildebenen und Bildräumen herrscht in der Bildfolge keine Verwirrung über die Struktur der Arbeit. In der Serie zeichnet sich ein Szenario des Verlaufes ab, das sowohl währenddessen als auch danach seinen Inhalt ohne Worte kommuniziert. Mangoltes Bildkomposition der Fotografien ist der Abfolge der Performance entsprechend klar strukturiert. Daher war Whitman bemüht Mangoltes Fotografien nicht einzeln, sondern als Bildserie zu veröffentlichen.³¹⁵ Die Dokumentation der Performance und Beschreibung des Geschehens fügen sich im Laufe der Zeit zu einer Arbeit zusammen.

Sowohl Paula Courts Fotografien aus dem Jahr 2003 als auch Mangoltes Aufnahmen sind Produkt ihrer eigenen Zugangsweise zum Stück. (Abb. 28 a und b) Während Mangolte es sich damals leisten konnte, über zwei Wochen Tageweise bei der Produktion und den Proben der Performance beizuwohnen,³¹⁶ ist es drei Jahrzehnte später ein Akt der Dokumentation des Geschehens von außen und nicht von innen. Die höheren Kontrastwerte bei Mangolte, die Entscheidung digital in Farbe aufzunehmen bei Court, die Fokussierung Mangoltes auf die Projektionen im Raum und Courts auf die Rahmung durch das Publikum erzeugen unterschiedliche Bildstrecken. Beide sind bestrebt die Atmosphäre der Performance in einem Bild einzufangen und der „Kreation des Bildes“³¹⁷, die für Whitman hinter der Arbeit für eine Performance steht, gerecht zu werden.

Whitman und Mangoltes Zusammenarbeit in der Erzeugung der Dokumentation dieser Performance ist als eine Überlagerung einer Vielzahl von visuellen und phänomenologischen Ebenen zu verstehen. Es findet eine doppelte Inszenierung der Gegenwart statt, die in ihrem Status der unterschiedlichen physischen und mentalen Projektionen zu einem „Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft“ wird „oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert.“³¹⁸ Beiden geht es sowohl in

³¹⁵ Transkript eines Gespräches zwischen Babette Mangolte und Robert Whitman vom 30 Juni 1976. Unveröffentlichtes Archivmaterial aus dem Archiv Babette Mangolte in New York, siehe ebenso Robert Whitman, 2003, Seite 98

³¹⁶ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, 262

³¹⁷ Richard Kostelanetz, 1980, Seite 223

³¹⁸ Babette Mangolte, 2006, Seite 35

der Performance als auch in der fotografischen Dokumentation um die Erprobung der Aura des Realen und der visuellen Auslotung von Zwei- und Dreidimensionalität. Die Dauer, die Farben und der Bewegungsrhythmus, die als eigentlich nicht darstellbare Faktoren in den schwarz-weiß Fotografien Mangoltes vermittelt werden, stehen für eine spezifische Poetik in Whitmans Oeuvre, die auch in Mangoltes künstlerischem Werk immanent ist. Für Mangolte ging es darum, wie sie im Gespräch mit Whitman festhält, Fotografien zu machen, die nicht nur als Illustration dienen, sondern

„der visuellen Erfahrung von Tiefe, Kontrast und dem Wechsel zwischen der Zwei- und Dreidimensionalität der Performance äquivalent sind.“³¹⁹

Es entsteht, so Whitman, eine physische Repräsentation der fundamentalen Formen, bei der das, was Whitman unter Realität versteht, als Erfahrung dargestellt werden soll.³²⁰

Mangoltes Fotografien schaffen es die überlagerten Film- und Diaprojektionen in „Light Touch“ im Verhältnis zu der von Whitman ebenso manipulierten Raumstruktur, die ebenfalls auf eine Überlagerung von Innen- und Außenraum abzielt, abzulichten. Dies kann, wie der Medientheoretiker Thorsten Scheid formuliert, als eine Darstellung verstanden werden, die „ein Medium im Horizont eines anderen Mediums konzeptualisiert.“³²¹ Mangolte überschreitet die referentielle dialogische Beziehung der Kamera zum Geschehen als passive, neutrale BetrachterIn. Konsequenterweise weist sie auf die Vielzahl der Konstruktionselemente, die sich in der Erfahrung von „Light Touch“ szenisch offenbaren. Ein Medium, in diesem Fall die Performance, wird im Verhältnis zu einem anderen Medium, dem Film, inszeniert, um später im Medium der Fotografie vermittelt zu werden.³²² Scheid bezeichnet die Übertragung von spezifischen Eigenschaften und Ausdrucksformen eines Mediums auf ein anderes als transformationale und ontologische Intermedialität.³²³ Wenn Mangolte Whitmans Auslotung der Eigenschaften verschiedenster Medien und ihrer Übersetzungsabläufe mittels Fotografie

³¹⁹ Babette Mangolte und Robert Whitman, 1976, keine Seitenangabe

³²⁰ Siehe Robert Withman, 2003, Seite 99

³²¹ Thorsten Scheid, Fotografie als Metapher, Zur Konzeption des Fotografischen im Film, Medien und Theater Neue Folge Band 4, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005, Seite 22

³²² Thorsten Scheid, 2005, Seite 22

³²³ Thorsten Scheid, 2005, Seite 21

dokumentiert, findet eine doppelte Einzeichnung statt: Zum einen die Indexikalität der Gesten im Raum und die Einzeichnung des Lichtes in der Analogie der Kamera. Zum anderen die Spannung zwischen der Kamera und ihrer technischen Kapazität trotz der Dunkelheit und dem unsteten Licht der Projektion das Verhältnis zwischen PerformerInnen und ZuschauerInnen einzufangen. Die Störung zwischen den verschiedenen Medien ermöglicht erst, laut Michel Serres, seine Kommunikation und seine Übertragung.³²⁴ Die von Serres benutzte Metapher des Rauschens in der Leitung, die Störung, die die Distanz der Worte erst wahrnehmbar macht, ist bei Whitman das Flimmern zwischen den Überlagerungen der realen Objekte und ihrer projizierten Bilder in der Dunkelheit.

Ähnlich wie Mangolte geht es – und wie wir sehen werden auch bei Yvonne Rainer und Chantal Akerman – um das Erreichen eines Bewusstseins der Alltäglichkeit innerhalb des urbanen Raums. Das Nichtsichtbare der performativen Momente des Alltages wird nicht nur im unmittelbaren Moment der Inszenierung, sondern im nach hinein sichtbar gemacht. Die simultanen Projektion und die fortwährende Reproduktion der Bilder entfalten und überlagern sich in den Performances von Whitman und wie wir sehen werden in den Videoperformances von Joan Jonas, bei denen Mangolte die Videokamera führte. In diesen spezifischen Auftragssituationen wird durch die Aufnahmen nicht nur das Geschehen, sondern auch die Bedeutung der Funktion der Fotografie und des Medium Videos als künstlerische Medien bewusst. Als Auge hinter der Kamera repräsentiert Mangolte drei Ebenen: erstens, das anwesende Publikum und dessen unterschiedliche Sichtweisen, zweitens das Geschehen vor der Kamera und drittens, den Akt des Sehens, als physischer, psychischer, aber auch als politisch konnotierter Prozess.

³²⁴ Michel Serres, *Der Parasit*, Suhrkamp 677, Frankfurt a.M. 1987

4. Medien und Körper: Akerman, Brown, Jonas, Mangolte, Rainer

Im folgenden vierten Kapitel, das sich ebenfalls mit dem Oeuvre Mangoltes befasst, bespreche ich ihre Kameraarbeit für die FilmemacherInnen Yvonne Rainer und Chantal Akerman, sowie ihren eigenen Film „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977 und „What Maisie Knew“ 1974. Hier steht insbesondere die Emanzipation der Tradition des Blickes im Kino und deren Einschreibung und Umsetzung in den Repräsentationsstrategien von Zeit und Raum im Vordergrund. Diesem Teil folgt eine ausführliche Analyse von Mangoltes Videoaufnahmen und Fotografien der paradigmatischen „Organic Honey“ Performanceserie von Joan Jonas, die wie Nam Jun Paik, Vito Acconci und Bruce Nauman, als eine der PionierInnen der Videoperformance gilt.³²⁵ Im letzten Teil des vierten Kapitels geht es um Mangoltes Strategien der Abbildung des alltäglichen Körpers aber auch eines tanzenden Körpers sowohl in ihren eigenen Filmen als auch in ihrer Zusammenarbeit mit Chantal Akerman. Wie Mangolte die Repräsentation von Körper, Gesten, Narrative mit ihrer Faszination des Kamera Auges und des urbanen Raumes umsetzt ist zentrales Thema. Abschließend werde ich Mangoltes ersten Tanzfilm „Water Motor“ mit Trisha Brown, besprechen der zu einem der wichtigsten Beispiele seines Genres gezählt wird.

Im Zentrum meiner Analyse steht der Austausch zwischen Mangoltes Praxis als Kamerafrau, Filmemacherin und Dokumentaristin der Performanceszene. Mangoltes eigene Filme „What Maisie Knew“ (1975), „(Now) (Maintenant entre parentheses)“ (1976), „The Camera: Je la Camera: I“ (1977) und „Water Motor“ (1978) sind für die Anliegen der tänzerischen und performativen Künste ihrer Zeit exemplarisch. Maßgeblich für Mangoltes erste vier Filme ist ihre Kameraarbeit für Yvonne Rainers Filme „Lives of Performers“ (1972) und „Film about a Woman Who“ (1973) sowie für Chantal Akermans Filme „La Chambre“, „Hotel Monterey“ beide aus dem Jahr 1972, „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“ (1975) und „News from Home“ (1976). In die gleiche Zeitperiode fällt ihre Zusammenarbeit mit der Videoperformancekünstlerin Joan Jonas. Für „Organic Honey’s Vertical Roll“ und „Organic Honey’s Visual Telephaty“ aus den Jahren 1972 und 1973 sowie „Glass Puzzle“ (1974) stand Mangolte vor und hinter der Kamera. Ihr Mitwirken an der Produktion und Repräsentation

³²⁵ Ich verweise hier insbesondere auf Chrissie Iles, *Into the Light, The Projected Image in American Art 1964 - 1977*, Whitney Museum of American Art, New York, Abrams New York, 2001 und Michael Rush, *Video Art, Video and the Conceptual Body*, Thames and Hudson London und New York, 1999

dieser Videoperformances und Spielfilme ist für ihre Auseinandersetzung mit dem Genre der Performancekunst und ihrem Verhältnis zur Medialisierung prägend. Eine Reihe von Fragen bilden den Ausgangspunkt dieses Kapitels: Wie gestaltet sich die Kollaboration zwischen Mangolte und ihren AuftraggeberInnen? Kann die Kamera den Blick auf die PerformerInnen und deren immanent traditionelles ästhetisches Konzept von Schönheit dekonstruktiv verändern? Kann die Choreografie der Performance auf die Strategie der Bildinszenierung und umgekehrt Einfluss nehmen? Kann eine Performance gleichzeitig aus der Perspektive der PerformerInnen als auch aus der der ZuschauerInnen im Medium Film und Fotografie vermittelt werden? Wie lässt sich das mediale Wechselverhältnis innerhalb einer Performance in ihren Dokumenten vermitteln?

Mangolte beschäftigte sich implizit mit diesen Fragen bereits während der Produktion der von ihr aufgenommenen Performances:

„Because of my film culture, I already was versed in the various ambiguities attached to the so called objectivity of a photograph. The whole decade of the 1960s in film, especially in paris, involved an examination of the fallacies of direct cinema and Cinéma Vérité and writings.“³²⁶

Die Rolle des Dokumentarfilms und der Dokumentarfotografie sowie deren stilistische Auswirkung auf die Aufzeichnung und Inszenierung performativer Aktionen ist für den Tanz, die Kunst und das Theater der 1970er Jahre in New York grundlegend. Die Unmittelbarkeit des Dokumentarfilms wird in den 1960er und 1970er Jahren zum künstlerischen und politischen Werkzeug. In der ständigen Neupositionierung des Dokumentarfilms geht es laut der Filmtheoretikerin Eva Hohenberger nicht um einen Abschied von Wahrheit, sondern darum, emphatischen Anspruch darauf zu erhalten:

„wohl wissend, dass er sich weniger denn je in der reinen Wiedergabe von Sichtbarkeit realisieren lässt, sondern in der Thematisierung seiner Perspektive und Konstruktion im Kontext des von ihm dargestellten.“³²⁷

³²⁶ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

³²⁷ Eva Hohenberger, Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, (Hg.) dies. Verlag Vorwerk 8 Berlin 1988, Seite 28

Die Vermittlung des Wissens um den Kontext und seine physische Inbezugnahme als Ort des Geschehens macht es dem Dokumentarfilm möglich, sich von dem Anspruch auf die Mimesis von Realität zu befreien. Die unmittelbare schwarz-weiß Ästhetik des dokumentarisch Konnotierten dient der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit der Strategie des Blicks mittels derer seine Konstruktion und potentielle Fiktionalität anerkannt und thematisiert werden kann. Die Darstellung und Thematisierung der gegenseitigen Beeinflussung fiktionaler und dokumentarischer Darstellungsweisen bietet den BetrachterInnen die Chance auf eine Ausdifferenzierung, sowohl des illusionistischen wie des selbstreflexiven Potentials der Filme.

4.1 Performance / Feminismus / Film

Zentrales gemeinsames Thema für FilmemacherInnen wie PerformancekünstlerInnen war das Aufzeigen der Grenzen zwischen öffentlichen und privaten Handlungsräumen mithilfe des Körpers und der Signifikanz seiner Gesten. Im Film, im Ausstellungsraum und auf der Bühne entstanden Inszenierungen, die „eine spezifische Situationsräumlichkeit“³²⁸ produzierten, eine neue, gleichgestellte Sprache des kulturellen Ausdrucks erprobten und die Präsenz und Verantwortung des Publikums neu zu verhandeln versuchten. Dem feministischen Kino der 1970er Jahre gelang es die Wahrnehmungsprozesse des Publikums durch die mediale Dispositivität des Umgebungsraumes zu thematisieren. Die Werke stehen für ein Eingreifen in die Konstitutionsmechanismen sozialer und institutioneller Bildräume. Erfahrungs- und Handlungsspielräume, die sowohl für AkteurInnen als auch ZuschauerInnen als performativ charakterisiert werden können, wurden so für feministische Forderungen eröffnet.³²⁹

Für FilmemacherInnen wie Chantal Akerman, Yvonne Rainer, Jackie Raynal, Jane Winstock, Anthony McCall, Sally Potter, oder Babette Mangolte bot das Medium Film die Möglichkeit, den fiktionalen Momenten, die jeder Erzählung innewohnen, nicht nur zu- zustehen, sondern auch im Rahmen ihrer allgemeinen Auseinandersetzung mit der männlich dominierten

³²⁸ Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorleseungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. Main, Suhrkamp 2000, Seite 115

³²⁹ Annette Jael Lehmann, *Mediated Motion*, in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, Seite 366

Blickkonstruktionen im Kino im Rahmen der Subjekttheorie des Feminismus ihrer Zeit³³⁰ zu thematisieren. Die Vermittlung feministischer und gesellschaftspolitischer Anliegen und die Infragestellung von Subjektivität im Verhältnis von Geschlechterkonstruktionen nehmen eine zentrale Rolle im Schaffen von gesellschaftskritischen KulturproduzentInnen ein. Ziel war es, eine neue Bildsprache zwischen der Syntax Raum-Zeit-Bewegung zu entwickeln, die tradierten geschlechtsspezifischen Blickkonstruktionen und heteronormativen Traditionen in Kunst und Theater entgegentraten.

Zentral für Mangoltes Auseinandersetzung mit dem progressiven feministischen Potential der Blickkonstruktionen im Kino ist ihr Interesse an der Geschichte des Films.³³¹ Sie spricht im Zusammenhang mit ihrer eigenen Erfahrung in dieser Zeit davon, dass es neben dem Bedürfnis eine feministische Sprache des Films zu entwickeln auch um die Produktionsbedingungen ging. Symptomatisch waren dafür die Schwierigkeiten als weibliche Kamerafrau zu überleben. Die meisten FilmregisseurInnen begründeten ihr Misstrauen gegenüber einer weiblichen Kameraperson mit der physischen Belastung der Arbeit und den weiterhin ausschließenden Verfahren in der existierenden Filmwirtschaft.³³² Es gab eine Notwendigkeit Belange des Feminismus vor und hinter der Kamera zu artikulieren und Filme von Frauen für Frauen zu produzieren.³³³ Die Produktionsbedingungen und gesellschaftlichen Zuschreibungen von Weiblichkeit und deren kulturelle Bedeutung prägten die Versuche ein feministisches Kinos zu entwickeln. In Akermans und in Mangoltes Filmen wie „What Maisie Knew“ und „The Camera: Je or La Camera: I“ ging es darum etwas darzustellen, das der Norm des kommerziellen aber auch des strukturalistischen Kinos fremd, beziehungsweise

³³⁰ Ich verweise hier auf Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), in: *Film and Theory. An Anthology*, (Hg.) R. Stam und T. Miller, Blackwell Publishers Massachusetts 2000; Mary Ann Doane, *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, *Screen*, Vol. 23, Nr.(3-4), September/October 1982; Ann E. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Routledge London 1983; Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, (Hg.) diess., University Publications of America, Frederick Maryland, 1984.

³³¹ Die Werke der FilmemacherInnen John Ford, Jean Renoir, Max Ophuls, Germaine Dulac, Dziga Vertov und Kenji Mizoguchi oder VertreterInnen des strukturalistischen Films, des Cinema Verites und des amerikanischen Film Noirs, aber vor allem des frühen Kinos und der Werke von Edward Muybridge, Louis Lumiere und D.W. Griffith werden von Mangolte in Interviews immer wieder als wichtige Quellen des Einflusses erwähnt. Siehe Interviews von Mangolte mit MacDonald (1984), sowie Truvey (2004), Jack Lansley (1982), Truvey (2004) und Minda Martin Interview with Babette Mangolte, in: *Cinemad: Issue #7*, July 2003 www.cinemad.org, abgerufen am 20.6. 2009 sowie dem Transkript des Interviews Archiv Babette Mangolte New York.

³³² Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 10

³³³ Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 15

darin nicht üblich war. Mangolte dazu:

„I have privileged expressing something that is underrepresented in mainstream culture or in experimental work ... such as making a film about making photographs from the perspective of the photographer. Nobody had done a film like that when I did „The Camera: Je or La Camera: I“. I call that my brand of feminism. It`s the same with „Jeanne Dielman.“³³⁴

Mangoltes Arbeit als Kamerafrau und Regisseurin ist grundlegend für ihre Auseinandersetzung mit den performativen Künsten. Trotzdem kann nur einen Teil ihrer Filme aus den 1970er Jahren analysiert werden, da eine komplette Analyse ihrer Filme seit den 1980er Jahren bis heute den thematischen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und den Fokus der Frage nach der Repräsentationspolitik der Performancekunst nicht gerecht werden würde. Ihre kinematografische Arbeit wird in Folge nur dann genauer in Betracht gezogen, sofern sie zum Thema der Rezeptionsgeschichte und -politik der Performancekunst von Bedeutung war und diesbezüglich tiefgreifende Informationen liefert.

4.1.1 Mangoltes Kameraarbeit für Chantal Akerman

Lange Kameraeinstellungen und die hypnotisch gleichmäßige Bewegung ihrer über die Fassaden und Flächen ziehenden Kamerafahrten und ihre Inszenierung der Kamera als Darstellerin – diese Techniken wurden zu Mangoltes stilistischen Markenzeichen, die sie in ihrer Zusammenarbeit mit Chantal Akerman entwickelte. Mangoltes Kameraarbeit mit Akerman begann mit den Filmen „La Chambre“ (1972), „Hotel Monterrey“ (1972) und den verloren gegangenen Aufnahmen für die Sozialdokumentation „Hangin´ Out Yonkers“ im selben Jahr. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Zeit und Raum und dem performativen Potential dieser Beziehung als Träger sozialer und politischer Anliegen wurde auf verschiedenste Weise in ihren Werken behandelt.

³³⁴ Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 15

Mangolte begegnete der damals einundzwanzigjährigen Akerman 1971 in New York. Der Kontakt entstand durch den französischen Filmemacher Marcel Hanoun³³⁵, für den Mangolte 1967 zum ersten mal als Kamerafrau für den Film „Printemps“ arbeite. Gemeinsam war Akerman und Mangolte das Bedürfnis die New Yorker experimentelle Film-, Theater- und Kunstszenen zu entdecken und dessen Energie einzufangen. Für beide war es von Bedeutung eine Produktionsweise zu entdecken, die sich auf die strukturalistischen Eigenschaften des Mediums und den Produktionsprozess als Teil des Inhalts konzentrierte. Gemeinsames Schlüsselerlebnis neben den Theaterstücken von Richard Foreman, den Ausstellungen von Richard Serra, Robert Morris, den Tanzperformances von Trisha Brown, Simone Forti, Lucinda Childs, dem aus dem Judson Dance Theater entstandenen Kollektiv Grand Union und den Konzerten von Philip Glass, war Michael Snows 1967 entstandener Film „Wavelength“.

4.1.1.1 Michael Snow

Für Mangolte ist „Wavelength“, neben Stanley Kubriks „2001“, ein für die Geschichte des Films einzigartiges Beispiel für die Erfahrung von Zeit als Raum und Zeit als Bewegung.³³⁶ „Wavelength“ steht für den Versuch einen absoluten Film zu schaffen. Der Komponist Steve Reich beschreibt den Film als einen durch seine minimalistischen Kompositionen einflussreichen Film, der in seiner Grundkonzeption simpel ist: „Er besteht aus einer einzigen, 45-minütigen Kamerafahrt durch den Innenraum einer schmucklosen New Yorker Loft-Wohnung, bei der die totale Ansicht einer Wand Stück für Stück reduziert wird, bis nur noch ein Foto, das an ihr hängt, das gesamte Bildformat füllt, parallel begleitet von einem kontinuierlich ansteigenden Sinus Ton.“³³⁷ Dazwischen vier Fragmente einer äußeren Wirklichkeit mit angedeuteter Handlung, deren Aktionen meist außerhalb des starren Bildausschnittes stattfinden: Ein läutendes Telefon, der Lärm des Straßenverkehrs, die Lieferung eines Bücherregals, der scheinbare Mord eines Mannes, eine Frau am Telefon, ein

³³⁵ Unveröffentlichtes Interview zwischen Janet Bergstrom und Babette Mangolte in Los Angeles 1997, aus dem Archiv Babette Mangolte in New York, ohne Seitenangabe; sowie Babette Mangolte, „A propos de La Chambre, Hangin' Out Yonkers, Hotel Monterey et Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, films by Chantal Akerman“, in: Chantal Akerman, Auto Portrait en Cineaste, (Hg.) Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou Paris, 2004, Seite 176

³³⁶ Babette Mangolte, 2003, Seite 263

³³⁷ Steve Reich, Wavelength by Michael Snow, in: Presence and Absence - Films of Michael Snow, (Hg.) Jim Shedd, Art Gallery of Ontario, Toronto, Knopf Canada, 1995, Seite 51

Bild der See an der Wand. Ein Film, wie Werner Weihsman festhält, der drei Themen hat: „der Raum, die Zeit (eine kontinuierliche Zoom-Kamerafahrt) und die Diskrepanz zwischen objektivem Sehen und subjektivem Wahrnehmen.“³³⁸

Der 1971 erschienene Film „La Région Centrale“ von Snow war ebenso einflussreich. „La Région Centrale“ ist ein visuelles Perpetuum Mobile, das die endlose Raum-Zeit Konvergenz einer menschenleeren Berglandschaft in Kanadas Wildnis in einem Verlauf von über drei Stunden wiedergibt. Der Film besteht aus einer schematisch in alle Richtungen schwenkenden, 360 Grad Drehungen machenden Filmkamera, montiert in einer eigens für den Film geschaffenen Halterung. Für Snow ist der zentrale Punkt des Films die Auseinandersetzung mit der Bewegung der Kamera innerhalb des Kinoapparates:

„To seize movement is to become movement, to follow a trajectory is to become trajectory, to choose a direction is to have the possibility of choosing one, to determine meaning is to give oneself a meaning.“³³⁹

Für Michelson war es die körperlose Mobilität des subjektiven Auges, das den hypnotisierenden Effekt des Filmes ausmacht und die BetrachterIn im Zentrum der unendlich scheinenden Kreisbewegung verankert. Der/die BetrachterIn bleibt im Blickfeld der personifizierten Kamera alleine in einem unbegrenzten, menschenleeren Raum, der ein neues Verhältnis zwischen dem Bild, dem Apparat und den BetrachterInnen produziert.³⁴⁰ Jede Identifikation und körperliche Verankerung schien aufgelöst.

4.1.1.2 Akerman und Mangolte in „La Chambre“ (1972) und „Hotel Monterrey“ (1972)

Snows Filme „Wavelength“ und „La Région Centrale“ waren Inspiration und Auslöser für Mangoltes erste Kollaborationen mit Akerman für „La Chambre“ (Abb. 31 a und b) und

³³⁸ Werner Weihsman, Programmheft für die Filmreihe Urbanität und Ästhetik, Screening Manhattan, 21. 27 Januar 2000, Filmhaus Stöbergasse, keine Seitenangabe

³³⁹ Annette Michelson, About Snow, October No. 8 1979, MIT Press, Cambridge Massachusetts, Seite 120

³⁴⁰ Annette Michelson, 1979, Seite 120

„Hotel Monterey“ (Abb. 32 a und b) im Jahr 1972.³⁴¹ „La Chambre“ wurde im Winter 1972 in Soho New York in der Wohnung einer Bekannten, in der Akerman zu dieser Zeit wohnte, aufgenommen. Es war, laut Mangolte, Akermans einziger Film, der improvisiert war und nicht einem vorher festgelegten Storyboard oder Skript der Regisseurin folgte.³⁴² Mangolte behauptet bei „La Chambre“ konzeptionell mitverantwortlich gewesen zu sein:

„Because I told her, let's do a film like Michael Snow, which is one camera movement in ten minutes with one magazine of film.“³⁴³

Es war laut Mangolte ihre Idee mit der Kamera einen gleichmäßigen 360 Grad Schwenk von der Mitte des Raumes aus aufzunehmen und so den Bewegungsabläufen Akermans, die sich auf dem Bett befand, im Kontext der Dynamik des Kameraverlaufes zu inszenieren. Das Zimmer wurde, abgesehen von einem an der Wand besfestigten, mitgebrachten Spiegel, der die Integration der Produktionsbedingungen in den Verlauf des Films reflektiert, nicht verändert. Da Filmmaterial reichte für zweieinhalb Umdrehungen im Raum. Es entstand ein fortlaufendes Panorama von elf Minuten, in dem die Protagonistin, Akerman selbst, dreimal im gleichmäßigen Kameraschwenk auftaucht.

„La Chambre“ ist die Darstellung des kontingenten Verhältnisses zwischen Raum, Kamera und Protagonistin: zum einen durch die Drehung der Kamera und zum anderen durch die Frau auf dem Bett, die auf einer Stelle verharrend dem Bewegungsschema der Kamera entgegengesetzt ist. Akerman bricht den gleichmäßigen Verlauf des Bildes nur einmal, als sie am Ende der zweiten Drehung direkt in die Kamera blickt. Akermans Blick in die Kamera löst eine Reihe von Bewusstseinsmomenten aus. Sie bricht den Bewegungsgestus der Kamera, verweist auf die Produktionsbedingungen und den realen Umstand der Aufnahme und adressiert die zukünftige Aufmerksamkeit der BetrachterInnen. Ein enges Netz der Blickstrategien, das für Akerman aber auch für Mangoltes Werk emblematisch wird, spannt sich auf.

³⁴¹ "The Room/La Chambre" (1972), Regie: Chantal Akerman, Kamera: Babette Mangolte, 10min. 16mm Film, Farbe und "Hotel Monterey" (1972) Regie: Chantal Akerman, Kamera: Babette Mangolte, 100min. 16mm Farbe

³⁴² Babette Mangolte, Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou Paris, 2004, Seite 174

³⁴³ Babette Mangolte, Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou Paris, 2004, Seite 175

„Hotel Monterey“ ist im Gegensatz zur Intimität in „La Chambre“ eine Studie der Architektur des gleichnamigen Hotels als psychisch sozialer Raum, der gleichermaßen Schauplatz der Öffentlichkeit und privater Lebensraum ist. In "Hotel Monterey" so Bernstorff,

„durchmessen Akerman und Mangolte in axialen Bewegungen ein Emigrantenhotel in New York und geben der Kameramaschine dokumentarisches Futter.“³⁴⁴

Die Kamera wird zum kinematografischen Auge, das sich in langen Einstellungen und ausgedehnten Kamerafahrten durch die leeren Räume des gleichnamigen New Yorker Hotels gleitet. Markant schreibt sich die menschliche Abwesenheit und Anwesenheit als zentrales Thema in das Raum-Zeit Verhältnis des urbanen Innen- und Außenraums ein. Die Struktur des Films wird schnell ersichtlich. Die Kamera beginnt die Erkundung des Hotels am Eingang am Anfang des Tages und endet nach einer längeren Sequenz im Aufzug des Hotels im Flur eines der höheren Stockwerke bei Sonnenuntergang. Die Personen im Film sind zufällig an der Kamera vorbeilaufende BewohnerInnen des Hotels. In „Hotel Monterey“ entwickelten Akerman und Mangolte ihren Stil mit der statischen Kamera und erprobten so die Bandbreite des strukturellen Kinos. Die BetrachterInnen können sich vorstellen, dass alles, was vor der Kamera passiert Zufall ist, aber genauso den genauen Regieanweisungen der Filmemacherin entsprechen könnte. Die Authentizität des leeren und verlassenen Blickes auf die Räume und ihre wartenden BewohnerInnen bedarf in seiner Körperlichkeit keiner SchauspielerInnen. Wenn sich die Kamera zu einer Halle voller Menschen hin öffnet, so Margulies, deutet dieser Moment des gegenseitigen Erkennens einen Katalog von Darstellungsmöglichkeiten für einen strukturellen Dokumentarfilm an:

„Die Dichotomie zwischen zwei Arten von Raum (der Aufzug und die verschiedenen Stockwerke) wird nur dann wahrgenommen, wenn der »Verschluss« – die Aufzugtür – geöffnet ist.“³⁴⁵

³⁴⁴ Madeleine Bernstorff, La-Bas von Chantal Akerman, in: Frauen und Film, Nr. 66 Dezember, Verlag Stroemfeld Roter Stern, Frankfurt, 2006, Siehe http://www.madeleinebernstorff.de/seiten/acker_tx.html, abgerufen am 20.6.2010

³⁴⁵ Ivone Margulies, Hin zu einem körperlichen Kino: Theatralität in Chantal Akermans Filmen der 70er Jahre, Siehe deutsche Übersetzung www.mediaartnet.org/themen/kunst_und_kinematografie/akerman, abgerufen am 7.9.2009

Die Empathie mit dem Geschehen wird durch die rigide Struktur des Filmes verstärkt. Wie Mangolte selbst feststellt:

„People are waiting and we are waiting with them.“³⁴⁶

Es geht um die Inszenierung eines Momentes, in dem die Dualität von Zuschauer und Objekt mit einem sich gegenseitig spiegelndem Effekt aktiviert wird.³⁴⁷

Die in „La Chambre“ und „Hotel Monterey“ erprobte Inszenierung des rekursiven Spannungsverhältnisses zwischen dem Geschehen und dem Medium, verankert in seinem jeweils einzigartigen Verhältnis zur Zeit, wird in „The Camera: Je la Camera: I“ erneut aufgegriffen. Es sind Mangoltes frühe Filme, die uns eine Reihe exemplarischer Schlüsselszenen für ihren Umgang mit der Repräsentation der Performancekunst bieten.

4.2. Babette Mangoltes Film „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977

Mangolte beschreibt ihren zweiten Film aus dem Jahr 1977, „The Camera: Je, La Camera: I“³⁴⁸ als eine Entdeckungsreise über das Filmemachen aus ihrer Perspektive als Fotografin und Filmemacherin. Im wahrsten Sinne des Wortes, so Mangolte, “the film is the camera.”³⁴⁹

„The Camera: Je, La Camera: I“ ist ein Film, der, wie Madeleine Bernstorff bemerkt:

„die Grundlagen von Kameraarbeit und Bildproduktion reflektiert.“³⁵⁰

Die Kamera nimmt hierbei den Standpunkt der „ersten Person“ ein. Das Sehen an sich erscheint als ein dynamischer Akt. In Mangoltes subjektiver Kameraführung verschmelzen

³⁴⁶ Babette Mangolte, Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou Paris, 2004, Seite 174

³⁴⁷ Ivone Margulies, 2009, Siehe www.mediaartnet.org/themen/kunst_und_kinematografie/akerman, Abgerufen am 20.05.2010

³⁴⁸ Babette Mangolte „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, 16 mm, B&W und Farbe, 88 Minuten, Englisch und Französisch

³⁴⁹ Babette Mangolte, The Camera Je, La Camera I, (1977), Siehe www.babettemangolte.com abgerufen am 20.05.2010

³⁵⁰ Madeleine Bernstorff, 2000, Seite 11

BetrachterInnen, Fotografin und Kamera auf einer Blickebene. Es ist ein filmischer Pakt, dem das Spannungsverhältnis zwischen FilmemacherIn, ProtagonistIn und ZuschauerIn zugrunde liegt.³⁵¹ „The Camera: Je, the Camera: I“ besteht aus drei Teilen und handelt vom Tagesablauf einer Fotografin in New York, die zuerst in ihrem Studio Fotografien von Modellen macht, dann mit der Filmkamera auf der Schulter die Strassen ihrer Nachbarschaft abgeht, in ein Loftgebäude kommt und dort eine kurze Szene von zwei Männern die durch das Loft gehen zeigt. Danach kehrt sie zurück auf die Strasse und nimmt weiter das Stadtleben um sie herum auf, bis sie zu ihrem eigenen Studioloft nach Hause kommt. Mangolte die Fotografin, tritt jedoch nie vor die Kamera. Ihre Präsenz wird durch die subjektive Kameraperspektive und ihre Stimme inszeniert.

Im ersten Teil von „The Camera: Je, the Camera: I“ posiert eine Reihe von Modellen, SchauspielerInnen und FreundInnen vor der fixierten Kamera im Fotostudio unter der Anweisung Mangoltes als Stimme aus dem Off. (Abb. 33) Zu hören sind ausschließlich die Anweisungen der Fotografin und der Auslöser der Kamera. Folgen die Modelle den Anweisungen der nicht ins Bild tretenden Fotografin und nehmen die richtige Position ein, werden Aufnahmen gemacht. Es muss aber zur richtigen Einstellung auf beiden Seiten der Kamera kommen. Die Szenen spiegeln ihre Erfahrung als Fotografin wider, obwohl Mangolte sich, wie sie sagt, nie mit Modellfotografie auseinandersetze. Das Hauptaugenmerk liegt auf der subjektiven Kameraführung, die die gesamte Dauer des Films präsent ist. In ihr verschränken sich der Blick der Fotografin, der Arbeitsprozess und die Blicke der BetrachterInnen. Mangolte inszenierte diese Szenen bewusst für den Film. Während sie in der Performancefotografie keine Anweisungen gab, wollte sie im Film analytisch darstellen was Fotografie für sie als Arbeitsmethode bedeutet.³⁵² Mangolte beschreibt die Arbeit in einem kurzen Einleitungstext 1978:

“The Camera : Je, La Camera : I” is an exploration of the act of shooting photographs. The film aims to make the spectator identify with the eye of the photographer on her subjects and the city she lives in, New York. The film uses the technique of “subjective camera” to give the spectator an active sense of the dual problematic in the relation “cameraperson to subject”, “photographing to photographed”.

³⁵¹ Katharina Sykora, Der autobiografische, der fotografische und der Filmische Pakt, Raymond Depardon, Reporters (1981), in: Fotografie im Dokumentarfilm, Heft 106, Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik der Fotografie, Hg. Anton Holzer, Wien, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2007, Seite 45

³⁵² Brian Price und Drake Stutesman, 2004, Seite 46

This technique of “subjective camera” places the person who looks at the film in the same relation with the screen as the one of the photographer with her subjects. This strategy, therefore, gives the spectator a direct experience of the tension as well as the wanderings and timing of a photographic session. The filmic strategy makes the spectator understand and perceive the relation between photographer and subject, a relation which is not about dialogue, but about power, the power of saying yes or no to the taking of the photograph. This power, however, is undermined by elements of anxiety, coming from both sides, the photo subject and the photographer. The situation is turned around at the end of the film when the power is shown to belong to the performer on the screen, a spectator of the photographs acting as a critic, looking at the photographs displayed in front of him, and questioning by his look the work of the photographer. We guess along the way the character of the photographer, a woman, through the kind of pictures she is taking: portraits in the first part of the film, streets and buildings in the second part. This double structure is conceived as a metaphor of the inherent dual aspects of the act of taking a photograph: The compulsion of staying disengaged by being removed from the subject to maintain the distance, which is felt necessary to take a photograph, is opposed to the desire to participate and be included, to be inside it. In the action of looking at the film, the spectator identifies this dichotomy “exterior-interior”, the spectator looking from the outside, at a scene which is shown to him as perceived from the inside in a subjective manner. Other dichotomies are used in the film, such as stasis-movement, volume-flatness, real time-theatrical time, color-black & white, English-French. The use of two languages English & French alludes to the emotional relation the photographer has with those two languages. A going back and forth between observation and sentiment and/or imagination, the film is a self-portrait of the photographer-filmmaker during the years 1976-1977.”³⁵³

In einem Kommentar anlässlich ihrer ersten Filmretrospektive im Anthology Film Archive in New York im Frühjahr 2004 ergänzt Mangolte dieses Statement:

„In this text written in 1978 I don’t make as clear as I should that the spectator becomes a participant at the same time that he sees himself as a spectator being photographed. The inside is seen as the place where attention span, control and intentions can be explored, while the outside is total distraction and chaos.“³⁵⁴

Mangolte, so der amerikanische Filmtheoretiker Malcolm Turvey, drehte im Unterschied zu den strukturalistischen FilmemacherInnen ihrer Zeit Filme, die eine visuelle Erfahrung für die BetrachterInnen erzeugen, unmittelbar sind und den Effekt von Faszination auslösen sollen. Sie wandte diese Technik nicht an, um Subjektivität vorzuspiegeln. Viel eher arbeitete sie in dem

³⁵³ Babette Mangolte, *The Camera: Je, La Camera: I*, 1977 siehe www.babettemangolte.com abgerufen am 20. 05. 2010

³⁵⁴ Babette Mangolte, *The Camera: Je, La Camera: I*, 1977, Siehe www.babettemangolte.com, 20.05. 2010

Bewusstsein, dass es die objektive Einstellung gar nicht geben kann. Dies ist anders als das Hollywoodkino, das die nicht an eine Person geknüpften Einstellungen als nicht-illusorisch definiert wissen will. Es geht um eine phänomenologische Absorption, bei der die selbstkritische Reflexion erst als zweite Instanz eintritt.³⁵⁵ Turvey weiter:

„Instead of minimizing or eradicating human mediation, as structural films attempt to do, [...] the viewer sees what the film-maker sees, the reactions of the camera and the montage reveal the film-makers vision.“³⁵⁶

Mangoltes erste vier Filme, die alle in den 1970er Jahren entstanden, setzten sich sowohl formal als auch inhaltlich mit dem Potential der „subjektiven Kameraführung“ auseinander.³⁵⁷ Die Film- und Fotokamera ist nicht nur Apparat der Aufzeichnung und somit für das, was wir sehen, determinierend, sondern wird bei Mangolte auch zur zentralen ProtagonistIn des Geschehens. Die ProtagonistIn ist das Auge, das durch den Fotoapparat und durch die Filmkamera sieht und für den Entscheidungsmoment, in dem ein Bild aufgenommen wird, verantwortlich ist. Die Überlagerung des Blicks, des Apparates und der BetrachterIn verweist auf die Politik der Medien und Produktionsbedingungen. Das Publikum wurde gezwungen

„to reassess the way they look ...“³⁵⁸

„The Camera: Je, La Camera: I“ ist eine Untersuchung der physischen Eigenschaften des Films im Verhältnis zur Fotografie. Ebenso handelt der Film vom Posieren, von performativen Interaktionen und Bewegung im Kontext urbaner Innen- und Außenräume. Das Erproben der visuellen und physischen Identifikationsmechanismen zwischen den BetrachterInnen und

³⁵⁵ Malcolm Truvey, „A Neutral... Average Way of Looking at Things“, in: Framework, The Journal of Cinema & Media 45.1, Frühling 2004, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, Seite 77

³⁵⁶ Malcolm Truvey, 2004, Seite 78

³⁵⁷ Mangoltes 1981 entstandener Film „The Cold Eye“ soll hier auch genannt werden, wird aber in Folge nicht genauer besprochen um den Fokus auf die Filme zu halten, die sich spezifisch mit Performance auseinandersetzen. Siehe dazu auch ein Zitat aus einem Interview mit Minda Martin: „The three first films are really about one formal issue, which is the subjective camera. The following three films concluding with Visible Cities are really about landscape and the presence absence of the body in an alienated world. And now I'm finishing my third film about looking at art.“ in: Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 17

³⁵⁸ Jacky Lansley, 1982, Seite 4

den PerformerInnen ist der determinierende gemeinsame Nenner ihrer Filme.³⁵⁹ In „The Camera: Je, La Camera: I“ werden Wahrnehmungsräume und Bewegungszustände im gegenseitig determinierenden Wechselverhältnis zwischen der Fotografie und dem Film in Szene gesetzt.

4.2.1 Fotografie und Film

In jedem filmischen Rekurs auf fotografische Bilddokumente liegt, so Stefanie Diekmann,

„auch etwas wie eine Idee von Fotografie aufzufinden, eine Vorstellung von fotografischer Evidenz und Zeugenschaft“.³⁶⁰

In „The Camera: Je, La Camera: I“ wird die Fotografie zum Medium des Films und der Film wird zum Medium der Fotografie. Das Verhältnis zwischen Fotografie und Film wird im Verlauf des 88-minütigen Films in zwei aufeinander folgenden Handlungsszenarien und –räumen inszeniert. Die Fotografin Mangolte, aber auch die Fotografie selbst stehen für den Wandel von einem Stadium – das Reale, die Gegenwart, die physische Welt – in ein nächstes – das Foto, ein Bild, eine Reflexion.³⁶¹

Mangolte zeichnet ein Bild der Kontextualisierung des Fotoaktes, in dem das räumliche Off und das zeitliche Vorher und Nachher des Fotos im Studio thematisiert wird. Der Film basiert auf zwei autobiographischen Erfahrungen Mangoltes: zum einem, als Fotografin und Kamerafrau und zum anderen als jemand, die zwischen zwei Sprachen (Französisch und Englisch) lebt.³⁶² Mangolte ist die Stimme hinter der Kamera. Während sie die Modelle fotografiert erläutert sie, in französischer Sprache, ob die Fotografie eine Art Voyeurismus sei und ob die technischen Bedingungen der einzelnen Szenen übereinstimmen. Ihre Worte

³⁵⁹ Unveröffentlichtes Interview von Alice Kloege mit Babette Mangolte vom 24. September, 1999 Archiv Babette Mangolte, New York, 1996, ohne Seitenangabe

³⁶⁰ Stefanie Diekmann, Editorial Fotografie im Dokumentarfilm, in: Fotografie im Dokumentarfilm, Heft 106, Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik der Fotografie, Hg. Anton Holzer, Wien, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2007, Seite 3

³⁶¹ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

³⁶² Unveröffentlichtes email Interview von Alice Kloege mit Babette Mangolte vom 24. September, 1999 Archiv Babette Mangolte New York, ohne Seitenangabe

unterbrechen den Prozess der Bildinszenierung im Moment seiner Produktion – also durch das Surren und Klicken der Verschlusszeit während der Aufnahme – nicht. Wir werden ZeugInnen einer Komplizenschaft Mangoltes mit ihren FreundInnen und KollegInnen die für sie anlässlich des Filmes Modell stehen. Dieser Einblick in die Intimität der Produktionsverhältnisse in „The Camera: Je, La Camera: I“ macht die ganze Palette des gestischen und habituellen Handelns, die das Verhältnis zwischen Mangolte der Fotografin und Mangolte der Filmemacherin bestimmen, sichtbar.

4.2.2 Die Fotografie im Film

Während der erste Teil sich mit dem „wie“ der Produktionsverhältnisse in der kommerziellen Fotografie und dem Machtverhältnis zwischen Fotografin und Modell auseinandersetzt, ist es im zweiten Teil das „warum“ und seine performative Indexikalität im Geflecht des urbanen Stadtraums.³⁶³ Die Fotografin verlässt ihr Studio. Die statische Kamera wird vom Stativ gehoben und nun zu einer Filmkamera, die in den Händen Mangoltes durch die Nachbarschaft ihres Studios in Downtown New York getragen wird. (Abb. 34) Jeder Schritt, jede Häuserschlucht, jeder Block, den die Fotografin/Filmemacherin aufnimmt, wird nachvollziehbar. (Abb. 35) Die Strecke, die Mangolte im Film zurücklegt, überschneidet sich mit dem Weg von Vito Acconci in „Photo Piece“ aber auch mit dem Viertel, in dem Browns „Roof Piece“ einige Jahre zuvor stattfand. In „The Camera: Je la Camera: I“ werden die Straßen, die Fassaden der Häuser und ihre BewohnerInnen vom bewegten Auge hinter Kamera abgetastet und erfahren. Die urbane Sichtbarkeit steht der konzeptionell eingefangenen Unsichtbarkeit von Acconcis eigenem Körper zur Umgebung und dem abgehobenen, nur wenigen zugänglichen Geschehen in Browns „Roof Piece“, gegenüber. Mangoltes Nachbarschaft und ihr alltägliches Treiben kann im Unterschied zu den Modellen im Fotostudio nicht in eine Pose kommandiert werden. Mangoltes Auge hinter der Kamera bestimmt nicht, sondern reagiert. Die Bewegungsdynamik zwischen dem Apparat der Aufnahme und seinem Subjekt kehrt sich um. Sie ist Chronistin ihrer Umwelt, ihres scheinbar authentischen Alltages auf den Straßen von New York.

Die Kamera macht keine Pause – lange Einstellungen und wenige Schnitte bestimmen den

³⁶³ Madeleine Bernstorff, 2000, Seite 12

Verlauf des Bildes. Der Verlauf in „The Camera: Je, La Camera: I“ zieht sich, verlangt Geduld. Kein Bildwechsel wird Opfer des Spektakels einer nach Unterhaltung heischenden, schnellen Bildabfolge. Jeder Moment – sogar in der gegen Ende platzierten Szene des Besuches eines Kurators, in Vorbereitung für die Ausstellung Mangoltes „A Photo Installation“ 1978 im P.S. 1 in Long Island City³⁶⁴ – wird Teil des Films. (Abb. 36) Der Film endet nicht mit seiner Projektion, er wird weiterverarbeitet. Er wird dem Publikum als Postkartenserie, als Wandinstallation, als Kartenspiel, als Fotocollage in immer wieder wandelnder Form präsentiert. Wie in den von Mangolte fotografierten und gefilmten Performances von Yvonne Rainer richtet sich die Dauer der einzelnen Aufnahmen nach der Zeit der realen Tätigkeit. Aufnahme, Produktion, Repräsentation – sie alle machen den Film erst in seiner Gesamtheit aus. Mangolte thematisiert die Arbeit und die Zeit, die Performancekunst in Anspruch nimmt, sowohl auf Seiten der Produktion als auch Rezeption. Dieser Aspekt, wie ich im letzten Kapitel noch näher erklären werde, wird vor allem für ihre gegenwärtige künstlerische Praxis wichtig.

Die in der Mitte des zweiten Teils des Films platzierte Szene ist die filmische Inszenierung dieser spezifischen Position. Für Mangolte ist der Film der Versuch eine Praxis zu spezifizieren und in Verbindung mit ihrem Produktionskontext zu vermitteln.³⁶⁵ Es ist die filmische Visualisierung und Transkription ihres Arbeitsprozesses als Fotografin wenn sie eine Performance dokumentiert. Die Kamera geht eine Straße entlang und betritt plötzlich ein Gebäude. Die Straße und das Fotostudio verschmelzen in dem leeren, lichtdurchfluteten Stockwerk eines Industrie Lofts. Die Stadt bleibt durch das Raster der Fenstereinheiten präsent. Der urbane Raum dringt nur als eine in den Hintergrund gedrängte Kulisse – sowohl in Ton und Bild auf das Geschehen ein und gibt Orientierung.

Ohne die Stimme aus dem Off beginnt ein choreografiertes Wechselspiel zwischen dem Blick der Kamera und zwei in Straßenkleidung angezogenen Männern, die sich in entgegengesetzter Richtung durch den Raum bewegen. Die Protagonisten folgen einer vom Bildausschnitt der Kamera und dem Raster der großen Fenster gerahmten Choreografie aus Bewegung und Stillstand. Auf den ersten Blick ist man mit dem Standbild eines im Schritt verharrenden

³⁶⁴ Ich beziehe mich hier auf die Ausstellung Babette Mangoltes „A Photo Installation“ 11. bis 28. Mai 1978 im P.S. 1 Project Studios One, Long Island City New York

³⁶⁵ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

Mannes konfrontiert. (Abb. 37) Dieser beginnt plötzlich aus seiner bildlichen Vorlage heraus weiter zu gehen. Das Zurren des Auslösers, des imaginären Fotoapparates, folgt aber nicht dem Rhythmus der Akteure. Mangolte beschreibt diesen Moment selbst als einen Moment der Störung im Bewegungsverlauf:

„When in the middle of a flow you suddenly interrupt the constant motion and when with striking swiftness you shift to stillness, the opposition between stillness and movement creates dramatic tension, a jolt.“³⁶⁶

Das Standbild und die Bewegungsbilder treffen aufeinander. (Abb. 38) Das Warten auf den Moment, der für die Starre der Fotografie verantwortlich ist, verspricht am meisten Dynamik. Mangolte stellt die Blickstrategie der Fotografie, die zum Erfassen eines räumlich-zeitlich determinierten Bewegungsablaufs in einem festgefrorenen Bild führt, dem filmischen und performativen Bewegungsablauf gegenüber.

4.2.3 Der Film in der Fotografie

Es ist nur der Auslöser der Kamera, der im Moment des Abdrückens die Leinwand für eine Sekunde verdunkelt – also den Moment, der später zum Standbild wird und in dem Moment in dem wir den Film sehen unserem Blick entzogen wird. Mangolte ist sich des Status ihrer Bilder als wirklichkeitskonstitutive Leistung in einem starren Gefüge von Repräsentationsregeln bewusst. Durch diese Iteration erzeugt sie ein Bild der historischen und sozialen Spezifität des Raumes. Sie arbeitet in ihren Aufnahmen mit dem Medium der Fotografie wie der des Filmes

„als Medium des Sichtbarmachens verschiedener Wirklichkeiten, nicht aber als Medium der Repräsentation von Realität.“³⁶⁷

Sie fängt damit ein, was den unterschiedlichen Aufnahmetechniken der Fotografie und des Films in ihren Wesen entgegengesetzt ist:

³⁶⁶ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

³⁶⁷ Annette Jael Lehmann, Mediated Motion, in: Performativität und Medialität, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, Seite 347 - 370, Seite 361

„The problematic of the photographer is located in the variations of positions, point of view and attention to the expressive details as the basis of the artist's impulse. Dual aspects in photography: the expressive moment versus the distance, the closeness versus the enormous space surrounding us and the endless choices in possible perspectives of the space where that moment has been captured.“³⁶⁸

Dabei geht es Mangolte nicht um die Darstellung der Affinitäten, die sie zu ihren Bestätigungsfeldern pflegt, sondern um deren Unterschiede: die Fotografie erfordere für sie demnach einen instinkthaften reaktiven Arbeitsmodus, der ständig mit dem Risiko des „Vergeudens“ von Filmmaterial und Verpassens der „richtigen Momente“³⁶⁹ – ausgesetzt wird:

“Photo and film work in opposite directions. Cinema strong empathy with still image – because opposed to movement. Cinema is motion – stillness is used in contrast. Photographing is about the sensibility to minute differences, instinctive – its about the instant, in the present tense...I feel the practice of photography is located there and in the film, it is what I tried to document, prove, and represent.“³⁷⁰

Im Film hingegen besteht die Möglichkeit, durch Konstruktion und Komposition den Blick der ZuschauerInnen auf die strukturellen Eigenschaften des Gezeigten zu lenken. Es sind zwei verschiedene Kontrollmomente, die durch Überlagerung als Konstruktion verdeutlicht werden. Das verbindende Glied in dieser Methode ist Mangoltes Bündelung von Raum und Zeit als inhärente Eigenschaften in Performance und Film, mit Hilfe und innerhalb des Spektrums der Fotografie. Mangolte löst in ihrer medialen Transkription der Geste ins Bild auch den Ort des Geschehens aus seiner tautologischen Wiederholung. Sie stellt die Geste aus und entrückt diese gleichzeitig aus dem gewohnten urbanen Kontext. Die Bewegung der AkteurInnen steht nicht mehr ausschließlich in einem affirmativen Verhältnis zu seiner Geschichte, sondern markiert den performativen Handlungsrahmen und verweist dadurch auf die verschiedensten Rezeptionsmöglichkeiten, die dem Bildermachen als visuelle Politik zugrunde liegen. Mangolte bezieht sich durch die autobiografische Ebene in „The Camera:

³⁶⁸ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

³⁶⁹ Gerald Echterhoff, Mind Moving: Eine Gemeinschaftsausstellung von Joan Jonas, Babette Mangolte und Yvonne Rainer, Springerin No. 38, Springer Verlag Wien 1999, Seite 57

³⁷⁰ Babette Mangolte, The Camera: Je, La Camera: I, 1977 siehe www.babettemangolte.com abgerufen am 20. 05. 2010

Je“ auf die Authentizität eines Cinéma Direct. Die Überlagerung der fotografischen Ebene mit der filmischen Ebene eröffnet eine Metaebene der Reflexivität, die aber wiederum zurück auf das Verhältnis zwischen der Kamera und den ZuschauerInnen verweist. Es entsteht ein Moment der Emanzipation vom Autobiografischen, Authentischen das im Dokumentarischen angelegt ist.

Wie auch in ihren Fotografien sucht Mangolte im Film nach dem Mehrwert der inhärenten und von einander abhängigen Differenzen, die zwischen dem realen und dem medialen Raum festmachbar sind. Der Bildraum wird in seiner medialen Transformation vom Film zur Fotografie umgekehrt und wird zu einer Wiederholungsfigur, die als Bild im Bild wahrnehmbar ist. Die rekursive Iteration der Performance im Film und in der Fotografie wird zum Träger der Produktion des, wie Jäger formuliert, „semantischen Eigensinns des Mediums selbst“.³⁷¹ In ihren Fotografien formuliert und übersetzt Mangolte mit den semantischen Eigensinn des Kinos in den semantischen Eigensinn der Performance und umgekehrt. Die Performance reproduziert nicht nur sich selbst, sondern auch ihre verschiedenen medialen Verhältnisse zur eigenen Reproduzierbarkeit. Im Film wandelt sich die Performance und erfährt eine potenzierte Intention, in der ihre Dreidimensionalität ein laufendes Bild speist. Die Performance im Raum wird in der Zweidimensionalität der Filmprojektion zum Vehikel einer erweiterten Wahrnehmung. Das Ereignis wird zum Medium der Reflexion wichtiger Fragen, die sich mit der Epistemologie der Performance und ihres sich ständig wandelnden Verhältnisses zwischen Unmittelbarkeit und Repräsentation beschäftigen.

4.2.4 Zeitakte

Mangolte übersetzt in „The Camera: Je la Camera: I“ den Moment des Wahrnehmens eines Ereignisses, das in der Vergangenheit entstand, als Erfahrung von Zeit und Raum in die Gegenwart. Die sichtbaren und verborgenen temporalen Aspekte der Performance werden in Mangoltes Arbeit in ihrer inner-psychischen Verankerung als Zeitakte³⁷² hervorgehoben. Sie setzt die aus vielen Einzelereignissen homogen und medial vermittelte Erinnerungen durch das Medium Film erneut zusammen. Diese Zusammenfügung ist beispielhaft für die

³⁷¹ Ludwig Jäger, Text-Bild-Verständnisse, in: Asymmetrien. Festschrift für Daniela Hammer-Tugendhat, (Hg.) Universität für angewandte Kunst Wien, Wien 2008, Seite 39

³⁷² Götz Großklaus, Medien Bilder, Suhrkamp 2319, Frankfurt a. Main 2004, Seite 151

Mediation zwischen dem zeitlosen Archiv des Unbewussten und der Repräsentation des Bewussten. Beide stehen immer in Verbindung, aber können nie direkt in Kontakt treten. Sie können nur in der Erinnerung vermittelt werden.³⁷³ Erinnerung kann immer nur fragmentiert in Erscheinung treten, nur bruchstückhaft wahrgenommen werden, da die Last des Gesamten nicht zu ertragen wäre. Es ist das Potential des Kinos, so Mary Ann Doane, das diese Fragmentierung zusammen fügt.³⁷⁴

Die Darstellung von Zeit ist nicht eine expressive Zeit, die der Vermittlung der inneren Vision der KünstlerIn gewidmet ist, oder dem Zwang einer narrativen Handlung unterliegt. Es galt auch nicht Zeit im Sinne einer Formalität im strukturalistischen Film zu thematisieren. Die Dauer der Dinge lässt die Zeit, in ihrem abstrakten und unsichtbaren Wesen, zum Protagonist werden.³⁷⁵ Die Kamera wird zum Träger und gleichzeitig zum Referenten eines spezifisch geo-politisch gefassten Raum-Zeit-Gefüges. In ihm werden sowohl die Bedingungen seiner physischen Realität, als auch die seiner Blickstrategien und Darstellungsdiskurse thematisiert. Die fixierte strukturalistische Aufnahme, die frontal der Performanz des Geschehens gegenüber steht, ist Teil ihrer Methodik. Turvey sieht darin Mangoltes besondere Leistung als Filmemacherin:

“Mangolte managed to escape the constraints of both structuralist film and the forms that followed it, by engaging with aspects of Minimalist sculpture and dance unexplored by structuralist filmmakers: the rejection of ontological self-reflexivity, the use of operational time and the consideration of the effect space takes on the act of seeing.”³⁷⁶

³⁷³ Mary Ann Doane, *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive* Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 2002, Seite 44

³⁷⁴ Mary Ann Doane, 2002, Seite 61

³⁷⁵ Als Einflüsse dieser Technik verweist Mangolte auf das ihr seit den frühen 1960er Jahren bekannte Werk von Dziga Vertov und den japanischen Filmemacher Kenji Mizoguchi. Ursprünglich ein Maler, stieg Mizoguchi als Darsteller weiblicher Rollen (Oyama) ins Filmgeschäft ein. Er drehte über 90 Spielfilme von 1923 bis 1956. Markenzeichen von Mizoguchis Filmen ist die Beschäftigung mit der Unterdrückung und Ausbeutung von Frauen. Mizoguchi Kenji war auf der Suche nach dem absoluten Realismus im Film. Seinen Filmen liegt eine szenische narrative Struktur zu Grunde, die sich in langen Einstellungen entwickelt. Mizoguchi drehte ganze Szenen in nur einer Einstellung. Um zu verhindern, dass die Filme dadurch statisch wirkten, bediente er sich langer Kamerafahrten, abrupten Schwenks und die Perspektive verändernde Kräne. Gleichzeitig war er immer bemüht, eine gewisse Distanz zum Geschehen einzuhalten. Dieser Stil wird als eine Übertragung traditioneller Elemente des japanischen Theaters gesehen. Ich verweise hier auf David Bordwell, *Figures Traced in Light, On Cinematic Staging*, California University Press, Berkeley und Los Angeles, 2005

³⁷⁶ Malcolm Turvey, 2004, Seite 84

Einstellung für Einstellung fügt die Kamera einen kontinuierlich urbanen Raum zusammen. „The Camera Je: La Camera I“ komprimiert unsere Vorstellung eines urbanen Stadtgefühls zu einer ganz spezifischen Zeit als eigene Zeiterfahrung. Das Medium Film wird zur Klammer der Fragmentierung und Multiplikation des realen wie fiktiven Stadtraumes. Der Bildausschnitt der Fotografie ist der Rahmen ihrer visuellen Kontemplation und gibt dem Objekt des Begehrens und der Reflexion eine Struktur. Die verschiedenen Apparate der Bildproduktion verschwinden nicht im Prozess des Sichtbarwerdens des von ihnen aufgenommenen bzw. projizierten Materials, ganz im Gegenteil, sie bleiben präsent.³⁷⁷

Mangolte dekonstruiert das Dreiecksverhältnis zwischen Kamera, BetrachterIn und PerformerIn, indem sie die glatte Oberfläche der kinematografischen Konstruktion und die der Fotografie zugrunde liegende doppelte Indexikalität nicht nur als physische, sondern auch als psychologische Projektionsfläche durchbricht. Als Fragment und Multiplikator lotet sie das Potential der rekursiven Selbstbezugnahme der ZuseherInnen aus, in dem 'das Andere' in sich selbst greifbar wird. Die Dynamik des Films liegt in der Spannung zwischen der konstanten Vorgabe des Blickverlaufes und Mangoltes Zugeständnis an ihre BetrachterInnen sich vom Identifikationsprozess mit dem Geschehen auf der Leinwand loszulösen. Während bei Acconci die Fotografie in „Photo Piece“, zum Produkt seines körperlichen Automatismus wird und das Sehen vom Körper trennt, ja durch die Fotografie von ihm ablöst, verschmilzt und spiegelt Mangolte die Funktion des Apparates mit ihren phänomenologischen und kognitiven Fähigkeiten als Frau hinter der Kamera. Dies hat für den/die BetrachterIn des Films gerade den gegenteiligen Effekt. Sie sieht den Moment der Entstehung der Portraitfotografie in Realzeit als aktiven Prozess. Mangolte spricht zu ihnen als Protagonistin und Kommentatorin des Geschehens. Es findet zwar Empathie, aber keine Identifikation mit den ProtagonistInnen, keine Vermittlung visueller Metaphern oder auf Höhepunkte ausgerichtete Narrative statt. Die ZuschauerIn kann sich den unterschiedlichen Ebenen der Inszenierung bewusst werden, die sich sowohl in dokumentarischen als auch fiktiv angelegten Szenen abspielen. Aber vor allem wird diese Bewusstwerdung in jenen Szenen möglich, in denen diese Ebenen ineinander verschwimmen. Das Publikum kann – im Brechtschem Sinn des Verfremdungseffekts – die verschiedenen Realitätsebenen des Dargestellten durch die Kamera- aber auch Tontechnik differenziert wahrnehmen. Als Dokumentaristin setzt

³⁷⁷ Ich verweise hier auf Dieter Mersch und Sybille Krämer und deren Beiträge in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) Sybille Krämer. Wilhelm Fink Verlag, München 2004

Mangolte genau dort an, wo der Verfremdungseffekt seine Wirkung tun soll, nämlich in jenem Moment, in dem die Realität durch die Fiktion hervortritt und sichtbar wird. Mangoltes Filme berücksichtigen und verweisen auf das kontingente Verhältnis zwischen Produktion, Repräsentation und Rezeption. Dazu Mangolte:

“Like in all other of my films I problematize and play with the position of the spectator. I made the spectator aware of what as a spectator he/she is doing. The spectator seizes his/her own activity of looking as a mirror image of what the photograph-protagonist is doing and seeing on screen. An effect of distancing is created.”³⁷⁸

Mangoltes Fotografien, Filme und wie es im nächsten Kapitel mittels dem Medium Video zu zeigen gilt, inszenieren und insinuieren einen Moment des empathischen Voraussehens und gleichzeitigen Fernbleibens der Performance gegenüber. Es geht wiederholt darum, wie sich die Präsenz des Körpers in den Moment der Aufführung einzeichnet und so erhalten bleibt. Es ist die Verschränkung des Realraums mit dem Bildraum und seiner Spiegelung im technischen Aufnahmeapparat.³⁷⁹ Im Zentrum steht die Kinesis und visuelle Wahrnehmung unterschiedlichster performativer Aktionen.³⁸⁰ Es handelt sich um eine performative Konstitution der Raum- und Körpererfahrung im Bild, die auch in enger Verbindung zu ihrer Erfahrung als Kamerafrau und Dokumentaristin von Joan Jonas Videoperformances Anfang der 1970er Jahre steht.

4.3 Babette Mangolte und Joan Jonas

Wie Mangoltes Aufnahmen der Performance von Robert Whitman und Trisha Brown und ihre Kameraarbeit für Chantal Akerman zeigen, geht es in Mangoltes vielseitiger Praxis immer wieder um die Darstellung und Auseinandersetzung mit dem Körper und seinen räumlich-

³⁷⁸ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

³⁷⁹ Annette Jael Lehmann, *Mediated Motion*, in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, Seite 165

³⁸⁰ Sie resultieren in Bildsequenzen, in denen die Körper in ein Spannungsverhältnis mit dem kinematografischen Raum-Zeit-Kontinuum in Erscheinung treten. Darunter versteht man die Korrespondenz der Raumerfahrung bzw. des wahrnehmbaren Raumes mit dem durch die Eigenbewegung erzeugten Rhythmus der Bilderfolgen. Dabei entstehen zwischen Bild, Bewegung und räumlicher Perspektive Überlagerungen von Gleichzeitigkeit, die sich in der Kulmination der subjektiven Kamera und ihrem Verhältnis zur BetrachterIn spiegeln. Ich verweise hier auf Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Suhrkamp 1288, Frankfurt a. M., 1997 und ders., *Das Zeit Bild*, Kino 2, Suhrkamp 1289, Frankfurt a. M., 1997

medial bestimmten Dispositiven und deren Relation zur BetrachtertIn. Eine besonders wichtige Rolle spielt das Mitte der 1960er Jahre in KünstlerInnenkreise eingeführten Medium Video. Aufgrund der technischen Möglichkeit bewegte Bilder aufzunehmen und simultan zu zeigen, wurden Videoaufnahmen sowohl zu Zwecken der Inszenierung als auch der Dokumentation in der Performancekunst als Medium eingesetzt. Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre entwickelnden KünstlerInnen wie Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, Nam Jun Paik, Charlotte Moorman oder Joan Jonas das Genre der Video-Performance.³⁸¹

1979 dokumentierte Mangolte zum letzten Mal eine Performance von Joan Jonas. Die Fotografien von „Upside Down and Backwards“ (1979), aufgeführt in der Performing Garage in SoHo, New York, markieren das Ende einer fast zehn Jahre andauernden Zusammenarbeit.

Mangolte dokumentierte die Performances „Organic Honey’s Visual Telepathy“ (1972), „Delay, Delay“ (1972), „Mirage“ (1976), „Juniper Tree“ (1977) und „Upside Down and Backwards“ (1979). Sie war außerdem die Kamerafrau für „Organic Honey’s Vertical Roll“ (1972–1974), „Glass Puzzle“ (1974) und „Funnel“ (1974). Die von ihr produzierten Bilder zählen zu den bekanntesten Darstellungen von Jonas’ frühen Performance- und Videoarbeiten.

Die Fotografien, die Mangolte 1979 von „Upside Down and Backwards“ machte, stehen für eine wichtige Phase im Leben beider Künstlerinnen. In den frühen 1980er Jahren hörte Mangolte – bis auf wenige Ausnahmen – auf, die Performanceszene in Downtown New York zu dokumentieren, um sich fast ausschließlich ihrer eigenen Arbeit als experimentelle Filmemacherin zu widmen und der Universität von San Diego als Professorin für Film zu unterrichten.³⁸² Jonas hatte im selben Jahr ihre erste Retrospektive am Berkeley University Art Museum in Kalifornien, wo sie auch zum letzten Mal „Organic Honey’s Vertical Roll“

³⁸¹ Ich verweise hier auf folgende Literatur: Doug Hall und Sally Jo Fifer, *Illuminating Video Art, An Essential Guide to Video Art*, Aperature/BAVC, 1990; Anne M. Wagner, (2000); Chrissie Iles, *Into the Light, The Projected Image in American Art 1964 - 1977*, Whitney Museum of American Art, New York, Abrams New York, 2001; Anja Osswald, *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970* Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Gebrüder Mann Verlag, Berlin, 2003 und Doris Kolesch und Annette Jael Lehman, *Inter/Aktionen? Selbstinszenierung und Medialisierung bei Bruce Nauman, Joan Jonas und Vito Acconci*, in: *After the Act. Die (Re) Präsentation der Performancekunst*, in: (Hg.) Barbara Clausen, *Theorie Band 03*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Verlag moderner Kunst Nürnberg, 2006

³⁸² Ich verweise hier auf Mangoltes ersten Spielfilme „The Camera: Je, Le Camera: I“ (1977), gefolgt von „The Cold Eye (My Darling Be Careful)“ (1980). Siehe auch Kapitel 4.2

aufführte. In den 1980er Jahren wandte sich Jonas einer immer stärker an Text orientierten und einer dem theatralen Gestus folgenden Form der Performancekunst zu. Ihre Arbeit verlagerte sich vom Experimentieren mit den Spiegelungseffekten neuer Medien zu einer vielschichtigen Verwebung von Narrativen, theatralen Akten und bewegten Bildern. Ihr Werk lotet die Grenzen der Wahrnehmungsmöglichkeiten des Körpers und die Bedeutung von rezeptiven Prozessen in der Darstellungspolitik der Geschlechter aus. Sowohl Mangolte als auch Jonas haben seit den 1970er Jahren sowohl ihre poetische als auch ihre konzeptuelle und kritische Reflexion der Kunstgeschichte, weiblicher Identität und der Wahrnehmung von echtem und illusorischem Raum, auf ästhetisch unterschiedliche Weise fortgesetzt. Ein Gespräch während des Symposiums zur Ausstellung „After the Act“ Die (Re)Präsentation der Performancekunst“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2005, zwischen Mangolte und Jonas³⁸³ gibt drei Jahrzehnte später Einblick in die Arbeits- und Produktionsbedingungen zwischen Performerin und Dokumentaristin.³⁸⁴ Jonas und Mangolte beziehen sich in diesem Gespräch auf historische und aktuelle Kontexte und gehen der Frage nach einer Abgrenzung zwischen dem/der FotografIn und dem/der PerformerIn nach. Mangoltes Videoaufnahmen und Fotografien der Performances „Organic Honey’s Visual Telepathy“ und „Organic Honey’s Vertical Roll“ während der Jahre 1972 bis 1974 wurden als Teil von Jonas gesamten Archivbestand der „Organic Honey Serie“ ausgestellt. (Abb. 39) Diese Zurschaustellung der Summe aller Bilder einer Performance, die sonst nur mit ein oder höchstens zwei Bildern im Kanon der Kunstgeschichte vertreten ist, bildete den Ausgangspunkt der von mir kuratierten Ausstellung „After the Act Die (Re)Präsentation der Performancekunst“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien im Jahr 2005. Das von mir präsentierte Archiv von Jonas bestand aus einer Unmenge von Skizzen, Zeichnungen, Notizen, über einhundert entwickelten Abzügen, sowie einigen Stunden ungeschnittenem Videomaterial aus den frühen 1970er Jahren. Die sechs Aufführungen von Jonas Performance „Organic Honey“ von 1972 bis 1981 waren von zwölf verschiedenen FotografInnen und KünstlerInnen aufgenommen: Larry Bell, Giorgio Colombo, Gianfranco Gorgoni, Beatrice Heyligers, Babette Mangolte, Peter Moore, Roberta Neiman, Joyce Neraux, Kazuko Oshima, James Patrick, Richard Serra. Rückblickend, so führt dieses Gespräch vor Augen, steht für beide steht an erster Stelle die Notwendigkeit die verschiedenen Formen von Performance,

³⁸³ Symposium After the Act Die (Re)Präsentation der Performancekunst, 5. und 6. November 2005, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag Bildender Kunst Nürnberg, 2006

³⁸⁴ Ein Gespräch zwischen Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 51 - 76

von Konzeptkunst über Tanz bis zu Theater, im Kontext ihrer jeweiligen Praxen zu reflektieren.

4.3.1 Joan Jonas

Um einen Einblick in die Zusammenarbeit zwischen Mangolte und Jonas zu geben, der auch für Mangoltes weitere Tätigkeit als Filmemacherin und Dokumentaristin von Bedeutung war, ist es notwendig einen kurzen Einblick in Jonas' Entwicklung der Videoperformance zu geben. Für Jonas ging es seit jeher um das "in Szene setzen" und „in Frage stellen“ von die Gesellschaft determinierender Kontinuität und Umbrüchen in der Darstellungspolitik Literatur, Kunst und den populären Medien TV und Kino. Der Einfluss der Performancekunst auf die Politik der Subjektkonstitution ist für die visuelle Kultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ausschlaggebend. Jonas erkannte Mitte der 1960er Jahre, dass es an der Zeit war, sich mit dem Publikum auf neue Weise zu konfrontieren und in ihrer Kunst Raum und Zeit als Material und Prozess sichtbar zu machen.³⁸⁵ Für die in New York in Bildhauerei und Kunstgeschichte ausgebildete junge Künstlerin bedeutete dies, sich einer neuen Praxis zu zuwenden, die sich durch einen genreübergreifenden, nicht-hierarchischen Handlungsraum, der rituelle Phänomene zuließ, auszeichnete. Es sollte, ganz im Sinne der Zeit,

„das Erkennen der Distanz zwischen Objekt und Subjekt wie auch die körperliche Teilnahme der BetrachterInnen“³⁸⁶

gefördert werden. Jonas setzte sich zum Ziel eine eigene künstlerische Sprache zu entwickeln:

„What drew me to performance was the question if I could do something that's different in my own way, drawing from literature, film, and myth. Making a kind of visual language that other people were not dealing with at that time.“³⁸⁷

Jonas' archäologisches und anthropologisches Interesse nahm seinen Ursprung in Reisen in

³⁸⁵ Joan Simon, Scenes and Variations: An Interview with Joan Jonas, in: Art in America, 7, Juli 1995, Seite 74

³⁸⁶ Robert Morris, Anmerkungen über Skulptur (1966-67), in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): Minimal Art: eine kritische Retrospektive, Fundus Verlag Dresden und Basel 1995, Seite 109

³⁸⁷ Barbara Clausen, Interview mit Joan Jonas, 3. Mai 2003, in: dies., Joan Jonas: „Lines in the Sand“, 2002, Analyse von Joan Jonas künstlerischer Auseinandersetzung mit Mythos und Autorschaft, Diplomarbeit Institut für Kunstgeschichte Universität Wien, 2003, Seite 94

den Mittleren Westen der Vereinigten Staaten, den Mittelmeerraum und Japan, wo sie sich mit dem Noh und Kabuki Theater auseinandersetzte. Ab Mitte der 1960er Jahre wurde ihre intensive Beschäftigung mit aktuellen Strömungen in Tanz, Literatur, Experimentalfilm und minimalistischen Tendenzen in der Skulptur, Malerei und Musik prägend. Von 1967 bis 1969 nahm Jonas Tanzunterricht bei Trisha Brown und dem Judson Dance Theater, bei dem vor allem die Choreografien, die sich in ihren exakt komponierten Bewegungsabläufen mit der Objekt- und Subjektproblematik des Mediums der Skulptur auseinander setzten, einflussreich erwiesen.

Ebenso wie für Whitman waren für Jonas die Popart Installationen Claes Oldenburgs, Allan Kaprows öffentliche Happenings und die exorbitanten Filme und Performances von Jack Smith wichtige Impulsgeber der Zeit:

„It was a combination of seeing Noh in Japan and Jack Smith in New York at that specific time, that freed me of my involvement with minimalism, to develop my own language.“³⁸⁸

Jonas verband in der Performance ihr Interesse an unterschiedlichen kulturellen Traditionen mit dem Einsatz von Spiegeln, Körpern und Objekten in einer konzeptionellen Strenge, die sie der minimalistischen Ästhetik entlehnte. Sie suchte nach einem erweiterten Skulpturbegriff innerhalb der Performance, in der die Geste als ein Objekt der Reflexion zu verstehen ist. Ihre Aussage:

„I gave up making sculptures and walked into space.“³⁸⁹

beschreibt die Gratwanderung zwischen Skulptur und Tanz, die für Jonas in der Entwicklung ihrer Performance stattfand. Der von der Minimal Art beanspruchte Tod der Metapher wurde so Hamza Walker zur Geburt der Performancekunst:

"Dissolving sculpture and performance in a rigor attributable to minimalism, Jonas forged a hybrid but singular vocabulary from two distinct and disparate disciplines at a moment when vigilance regarding

³⁸⁸ Barbara Clausen, 2003, Seite 95

³⁸⁹ Joan Simon, 1995, Seite 75

medium specificity should have kept them separate."³⁹⁰

Der Körper wurde nicht mehr als Metapher, sondern als unmittelbares Ausdrucksmittel, als Medium eingesetzt.³⁹¹ Durch die Manipulation der kognitiven Wahrnehmung von Raum und Bewegung, vor allem mit Hilfe von Spiegeln, wurden den ZuschauerInnen neue Einsichten in die dialektische Beziehung zwischen Subjekt und Objekt geboten. In frühen Performances wie „Mirror Piece I und II“ (1969/1970) und „Choreomania“ (1971), die auf den Stränden Long Islands und in den Studios und Galerieräumen Sohos aufgeführt wurden, war das zentrale Thema die Vergegenwärtigung, Erfahrung, Durchdringung und Fragmentierung des realen und illusionären Raumes. Auf ähnliche Weise forderte das rhythmische Aufeinanderschlagen von Holzklötzen, die Veränderung der Körperbewegung durch Stelzen, Fahnen und Gesten in „Delay Delay“ (1972) oder „Jones Beach Dance Piece“ (1970) die temporäre wie auch physische Wahrnehmung der BetrachterInnen heraus. Es war die Inszenierung eines authentischen Moments, der immer darauf abzielte die Verbundenheit zwischen Performance und Medialität exemplarisch zu erproben. Diese transkriptiven Überlagerungen und die Synthese von Indexikalität und Iterabilität wurden für das Werk von Jonas in den folgenden drei Jahrzehnten tonangebend.

4.3.2 Joan Jonas „Oranic Honey’s Visual Telepathy“ 1972 und „Organic Honey’s Vertical Roll“ 1973

Dank Jonas’ Gabe das Publikum zu fesseln, gelang es ihr 1972 mit der Performance „Organic Honey’s Visual Telepathy“ ihren Platz in der Kunstgeschichte zu behaupten. Im Verlauf einer Reihe von Aufführungen der Performance, entwickelte sie die Arbeit zu einer zweiten Performanceversion „Organic Honey’s Vertical Roll“ und einen gleichnamigen Video "Vertical Roll" 1973 weiter. (Abb. 40) Mithilfe mehrerer Spiegel, Videokameras, simultan übertragender Monitore und Videoprojektionen zersplitterte und vervielfachte sie während einer fast eine Stunde dauernden Performance die von ihr erfundene, schillernde Figur der elektronischen Zauberin „Organic Honey“. Maskiert und kostümiert bewegte sich Jonas über

³⁹⁰ Hamza Walker, Essay zur Ausstellung: Joan Jonas, Lines in the Sand and The Shape, the Scent, the Feel of Things, Faltblatt zur Ausstellung in der Renaissance Society, Chicago, 2004, Ohne Seitenabage

³⁹¹ Nick Kaye, Joan Jonas, in: Art into Theater. Performance Interviews and Documents, (Hg.) ders., Howard Academic Publishings, OPA Amsterdam 1996, Seite 90

die Bühne. Sie tanzte, sang, zeichnete und führte kurze, scheinbar nicht zusammenhängende Bewegungsabläufe zur Musik auf. (Abb. 41) Immer wieder wechselte sie vor den Augen der Kameras und des Publikums ihre Kostümierung: Einmal war es ein Kimono, ein anderes mal ein Kopfschmuck aus Pfauenfedern, ein weiteres mal ein Kleid im Stil der 1920er Jahre, oder die Plastikmaske eines Puppengesichts aus den 1950er Jahren. In einer Szene kniete sie, die Puppenmaske auf den Kopf geschoben, am Boden vor einem Spiegel, den sie rhythmisch mit einem Löffel zerschlug. (Abb. 42a)

Die auf den Monitor versetzten Bilder ihres fragmentierten Körpers werden in "Vertical Roll" durch die Störung des Apparates als rollende, von einem schwarzen Bildbalken getrennte Bildfolge dargestellt.

"The audience sees, in fact, the process of image-making in a performance simultaneously with a live detail. I was interested in the discrepancies between the performed activity and the constant duplicating, changing and altering of information in the video."³⁹²

Hier manifestiert sich die immanente Beziehung der Videokamera zu ihren performativen Aktionen und der Kunst ihrer Zeit. Im Unterschied zum Film kann Video das, was aufgenommen wird, immer auch gleichzeitig wiedergeben. Der technische Fortschritt erzeugte eine mediale Verschiebungen und genreübergreifende Überlagerung, die auf visueller und konzeptioneller Ebene in der Video-, Konzept- und Performancekunst der 1970er Jahre ihren Ausdruck fand.³⁹³ Für Yvonne Spielmann sind es diejenigen Ansätze in der Videokunst,

„bei denen der Einsatz elektronischer Medien selbstreflexiv und die gewählte Medienformate, beispielsweise Performance und Installation, bezogen ist, und zwar in der nachvollziehbaren Absicht, die ästhetische Formensprache von Video in ihren vielfältigen Ausdrucksmodalitäten und

³⁹² Joan Jonas, Textkommentar zu *Organic Honey's Vertical Roll*, 1972, in: Joan Jonas, *Five Works*, (Hg.) Valerie Smith, Ausstellungskatalog, Queens Museum of Art, New York 2003, Seite 10

³⁹³ Als prominenteste VertreterInnen dieser Zeit die sich zwischen diesen Genres des Mediums Video bedienten möchte ich hier Vito Acconci, Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT, Chris Burden, Peter Weibel, Richard Serra, Bruce Nauman, Nam June Paik, Charlotte Mooreman, Robert Smithson, Nancy Holt, Steina und Woody Vasulka, Martha Rosler, Dan Graham, Eleanor Antin, Adrian Piper, Martha Wilson und Laurie Anderson verweisen. Siehe u.a. Spielmann 2005, und FN 141

syntaktischen Verknüpfungen zur Anschauung zu bringen.“³⁹⁴

Es stellt sich die Frage wie Mangolte als Filmemacherin und Fotografin, die den fotochemischen Aufzeichnungsmedien Anfang der 1970er Jahre eindeutig näher stand, mit den technischen Möglichkeiten, die für die Ästhetik des Mediums Video bezeichnend sind und mit denen sie in der Arbeit mit Jonas konfrontiert wurde, umging.

Sie selbst schenkt ihren frühen Erfahrungen im Umgang mit dem Medium Video und ihrer Zusammenarbeit mit Jonas in ihrem Essay, mit dem illustrativen Titel „Afterward: A Matter of Time: Analog versus Digital, the perennial question of shifting technology and its implications for an experimental filmmaker’s odyssey“ den sie 2003, also exakt drei Jahrzehnte nach ihrer Kollaboration mit Jonas schrieb, keine weitere Bedeutung.³⁹⁵ Für Mangoltes eigenes Werk wurde die Frage mit dem Medium Video zu arbeiten, erst in den 1990er Jahren mit dem Aufkommen der Digitalkamera, ihrer umfassenden Bildschärfe³⁹⁶ und einfachen, am Computer anwendbaren Schnittmöglichkeiten virulent.³⁹⁷

Als Kamerafrau auf der Bühne direkt neben Jonas befand sich Mangolte mitten im Scheinwerferlicht. Wie Dokumentationsfotografien zeigen, (Abb. 43a und b) stand oder kniete sie direkt neben Jonas mit der Sony Portapack Kamera. Ihre Präsenz markierte nicht nur ihre Funktion, also die Verantwortung für die technische Aufzeichnung und simultane Wiedergabe der Performance, sondern auch den Prozess, die Produktion und Repräsentationsmöglichkeiten, die inhärenter Teil und Thema der Performance waren. Mangolte wird als Bildproduzentin mitten im Geschehen zur Akteurin, die, wie sie selbst in einem Interview ausdrückt, dem Geschehen folgt:

„Bei „Organic Honey’s Vertical Roll“ arbeitete ich mit einer handgehaltenen Kamera und ging einfach mit dem Fluss der Performance mit. Ich hatte keine genaue Vorstellung, was Joan in der Performance machte. Ich blickte durch den Sucher, und Joan sagte mir, was sie wollte. Ich machte daraus dann

³⁹⁴ Yvonne Spielmann, Video, Das reflexive Medium, Suhrkamp 1739, Frankfurt am Main, 2005, Seite 19

³⁹⁵ Babette Mangolte, 2003, Seite 261 - 274

³⁹⁶ Babette Mangolte, 2003, Seite 265

³⁹⁷ Babette Mangolte, 2003, Seite 268

meine eigene Interpretation. Die Bewegungen der Kamera waren improvisiert, während ich durch den Raum glitt.“³⁹⁸

In einem Gespräch zwischen Jonas und Mangolte 2005 drängte die Künstlerin die Funktion Mangoltes allerdings in den Hintergrund. Das, was der Performance „Organic Honey“ in der Geschichte der Performancekunst einen besonderen Status verleihe, sei Jonas’ performativer Umgang mit Maskierungen, Gesten und visuellen Spiegelungen, die ihr Echo durch die Kameraführung von Mangolte, vor den Augen der ZuschauerInnen, in einer Bandbreite medialer Transkriptionen wieder fand. Die für das Publikum nachvollziehbare technische Aufzeichnung und simultane Wiedergabe war Teil des Konzepts, das Jonas exakt im voraus angepasst an die räumlichen Bedingungen der Performance plante:

„Ich (konstruierte) eine Reihe von Bildsequenzen für den Monitor, die vom Publikum zeitgleich zur Performance gesehen wurden. Der Monitor hatte innerhalb der Performance eine besondere Funktion: Ich schaute ständig auf den Bildschirm, um mich selbst zu rahmen und zu positionieren. Alles, was ich tat, war für den Monitor gedacht.“³⁹⁹

Mangolte habe, so Jonas, eine Auftragsarbeit geleistet, in der die Rahmung der Details ihrer Aktionen aufzunehmen waren.⁴⁰⁰ Für Mangolte waren die Aufnahmen, die simultan für die ZuschauerInnen zu sehen war, eine Herausforderung in der ihre Erfahrung als Filmemacherin zur Hilfe kam:

„There was no delay. The video was seen at the time I was shooting it. Actually that is the difference between me and Linda Patton, who did the job before. Linda, a dancer, was repeating Joan’s movement with the camera while she was shooting and did not use the eyepiece. She was looking at the monitor screen and moved the camera accordingly. ...I was looking through the eyepiece. I was actually framing and moving accordingly to my training as a cinematographer.“⁴⁰¹

Während für Jonas Mangolte den Status einer mit exakten Anweisungen beauftragten Assistentin einnahm, zeigt die Sichtung der Fotografien, die Jonas immer wieder in

³⁹⁸ Ein Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 56-57

³⁹⁹ Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 56

⁴⁰⁰ Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 57

⁴⁰¹ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, Seite 259

Publikationen und Installationen veröffentlichte, dass Mangolte ein integraler Teil des Geschehens war. Mangolte war Teil der Produktion und der unmittelbaren Performance. Sie war für das Live Material verantwortlich aber auch für die Aufnahmen, die „Organic Honey’s Vertical Roll“ und „Organic Visual Telepathy“ bis heute als Videoperformance vermitteln. Als Übersetzerin des Aufgeführten definierte Mangolte die Auslotung des Handlungs- und Rezeptionsraum zwischen Performerin und Publikum auf zwei Weisen mit. Erstens, in ihrer Funktion und Rolle als Kamerafrau, verkörpert sie die translativ Leistung des Mediums Video. Sie ist der Generator aber auch der Filter Jonas oszillierender Figur Organic Honey auf der Bühne. Zweitens, in ihrer Funktion als Fotografin in der „Organic Honey“ Serie, als solche verharret sie am vorderen Rand des Geschehen. Sie verschwindet aus dem Blickfeld der ZuschauerInnen. Während sie als Kamerafrau zur Schnittfläche der einzelnen Blickperspektiven in und durch das Medium Video wird, thematisiert sie als Fotografien den physischen Abstand zwischen der Inszenierung, dem Sujet Organic Honey, der Performerin Jonas und deren BetrachterInnen.

Dieser Unterschied, innerhalb und ausserhalb der Performance, wird in der Analyse der Fotografien ihrer KollegInnen Kazuko Oshima, Giorgio Colombo, Gianfranco Gorgoni, Beatrice Heyligers, Roberta Neiman, und James Patrick deutlich. Mangolte wird in diesen Aufnahmen (Abb. 41, 42b, 43a und 43b) im Vergleich zu ihren eigenen Fotografien der Performance (Abb. 40 und 42a), zum Sujet der anderen FotografInnen. Ein Vergleich zeigt wie unterschiedlich die gleiche Performance, in ihrer Wiederholung, ästhetisch erscheinen kann. Während James und Heyligers, sich wie Mangolte auf die Figur Mangoltes konzentrieren, wurden die Aufnahmen von Moore und Colombo aus der Perspektive des Publikums aufgenommen. Der Raum und die Atmosphäre des Geschehens spielen hier eine deutliche Rolle. Auf die Eingangs gestellt rhetorische Frage ob andere Fotografien uns eine andere Geschichte der Performancekunst erzählen lässt sich in diesem Fall, hätten wir immer eine Auswahl von Aufnahmen vor Augen, positiv beantworten. Und doch ist dem nicht ganz so, da die Entscheidung welches Bild publiziert, reproduziert und veröffentlicht und aufbewahrt wird bei Jonas liegt.

4.3.3 Masken, Spiegel, Closed Circuit Video Effekte und De-Synchronisation

"The performer sees herself as a medium: information passes through" Joan Jonas⁴⁰²

Jonas war es wichtig den Transformationsprozess vom Lebendigen zum Bildhaften in „Organic Honey“ in seiner Perpetuierung nicht nur während der Performance sichtbar zu machen. Ihr Anliegen war das kontingente Wechselverhältnis zwischen der Performance als inszeniertes Ereignis und der Performance als inszeniertes Bild in Videos, Zeichnungen und Fotografien zu thematisieren und zu erhalten. Jonas lotete die Darstellungsmöglichkeiten von Weiblichkeit mittels der Erprobung der technischen Möglichkeiten die das Medium Video ihr anbot. Jonas dekonstruiert nicht nur durch ihr medial selbst-reflexives Handeln sondern auch in der Auswahl ihrer Dokumentation die Vorstellung eines „authentischen Erlebnisses“. Sie widerlegt bereits Anfang der 1970er Jahre das von Fischer Lichte noch heute praktizierte Argument, dass Performance eine durch Medien nicht vermittelbare körperlichen Präsenz hat. Jonas zeigt, wie das unmittelbar Erlebte in sein vielfach reproduzierbares Fortleben tritt und von diesem beeinflusst ist. Insofern wird bereits in der Live Inszenierung von Organic Honey, dass was Jäger die Konstitution eines medialen Eigensin nennt (re)produziert. Der auratische Anspruch der Authentizität in der Performancekunst wird durch die simultane Videoübertragung überwunden. Während des Verlaufs von „Organic Honey“ konstituiert Jonas ihre Präsenz förmlich in ihrem Entschwinden.⁴⁰³ Sie inszeniert ihr Antlitz als ein sich ständig verzerrendes und sich (ver)wandelndes Objekt ihres eigenen Begehrens.⁴⁰⁴ Mit der

⁴⁰² Joan Jonas, Scripts and Descriptions, 1968-1982, (Hg.) Douglas Crimp, Ausstellungskatalog, Berkley University Art Museum und Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Amsterdam, 1983, Seite 139

⁴⁰³ Ludwig Jäger, 2008, Seite 39

⁴⁰⁴ Jonas setzte die Politik der weiblichen Maskerade und die Machtverhältnisse der Blickkonstruktionen in der Kunst mit Hilfe von Spiegeln und dem damals neuen Medium Video in Szene. Die Figur der Organic Honey entwickelt sich in der Beziehung zwischen dem Körper, seiner Maskierung und seiner Spiegelung. Es entsteht ein Kreislauf der Maskerade der Identitäten, der vor allem „Organic Honey's Vertical Roll“, bei dem Mangolte die Kameraarbeit übernahm, zu einer der bedeutendsten Videoperformances in der Gegenwartskunst machte. Der Spiegel oder die Videokamera reflektieren Geschlechteridentität als Konstruktion. Die performative Geste als eine Art zeichnerische Linienführung wurde für Jonas zum Mittel um jeder kulturell festgelegten Narrative weiblicher Figuren einen Strich durch die Rechnung zu machen. In der Kontinuität des Emporstauchens ihrer fragilen und starken, männlichen und weiblichen Figuren findet auch immer ein Bruch statt, der die affirmativen Rollen und Zuweisungen in der Gesellschaft durchbricht. Sie zeigt illustrativ den fortlaufenden Prozess, der Weiblichkeitskonstruktionen zu Grunde liegt, und von Mary Ann Doane mit der Aussage: "womanliness is a mask which can be worn or removed" beschrieben wurde. Siehe Mary Ann Doane, Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator, Screen, Vol. 23, Nr.(3-4), September/October 1982, Seite 81

medialen Iteration des Blicks setzt sie bereits zehn Jahre vor Teresa de Lauretis' Aussage, dass „die Bildung der Selbstrepräsentation ein Prozess ist, der in sich nie abgeschlossen ist“⁴⁰⁵, in eine performative Praxis um. Als Projektionsfläche von Weiblichkeitskonstruktionen hält sie dem Publikum einen Spiegel vor. Sie bricht physisch und medial die mit der Bildtradition verknüpften Blickstrategien der „Frau“ und deren Identität und Geschlecht in Kultur, Geschichte und Gesellschaft.

Jonas setzt in „Orangic Honey's Visual Telepathy“ und „Vertical Roll“ den technischen Effekt des Closed-Circuit Videos ein.⁴⁰⁶ (Abb. 44) Das heisst, die Videokamera filmt das von ihr simultan übertragene Bild, wenn man die Kamera auf den Monitor oder auf die Projektion hält während sie aufnimmt. Ein unendliche Zahl ineinander verschachtelter, kaleidoskopartig versetzter Räume tritt so in Erscheinung. Der Closed-Circuit Effekt ist Echo seiner selbst und transformiert den Körper des/der PerformerIn wenn dieser in diesem Kreislauf der Bilder eintaucht in ein Medium seiner selbst, durch das die Information, wie Jonas es ausdrückt, „hindurch fließt.“⁴⁰⁷ Es ist ein Akt der Übersetzung, in dem die Einzeichnung der Geste als Spiegelung und elektronische und analoge Bildspur thematisiert wird. Rosalind Krauss definiert diesen Prozess als ein psychologisches Verhältnis, in dem ein von Narzissmus geprägter Handlungsraum durch den Closed Circuit Effekt konstituiert wird.⁴⁰⁸ Krauss versteht diesen Prozess als eine De-zentrierung des Körpers zwischen den Apparaturen der Aufnahme, der Wiedergabe und der Rezeption als Doppelung:

„For the double that appears on the monitor cannot be called a true external object...it is displacement of the self which has the effect of transforming the performer's subjectivity into another mirror, object.“⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ Teresa de Lauretis, Die Technologie des Geschlechts (1983), in: Vermittelte Weiblichkeit, (Hg.) Elvira Schleich, Hamburger Edition Hamburg 1996, Seite 59

⁴⁰⁶ Der Closed Circuit Effekt wurde vor Jonas von KünstlerInnen wie Nam June Paik, Bruce Nauman, Peter Weibel, oder VALIE EXPORT eingestetzt. Closed Circuit bedeutet die Aufnahme der Videobilder in einem geschlossenen Regelkreis zusammenzufügen. Siehe u.a. auch Dieter Daniels, Strategien der Interaktivität, Siehe http://www.hgb-leipzig.de/daniels/vom-readymade-zum-cyberspace-strategien_der_interaktivitaet.html#mediengestuetzte_interaktion_der_intermediakunst, abgerufen am 20.06. 2010 und Fussnote 164

⁴⁰⁷ Joan Jonas, 1983, Seite 139

⁴⁰⁸ Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, in: October Magazine, Vol. 1, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, Februar 1976, Seite 60

⁴⁰⁹ Rosalind Krauss, 1976, Seite 62

Kaum ein Effekt zeigt uns klarer wie sehr das Medium Video wie auch der Körper der PerformerIn gleichermaßen an der Übersetzung und dem Gehalt der Botschaft beteiligt sind. Diese Prozesse sind grundlegend für die Historisierung der Performancekunst und Institutionalisierung des Mediums Performance. Denn die Performance kann nur in und durch ihre bildhafte Reproduktion, zu einer Erinnerungsleistung werden.⁴¹⁰ Die Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft als Entkoppelung von Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont sind nicht als Absage an die Vergangenheit, sondern als Interesse an einer potentiellen "Wiederherstellung von Vergangenheit"⁴¹¹ zu verstehen die in Folge auch für das Bedürfnis vergangene Performances nochmals zu inszenieren und erleben von Bedeutung wird. Es entsteht eine wechselseitige Transkription zwischen Spiegelung und Performanz, in der der Körper aus seiner Chronologie des Sehens, Erinnerns und Vergessens gelöst wird. Anne Wagner sieht sowohl bei Video als auch PerformancekünstlerInnen einen parallelen Umgang mit den Effekten der Präsenz, die sie in eine endlose Schleife führen, da beide Genres eine Öffentlichkeit produzieren und gleichzeitig ebendiese in der Realität ihrer technologischen Vermittlung einfordern:

„They do their utmost to invoke settings and artifacts and experiences that connote the problematic real of technologically mediated experience.“⁴¹²

In der Überlagerung der Aktionen und ständigen Iteration ihres eigenen Abbildes und dessen Auflösung inszeniert Jonas eine doppelte Indexikalität des Abwesenden.⁴¹³ Diese macht, ob als Geste auf der Bühne, oder im medial reproduzierbaren Bild, einen Prozess sichtbar, der für das Genre der Performancekunst, dessen Historisierung und dessen Anspruch auf die Unmittelbarkeit und Unvermittelbarkeit des Live Erlebnisses, emblematisch ist. In der Aufhebung seines affirmativen Verhältnisses zur narrativen Linearität bündeln und verhandeln insbesondere die Videoaufnahmen und Dokumentationsfotografien von Mangolte und

⁴¹⁰ Sybille Krämer, 2000, Seite 73

⁴¹¹ Ernst Schulz, "Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit", in: Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive, Teil I, (Hg.) Moritz Csaky, Peter Stachel, Wien 2000, Seite 26

⁴¹² Anne M. Wagner, 2000, Seite 76

⁴¹³ Christiane Kuhlmann, 2003, Seite 194

anderen ChronistInnen, das Abhängigkeitsverhältnis der Performancekunst zwischen der Produktion, Rezeption und Repräsentation immer wieder aufs Neue.

Wie werden diese komplexen Vorgänge für das Publikum erfahrbar? Für die BetrachterInnen entsteht ein Bild der realen Verdoppelung und metaphorischen Fragmentierung, jede Zentralität geht verloren. Anders gesagt, bedeutet diese Praxis kein Zentrum, keinen Höhepunkt und keine Hierarchie zu reproduzieren, genauso wenig wie Lösungen zu präsentieren oder leisten zu müssen. Körper, Objekte, Gesten, Skulpturen, Zeichen, Texte, bewegte und stille Bilder – sie alle nehmen wie Douglas Crimp es Anfang der 1980er Jahre formulierte, durch die De-Synchronisation in Jonas Werk den gleichen Stellenwert ein.⁴¹⁴ Diese De-Synchronisation wird durch den für Jonas charakteristischen Einsatz von Medienperformances vor dem Spiegel und deren simultan übertragenen Bildebenen ermöglicht. Dieser Zustand führt zu einem Kollaps der Gegenwart und damit zu einer Dekonstruktion des authentischen Anspruchs von Unmittelbarkeit in der Performancekunst. In Jonas' Performances wird das Video zum Medium der Sichtbarkeit, während es zugleich als Medium des Unsichtbaren inszeniert wird. Für die ZuschauerInnen war die Zuordnung der realen und virtuellen Ereignisse in „Organic Honey“ in Relation zu ihren Bildquellen, Kostümierungen, skulpturalen Objekten und Gesten teilweise nicht möglich. Aufgrund der visuellen und technischen Einschränkungen, die der individuellen Positionierung der ZuschauerInnen zum Geschehen entgegenstanden, wurde ein fragmentarisches und zersplittertes Bild produziert, in dem mehr sehen stets auch weniger sehen bedeutete.

Die technische und physische Präsenz Mangoltes, ihre Arbeit als Kamerafrau ist Teil der Inszenierung und perpetuiert den Gestus der Zersplitterung. In dieser wird die Authentizität der weiblichen Repräsentationsmechanismen in Frage gestellt und als konstant ambivalente Erfahrung vorgeführt. Die Körper Jonas' und Mangoltes werden selbst zu Medien, die vor und hinter der Videokamera unweigerlich als gesellschaftliche und physische Projektionsfläche dienen. Wir können in diesem Fall von einer medienspezifischen Erweiterung sprechen, in der sich der weibliche Körper in den Spiegelungen und Verdoppelungen zwischen Rollen-Identitätskonstitution und Rollen-Identitätsverlust entfaltet. Es entsteht eine wechselseitige mediale und performative Transkription. Die medialen und performativen Strategien, die im

⁴¹⁴ Douglas Crimp, 1983, Seite 9

Zusammenspiel von Jonas und Mangolte in diesen ersten Aufführungen der „Organic Honey“-Serie entstehen, erzeugen eine Reihe von Konvergenzen. Der Körper wird durch die Störung des Monitors und seinen Spiegelungen fragmentiert. Das Medium seiner Projektion, der Monitor, wird zum Schneidetisch des Körpers. Mangoltes Erfahrung mit dem Spiel des Gleichzeitigen und Ungleichzeitigen in Jonas' frühen Videoperformances und die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten körperlicher Präsenz ist maßgebend für Mangoltes Auseinandersetzung mit dem Begehren des Blicks durch die Kamera. Die Zusammenarbeit mit Jonas erwies sich als ebenso prägend wie ihre Zusammenarbeit mit Yvonne Rainer, die mit „Lives of Performers“ die Grenzen zwischen Tanz und Film neu definierte.

4.4 Unmittelbarkeit und Präsenz

Im folgenden Unterkapitel möchte ich die unterschiedlichen Repräsentationsformen in Mangoltes Kameraarbeit für Yvonne Rainers „Lives of Performers“ (1972) und für Chantal Akermans „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“ (1975) im Vergleich zu ihren eigenen Filme „What Maisie Knew“ (1975) und „Water Motor“ (1978) untersuchen. Das kreative Umfeld Mangoltes in New York bot eine Vielfalt kollaborativer Beziehungen an. Die Bandbreite der unterschiedlichen Herangehensweisen, Techniken und Thematisierungen von Unmittelbarkeit, alltäglicher Handlung und Geschlecht bei Jonas, Rainer und Akerman, werden in Mangoltes Arbeiten widergespiegelt. Die folgende Analyse ist nicht chronologisch, sondern thematisch gegliedert und versucht Mangoltes künstlerische Auseinandersetzung zwischen diesen so unterschiedlichen und doch in ihrem Zeitgeist verwandten Positionen aufzuzeigen. Die im Dialog stehenden Widersprüche der jeweils unterschiedlichen ästhetischen Ansätze ist sowohl für Mangoltes kinematografische als auch fotografische Praxis relevant.

Mein Ausgangspunkt für das nächste Unterkapitel ist Mangoltes Zusammenarbeit mit Akerman in der kinematografischen Auseinandersetzung und filmischen Darstellung von körperlicher Präsenz und Geste im Raum in „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“. Diese Methodologie, so soll sich zeigen, schließt an Mangoltes frühere Erfahrung als Fotografin der Performances von Rainer und Ihrer Kameraführung für „Lives of Performers“ an, in der sie sich mit der Darstellung von Bewegung als Arbeit, also der Politik

von Gesten auseinandersetzte. Diese Entwicklungen führen zu der Thematisierung von Performance und Raum in „What Maisie Knew“ und schließlich zu ihren konzeptionell abweichenden Aufnahmen der Choreografie „Water Motor“ von Trisha Brown.

4.4.1 Chantal Akerman „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“, 1975

Mangolte und Akermans Zusammenarbeit 1975 bei „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“ wurde zu einem Meilenstein der Filmgeschichte.⁴¹⁵ (Abb. 45) Es ist die quasi Echtzeit Schilderung des Tagesablaufs einer Hausfrau und Gelegenheitsprostituierten.⁴¹⁶ In ihrer Kameraführung für Akerman überträgt Mangolte die Semiotik der Gesten Jeanne Dielmans, gespielt von der französischen Schauspielerin Delphine Seyring, in und auf die Struktur des Raumes, der durch eine fixe Kameraeinstellung begrenzt ist. Der Raum ist eine düstere Wohnung im Stadtzentrum Brüssels in den frühen 1970er Jahren. Zu sehen sind, wie Bernstorff schreibt,

„drei Tage im Leben von Jeanne Dielman: ihr Alltag, die Hausarbeit, der routinierte Umgang mit gewohnten Utensilien, das reibungslose Hantieren: Ein Mensch im Netz seines ganz persönlichen Arrangements. Die Gewohnheiten einer Mutter und Hausfrau und Gelegenheitsprostituierten und die Gestaltung ihrer kontrollierten Ordnung korrespondieren mit einer kinematografischen Struktur.“⁴¹⁷

Rigide wie der selbst auferlegte Tagesablauf der Protagonistin besteht diese Struktur aus einigen Medien und apriorischen Entscheidungen. So bleiben etwa Ort und Höhe der Kamera fast völlig unverändert.⁴¹⁸ Margulies beschreibt das Szenario der Aufnahme und die Narrative des Films mit folgenden Worten:

⁴¹⁵ Der Film feierte mit einer einzigen Aufführung 1976 im Museum of Modern Art in New York seine USA Premiere und wurde erst 1983 im Film Forum für ein breiteres Publikum zum ersten Mal zugänglich. Die Kritiken und Besprechungen für diesen Film sind zahlreich. Ich verweise hier insbesondere auf Ivone Margulies, *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham London, 1996; Gwendolyn Audrey Foster, *Identity and Memory: The Films of Chantal Akerman*, Southern Illinois University Press, 2003; Chantal Akerman, *Auto Portrait en Cineaste*, (Hg.) Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou Paris, 2004 und vor kurzem Amy Taubin, *A Woman's Medium*, Artforum Online, 23. Januar, 2009, abgerufen am 20.5. 2010 <http://www.artforum.com/film>

⁴¹⁶ Madeleine Bernstorff, 2000, Seite 11

⁴¹⁷ Madeleine Bernstorff, 2000, Seite 11

⁴¹⁸ Ivone Margulies, 1996, Seite 65

„As rigid as the character's self imposed chronology, this stucture consists of a set of apriori decisions - about the camera's location and height vis-à-vis the filmic event - that remains unchagend throughout most of the film. The narrative structure of the Jeanne Dielman is predicated on a formal and dramatic equivalence between major and minor events. ...Akerman depicts actions merely hinted at in conventional feature films.“⁴¹⁹

Mangolte fixiert die Kamera in Hüfthöhe der Schauspielerin, um den Effekt des Herunterblickens, das beim Filmen auf Augenhöhe entsteht, zu vermeiden. Den Bildhorizont auf die Bildmitte festzulegen, wie Mangolte beschreibt, trägt auf das Erscheinen der SchauspielerInnen auf und wird deshalb im klassischen Hollywoodkino vermieden.⁴²⁰ Die Protagonistin und die in Realzeit gedrehten Aufnahmen ihres Alltags stehen den BetrachterInnen unmittelbar gegenüber. Amy Taubin beschreibt diese Kulmination der Kameraeinstellung und der Isolation der Protagonistin als ein radikales Portrait seiner Zeit:

„Jeanne Dielman dispenses entirely with two of the most basic tropes of film language—the point-of-view shot and the reverse-angle edit. The entire work is filmed with a somewhat wide-angle lens on a fixed camera, positioned, almost without exception, frontally and slightly below what is considered eye level.“⁴²¹

Ohne Mitleid oder Abscheu hervorzurufen, bleibt die Figur der Jeanne Dielman immer im Fokus der Kamera. Mangolte und Akerman setzten auf eine konstante Bildführung der Kamera, die auf die üblichen Techniken von Nahaufnahme, schnellen Schnitten und dialogischem Blickwechsel verzichtet. Die ZuseherInnen werden zu stummen, auf Distanz gehaltenen ZeugInnen eines langsam in sich kollabierenden, erst nach mehr als drei Stunden schlussendlich implodierenden Dramas, das mit der Ermordung eines Freiers endet. Die Bandbreite zwischen Empfindungen, Empathie und distanzierter Beobachtung wird im wahrsten Sinne des Wortes hinter der Kamera entschieden. Der von Taubin als ethnographische Studie – zwischen Küche und großem Drama⁴²² – beschriebene Film, steht den üblichen kinematografischen Ästhetisierungsmechanismen gegenüber, deren Sinn es ist, die Präsenz der Frau als ein von Normen festgelegtes Bild zu vermitteln. Herausgelöst aus

⁴¹⁹ Ivone Margulies, 1996, Seite 66

⁴²⁰ Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 8

⁴²¹ Amy Taubin, 2009, abgerufen am 20.5. 2010 <http://www.artforum.com/film>

⁴²² Amy Taubin, 2009, abgerufen am 20.5. 2010 <http://www.artforum.com/film>

den weiblichen Klischeebildern und deren kategorischen Einordnungsschemata zwischen den Darstellungstraditionen der Mutter und der Prostituierten, vermeidet Akerman durch Mangoltes kontinuierliche Kamera den Stillstand einer aufblitzenden Präsenz im Rahmen des Spektakels. Die Figur der Jeanne Dielman, wird so Margulies, in ihrer Repräsentation von jeglicher Allegorie und Metapher befreit.⁴²³ Der Reiz der Thematisierung des „Auges“ hinter der Kamera – das für das feministische Kino der 1970er Jahre grundlegend ist – und seine objektivierende und subjektivierende Wirkungskraft, die sich in der Identifikationsbereitschaft der BetrachterInnen spiegelt, erzeugt einen Bruch mit einer traditionell männlich konstituierten Blicktradition. „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“ inspirierte eine gesellschaftskritische Filmbewegung zwischen Dokumentation und Fiktion, die sich als „observational fiction cinema“ bezeichnete und zu eine der lang wirkenden Errungenschaften des feministischen Kinos zählt.⁴²⁴

4.4.2 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972 und Mangoltes Fotografien zu den Proben und der Aufführung Yvonne Rainer „Lives of Performers“

„From Yvonne, I learned how to watch carefully, how to concentrate.“ Babette Mangolte ⁴²⁵

Mit dieser Aussage beginnt Mangolte den Einfluss von Yvonne Rainer auf ihre eigenen Arbeit zu erklären. Die Konzentration des kinematografischen Blicks und sein Verhältnis zur Konzentration der BetrachterIn, die Mangolte hier in dieser prägnanten Einleitung vorabstellt, ist mehrdeutig. Mangolte bezieht sich einerseits auf die Schulung ihres eigenen Blicks durch die Fotografie und andererseits auf die Aufmerksamkeit, die die PerformancekünstlerInnen, TänzerInnen, TheatermacherInnen und RegisseurInnen von ihren AkteurInnen aber auch ihren Kameralenten verlangen. Mangoltes Ziel, jene Momente im Verlauf einer Performance einzufangen, die auch für die Gesamtheit des Geschehens stehen, wurden von dieser Konzentration auf das, was vor einem passiert und nicht was man sich vielleicht vorstellt oder

⁴²³ Ivone Margulies, 1996, Seite 65

⁴²⁴ Bekannteste VertreterInnen dieses gesellschaftskritischen Kinos, das sich zum Teil dokumentarischer Mittel bedient und im Englischen als „observational fiction cinema“ bezeichnet wird, sind Miranda July, Sally Potter, Yvonne Rainer, Todd Haynes, Gus van Sant, Jim Jarmush, usw. Siehe Amy Taubin, 2009, abgerufen am 20.5. 2010 <http://www.artforum.com/film>

⁴²⁵ Babette Mangolte, 1998, Seite 98

daraus ableitet, gelenkt. Die Fotografie wurde für Mangolte zum „Konzentrat“ des Geschehens, das die Aufmerksamkeit seiner BetrachterInnen einfangen sollte:

„I valued the way in which taking photographs helped to incorporate instinctive responses into the creative process.“⁴²⁶

Diese Konzentration dient der Darstellung künstlerischer Prozesse als konzeptioneller Teil eines Werkbegriffs, der versucht die Umstände der Produktion, Reproduktion und Rezeption dem Publikum zu vermitteln. (Abb. 46) Bereits 1972, durch ihre Zusammenarbeit mit Rainer, zuerst als Fotografin dann als Kamerafrau, nahm Mangolte die Verweigerung des Minimalismus gegenüber dem Tanz als Spektakel in ihre formale Ästhetik auf. Primärer Anspruch war jede Handlung in der Zeit darzustellen, die sie braucht, und den Prozess dieser Aufzeichnung in der Reproduktion zu reflektieren. Dieses Sichtbarmachen von Realzeit sollte den Blick der BetrachterInnen nicht nur gegenüber dem Erlebten schärfen, sondern auch auf ihre eigene physische Präsenz hinweisen. Sich im Geschehen auf der Bühne zu verlieren sollte tunlichst vermieden werden.⁴²⁷ Carrie Lambert Beatty beschreibt diesen Prozess als eine aufgabenspezifische Temporalität:

„In presenting activities that “took the time it takes ”to perform them“ ,Rainer and her peers were,like the historian, isolating, abstracting, and presenting to spectators a task-oriented temporality.“⁴²⁸

Als Vorbereitung für die Dreharbeiten von „Lives of Performers“, die im April 1972 stattfanden, fotografierte Mangolte die Performance „Walk, She Said“ im Theater der Hofstra Universität in Upstate New York. (Abb. 47)

„I had done photographs of „Grand Union“⁴²⁹ before and I did photographs of the Hofstra performance in February of 1972, before „Lives of Performers“ the film, was shot in April. Frankly, a

⁴²⁶ Babette Mangolte, 1998, Seite 99

⁴²⁷ Carrie Lambert Beatty, Time Management, After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 3, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006, Seite 119

⁴²⁸ Carrie Lambert Beatty, 2006, Seite 120

⁴²⁹ Grand Union war ein Tanz Kollaborativ das von Yvonne Rainer und Steve Paxton 1970 als Nachfolgeformation des Judson Dance Theaters gegründet wurde. Siehe u.a. Sally Banes, Grand Union: The Presentation of Every Day Life as Dance, in: Dance Research Journal, Vol. 10, Nr. 2, Frühling Sommer 1978, Seite 43 - 49

good deal of these photographs I made at the time had to do with the fact that I was training to do a film....“⁴³⁰

Zu sehen ist eine fotografische Aufnahme der Proben zu „Walk She Said“ (Abb. 48). Auf der ersten schwarz-weiß Fotografie vom 19. März, 1972, sind links hintereinander stehend, Valda Setterfield und Shirley Soffer zu sehen, wie sie auf der Bühne einen Bewegungsablauf von Yvonne Rainer verfolgen. Die Blicke der Tänzerinnen konzentrieren sich auf das Geschehen in einem am hinteren Bühnenrand an die Wand gestellten Holzrechteck. Der Blickkontakt zum Publikum wird nicht nur bei dieser Probe, sondern auch während der Aufführung vermieden. Rainer ist in der Holzbox und zeigt einer dritten PerformerIn wie sie ihren Körper an den Holzrahmen anlehnt. Im Lauf der Performance werden die TänzerInnen in, um und zwischen diesem Objekt, das in seiner Funktion zwischen Rahmen und Behälter wechselt, verschiedene Positionen beziehen. Immer wieder passen sie sich der Rahmung an, verkeilen ihren Körper in der Struktur, lösen sich aus dieser heraus, wechseln Position und beobachten sich dabei gegenseitig. Die Fotografien, die so treffend das von Rainer erprobte Verhältnis zwischen Skulptur, Objekt und Körper darstellen, entstanden laut Mangolte bei Proben.⁴³¹ Sie war dort um sich auf die Filmaufnahmen von „Lives of Performers“, die ein Monat später beginnen sollten, vorzubereiten und um sich mit den TänzerInnen, den Raumverhältnissen und – wie in diesem Fall – mit den Bewegungen und dem Zusammenspiel der Figuren vertraut zu machen. Die Fotografien sollten nicht als Storyboard, sondern als Werkzeug für die kommenden Abläufe im Film dienen. Mangolte schätzte diese fotografische Serie für dessen Informalität und Vertrautheit zwischen Yvonne Rainer und Valda Setterfield, die auch in der Performance und im Film mit inszeniert werden sollte.⁴³² Es gab keine großen Gesten oder symbolischen Bewegungsmuster, sondern nur den Versuch die Ästhetik des Alltäglichen einzufangen, die auch in den Fotografien Mangoltes zu sehen ist.

Wie Malcom Turvey feststellt, ist Mangoltes Werk in seiner Direktheit und Unmittelbarkeit mit den Skulpturen von Robert Morris oder Donald Judd zu vergleichen. In ihnen beziehen sich die Orte, die Objekte und die Menschen auf nichts anderes als sich selbst.⁴³³ Die Dinge

⁴³⁰ Siehe Interview mit Babette Mangolte, siehe Anhang, Seite 260

⁴³¹ Babette Mangolte, 1998, Seite 98

⁴³² Babette Mangolte, 1998, Seite 99

⁴³³ Malcolm Turvey, 2004, Seite 82

sollten so dargestellt werden wie sie sind. Mangoltes Kameraarbeit und Fotografien von Rainers Performances zeigen eine Unmittelbarkeit, die der Literalität der Minimalart und der Konzeptkunst nahe steht. Dem dem Minimalismus verpflichteten Tanz und auch der Skulptur ging es darum, wie die Kunsthistorikerin Catherine Wood feststellt, das Gewicht, die Masse sowie die Qualität des Körpers und des Objekts in ihrer Interaktion mit realem Raum und Realer Zeit neu zu verhandeln⁴³⁴. Demzufolge wird in Mangoltes Aufnahmen – ob als Dokumentaristin, Kameraperson, oder Filmemacherin – ähnlich wie in der Skulptur des Minimalismus, der Raum in den die Skulpturen situiert sind, genauso wichtig wie die Objekte selbst.⁴³⁵

Rainer versuchte der politischen Dimension persönlicher Beziehungen in ihren Performances und vor allem im Film durch eine narrative, wenn auch nicht unbedingt lineare Dimension Ausdruck zu verleihen. Diese Affinität zum Narrativen und der Wunsch, wie Rainer sagt, sich „konkreter mit Gefühlen zu beschäftigen“⁴³⁶ sind Motivation für Rainers Umstieg in das Genre Film.⁴³⁷ Für Jonathan Walley ist es auch Ausdruck ihrer Abkehr vom Minimalismus und der Tradition von John Cage, die bis dahin ihre Choreografien geprägt hatten⁴³⁸. Diese Veränderung birgt auch einen kritischen Standpunkt gegenüber der von der Minimal Art verkündeten Unmittelbarkeit und dem von der Performance propagierten, künstlerischen Mythos, die Grenzen zwischen Leben und Kunst aufzulösen.⁴³⁹ Die an die ephemere Erscheinung des Körpers gebundene Rezeption, steht dem Verlangen des Minimalismus gegenüber, die Erfahrung von Kunst zu demokratisieren. Eines der Ziele war Hierarchien

⁴³⁴ Catherine Wood, Extraordinary Dance, Art Monthly, Nr. 252, Dezember und Januar, London 2002, Seite 9

⁴³⁵ Siehe Michael Fried, Art and Objecthood (1967) und Robert Morris, „Notes on Sculpture“ (1966-67) in: Minimal Art, (Hg.) Gregory Battcock, Dutton Press, New York 1995, Seite 116-147; und Seite 11 - 22 sowie in: Gregory Battcock, 1993, Seite 228 - 235

⁴³⁶ B. Ruby Rich, Yvonne Rainer: Eine Einführung, in: Yvonne Rainer Talking Pictures Filme, Feminsimus, Psychoanalyse, Avantgarde, (Hg.) Kunstverein München und Passagen Verlag Wien 1994, Seite 13

⁴³⁷ Yvonne Rainer, Work: 1961 - 1973, Nova Scotia College of Art and Design 1974, Halifax, Kanada, Seite 238

⁴³⁸ Jonathan Walley, From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer's Transition from Dance to Film, Senses of Cinema, Dezember 2001, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/rainer.html>, abgerufen am 20.6.2010

⁴³⁹ Jonathan Walley, 2001, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/rainer.html>, abgerufen am 20.6.2010

aufzulösen, in denen Künstlergenie und Einzigartigkeit bisher vermeintlich autonom und von Männern besetzt wurde. Die gesellschaftspolitische Erkenntnis, dass „das Persönliche das Politische war“ ist für Rainers Choreographien und Filme thematisch grundlegend: die Machtpolitik und Dichotomien zwischenmenschlicher Beziehungen und deren inhärente Ambivalenzen sowie, in medienpolitischer Hinsicht, die Kritik dominierender Produktions- und Darstellungsmechanismen.⁴⁴⁰

Die Entdeckung und Infragestellung der Blickkonstruktionen, die für die Repräsentationspolitik von Alltag, Kunst und Politik grundlegend sind, standen für Rainer in „Lives of Performers“ und für Mangolte in „What Maisie Knew“ im Vordergrund. „Es geht um die Zeit unserer Erfahrungen, unserer Aktionen in der Welt“,⁴⁴¹ stellte Michelson in Anbetracht Rainers und Mangoltes Zusammenarbeit fest. Grundlegend für Rainers und Mangoltes Auseinandersetzung war die Frage wie sich handlungsbedingte Zeit aufführen und darstellen lässt. Dabei galt es vor allem den Schaffensprozess zu demokratisieren, transparent werden zu lassen und somit zu thematisieren.⁴⁴² Die TänzerInnen in „Lives of Performers“, die SchauspielerInnen in „What Maisie Knew“, die Fotografin in „The Camera Je“ – sie alle werden mittels Mangoltes Kameraführung bei ihrer Arbeit dargestellt.⁴⁴³ MacDonald beschreibt Mangoltes Darstellung verschiedenster Arten von Performance mit folgenden Worten:

„The sense of a person working at art comes across powerfully... There is nothing at all of the photographer or the artist as romantic figure here; instead, we follow the exhausting, time consuming procedure of pursuing images.“⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ B. Ruby Rich, 1994, Seite 14

⁴⁴¹ Annette Michelson, Yvonne Rainer - part I: The Dancer and the Dance, Artforum VII 1974, Seite 57 bis 63, Seite 58

⁴⁴² B. Ruby Rich, 1994, Seite 12

⁴⁴³ Malcolm Turvey, 2004, Seite 79

⁴⁴⁴ Scott MacDonald, Interview with Babette Mangolte. in: A Critical Cinema, Interviews with independent filmmakers, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1988, Seite 181

Rainer umreißt bereits in ihrer Formulierung des Titels die zwei Ideen, die diesem Film als Rahmenhandlung dienen; „Der Tanz und die Emotionen des Lebens“.⁴⁴⁵ Der Film stellt das Drama und die Realität des Lebens sowohl auf und hinter der Bühne dar. „Lives of Performers“ setzt sich aus fiktionalen und dokumentarisch festgehaltenen Ereignissen (Abb. 49) wie auch an dramatisch gespielten Szenen zusammen (Abb.50) . Die ProtagonistInnen bestehen aus einer Gruppe von TänzerInnen aus dem direkten Umfeld Yvonne Rainers. Trotz dem schnell offensichtlich werdenden Konfliktpotential einer Dreierbeziehung zwischen zwei TänzerInnen und einem Tänzer, erweist es sich nicht immer leicht dem Handlungsverlauf aufgrund seines heterogenen Erscheinungsbildes zu folgen. Rainer tauscht die Namen ihrer Charaktere beliebig aus. Stimmen und Figuren im Bild stimmen nicht überein. Unterscheidungen zwischen dem echten Leben ihrer SchauspielerInnen und deren Rollen sind nicht mehr klar zu vollziehen. Ebenso wird auf verschiedenste Darstellungsformen zwischen bildender Kunst, Theater, Tanz und Kino zurückgegriffen. Spontane, intime und realistische dokumentarische Aufnahmen in Bild und Ton stehen dramatisch beleuchteten theatralen Szenen und Standbildcollagen aus Fotografien, Zeichnungen und Notizen, sowie an Stummfilm erinnernde Zwischentitel, die den Fluss der bewegten Bilder des Filmes unterbrechen, gegenüber. (Abb. 51) Durch den Einsatz von Standbildern versucht Rainer die kinematografischen Abläufe, die die ZuschauerInnen normalerweise an die klassischen Narrative der Filmhandlung binden, zu unterbrechen. Selten lässt ihre Kamera die üblichen Identifikationsprozesse der BetrachterInnen mit den ProtagonistInnen zu.⁴⁴⁶ Figuren, Raum und Zeit fügen sich in „Lives of Performers“ in der Auflösung räumlicher Perspektiven und der Konfrontation von Gegenwart und Erinnerung zusammen. Das Publikum soll weniger von den Charakteren als vom unmittelbaren visuellen Geschehen und seiner abwechslungsreichen Bildpolitik absorbiert werden. Immer wieder werden die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation unterlaufen.

Der Film beginnt mit einer von Mangolte in schwarz-weiß Film aufgenommenen Dokumentation der Probe von „Walk, She Said“ und endet mit einer Serie von nachgestellten Tableaux Vivants, die Abbildungen aus dem 1971 erstmals veröffentlichten Drehbuch des

⁴⁴⁵ Carrie Lambert Beatty, Yvonne Rainer's Media Performance and the Image, 1961- 73, Dissertation am Department Art and Art History, Stanford University Press California, UMI Dissertation Service Ann Arbor, Illinois, 2002, Seite 177

⁴⁴⁶ E. Ann Kaplan, Rainer's Lives and Woman Who...., in: Women and Film Both Sides of the Camera, Routledge London New York 1983, Seite 121

Louise Brooks Klassikers „Lulu/Pandora`s Box“ aus dem Jahr 1928 von George Pabst entsprechen. (Abb. 52) Dazwischen entfaltet sich in einer Serie von unterschiedlichen Szenen, die teils geschauspielert, teils als Performance aufgeführt werden – die Dreiecksromanze zwischen den ProtagonistInnen. Im Film angekündigt als „Final Performance/LULU/ in 35 shots“ wird das Melodrama des Schicksals der von der Stummfilmikone Brooks verkörperten Lulu, von der Geliebten zum Vaudevillestar, zur reichen Braut, zur Gesetzesflüchtigen, zur Prostituierten und schließlich zum Opfer von Jack der Ripper nachgestellt. Der Zusammenhang zwischen der sich durch den Film ziehenden Dreiecksgeschichte der PerformerInnen und von diesen zu Ende hin gespielten hochstilisierten, steifen, lebendigen Bilder von Liebe, Begehren, Gewalt und Wut ist nicht eine Zuspitzung der Dramatik, sondern vielmehr integraler Teil der Darstellungsvielfalt einer im Kino gängigen Bandbreite von Gefühlen.⁴⁴⁷

Das Dokumentationsmaterial der ersten Szene ist der Auftakt der fiktiven Erzählung. Gerade diese erste Szene von „Lives of Performers“ zeigt welche Bedeutung das inhärente Paradox der Dokumentarismen der Performancekunst und ihrer Rezeption sowohl für die Performances als auch für die Filme Rainers in dieser Zeit einnimmt. In ihnen wird die unmittelbare dokumentarische Qualität der Aufnahme als integratives Element der Inszenierung in seiner fiktiven Wirkungskraft gleichzeitig bestätigt und in Frage gestellt. (Abb. 49) Die Trennlinie verschwimmt vor der Kamera und den Augen der BetrachterInnen, bleibt jedoch, aufgrund der präzisen ästhetischen Kodierung seiner Medialisierungsformen – zum Beispiel die Grobkörnigkeit der schwarz-weiß Aufnahme oder die Stills im Film – beständig erhalten. Wo für Rainer die Narrative in ihrem Film in sich zusammenfällt, wird sie durch andere formale Interessen ersetzt:

„Where narrative seems to break down in my films is simply where it has been subsumed by other concerns, such as the resonances created by repetition, stillness, allusion, prolonged duration, fragmented speech and framing, 'self-conscious' camera movement, etc. Rather than being integrated into the story, these things at times replace the story.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Carrie Lambert Beatty, 2002, Seite 181

⁴⁴⁸ Yvonne Rainer, A Woman Who....., Essays Interviews and Scripts, (Hg.) Bonnie Marranca und Gautam Dasgupta, PAJ Book, The John Hopkins University Press, Baltimore und London, 1999 Seite 156

Die Probe wurde als real stattfindendes Ereignis für die dokumentarische Kamera Mangoltes inszeniert und ist für Rainers „rehearsal behavior transposed to performance“, also ihre Methode das Probeverhalten als Teil der Performance zu übersetzen, bezeichnend. Die Probe steht für den Prozess der jeder Inszenierung innewohnt. Der Film so Rich, bot „anstelle der Probe einer Aufführung die Aufführung einer Probe.“⁴⁴⁹ Einzelgestalten und fiktive Handlungsstrategien wurden betont und verknüpften die Proben der Performance mit den Publikumsreaktionen darauf. Rainer spielt diese Täuschung auf der Tonspur aus, indem die Stimmen der DarstellerInnen die illusionistische Spontanität ihres Dialoges mit der Regisseurin, Rainer, ausspielen. Die Rolle des Publikums wird Teil der Handlung, wie die Filmtheoretikerin E. Ann Kaplan beschreibt:

„Lives, as we saw, constructed an audience within its text, who, in a sense, taught the audience in the cinema how to read the text; i.e. we were made to see the humor and the gentle parody of the text being performed through the film audience's laughter; their shuffling, coughing, and occasional comments made us constantly aware of the fact that we were watching a „performance“ and in so doing prevented our attempts at identification.“⁴⁵⁰

Die kurze Toneinblendung eines Publikumgelächters aus der Konserve, als Rainer von ihren PerformerInnen ermahnt wird sich zu beherrschen und auf ihre Arbeit zu konzentrieren, verdeutlicht zwei grundlegende Ansätze, die Rainer in „Lives of Performers“ aber auch in ihren weiteren Filmen „A Film About A Woman Who“ (1974), „Kristina Talking Pictures“ (1976) oder „Journeys to Berlin“ (1980) verfolgt: Erstens treten die PerformerInnen in den unterschiedlichsten Modi und Momenten in Erscheinung. Ob als Probe, Performance, Text, Off-Stimmen, Fotocollage oder Standbilder entzieht sich die Inszenierung ihren ontologischen Ansprüchen der Zuordenbarkeit. Die unterschiedlichen Zeitebenen und Medialisierungsformen werden erst am Ende als eine heterogene Ansammlung von Szenen als Ganzes verständlich. Zweitens greift Rainer zu dem Kunstgriff, ihre eigene Autorität als Regisseurin, sowohl vor als auch hinter den Kulissen, in einem Zwischenspiel aus scheinbarer Zufälligkeit und selbstreflexiven Analysen gegenüber der eigenen Narration und Konstruktion zu thematisieren. Rainer setzt sich auf diese Weise mit der wiederkehrenden Frage der

⁴⁴⁹ B. Ruby Rich, 1994, Seite 15

⁴⁵⁰ E. Ann Kaplan, 1983, Seite 120

Machtpolitik, der Kontingenz aber auch der Unauflösbarkeit der Rollen und Funktionen, denen KulturproduzentInnen unweigerlich ausgesetzt sind, auseinander.

„Lives of Performers“ ist eine Crux zwischen dem einerseits in den 1970er Jahren dominanten strukturalistischen Film und einem neu aufkommenden Interesse am Erzählkino. Ersterer zeichnet sich durch die Dekonstruktion der Sprache des Kinos sowie dessen Apparaturen der Aufnahme und Projektion aus. Letzteres basiert auf dem Interesse mit Narrativen zu arbeiten, um sich dem Potential des Persönlichen in Geschichte und Politik mithilfe einer nicht linearen Chronologie der Ereignisse, auseinanderzusetzen.⁴⁵¹ Lambert Beatty stellt fest, dass „Lives of Performers“ immer auch als Rainers Loslösung vom Minimalismus gedeutet wurde.⁴⁵² Für Lambert Beatty ist es eher der Versuch eine neue Modalität des Sehens und der Bildstrategie zu erarbeiten, die sich in Rainers Werk der 1970er Jahre parallel zur feministischen Filmbewegung entwickelte und diese maßgeblich beeinflusste.⁴⁵³

In „Lives of Performers“ konstruiert und dekonstruiert Rainer durch Bildcollagen, Filmdokumentationen von Proben und fotografisches Dokumentarmaterial die vertikalen und horizontalen Strukturen des Kinos. Rainers Reflexion und Inszenierung ihres kreativen Umfelds wird in der Zusammenarbeit mit Mangolte am deutlichsten. Mangoltes Fotografien und Film- bzw. Videoaufnahmen vermögen die kontingente Dynamik der choreographischen Qualität und der Bildinszenierung, zwischen Bewegung und Stillstand im Sinne von Rainers Drehbuch umzusetzen. Dies zeigt sich auch daran, dass Mangoltes fotografische Aufnahmen der Proben ein Monat zuvor, ihre Fotografien während der Dreharbeiten (Abb. 46) sowie die von ihr gedrehten und geschnittenen Filmszenen genauso Teil der Werkrezeption von „Lives of Performers“ wurden wie auch dessen gleichzeitige Filmpremiere und Performanceaufführungen im Whitney Museum 1972.⁴⁵⁴ (Abb. 53) Gemeinsam mit Mangolte arbeitete Rainer mit dem Prinzip der Diskontinuität, in der die ZuschauerInnen sich der Konstruktion dessen, was sie sehen, bewusst bleiben und den Film als Medium immer mit

⁴⁵¹ Noel Carroll, Moving and Moving, From Minimalism to Lives of Performers, Millennium Film Journal, 2000, siehe <http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ35/MovingandMoving.htm>, abgerufen am 20.5.2010

⁴⁵² Carrie Lambert Beatty, 2002, Seite 154

⁴⁵³ Carrie Lambert Beatty, 2002, Seite 154

⁴⁵⁴ Carrie Lambert Beatty, 2002, Seite 177

in Frage stellen. Die in diesen Versuchen so immanenten Brüche, die sich stetig im formalen und inhaltlichen Ineinandergreifen zwischen temporalen, narrativen und physischen Aspekte zeigen, markieren das für die Performancekunst der Postmoderne inhärente Wechselverhältnis zwischen Präsentation, Repräsentation und Rezeption.

4.4.3 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974

Ein paar Jahre später entstand Mangoltes erster Spielfilm „What Maisie Knew“.⁴⁵⁵ Ein Film über das Sehen und über die Performanz des Lebens, das sich in den verschiedensten Bewegungsabläufen, Ritualien, und dem Alltag zwischen den Geschlechtern widerspiegelt. Mangolte begann 1973 mit den Dreharbeiten. Zur Verfügung standen ihr einige Rollen mit ausgelaufenem 16 mm Filmmaterial, welches ihr Akerman vor ihrer Abreise nach Paris im selben Jahr hinterließ. Ohne genaue Vorstellung, erinnert sich Mangolte, fing sie an mit FreundInnen verschiedene Szenen in ihrem Loft in Tribeca zu filmen. Eine der ersten Szenen sind Detailaufnahmen der Hände und Füße der Frauen, die sich langsam zu einem Porträt einer Frau zusammensetzten. (Abb. 54) Eine kurz darauf folgende Szene zeigt das langsam aus weißem Nebel hervortretende Interieur eines fast leeren New Yorker Lofts. (Abb. 55) Beide Szenen konstituieren die Ortsspezifität der Geschichte, die sich in den Schauplätzen und Körpern der ProtagonistInnen und dem kindlich, subjektiven Blick der Kamera einschreiben. Vordergründiges Thema ist die subjektive Wahrnehmung einer Welt voller Erwachsener und ihrer zwischenmenschlichen Beziehungen aus der Perspektive eines sechs Jahre alten Mädchens namens Maisie. Der Name, der ausschließlich durch den Blick der Kamera vertretenen Protagonistin, Maisie, basiert lose auf dem gleichnamigen, 1897 erschienen Roman von Henry James:

„The reference to the Henry James novel that I had read many years before when I was a teenager came back to my consciousness in the fever of the feminist movement of the early 1970's.“⁴⁵⁶

Der Blick der Kamera zeigt das auf Wiederholungen und theatralen Elementen basierende Interagieren einer Gruppe von AkteurInnen und repräsentiert gleichzeitig die durchsichtige

⁴⁵⁵ Babette Mangolte, What Maisie Knew, 16mm, 58 Minuten, schwarz/weiss, mit Epp Kotkas, Kate Manheim, Saskia Noordhoek-Hegt, Linda Patton, Yvonne Rainer and Jerry Bauman, James Barth, John Erdman and Philip Glass. Siehe www.babettemangolte.com abgerufen am 20.6.2010

⁴⁵⁶ Scott MacDonald, 1984, Seite 8

Präsenz des Kindes Maisie. Mangolte inszeniert den objektiven Blick der Kamera als einen, der der Unschuld eines Kindes entspricht und der Außenwelt einen nicht beurteilenden Blick auf das Geschehen und die Ökonomie des Privaten gestattet.

Die ZuschauerInnen sehen einen aus der unteren Bildhälfte hinauf gerichteten Blick. (Abb. 56) Im Laufe des Filmes wird sich das Mädchen der komplexen zwischengeschlechtlichen Beziehungen ihres Umfeldes zunehmend bewusst. Immer länger verharret ihr Blick auf die sich küssenden, streitenden oder redenden Paare. Ihr Blick, also die Kameraeinstellungen sind zeitlich an Handlungsabläufe gebunden. Maisie beobachtet nicht nur, scheint die Beziehungen zu registrieren. Die PerformerInnen im Film – darunter auch Mangoltes KollegInnen Yvonne Rainer, Richard Foreman und Philip Glass – stehen dem Blick von Maisie jedoch blind gegenüber. Sie schenken dem Kind und der Kamera weder visuell noch sprachlich Aufmerksamkeit. Die ZuschauerInnen sehen, was Maisie sieht, wie sie es sieht. Die Assoziationen, die Ton und Raum im Film zueinander haben und auslösen, lassen neue Handlungszusammenhänge entstehen und sind für das Verständnis der BetrachterInnen grundlegend. Der minimalistische Ton im Film baut auf fünf verschiedenen Geräuschkulissen auf, die Alltagsgeräuschen entsprechen und wiederholt, ohne mit der Darstellung übereinzustimmen, abgespielt werden: das Pfeifen des Windes, Klaviermusik, aufgenommenes Gelächter, Stille, ein pfeifender Kessel und das Ambientgeräusch der Aufnahmen im Freien, werden mit Soundeffekten wie Klatschen, Türen schließen und einigen Wörtern ergänzt. Wiederholungen und kleine Variationen in Bild und Ton geben den ZuschauerInnen die Möglichkeit ihre eigene Narrative aus dem Geflecht der meist in Ton und Bild nicht übereinstimmenden Szenen zu entwickeln. Die konzeptionelle Herausforderung lag darin, Momente, in denen die Wahrnehmung sich ihrer selbst bewusst wird, darzustellen.

Mangolte erzeugt eine Spannung in der Entwicklung von Maisie durch deren Wahrnehmung, die auf dem Wechsel zwischen einer neutralen, fixierten Kamera und einer subjektiven Kamera basiert. Zu Beginn des Filmes ist das Kind noch nicht in der Lage das, was es bewusst erlebt, in Sprache auszudrücken. Am Ende des Films, als ihre Erziehungsberechtigte sie in einem Schrank findet, die Türen öffnet und sie zum Abendessen holt, ist Maisie sechs Jahre alt. Die subjektive Kameraführung wird benutzt um die Vision Mangoltes durch den „unschuldigen“ Blick eines Kindes zu objektivieren. Mangolte scheint Michelsons

Kommentar zur Beziehung der BetrachterIn zur subjektiven Kameraführung einige Jahre später, 1978, vorwegzunehmen:

„This ultimate identification of the spectator with the camera completes and intensifies, as well, what Christian Metz has described as the primary cinematic voyeurism, unauthorized, and reenacted, through framing, as a direct recapitulation of the child’s vision of the primal scene.“⁴⁵⁷

Maisies Blick auf das Geschehen der Alltagswelt wird in narrativ angelegten Tableaux Vivants und kleinen Theater- und Performanceszenen im urbanen Lebensraum seiner ProtagonistInnen unterbrochen. Der versteckte Blick aus einem Schrank auf ein sich küssendes Paar steht der minimalistischen Tanz Choreografie einer Gruppe von Paaren auf einem Flachdach, (Abb. 57) einem eleganten Essen im Park (Abb. 58), oder einer an Foreman erinnernden, surreal burlesquen Szene mit verkleideten SchauspielerInnen gegenüber. Die narrative Spannung des Filmes wird durch eine Serie von Szenen in der „Wohnung mit den Türen“, wie Mangolte sie bezeichnet, unterstrichen. Mangolte hoffte, dass die Variationen in den immer wieder auftretenden Szenarien die BetrachterIn inspirieren würden frei assoziativ ihre eigene Handlung zu konstruieren:

„There is no evolution of a situation, it is simply a statement of a situation. I had the idea that if I was displacing simple gestures in different kinds of environments, with the same people repeating them, something would gel which would be in the order or suggestion of narration.“⁴⁵⁸

Verschiedenste Formen der Performancekunst stehen einander gegenüber. Der etappenweise Entstehungsprozess des Filmes zeigt sich von einer Szene zur nächsten. In „What Maisie Knew“ verarbeitet und reinterpretiert Mangolte ihre fotografische und filmische Erfahrung mit Tanz, Performancekunst und Theater, sowie ihre Arbeit im Film:

„What Maisie Knew“ is full of those little performances. It is about my relationship to performance at the time.“⁴⁵⁹

⁴⁵⁷ Annette Michelson, About Snow, October Magazine, Nr. 8, MIT Press, Cambridge Massachusetts und New York, 1979, Seite 120

⁴⁵⁸ Jacky Lansley, 1982, Seite 6

⁴⁵⁹ Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, Seite 251

4.4.4 Performance, Film, Fotografie: ein Erfahrungsvergleich

Mangoltes Auseinandersetzung mit Performancekunst, ob auf der Bühne oder im Film, geht von der Frage aus, was passiert wenn Fotografie, Film und Performance aufeinander treffen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Fotografie als Medium, das von seiner Evidenz, aber auch subjektiv determinierten Anschaulichkeit und Inszenierung geprägt ist, veranschaulicht sie, wie komplex die Frage nach der Relation von indexikalischer Qualität gegenüber der Inszenierung und Konstruktion des Dokumentarischen ist. Mangoltes eigene Filme aus den 1970er Jahren sind beispielhaft für die transkriptiven Prozesse zwischen den Medien Fotografie, Film und Video, die erst in den kontingenten Wechselverhältnissen zwischen Inszenierung und Dokumentation sichtbar werden. Mit der Fotografie im Film zu arbeiten und die Narration der Bewegung des Films in der Unmittelbarkeit der Fotografie einzufangen, bedeutet verschiedenste Medienverhältnisse verschränkt in Szene zu setzen.⁴⁶⁰ Die Verwendung des Mediums, bzw. der technischen und ästhetischen Eigenschaften der Fotografie im Film, soll nicht als Substitut des einen Mediums für das andere verstanden werden, sondern stellt den Faktor der Unmittelbarkeit der Fotografie in Frage.⁴⁶¹ Vielmehr ging es darum, auf den fragmentarischen Charakter, die narrativen Brüche und die melancholische Kontemplation hinzuweisen. Diese bilden einen von der schwarz-weiß Dokumentarästhetik und Konzeptkunst geprägten aktuellen Blick auf die Kunst der 1970er Jahre.

Die Performances, die Mangolte bis Ende der 1970er Jahre sah und aufnahm, teilen die Thematisierung der Politik des Blickes, des Geschlechts und der Urbanität sowohl in der Ausführung als auch Wahrnehmung. Mangolte war sich der unterschiedlichen filmischen Herangehensweisen und deren jeweils inhärenten kulturellen Bedeutungen bewusst. Sie eignete sich im Laufe der 1970er Jahre eine Visualisierungsstrategie an, die sich aus einem Pool dokumentarischer und kinematografischer Traditionen aber auch unmittelbaren

⁴⁶⁰ Stefanie Diekmann, 2007, Seite 5

⁴⁶¹ Hilfreich erweist sich in diesem Zusammenhang Karin Gludovatzs Analyse zur Dokumentarfotografie im Film. Siehe Karin Gludovatz, „Arbeit an den Bildern der Geschichte. Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955)“, in: *Fotogeschichte Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Nr. 106/2007 (Hg.) Anton Holzer, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Marburg, 2007, Seite 16

Arbeitserfahrungen speiste. Diese wurden in ihrer reduzierten Bildform weiter gedacht. Wichtige Einflüsse sind das den Reaktionsraum des Publikums herausfordernde Ontological-Hysteric Theatre Richard Foremans, die Frage nach der Grenze zwischen Politik, Gefühlen und Bewegung in der Transkription der Genres vom Tanz zum Film bei Yvonne Rainer, die Fragmentierung des Körpers und seiner Spiegelung bei Jonas mit dem simultan übertragbaren Medium Video und schließlich die einem Hyperrealismus verpflichtete Regie Chantal Akermans. All diese Erfahrungen sind für Mangoltes Techniken und Methoden der Aneignung, Dokumentation und Bildinszenierung der Performancekunst grundlegend. Bezeichnend für diese Entwicklung in Mangoltes Werk ist ihre Fähigkeit zwischen einer spontanen oder langsamen, der Bewegung der PerformerInnen gleichmäßig folgenden, Kameraführung, die sich am Körper orientiert und einer statischen Kamera, die einen Prozzeniumartigen Raum im und durch das Bild entstehen lässt, zu wechseln.

In „Lives of Performers“ konstruiert und dekonstruiert Rainer durch Bildcollagen, Filmdokumentationen von Proben und fotografisches Dokumentarmaterial die vertikalen und horizontalen Strukturen des Kinos. Gemeinsam mit Mangolte arbeitete Rainer mit dem Prinzip der Diskontinuität, in der die ZuschauerInnen sich der Konstruktion dessen, was sie sehen, bewusst bleiben und den Film als Medium immer mit in Frage stellen. Der Unterschied zu Rainer liegt bei Mangolte in der Forcierung des Visuellen, der Konzentration auf die Bewusstmachung im Ablauf der bewegten Bilder sowie kognitiver Rezeptionsprozesse, die Mangolte im spezifischen Einsatz der subjektiven Kamera, mittels der Inszenierung des Kamera Auges, umsetzt. In ihren eigenen Filmen wie „The Camera Je“, „What Maisie Knew“ und „Water Motor“ konstruiert Mangolte im Unterschied zu Rainer den Bruch mit der Handlung im Medium Film selbst. Zeitlupen, Wiederholungen und Standbilder, die durch Tonebenen überlagert werden, erzeugen eine nicht-lineare Erzählform.

In „What Maisie Knew“ steht ein Kostümwechsel, eine Veränderung des Bühnenbildes, ein Szenenwechsel – also jede Unterbrechung des Handlungsflusses – für verschiedene Zeitmomente. Mangolte initiierte ein freies Zeitgefühl, das sich als ein Fluss von Handlungen offenbarte und entweder einem strengem System unterlag oder sich ähnlich einer Improvisation entwickeln konnte. Es galt den Moment einzufangen – davon spricht auch Mangolte immer wieder – der für die KünstlerIn und das jeweilige Werk stand. In einer

Fotografie sollte nicht nur der Moment eines Ablaufes, sondern auch das Davor und das Danach, mit transportiert werden. Mangolte verdankt ihrer Erfahrung mit Filmschnitt diesen, für ihre Arbeit spezifischen Fokus auf die Rahmung des Spezifischen und die Integration der Leerstellen, die sich um das Zentrum des Geschehens sammelten:

“Most documentations do not take this loose in-between time in consideration. They often take it out completely, and they are wrong to do that. In film you have to plan for the pause which will permit you a cut. You have to think of the editing when you shoot. I knew how to edit, therefore I knew how to shoot.”⁴⁶²

Mangoltes stilistisches Vokabular in ihren zwei ersten Filmen „What Maisie Knew“ und „The Camera Je“ lässt sich in zwei Stränge unterteilen. Bei Akerman war es die kontinuierliche Kamera, die ohne Schnitte und Perspektivenwechsel ihre Aussage trifft und eine Art Präsenz herstellt, die den Eindruck einer unmittelbaren Gegenwärtigkeit erzeugt. Bei Rainer wiederum, ging es um eine Diskontinuität, die immer wieder den Bruch verschiedenster Darstellungstraditionen hervorruft und sich sowohl in den Aktionen als auch im Aufbau einer nicht linearen Narration widerspiegelt. In „What Maisie Knew“ und „The Camera Je, La Camera I“ ist die Gegenüberstellung dieser unterschiedlichen Strategien einerseits ein Versuch die Expressivität des Körpers einzufangen und andererseits ein Versuch die deskriptive Qualität der Raumtiefe im urbanen Umfeld darzustellen. Mangolte beschreibt sie als eine Art Gegensatz der schließlich zueinander führt:

„The opposition between one and the other is very important to me. ... The expressivity of the body is what I allude to in the first part with the models and the descriptive quality of the depth is what I allude to later as I move through the city. And basically the two things have to interact with each other. The opposition I made between these two contexts was important.”⁴⁶³

Akermans, Rainers und Mangoltes filmischer Blick setzt sich nicht nur mit der Frage von Präsenz, sondern auch mit dem Versuch auseinander, ein dem Anlass gerechtes Zeitgefühl einzufangen. Wie die angeführten Beispiele im Vergleich mit Mangoltes eigenen Werken zeigen, setzt Mangolte die unterschiedlichen Herangehensweisen – ob von Rainer oder

⁴⁶² Siehe Interview Babette Mangolte im Anhang, Seite 261

⁴⁶³ Siehe Interview Babette Mangolte im Anhang, Seite 254

Akerman, Foreman oder Whitman, Brown oder Jonas – miteinander in Bezug. Sie war sich deren jeweils inhärenten kulturellen Bedeutungen im Film und der Performanceszene ihrer Zeit bewusst.⁴⁶⁴ Bezeichnend hierfür sind die Wechsel in „What Maisie Knew“ zwischen einer spontanen oder langsamen, der Bewegung der PerformerInnen gleichmäßig folgenden, Kamera, die sich am Körper orientiert und einer statischen Kamera, die einen Prozeniumartigen Raum im und durch das Bild entstehen lässt.

Die von Mangolte in der Fotografie, auf Zelluloid und Video gebannten vernakularen, urbanen Innen- und Außenräume New Yorks – man denke hier nur an die Aufnahmen der New Yorker U-Bahn in Chantal Akermans „News From Home“ (1977) oder Trisha Browns „Accumulation“ – stehen heute für ein die 1970er Jahre repräsentierendes urbanes Zeitgefühl. Ab 1978 fängt ein Wechsel in der Performanceszene an, der in den Worten Mangoltes, weg vom Alltag erneut die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Illusion und das Spektakel richtet.⁴⁶⁵ Ausdruck, Expressivität und Emotionen lassen die Politik der Öffentlichkeit und der Emanzipatorischen Ansprüche wieder im Hintergrund verschwinden. Das Verlangen nach der Autonomie des künstlerischen Subjekts und dem expressiven Malergenius, der das Star-System der Kunst beliefert, lässt die Kamera mit ihrem Gegenüber wieder eins werden.⁴⁶⁶ In dieser Zeit nimmt Mangolte ihren ersten Tanzfilm auf. „Water Motor“ mit Trisha Brown wird zu einem der wichtigsten Tanzfilme seiner Zeit und ist das Resultat der Interessen und des Könnens, das sich Mangolte während der 1970er Jahre angeeignet hat, und steht für ihre Autorschaft als eine der primären ChronistInnen der Performanceszene ihrer Zeit.

4.5 Babette Mangolte „Water Motor“, 1978

Babette Mangoltes „Water Motor“⁴⁶⁷ ist eine acht Minuten lange, tonlose, 16 mm schwarz-weiß Filmaufnahme des gleichnamigen Tanzsolos von Trisha Brown aus dem Jahr 1978.

⁴⁶⁴ Babette Mangolte, 2006, Seite 40

⁴⁶⁵ Ein Gespräch zwischen Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 57

⁴⁶⁶ Babette Mangolte and Alice Maude Roxby, 2006, Seite 65

⁴⁶⁷ Water Motor, USA 1978 16 mm schwarz weiss 7: 55 Minuten, ohne Ton, Regie, Kamera, Schnitt: Babette Mangolte, Choreografie und Solo Performance Trisha Brown, Siehe Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, a dance by Trisha Brown filmed by Babette Mangolte, 2003 abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html 19.05.2010

(Abb. 59 und Abb. 60) „Water Motor“, Mangoltes erster Tanzfilm, steht für ihre Faszination, ein reales aber auch fesselndes Bild von körperlichen Zeitabläufen, die für den Tanz dieser Zeit paradigmatisch ist, im Medium Film, darzustellen. Sie selbst beschreibt die Herausforderung die Choreografie und Leistung Browns im Film zu repräsentieren in einer Einleitung mit folgenden Worten:

„Aufblende. Zwei Sekunden lang steht Trisha bewegungslos, und dann tanzt sie ihr Solo „Water Motor“, und sie bewegt sich wirklich schnell wie Wasser. Die Bewegungen sind so flink und komplex, dass man das Gefühl bekommt, die Hälfte zu verpassen. Wenn der Tanz vorbei ist, steht Trisha wieder bewegungslos da, aber näher an der Kamera, und das Bild blendet ab. Aufblende. Trisha tanzt dasselbe Stück aber diesmal in Zeitlupe (48/Bilder pro Sekunde).“⁴⁶⁸

„Water Motor“ ist der Höhepunkt der Zusammenarbeit Mangoltes und Browns. Brown beauftragte Mangolte fast fünfzehn Jahre lang einen Großteil ihrer Aufführungen zu dokumentieren.⁴⁶⁹ Zu diesem Zeitpunkt, im Winter 1978, probte Brown eine neue Choreografie namens „Water Motor“ und lud Mangolte zu den Proben ein.⁴⁷⁰ Mangolte schildert ihren ersten Eindruck der Arbeit aufgrund der Präzision aber auch der Geschwindigkeit von Browns Bewegungen, als überwältigend:

„It is that strong first impression that the new solo was the beginning of a new phase in Trisha's work that triggered in me the desire to record it on film. Because of the dance's sheer bravado and speed I also felt that the physical abilities of the dancer had to be so fine-tuned, that maybe Trisha would not be able to dance it for many years to come and therefore the film recording of it was urgent and should not be delayed. Trisha laughed at my fear that she was not going to be able to perform it for many more years. She agreed that I could film it.“⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Madeleine Bernstorff, 2000, Seite 2

⁴⁶⁹ Die letzten Fotografien Mangoltes einer Brown Performance aufnahm, entstanden während der Aufführung von „Lateral Pass“, 1985, für die Nancy Graves die Kostüme und das Bühnenbild entwarf. Mangolte drehte zur gleichen Zeit eine Dokumentaiton über die Entstehungsgeschichte dieses spezifischen Stückes mit dem Titel „The Making of "Lateral Pass," (1985), Siehe Babette Mangolte, 1998, Seite 106

⁴⁷⁰ Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, a dance by Trisha Brown filmed by Babette Mangolte, 2003 abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html 19.05.2010

⁴⁷¹ Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, 2003, abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html 19.05.2010

Der Film „Water Motor“ besticht durch seine Einfachheit und vermittelt gleichzeitig die Komplexität der Reproduktion von Temporalität im Tanz und der Performancekunst. Wir sehen nicht nur ein Tanzstück, sondern das kontingente Verhältnis zwischen der Kamera und Mangoltes Erfahrung Tanz zu betrachten:

„I am fascinated by people moving. I like to look. I think looking at dance trained me to be a better cameraperson and a better film-maker.“⁴⁷²

Erste Prämisse für Mangolte war die Kamera ohne Schnitte oder Wechsel der Perspektiven direkt auf das Geschehen zu halten. Die Kamera sollte, so Mangolte, während des ersten Durchlaufs unsichtbar sein:

„I knew that dance does not work with cutting and that an unbroken camera movement was the way to film the four minute solo. I had learned it by watching Fred Astaire and Gene Kelley’s dance numbers.“⁴⁷³

Basis war Mangoltes Kennen der Choreografie des Tanzes, das sie sich mittels Fotografie aneignete:

„I took all those photographs of „Water Motor“ in 1978 because I wanted to be able to do a film. In many ways I started to photograph dance to be able to understand what it was about. It was a way to learn how to see....There was an element of using photography to train myself to see dance, so I could film it.“⁴⁷⁴

Aufgrund ihrer exakten Planung wird an gewissen Stellen die Bewegungsdynamik Browns nicht nur mitverfolgt und begleitet, sondern fast vorhergesehen:

„I felt the need to be able to anticipate the movement rather than just follow it. It was a short solo, about three minutes, and I had to construct the filming as a single shot following the dancer. Framing Trisha’s body in a wide frame would permit me to see where Trisha was going; staying closer would

⁴⁷² Babette Mangolte und Minda Martin, 2003, Seite 10

⁴⁷³ Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, 2003, abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html 19.05.2010

⁴⁷⁴ Siehe Interview Babette Mangolte im Anhang, Seite 261

diminish the lateral displacement as the camera would be panning with her, but this closeness would emphasize the mechanics of movement initiated by the whole body at any given time.“⁴⁷⁵

Es ist Brown, die in diesen Momenten der Kamera zu folgen scheint. Nach dem ersten Durchlauf von „Water Motor“ kündigt sich durch ein langsames Aus- und Einblenden die Wiederholung des bereits Gesehenen an. Das Auftauchen und Verschwinden von Brown nach dem ersten Drittel des Films sollte der Performance eine gewisse Theatralik verleihen. Browns verlangsamte Bewegung beim zweiten Mal erzeugte eine widersprüchliche Verdichtung der visuellen Flüchtigkeit in ihrer Tanztechnik. Es ist die Abstraktion des Geschehens, die in die Realität der Zeitabläufe Einblick gewährt und den Unterschied zwischen Tanz sehen und Tanz verstehen verdeutlicht. Brown stimmte Mangoltes Kunstgriff, den Tanz im zweiten Durchlauf auf die Hälfte verlangsamt zu zeigen, sofort zu.⁴⁷⁶ Jede Bewegung Browns und jeder Übergang zur nächsten Bewegung wurde so in seiner Logik nachvollziehbar. Die Schönheit der Logik der alltäglich anmutenden Bewegungen des tanzenden Körpers basiert auf einer Reihe von mathematisch errechneten Schemata, in dem das Spiel der Reaktion und Aktion im Körper selbst zum Generator der Choreografie wird.

Der Film wird zu einer dokumentarischen Inszenierung, einem poetischen Kurzfilm, aber auch einer filmischen Analyse eines performativ geprägten Körper-Raum-Zeit Verhältnisses. Ziel war eine Art kinetische Empathie zwischen den BetrachterInnen und den TänzerInnen auf der Leinwand herzustellen.⁴⁷⁷ Es ist der Versuch eine emphatische Reaktion dem Bild-Akt gegenüber zu erzeugen, die nicht mit einem schockartig plötzlichen Ereignis, einem ergreifenden Affekt oder einer psychologischen Identifikation verwechselt werden darf. Mangolte wollte nicht nur, dass sich die ZuseherInnen in den Tanz einfühlen, sie strebte darüber hinaus danach dessen Bewegung vorausführen zu können, denn das Auge sieht den Moment durch die Vermittlung des Gehirns später als der Apparat.⁴⁷⁸ Mangolte verknüpft die Fotografie mit dem Film um ein antizipiertes Sehen zu überwinden und den im Film

⁴⁷⁵ Babette Mangolte, Movement, Motion, Velocity and Stillness in Filming Dance, in: Between Zones On the representation of the Performative and the Notation of Movement (Hg.) Raphael Gygax und Heike Munder, Migros Museum und JRP Ringier Zurich, 2010, Seite 333

⁴⁷⁶ Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, 2003, abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html

⁴⁷⁷ Carrie Lambert Beatty, 2002, Seite 166

⁴⁷⁸ Christiane Kuhlmann, 2003, Seite 179

inhärenten Akt der Gleichzeitigkeit zu erreichen. Mangolte führte diese Transkription medialer Eigenschaften direkt vor den Augen der ZuseherInnen aus. Sie vermeidet jede Form der Illusion. Für Mangolte waren es genau diese Inszenierungen der Abstraktion und der Temporalität, die sie bei ihren Aufnahmen von Tanz, Performance und Theater faszinierten. In einem Interview mit Elena Filipovic erläuterte Mangolte die Umstände von „Water Motor“:

„The dance was two and a half minutes long; I had to learn it by heart. I knew the dance as well as Trisha; I did not know how to do it, but I knew how to look at it. I constantly had to move the camera. I was doing a zoom here, a camera pan or a tilt there. I was not following. I was able to stay with Trisha dancing because I knew what was going to happen.“⁴⁷⁹

Dieses Wissen und Bewusstsein der Choreografie Browns und des Mediums ihrer Wahl zeigt sich in ihrer Entscheidung die Bewegungen von Brown bei der letzten Aufnahme an diesem Tag nicht in 48 Bildern pro Sekunde, sondern in Zeitlupe, also in 24 Bildern pro Sekunde aufzunehmen. Die Entscheidung eine normale und eine verlangsamte Version aneinander zu fügen, stockt den Fluss der Bewegungen und lässt seine choreographisch exakt geführte Konzeption in den Vordergrund treten. „Water Motor“ verweist wie die Mittelsequenz in „The Camera Je“ auf die Sequenzialität des Filmischen.⁴⁸⁰ Diese stilistische Entscheidung bewirkt, dass die Flüchtigkeit des erlebten Blickes der filmischen Sequenz einzelner Momente im Ablauf gegenübersteht. Details, die bei normaler Geschwindigkeit nicht wahrnehmbar sind werden nun erkennbar. Die ineinander greifende Bewegung und Logik von Browns Choreografie wird in ihrer Unmittelbarkeit faktisch fassbar, aber gleichzeitig durch die Auf- und Abblende und die Verlangsamung der Bewegungen dramatisiert. Die konzeptionelle Entscheidung auf Seiten Mangoltes, die fließenden Bewegungen verlangsamt aufzunehmen

⁴⁷⁹ Babette Mangolte in conversation with Elena Filipovic, *Afterall A Journal of Art, Context and Enquiry*, Heft Nr. 23, Antwerp, London, Seville, Frühling 2010, Seite 49

⁴⁸⁰ Ein Begriff, den Sykora in der Analyse von Raymond Depardons Filmreportage „Reporters“ 1981, (35 mm, Farbe, 90 min) anwendet. Siehe Katharina Sykora, 2007, Seite 45

und wiederzugeben, ist eng mit ihrer Verehrung von Edward Muybridges Werk verknüpft.⁴⁸¹ Muybridge war bereits in ihrer Studienzeit in Paris an der Filmakademie ein wichtiges Vorbild:

„I learnt to see movement because I saw Edward Muybridge studying locomotion. Obviously without Muybridge, we would never have film.“⁴⁸²

Ihr Anliegen war es sicher zu stellen, dass die BetrachterIn ihre visuelle Konzentration nur auf die Bewegungen von Trisha Brown fokussiert. Mangolte war bestrebt der Inszenierung eine authentische Präsenz zu verleihen, die sie als „realistic impact“ beschreibt.⁴⁸³ Die unsichtbare Kameraführung in „Water Motor“ steht im Gegensatz zu der in „What Maisie Knew“ und „The Camera: Je“ benutzten subjektiven Kamera.⁴⁸⁴

„The film camera has to evoke the hypnotic look and total concentration of the mesmerized spectator and fragmenting the solo in small pieces taken from different camera positions would break the spectator's concentration and awe.“⁴⁸⁵

Gemeint ist damit die Vermittlung des realen Effekts der Präsenz der PerformerInnen im Verhältnis zu den Objekten und Räumen, die sie umgeben. Mangoltes Fokus auf Browns

⁴⁸¹ Vor allem Muybridges auf einfachen Aufgaben basierenden, fotografischen Bewegungsstudien aus dem späten 19. Jahrhundert, die seit jeher für die Wissenschaft, den Film, die Kunst wichtig waren, übten Einfluss auf die Darstellungspolitik einfacher Gesten im post-modernen Tanz aber auch auf KünstlerInnen wie Donald Judd oder Sol Lewitt. Lambert Beatty folgert ebenfalls, dass Muybridges Einfluss auch in den Fotografien, die Peter Moore im Auftrag von Steve Paxton, Yvonne Rainer und Simone Forti aufnahm, sichtbar ist. Sie beruft sich hier auf ein Gespräch mit Barbara Moore in der Bound and Unbound Galler, am 2. Februar, 2001 sowie auf im Juni 2001 in der Brooklyn Academy of Music New York stattgefundenen Diskussionsrunde mit Brown, Forti, Rainer und Deborah Hay in der Forti bestätigte, dass ihr seminales Tanzwerk „Huddle“ von Fotografieserien Muybridge inspiriert wurde. Siehe Carrie Lambert Beatty, 2003, Seite 103

⁴⁸² Siehe Interview mit Babette Mangolte im Anhang, Seite 251

⁴⁸³ Jacky Lansley, 1982, Seite 6

⁴⁸⁴ In ihrem nächsten Film, „The Cold Eye (My Darling, Be Careful)“ aus dem Jahr 1980 wird die Person hinter der Kamera – eine junge Künstlerin, die versucht in Downtown New York als Malerin Karriere zu machen – zum zentralen Thema. Sie bleibt während des gesamten Films unsichtbar, wir hören nur ihre Stimme. Die Kamera ist ihr Blick auf die Welt, in der sie lebt. The Cold Eye (My Darling, Be Careful), 1980, 16mm 90 min., Skript James Barth und Babette Mangolte, mit With Kim Ginsberg, George Deem, Power Boothe, Saskia Noordhoek-Hegt, Ela Troyano, James Barth, Maggie Grynastyll und Valda Setterfield. Siehe www.babettemangolte.com/film1981.html abgerufen am 20.6.2010.

⁴⁸⁵ Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, 2003, abrufbar auf www.babettemangolte.com/film1978.html 19.05.2010

Präsenz erforderte die Kamera unsichtbar zu machen und jede Störung oder Einflussnahme, die den Kontext in den Vordergrund stellen würde, zu vermeiden. Für Mangolte war es essentiell die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen zu halten.⁴⁸⁶ Um dies zu erreichen, unterstreicht Mangolte die Präsenz der ProtagonistInnen. Eine Methode, die auf ihre Bewunderung der Westernfilme des amerikanischen Filmemachers John Ford zurückgeht:

„I give presence to people - that's something I learned from John Ford in particular. It is the classic idiom of the American film in the 30s and 40s. Visual presence is making the star. And the cinematographer is the one doing it. The presence is coming from the cinematography, coming from the light, from the framing, from the concentration on the figure. I'm very keen on delivering an image that's simple enough that there's no ornament, but par down enough that it becomes emblematic. The viewer is sucked into the shot, because of the physical presence and charisma of the image of the actor. I'm keen on that since the beginning.“⁴⁸⁷

Neben Ford und Muybridge orientiert sich Mangolte in ihrer Kameraführung in „Water Motor“ auch an den berühmten Hollywood Tanzfilmen von Ginger Rogers und Fred Astaire:

„My own methodology in approaching film dance was first developed by analyzing the Hollywood dance musical tradition from the 1930s, in particular the sharp opposition between the continuous flow of Fred Astaire's dance steps and the heavily edited musical numbers of Busby Berkeley with their complex succession of dolly movements following moving pianos, rotating staircases, and beautiful girls. With a brilliant dancer like Astaire, a single continuous camera movement captured the full length of the choreography. With beautiful bodies performing simple repetitive gestures, camera dolly movements create the illusion of the complexity of dance, rather than what it truly is— a choreography created by motion picture cameras instead of dancers.“⁴⁸⁸

Busby Berkeleys Objektifizierung der Frauenkörper in seinen Tanzchoreografien standen Astaires Anliegen gegenüber.⁴⁸⁹ (Abb. 61) Während Astaire alles daran setzte die Lieder und den Tanz in die Handlung zu integrieren und den Tanz so direkt und unverfälscht wie möglich

⁴⁸⁶ Scott MacDonald, 1984, Seite 9

⁴⁸⁷ Minda Martin Interview with Babette Mangolte, 2003, Seite 4

⁴⁸⁸ Babette Mangolte, Movement, Motion, Velocity and Stillness in Filming Dance, 2010, Seite 333

⁴⁸⁹ Sherill Dodds, Dance on Screen, Gernes and Media from Hollywood to Experimental Art, Palgrave Macmillan Press, New York, 2001, Seite 6

zu zeigen,⁴⁹⁰ (Abb. 62) waren Busby Berkeleys Tanzchoreografien in den 1930er Jahren beispielhaft für die Objektifizierung der Frauenkörper.⁴⁹¹ Mangoltes visuelle Adaption von Astaires Ästhetik, bei der die Einheit von Blick, Kamera und Subjekt im Mittelpunkt steht, manifestiert sich darin, dass sich in der Spannung der Präsenz die Distanz zwischen den PerformerInnen und den BetrachterInnen auflöst. Die BetrachterIn sollten ihre kognitive Aufmerksamkeit und Konzentration ausschließlich Browns Bewegungen widmen:

“... the spectator would see only Trisha’s movement and nothing else.”⁴⁹²

Die Kamera bleibt am tanzenden Körper haften und wird im Akt des Sichtbarmachens ihres Subjekts so unsichtbar wie der Apparat und das Licht der Projektion auf der Leinwand im Kino. Mangoltes Kameraführung vollzieht nicht nur die Absorption des Blickes der BetrachterInnen durch die Kamera, sie erzählt auch davon. Es ist eine doppelte Marginalisierung, die, wie bereits eingangs durch Krämer erläutert, die Performativität zum Erscheinen bringt und gleichzeitig im Moment der Repräsentation den Träger des Bildes verschwinden lässt.⁴⁹³

Welche der drei ursprünglichen Filmaufnahmen für den Film „Water Motor“ ausgewählt wurden, war laut Mangolte eine gemeinsame Entscheidung mit Brown, die während der nachträglichen Sichtung des Materials vorgenommen wurde:

„Once I got the footage back Trisha decided with me what was the best take and also that using the slow motion take was interesting. My editing consisted in placing very carefully the fade-in from black and fade-out to black at the beginning and end of the solo in normal speed and in slow motion.

⁴⁹⁰ J. Delamater, *Dance in the Hollywood Musical*, UMI Dissertation Press, 1981, Seite 313

⁴⁹¹ Für den Tänzer und Choreographen Astaire diente der Film dem Tanz. Seine Solos und mit Rogers ausgeführten Tanznummern waren zentraler Teil der Handlung. Ganzkörperaufnahmen, durchgehende Aufnahmen, kein Wechsel der Kameraperspektive und keine Spezialeffekte waren für Astaire von höchster Priorität. Sein Umgang mit Tanz und Film stand im Gegensatz zu seinem Hollywood Musical Gegenspieler Busby Berkeley, dessen schnell geschnittene Aufnahmen von in geometrischen Mustern angeordneten TänzerInnen aus der Vogelperspektive sich bis heute großer Beliebtheit erfreuen – man denke hier nur an Matthew Barneys *Cremaster* Filme der 1990er Jahre. Siehe John Mueller, *Watching an American Screen Original: Astaire-style Film*, *Dance Magazine*, LVIII, 5 Mai 1985, Seite 132

⁴⁹² Babette Mangolte, *On Making of Water Motor*, 2003, siehe www.babettemangolte.com/film1978.html abgerufen am 5.6.2010

⁴⁹³ Sybille Krämer, 2000, Seite 73

Those fades created an effect of curtain opening and closing and added a theatrical dimension to the dance that I felt was important.”⁴⁹⁴

Die Visualisierung der kontingenten Beziehung zwischen Index und Inszenierung hatte zur Folge, dass die von Brown bewusst unspektakuläre Inszenierung ihres Tanzes unweigerlich im Laufe ihrer Historisierung zum Motiv einer spektakulären Repräsentation wurde. Nimmt man zur Kenntnis, dass der Tanz dieser Zeit jedoch alles tat um sich von der Tradition des Spektakels zu lösen, wird ein Widerspruch erkennbar.⁴⁹⁵ Die Bewegungsabfolge durfte keine Geschichte erzählen, nichts symbolisieren und sollte nur als das, was sie ist unmittelbar in Relation zum Raum wahrnehmbar sein.⁴⁹⁶ Mangolte war sich dieser Neuerungen im Tanz sehr bewusst:

„It was a certain category of modern dance that was influenced by the desire to renew dance movement with gestures from daily life performed by dancers who were not necessarily trained as dancers. Repetition, no narrative – movement did not symbolise anything, just there as an act.“⁴⁹⁷

Mangoltes Beschreibung verdeutlicht das ambivalente Verhältnis zwischen der anti-spektakulären Intention Browns und der von ihr nachträglich zugefügten Theatralik in den Aufnahmen und der nachträgliche Auswahl für verschiedenste Publikationen.⁴⁹⁸ Diese Spannung und Widersprüche zwischen den Intentionen, ist Teil von Mangoltes Kameraarbeit, Fotografien und Filmen und wird zum zentralen Thema in „Water Motor“. Es ist nicht die Performance, sondern der Film „Water Motor“, der die BetrachterInnen auf die Spannung und Widersprüchlichkeit zwischen dem Topos der „einmaligen Präsenz“ der

⁴⁹⁴ Babette Mangolte, On Making of Water Motor, 2003, siehe www.babettemangolte.com/film1978.html abgerufen am 5.6.2010

⁴⁹⁵ DokumentaristInnen wie Mangolte und Peter Moore wurden die meiste Zeit konkret von den PerformerInnen beauftragt Aufführungen und Performances zu dokumentieren. Die in Folge von den PerformerInnen getroffene Auswahl der Bilder für Veröffentlichungen und die Zukunft – natürlich die markantesten und spektakulärsten – steht im Widerspruch zu den Antispektakel orientierten Intentionen von Brown oder Rainer. Siehe Carrie Lambert Beatty, 2008, Seite 155

⁴⁹⁶ Carrie Lambert Beatty, 2008, Seite 14

⁴⁹⁷ Minda Martin Interview with Babette Mangolte, 2003, Seite

⁴⁹⁸ Lambert Beatty formuliert diesen Widerspruch in ihrer Analyse der Bildpolitik und Dokumentationsgeschichte der von Peter Moore aufgenommenen Fotografien von Rainers Choreografie „Performance Trio A“ aus dem Jahr 1966 als anti-spektakuläre Intention der Inszenierung. Siehe Carrie Lambert, „Moving Still: Mediating Yvonne Rainer’s „Trio A“,“ October Magazine, No. 89, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1999, Seite 88

PerformerIn und dem Wunsch nach einer nicht spektakulären Wiedergabe aufmerksam macht. In den 1960er Jahren war es ein Ziel des modernen Tanzes und der Kunst eine neue radikale Ökonomie der Bewegung und Aufmerksamkeit zu etablieren. Für Mangolte war es wichtig auf die Relation der „realen“ operationalen Zeit der Bewegungsabläufe gegenüber der aufgezeichneten Zeit und den eingefangenen Zeitbildern zu fokussieren. Diese Gegenüberstellung verschiedener Temporalitäten im Film erforderte eine Bildsprache und -technik, die klassische Hierarchien, Rhetoriken und Ästhetiken von Tanzaufnahmen, sowohl in der Aufführung als auch in der medialen Vermittlung kritisch gegenüberstanden.

Die Wiederholung einzelner Bewegungsabläufe in Yvonne Rainers „Trio A“, Trisha Browns Choreografien „Group Accumulation“ und „Water Motor“, sowie Joan Jonas’ „Organic Honey“ Serie begreifen die Bewegung des Körpers nicht als Metapher oder Symbol, sondern als eine Synthese körperlicher, räumlicher und zeitlicher Prozesse. In diesem Sinn war es auch Mangoltes Ziel den in ihren Filmen und Fotografien inszenierten dokumentarischen Blick auf einen in Bewegung befindlichen Körper im Kontext seiner alltäglichen Umgebung zu richten. Mangoltes Versuch einer sachlichen Analyse der Bewegung sowohl des Körpers als auch der Bilder und ihre Inszenierung des Auges hinter der Kamera, trotz der Ende der 1970er Jahre aufkommenden Starkultur und einer schnelllebigen, subjektiv expressiven Kunst.

4.5.1 Vor und hinter der Kamera

Mangolte wollte die Arbeit vor und hinter der Kamera als einen Prozess sichtbar werden lassen.⁴⁹⁹ Grundlegend so Mangolte, bestimmt die Filmemacherin das dem Film inhärente Zeit und Raumgefühl:

„Basically a filmmaker constructs a „sense of time“ and a „sense of space“ in every film. The two are inextricably intertwined and meshed into the fabric of film itself.“⁵⁰⁰

Zu Tanzen, Theater zu machen, zu Performen waren während der 1970er Jahre in den Kreisen Mangoltes Arbeitsprozesse, die in ihrer Prozessualität keine narrativen Höhepunkte als Ziel verfolgten und sich zumindest ideell vornahmen, sich den ökonomischen Mechanismen des

⁴⁹⁹ Babette Mangolte in conversation with Elena Filipovic, 2010, Seite 48

⁵⁰⁰ Babette Mangolte, 2003, Seite 262

Kunstmarktes zu widersetzen. Hinter jeder kulturellen und künstlerischen Leistung stand eine ideologische Entscheidung, die es über das Subjekt hinaus zu vermitteln galt. Die Reproduktion der Performancekunst half der Distribution der Arbeit. Dokumentarismen waren Inszenierungen. Sie sollten nicht nur die Bewegungsabläufe im Sinne eines mimetischen Einfangens von bildhaften Höhepunkten darstellen, sondern den Kontext und eine Kontinuität der Bewegungen darstellen, die ihr Potential in der Wiederholung findet.

Trotz Mangoltes oft proklamiertem Glauben an eine Hierarchie der Authentizität, die das „Live“ Erlebnis dem medial Erlebten voranstellt,⁵⁰¹ sind es, wenn auch in unterschiedlicher Art und Weise, gleichermaßen ihre Filme und Fotografien, die den BetrachterInnen die physische Leistung näher bringen, die dem Authentischen und Einmaligen der Performance ihre auratische Existenz gewährt. Mangoltes Feststellung, dass Brown „Water Motor“ aufgrund der körperlichen Anstrengung nur drei mal pro Tag tanzen konnte und Mangolte, nur wenige Chancen hatte den Film in bestmöglicher Qualität aufzunehmen, ist Teil des von ihr proklamierten Mythos ihrer instinktiven Berufung „mit der Kamera dabei gewesen zu sein“.⁵⁰² Mangolte diskutiert ihre Visionen und Konzepte aus der Perspektive einer sich rein auf die Technik beschränkenden Rolle. In „Water Motor“ wird das von Mangolte oftmals geäußerte Bedürfnis einen „einmaligen“ Moment der Performancegeschichte dank ihres intuitiv gesteuerten, reaktiven Handelns⁵⁰³ objektiv zu konservieren, eindeutig widerlegt. Wiederholt widerspricht sie sich und verfängt sich zwischen ihren „intuitiven“ aber gleichzeitig exakt geplanten und durchdachten Methodologien.⁵⁰⁴ Zeitweise fällt ihr auch die Differenzierung und Loslösung von dem ihrerseits proklamiertem Künstlergenius oft schwer und lenkt von ihrer eigenen Leistung ab.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Ein Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 62

⁵⁰² Babette Mangolte, 2006, Seite 36

⁵⁰³ Babette Mangolte, 2006, Seite 37

⁵⁰⁴ Babette Mangolte, 2006, Seite 41

⁵⁰⁵ Ein Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 62; Alice Maude Roxby and Babette Mangolte, 2007, Seite 67

Die Authentizität des Ereignisses, des Momentes der Erfahrung und dessen Aufnahme ist ein integraler Teil ihrer Selbstdarstellung als Chronistin.⁵⁰⁶ In „Water Motor“ verabschiedet sich Mangolte von der vom Filmwissenschaftler Volker Wortmann formulierten, „asketischen Transparenz des Vermittlers.“⁵⁰⁷

„Die traditionelle Akzentuierung der vorurteilsfreien Mechanik des Filmapparats, die zusammen mit chemischen Eigenschaften des Bildträgers das Abbildversprechen acheiropoietischer Bildentstehung in technisch-medialer Form einlöst,“⁵⁰⁸

bietet in der Wiedergabe und Interpretation Mangoltes von Browns choreografischer Leistung in „Water Motor“ Einblick in Mangoltes strukturierende Eingriffe und künstlerische Konzeptionen.

Diese Widersprüchlichkeiten in der Darstellung von Geste und Zeit wurden in den letzten Jahren, in denen Mangolte sich hauptsächlich auf das Filmen von Performances und Installationskunst spezialisiert hatte, nicht mehr nur Begleiterscheinung ihrer Arbeitsumstände, sondern zum proklamierten Thema ihrer Werke. In Folge scheint es von Bedeutung Mangoltes künstlerisches Konzept ihrer Installationen und späten Performancefilme zu verfolgen, in dem sie sich die Leistungen anderer aneignet und weiterverarbeitet. In ihnen erforscht und repräsentiert sie Prozesse der Produktion, Dokumentation und Rezeption, die für unser Verständnis von Performancekunst grundlegend sind. Sie hält die Kamera in der Tradition des Direct Cinemas nicht nur auf das Geschehen. Im Gegenteil, sie reagiert auf das Geschehen vor der Kamera und nutzt die Möglichkeiten des Mediums ihrer Wahl um den BetrachterInnen eine Reihe von Widersprüchlichkeiten vor Augen zu führen. Ihre „Nicht-Ästhetisierung“ des authentisierenden Entstehungsprozesses des Filmes wird in der Reflexion ihrer Inszenierung von Browns Performance zum Bestandteil seiner form-ästhetischen Struktur.⁵⁰⁹ „Water Motor“ spielt mit den

⁵⁰⁶ Babette Mangolte, *After Words to My History (The Intractable)*, 2007, Seite 137 und Alice Maude Roxby und Babette Mangolte, 2007, Seite 65

⁵⁰⁷ Volker Wortmann, *Authentisches Bild und Authentisierende Form*, Herbert von Halem Verlag, Köln 2003, Seite 216

⁵⁰⁸ Volker Wortmann, 2003, Seite 215

⁵⁰⁹ Volker Wortmann 2003, Seite 216

Repräsentationsmöglichkeiten von authentischer Präsenz. Durch die Manipulation der Geschwindigkeit der Bildfolge wird das Wechselverhältnis zwischen der indexikalischen Qualität und der inszenatorischen Qualität sichtbar.

Den ZuschauerInnen wird nicht nur analytischer Einblick gewährt, sie werden auch Teil des alltäglichen künstlerischen Arbeitsprozesses und der künstlerischen Produktion Mangoltes, die ihnen das kinematografische Erleben ermöglichen. In „Water Motor“ findet eine Gegenüberstellung der stilistischen Mittel und Arbeitsmethoden statt: Erstens durch die Fokussierung auf die Präsenz Browns und zweitens durch die gleitende Kamera. Beide basieren auf dem Verschwinden der medialen Produktionsbedingungen und stehen bewusst im Gegensatz zu der verlangsamten Aufnahme des zweiten Teiles des Films. Es ist wichtig, die Aufnahme trotz ihrer Schlichtheit nicht als ungefiltertes Abbild der Ereignisse zu werten, sondern als Inszenierung zu begreifen. Die BetrachterInnen dieses heute historischen Dokuments und Kunstwerkes sehen zwei medial ineinander greifender Arbeitsprozesse, vor und hinter der Kamera: Browns körperlicher und choreographischer Innovation und Mangoltes konzeptionelle und filmische Leistung diese zu vermitteln. Mangoltes „Water Motor“ ist eine Symbiose zwischen Performance, Fotografie und Film und für die Entwicklung ihrer von Konzeptkunst und Dokumentarfilm geprägten Bildsprache emblematisch.

„The best praise came for me when Yvonne Rainer, a close friend of Trisha, a great choreographer herself who admired the film of „Water Motor“ quoted the film in its entirety in one of her own films.“⁵¹⁰

Trotz Browns angeblicher Auswahl des Materials markiert „Water Motor“ den Anfang Mangoltes eigener künstlerischer Praxis, die sich von ihrer Rolle als Chronistin und Dokumentaristin der Performancekunst ablöst. Blickt man auf ihr Gesamtwerk, so ist es nicht nur die Performance der von ihr dargestellten KünstlerInnen, sondern auch ihr Erleben und ihre Erfahrung mit Performancekunst, die es ab diesen Moment ebenso zu vermitteln galt.

⁵¹⁰ Rainer zitiert Water Motor in ihrem Film The Man Who Envied Women 1985, Zitat aus Babette Mangolte, On the Making of Water Motor, a dance by Trisha Brown filmed by Babette Mangolte, Text 2003, siehe <http://www.babettemangolte.com/film1978.html> abgerufen am 20.5.2010

Mangoltes Umgang mit ihrer eigenen Geschichte als Chronistin und Bildproduzentin wird im nächsten Kapitel im Zentrum stehen.

Die beiden letzten Kapitel befassen sich mit Mangoltes Umgang mit Re-enactments und der Umsetzung ihrer eigenen Vergangenheit in ihren aktuellen Filmen und Installationen.⁵¹¹ Wie Mangolte vergangene Produktions- und Entscheidungsmomente für die Gegenwart neu inszeniert, schlägt sich in ihrer künstlerischen Anerkennung nieder. Wie nimmt Mangolte im Lauf der Jahre zu ihrer eignen Autorschaft Bezug? Wie verhält sich ihre eigene künstlerische Praxis in Bezug auf ihre bis heute fortlaufende Zusammenarbeit als Dokumentaristin mit Robert Morris, Marina Abramović oder Yvonne Rainer? Diese Fragen stehen hier im Zentrum meiner Analyse.

Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt sich Mangolte mit der Frage wie sich ein vergangenes Zeitgefühl thematisieren und darstellen lässt. Diese Frage ist mit ihrer späten künstlerischen Anerkennung für ihre Arbeit aus den 1970er Jahren eng verknüpft. Es entsteht ein Zusammentreffen zwischen einem in der kulturellen Erinnerung angewachsenen Begehren nach der Ästhetik der 1970er Jahre und Mangoltes eigener, nun endlich durch ihren Erfolg sichtbar gewordenen Ästhetik aus dieser Zeit.

⁵¹¹ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass aufgrund der Thematik hier nicht weiter auf ihre Filme aus den 1980er Jahren eingegangen wird. *Babette Mangolte, There? Where?* 1979, 8min. 16mm Color; *The Cold Eye (My Darling be Careful)*, 1980, 90min. 16mm s/w; *The Sky on Location*, 1982, 78min. 16mm Color; *Visible Cities*, 1991, 31 min. 16mm Color und *Les Modèles de Pickpocket*, 2003, 89 minutes Digi Beta PAL 16:9.

5. Performing Memory: Eine kritische Rezeptionsgeschichte

Das folgende Kapitel setzt sich mit der Frage der Wiederholbarkeit, der Aneignung und der Appropriation vergangener Performances auseinander. Die Performancekunst ist in ihrer Affinität zur mechanischen und digitalen Bildreproduktion und den sie konservierenden Archiven und Museen ein integraler Bestandteil der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Die fotografischen und filmischen Werke der Performancekunst aus den letzten vier Dekaden sind nicht nur Daten in einer Reihung historischer Momente, sondern werden zur Inspiration und Material für neue Arbeiten. Als Re-enactments und Re-inszenierung angekündigt und sich großer Beliebtheit erfreuend, basieren viele dieser Performances auf bereits bestehendem dokumentarischen und für die Kamera inszenierten historischen Bildmaterial von den späten 1950er bis zu den frühen 1980er Jahren. Die Bildquellen der Performance mischen sich mit verschiedenen Textquellen und Erfahrungsberichten von ChronistInnen. Als kulturelle Erinnerung werden sie zu einer performativen Rekonstruktion einer nicht selbst erlebten Erfahrung. Oftmals, wie zu es zu zeigen gilt, übertreffen die Dokumentarismen und deren von Nostalgie geprägte Rezeption den Anspruch von Authentizität der eigentlichen Ereignisse und die Intentionen ihrer ursprünglichen PerformerInnen. Diese Entwicklungen werden in diesem Kapitel anhand der Werke von Babette Mangolte, Robert Morris und Marina Abramović, die sich mit der Neuinszenierung ihrer eigenen Performances und denen anderer beschäftigen, analysiert.

Was passiert mit unserem Wissen und kulturellem Gedächtnis, wenn historisch verstandene und oftmals als Bilddokumente reproduzierte und beschriebene Beispiele, aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, erneut in Erscheinung treten? Kann eine Performance rekonstruiert, angeeignet, beziehungsweise durch das Werk einer KünstlerIn gefiltert, neu interpretiert und wiederholt werden? Es gibt keine eindeutige Antwort auf diese Frage, aber verschiedenste für die Performancekunst relevante Ansätze, die mit der Frage, wie Performance zum Medium seiner eigenen Geschichte und Gegenwart wird, auftauchen. Es ist der Versuch eine sich ständig selbst neu generierende Geschichte der Performancekunst mittels eines revidierten Kanons zu schreiben, der die Re-enactments, Aneignungen,

Wiederaufführungen und Reinszenierungen ikonischer Performances mit einbezieht.⁵¹² Diese, ich fasse sie hier unter dem Begriff Re-inszenierungen zusammen, erfreuen sich einer öffentlichen Aufmerksamkeit, die das Interesse des Fachpublikums, aber auch derer, die bei den ursprünglichen Performances vor drei Jahrzehnten dabei waren, weit übertrifft.⁵¹³ Die folgenden Beispiele der Zusammenarbeit Mangoltes für ihre Filme „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ (2007) mit Marina Abramović und „Four Pieces by Morris“ (1993) mit Robert Morris, bieten ein breit gefächertes Spektrum an Methoden der Aneignung und Wiederaufführungen, die Einblick in dieses komplexe und aktuelle Thema bieten.

5.1 Kulturelle Erinnerung und Performancekunst

Im Revival der Performancekunst werden nicht nur kontingente kulturelle Phänomene, die sonst verborgen bleiben, in Erscheinung gebracht oder in Erinnerung gehalten, sondern reaktiviert und als neu zu lesende kulturelle Codes für ein sowohl spezialisiertes als auch breites Publikum aufgeführt. Laufend entsteht eine Vielfalt neuer Ausdrucks- und Objektformen, die sowohl ein sozial-politisches Bewusstsein als auch ein auf Konsum und Spektakel ausgerichtetes Unterhaltungsbedürfnis bedienen. Diese oft unterschiedlichen Motivationen und Bedürfnisse kreisen, so Aleida Assmann, um eine von vielen Stimmen geprägte Erinnerungslandschaft und deren Spiegelung in den individuellen und kollektiven Konstitutionen von Identität.⁵¹⁴ Das Gedächtnis ist nicht mehr eine Spur oder ein Speicher, sondern ist vielmehr wie eine plastische Masse zu verstehen, die unter den wechselnden

⁵¹² RoseLee Goldbergs Publikationen sind hier beispielgebend für den Versuch eine allumfassende Geschichte der Performancekunst zu konstruieren und durch Ausstellungen und Performancebiennalen als Teil eines Kulturmainstreams zu etablieren. <http://performa-arts.org/blog/roselee-goldberg-on-extraordinary-100-years-exhibition/> abgerufen am 20.5.2010

⁵¹³ In den letzten Jahren zeigte sich, dass Performancekunst von den Tages- und Unterhaltungsmedien als mitreißendes Kulturspektakel wahrgenommen wird. Siehe etwa die Artforum Diary Einträge der letzten zwei Jahre. Hier seien eine Reihe von Performances, wie die der Popsängerin Lady Gaga mit dem Künstler Thence Kuh, die Zusammenarbeit von der Popsängerin Björk mit ihrem Partner Matthew Barney, die Kollaboration von Francesco Velozzi mit einer Reihe von Filmstars wie Sophia Loren oder Helen Mirren, ein Besuch des Schauspielers Brad Pitt oder der Schauspielerin Pamela Anderson auf der Kunstmesse in Basel oder Miami ebenso wie eine Performance von Kate Moss mit dem britischen Choreographen Micheal Clark erwähnt, die demonstrieren wie sehr Performance und Re-enactment zum Tagesgeschäft der Popkultur geworden sind. Diese Auflistung lässt sich fortsetzen und scheint auch in absehbarer Zukunft nicht abzuflauen. Selbstverständlich gilt diese Popularisierung nicht für alle Kunstpraxen und Kunstkreise, sondern ist Zeichen einer Verquickung spezifischer Märkte zu lesen.

⁵¹⁴ Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck Verlag, München, 1999, Seite 16

Perspektiven der Gegenwart immer wieder neu geformt wird.⁵¹⁵ Als Teil des kulturellen Archivs wird die Performancekunst von ihrer immanenten Zeitlichkeit bestimmt, diese schränkt sie jedoch in ihrer Werkentwicklung und Erscheinung nicht ein. Nostalgische Versuche, Vergangenes unreflektiert wiederherzustellen, berufen sich auf eine archivarische Sichtbarkeit, die neu und künstlich weiterhin bemüht ist sich auf ihren Stillstand als historisches Wissen zu berufen. Dies ist ein Trugschluss. Denn auch das Archiv ist eine kulturelle Konstruktion und als solches dynamisch. Für Assmann setzt Erinnerung weder eine:

„Dauerpräsenz noch Dauerabsenz voraus, sondern ein Wechselverhältnis von Präsenzen und Absenzen.“⁵¹⁶

Die Bildinszenierungen und Dokumentationen von Performancekunst werden unabhängig von ihrer Inszenierung, als Evidenz ihrer Gültigkeit für das scheinbar Reale, iterativ zur Schaustellung "am Leben" gehalten. Gleichzeitig perpetuiert ihre institutionelle Repräsentation den Anspruch ihrer ProtagonistInnen auf Authentizität. Denn, so stellt Assmann fest,

„die Vergangenheit bleibt eine freie Konstruktion vor dem Hintergrund der jeweiligen Gegenwart, die sich einer subjektiven Verfügbarkeit entzieht.“⁵¹⁷

Die Dokumentarismen und Bildinszenierungen der Performancekunst nähren, folgt man Götz Großklaus,

„mentale (Innen)Bilder in kontinuierlichem Austausch mit den jeweils im kulturellen Haushalt vorfindlichen Archiven materialer (Außen)Bilder.“⁵¹⁸

⁵¹⁵ Siehe Assmann: „Im Zeitalter der digitalen Medien, die in nichts mehr gravieren, sondern Schaltungen koordinieren und Impulse fließen lassen, erleben wir bezeichnenderweise ein Abrücken von Gedächtnistheorien die von der Festigkeit und Unauslöschbarkeit von Gedächtnisspuren sprechen.“ in: Aleida Assmann, 1999, Seite 158

⁵¹⁶ Aleida Assmann, 1999, Seite 154

⁵¹⁷ Aleida Assmann, 1999, Seite 17

⁵¹⁸ Götz Großklaus, Medien-Bilder, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2319, 2004, Seite 147

Das heißt, die Performance ist in ihrem Erhalt als Aufzeichnung eine Reproduktion von Erlebtem, das „in sich“ bewahrt und historisiert und dadurch erst rekonstruierbar wird. Maurice Halbwachs, stellte bereits 1925 in seinen Studien zum sozialen Gedächtnis fest:

„das Gedächtnis lässt die Vergangenheit nicht wiederaufleben, sondern es rekonstruiert sie.“⁵¹⁹

Es ist eine Synthese, in der eine singuläre Geschichte vielen unterschiedlichen und widersprüchlichen Gedächtnissen gegenüber steht, die ihr Recht auf gesellschaftliche Anerkennung geltend machen.⁵²⁰ Das visuelle und performative Sichtbarmachen des historischen Gedächtnisses ist nur in Anbetracht eines von Medien gestützten Gedächtnisses möglich.⁵²¹ Im Angesicht des dieser Thematik so zentralen Spannungsverhältnisses zwischen Original und Reproduktion, trifft auch Walter Benjamins Vorschlag eines Ersatzes der Gedächtnismetapher im Sinne Sigmund Freuds durch die der Fotografie zu:

„Die Geschichte ist wie ein Text, in den die Vergangenheit wie auf einer lichtempfindlichen Platte Bilder eingelagert hat. Erst die Zukunft besitzt die Chemikalien, die nötig sind, um dieses Bild in aller Schärfe zu entwickeln.“⁵²²

Als Geste, aber auch als Lichtspur, stellen die Fotografien und Filme vergangener Performances eine bewegte Sichtbarkeit zur Verfügung, die sich unmittelbar auf die Welt der Dinge und Menschen bezieht.

⁵¹⁹ Kapitelüberschrift im 1. Kapitel Der Traum und die Erinnerungsbilder von Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt a.M. Suhrkamp Verlag 1925/1985, Seite 57

⁵²⁰ Aleida Assmann, 1999, Seite 16

⁵²¹ Aleida Assmann, 1999, Seite 18

⁵²² Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, (Hg.) Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1980, ff.Bd.I, 3, Seite 1238

5.1.1 Die Performance als Quelle der Inspiration

Die bereits erläuterten Affinitäten zwischen der Performance- und der Konzeptkunst⁵²³ der 1970er Jahre, die auch für Mangoltes Werk emblematisch sind, waren für viele postkonzeptionelle KünstlerInnen⁵²⁴ in den 1990er Jahren sowohl in ästhetischer als auch politischer Hinsicht eine maßgebliche Quelle der Inspiration. Die Synthese konzeptioneller und performativen Praxen während der 1990er führten neben einer Inflation des Dokumentarischen⁵²⁵ auch zu einer zunehmenden Diskursivierung des Genres der Performancekunst und in der Folge in den letzten zehn Jahren zu dessen Institutionalisierung und Neueinschreibung in die Kunstgeschichte. Die Partizipation des Publikums im "hier und jetzt" und die stillen Interaktionen auf Mikroebene die von der Bewegung der „Relational Aesthetics“⁵²⁶ proklamiert wurden trugen ebenso zum Revival der performativen, alle Genres infiltrierenden Methode und Praxis bei. In diesem Kontext entwickelte sich in den letzten fünfzehn Jahren eine intensive Auseinandersetzung mit Fragen der Authentizität, der Orstsspezifität und der historischen und kulturpolitischen Bedeutung von künstlerischer Wissensproduktion.⁵²⁷ Diese Entwicklungen wurden bereits Eingangs durch die theoretische Auseinandersetzung mit der Frage der Konstruktion des unmittelbaren Erlebens der Performance durch seine Medialisierung bereits erläutert. In diesem Umfeld zeigt sich, dass nicht nur die, die nicht dabei waren, das Bedürfnis hatten zurück zu blicken, sondern vor allem jene die dabei waren.

⁵²³ Als Beispiele aus der Konzeptkunst meine ich hier, wie bereits eingangs erwähnt, die Arbeiten von KünstlerInnen wie Vito Acconci, Eleanor Antin, Adrian Piper, VALIE EXPORT, Peter Weibel, Hans Haacke, Dan Graham, aber auch FilmemacherInnen wie Ernie Gehr, Michael Snow Joyce Wieland und und vielen andere. Siehe: Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945*, Wilhelm Fink Verlag 2001, Seite 120 - 130; und Liz Kotz, *Post-Cagean Aesthetics and the Event Score*, in: *Words To Be Looked At, Language in 1960s Art*, (Hg.) dies., MIT Press, Cambridge Massachusetts 2007, Seite 59 - 98

⁵²⁴ Hier möchte ich nur einige Namen nennen, auf die ich aber aus Platzgründen nicht weiter eingehen kann: Andrea Fraser, Gregg Bordowitz, Christian Philipp Müller, John Miller, Gerard Byrne, Carola Dertnig, Sharon Hayes, Mike Kelley, Omer Fast, Karen Cytter.

⁵²⁵ Hier möchte ich ebenso nur einige KünstlerInnen erwähnen, die sich mit der Frage des Dokumentarischen und Historischen beschäftigen: Hito Steyerl, Oliver Ressler, Walid Raad, Andrea Geyer, Michael Blum, Matthew Buckingham, Joachim Koesther, Renee Green.

⁵²⁶ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, *October Magazine* Nr. 110, Herbst 2004, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, Seite 51–79 und Anna Dezeuze: *Everyday life, 'relational aesthetics' and the 'transfiguration of the commonplace'* *Journal of Visual Art Practice* 5, Nr. 3, 2006, Seite 143-52

⁵²⁷ Siehe Kapitel 2.4

5.1.2 Das Re-enactment und die Appropriation der Dokumentarismen der Performancekunst

Das Re-enactment, die Reinszenierung, die Hommage oder die Appropriation sind künstlerische Methoden und Techniken, die zwischen einem eklektischen, historisierenden und nostalgisierenden und einem politisch subversiven, kultur- und gesellschaftskritischen Aneignungsprozess mit der Vergangenheit hin und her pendeln. Gemeinsamer Nenner dieser unterschiedlichen Formen ist die Aneignung einer fremden Bildlichkeit oder Aktion (aus dem engl.: *to appropriate*).⁵²⁸ Ziel ist, sich etwas zu eigen zu machen. Dabei können verschiedene künstlerische Verfahrenswesen zum Tragen kommen. Erstens, die Re-Produktion nobilitierter Werke der Kunstgeschichte, zweitens, die Wieder-Fotografie von Werbe- oder Lifestylebildern oder das „Re-Enactment“ performativer historischer Kunstwerke und Ereignisse. Im Gegensatz zu einem historisierenden und von Nostalgie geprägten Referentialismus, stehen Appropriation Art und Re-enactments – sofern sich diese kritisch mit der Rekonstruktion von Performancekunst befassen – immer auch für ein Bewusstsein von Ortsspezifität, medialer Hybridität, Diskursivität, rezeptiv determinierter Kontingenz und Prozesshaftigkeit in der Kunst. Keiner dieser Begriffe setzt eine kritische Haltung voraus, sondern kann immer erst in Anbetracht des resultierenden Werkes beurteilt werden. Eine Vielzahl künstlerischer Beispiele der letzten zehn Jahre einer jüngeren Generation von KünstlerInnen, die sich auf unterschiedlichste und kritische Weise mit der Performance als historische Referenz und Medium sowie dem Konzept der Wiederaufführung

⁵²⁸ Der Begriff Re-enactment, auch als Bezeichnung der künstlerischen Bewegung der letzten Jahre, kann auf unterschiedlichste Weise ins Deutsche übersetzt werden. Vordergründig bietet sich hier der Begriff der Wiederaufführung an, der jedoch von AutorIn zu AutorIn auch mit Rekonstruktion, Re-Inszenierung verstanden wird. Diese beiden Begriffe finden dem jeweiligen Kontext entsprechend ihr Pendant in Begriffen wie Restaging oder Reconstruction. Falls nicht anderes von der PerformerInnen angegeben, werde ich den englischen Begriff Re-enactment verwenden.

auseinandersetzen, stehen für diesen Trend.⁵²⁹ Mit der Inflation von Re-enactments stellte sich auch bald Kritik ein, die sich meist auf die Verschiebung des sozial- und kulturpolitischen Kontexts berief und vor der Gefahr des Verlustes eines ontologisch geprägten Begriff von Performancekunst warnte. Es ist schwierig sich mit den verschiedenen Möglichkeiten von Erfahrung und Erinnerung, sowohl auf Seiten der ChronistInnen als auch der ProtagonistInnen auseinander zu setzen und zu analysieren wie PerformerInnen mit ihrer eignen Bild- und Medienpolitik und Rezeptionsgeschichte umgehen.

Neueren Versuche der Aneignung und Verarbeitung historischer Performances und Ereignisse stehen eine Reihe von KünstlerInnen gegenüber, die sich auf ihre eigene Performancegeschichte während der 1960er und 1970er Jahre beziehen. Es spannt sich ein weiter Bogen, der sich von Abramovičs Re-enactments, Carolee Schneemanns Überarbeitung von historischen Dokumentarismen, Mangoltes Installationen, Whitmans Reinszenierungen (re-staging) seines Frühwerks, Rainers Neuerfindung (re-invention) von Ballettklassikern, Morris Rekonstruktion seiner frühen performativen Ausstellungen bis hin zur Wiederaufführung der Hypnoseperformances von Matt Mullican aus den frühen 1980ern, der Wiederentdeckung von Tching Hsiehs Enduranceperformances, oder Yoko Ono's eigenem Re-enactment ihrer Performance „Cut Piece“ (1965) erstreckt. Diese Liste lässt sich endlos fortsetzen. Gemeinsam ist ihnen allen der Drang eine Übersetzung ihrer Performances in unterschiedlichste Medialisierungsformen und kommunikative Distributionssysteme, vom Internet bis zum Fanzine oder zum Dokumentarfilm zu vollziehen. Die sich in ihrer Medialität

⁵²⁹ Mike Bildos Performances seit Ende der 1980er Jahre, die sich explizit mit der Verbindung zwischen der Malerei und der Performance auseinandersetzen, Andrea Frasers minutiös einstudiertes Re-enactment einer Eröffnungsrede von Martin Kippenberger in „Kunst muss Hängen/Art Must Hang“ (2001), die Re-Inszenierung der Salons der frühen Performance Avantgarde von Lucy McKenzie und Paulina Olowska (2009), die Wiederaufführung von historischen Symposien, die aufgrund ihrer fehlenden Publizierung nicht Eingang in die Geschichte fanden, die Arbeiten des Kollektivs Continuous Project, oder Daria Martins Auseinandersetzung mit der Geschichte des Tanzes von Anna Halprin in „Minotaur“ (2009). Weiters Beispiel ist die Videoinstallation „Remake“ (1997/2003) von Luis Felipe Ortega und Daniel Guzmán, in der sie die ihnen nur von Fotografien bekannten berühmtesten Performances von William Wegman oder Paul McCarthy nach frei nachahmen. Die Frage der Wiederaufführung historischer Ereignisse steht im Zentrum von Arbeiten wie Omer Fast's Film „Spielberg's List“ (2003) über den realen touristischen Erfolg des Filmsets von Steven Spielbergs Holocaust Film „Schindler's List“ (1993) der in Krakau Polen gedreht wurde, oder Carola Dertnig's Aufarbeitung des Wiener Aktionsismus in ihrer Kunstfigur „Lora Sana“ (2005), sowie das historische Re-enactment des politischen Konflikts der streikenden Kohlearbeiter mit der Polizei Mitte der 1980er Jahren unter Margaret Thatchers konservativer Regierung in Großbritannien in Jeremy Deller and Mike Figgis Film und Installation „The Battle of Orgreave“ (2001). Ein letztes Beispiel sei hier Mike Kellys Rekonstruktionen seiner verdrängten, in seiner Jugendzeit „außerhalb des Lehrplans“ stattgefundenen Schulaktivitäten in der Videoinstallation „Day is Done“ (2005) erwähnt, in der Kelley nicht nur diesen Lebensabschnitt, sondern auch Einflüsse aus dem Wiener Aktionismus und den Happenings Allan Kaprows verarbeitet.

wandelnden Performances werden für das Publikum im Rahmen multi-medialer Installationen oder öffentlicher Interventionen, die von den Massenmedien begleitet werden, im Alltag des öffentlichen Raumes erfahrbar.⁵³⁰

Bei der Auseinandersetzung mit Performance als künstlerisches Werkzeug, als Thema oder schlicht als Mittel zum Zweck, geht es weniger um das Hervorheben der Unmittelbarkeit des Live Akts, als um seine Mediation, Rezeption und Kommunikation. Die Unmengen an FotografInnen und VideodokumentaristInnen, die heute jede Performance obligatorisch begleiten spricht für sich selbst. Die folgende Analyse soll die Problematik und Interessen der verschiedenen Formen der Erinnerungskultur und Reproduktionspolitiken, die dem Medium und der Praxis der Performancekunst seit den frühen 1990er Jahren innewohnt, aufzeigen.

5.1.3 Eine Frage der Aneignung

Künstlerische Strategien des Re-enactments, der Aneignung und der Appropriation geben Einblick in die theoretische, historische und praktische Auseinandersetzung mit einer der grundlegenden Methoden und Philosophien der modernen Kunstgeschichte und heutigen künstlerischen Praxis.⁵³¹ Diesem steht so meint man auf den ersten Blick eine nicht hinterfragende, historisierende Welle an Re-enactments gegenüber, die sich jedes Klischees, das dem Medium der Performance anhaftet – Materialschlachten und Nacktheit sind hier nur zwei Stichworte – bedienen. Trotz der rezeptiven Unterschiede zwischen Appropriation Art und der Kultur des Re-enactments ist grundlegend festzustellen: Keine der beiden

⁵³⁰ KünstlerInnen setzten sich verstärkt mit den Möglichkeiten z.B. der Internetplattform Youtube, ich denke hier bewusst an Kalup Linzy, die KünstlerInnenzeitschrift LTTR, oder die Manipulation der Berichterstattung von Massenmedien die Gianni Motti für seine künstlerischen Protestaktionen ausnützt.

⁵³¹ Die Appropriationskunst ist eine der wichtigsten postkonzeptionellen künstlerischen Strategien der 1970er und 1980er Jahre deren postmoderne Existenz mit Douglas Crimps Aufsatz „Pictures“ 1979 und der von ihm kuratierten gleichnamigen Ausstellung im Arstists’s Space in New York zwei Jahre zuvor, 1977, seinen Anfang nahm. Die Tradition der Aneignung in der Moderne und ihre Abgrenzung zu historisierenden Tendenzen und Eklektizismen in der Postmoderne wurden sowohl in Theorie (Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Craig Owens) und bildender Kunst (Sherrie Levine, Louise Lawler, Richard Prince, Jack Goldstein) während der späten 1970er und frühen 1980er mittels der Appropriation Art wiederbelebt. Literatur: Douglas Crimp, Pictures, in: Brian Wallis (Hg.), Art After Modernism: Rethinking Representation, New York 1984 (October, no. 8, Spring 1979, S.75-88) Seite 175 - 188; sowie Douglas Crimp, Das Aneignen der Aneignung, in: Über die Ruinen des Museums, Press Cambridge Massachusetts, 1993, Verlag der Kunst G+B Fine Arts Verlag GmbH Dresden 1996, Seite 141 - 163

Definitionen kann heute, seit der kritischen Differenzierung von Douglas Crimp⁵³², in ihrer Anwendung, von vorne herein als subversiv, kritisch oder historisierend und dem historischen Kontext unreflektiert gegenüberstehend eingestuft werden. Zweitens, im Unterschied zu einem von Referenzen und Anlehnungen geprägten Historismus oder affirmativen Referentialismus, perpetuiert die Kunst der Appropriation und des Re-enactments nicht von vorne herein ihre Quellen, sondern thematisiert durch die Orientierung an deren Dokumentarismen den Prozess der Aneignung im Werk als selbst-konstituierenden Akt. Drittens, jemand zu zitieren, zu re-kontextualisieren oder dessen Arbeit anzueignen bedeutet, unabhängig von der Intention des/der KünstlerIn, nicht nur die kulturellen Strategien und Repräsentationspolitik des zu Appropriierenden, sondern auch den kulturellen Kontext der eigenen Zeit offen zu legen.⁵³³

Gesammelt unter den Begriff der Aneignung ermöglicht diese Methode, so Claus Pias, die Dekonstruktion der Strukturen, die von der Institution Kunst als einmalig behauptet wurde.⁵³⁴ Für Pias suggeriert die Appropriation

„eine für die postmodernen 80er typische subversive Rhetorik der Kritik, die sich einem Moralcode der Originalität zu widersetzen suchte, der auf einem institutionalisierten Autonomiebegriff des Kunstwerks ruht. Zitieren, Exzerpieren, Rahmen oder Aufführen galten als Methoden der Freilegung kultureller Repräsentationsstrategien.“⁵³⁵

In diesem Sinne definiert auch Rosalind Krauss die „Originalität“ als eine „Ideologie der Avantgarde“, die nur „auf dem Prinzip der Wiederholung der willkürlichen Konzeption eines Selbst als Ursprung“⁵³⁶ aufgebaut ist.

⁵³² Douglas Crimp, 1996, Seite 150

⁵³³ Rahel Jäeggli, „Aneignung braucht Fremdheit“, in: Texte zur Kunst, Heft 46, Juni 2002, Seite 62.

⁵³⁴ Zu hinterfragen gilt die Tradition einer "autonomen" Kunst, der männlich konnotierte Geniusbegriff des Künstlers, sowie der Anspruch an die Kunst sich ständig "neu" zu erfinden. Claus Pias, "Appropriation Art & Games, Spiele der Verschwendung und der Langeweile," in Tilman Baumgaertel (ed.), games - Computerspiele von KuenstlerInnen, hARTware medien kunst verein, Dortmund und Frankfurt a.M. 2003, Seite 16-31, abgerufen am 20.6.2010 unter www.uni-due.de/~bj0063/texte/spielekunst.pdf

⁵³⁵ Claus Pias, 2002, abgerufen am 20.6.2010 unter www.uni-due.de/~bj0063/texte/spielekunst.pdf

⁵³⁶ Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, MIT Press, Cambridge Massachusetts und New York 1985, Seite 157

Für Jan Verwoert zeichnet sich die Praxis der Aneignung dadurch aus, dass sie etwas von der Gesellschaft nimmt, es sich aneignet und wieder zurückgibt.⁵³⁷ Verwoert sieht in diesem gesellschaftlich grundlegenden Austausch das Potential der Appropriation heute. Egal in welchen Medium oder Genre liegt dieses Potential darin, die Beständigkeit ebenso wie die Ambivalenz einer in der Vergangenheit liegenden künstlerischen Handlung zu zeigen, ohne eine Lösung oder Antwort im Moment ihres Wiedererscheinens vorwegzunehmen:

„Appropriation then is about performing the unresolved by staging object, images or allegories that invoke the ghosts of unclosed histories in a way that allows them to appear as ghosts and reveal the nature of the ambiguous presence. And to do that is first of all a question of finding appropriate ways of going through the practicalities of the performance of evocation, that is: a question of practice.“⁵³⁸

Diese Öffnung des kunsthistorischen Kanons der Performancekunst weg von einem erstarrten hin zu einem kontingenten und fließenden Archiv bewirkt ein Einfließen von Strömungen, Werken und Praxen, die aufgrund ihrer medialen Hybridität bisher nur marginal oder abseits des Mainstreams registriert wurden. Die kulturhistorische Leistung dieser meist transdisziplinären Praxen bezeichnet Branden Joseph als „Minor History.“⁵³⁹ Für Robert Blackson bietet die Kultur des Re-enactments die Möglichkeit eines politischen und kulturellen Heilungsprozesses. Die Erfahrung dieser Re-enactments – ob als RezipientInnen oder PartizipantInnen – läuft nicht nur Gefahr die Komplexität historischer Vorgänge zu vereinfachen oder die Mythologisierung von Machtstrukturen zu unterstreichen. Re-enactments stellen für Blackson ebenso einen kreativen Prozess dar, der das Bedürfnis einer historischen Beweisführung aufbricht und uns unser Verständnis von Geschichte als

⁵³⁷ Siehe Verwoert; „For, ever since labour was divided and the abstract organization of social life alienated people from the way in which they would want to live, appropriation has been a practice of getting back from society what it takes from its members.“ Siehe: Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 1. No. 2. Summer 2007, abgerufen <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html> am 20.6.2010

⁵³⁸ Jan Verwoert, 2007, abgerufen <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html> am 20.6.2010

⁵³⁹ Siehe Branden Josephs Theorie der kunsthistorischen Signifikanz der von ihm formulierten „Minor History“ (auf Deutsch übersetzbar als marginalisierte Geschichte) in: *Beyond the Dream Syndicate*: Tony Conrad and the Arts after Cage, Zone Books, 2008

Konstruktion vor Augen führt.⁵⁴⁰ Mangoltes Schaffen während der letzten zwei Dekaden ist für die Komplexität dieser verschiedensten Auffassungen, insbesondere für das Verlangen die Ästhetik vergangener Performances aus den 1970er Jahren zu reinszenieren, beispielhaft.

5.2 Mangoltes Leistung als Prisma der performativen Künste ihrer Zeit

Für Mangolte war die Frage, wie eine Erfahrung aus der Vergangenheit, derer man nicht Teil war, in der Gegenwart dargestellt werden kann, war für ihren Film „Four Pieces by Morris“ (1993) bestimmend. Bereits damals interessierte sie sich für die komplexe Aufgabe, die Signifikanz laufender Historisierungsprozesse in der Performancekunst im Medium Film darzustellen. Von diesem Moment an wurde für Mangolte die Problematik der Mediation und Medialisierung der Performance sowohl Ausgangspunkt als auch Thema ihrer Arbeit. Ihre Filme „Four Pieces by Morris“ und „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ (2007) und ihre Installationen „How to Look“ (1978), „Rushes PS 1 Dismantle“ (2009) und „How to Look Whitney“ (2010), zeigen wie sich Mangolte mittels unterschiedlicher Methoden und Ansätze mit dem Revival der Geschichte und Institutionalisierung der Performancekunst befasst hat.

5.2.1 Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“, 1993

„Four Pieces by Morris“ reflektiert Mangoltes Erfahrungen als Dokumentaristin der Performancekunst während der 1970er Jahre. Nach „Water Motor“ ist es Mangoltes zweiter Film, der sich explizit mit den Repräsentationsstrategien einer historischen Performance als

⁵⁴⁰ Robert Blackson, Once More...With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture, Art Journal, Frühling 2007, No. 66 Vol.1, Seite 40

Sujet im Film auseinandersetzt.⁵⁴¹ Als sie von Robert Morris gefragt wurde, ob sie vier seiner bekanntesten Performances aus den 1960er Jahren – „Site“, aufgeführt mit Carolee Schneeman aus dem Jahr 1964 (Abb. 63), „Arizona“ und die Lecture Performance „21:3“ (Abb. 64) aus dem Jahr 1963 und „Waterman Switch“ (Abb. 65), ursprünglich aufgeführt mit Yvonne Rainer aus dem Jahr 1965, für seine Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1993 verfilmen wolle, stimmte Mangolte sofort zu.⁵⁴² Letztere Arbeit wurde für den Film zwei mal aufgenommen. Die zweite idente Version bekam den Titel „Waterman Switch Revisited“ (Abb. 69). Für Mangolte ist „Four Pieces by Morris“ die Rekonstruktion eine Reihe bahnbrechender Performances:

„The filmmaker’s problematic was to create a film which, in the Nineties, can give a sense of the aesthetics of another generation without debasing it by transforming it. In particular the modernism concerns of the Sixties performance artists and dancers were centered on casual gestures and duration.“⁵⁴³

Die Dreharbeiten für „Four Pieces by Morris“ fanden in einem ausgeleuchteten Studio mit einer von Robert Morris trainierten Gruppe von TänzerInnen statt. Als Vorlage für die mit 35 mm gefilmte Rekonstruktion der Performances dienten Morris’ Erinnerungen, Texte, persönliche Handskizzen und Dokumentationsfotos. Es waren also Dokumente, mediale Spuren und die Erinnerung des Künstlers und einiger damals Beteiligten, die als Ausgangsmaterial und Basis der Reinszenierung herangezogen wurden. Alle künstlerischen Entscheidungen den Inhalt der Performances betreffend wurden von Morris gefällt. Die

⁵⁴¹ Weitere Performancefilme über Trisha Brown, die ebenso unter ihrer eigenen Autorschaft stehen, sind „Homemade“, (2000/1966) und das Video „Roof and Fire Piece“³⁶ (2004/1973). Beide Filme setzen sich mit historischen Choreografien von Brown auseinander. Der erste ist ein Film der Wiederaufführung von „Homemade“ in New York im Jahr 2000 in der Brooklyn Academy of Music. Der zweite Film „Roof an Fire“ ist ein Neuschnitt des 1973 aufgenommenen Videomaterials in Farbe aus Mangoltes Archiv, der als Installation gemeinsam mit ihren ikonischen Fotografien dieses Werkes in der Ausstellung „art, lies and videotape: exposing performance“ 2003 im Liverpool Tate Museum gezeigt wurde. Erwähnt sei in dieser Auflistung auch ihr einziger Dokumentarfilm, „Les Modèles de Pickpocket“³⁷ aus dem Jahr 2003. „Les Modèles de Pickpocket“ erzählt vom Schicksal der LaienschauerspielerInnen Marika Green, Martin Lassalle und Pierre Leymarie, die der französische Filmemacher Robert Bresson 1959 als HauptdarstellerInnen in seinem berühmten Film „Pickpocket“ auswählte.³⁸ Die im Zentrum des Films stehende Frage, wie ein in der Vergangenheit liegendes Ereignis uns etwas über Grenzerfahrungen zwischen der Performance im Kino aber auch im Leben erzählt, ist auch für die folgende Analyse von Mangoltes Auseinandersetzung mit der Geschichte der Performancekunst von Diensten.

⁵⁴² Babette Mangolte and Elena Filipovic, 2010, Seite 49

⁵⁴³ Siehe Babette Mangolte, Four Pieces by Morris, 1993, siehe www.babettemangolte.com/film1993.html abgerufen am 11.5. 2010

Kamera, die Beleuchtung, der Ton, die Nähe und Distanz der Aufnahmen wurden von Mangolte getroffen. Der Film existiert unter der Autorschaft Mangoltes.⁵⁴⁴ (Siehe Abb. 66, 67, 68)

Der Film konfrontierte Mangolte mit der Problematik, einem Publikum der 1990er Jahre die Ästhetik einer anderen Generationen zu vermitteln, ohne diese selber erlebt zu haben und ohne diese zu transformieren.⁵⁴⁵ Da sie erst 1971 nach New York kam, war auch Mangolte nicht bei den Aufführungen von Morris und dem Judson Dance Theaters Mitte der 1960er gewesen. Was weder Morris noch Mangolte zum diesem Zeitpunkt wissen konnten, ist, dass „Four Pieces by Morris“⁵⁴⁶ in Anbetracht der Unmenge von Rekonstruktionen und Neuinterpretationen historischer Performances in den folgenden Jahren beispielhaft für die Auslotung der Grenzen von Authentizität und Autorschaft und der Frage nach dem Sinn des Re-enactments von vergangener Performances werden sollte.

5.2.2 Episodische, semantische und deklarative Formen der Erinnerung

Aus dem Original wurde eine Dokumentation von drei Zeitebenen: Die erste Ebene ist die Wiederaufführung einer historischen Performance aus dem Jahr 1965; die zweite die stilistische Studie der Ästhetik Mangoltes aus den 1970er Jahren und die dritte der Versuch einer Rekonstruktion der Vergangenheit für ein Publikum im Jahr 1993. Zwei der Zeitebenen, die 1960er und 1970er, verschmelzen hier in einer Ästhetik der frühen 1990er Jahre, die auf der Suche nach einem Ausdruck des Diskurses und der Geschichte der Performancekunst war und in gedämpften Farben und weichen Lichtübergängen eine Beruhigung der kontraststarken 1980er Jahre darstellt. Dabei entsteht ein Auftreten verschiedenster Bildformen. Wir sehen ein Bild eines Bildes im Bild, in der die kulturelle Erinnerung zweier AutorInnen ineinander fließt.

⁵⁴⁴ „Four Pieces by Morris“ wurde als Teil der Morris Retrospektive im Guggenheim Museum in New York als ein Werk Mangoltes präsentiert. Der Film wurde nach der Ausstellung für die Sammlung des Guggenheim Museums angekauft. Im selben Jahr noch wurde er als Teil der Morris Retrospektive in der National Gallery in Washington D.C. und 1995 im Centre Georges Pompidou in Paris präsentiert. Siehe Babette Mangolte, 1993, siehe www.babettemangolte.com/film1993.html abgerufen am 11.5. 2010

⁵⁴⁵ Babette Mangolte, 2006, Seite 65

⁵⁴⁶ Siehe Babette Mangolte, 1993, siehe www.babettemangolte.com/film1993.html abgerufen am 11.5. 2010

Auf die drei Zeitebenen in „Four Pieces by Morris“ treffen unterschiedliche Repräsentationsstrategien von Gedächtnis. An erster Stelle steht die persönliche Erinnerung von Morris an die ursprünglichen Performances aus den 1960er Jahren. Sie kann mit dem von William Hurst und David Manier angewandten Begriff der „episodischen Erinnerung“⁵⁴⁷ beschrieben werden. Diese episodische, also erlebte Erinnerung des Performancekünstlers verschmilzt im Laufe der Jahrzehnte mit den verschiedenen Dokumentarismen, die das Ereignis aufzeichneten, zu einer weiteren Form, der kollektiven „semantischen Erinnerung“.⁵⁴⁸ Also eine Erinnerung die auf vermitteltes Wissen basiert.

Die Erfahrung der episodischen und semantischen Erinnerung fügt sich schlussendlich zu einer deklarativen Erinnerung zusammen, die den letztlich in der Geschichtsschreibung verbleibenden Inhalt stellt. Im Produktionsprozess des Filmes wurde Morris' persönliche, episodische⁵⁴⁹ Erinnerung, wiederum von Mangoltes persönlicher, episodischen Erinnerungen aus den 1970er Jahren überlagert. Während der 1970er Jahre lernte und erfuhr Mangolte von ChronistInnen und ProtagonistInnen warum, wie und was in den 1960er Jahren in den Performances von Morris und dem Umfeld des Judson Dance Theaters passiert war. Ihre Erfahrungen, ihr Wissen und ihre daraus resultierenden Erinnerungen basieren auf einem unmittelbaren kommunikativen Austausch, der damals mit den Beteiligten der ursprünglichen Performances in den 1960er Jahren stattfand.

Aus den sich überlagernden Erinnerungen von Morris und Mangolte entstand in „Four Pieces for Morris“ der Versuch die Symbiose eines Zeitgefühls aus den 1960er Jahren via der Ästhetik der 1970er Jahre in die frühen 1990er Jahre zu übertragen:

„My biggest question was how to represent the sense of time of another generation. I gambled that if I could create a sense of heightened presence of the performer on screen by restructuring the sound space of the image, I could use the distended time-duration of the Sixties to my advantage and

⁵⁴⁷ William Hurst und David Manier, „The Diverse Forms of Collective Memory“, in: Kontexte und Kulturen des Erinnerns, Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses, (Hg.) Gerald Echterhoff, Martin Saar, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002 Konstanz, Seite 41

⁵⁴⁸ Hurst und Manier verstehen unter den Begriff der „semantischen“ Erinnerung eine durch Informationen und Wissen vermittelte Erinnerung. William Hurst und David Manier, 2002, Seite 43

⁵⁴⁹ William Hurst und David Manier, 2002, Seite 47

emphasize the importance of the performer's body. The film premises rest on maintaining the concept of art as displacement / art as a frame which I thought was at the center of the impact of the performances at the time when their making revolutionizes the new dance in the New York art scene of the early Sixties.“⁵⁵⁰

„Four Pieces by Morris“ ist paradigmatisch für ein ab den frühen 1990er Jahren aufkommendes Bedürfnis historische Performances der 1960er Jahre nicht nur zu studieren und zu diskutieren, sondern als Erfahrung zu rekonstruieren, also wieder aufzuführen und wieder zu erleben.⁵⁵¹ Was bedeutet dies für die Produktion und Aufnahmen von „Four Pieces by Morris“? Ein kurzer historischer Filmausschnitt von „Site“, der fünf Minuten und elf Sekunden lang unter schlechten Lichtbedingungen mit 8mm schwarz-weiß Filmmaterial von Sten Van der Beek 1964 aufgenommen wurde, zeigt wie sehr sich Mangoltes Ästhetik und Kameraführung bereits zehn Jahre später in den 1970er Jahren von diesem unterscheidet.⁵⁵² Mangolte und Morris wollten Anfang der 1990er Jahre keinen nostalgischen Effekt erzeugen, sondern die Handlungsabläufe der Performances reinszenieren. Sie waren sich des Verlust des Kontextes bewusst und entschieden sich ihre Reinszenierung nicht als ein historisches Medienereignis zu reinszenieren. Folglich entschied sich Mangolte nicht für die grob-körnige, 16 mm 'all-over' Ästhetik die für die Kunst der 1960er Jahre typisch ist. Vielmehr strebte Mangolte danach die von ihr mit Morris' Generation geteilten Auffassung von einer „Kunst als Transformation“ und „Kunst als Rahmen“ – Ausdruck zu verleihen. Diese sich durch die Inszenierung der Blickstrategien und im Wandel der Zeit ständig verändernde Ästhetik entsprach dem experimentellen Tanz und Film der 1970er Jahre und somit auch Mangoltes Erinnerung an ein Zeitgefühl, das im Tanz damals dominierte:

„Several of those preoccupations have been integrated in today's dance vocabulary (like casual movement and untrained bodies), but some remain elusive, like the concept of theatrical time, which at

⁵⁵⁰ Siehe Babette Mangolte, 1993, siehe www.babettemangolte.com/film1993.html abgerufen am 11.5. 2010

⁵⁵¹ Mike Kelley und Paul McCarthy's „Fresh Acconci“, Gilbert and George „Singing Sculpture“ Wiederaufführung und Re-enactment Anfang der 1990er Jahre. Siehe Blackson (2007), Sven Lüttiken Secret Publicity: Essays on Contemporary Art, NAI Publishers Rotterdam, 2005, Christian Janecke, Performance und Bild, Performance als Bild, Fundus Verlag Berlin 2004 und Melanie Gilligan, The beggar's pantomime: Melanie Gilligan on performance and its appropriations, Artforum International, Sommer 2007

⁵⁵² Der Filmclip kann auch <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/film.html> abgerufen am 20.6.2010, gesehen werden.

the time was totally renewed in the performance work of the period due to John Cage's enormous influence. Film is the medium of duration, but what we call duration is historically determined. Film, spectatorship, expectations greatly change in different generations.“⁵⁵³

Mangoltes „Four Pieces by Morris“ ist die in einen Film übertragene Inszenierung eines auf die Präsenz der PerformerInnen konzentrierten, spezifischen Raumgefühls, das durch eine getrennt aufgenommene und geschnittenen Tonspur sowie durch die dramatische Beleuchtung verstärkt wird. Bei allen vier Aufführungen wird der architektonische Kontext komplett ausgeblendet. Die Wände des Raumes verschwinden hinter der von Spotlights erhellten Spielfläche. Ihre Methode den Ton als atmosphärische Verstärkung einzusetzen entwickelte Mangolte während ihrer Zusammenarbeit mit Chantal Akerman. Ihre Inszenierung des Raumes als Bühne ohne Grenzen prägte bereits Mitte der 1970er Jahre die letzten Szenen und Sequenzen von Yvonne Rainers „Lives of Performers“ und „Kristina Talking Pictures“. Mangolte entwickelte vor allem in ihren Film „Water Motor“ einen Stil, der der Spannung zwischen der Dauerhaftigkeit der Performance und dem sich ständig verändernden rezeptiven Blick der BetrachterInnen Ausdruck verleiht. Mangolte erreichte dies indem sie die Distanzen zwischen der Kamera und den PerformerInnen bei jedem der vier Stücke unterschiedlich einrichtete und so der Abfolge der Performances durch die Kamera eine Narrative verleiht. Dies wird im letzten, fünften Abschnitt des Films „Waterman Switch Revisited“ sichtbar. Diese Sequenz ist eine Wiederholung der vorhergehenden vierten Sequenz „Waterman Switch“. Diese Iteration betont den minimalistischen und seriellen Charakter von Morris Choreographie. Die Choreographie kann wie ein Text immer wieder vorgelesen werden.

Die Inszenierung der Rekonstruktion der Performances wird zur Dokumentation und zu einem künstlerischen Original in eigener Sache. „Four Pieces by Morris“ bedient sich sowohl des Status einer Dokumentation als auch dem eines eigenständigen Kunstwerks der Filmemacherin, das sowohl im Kontext Kino im Museum als auch am Kunstmarkt existiert. Das Ineinandergreifen von historischen und persönlichen Erinnerungen und dessen Interpretation von Mangolte in Bild und Ton verdeutlicht das subjektive Potential „dokumentarisch“ konnotierter Aufzeichnungen, die für die kulturelle Einschreibung konstitutiv sind.

⁵⁵³ Siehe Babette Mangolte, 1993, siehe www.babettemangolte.com/film1993.html abgerufen am 11.5. 2010

5.2.3 ZeitzeugInnen und Intention

Die Rezeption von „Four Pieces by Morris“ befindet sich in einem Status des ständigen Wandels, der durch Texte und wiedergefundene Bildquellen und Erinnerungen von ChronistInnen und historischen Analysen ständig erweitert wird.⁵⁵⁴ Im Moment der Neuaufführung der bereits in den Kanon der postmodernen Kunstgeschichte eingeschriebenen Performances für die Dreharbeiten entstand sowohl ein neues Werk von Mangolte als auch neue Versionen von Morris Arbeiten. „Four Pieces by Morris“ ist beispielhaft für Mangoltes mediale Appropriation, in der

„die Dialektik der Aneignung, als Wiederholung zustande kommt und in der“, so Jäeggli, „sich der Angeeignete aber auch das Angeeignete ändert.“⁵⁵⁵

Wie kann die Kreativität einer Rekonstruktion oder eines Re-enactments mit der Erinnerung von ZeitzeugInnen mithalten? Auch wenn „Four Pieces by Morris“ inhaltlich exakt den Angaben und Intentionen von Morris entspricht, kann die Darstellung Mangoltes dem subjektiven Erleben ihrer ChronistInnen widersprechen. Manchmal rückt sogar im Laufe der Zeit ein Insistieren auf die Authentizität des Ereignisses in der Erinnerung der ChronistInnen verstärkt in den Vordergrund. Oft steht diese Erinnerung an die Vergangenheit im Widerspruch zur Intention der KünstlerIn. Bei der Projektion des Films „Four Pieces for Morris“ in Wien 2005⁵⁵⁶ kam es zum Beispiel zu einem ästhetischen Widerspruch von Seiten Joan Jonas, die bei der Uraufführung von „Site“ 1965 dabei gewesen war. Die Kritik wiederholte sich später erneut, diesmal von Martha Wilson, Performancekünstlerin und Begründerin der Performance-Institution Franklin Furnace in New York. Wilson sprach über ihre Irritation während eines vom Museum of Modern Art Performedepartment, das 2009 neu gegründet worden war, veranstalteten Workshops im März des selben Jahres. Wieder

⁵⁵⁴ Laut einem Gespräch der Autorin mit Mangolte wussten sowohl sie als auch Morris nichts von der Existenz dieser Aufnahme. Letzteres Argument lässt sich mit dem Wiederauftauchen des Filmausschnittes von „Site“ 1965, aber auch mit Mangoltes zu ihrem eigenen Werk paradox stehende Präferenz für Texte vor Bildern als historische Quelle von Performances belegen: „In meiner Aufgabe als Archivarin betrachte ich heute den Wert eines schriftlichen Textes als detailliertere und differenziertere Quelle für den Kontext und die Konzepte, die die Intention einer KünstlerIn und die Wirkung einer Performance erläutern.“ Siehe Babette Mangolte, 2006, Seite 47

⁵⁵⁵ Rahel Jäeggli, Aneignung braucht Fremdheit, in: Texte zur Kunst, Heft 46, Juni 2002, Seite 62.

⁵⁵⁶ Aufführung von Babette Mangoltes Filmen als Teil des Symposiums After the Act, Die (Re)Präsentation der Performancekunst, MUMOK Wien, 5. November, 2005

stand die eigene, in der Erinnerung festgehaltene Erfahrung von Wilson dem konträr gegenüber, was Morris selbst als originalgetreue Rekonstruktion seiner eigener Werke verstand. Der Film Mangoltes, meinten Jonas wie Wilson, entspräche nicht im geringsten der Aufführung mit Carolee Schneemann und Robert Morris in der Judson Church 1965. Beide bestanden vierzig Jahre später darauf, dass die Performance einen viel unmittelbaren Eindruck von Raum und Geste in ihrer Erinnerung hat. Mangoltes Aufnahme fehle die atmosphärische Dichte und Anspannung der ursprünglichen Aufführung aufgrund der klinischen, ja fast kalt wirkenden Inszenierung des Films.⁵⁵⁷ Beispielgebend für beide war auch das Fehlen der damals spürbaren Erotik zwischen Rainer und Morris während der Aufführung von „Waterman Switch“ (1964). Mangolte weist jegliche Kritik zurück:

„People who had seen the performance in 1963 or 1965 were saying, ‘It was not like that! ‘They remembered spaghetti cable all over the place, and it was dirty and not nicely lit. So they hated the film and I remember feeling that it was completely fitting that they should hate it because they wanted to get back to their youth and that was absolutely not what it was about for me! Who cares! The film was made for people like me who hadn’t seen the work in the 1960’s.“⁵⁵⁸

Mangolte ist sich bewusst, dass die ursprünglichen Performances durch die mediale Transkription und ihre Wiedereinschreibung auf Zelluloid nicht nur ihre physische Beschaffenheit und Ästhetik verändert haben, sondern auch – und dies ist beispielhaft für die Funktion der Performancedokumentation in der Kunstgeschichte – die auktoriale Position auf mehrere Personen überträgt. Was wir in Mangoltes Film sehen ist nicht Produkt einer individuellen Sichtweise, sondern eine Bündelung vieler Perspektiven. Dem Verhältnis zwischen Rekonstruktion und Dokumentation von Performancekunst liegt die Konstruktion eines komplexen Zeitgefühls zugrunde, das zum Thema der Kollaboration wurde. Der stilisierte Ausdruck der Differenzen und Gemeinsamkeiten des Zusammenspiels zwischen den PerformerInnen, dem Autor und der Regisseurin ist unter der Regie und Autorschaft Mangoltes ein zentrales Element von „Four Pieces by Morris“. Der Film trägt deutlich Mangoltes ästhetische Unterschrift und zeigt ihre Interpretation einer Reihe von historischen Performances derer sie in ihrer ersten Version nicht beiwohnte. Mangolte produzierte eine

⁵⁵⁷ Diese Kritik Jonas und Wilsons ist eine persönliche Erfahrung der Autorin während des Symposiums *After the Act* am 5. November 2005, und einem Performance Meeting im MOMA am 7. März, 2009.

⁵⁵⁸ Babette Mangolte and Alice Maude Roxby, 2007, Seite 67

neue historische Quelle von Morris Arbeit aus den 1960er Jahren, die wieder zur Vorlage für neue Ausführungen werden kann.

Zwölf Jahre später gestaltet sich für Mangolte die Regie ihres Filmes „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ mit Marina Abramović als ein komplexes Zusammenspiel unterschiedlichster künstlerischer Intentionen. Die Aufnahmen von Abramović Re-enactments einer Reihe historischer Performances fand vor einem Publikum als einmaliges Ereignis statt. Der Ablauf und die Inszenierung der war exakt von Abramović vorgeplant jedoch, aufgrund der extremen Handlungen, nicht vorher als Probe für Mangolte zugänglich. Wie seit den 1970er Jahren nicht mehr forderte dieser Auftrag Mangoltes Konzentration und Spontanität. Vorweg sei festgestellt, dass Mangoltes erprobte Methodik der fotografischen und filmischen Inszenierung von Performancekunst hinter dem Spektakel des Ereignis verschwindet, transparent wird. Gleichzeitig begann zum Zeitpunkt der Dreharbeiten von „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ eine der erfolgreichsten künstlerischen Phasen für Mangolte, in der sie für ihre spezifische Ästhetik endlich Anerkennung fand. Diese findet ihren Ausdruck in multi-medialen Installationen, die sich mit einer von Bildinszenierungen und Dokumentarismen geprägten Bildpolitik der Performancegeschichte beschäftigen. Dieses Paradox der Sichtbarkeit und Transparenz Mangoltes Ästhetik gilt es im folgenden Kapitel zu analysieren.

5.3 Marina Abramović „Seven Easy Pieces“, 2005 und Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“, 2007

Babette Mangoltes Film „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ handelt von Abramovićs mittlerweile berühmter Performanceserie „Seven Eays Pieces“, die vom 9. bis 15. November 2005 im Solomon R. Guggenheim Museum in New York aufgeführt wurde. Kaum eine Arbeit Mangoltes ist so schwierig in ihren Bildebenen von den Intentionen und der Bildpolitik ihrer Hauptprotagonistin und Auftraggeberin, Marina Abramović, loszulösen.⁵⁵⁹ „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ wirft eine Reihe von grundlegenden Fragen zu der Wiederaufführbarkeit historischer Performances auf. Wessen Authentizität wird im Kontext

⁵⁵⁹ Ich verweise hier auch auf die Konferenz „*You Didn't Have to Be There* (Photography, Performance, and Contemporary Art)“ mit Marina Abramovic, Vanessa Beecroft, Babette Mangolte (moderiert von RoseLee Goldberg), aufgezeichnet am 14. November 2007, New School University, New York City. www.artonair.org/archives/j/content/view/2028/152

der Re-enactments von „Seven Easy Pieces“ inszeniert? Inwiefern kompliziert sich die Frage der Authentizität durch die Konvergenz von Autorschaft und Medialität in den verschiedenen Schichten der Dokumentarismen, die in „Seven Easy Pieces“ in Erscheinung treten? Und schließlich, wie kommt es trotz der offensiv eingesetzten und inhärenten Reproduktionsmechanismen zu diesem einmaligen Authentizitätsanspruch von Mangoltes Aufnahmen durch Abramović?

Zwölf Jahre bereitete sich Abramović auf die Aufführung ihrer Performancereihe „Seven Easy Pieces“ vor. Folgende Performances wurden über eine Woche verteilt vom 9 bis 15. November, 2005 in der Rotunde des New Yorker Guggenheimmuseums aufgeführt. Sie führte ihre Version der Arbeiten jeweils an einem Tag, sieben Stunden von 17.00 Uhr bis Mitternacht auf: am 9.11 Bruce Nauman („Body Pressure“, 1974), am 10.11 Vito Acconci („Seedbed“, 1972), am 11.11 VALIE EXPORT („Aktionshose: Genitalpanik“, 1968/1969), am 12.11 Gina Pane („The Conditioning“ 1973), am 13.11 Joseph Beuys („Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“⁵⁶⁰, 1965), am 14.11 ihre eigene Performances („Lips of Thomas“, 1975) und am 15.11 ihre eigens für den Anlass konzipierte Performance „Entering the Other Side“ (2005). Roberta Smith fasste die Fakten des Ereignisses mit wenigen Worten zusammen:

„The seven not-so-easy pieces, which date from the late 1960's or early 70's and are known almost entirely by legend and grainy documentary photographs, attracted 527 to 1,450 people a night; they stayed a few minutes or a few hours, paced, sprawled on the floor, leaned against the balconies, went out to dinner, came back for more.“⁵⁶¹

Abramović wählte für dieses Vorhaben fünf der für sie wichtigsten Performancewerke aus den 1960er und 1970er Jahren aus, für die sie von den KünstlerInnen oder deren NachlassverwalterInnen nicht nur die Erlaubnis erhielt diese wieder aufzuführen, sondern

⁵⁶⁰ Die ursprüngliche Performance Beuys, bei der er mit einem vergoldeten Haupt starr sitzend einen toten Hasen in den Armen hielt und langsam verschiedene Gesten einnahm, dauerte drei Stunden und fand 1965 im Rahmen der Eröffnung seiner Ausstellung „Joseph Beuys...irgendein Strang“ in der Galerie Schmela in Düsseldorf statt. Siehe Caroline Tisdall, Joseph Beuys, Ausstellungskatalog, (Hg.) Caroline Tisdall, Solomon R. Guggenheim Museum New York, 1979, Seite 105

⁵⁶¹ Roberta Smith, Seven Easy Pieces: Turning Back the Clock to the Days of Crotchless Pants and a Deceased Rabbit, The New York Times, 17. November 2005, Art Review, Siehe http://theater.nytimes.com/2005/11/17/arts/design/17abra.html?pagewanted=2&r=1&ref=marina_abramovic, abgerufen am 20.6.2010

auch einwilligte Urheberrechte zu bezahlen. Eine Performance erneut aufzuführen empfand Abramović als einzigen Weg eine Performance zu dokumentieren.⁵⁶² Ihr ging es primär um die Auslotung der Möglichkeiten Performancekunst als ein wiederholt ausführbares Ereignis zu erleben, aber ebenso darum, ein Exempel für die Einhaltung von Urheberrechten in der Kunst zu statuieren.⁵⁶³

5.3.1 Der Auftrag und seine Ausführung

Mangolte wurde von Abramović als Regisseurin beauftragt ihre Performanceserie „Seven Easy Pieces“ zu dokumentieren. Abramović entschied sich mit Mangolte zu arbeiten, um die Fehler, die sie während der 1970er Jahre bei der Dokumentation ihrer Werke gemacht hatte, zu vermeiden.⁵⁶⁴ Mangolte nahm während dieser Woche im November über fünfzig Stunden Videomaterial auf. Ein Jahr später schnitt sie dieses, gemeinsam mit Abramović, in einem Studio in Italien zu einem 95-minütigen Farbfilm zusammen.⁵⁶⁵ Der Prozess der Filmaufnahme während der Performance war aufgrund der Choreografie ihres in der ersten Reihe stehenden Kamerateams eine Performance in sich.⁵⁶⁶ Während der Woche der Aufführungen liefen an jedem Abend hinter der Bühne Flachbildmonitore, welche die Aufnahmen der Performances der vorhergehenden Abende zeigten. All dies, so Johanna Burton, wurde zu einer Herausforderung gegen, aber auch für Phelans Postulat, dass

⁵⁶² Marina Abramovic, *Seven Easy Pieces*, Edizioni Charta, Mailand, 2007, Seite 15

⁵⁶³ Obwohl das Ausmaß von „Seven Easy Pieces“ bis heute weder in Bezug auf den organisatorischen Umfang, noch hinsichtlich der Rezeption übertroffen wurde, gab es doch auch Vorläufer von Re-enactments berühmter Performances. Neben den Eingangs erwähnten Beispielen möchte ich hier auch noch auf Elaine Sturtevant's Performance von Joseph Beuys, Mike Bidos Arbeit während der 1980er Jahre, Lillibeth Cuerca Rasmussens Performance Re-enactment Marathon „The Void“ und Daniel Guzmán und Luis Felipe Ortegas Video „Remake“ 1994, in dem sie ikonische Performances von Terry Fox, Bruce Nauman und Paul McCarthy anhand von ein paar Fotografien und Texten, die für sie als Studenten verfügbar waren, nachstellen.

⁵⁶⁴ Auf welche Fehler Abramović hier verweist wird nicht weiter erläutert, bezieht sich aber auf die Klärung der Bildrechte und für die Zukunfte bedachte Auswahl sowohl der Fotografinnen als auch der Aufnahmen im Nachhinein. Siehe Johanna Burton, *Repeat Performance*, Johanna Burton on Marina Abramovic's *Seven Easy Pieces*, Artforum, New York, Januar 2006, siehe www.artforum.com/inprint/id=10058, abgerufen am 20.5.2010

⁵⁶⁵ Laut Mangolte im Publikumsgespräch nach der Uraufführung ihres Filmes während der Berlinale in Berlin im Februar, 2007.

⁵⁶⁶ Johanna Burton, 2006, siehe www.artforum.com/inprint/id=10058, abgerufen am 20.5.2010

Performancekunst nicht gesichert, aufgenommen oder dokumentiert werden könne, ohne im Kreislauf der Repräsentationspolitik zu etwas anderem als einer Performance zu werden.⁵⁶⁷

Mangoltes unmittelbare Aufmerksamkeit galt weniger als bei der Arbeit mit Morris der Rekonstruktion historischer Performances, sondern eher der Abfolge der Ereignisse dieser Woche im November 2005. Mangoltes Faszination mit Abramović übertrug sich auf ihren Blick hinter der Kamera. Ihre ganze Konzentration fokussierte auf die Präsenz der Künstlerin und das Geschehen im Raum.

„The fascination comes from the revelation of the physical transformation of Marina Abramović’s exposed body due to the rigorous discipline of being there on display each day for seven hours without any restrictive boundaries.... And the film, by focusing on Marina’s minute changes and strains along the long seven hours of each piece, explores in a systematic way a body without limit and increases the awareness of how participatory body art is.“⁵⁶⁸

Mangoltes lange und spannungsgeladene Nahaufnahmen von Abramović während der EXPORT und Beuys Stücke stehen im Bildwechsel mit einer den Raum einnehmenden Kameraeinstellung und unmittelbaren Publikumsreaktionen bei Acconci. Während „Seedbed“ wird Abramovićs unsichtbare Präsenz in den viszerale Emotionen der BesucherInnen vermittelt. Die Nähe und Distanz Abramovićs zu den Massen des Publikums wird mittels wechselnder Kameraeinstellungen und Schnittabfolgen thematisiert. Mangoltes Empathie lässt Abramović wie einen Star aussehen und nicht wie eine Künstlerin, die das Werk anderer durch iterative Praxen untersucht und erprobt. Es ist eine für Mangoltes Dokumentationsästhetik unübliche Aufmerksamkeit. Sie steht im Widerspruch zu ihren kritischen Aussagen zum aufkommenden Starsystem und der Inszenierung eines erneut gefundenen Künstlermythos in der Kunstszene während der frühen 1980er Jahr, der sich in den letzten Jahren in der Kunstszene wieder zu etablieren scheint.⁵⁶⁹ Mangolte setzt alles daran eine Identifikation der BetrachterInnen mit der Leistung der Performerin und der mystischen Atmosphäre zu kreieren:

⁵⁶⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge Verlag, London und New York, 1993, Seite 148

⁵⁶⁸ Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, Februar 2006, siehe www.babette-mangolte.com/film2007.html, abgerufen am 20.5.2010

⁵⁶⁹ Gespräch Joan Jonas und Babette Mangolte, 2006, Seite 60

„The film of „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ is about the performing body and how it affects viscerally the people who confronts it, looks at it and participates in the transcendental experience that is its primary affect. ... The film attempts to reveal the mechanisms of this transcendental experience by just showing the performer's body living the events inscribed in each pieces with details that outline the body fragility, versatility, tenacity and unlimited endurance...The relentless progress of time is revealed each day by the acoustic of the building with its waves of crowd that roll like an ocean and marvel at the performer's steadfastness with respectful silence. How the attentive audience feed into the art and Marina's aesthetics is what is explored. “⁵⁷⁰

Jede der von Abramović neu interpretierten Performances zeichnet sich durch ihren bereits ursprünglich exakt konzipierten Umgang mit ihren Bildinszenierungen und Dokumentarismen aus. Keine der von Abramović wiederaufgeführten Performances beansprucht den Zufall für ihre Medialisierung. Die exakt konzipierte Theatralik und Ästhetik der Inszenierung im Film steht im Widerspruch zu Abramovićs Aussage, sie würde den von ihr auserwählten „wichtigsten“ Performances „neues Leben einhauchen“, da nur im Re-enactment dieser ephemeren Werke eine Chance bestehe, diese für die Zukunft zu erhalten.⁵⁷¹ Denn auch Abramovićs Wissen basiert ausschließlich auf Dokumentarismen und historischen Quellen, die ihr über Jahre hinweg die Werke Naumans, Acconcis, EXPORTs, Panes und Beuys näher brachten. Im Unterschied zu Morris, der ja die von ihm wiederholten Performances selbst kreierte und ausführte, basiert Abramovićs Wissen nicht auf einer episodischen, also erlebten, Erfahrung, sondern auf einer rein semantischen Erinnerung dieser Werke.⁵⁷²

Der Auftakt des Films und der Performanceserie von „Seven Easy Pieces“ war Abramovićs Interpretation von Naumans Arbeit „Body Pressure“. (Abb. 70) Diese wurde ursprünglich 1974 in der Galerie Konrad Fischer gezeigt. In einem leeren Galerieraum, in der eine Wand eingezogen war, wurden die BesucherInnen mittels eines Textes auf einem Poster

⁵⁷⁰ Babette Mangolte, Seven Easy Pieces by Marina Abramović, Februar 2006, siehe www.babettemangolte.com/film2007.html, abgerufen am 20.5.2010

⁵⁷¹ Jörg Heiser, Do it Again, Frieze, Heft Nr. 94, Oktober 2005, Seite 179

⁵⁷² Wiliam Hurst und David Manier, 2002 Konstanz, Seite 42

aufgefordert, ihren Körper so lange sie wollten an eine Wand zu pressen.⁵⁷³ Naumans Anleitungen für die performative Installation erinnern an die Ästhetik seiner Videoarbeiten, die er stets in der Intimität seines Studios, ohne jegliches Publikum, aufnahm. „Body Pressure“ 1974 negiert jede Form der realen Darstellung von Körperlichkeit. Für Nauman war es die Performativität des Konzepts einer körperlichen Handlung, nämlich die Erfahrung des eignen Körpers aufzurufen. Die Ausführung bedingte nicht die Existenz des Werkes, denn diese wurde in der Installation mit der Wand, an die man sich drücken sollte, nur angedeutet. Indem Abramović ihren Körper in verschiedenen Positionen sieben Stunden lang gegen eine Glasscheibe und nicht eine Wand presste, veränderte sie grundlegend die Form der Anweisung und somit das Werk. So wird auch in Mangoltes Konzentration der Kamera auf Abramović schnell klar, dass es um die Präsenz und um die visuelle Erfahrung dieser geht und nicht um das Umsetzen eines Konzepts. Die über Lautsprecher verkündete Anleitung Naumans wurde dabei zur Kulisse und Sehhilfe für ein kommendes und gehendes Publikum.

Für die Nachstellung von Acconcis „Seedbed“⁵⁷⁴ legte sich Abramović sieben Stunden unter ein kreisrundes Podest. (Abb. 71) Abgesehen von der Dimension – einige hunderte ZuhörerInnen im Vergleich zu ein paar GaleriebesucherInnen bei der ursprünglichen Performance 1972 und der Einmaligkeit von Abramovićs Aufführung – Acconci führte „Seedbed“ fünf mal für jeweils ein paar Stunden auf – unterschied sich ihr Re-enactement nicht wesentlich von den ursprünglichen Anweisung Acconcis. Wie dieser war Abramović unter dem Holzboden, auf dem sich die BesucherInnen befanden, eingeschlossen und nur über

⁵⁷³ Naumans Anweisung an die BesucherInnen war: „Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate ... Think how various parts of your body press against the wall, which parts touch and which do not...“ und so weiter. Bruce Nauman hatte eine Einzelausstellung in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf vom 4. Februar bis 6 März 1974. Siehe Brigitte Kölle, Die Kunst des Ausstellens. Untersuchungen zum Werk des Kunstvermittlers und Künstlers Konrad Lueg/Fischer (1939- 1996), Dissertation eingereicht am Institut der Kulturwissenschaften der Universität Hildesheim, 2005, Seite 206

⁵⁷⁴ Der folgende von Acconci verfasste und auf Wandpanelen angebrachte Text war Teil der Ausstellung „Seedbed“ 1972 in der Galerie Sonnabend. „Room A: Activated on Wednesday and Saturday The room is activated by my presence underground, underfoot – by my movement from point to point under the ramp. The goal of my activity is the production of seed – the scattering of my seed throughout the underground area. (My aim to concentrate on my goal, to be totally enclosed within my goal.) The means to this goal is private sexual activity. (My attempt is to maintain the activity throughout the day, so that a maximum of seed is produced; my aim is to have constant contact with my body so that a maximum of seed is produced; my aim is to have constant contact with my body so that an effect from my body is carried outside.) My aids are the visitors to the gallery -- in my seclusion, I can have private images of them, talk to myself about them: my fantasies about them can excite me, enthuse me to sustain – to resume – my private sexual activity. (The seed ‘planted’ on the floor, then, is a joint result of my performance and theirs.)“ Siehe Robert Pincus-Witten, Vito Acconci and the Conceptual Performance, Artforum, New York, April 1972, Seite 48.

ihre Stimme via Lautsprecher mit dem Publikum verbunden. Während Abramović abwechselnd masturbierte und von ihren sexuellen Fantasien erzählte, konnte das Publikum auf dem Podest verweilen und ihr zuhören. Abramović war nicht sichtbar, jedoch in der Darstellung von Intimität in ihrer Unsichtbarkeit überpräsent. Mangolte stellte die Performance über die Reaktionen des Publikums nach. Vergleichend schwenkt die Kamera von den Reaktionen der Frauen zu denen der Männer, die gebannt im Scheinwerferlicht der Bühne dem Geschehen unter ihnen zuhören.

5.3.2 Widersprüche

Insbesondere Abramovićs Bearbeitung zum Beispiel von EXPORTS „Genitalpanik“ und Acconci's „Seedbed“ zeigt, wie sehr Abramović – trotz ihrer oberflächlichen Negation den ursprünglichen Umständen oder politischen Agenden gegenüber – dass sie sich der Gratwanderung der Autorschaft und Brisanz der Werkinhalte im Kontext der Repräsentationspolitik ihrer Gegenwart bewusst ist:

„That's such a delicate thing, how far you can go in the compromise without changing the meaning of the work, and how much living artists have to be aware of that and give as close instructions for preservation of that kind of work as possible. What is our responsibility once we are not there?⁵⁷⁵

Natürlich liefen diese Re-inszenierungen in ihrer hochstilisierten Wiederaufführung im Kontext des Guggenheim Museums Gefahr jede Form von Subversivität oder politischer Aussage zu verlieren.⁵⁷⁶ Konzeptionelle Fragen der Bildstrategien von Körper, Skulptur und Macht, und der Zurschaustellung und Thematisierung gesellschaftlicher Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten von Tabus, die für die Performances von Nauman, Acconci, Beuys, Pane, EXPORT und für Abramović selbst vor drei Jahrzehnten grundlegend waren, wurden in der überinszenierten Präsenz Abramovićs grundlegend neu formuliert. Übersetzt bzw. berücksichtigt Abramović den politischen und sozialen Kontext der ursprünglichen

⁵⁷⁵ Jessica Santone, 2008, Seite 151

⁵⁷⁶ Dementsprechend war es für manche KünstlerInnen – wie etwa Chris Burden für seine nur von vier Leuten und einen Fotografen dokumentierte Performance „Trans-fixed“ (1974), bei der er sich auf einen Volkswagen kreuzigen liess – nicht von Interesse, die Rechte an Abramović zu verkaufen. Abramović wollte ursprünglich die Performance, bei der Burden sich auf einen Volkswagen kreuzigen und mit laufendem Motor auf die Straße fahren lassen hatte, in ihrer eignen Version mit dem Popstar Madonna am Steuer ausführen. Siehe Janet Kaplan, Deeper and Deeper: Marina Abramović, Art Journal, Sommer 1999, Seite 8

Performances? Ruft sie die politischen und feministischen Forderungen, die in den ursprünglichen Performances thematisiert wurden, in Erinnerung ?

Angesprochen auf die Frage nach dem neu entstandenen Kontext dieser Arbeiten durch deren Wiederausführung, weicht Abramović aus.⁵⁷⁷ Abramovićs Re-inszenierungen können im Widerspruch zu ihrer selbst oft proklamierten, apolitisch aufgenommenen Haltung analysiert werden. Aus feministischer Perspektive wechselte Abramović nicht nur die Geschlechterrollen in Acconcis obsessiver Studie männlicher sexueller Fantasien der Onanie aus. In der Re-inszenierung von Beuys' Performance bricht sie mit männlich konnotierten hetero-normativen Künstlermythen, um diese letztlich auf sich selbst zu übertragen. (Abb. 77) Dieser Tausch der Geschlechter wird in ihrer Nachstellung des Postersujets, das VALIE EXPORT nach ihrer Performance „Aktionshose: Genitalpanik,“ mit gespreizten Beinen, einer engen Hose ohne Schritt, provozierenden Blick und einem Maschinengewehr in der Hand zeigt, zu einem subversiven Akt.⁵⁷⁸ (Abb. 76) Die Brisanz von EXPORTS Posterpose (Abb. 78) perpetuiert sich im Kontext der Gegenwart, da die sechzigjährige Künstlerin selbstbewusst dem Publikum ihre Vagina zeigte und somit ihr Geschlecht nicht nur den BesucherInnen des Guggenheims, sondern auch einer von Prüderie gezeichneten Gesellschaft wie die der USA ihre Front entgegenhielt.⁵⁷⁹ Bemerkenswert ist hier auch, dass Abramović eine Interpretation des Postersujets, also der nachträglichen Bildinszenierung von EXPORTS Performance ausführt, anstatt deren ursprüngliche Aktion im Kino, bei der EXPORT mit einer Peitsche durch den vollbesuchten Kinosaal lief.

5.3.3 Eine Schichtung der Dokumentationen

⁵⁷⁷ Nancy Princenthal, 2006, Seite 90

⁵⁷⁸ Jessica Santone, 2008, Seite 149

⁵⁷⁹ Dies noch dazu im Kontext der Ausstellung „Russia!“ zur russischen Ikonenmalerei des 15. Jahrhunderts, die zur gleichen Zeit im Guggenheim zu sehen war.

Abramovićs Interpretation von Gina Pane's dreißigminütiger Performance „The Conditioning“⁵⁸⁰ war trotz ihrer an die Grenzen des Körpers gehenden Aktion, bei der Abramović sieben Stunden lang auf einen Metallbett nur knapp über fünfzehn herabbrennenden Kerzen lag, die sie selbst nach deren Abbrennen auswechselte, nicht ein Re-enactment des ursprünglichen Events, sondern eine Re-inszenierung der Dokumentation dieses Ereignisses. (Abb. 72) Historisch gesehen war sich Pane der Bedeutung der Dokumentation ihrer Performances besonders bewusst. Laut Catherine Grant war es für Pane von höchster Priorität die Positionen der von ihr beauftragten FotografInnen vor der Aufführung festzulegen.⁵⁸¹ (Abb. 73) Wie für Abramović war es für Pane sekundär, ob das anwesende Publikum Schwierigkeiten hatte ihren Aktionen zu folgen:

„The photographer is not an external factor, he is positioned inside the action space with me, just a few centimeters away. ... [t]he audience understood very clearly that they would have this photographic reading afterwards.“⁵⁸²

Pane ging es wie Mangolte darum in der Bildinszenierung des Ereignisses den höchst möglichen Grad an Empathie für ihre Anstrengungen zu erwirken. Santone beschreibt dieses Handeln als ein „Acting out Documentation.“⁵⁸³ Das Aufführen der Dokumentarismen resultierte in Abramovićs Werk in einer Wiederholung verschiedenster Text- und Bildfragmente, aber bringt auch Divergenzen hervor, die zugleich für den Verlust und die Konservierung und Vergänglichkeit der Performancekunst stehen. Der Film sollte, so

⁵⁸⁰ "The first action was called 'The Conditioning.' There was a type of iron bed with a few crossbars and below fifteen 25-cm-long candles. The candles were lit and I laid down on this bed, my body only five cm from the flames. Needless to say, the pain started right away and was very difficult to dominate. The public understood my suffering from the way I wrung my hands much more than from my face, so it was actually a very primitive mode of communication. But I feel succeeded in making the public understand right off that my body is my artistic material. When, half an hour later, I was able to get up, I caressed my body very gently. There was no violence; my body hurt but I could feel my touch." Siehe Gina Pane in einem Interview mit Effie Stephano, *Performance of Concern, Art and Artists Magazin*, April 1973, No. 85, London 1973, Seite 24.

⁵⁸¹ Catherine Grant, *Private Performances: Editing Performance Photography*, in: *Performance Research* No. 7 (1), Taylor & Francis Ltd London 2002, Seite 38

⁵⁸² Gina Pane zitiert in Kathy O'Dell, *Contract with the Skin*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998, Seite 28

⁵⁸³ Jessica Santone, *Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History*, in *LEONARDO*, Vol. 41, Nr. 2, MIT Press Cambridge Massachusetts 2008, Seite 147

Mangolte, die vergangenen Ereignisse als sozio-kulturelle Phänomene ins Leben rufen und in ihrer zeremoniellen und meditativen Qualität erneut in die Geschichte einschreiben:

„It is only after the fact that the film viewer will realize how much the project concept enlightens us on aesthetics that privileged physical experience over reason, process over iconography and testifies to the power of audience participation over passive spectatorship.“⁵⁸⁴

Trotz Mangoltes Glauben an die Authentizität der Unmittelbarkeit der Performancekunst, sind es gerade ihre Bilder, die unser Wissen über „Seven Easy Pieces“ unabhängig davon, ob wir als ZeugInnen vor Ort waren oder nicht, für die Zukunft prägen. Sie nähren den zufälligen und gleichzeitig konstruierten Status eines schier nicht endenden wollenden Archivs der Dokumentarismen und Bildinszenierungen der Performancekunst. Für Jessica Santone produzierte Abramović eine Arbeit, die Wiederholung dahingehend einsetzt um wiederum ihre eigenen Dokumentarismen, im konkreten Fall durch Mangoltes Sicht, voranzutreiben:

„Variation and change within her repetitions signal not only unique authorship and creative interpretation, but also irretrievable loss. Through Abramović’s play with repetition of a signifying mark and her mediations on single past moments, she points to the collaborative work of documents in remembering the past.“⁵⁸⁵

Es ist die Kombination ihres von Dokumentarismen geprägten Wissens und ihrer Imagination, welche die Grundlage für Abramović Wiederaufführungen bilden. Sie kann gar nicht deren Intention oder eine exakte historische Rekonstruktion der Werke aufführen. Unweigerlich überträgt sie deren Autorschaften auf sich, indem sie sich selbst als imaginierten Teil dieser historischen Performances inszeniert und sich von Mangolte für das Archiv der kulturellen Erinnerung zur Geschichte der Performancekunst festhalten lässt. Abramovićs Strategie der Vereinheitlichung der Repräsentationspolitiken ihrer Quellen wird sowohl in Mangoltes Film als auch in den Fotografien der Performance, für die Abramović den italienischen Fotografen Attilio Maranzano beauftragte,⁵⁸⁶ nicht nur sichtbar, sondern als solche bewusst konstituiert.

⁵⁸⁴ Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces* by Marina Abramović, Februar 2006, siehe www.babettemangolte.com/film2007.html, abgerufen am 20.5.2010

⁵⁸⁵ Jessica Santone, 2008. Seite 151

⁵⁸⁶ Das Guggenheim Museum beauftragte außerdem die Fotografin Kathryn Carr die Performance zu dokumentieren. Siehe Bildvermerke zu *Seven Easy Pieces* - www.guggenheim.com, abgerufen am 20.5. 2010

Abramovičs Blickstrategie war von vorne herein exakt konzipiert. Dies erklärt, warum, so Maranzano, jede Performance aus drei festgelegten Positionen, die aus Nahaufnahmen, Publikumsaufnahmen und Aufnahmen von der obersten Ebene der Guggenheimrotunde bestanden, fotografierte.⁵⁸⁷

Abramovičs deklarierte als ihr Ziel eine „aufklärende“ Geschichte der Performancekunst zu inszenieren, die für ihre Entwicklung als Künstlerin grundlegend waren:

„The point for me is to show how you can pay homage to historical work. I have never seen any of these pieces, I have no idea how it will feel to perform them, and that’s why I want to do it.“⁵⁸⁸

Die Performancekunst war von Anfang an am Prozess ihrer Historisierung, Institutionalisierung und Vermarktung beteiligt. Die Performance der späten 1960er und 1970er Jahre führte ihre eigene Diskursivierung ein und entwickelte ihren eigenen Fetisch der Dokumentarismen, die ihre Aktionen belegten und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich machten. Schon ab den 1970er Jahren wurde sie mittels ihrer verbalen und materiellen Ausdrucksformen, Gesten und Objekte, wie Jones sagt, zum Subjekt ihrer selbst:

„The late-’60s moment in which agency and participation began to seem incendiary (pit your body against the machine, make the personal political) is also the epoch in which such strategies entered the safe house of the aesthetic, posing alternate possibilities for experience that remain provocative.“⁵⁸⁹

Die Abhängigkeit Abramovičs von den Dokumentarismen ist ein Paradox in der Produktion ihrer eigenen Inszenierung.⁵⁹⁰ Ziel Abramovič war es, ihren Körper in diese für sie nur durch

⁵⁸⁷ Siehe die meisten fotografischen Aufnahmen der Performance im Guggenheim in Marina Abramovic, 2007

⁵⁸⁸ Jörg Heiser, 2005, Seite 178

⁵⁸⁹ Carol A. Jones, Staged Presence, on performances and politics, Artforum International, New York, Mai 2010, <http://www.artforum.com/inprint/issue=201005&id=25444>, abgerufen am 20.6. 2010

⁵⁹⁰ Ein Kreislauf, so Jones, dem Sehgal mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu entweichen versucht, ohne seinen Anspruch auf Erfolg zu verzichten: „Central to the problem and paradox of Abramovič’s work is her reliance on these documents—a dependence that Sehgal overtly critiques by attempting to eliminate documentation from the circuit that still manages to produce, market, and collect his work. (This is utopian and irritatingly self-righteous to many, since documentation of Sehgal’s situations is widely available on the Web: on blogs, in reviews, on museum websites, and in Flickr photos. Crucially, however, neither photos nor videos are “authorized” by Sehgal or sold to support his productions. It is the privilege of staging the situation itself that is sold, a kind of market miracle that Abramovič, for one, has openly envied.“ Carol A. Jones, 2010, <http://www.artforum.com/inprint/issue=201005&id=25444>, abgerufen am 20.6. 2010

sekundäre Quellen in Erfahrung gebrachten Performances einzuführen.⁵⁹¹ Es entstand eine Inszenierung der Dokumentation durch den Körper, die von Nikki Cesare und Jen Joy mit dem Begriff des „embodiment of the documentation“⁵⁹² treffend beschrieben wird.

Abramovićs Aneignung der Blickstrategie von EXPORT, welche die Subversivität des ursprünglichen Werks ausmacht, führt zu der Frage nach einer Hierarchie der Dokumentationen. Santone beschreibt diesen Prozess als einen der als ein Gesamtphänomen verstanden werden muss und nicht als Einzelfall Geschichte schreibt:

„Each document touches at its root the idea of the original, and then moves out from there, diverging in various ways, connecting to other documents, and producing an accumulation that is best understood collectively.“⁵⁹³

Santone spricht von einer Schichtung der Dokumentationen, die zu einer *mise-en-abyme*, einem Kreislauf zwischen Ereignis und Reproduktionen führt, in der ein ursprüngliches „Original“ nicht existiert.⁵⁹⁴ Diese Bündelung der Summe der Fragmente sieht Caroline A. Jones als eine Kette von performativen Ereignissen, die zu einem Aggregat des Werkes werden:

„Instead of the authentic re-creation of “presence,” where we could (re)experience an “original,” what Abramović produced was another link in the chain of performatives—those successive iterations that continuously constitute the audience for “the performance” and produce the palimpsest of memories we call “the work.“⁵⁹⁵

Für Mangoltes Film von Abramovićs Re-enactment einer von EXPORT autorisierten Bildinszenierung bedeutet dies, die ursprüngliche Idee des Werks unter verschiedensten Autorschaften und medialen Erscheinungsformen weiter existieren zu lassen. Die Multiplikation dieser dokumentarischen und inszenierten Fragmente erzeugt eine Multiplizität der AutorInnen und somit auch der Verantwortung jeder Wiederholung.

⁵⁹¹ Jörg Heiser, 2005, Seite 178

⁵⁹² T. Nikki Cesare und Jenn Joy, *Performa/(Re)Performa*, TDR/The Drama Review 50, No. 1, New York, 2006, Seite 170

⁵⁹³ Jessica Santone, 2008, Seite 151

⁵⁹⁴ Jessica Santone, 2008, Seite 150

⁵⁹⁵ Carol A. Jones, 2010, <http://www.artforum.com/inprint/issue=201005&id=25444>, abgerufen am 20.6. 2010

5.3.4 The point is not to make a point

So ungewohnt unmittelbar die Bedingungen der Dokumentation für Mangolte war, so strukturiert ist ihr aus dieser Erfahrung resultierender Film „Seven Easy Pieces by Marina Abramović.“⁵⁹⁶ Er setzt sich aus sieben unterschiedlich langen Sequenzen zusammen und folgt dem chronologischen Verlauf der Woche. Unüblich für ihre sonstigen Aufnahmen von Performances gab es für sie bei „Seven Easy Pieces“ nicht die Gelegenheit bei den Proben ein Bild der Ereignisse vorweg zu antizipieren oder konzipieren. Mangolte musste spontan auf Abramović und auf die Reaktionen des Publikums reagieren. In einem Interview mit Alice Maude Roxby erläutert Mangolte die Einmaligkeit der Situation:

„You need time to think before filming. When you shoot off the cuff, which is what I did with Marina Abramović's „Seven Easy Pieces“, I had little control. But I was so conscious of the problem that I studied Marina's work in depth before shooting „Seven Easy Pieces“, which had to be shot in the moment of the action at the Guggenheim Museum and therefore could not be re-staged after the weeklong event. I realized I had to be as instinctive and reactive shooting the film as I had been in the past when shooting photographs.“⁵⁹⁷

Der Film komprimiert fünfzig Stunden Performance in eineinhalb Stunden. Mangolte lässt die Summe der Gesten, die sich endlos wiederholen, zu einer kulminativen Folge von Handlungen werden. Die unterschiedliche Länge der Filmsequenzen, die im Kontrast zu Abramovićs konsequenter Einhaltung der Zeit, unabhängig von der konzipierten Zeit der Originale, jede Performance exakt sieben Stunden auszuführen. Während den Re-enactments der Werke von Nauman, Acconci, EXPORT, Pane, und Beuys jeweils ein Zeitraum von ungefähr zehn Minuten eingeräumt wird, wird Abramovićs Re-enactment ihrer eigenen Performance „Lips of Thomas“ aus dem Jahr 1975 (Abb. 74) und der Uraufführung von „Entering the Other Side“ 2005 (Abb. 75) mit jeweils knapp zwanzig Minuten der Großteil der Aufmerksamkeit zuteil. Beim Publikumsgespräch nach der Uraufführung von „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ anlässlich der Berlinale 2007 in Berlin antwortete Mangolte auf die Frage, wie es zu dieser Zeiteinteilung kam, überraschenderweise abwehrend und meinte es wäre eine Entscheidung Abramovićs gewesen.

⁵⁹⁶ Philip Brophy, Body of Work, Babette Mangolte's Documentary „Seven Easy Pieces“ listens closely to Marina Abramovic, Film Comment, November/Dezember, New York, 2007, Seite 46

⁵⁹⁷ Babette Mangolte and Alice Maude Roxby, 2007, Seite 67

Beide Autorinnen wollten die Intensität des Ereignisses, die körperliche Fragilität und Zähigkeit sowie die uneingeschränkte Belastbarkeit, nicht der ursprünglichen PerformerInnen, sondern Abramovičs vor Augen hatte im Film einfangen. Für Madeleine Bernstorff wurde dieses Ziel erfüllt:

„Mit enthusiastischer Kenntnis und atemberaubenden Kadrierungen folgt Mangolte den viszerale Risiken, der Hingabe, Erschöpfung und dem Kontrollverlust Abramovičs.“⁵⁹⁸

Sowohl Mangolte als auch an der Auslotung der Grenzen des Körpers als Medium im Verhältnis zu den Inszenierungsmöglichkeiten des Dokumentarischen. „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ ist für die Konstruktion des „ursprünglichen“ Ereignisses „Seven Easy Pieces“ nach der Aufführung grundlegend. Der Spiegel dieser Belastbarkeit war die Reaktion des Publikums vor der Kamera, die Mangolte als Faszination mit Abramović wahrnahm. Diese Faszination und Begeisterung des Publikums mit ihrer Präsenz wurde in Abramovičs von ihr beauftragten Film und Fotografien, ein zentraler Punkt und somit Teil der Rezeption der Performance.

Die Transparenz ihrer Autorschaft in „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ führt zu der Schlussfolgerung, dass Mangolte ihren Grundprinzipien als Kamerafrau und Dokumentaristin von Performances folgte:

“As a cinematographer you do not impose a style. You serve with a style that is appropriate to the story. – the point is not to make a point”⁵⁹⁹

Diese Identifizierung Mangoltes mit dem Spektakel des Ereignisses und dessen Übertragung in ihren Film, macht diesen zu einer Ausnahme in Mangoltes sonst so um Distanz bemühten und analytischen Regie- und Kameraarbeit. Die Gründe hierfür sind zum Teil wissenschaftlich schwer fassbar und sind wohl in Mangoltes gewissenhaften Wunsch Abramovičs Performance deren Vorstellung entsprechend, in ihrem Film darzustellen. Nicht

⁵⁹⁸ Madeleine Bernstorff, Prozesshafte Performance: Selbstgeißelung galore: Babette Mangoltes Film "Seven Easy Pieces by Marina Abramović" im Forum Expanded, TAZ 15.02.2007, siehe www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2007/02/15/a0340, abgerufen am 20.5. 2010

⁵⁹⁹ Connie Shortes mit Babette Mangolte, 1996, ohne Seitenangabe

nur „Four Pieces by Morris“ mehr als zehn Jahre zuvor, sondern auch ihre Filmdokumentationen von Yvonne Rainers choreographischer Appropriation, oder wie sagt „re-invention“,⁶⁰⁰ von Georges Balanchines ARGON in „AG INDEXICAL with a little help from H.M.“⁶⁰¹ (2007) sowie Rainers Überarbeitung von Nijinski's Choreografie von „Rites of Spring“ (1913) in „ROS INDEXICAL“ (2008)⁶⁰² stehen in ihrer bewussten Reflexion der Darstellung temporalen Prozessen, im Widerspruch zu ihrer Arbeit in „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“,⁶⁰³ Die Dekonstruktion des Geschehens durch Mangoltes distanzierte Kamera- und Schnitttechnik, die all ihre anderen historischen Rekonstruktionen von Morris, Rainers und Browns Performances auszeichnen, fehlt in „Seven Easy Pieces“.

Mangoltes Methodik, verschiedenste Repräsentationsstrategien von Temporalität in der Geschichte der Performance zu vermitteln, lässt sich schwer mit Abramovićs Anspruch, den ZuschauerInnen jedes Zeitgefühl zu nehmen, vereinbaren:

⁶⁰⁰ Mangolte nahm Rainers Performance „AG INDEXICAL with a little help from H.M.“ im Dance Theater Workshop in New York City am 20. April 2006 auf. „ROS INDEXICAL“ wurde im Hudson Theater in New York City am 19. November 2007 aufgenommen. Die Herausforderung bei den Filmaufnahmen von Rainers Performances bestand für Mangolte darin, während einer einzigen Aufnahme, also ohne jeglichen Schnitt, die Bewegung der TänzerInnen auf Film einzufangen und gleichzeitig zu dekonstruieren. Beide Filme wurden im Jahr darauf fertig geschnitten.

⁶⁰¹ In AG INDEXICAL, with a little help from H. M. 2006 würdigt, analysiert und parodiert Rainer den Neoballettklassiker Agon (1957) von George Balanchine. AG im Titel steht für Agon, hinter dem Kürzel H. M. verbirgt sich der US-Komponist Henri Mancini, der u.a. für seine Filmmusik zu Pink Panther berühmt wurde. Rainers choreografische und musikalische Re-Vision wird von vier Frauen im Alter zwischen 30 und 60 Jahren getanzt. Diese heterogene Gruppe mit unterschiedlichen Fähigkeiten und Biografien arbeitet unkonventionell mit dem klassischen Bewegungsmaterial und bringt ein anderes Tanz-Wissen auf die zeitgenössische Bühne. Barbara Clausen und Achim Hochdörfer, Wieder und Wider: Performance Appropriated, Folder zur Ausstellung, 2006, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006, Siehe www.mumok.at/fileadmin/.../wiederundwiderperformanceappropriatedD.pdf abgerufen am 20.6.2010

⁶⁰² Rainers Performance „RoS Indexical“ wurde als Koproduktion von PERFORMA und der documenta 12 in Kassel uraufgeführt. Mit diesem Stück unternimmt Rainer eine Überarbeitung der kontroversen Premiere von Igor Strawinskys „Le sacre du printemps“ im Théâtre des Champs-Élysées in Paris. Wegen seiner dissonanten und animalisch drängenden Musik und wegen seines „primitiven“ Bewegungsrepertoires löste das Stück 1913 einen Skandal aus. Dieser Tanz, der sich auf eine große Bandbreite von bereits aufgeführten Bewegungen und Gesten stützt – von der BBC-Dramatisierung „Riot at the Rite“ bis zu Sarah Bernhardt, Robin Williams, Groucho Marx und Yvonne Rainer – beschwört die Leidenschaft und die Furore herauf, die die Premiere des Originals begleitet haben. Siehe Elena Zanichelli, Wie viele rosa Spitzenschuhe vertragen (neo-)avantgardistisch angelegte Tanzaufführungen heutzutage?, <http://www.documenta.de/index.php?id=1208>, abgerufen am 20.6.2010

⁶⁰³ Natürlich darf hier nicht vergessen werden, dass es sich bei letzterer um eine im Theater aufgeführte Tanzperformance handelt, während Abramović eine Kunstperformance in einem Museum aufführte.

„...I do not want the public to feel that they are spending time with the performances, I simply want them to forget about time.“⁶⁰⁴

Vielleicht ist es die Einmaligkeit von Abramovičs Aufführung die Mangolte in eine reaktive und affirmative Position brachte. Fest steht, die Rezeption der Performance Abramovičs, wird nicht durch eine filmische Überinszenierungen abgelenkt.⁶⁰⁵

5.3.5 Eine Frage der Rezeption

Ganz im Gegenteil. Marina Abramović erfreut sich seit dieser Woche Anfang November 2005 einer ungeahnten Beliebtheit in den Medien. Gleichzeitig polarisierte sie und löste hitzige Debatten über ihre Arbeiten in der Kunst- und Performancetheorie aus. Für Melanie Gilligan, die Chronistin des Geschehens war, liegt die Problematik in der Diskrepanz zwischen den Zeiten und jeweiligen Aktionen:

„...if to be a spectator at the Guggenheim was to feel keenly the disjunction between actions performed then and now, then what was the implication of such self-reflexive historicization?“⁶⁰⁶

Gilligan spricht hier spezifisch von der Kluft zwischen den Erwartungen, dem Spektakel des Ereignisses und den Implikationen, die diese Art der selbst-reflexiven Historisierung haben kann. Burton, ebenso vor Ort, empfand eine ähnliche Ambivalenz in dem von Abramović und Mangolte postulierten Anspruch, Performance am Leben zu erhalten und sie von ihren Dokumentarismen zu befreien, wenn doch sowohl Abramović als auch Mangoltes Wissen von diesen abhängig sind.⁶⁰⁷

Jedoch sollten die verschiedenen Erwartungen und Verhältnisse zwischen Ereignis und Wiederholung, Original und Reproduktion, oder Performance und Dokument, nicht von einer Suche nach einem Ursprung getrieben werden, welche die Qualität des Werkes festlegt. In

⁶⁰⁴ Siehe Einleitung auf der Projektwebseite www.seveneasypieces.com, abgerufen am 20.5.2010

⁶⁰⁵ Weblog von @tristessedeluxe abgerufen am 20.5.2010 <http://www.pro2koll.de/2007/02/22/berlinale-2007-film-seven-easy-pieces-by-marina-abramovic/>

⁶⁰⁶ Melanie Gilligan, 2007, Seite 429

⁶⁰⁷ Johanna Burton, 2006, siehe www.artforum.com/inprint/id=10058, abgerufen am 20.5.2010

diesem Kontext steht die Frage, ob man historische Performances wieder aufführen kann, nicht im Zentrum der Debatte, sondern viel eher welcher Vorlagen und Medien sie sich bedient. Oder was eine Wiederaufführung im heutigen Kontext hervorbringt und bewirken kann. Auch für Lambert Beatty steht außer Frage, dass der Glaube an ein authentisches Original durch seine Wiederaufführung nicht zu erschüttern ist:

„If you believe in the sacred authenticity of the original, then by definition no redo could threaten it; if you think performance is always already mediated, then live bodies are as much a form of representation as any other. More interesting than whether reenactments are art-historically correct is what they are asked to do-whether they close down or open up the potentiality of performance.“⁶⁰⁸

Vielleicht hatte Abramovičs Ambition Performances wieder aufzuführen, die sie selbst nie erlebte hat, aber mit dessen Wissen sie ihre eigenes Werk entwickelte, auch zum Ziel das nicht Erlebte mit dem Unmittelbaren, also dem was man erfahren hat, auf eine Erfahrungsebene zu stellen.⁶⁰⁹ Abramovičs Performance und Mangoltes Film sind symptomatisch für das kulturelle Begehren der Performance jeden „live“ Event festzuhalten und gleichzeitig dem endlosen Kreislauf der Medien zuzuführen. „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ wird in der Zukunft, so lässt sich spekulieren, Handlungsvorlage und Inspiration vieler weiterer Performances. Die performative Inszenierung der Dokumentarismen der Performancekunst ist zu einen bestimmenden Faktor für unseren Blick auf die Vergangenheit der Performancekunst geworden.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Carrie Lambert Beatty, Against Performance Art, Artforum, May 2010, Seite 211

⁶⁰⁹ Jaques Ranciere, The Emancipated Spectator, Artforum, März 2007, Seite 280

⁶¹⁰ Melanie Gilligan, 2007, Seite 429

6. Performance als Medium der Erfahrung - Mangoltes Installationen 1978 - 2010

Es steht außer Frage, dass das Revival der Performancekunst seit den späten 1990er Jahren für Mangoltes heutiges Schaffen und ihren Erfolg bestimmend ist. Mangolte ist sich dieser Entwicklung und der Möglichkeit, ihr Wissen und Können heute erneut anzuwenden, bewusst. Geht es um die Rekonstruktion vergangener Performances, spricht Mangolte vom Wahrnehmungsverlust eines Zeitgefühls, das die Kunst der 1970er prägte:

„Every period has a set of assumptions that are somehow so familiar that they are unseen by the participants and the viewers because they are perceived as the norm. But norm changes and the filmmaker documenting or reconstructing performances several decades later has to make obvious those unseen set of assumptions that justify the work and somehow explain them to an audience from another era.“⁶¹¹

Seit ihrem Entstehen in den 1970er Jahren erschienen Mangoltes Performancefotografien in zahlreichen Fachpublikationen, Katalogen und Ausstellungen, die sich mit den ProtagonistInnen der New Yorker Performanceszene der 1970er Jahre auseinandersetzen. Mangoltes ikonische Fotografien wurden in Überblicksausstellungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel "The American Century" 1999 im Whitney Museum of American Art in New York, oder "Century City" 2001 in der Tate Britain in London gezeigt. Doch seit Ende der 1990er Jahre erntet Mangoltes eigens künstlerisches Werk die Aufmerksamkeit verschiedenster KritikerInnen, HistorikerInnen und KuratorInnen.⁶¹² Ihr Status als Fotografin und Kamerafrau, dessen Nennung am Bildrand laut Copyright verpflichtend ist, wurde im Laufe der letzten zehn Jahre langsam durch ihre Rolle als Chronistin und Kulturproduzentin ersetzt. Wie die bisherige Analyse zeigt, war sie nicht nur Teil einer Epoche, sondern maßgeblich an den Bildkonstruktionen und –ästhetiken, die sich zu dieser Zeit entwickelten, beteiligt.

Mangoltes Erfolg als Dokumentaristin setzt sich zusammen aus ihrer technischen Perfektion und ihrer Begabung, die ästhetische Intentionen ihrer AuftraggeberInnen in einer aus dem

⁶¹¹ Babette Mangolte, 2006, Seite 48

⁶¹² Siehe Bio- und Bibliographie im Anhang

französischen „Cinema Direct“ abgeleiteten, dokumentarisch anmutenden, nüchternen, schwarz-weiß Ästhetik darzustellen. Immer wieder ging es darum Performances unverfälscht, direkt, aber doch ihre Ortsspezifität und Zeit mitdenkend, abzulichten. Für ihre Subtilität und ihr Einfühlungsvermögen erhielt sie zwar als Kamerafrau, aber nicht als Regisseurin oder Künstlerin Anerkennung. Zu oft wurden ihre Filme für ihre Langatmigkeit oder als Kopien der Werke ihrer AuftraggeberInnen kritisiert.⁶¹³ Dennoch war es gerade dieser zurückhaltende, dem Geschehen gegenüber analytische und den Kontext mitdenkende Stil, der für die Formierung der kulturellen Erinnerung einer den Stadtraum erobernden, vitalen New Yorker Kunst- und Kulturszene der 1970er Jahre maßgebend ist.⁶¹⁴

Ihre Entwicklung als Kulturproduzentin, in der mehrere Tätigkeiten bis heute einen gleichwertigen Platz finden – als Filmemacherin, Kamerafrau, Performancefotografin und Künstlerin – soll hier noch einmal anhand ihrer gegenwärtigen Praxis besprochen werden. Ende der 1990er wandte sich Mangolte den 1970er Jahren und – parallel zu dem erneuten Interesse von HistorikerInnen und KuratorInnen – auch ihrem eigenen künstlerischen Schaffen zu. Sie begann jene ästhetischen Konventionen der 1970er Jahre, die ihr Werk prägten, zu hinterfragen und ihnen künstlerisch in ihren Installationen Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig waren es gerade diese für ihr Werk so emblematischen Charakteristika die ihr fast drei Jahrzehnte späte Anerkennung zukommen lassen. Doch wie geht sie als weiterhin aktiv produzierende Künstlerin mit dem Erfolg der Vergangenheit um? Im Falle Mangoltes ist es ein Übergreifen und Verweben von Altem mit Neuem zu einem Neuen Werkkomplex. Die Wiederholung und Aneignung ihrer Vergangenheit in ihren Installationen sind für die Heterogenität des Mediums der Performancekunst heute emblematisch. Mangolte ist Teil eines der Gegenwartskunst inhärenten Begehrens nach neuen Formen, kollektiven Erfahrungen und Partizipation. Die künstlerische Rahmung von Erfahrung als performative Geste bietet die Möglichkeit gleichzeitig kulturelle Trends und einen politischen und sozialen Handlungsraum auszuloten. Mangolte reflektiert diese Entwicklungen im Medium der multi-medialen Installation zum Teil strategisch bewusst, zum Teil aufgrund ihrer kulturellen Intuition, aber auch aufgrund ihrer unermüdlichen Begeisterung für die Kunst der Gegenwart.

⁶¹³ NYT Film Section, Maisie and Sub Rose Shown at Whitney, New York Times, 15. Januar, 1976, http://spiderbites.nytimes.com/pay_1976/articles_1976_01_00002.html abgerufen am 20.05.2010

⁶¹⁴ Siehe Brian Sholis in Artforum Magazin, Oktober 2007 Siehe <http://www.briansholis.com/exhibition-review-babette-mangolte/> abgerufen am 20.5.2010 und

Die in „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ für Mangoltes Werk visuell unübliche Perpetuierung und Affirmation des Mythos einer auf den Körper bezogenen Performancegeschichte wird in ihren Installationen durch die Konzentration auf ihre eigene Vergangenheit kritisch reflektiert. Gleichzeitig gibt es aber auch Gemeinsamkeiten. Mangolte blickt auf ihre eigene Geschichte zurück, doch vermeidet die im Re-enactment inhärente Gefahr der Amnesie der Vergangenheit im Angesicht der Sensation ihrer Wiederauferstehung. Sie ist sich ihrer Entwicklung von der Rolle und Funktion der Chronistin zur Künstlerin bewusst. Verstärkt widmet sie sich dem historischen Wandel der rezeptiven Verhältnisse der Performancekunst während der letzten Dekade. In ihren Foto-, Film- und Videoinstallationen reflektiert sie vergangene und aktuelle Prozesse der Produktion und Reproduktionsmedien in der Performancekunst.

6.1 Babette Mangolte „How to Look....“ 1978

Um Mangoltes Installationen⁶¹⁵ der letzten zehn Jahre zu begreifen, erscheint es notwendig sich zuerst ihre erste Ausstellung, „Babette Mangolte: A Photo Installation at PS One“, in der vom 2. bis 28. Mai 1978 ihre Installation „HOW TO LOOK...“ im P.S.1 in Long Island City New York (Abb. 79) gezeigt wurde, zu widmen. Die Installation erprobte die rezeptiven Betrachtungs- und Handlungsweisen der BetrachterInnen im Ausstellungsraum. Sie steht für Mangoltes Anliegen die performativen Gesten ihrer ProtagonistInnen und deren Verhältnis zu ihrem Publikum via Fotografie und Film zu erforschen:

„The installation tested how the viewing distance modifies the spectators’ experience of reading photographs, how one photographs, how one photograph blends into the next, and how much of what separates one photograph from another is an infinitesimal je ne sais quoi.“⁶¹⁶

⁶¹⁵ Insgesamt produzierte Mangolte bis zum Frühling 2010 folgende Installationen. Ich werde aus Platzgründen hier nicht auf alle eingehen können, doch sie sollen hier trotzdem Erwähnung finden. „How to Look PS 1“ 1978; „About Looking“, 2002; im Jahr 2007 „Spaces to See, Stories to Tell“ und „Looking and Touching“ 2007, im Jahr 2008 die Videoinstallation „Presence“ und „Collision“; 2009 „Rushes PS 1 Dismantle“, und im Jahr 2010 die Installationen: „How to Look Whitney“ ; „Movement and Stills“, „Touching“ und „Collage II“. Für weitere Daten siehe Biographie im Anhang und Siehe www.babettemangolte.com/installations.html abgerufen am 20.5.2010

⁶¹⁶ Babette Mangolte, Archeology: the 1978 Original Installation, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

Anlass war das Angebot einer Einzelausstellung im alten Seitenflügel des P.S.1 Ausstellungsgebäudes in Long Island City zu machen. Die Installation war der Abschluss eines der Künstlerin während des gesamten Jahres 1977 zur Verfügung gestellten Ateliers im Clocktowergebäude in Lower Manhattan. Mangolte widmete sich in ihrer Ausstellung der Möglichkeit mit ihrem Publikum direkt in Kontakt zu treten. Die Installation „How To Look....“ entstand während der Dreharbeiten von „The Camera: Je, La Camera: I“ und setzt sich ebenso wie der Film mit der Tätigkeit des Fotografierens und Filmemachens mit dem Ausstellen von Bildern auseinander. Mangolte wollte ihre Erfahrung als Dokumentaristin von Theater, Tanz und Performance auf analytische Weise thematisieren und erweiterte diese sowohl im als auch außerhalb des Filmes in einer den/die BetrachterIn zur Partizipation anregenden Installation:

„What the film „The Camera: Je, La Camera: I“ attempted to analyze in photo practice, the installation „How to Look...“ was attempting in photo spectatorship.”⁶¹⁷

Die im Film grundlegende Dichotomie zwischen dem Innenraum, also dem Studio der Fotografin, und dem Außenraum, ihrem urbanen Lebensumfeld, und deren visuelle Übersetzung in die Zweidimensionalität der Fotografie sowie die Dreidimensionalität der Filmkamera verbinden sich in der letzten Sequenz. In dem darin dargestellten Vorbereitungsgespräch der Fotografin mit dem Kurator ihrer Ausstellung „How to Look...“ im P.S. 1 sehen wir wie das Konzept und die Bildauswahl für ihre Installation besprochen wird. (Abb. 80) Mangolte thematisiert sowohl im Film als auch in der Ausstellung nicht nur den Akt der Fotografie und die Tätigkeit des Filmemachens, sondern vielmehr die Umstände der öffentlichen Zurschaustellung, Reproduktion und Distribution.

„How to Look...“ basiert auf der Idee einen Raum im Raum zu konstruieren, dessen Hauptwand in der gesamten Fläche mit Fotografien überdeckt ist. Eine fragile, weiß lackierte Holzabspernung verlief parallel zur Wand und einem zweieinhalb Meter langem Tisch, der ebenfalls parallel zur Wand aufgestellt war. Auf dem Tisch lag eine Unmenge an Fotografien in der Größe und Beschaffenheit einfacher Spielkartensets mit jeweils zweiundfünfzig Karten. Ursprung der Spielkartenidee war eine Fotomontage aus zwei Standbildern aus dem Film

⁶¹⁷ Babette Mangolte, *Archeology: the Origins of the Prints*, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

„Camera Je“, die als Einladung für die Premiere des Filmes diente. Abgebildet waren, mit jeweils einem Studioportrait und der Ansicht einer Gebäudefassade in Downtown New York. (Abb. 81)

Ein Portrait mit einer Fassadenansicht zu kombinieren, so Mangolte, war das Resultat ihrer Überlegungen wie sie einen Film, der zwei Teile hatte, grafisch in einem Bild vermitteln konnte.⁶¹⁸ Mangolte verteilte diese ersten Karten für die Premiere ihres Films und war bald inspiriert nach dem gleichen Sujet-Schemata eine Unmenge von Spielkartensets für „How To Look....“ drucken zu lassen:

„The need to find a graphic representation of a two-part film structure led to the experiment of arranging composite prints where the top half was a model's face and the bottom half a building.“⁶¹⁹

Die Kartensets hatten die selben Zahlen- und Zeichenmarkierungen wie echte Spielkarten. (Abb. 82) Ein Großteil der Sujets waren laut Mangolte Fotografien, die sie als Vorbereitung für „The Camera: Je, La Camera: I“ von den Häuserfassaden ihrer Nachbarschaft Tribeca aufgenommen hatte. Diese Fotomontagen wurden mit Fotografien, die Mangolte von ihrem kleinen Neffen zwischen 1967 bis 1977 aufgenommen hatte, kombiniert. Im Prinzip, so Mangolte in der Beschreibung der Arbeit, waren alle Fotografien, ob Portraits, Ferienschnapschüsse, oder Häuseransichten, persönlicher Natur.⁶²⁰ Alle Modelle waren FreundInnen und die Stadtansichten New Yorks Teil ihres Lebensumfeldes.

Für die bebilderte Wand hinter der schmalen Absperrung fertigte sie eine Reihe von Fotomontagen und Collagen aus Aufnahmen von Häuserfronten an, die sie durch Drehungen und Kombinationen zu „Composite Buildings“, also zu zusammengefügtten Häuserfronten machte. Das Projekt umfasst neunzig Fotomontagen, die in ihrem konstruktivitsischen Stil zu

⁶¹⁸ Babette Mangolte, *Archeology: the Origins of the Prints*, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

⁶¹⁹ Babette Mangolte, *Archeology: the Origins of the Prints*, Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, 2010, Texttafel in der Installation

⁶²⁰ Babette Mangolte, *Archeology: the 1978 Original Installation*, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

einem beeindruckenden Portrait eines dunklen, heruntergekommenen New Yorks wurde.⁶²¹ Der Abbau der „Composite Buildings“ Installation wurde von Mangolte gefilmt und 2010 in ihrer gleichnamigen Installation im Whitney Museum of American Art projiziert. (Abb. 83) Manche der Fotografien waren bereits vor dem Film entstanden und halfen Mangolte bei der Entscheidung, wie sie den Akt des Fotografierens auf Film festhalten sollte.⁶²² Drei Jahrzehnte später bezeichnet der Kritiker Brian Sholis die „Composite Building“ Fotocollagen die schon 1978 einen eigenen Werkkomplex darstellten, als Beweis für Mangoltes Sensibilität gegenüber der Ästhetik ihrer Zeit:

„These works, exhibited individually or in small groups, evidence Mangolte’s preoccupation with the artistic concerns prevalent in the late ’70s: seriality, logical permutation, documentary candor, the infrastructure of the urban environment, even metatextual commentary, as in a picture of “Composite Buildings” photographs scattered on the artist’s P.S. 1 studio floor. ... Mangolte cleverly confuses positive and negative space, undermines the stolidity of the squat brick structures, and generally presents as strange that which is familiar.“⁶²³

Die Installation „How to Look.“ ist eine performativ gedachte Situation, da Mangolte ihre BetrachterInnen nicht nur auf ihre Intention oder ein Thema hinweist, sondern direkt auffordert auf die Bilderflut sowohl visuell als auch mit Gesten zu (re)agieren:

„The P.S. 1 installation from 1978 was structured to maximize the viewers’ choices in how they could comprehend photography as a participatory act of looking. The space’s limited depth prevented the viewers from seeing the wall in its entirety without panning with their eyes from left to right. The table was so narrow that they had to walk along it to see all the playing cards, which could be rearranged and touched.“⁶²⁴ Ein Informationsblatt am Eingang des unbeaufsichtigten Raumes der

⁶²¹ Anke Kempkes, Text zur Ausstellung Spaces to See, Stories to Tell, Gallery Broadway 1602, New York 26. Juni bis 2. September, 2007, siehe <http://www.babettemangolte.com/install2007.html> abgerufen am 20.6.2010

⁶²² Babette Mangolte, Archeology: the Origins of the Prints, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

⁶²³ Brian Sholis, 2007, Siehe <http://www.briansholis.com/exhibition-review-babette-mangolte/> und Johanna Burton, 2006, siehe www.artforum.com/inprint/id=10058, beide abgerufen am 20.5.2010

⁶²⁴ Babette Mangolte, Archeology: the 1978 Original Installation, 2010 Whitney Biennale, New York, Whitney Museum of American Art, Texttafel in der Installation

Ausstellung „How To Look...“ forderte die Öffentlichkeit auf, was immer sie wolle mit den Fotokarten zu machen.⁶²⁵

Der in Großbuchstaben getippte Satz,

„This installation is dedicated to all my models, special thanks to Klaus Weber“

steht am Anfang einer Dankesliste an MitarbeiterInnen und FreundInnen, die bei der Planung und Ausführung halfen und zu Rate standen. Die Entscheidung Mangoltes der Produktion und dem Netzwerk, das bei der Umsetzung dieser Installation mitwirkte, die Hälfte des Informationsblattes zu widmen ist nicht Zufall, sondern spricht für eine Arbeitsweise, die für die Generation Mangoltes grundlegend war. Kunst wurde von ihnen als eine prozesshafte, mit dem jeweiligen Kontext verwobene kulturelle Praxis gesehen. Sowohl in der Konzeptkunst, dem politisch engagierten Film als auch dem kritischen, post-modernen Theater, das versuchte dem Diktat des Textes und der Tradition zu entkommen, war es essentiell die Produktion und Repräsentation selbstreflexiv, als Teil des Kunstwerkes in Frage zu stellen und auszustellen. Nicht zuletzt war es ein Versuch die Dekonstruktion der gesellschaftlich geprägten Machtstrategien des hetero-normativen Blicks des Publikums zu sprengen und neue Formen der Mediation und Bildformate zu finden, die zwischen den Genres Kino, Theater und Kunst agierten.

Mangoltes verstärktes Interesse an den Ausdrucksmöglichkeiten der künstlerischen Installation in den letzten fünfzehn Jahren bietet ihr die Möglichkeit ihre Vergangenheit als Dokumentaristin der Performancekunst in der Praxis und in der Theorie zu rekapitulieren. Dabei konzentriert sie sich in ihren Installationen auf die räumliche Ausarbeitung und den

⁶²⁵ Das Informationsblatt übersetzt sich folgendermaßen:

HOW TO LOOK.... kann vor, während, nach dem Besuch (oder auch niemals) gelesen werden.

1) Sie können die Aussicht genießen, sich umdrehen, kurz auf die Wand blicken und gehen.

2) Sie können lange die Wand ansehen, sich umdrehen, die Fotografien die auf dem Tisch aufliegen betrachten, die Aussicht ansehen und gehen.

3) Sie können lange die Wand ansehen, an ihr entlang laufen, und weiter ihren Gedanken folgen.

4) Sie können sofort zum Tisch gehen und anfangen mit den Karten zu spielen, Solitaire oder vielleicht ein anderes Spiel und sich dabei total verlieren.

5) Sie können sich entschließen die Sache logisch anzugehen und mit A anzufangen.

6) Sie können 3 + 4 + 5 + 2 oder 1 oder eine Menge anderer Sachen machen.

7) Sie können eigene Regeln aufstellen.

Siehe Babette Mangolte, A Photo Installation at PS One (1978), www.babettemangolte.com/installations.html, abgerufen am 20.6.2010

materiellen Aspekt, der dem sich wandelnden Status der Performance zusteht. Jedes Einzelteil in ihren Installationen, ob Fotografie, Diaprojektion, Video, Film oder Skulptur, steht für eine performative Aktion. Es ist, wenn man will, nicht mehr das Auge der Kamera, das Mangolte versucht zu thematisieren, sondern die Spezifität der Orts-spezifischen Konstellation, in der sie sich präsentiert. Der Reiz ihrer Installationen liegt in der Überlagerung der von Mangolte so hoch proklamierten Intuition ihres fotografischen Aufnahmeprozesses und ihrer exakt konzipierten Repräsentationsstrategie ihrer Vergangenheit. Ihr Werk ist nicht nur primäre Bildquelle anderer Werke, sondern ebenso ihr theoretisches Thema und immer wieder zu neuen Konstellationen arrangierbares Arbeitsmaterial.

6.2 Mangoltes Bildessay „My History (The Intractable)“, 1998

Die Veröffentlichung von Mangoltes Bildessay „My History (The Intractable)“ 1998⁶²⁶ in der amerikanischen Kunstzeitschrift OCTOBER brachte einen Stein, der seit ihrer Installation im P.S.1 1978 festzustecken schien, ins Rollen. Ähnlich einer autobiographischen Retrospektive präsentierte sie in „My History (The Intractable)“ eine Bild-Text Collage ihrer neunundzwanzig wohl bekanntesten Performancefotografien der 1970er Jahre. Ihr Text zeichnet sich, ähnlich wie ihre Fotografien, durch die Rahmung seines klaren narrativen Aufbaus, der Balance zwischen Bild und Text sowie der Selbstanalyse ihrer ästhetischen Entwicklung aus, in dem das persönliche Erleben mit dem historischen verbunden wird. In vier Kapiteln reflektiert sie ihr Leben und ihre Arbeit während der 1970er Jahre, indem sie ihre Zusammenarbeit und Erfahrung mit Foreman, von dem sie lernte zu sehen, mit Rainer, von der sie lernte sich zu konzentrieren und zu beobachten, und mit Brown, die ihr alles über das Fließen der Bewegung lehrte, in einem Text ineinander fügt. Diese selbst-rekursive Methodik ist für Mangoltes Installationen prägend. Der Wiederabdruck dieses für ihr Schaffen so paradigmatischen Aufsatzes beginnt und endet mit zwei Kommentaren, die ihre Motivation damals und heute auf den Punkt bringt. Vor zehn Jahren beginnt sie mit dem Bekenntnis als Fotografin auf der Seite der Realität und nicht der Kunst zu stehen:

⁶²⁶ Babette Mangolte, 1998, Seite 83 - 106

„If, according to Roland Barthes, photography oscillates between two poles, art and the real, I am on the side of the real - at least I was in the years preceding the writing of *Camera Lucida*, which was also the time when I was the most passionately involved with photography.“⁶²⁷

In einem Kommentar von 2007, der den Wiederabdruck des Textes begleitet, spricht sie nicht als Fotografin, sondern als Künstlerin:

„I consider my art practice as evolving as my perception changes. At the core is my eye, and I am an experimentalist at heart. I detest repeating what I have done once.“⁶²⁸

Während sie ihrer Erfahrung treu bleibt, sieht sie ihr Werk als einen sich ständig wandelnden Prozess, der im Zeichen seiner Zeit steht. Sich dem hinzuwenden was sie bereits tat, sich jedoch nicht zu wiederholen, wurde ab dem Jahr 2000 für sie nicht nur eine prägende Entscheidung in ihrem künstlerischen Schaffen, sondern notwendig um als Künstlerin endlich Anerkennung zu finden.

6.2.1 Silvia Kolbowski „an inadequate history of conceptual art,“ 1998

Eine Künstlerin, die sich ebenso wie Mangolte mit der Frage von Erfahrung von Performancekunst in seiner Geschichtsschreibung analytisch widmet, ist die amerikanische Künstlerin Silvia Kolbowski. Ihre Video- und Toninstallation „an inadequate history of conceptual art“ entstand 1998 als Reaktion auf das Revival der Konzeptkunst Mitte der 1990er Jahre.⁶²⁹ (Abb. 84) Das erneute Interesse an konzeptuellen Strömungen aus Europa, den Vereinigten Staaten, Asien und Lateinamerika führte laut Kolbowski zu einer abrupten

⁶²⁷ Babette Mangolte, 1998, Seite 84

⁶²⁸ Babette Mangolte, *After Words to My History (The Intractable)*, in: *Live Art On Camera, Performance and Photography*, (Hg.) Alice Maude-Roxby, John Hansard Gallery, Southampton 2007, Seite 135

⁶²⁹ Silvia Kolbowski, *An Inadequate History of Conceptual Art*, *October Magazine*, Nr. 92., MIT Press, Cambridge Massachusetts, Frühling 2000, Seite 52 „This project was first exhibited in September 1999 at American Fine Arts Gallery, New York, and in January 2000 at The Oliver Art Center, Center for Contemporary Art, in Oakland. Another version was exhibited in the Whitney Biennial, 2000. Siehe www.secession.at, abgerufen am 20.6.2010

Historisierung und Vermarktung der Konzeptkunst.⁶³⁰ Ausgehend von dieser Beobachtung bat Kolbowski zweiundzwanzig KünstlerInnen aus der Erinnerung ein Werk aus den Jahren 1965 bis 1975 zu beschreiben, bei dem sie anwesend waren. Sie selbst beschreibt ihr Projekt als eine Studie:

„In 1998, I sent letters to sixty artists, asking them to participate in a project about the resurgent interest in Conceptual Art. Forty artists agreed to respond to the following statement: "Briefly describe a conceptual art work, not your own, of the period between 1965 and 1975, which you personally witnessed/experienced at the time. For the sake of this project, the definition of conceptual art would be broad enough to encompass such phenomena of that period as actions documented through drawings, photographs, film, and video; concepts executed in the form of drawings or photographs; objects where the end product is primarily a record of the precipitant concept, and performative activities which sought to question the conventions of dance and theater." ⁶³¹

Kolbowski war bei keiner der erwähnten Ausstellungen oder Performances anwesend gewesen, da sie erst 1977 von Chicago nach New York zog und außerdem nie in Los Angeles lebte. In „an inadequate history of conceptual art“ kreiert sie mittels der Darstellung ihres Arbeitsprozesses, sich ein Wissen über die Kunst vor ihrer Zeit via den Erfahrungen ihrer ZeigenossInnen anzueignen, eine Serie von imaginären Bildern. Es sind verschiedenste Ereignisse, die sich als eine von ihr, aber auch von den meisten der AusstellungsbesucherInnen, als eine verpasste Geschichte zusammenfügen. Dieses nicht wieder zu erlebende, aber darstellbare Wissen kann als „Oral History“, also als mündliche Geschichte beschrieben werden. Für Kolbowski ist sie eine Störung des offiziellen Flusses der Geschichtsschreibung, die sie in der Installation als räumliche Trennung von Ton und Bild

⁶³⁰ Silvia Kolbowski zählt zu den zentralen VertreterInnen einer Generation von KünstlerInnen, die in Anlehnung an konzeptuelle Methoden der 1960er und 1970er Jahre den Objektivitätsanspruch von Aussagen - seien es Bilder, Töne oder Gesten - zugunsten einer Politisierung derselben radikal in Frage stellen. Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Praxis war vor allem eine intensive Auseinandersetzung mit Feminismus, feministischer Filmtheorie, Avantgardefilm und Überlegungen der Psychoanalyse, sowie in weiterer Folge der Konzeptkunst. In ihren Installationen thematisiert Silvia Kolbowski paradigmatische Phänomene eines aktuellen Zeitgeistes: die Faszination von Shopping, die Historisierung der Konzeptkunst, die Symbolkraft von Macht. Sie stehen für Erfahrungsräume einer Massenkultur, die von Dominanz und nicht von Diskurs geprägt ist. Diesen dominanten, monologischen Stimmen setzt Silvia Kolbowski modifizierte Interviewsituationen entgegen, die sowohl eine Vielstimmigkeit als auch eine "Ethik des Scheiterns" (Jacqueline Rose) zeigen, ohne aber über eine Personalisierung und Ich-Erzählung zu individualisieren. Siehe Katalog Silvia Kolbowski, „...inadequate...Like...Power“ (Hg.) Rike Frank und Matthias Hermann, Ausstellungskatalog, Secession Wien, 2004

⁶³¹ Silvia Kolbowski, an inadequate history of conceptual art, October Magazin, Nr. 92., MIT Press, Cambridge Massachusetts und New York, Frühling 2000, Seite 52

übersetzt. Die Bild- und Tonspur sind nicht synchronisiert, sondern verweisen auf die ethisch-politische Dimension der "Unangemessenheit". Die BetrachterIn steht zwischen der Erfahrung von Bild und Ton und kann erst im Nachhinein beide Elemente miteinander verbinden. Beim Betreten der Videobox sehen wir die gestikulierenden Hände von Kolbowskis InterviewpartnerInnen. Nach einigen Minuten wechselt die Szene und ein neues Paar Hände beginnt für uns tonlosen Erinnerungen Ausdruck zu verleihen. Erst mittels der Kopfhörer, die vor der Videoprojektionsbox hängen, werden wir in die Ereignisse der Vergangenheit eingeweiht. Die Erzählungen, die weder Namen der KünstlerInnen noch Titel der Arbeiten nennen, bieten oft einen detaillierten Einblick in eine Vielzahl an Aktionen und Nebenschauplätzen, die die Erfahrung und Erinnerung einer von Performancekunst und Konzeptkunst geprägten Szene formten. Wiederholungen, Verwechslungen, Lücken und divergente, subjektive Bewertungen vermitteln eine "unangemessene" (inadequate) Darstellung. Interessanterweise bezogen sich über die Hälfte der Beispiele auf Performancerwerke oder Werke der Konzeptkunst, die einen performativen Erfahrungscharakter hatten. Das performativ vorgeführte Geschichtswissen, das Kolbowski in ihrer Installation festhält, fügt sich so Mignon Nixon, aus einzelnen episodischen Erinnerungsfragmenten zusammen und ist von einer Vergangenheitsform, dem Unbewussten und Subjektiven, von Vielstimmigkeit, aber auch einem Scheitern in der sprachlichen Erfassung geprägt.⁶³²

Die Komponente des autobiographischen Bewusstseins von etwas nicht Teil gewesen zu sein in Kolbowskis „an inadequate history of conceptual art“ steht dem Netzwerk der Subjektivitäten, die in den Rekonstruktionen Mangoltes bestimmend sind, gegenüber. Kolbowskis Arbeit entsteht im selben Jahr in dem Mangoltes Auseinandersetzung mit ihrer eignen Vergangenheit (und Zukunft) beginnt. Während Kolbowski den Versuch unternimmt eine Geschichte, derer sie hätte Chronistin sein können, aber nicht war, zu rekonstruieren, versucht Mangolte sich ihrer eigenen Zeugenschaft zu nähern und diese in der Dekonstruktion ihres eigenen Archivs zu rekonstruieren. Mangolte ist sich ebenso wie Kolbowski bewusst, dass die Linearität der Kunstgeschichte eine trügerische ist, die nur durch ihre ständige Wieder- und Überschreibung aufgebrochen werden kann.

⁶³² Mignon Nixon, Mündliche Geschichte(n): Silvia Kolboswksi und die Dynamik der Betrachtung, in: Silvia Kolbowski inadequate...Like...Power, Ausstellungskatalog Wiener Secession, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004, Seite 81

6.3. Babette Mangolte „About Looking,“ 2002

Das in den 1990er Jahren neu entdeckte Interesse an der Kunst der 1960er und 1970er Jahre ist die Voraussetzung für Mangoltes Wieder- und Neuentdeckung in der Film- und Kunstwelt am Ende dieses Jahrzehnts. Diese Aufmerksamkeit ihrem interdisziplinären Schaffen und ihrer Zusammenarbeit mit den feministischen Ikonen ihrer Zeit führt schließlich auch zu ihrer ersten von Anne Kempkes kuratierten Galerieausstellung und Kinoretrospektive 1999 in der Galerie Christian Nagel in Köln. Diese führte später neben einer Reihe von Werkschauen in Berlin und München im Jahr 2000 und zu ihrer Installation „About Looking / Time / Then and Now“, 2002 (Abb. 85) in der Universitätsgalerie der Kunstuniversität von San Diego 2002, an der sie seit Anfang der 1980er Jahre als Professorin für Filmgeschichte und -theorie tätig ist.

Während sich die retrospektiv gestaltete Ausstellung in der Galerie Nagel in Köln mit dem gemeinsamen Schaffen der KünstlerInnen Babette Mangolte, Yvonne Rainer und Joan Jonas auseinandersetzte und Mangolte in diesem Zusammenhang als visuelle Vermittlerin auftrat, konnte sie sich in der Installation „About Looking“ in der Universitätsgalerie in San Diego auf ihr eigenes Werk konzentrieren. Drei Fragen stehen im Zentrum der Installation, die auch für ihre weiteren Arbeiten im Ausstellungsraum zu einem zentralen Ausgangspunkt werden:

„Can we still think that stillness can be used to show movement?

Can we still represent the sense of theatrical time of another generation using a stage set and a heightened presence of the performers' bodies with sound amplification?

Can we still believe in the utopist idea of the permanence of art as endless renewal as we see the light constantly changing on the shimmering reflections on water?“⁶³³

Die Installation „About Looking“ setzte sich aus einem Filmstill aus „Four Pieces by Morris“, vier Fotografien von Brown und einem Still von den Dreharbeiten zu ihrem Dokumentarfilm „Les Modèles de Pickpocket“, die auf einem grauen Stoffhintergrund aufkaschiert waren, zusammen. In „About Looking“ blickt Mangolte auf drei Zeitperioden in der Vergangenheit

⁶³³ „About Looking“ (2002) “The installation is looking at the past in three interlocked flashbacks bringing to the fore the question of changing subjective values in the act of looking at art and the art-making process. The way we look and the things we are looking at today have changed markedly in the last thirty years.” Siehe <http://www.babettemangolte.com/install2002.html> abgerufen am 10.5. 2010 und per Email mit Mangolte im Mai 2010

(die von ihr nicht erlebten 1960er, die von ihr festgehaltenen 1970er und die Gegenwart, in der sie beide Zeiten zusammenfügen will) zurück und geht der Frage nach, wie sich die Rezeptionsbedingungen von Kunst und die Wahrnehmung von Raum und Zeit historisch bedingt seit den 1960er Jahren verändert hat. Dabei stellt Mangolte den BetrachterInnen keine Antwort vor, sondern regt sie durch ihre Darstellungen von Körpern die sich auf verschiedenartige Weise inszenieren an, über die Verknüpfung von Repräsentationspolitiken und Subjektkonstitutionen zu reflektieren.

6.3.1 Babette Mangolte „Looking and Touching“, 2007

In ihrer Foto- und Videoinstallation über Trisha Browns „Roof Piece“ in der Ausstellung „Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance“, kuratiert von Adrian George, die 2003 in der TATE Liverpool Galerie präsentiert wurde, zeigt sie Videos und Fotografien aus ihrem Archiv. Zum ersten Mal ist es nicht eine Ausstellung über Browns Choreografien, für die sie ihre Aufnahmen ausleiht. Es ist ihr Werk, ein Neuschchnitt ihrer Videodokumentation von „Roof Pieces“ als Videoinstallation, das unter ihrem Namen, das hier ausgestellt wird.⁶³⁴ Ab diesem Zeitpunkt, so offenbart sich schnell in ihrer Ausstellungsbiographie, ändert sich die Rezeption von Mangoltes Werk grundlegend. Einladungen und Aufträge sich erneut mit der Performancekunst auseinander zu setzen häufen sich und führen auch zu einer erneuten Aufmerksamkeit in Filmkreisen.

2007 inszeniert Mangolte ihr Archiv in einer Installation. Auf Einladung der Kuratorin Alice Maude Roxby entwirft sie 2007 für die Ausstellung „Live Art on Camera“ in der John Hansard Universitätsgalerie in Southampton, Großbritannien, ein Szenario, das ihre verschiedenen Praxen als Fotografin, Archivarin und Künstlerin widerspiegelt und die BesucherInnen zur Partizipation auffordert. Mangolte fordert die BesucherInnen in ihrer Film und Fotoinstallation „Looking and Touching“ (2007) (Abb. 86 a) auf, die Kontaktabzüge und Fotoprints, die als 1:1 Kopien auf einem langen, weißen Arbeitstisch liegen, nicht nur anzusehen, sondern auch zu berühren:

⁶³⁴ Babette Mangolte, Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance, 2003 und 2004, Siehe <http://www.babettemangolte.com/install1997.html> abgerufen am 20.6.2010

„The installation proposes various ways to view, feel and touch photographs....You are encouraged to manipulate the photographs on the table and compare them to the contact sheets or to the framed prints on the wall. This allows you to examine the photo details in close up and to create your own composition and collage.“⁶³⁵

Die Materialität der Fotografie, ihre haptische und indexikalische Qualität, war während der 1970er Jahre ein wichtiger künstlerischer Aspekt in Mangoltes Werk. Für sie trägt die analoge Fotografie eine Geste in sich, in der ihre visuelle Berührung sowohl im Psychischen als auch im Physischen sichtbar wird. So wird die Fotografie für sie Teil eines physischen Ausdrucks, eine Art Kommunikation ihrer visuellen Faszination mit der Performance vor der Kamera.⁶³⁶

Der direkte Vergleich mit Mangoltes Originalabzügen verschiedener Performances aus den 1970er Jahren von Rainer, Brown, Whitman, Foreman und Childs, die an der Wand hinter dem Tisch hängen, wird durch eine schmale Holzabspernung verhindert. Diese Distanz impliziert eine Theatralität, die der Betrachtung von Fotografien im Rahmen einer Ausstellung eigen ist. Für Kathy O'Dell wird Mangoltes Absicht in der Ironie der Situation sichtbar: die Unmöglichkeit die Fotografien an der Wand zu berühren steht mit der Möglichkeit diese gleichzeitig in Händen zu halten in einer wechselseitigen Abhängigkeit:

„Rather than being separate experiences...they are codependent. Viewing Mangoltes photographs from a distance, their 'present-at-hand-ness' can only be fully informed by viewers engaging in the 'ready-to-hand-ness' of those on the table, and vice versa.“⁶³⁷

Ein zu nahe Kommen an das Original ist den BesucherInnen untersagt; allein die Legende, die Mangolte den BetrachterInnen als Erklärung zur Verfügung stellt, bietet die Möglichkeit die ausgewählten Originale an der Wand in der Unmenge der Bilder auf dem Tisch wieder zu finden. Bilder aus der Vergangenheit aufzugreifen, zu sortieren und auszuwählen, lässt den/

⁶³⁵ Die Fotografien und Abzüge auf dem Tisch sind digitale Ausdrücke. Siehe Werkbeschreibung Mangolte für „Looking and Touching“ a photo and film installation by Babette Mangolte 2007, Siehe www.babettemangolte.com/install2007-2.html, abgerufen am 20.5.2010

⁶³⁶ Siehe dazu auch das Zitat „questions of material in photography are being seriously re-addressed by a younger generation of conceptual artists who don't identify as photographers, among them Elad Lassry, Marlo Pascual and Anne Collier“, siehe Aimee Walleston, Five From the Whitney Biennial: Babette Mangolte, Art in America, Februar 2010, Siehe <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/finer-things/2010-02-19/five-from-the-whitney-biennial-babette-mangolte/> abgerufen am 20.5. 2010

⁶³⁷ Kathy O'Dell, 2007, Seite 35

die passive BetrachterIn zur aktiven RechercheurIn und ChronistIn werden. (Abb.86 b) Mangolte verwebt ihr historisches Wissen und ihre künstlerische Erfahrung in dieser szenischen Installation mit zwei Filmen aus den 1970er Jahren, die auf jeweils einem Monitor abgespielt werden. Für Mangolte vermittelt die Kombination der laufenden Bilder und Tonaufnahmen den Zeit- und Raumkontext, in dem die Fotografien entstanden sind:

„The sound that is coming from the two monitors brings the context of the time when those photographs were taken. The images from the films evoke the spaces where the people in the photographs and photographer lived.“⁶³⁸

Mangolte stellt in „Looking and Touching“ eine ihren avancierten Filmen verwandte Sensibilität aus, die für das Bemühen einer der „realen“ Zeit gerechten Darstellung von Handlungsraum und Handlungszeit steht. In ihnen setzt Mangolte ihr Bewusstsein jener Zeitfigur der Moderne um, die sich im Film laut Großklaus

„dialektisch als ein Zusammenziehen der Geschichts-Zeit zur Gegenwarts-Zeit und umgekehrt: als Dehnung der Gegenwartszeit zum ganzen Raum der Geschichte“⁶³⁹ zu erkennen gibt.

Mit der generellen Vergegenwärtigungstendenz der Bildmedien schrumpfen die Übergangsräume und -zeiten: jene Transferstellen des „Dazwischen“⁶⁴⁰, die in Mangoltes Installationen wieder zentral wahrnehmbar werden. Nicht nur das, Mangolte macht sie für die BesucherInnen sogar greifbar, indem sie den ursprünglichen Kontext der alleine an der Wand hängenden Bilder zeigt. Das Bild vor und nach dem für die Kulturgeschichte ausgewählten Bild zu sehen bedeutet die BetrachterInnen an dem sonst nicht sichtbaren Prozess des Erkennens, Klassifizierens und Auswählens teilhaben zu lassen.

⁶³⁸ Siehe Werkbeschreibung Mangolte für „Looking and Touching“ a photo and film installation by Babette Mangolte 2007, Siehe <http://www.babettemangolte.com/install2007-2.html> abgerufen am 20.5.2010

⁶³⁹ Götz Großklaus, 2004, Seite 177

⁶⁴⁰ Götz Großklaus, 2004, Seite 177

6.3.2 Babette Mangolte „Rushes P.S. One Dismantle“ 2009 und „How to Look...“ 2010

Für jede ihrer bisherigen Ausstellungen, „Spaces to See, Stories to Tell“ (2007), „Collision“ (2008), „PRESENCE“ (2008) und „Rushes P.S. One Dismantle“ (2009) sowie Ausstellungsbeteiligungen in den letzten Jahren schöpfte Mangolte aus dem weitem Spektrum ihres Archivs. In ihren Fotografien, Filmen und Dia-Installationen sehen wir Aspekte aus Mangoltes Leben, die sie mit jenen KünstlerInnen teilte, die sie aufnahm und mit denen sie arbeitete. Fotografien wie die ihres Lofts in Tribeca, in dem sie bis heute lebt, waren Kulisse für die Filme und Performances ihrer Zeit. Diese leeren, spärlich möblierten Räume reflektieren die verschwommene Grenze zwischen Kunst und Leben.⁶⁴¹

Für ihre Video- und Fotografie-Installationen „PRESENCE“ bei der 5. Berlin Biennale im Jahr 2008 (Abb. 87) und eine Re-inszenierung ihrer Installation von 1978, unter dem Titel „How to Look...“ in der Whitney Biennale in New York 2010 (Abb. 88) erhielt sie viel Aufmerksamkeit und Anerkennung.⁶⁴² Ihre Installationen, die aus Filmen, Video und Diaprojektionen, Tischvittrinen mit Fotografien und verschiedenen Arbeitsgegenständen aus ihrem Archiv und Studio bestehen, wurden 2007 in Ausstellungen wie „Un teatre sense teatre“ im Museu d'Art Contemporari de Barcelona, kuratiert von Bernard Blistene, und „re.act.feminsim“, kuratiert von Bettina Knap und Beatrice E. Stammer, in der Akademie der Künste in Berlin, sowie 2010 in Themenausstellungen wie „While Bodies Get Mirrored“ im Migros Museum in Zürich und der Gruppenausstellung „Mixed Use, Manhattan: Photography

⁶⁴¹ Ich verweise hier auf Brian Sholis Rezension: „This cannily staged exhibition, presenting first a context in which to place the artist, then an introductory taste of her work, whetted the appetite for further material from this longtime downtown denizen.“, Babette Mangolte, Artforum, Oktober 2007, New York, siehe <http://www.briansholis.com/exhibition-review-babette-mangolte>, abgerufen am 20.5.2010, und Anke Kempkes, 2007, siehe <http://www.babettemangolte.com/install2007.html> abgerufen am 20.6.2010

⁶⁴² Mangoltes Installation für die Berlin Biennale wurde im Flash Art Magazine 258 Januar/Februar 2008, in Frieze Magazine September 2008, sowie in der Dezember Ausgabe von Artforum 2008 von Sabine Breitwieser als eine der besten Projekte des Jahres nominiert, siehe <http://www.artforum.com/inprint/issue=200810&id=21502> abgerufen am 20.6.2010. Für ihre Beteiligung an der Whitney Biennale 2010 erhielt sie positive Kritiken in Art in America, Aimee, Walleston, Five From the Whitney Biennial: Babette Mangolte. Siehe <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/finer-things/2010-02-19/five-from-the-whitney-biennial-babette-mangolte/> abgerufen am 20.5.2010; sowie positive Erwähnungen in Holland Cotter, At a Biennial on a budget, Tweaking and Provoking, New York Times, February 26, 2010 und Jerry Saltz, Change We Can Believe In, The Whitney Biennial is thoughtful, humanly scaled, and blessedly low on hype New York Magazine, February 24, 2010

and Related Practices, 1970's to the Present“ im Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia in Madrid, präsentiert.

Ihre Ausstellung „How To Look....“ ist nicht nur im Aufbau, sondern auch in ihrer Thematik, dem Versuch der Wahrnehmung von Performance in Form einer Ausstellung Ausdruck zu verleihen, eine wiederkehrende Inspiration. Die erneute Auseinandersetzung mit ihrer Installation im PS 1 fand drei Jahrzehnte später in der Arbeit „Rushes P.S. One Dismantle“ 2009 (Abb. 89) in der Broadway Gallery 1602 und in einer Rekonstruktion der Installation selbst bei der Whitney Biennale 2010 in New York statt. In ihrem zweiten installativen Re-enactment von „How To Look....“ für die Whitney Biennale stehen nicht mehr die verschiedenen Möglichkeiten der Betrachtung im Zentrum, sondern die Darstellung der Logik, die hinter ihren Entscheidungen der Installation 1978 standen. Es ist die Interaktion der Medialität mit den performativen Prozessen der Kulturproduktion, die in „How To Look“ 2010 in drei Teilen thematisiert wird. Erstens, eine Wand die mit „Composite Buildings“ Fotomontagen gefüllt ist und an die ein Herantreten durch eine Absperrung, wie bereits zuvor, nicht möglich ist. Die Distanz, die Mangolte hier in ihrer Wiederholung impliziert, verdeutlicht, dass es ihr nicht um die einzelne Fotografie, sondern darum geht, wie ein Bild in das nächste übergeht und Teil eines Gesamteindrucks wird, so wie eine Fassade in der Stadt nicht ohne den Kontext ihrer urbanen Umgebung gelesen und verstanden werden kann. Zweitens stellt sie wieder dutzende Spielkartensets in einer langen horizontal aufgestellten Tischvitrine aus. Auch hier bleibt der Zugriff der BesucherInnen durch eine Glasabdeckung verwehrt. Die Präsentation der Karten in der Vitrine ist spielerisch und wirkt spontan, als hätten gerade die SpielerInnen den Ort des Geschehens verlassen. Neben der Tischvitrine sind zwei Texttafeln mit den Titel „The Contemporary Moment“ und „Archeology: the Origins of the Prints“ sowie „Archeology: the 1978 Original Installation“ angebracht. Sie erklären die ursprüngliche Installation und ihre Neuinszenierung. Der dritte Aspekt der Installation ist eine 16 mm Filmprojektion, die in einem eigenen Raum am untern Tischende gezeigt wird. Mangolte äußert sich zum Film, der den Abbau der Fotowand nach ihrer ersten Präsentation 1978 zum Thema hat, im Begleittext wie folgt:

„With the film loop, which is silent with occasional sounds, my intent is to change the installation from a spatial construct into an emotional one. Sound permits us to see.“⁶⁴³

„Rushes P.S. One Dismantle“ besteht aus dem eben genannten Film, der den Abbau der Ausstellung 1978 zeigt und einer überarbeiteten Version aus dem Jahr 1994-1995, die sich mit dem physischen Abbau und der Zerstörung der Installation nach Ende der Ausstellung auseinandersetzt. Zu sehen ist auch ein Drehbuch einer nicht existierenden Tonspur und auf einem Tisch aufgebaute Werkzeuge, die ursprünglich verwendet wurden um die Rückseite der Spielkarten zu übermalen sowie zwei Serien der Fotokarten. Die Fotowand mit Mangoltes „Building Composite Collagen“ wird mit dem Film, der die Zerstörung der selben ausspielt, ersetzt. Der Tisch ist nicht mehr offen, sondern zeigt Karten und Werkzeug in einer kontrollierteren Situation, die die BetrachterInnen nicht mehr auffordert eine Aktion zu ergreifen. Die ZuschauerInnen können die Spielkarten nicht mehr entwenden.⁶⁴⁴ Ihre Partizipation ist nicht mehr real möglich, sondern konzeptionell gedacht.

6.3.3 Gegenwart und Vergangenheit

Mangoltes Installationen der letzten zehn Jahren, wie „How to Look....“ (2010) oder „Movement and Stills“ (2010), sind dreidimensionale multimediale Collagen, die in Form von Rauminszenierungen temporale Überschneidungen unterschiedlichster Bildmedien darstellen. Mangolte reflektiert in ihren Installationen, Fotografien und Filmen die der Performance zugeschriebene Qualität verschiedene Zeitebenen zu bündeln und der Visualisierung von Erfahrung und Erinnerung Ausdruck zu verleihen:

„...when you see a movement executed in the casual spaces of our lives, I am not so sure you remember fragments of that movement. I might remember having an impression, like that the person moved about or did something, that felt odd. Or that a person is joyous or disturbed. You remember the emotions and the movement and you do not see emotions separated from the body or the movement isolated from the emotion.“⁶⁴⁵

⁶⁴³ Babette Mangolte, The Contemporary Moment, in: „How to Look“ 2010, Whitney Biennale, Whitney Biennale of American Art, New York, 2010, Texttafel in der Installation

⁶⁴⁴ Babette Mangolte, Rushes P.S. One Dismantle, Siehe <http://www.babettemangolte.com/rushes2009.html> abgerufen am 20.5.2010

⁶⁴⁵ Siehe Interview mit Mangolte siehe Anhang, Seite 253

Sie überträgt den in der Fotografie festgehaltenen Augenblick in das vom Film getragene Geflecht der Beziehungen zwischen Bewegung, Erinnerung, Emotion. Es ist eine Erfahrung von Präsenz, die dazu dient Geschehenes zu formulieren, Unterschiede und Gemeinsamkeiten festzulegen und in Frage zu stellen. Die Dichte und Dehnbarkeit des Begriffs der Erfahrung scheint insofern von Nutzen, wenn dieser einer Öffnung und Analyse unterzogen werden kann. Dies bringt laut Joan Scott eine Reihe von sozialen und kulturellen Aspekten mit sich, die bedeuten sich auch auf die Identitätspolitik und die Politik, die hinter der Konstruktion von Erfahrung steht, zu konzentrieren:

„Experience is at once always already an interpretation and something that needs to be interpreted.“⁶⁴⁶

Mangoltes stellt die Verknüpfung des Gegenwärtigen mit dem schon Vergangenen zur Schau. Sie übersetzt diese in die Bedingungen und Prozesse des wechselseitigen Verhältnisses zwischen der Performance und ihren unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen. Die Transkriptionen in ihren Installationen, von der Performance, zum Film, zur Fotografie, zum Ton bis zum Text, verdeutlichen Prozesse der Synchronisation innerer und äußerer Wahrnehmungsmechanismen.⁶⁴⁷ Es ist ein Akt des Auftauchens und Verschwindens eines Ereignisses im „reproduzierbaren Bild“, den sie gleichzeitig den Entwicklungen des technischen Fortschritts und seinen gescheiterten Utopien als „antizipierendes Bild“ gegenübergestellt. Ein Kreislauf entsteht, in dem das unmittelbar Erlebte in der Performancekunst im Prozess seiner Erscheinung in sein vielfach reproduzierbares Fortleben übersetzt wird. Ihre Einschreibung und ihren Erhalt im kulturellen Gedächtnis und den Archiven der Kunst- und Kulturgeschichte sichert sich die Performancekunst durch die Projektion, Reflexion und Rekonstruktion ihres vermeintlichen Verschwindens. Mangoltes Appropriation ihrer eigenen Geschichte steht im Sinne Großklaus’ für ein seit jeher bestehendes Bedürfnis,

„kollektive Zeiterfahrungen via Medien als kollektives Gedächtnis zu regulieren und strukturieren“⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Joan W. Scott, The Evidence of Experience, Critical Inquiry, Vol. 17, No. 4, Sommer 1991, Seite 797

⁶⁴⁷ Götz Großklaus, 2004, Seite 151

⁶⁴⁸ Götz Großklaus, 2004, Seite 151

und diesen

„zwei Kategorien von inneren Bildern, die für das Vergessen und den Authentizitätsanspruch grundlegend sind,“⁶⁴⁹

gegenüber zu stellen. Man kann in Anbetracht Mangoltes Werk von „reproduktiven Bildern“ sprechen, die bereits bekannte und früh wahrgenommene Ansichten in Erinnerung rufen und von „antizipierende Bildern“, die ebenfalls Bewegung und Veränderungen wie auch deren Ergebnisse verbildlichen, aber ohne zuvor bei ihrer Verwirklichung dabei gewesen zu sein.⁶⁵⁰ Die Performancekunst absorbiert ihre Rezeption bereits in ihren unterschiedlichen Erscheinung- und Aufführungsmomenten rekursiv in sich auf. Es liegt in der Verantwortung der „emanzipierten“ BetrachterInnen von Performances deren Partizipation in Anspruch genommen wird, diese in ihrer Bedingtheit zu begreifen.

⁶⁴⁹ Götz Großklaus, 2004, Seite 150

⁶⁵⁰ Jean Piaget und Bärbel Inhelden, Die Psychologie des Kindes , Olten/Freiburg i. Br .1972, Seite 77, Zitat und Referenz gefunden in: Götz Großklaus, Medien-Bilder: Inszenierung der Sichtbarkeit , Verlag edition Suhrkamp, (Bd. 2319), Frankfurt a. M., 2004, Seite 152

7. Schlusswort

Am Anfang meiner Auseinandersetzung mit den Dokumentarismen und Bildinszenierungen der Performancekunst galt es die Dialektik zwischen einer Performancegeschichte, die sich auf die Einmaligkeit ihres Erscheinens beruft und einer Performancegeschichte, die fast ausschließlich über ihre Reproduktion und Medialisierung erfahrbar wird, anhand Mangoltes Werkes zu dekonstruieren. Im Laufe dieser Aufarbeitung verweise ich auf eine Reihe von aktuellen und historisch paradigmatischen Übersetzungsmomenten. Diese sind, vor allem in den letzten fünf Jahren, für den Umgang der Kunstgeschichte mit den performativen Künsten der Vergangenheit und der Gegenwart als hybrides Medium und diskursive Praxis von Bedeutung.

Mangoltes Werkentwicklung veranschaulicht, in all ihrer Selbstreflexivität, Visibilität und Transparenz, wie die Performancekunst in ihrer Multi- und Transmedialität zu einer Praxis und einem Medium der Interpretation von Erfahrung geworden ist, das sich nicht auf die Unmittelbarkeit einer Aufführung beschränken lässt. Dieser Transfer der realen Handlungsmöglichkeiten hin zur konzeptionellen Partizipation im Prozess der Rezeption ist grundlegend für die Zugänglichkeit der sich ständig ändernden materiellen Beschaffenheit der Performancekunst. Diese Entwicklung hängt mit dem Bewusstsein der PerformancekünstlerInnen über die Möglichkeiten in einer vernetzten Welt Performances sowohl in ihrer Ausführung als auch Rezeption simultan zu initiieren.

Die eingangs erläuterte Erweiterung des Spektrums der Performancekunst führte Ende der 1990er Jahre unter anderem dazu, dass eine Fotografie, die Mangolte 1973 im Auftrag von Trisha Brown aufnahm, heute nicht mehr ausschließlich als ein Werk der Performerin verstanden wird, sondern ebenso als ein Werk Mangoltes.⁶⁵¹ Ähnlich einer perfekten Projektion, die als solche unsichtbar bleibt, konnte Mangolte mit ihren Bildern den emanzipatorischen und diskursiven Fragestellungen, die in den von ihr dargestellten

⁶⁵¹ Ich verweise bei diesen Beispiel auf Mangoltes Ausstellungsbeteiligung in der Ausstellung „Art, Lies and Videotapes: Exposing Performance“, kuratiert von Adrian George in der TATE Liverpool Galerie, Großbritannien, 2003 und auf Carol A. Jones, 2010, <http://www.artforum.com/inprint/issue=201005&id=25444>, abgerufen am 26.5. 2010

Performances und Filmen wichtig waren, Ausdruck verleihen. Der Grund liegt in ihrem Bestreben, die Intention ihrer AuftraggeberInnen und zugleich ihre eigene unmittelbare Blickstrategie in anderen Medien nicht nur zu forcieren und reproduzieren, sondern auch zu übersetzen und somit für alle, die nicht anwesend waren, greifbar zu machen. Sie versuchte nicht den Moment ihres Dabeiseins als visuelle Partizipation während der Performance darzustellen – wie Moore oder McElroy, die beide aus der Perspektive des Publikums arbeiteten – sondern strebte danach, den imaginären Blick der PerformerInnen selbst auf ihr eigenes Handeln und Geschehen wiederzugeben. Dieses Bemühen nach einer gewissen Transparenz ihrer Autorschaft birgt ein Paradox in sich.

Auf der einen Seite verkörpern Mangoltes Bilder eine sinnlich-zeitlose Ästhetik, die uns den der jeweilige Dekade entsprechenden Umgang der künstlerischen Auslotung des „Zeit Raum Körper Verhältnisses“ vermittelt. Ich verweise hier auf Mangoltes Kameraarbeit in Yvonne Rainers „Lives of Performers“ und die darin herausstechende, spezifische, samtige schwarz-weiß Ästhetik. Oder ihr in den Fotografien von Whitmans „Light Touch“ geschultes Können, Kontrast, Tiefe und Schatten zwischen PerformerInnen, Publikum und Raum zu ondulieren. In der jüngeren Geschichte wird diese technische Qualität ihrer ästhetischen Grundsätze in ihrer drei Dekaden (1960er, -70er und -90er Jahre) überlagernden Zusammenarbeit mit Morris, oder dem Einsatz des Zeitlupeneffekts in ihrem Film „Water Motor“ Ende der 1970er Jahre, deutlich. Im Fall ihrer Arbeit mit Abramović Mitte des letzten Jahrzehnts wird Mangoltes Leistung unsichtbar. Hier ist nicht mehr festzustellen, ob eine andere Kamera einen anderen Blick auf die Performanceserie „Seven Easy Pieces“ bieten würde. Eine Antwort auf diese Frage wird sich erst im Laufe der Zeit in Angesicht der bevorstehenden Re-enactments von Abramovićs Aktion erweisen. Die Neukontextualisierung ihrer Dokumentationen vergangener Performances und eigener Filme aus den 1970er Jahren verschmelzen in Mangoltes multimedialen Installationen zu neuen Arbeiten, die sich nicht nostalgisch nach einer „besseren“ Vergangenheit sehnen, sondern sich damit auseinandersetzen, wie das Medium Performance weiter zu denken ist. In ihnen bringt sie die historische aber auch aktuelle Labilität zwischen Alltag, Politik und Kunst im wechselseitigen Verhältnis von Medialität und Authentizität zum Ausdruck.

Die Analyse von Mangoltes Installationen der letzten Jahre bringt Klarheit darüber, dass die Performancekunst immer auch als ein Prozess der visuellen Übersetzung – vom Ereignis zur bildhaften Konstruktion hin zur kulturellen Erinnerung – zu verstehen ist. In ihren Installationen wird ihr eigenes Archiv zum Medium einer autobiographischen Untersuchung ihrer Praxis in der Performance – eine Doppelrolle zwischen Künstlerin und Dokumentaristin. Mangolte zeigt uns nicht nur in ihren Filmen über Re-enactments historischer Performances, sondern auch in ihren eigenen Installationen, inwiefern die Performance in ihrer Auslegung dem Wandel der Zeit unterworfen ist. Voraussetzung dafür ist die Integration jener Diskontinuitäten, die während des Akts der Aufführung oder erst viel später in der Rezeption zum Vorschein kommen. Die bildhaften Inszenierungen und Medialisierungen performativer Akte stellen eine Art Zeitschanier der Performancekunst zu ihrer eigenen Existenz dar. Wir stehen heute, so zeigen uns die Filme Mangoltes über die Performances von Abramović und – wenn auch auf konträre Weise – ihre Installationen, einer Entwicklung gegenüber, in der die Performancekunst nicht als provozierendes oder anklagendes Instrumentarium gesehen werden will, sondern ihre unmittelbare Institutionalisierung vor Augen hat.

Die aus dieser Wechselbeziehung sich ständig wandelnde Definition dessen, was wir unter Performancekunst verstehen, basiert auf der wachsenden Berücksichtigung der unterschiedlichen medialen Übersetzungsakte, die jeder Performance sowohl vor, aber vor allem nach ihrer Aufführung, innewohnen. Die wechselseitige Inszenierung der medialen Übersetzungsmomente und -leistungen in der Performancekunst hat zur Folge, dass die Reproduzierbarkeit eines performativen Ereignisses und deren mediale Übersetzung – in ein Bild, eine Installation oder einen Text – sich auch umgekehrt vollziehen kann. Dass bedeutet, dass Dokumentarismen, Installationen, fotografische und filmische Inszenierungen und beschreibende Texte oder Augenzeugenberichte vergangener Performances nicht nur zur Folie, sondern, wie am Beispiel des Begriffs „embodied documentation“ bereits erläutert wurde, auch zum Material neuer Inszenierungen werden können. Diese Entwicklung hat seit einigen Jahren auf PerformancekünstlerInnen, aber vor allem auf KünstlerInnen, die sich verschiedenster performativer Praxen in ihrem Werk bedienen, einen Einfluss auf die Auswahl ihrer Repräsentationsstrategien. Mangoltes Fotografien, Videos und Filme verdeutlichen in ihrer komplexen, ortsspezifischen Praxis und künstlerischen Auseinandersetzung mit den Repräsentationsformen von Handlung und Zeit, wie Performance

ein ständig im Wandel seiner physischen Beschaffenheit stehendes künstlerisches Medium ist. Die Performancekunst wird anhand der Dokumentationen und Aufnahmen, die ihren Weg begleiten, Teil der kollektiven Erinnerung und so durch ihre Rezeption immer wieder neu zusammensetzbar.

Im Laufe dieser Arbeit habe ich versucht zu zeigen, wie die Performancekunst, ob während der 1970er Jahre in Downtown New York, oder im internationalen Kunstbetrieb seit der Jahrtausendwende, sowohl auf Seiten der ProduzentInnen als auch der BetrachterInnen und FachexpertInnen, eine Sensibilisierung gegenüber ihren jeweiligen Produktionsverhältnissen und Entwicklungen verlangt. Dieses Nahverhältnis der Performance zu ihrer Genese ist für die kunsthistorische Analyse nicht nur ein zu berücksichtigender Kontext, sondern, als integraler Teil des Werkes und unseres Verständnisses und unserer Leseweise des Werkes zu verstehen.

Mit jedem performativen Akt geht eine zeitliche und räumliche Verlagerung der Rezeption einher, die sich aus den Intentionen ihrer ProduzentInnen, den unmittelbaren Reaktionen des Publikums und der Rezeption der Kunstgeschichte löst. Dieser Übertragungsprozess in die Zukunft ist für das Fortbestehen der Performance als eine der spannendsten Kunstformen bis heute grundlegend. Wie wir heute die Performancekunst vergangener Zeiten verstehen, uns vorstellen und begreifen ist die Basis der Weiterentwicklung dieser Kunstform.

Wenn die Performancekunst ihre Geschichte gleichzeitig mit der Präsenz des Authentischen verknüpft, so können wir medial von einer parallelen Temporalität sprechen, die sich in ihrem medialen Wesen auf paradoxe Weise manifestiert und gleichzeitig widerspricht. Sie grenzt sich in ihrem Ereignischarakter als Inszenierung von Gegenwart zeitlich von der Vergangenheit und der Zukunft ab, gleichzeitig verhindert sie jedoch in dieser Rahmung ihre Verflüchtigung. Die Verdoppelung der Erfahrung durch die epistemologische Geschichtsschreibung produziert eine parallele Sichtweise und ermöglicht die existentielle Bestätigung des Ereignisses. Sie ist für das Verhältnis des/der HistorikerInnen zur Geschichte oder der PerformerIn zu ihrer Geschichtsschreibung, Niederschrift und Medialisierung emblematisch.

Interview der Autorin mit Babette Mangolte

Folgendes Interview mit Babette Mangolte fand in Englischer Sprache am 19. und 20. Juni, 2006 im Archiv von Babette Mangolte in New York statt. Dieses Gespräch gab die Möglichkeit mich nach zwei Jahren der Recherche ihres Werkes mit Mangolte über ihre Sicht und Einschätzung ihrer eigenen Entwicklung in Bezug auf die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst zu sprechen.

Barbara Clausen (BC) What was important for your generation of artists in the early 1970s ?

Babette Mangolte (BM) What affected my generation was an interest in understanding what people did before us because they explained what we became. When I moved to New York in 1971, some of the people who had been partners and colleagues of Allan Kaprow, like Yvonne Rainer and Robert Whitman, influenced me. Simone Forti, who was very close to Allan and lives in Los Angeles, came to the memorial at UCSD to redo her seminal performance „Huddle“ (1961). „Huddle“ is influenced by John Cage and the idea of Happening that started with Allan’s great article „The Legacy of Jackson Pollock“ from 1958. Although these artists formally have little in common and are of different generations they share something with each other. Artists were much more conceptual and interested in communicating ideas, rather than just narrating key iconic images or celebrated moments from their past.

BC A common sense of time?

BM Yes, definitely the John Cage influence and the breaking down of the boundaries between disciplines and material. In the 1960s a painter like Allan Kaprow could also dabble in sculpture and do performance or a sculptor like Robert Morris could also be a performer and a performance artist and even made films. Or a writer was a painter at the same time, like Manny Farber. This idea that the specificity of the work was not tied down to the craft behind the work was important during that period. That was the influence of the Beat Generation. There was a desire to actually face the world and innovate, to break boundaries and divisions and to engage in a bigger world, not just the local scene in New York City or San Francisco. That generation wanted to engage in a competition of ideas. The modern movement is not only about universality in term of criteria and standard. It is also about escaping parochialism and the limits of specific scenes or languages. It is also about acting out your ideas. You perform a reading of your poetry. That is what also happened at the time of DADA. The first Avant-garde in the 1920’s is an example of “blurring the boundaries between art and life”⁶⁵² but also between disciplines. That came back in the 1960s essentially through the actions of people like Allan Kaprow and obviously there was John Cage and there was Joseph Albers at Yale and there was the Bauhaus at Black Mountain College. There was a transmission of the early Avant-garde through teachers.

BC I thought it was interesting in „Letter to Allan“ how the horizon on the beach is flipped up side down.

BM The fact is, „Letter to Allan“ came about intuitively. I reread some of the descriptions of his later performances and I got this idea to shoot footage at the beach, because the surf is like constantly

⁶⁵² This is the title of Allan Kaprow’s collected essays.

reminding you about impermanence⁶⁵³. Allan came to San Diego in the early 1970s and was one of the founding fathers of the UCSD Visual Arts department. Then the ocean was a pull. The university was small, the beach was nearby and you could walk there. Now the university is made of parking lots and tall buildings and nobody knows that the ocean is still less than half a mile away. What Allan did in his performance work then is inconceivable now. It is a different world. So I thought, the text that I will write in my letter to him would not work on its own, and the image to go with it had to be bland. I needed to have some visual testimony of Bob, and Robert Whitman had been a close friend of Allan. I asked Bob (Whitman) if he agreed for me to use an image I shot of his performance „Light Touch“ in 1976. Bob let me wait for his answer for a week and I started thinking about how different they both were in their work. Bob finally responded saying, „Light Touch“ has nothing to do with Allan, but if it was my idea that I should use it, go ahead. That is typical for that generation: if you want to do it, do it. “Say no to no”, is the idea.

BC I felt you were also referencing an idea of a time past, speaking about a certain time and a certain spirit.

BM Obviously I am more into comprehending history now, and when you think of the dead you always think of the past.

BC Looking back, what do you think was your starting point to document theater, dance and art performances?

BM I definitely started with theater, because of Richard (Foreman) and because one of my first friend who I met at Annette`s (Michelson) was Saskia Noordhoek-Hegt. She was an actress in the Manhattan Project⁶⁵⁴ and I still feel very close to Saskia. She is Dutch and had gone to Yale. What I learnt from Saskia was the importance of improvisation. This is crucial for understanding the work of choreographers such as Trisha (Brown), Yvonne (Rainer), and Simone (Forti). There were many forms of improvisation, with very different philosophies in dance and theater. For a dancer or choreographer improvisation meant to use their own body to improvise something, subsequently they would ask other dancers to mimic. Sometimes in this act of mimicking, the movement is transformed and the choreographer corrects what he or she wants in respect to what they see in the body of the dancer. It is a give and take. The improvisation in dance is not at all like in theater, where the director is totally on the outside and is not a co-partner in the play as an actor. The improvisation is located in each actor`s reaction to actions by their fellow actors. It is about acknowledging the other actors. In dance it is about generating a vocabulary and a movement, that is the way Trisha will explain it.

Generating a movement, which you can then model over another body. It is not the same kind of long interaction and process of sharing as in theater. In Happening the idea is, that something which is proposed is then taken over by the participants. This is what Allan Kaprow`s performances were about in an improvised manner. I learned this from understanding theater more than from looking at performance art. Performance art had nothing to do with an idea of give and take. You know Judson was supposedly involved in task, but they were also involved in eccentricities and things that were not banal tasks at all. So it is a simplification to think it is all about task and repetition. It is also about the transformation of one task into another that is almost the same but not quite. It is about variations. And performance was essentially often very much the making of images. But for Allan Kaprow, who had started as a painter, it was not. This is obvious when you see the photographs of the events he organized, which I studied much later, when I wanted to understand Happening. I studied them in Drama Review, the magazine Michael Kirby edited then. I also read Kirby`s book on Happening and

⁶⁵³ One of the performance pieces by Allan Kaprow was about “counting the grains of the sand” on a beach in Holland. His performances were just for participants and were about sharing a series of actions. No spectatorship was involved.

⁶⁵⁴ Group led by Andre Gregory that is well known from Louis Malle`s film “My Dinner with André”

all the interviews. I understood how the activity was generated. It was not at all like in theater. Because the activity was generated for a one shot deal. So if there was a momentum, it was the duration of the event of the three or four-hour evening or afternoon.

BC So Happenings were only performed once?

BM Eventually they would redo a Happening with modifications the following week, or two days later, or even the next day. If it was done several times it was maybe done twice or three times over the weekend in one location. Happenings were not for the long term. Each performance event was specific to the space and to the architecture of the gallery, or the outdoor space that was used. Even if a performance was transplanted with the same title and the same original idea or scene from one city to another, it is very likely that, when performed in Germany for example, it was a different piece, because the German viewers and participants had a different relationship to language and its inherent gestures. In hindsight the site where the performance was originally conceived also had an influence. For example if students from Rutgers University in New Jersey⁶⁵⁵ did a performance, it was not the same thing, if well known people in the art world did it in a well known gallery in New York. You have all these factors the artist purposefully does not want to control and which modify the work. In theater the people who were working in an improvisatory fashion were actually rehearsing for six months. Therefore there was a process in which there was a digestion of the results of improvisation, which, in turn, was shaped by the director like Andre Gregory, or Richard Schechner, or Julian Beck and Judith Malina from the Living Theater. Improvisation was a very different process for each genre, each event, and each site. This is what I essentially learned through Saskia's analysis and I became increasingly interested to see these different processes at work.

BC How did you start working with Bob Whitman?

BM I think Bob Whitman knew me because Bob Rauschenberg recommended me. Or, Trisha Brown could have recommended me, because she was a common friend. Bob (Whitman) was working on a piece in 1973 for the Kitchen and he called me up and asked me to come. I shot some film footage for him, that he used for his show "Music" at the Kitchen. These films were shown at Dia Art Foundation in New York a couple of years ago. I was using Rauschenberg's 16 mm camera at the time. He knew that his camera was taken care of and Yvonne's film „Lives of Performers“ had been well reviewed⁶⁵⁶ and everybody thought I knew what I was doing, and I was eager in a way to shoot films.

BC: Your photographs give an impression of the malleability of space, especially in the series of works by Bob Whitman, which you photographed in 1976.

BM The space had been used every week to reconstitute a performance of his from the 1960s. Then it was closed for three weeks when Bob conceptualized his newest work „Light Touch“, it was extraordinary. Everything was turned around. He brought the audience in and turned them towards the street. The street was the backdrop of the theater stage, event though it was neither a theater nor a stage in the traditional sense. The space was a huge warehouse with no columns, which was on the ground floor. So he could move things in for the scenery. When the audience came in, the garage doors opening to the street were closed. Their opening came as part of the performance.

BC The photographs clearly show us the specific physical framing that determines the performance, like opening up the space towards the street.

⁶⁵⁵ Allan Kaprow taught there and that is where his first Happenings were made.

⁶⁵⁶ In Artforum in 1972 in an article about Yvonne Rainer by Annette Michelson, my camerawork was praised.

BM Yes, it was a unique situation. I always do my photographs from the perspective of the spectator. It cannot be any other way.

BC Yet, in your photographs it is impossible to narrow the viewpoint down to the perspective of a singular viewer. Within one image one gets the sense of different viewpoints captured in one image. On one hand it is from the viewpoint of the spectator, but you do not pre-define the position, distance etc. for the spectator. The viewer of the photograph is likely to become a spectator of the event of the making of the image as well.

BM I just did not want to comment on what was happening.

BC Perhaps that is what makes a difference. I have seen a lot of different performance photographs in the last months and the variety of styles is astonishing.

BM Most photographers want to impose their style.

BC Yes style, but they also want to impose their presence as witnesses. Perhaps this reinforces the feeling of not having been there. There is something interesting in opening up the act of giving someone else a view upon an event that they were not necessarily part of, or perhaps were and are now revisiting. It is the creation of a pictorial space through time yet the authorship remains ambiguous.

BM I had the best compliment ever, by Laura Dean a choreographer from the 1970s. I met her because she was involved with Steve Reich, who I met before her. I did some photography for a very interesting choreography of hers in 1975. She had just seen „What Maisie Knew“⁶⁵⁷ and she said to me that it is so interesting how selfless my work is. It is exactly what I wanted to achieve. It is about the interpretation of a subjectivity, which is connected by the name Maisie, by the reference to the Henry James novel, even though you do not need to know the book. The camera is low, taking on a child's point of view. Maisie is selfless; she is not really engaged in what she sees. She is not all about herself. As the filmmaker I wanted to be invisible behind the film. What Laura Dean told me about the film was the best compliment I could get. You know then the Soho art scene was full of people that only referred to themselves. They were part of an Avant-garde of what was the „Me Generation“ about to come.

BC When I spoke with Bob Whitman the other day he said that good art works always take a political stand point anyway, they do not need to enforce their political agenda. I find this interesting in conjunction with your comment.

BM Yes, that is right. Artwork that only aims or claims at criticizing something, is not necessarily interesting. Often it ends up as the converted speaking to the converted. What is the point? Art has to be made for and with a sense of time, which can also exist totally decontextualized of an historical moment. Art is for the future. It is also timeless. Any kind of critique is seeping through the social context, which is narrow.

BC Making artwork for the future also implies a certain awareness of how people will understand and see an artwork at a future moment. People are always trying to figure out the artist's intention. The question for me is rather how can the sensitivity of a past moment relate to the present? I think this question is especially interesting for „The Camera: Je“, or your performance documentation as well as the specific camera work you developed with Chantal Akerman in „Hotel Monterey“. There is a choreography that happens on its own when the people in the hotel lobby stand there simply looking back at you at the camera, and the viewer. It enhances the idea of endurance and how people moved in

⁶⁵⁷ The film was shot between 1973 and 1974 and finished in January 1975. It was screened at the Whitney Museum of American Art in 1975 for two weeks.

space. Capturing a frozen moment within the moving image, like the performance like scenes on the roof in „What Maisie Knew“ or the middle section in „The Camera Je“.

BM In „What Maisie Knew“ the actors were staged with the freedom of deciding their own tempo. They knew in which order they were supposed to do something. I had an idea and I wanted to showcase little performance for each of the five women. „What Maisie Knew“ is full of those little performances. It is about my relationship to performance at the time.

BC There are costumes, almost stage like settings, open air shots, mise en scene, and even slapstick moments, like the one where Richard Foreman squeezes himself through a hole in a mesh wire fence in the subway.

BM Yes it was funny. He came with his hat and hardly fit through the hole in the fence. You know I saw someone do it before, so I wanted to re-stage that scene for the film.

BC I feel it is so timely including these different perceptions of the performative, is this part of a post 1968 climate? There is no open protest and yet it all seems to tell us about a potential for social change that seems to continue up to 1978.

BM After 1977 the relationship of performance to itself as a genre changed. It all came down to the performer as a star. Before, the idea communicated by the performance and the kind of awkward and non-Cartesian logic of the unfolding of different scenes and images could not be reduced to a simple narration, which hinges on one person. Neither could it be reduced to the idea of one concept, which Whitman's work proves so well. It could not be reduced like in conceptual art to the illustration of a single photograph. Performance was just the opposite of that move, and yet it was contemporary of that same work. I think performance art was in reaction to conceptual practices as well.

BC When Silvia Kolbowski made her video installation „An inadequate history of conceptual art“ in 1998 she asked artists to describe a conceptual piece or performative event between 1965 and 1975 that they were a witness of. Interestingly enough, most of her interviewees decided to describe a performance or to describe an installation as a performative experience. While watching and listening to „An inadequate history of conceptual art“ one realizes how closely related and yet how different the methodologies of performance and conceptual art were at the time.

BM I did a lot of reading on Robert Rauschenbergs work recently, because I taught a seminar on the concept of time and I was wondering how can I explain these practices to my students. I found a quote from Rauschenberg from an interview Calvin Tomkins made with him in either the 1960s or 1970s⁶⁵⁸. Rauschenberg says, that to remember an image you have to be able to rename it. And I thought that was interesting. It is the idea that you remember something only if you can rephrase it. If you think of his paintings and combines they are fragmented: a canvas without a clear edge, there is no frame anymore. There are things inside that you can name and others that you cannot name. To think that whatever you can give a name to, is not retained by the eye the same way than something you can not named seems fascinating in the context of performance art and its reception. And obviously he was so involved with Merce Cunningham and the company prior to 1963 and for four years of his life, between 1965 and 1970 he devoted all his money and time to do performance. And later he did all these wonderful sets for Trisha Brown. He was involved with performance for pleasure. Performance is very difficult to describe and to name. I think that inability to name was one attraction that was specific for Rauschenberg.

⁶⁵⁸ I think I found the quote in Calvin Tomkins's "Off the wall, a Portrait of Robert Rauschenberg" originally published in 1980 and re-published in 2005.

BC There is a difference in how you perceive performance when you see it in the authenticity of the present, or in your memory or as a visual product of someone's perception that feeds a cultural memory. I would like to return to your thoughts on the memory of movement.

BM When I wrote my talk for the Getty Museum, „Movement in the Visual Arts“ in 2006⁶⁵⁹, I used the argument that basically, at least for me, I learnt to see movement because I saw Edward Muybridge studying locomotion. Obviously without Muybridge, we would never have film. And it is the motion picture that allows us to remember movement because it is basically what film does. But when you see a movement executed in the casual spaces of our lives, I am not so sure you remember fragments of that movement. I might remember having an impression, like that the person moved about or did something, that felt odd. Or that a person is joyous or disturbed. You remember the emotions and the movement and you do not see emotions separated from the body or the movement isolated from the emotion.

It is Susan Sontag's main point that photographs teach us how to see. This is actually also the point in „Hiroshima Mon Amour“ (1959), a film I love by Alain Resnais, which was scripted by Marguerite Duras. There is a scene in which the female protagonist describes what she has seen about the nuclear bombing of Hiroshima in documentary films and in display cases in the museum and she announces that: to see well, we have to learn how to see⁶⁶⁰. It is the scene on the terrace before she leaves the hotel. Her Japanese lover repeatedly responds to her claim, that she has seen nothing in Hiroshima. It is because she describes all the facts and not what were the sensations of being there in Hiroshima on that day in 1945, what actually had been happening. It is a scene that can be quite exemplary for the understanding of performance art and its claim of authenticity. The difference between the fact of the performance and its execution has a different affect on you emotionally and physically. In a description, in a review in the *Soho Weekly News* or in the *Village Voice* you will often have a description of the facts, but no empathy of what it was like to do it for the performer or even to be a spectator. People writing those reviews did not understand the physicality of things, which the art of that period was about, and so important for the people who were making performance at the time. That is why I was not interested in having a style. When I would say I am a photographer, people would ask me what is your style? I would just look at them and wonder what they meant by having one style as if I had only one subject. I always felt awkward saying I was a photographer. I always felt I am a filmmaker. My first films were all about the experience of the spectator. I was always on the side of the spectator. Portraying what it was to be there was what I wanted to do.

BC Also in your photographs, it speaks for the theory of mediating a certain sense of presence within your photography and cinematography. When you were working on „Lives of Performers“ in 1972, did Yvonne Rainer tell you exactly how she wanted things to be lit and shot?

BM There was a script, which was a text. I said to Yvonne I think it would be interesting to use a dolly, so we can have tracking shots. It permitted us to do drifts and camera movements that were not just pan. Which was important, with a script which is so stark and where the theatricalization is so strong like in the scene when Valda is reading the letter, a stationary camera would have made no sense. Besides, there is only so much you can do from a pivoting pan and tilt. But for instance, when I shot „Walk She Said“ which is the first dance in „Lives of Performers“ that is rehearsed at the beginning of the film, Yvonne said nothing to me. It was done in front of me and I could shoot the way I wanted. The choreography was based on mapping square pattern unto the floor. I devise a camera movement that revealed that structure. There was no synchronized sound. Everything was post dubbed afterwards, the footsteps in particular. In „Lives of Performers“ I had the idea of moving very fast but shooting in slow motion, which produces a stunning effect. For instance you see the rage of someone who cannot move fast. For me it is like the rage of a woman against a man. That was the way to shoot

⁶⁵⁹ Actually it is because I had to give that talk that I was unable to attend the memorial for Allan Kaprow.

⁶⁶⁰ „Voir, cela s'apprend“ I am quoting from memory: „To see, is something you have to learn“.

it. I said to Yvonne let's try it and we did it. I suggested it and she thought it would be interesting. The same effect was also used in "Film about a Woman Who..."

BC Was it collaborative?

BM No, you can propose and she will take it, and sometimes she will not. It was important to not impinge on what she wanted the film to say. And indeed, I felt I had a lot more freedom in „Lives of Performers“ then later in „Film about a Woman Who“. After her first film Yvonne realized she wanted some visual effects, so she was much more directive in her instructions for the camera in her second film. And some of it really works wonderfully well and comes also with an idea of an image. Like that very massive square table which becomes the bed, that was Yvonne's absolutely fantastic idea. It goes totally with that idea of an architectural space, which is so key to all those works.

BC I think it is interesting when I compare your own films with the camera work you did for Chantal Akerman and Yvonne Rainer. With Akerman, there is an uninterrupted flow of the camera movement in space. In „Lives of Performers“ it is about a discontinuity that is reflected within the status of the image, the action as well as the space that hosts the non-linear story. One example is the collage of still images, notes and photographs of performers dancing, after the first dance scene in „Lives of Performers“.

BM I would not have thought of doing that. Yvonne said let's not center the photographs on a wall and put a border around. This is the traditional way for a filmmaker to reproduce. It is called copy work. It is to reproduce the photograph as if it was the screen. But we pinned an assortment of images on the wall, because we did not have a copy stand and the photos were at an angle in relation with the film frame. You know these images were part of a larger context. I remember taking photographs of Richard Foreman and Kate Mannheim's kitchen wall, which was about as big as these three bookshelves, full of memorabilia and family photographs. It was ornamental but it was also in their kitchen where you are the most cozy when you visit somebody.

Yvonne pasted postcards from people and announcements of things she wanted to see on a wall next to her elevator door on Franklin Street where she moved there at the end of 1970s. There are images of these collages, because she shot „The Man who Envied Women“ in that loft. There are multiple photographs of various sizes in many of her films.

BC „The Camera Je“ has two parts. The first one deals with the work of photography and what it means to literally perform, to take a pose in front of a camera. There are the signs of taking a photo with the sound of the mirror release of a Nikon camera after each position taken by the models. In the second part you are taking a long almost single shot through the streets of your neighborhood, culminating in a choreographed scene in a loft building.

BM Yes that opposition between one and the other is very important to me. I thought for photography there are two things you need to be aware of. The expressivity of the body, which is the pose, is the first element. The term of "the body" has become so generic, but it was not a term that one was using at the time. The expressivity of the body is what I allude to in the first part with the models' facial expressions, and the descriptive quality of the depth that I allude to later as I move through the city. And basically the two things have to interact with each other. This is what you see beautifully in the family picture in the end, when New York is just there. The opposition I made between these two contexts was important.

BC I was also thinking about Akerman's „News from Home“ which was made right after. There is a scene where the car moves up, I think it is 10th Avenue. The car comes towards a crossing and people enter the scene. They are trying to cross the street. At this moment there is a cut, the camera jumps forward. Suddenly you see the same thing, but from a different image depth. There are more examples, in the subway, or in the elevator in „Hotel Monterey“, when people are hesitating to enter the elevator because it would mean engaging with the camera. What is the particular relationship of the steadily

moving camera within the urban environment and the camera move is mostly slow but at times shows a quick response to the urban context. Is it a moment of seduction?

BM In „News from Home“ or „Hotel Monterey“ Most people had no idea that the camera was passively recording, we did not say a word, telling them to go or not go. So they were wondering what we were doing there. It is this particular sense of hesitation that we wanted. I kept on shooting. Many people would have stopped and less clever film makers then Chantal would not have used it. I think that was a great scene. It gives a sense of presence and of the present tense. It is that hesitation that marks the present time. It is so clear and yet it was not planned, it was eccentric.

BC On an abstract level it is the moment where the individual decides to engage and where to place him or herself. This relates to how Trisha Brown places her dancers bodies in public space for „Group Accumulation“ in 1973. What does it mean to lie on the street as a performer or as a protestor? It is a gesture that is out of the ordinary. What does this signal to others? It also relates to gestures within an interior space, like how the body of Jeanne Dielman relates to the framing of the camera, which is synonymous to the habitat of her apartment. It is all about the impact of personal choices that determine if you stay or go. The potential and the difficulty of this choice between the public and the private is present in your work at the time.

BM In the case of Trisha who puts the bodies of four women on the sidewalk, it is actually clearly illustrative of Allan Kaprow and the Judson Dance Theater, which is about blurring the boundaries of art and life. It is making a movement, which is intended with a certain rule, which is the examination of a systematic movement. Engaging only one hand, one arm, and so on⁶⁶¹ is based on a mathematical and logical determined structure. And this mathematical rigidity is placed in a place full of curves, like Central Park. At the time bringing the consciousness of the floor to a public and to an art audience is something that Bob Morris did, Carl Andre and so on. Pretty much every sculptor in the New York world did this in the 1960s. Dancers had not done it much yet, but they were friends anyway, and they inspire each other's.

BC It's a sign of the time.

BM „Group Accumulation“ was first performed at Sonnabend Gallery and at McGraw Hill, and Central Park and later on a barge, in Minneapolis. There is a nice photograph of the outdoor performance for the Walker Art Center but I would have taken it from a different viewpoint. Do you know why? The image is very close up and you have no idea where you are. I would have integrated the wider context into the image. In my images of „Group Accumulation“ you know it is Central Park. If you just show any park it makes no sense. It was performed only once. You know what is so funny, I spent more time showing how the dancer bodies were moved by other people, that at first appear as interlopers but were also two dancers following Trisha's instruction. One was David Gordon and the other a dancer of Yvonne's Douglas Dunn. They move the women's bodies like a ball of hay. The whole point was that the passerby would see something come out of the blue, which is a very DADA gesture.

BC But it is also political because at that time being removed from a public space has a strong political connotations.

BM I never thought of it that way. In all those Anti Vietnam marches that was how people would act out their passive resistance. But in fact, it is more about the eccentricity of it happening at all.

⁶⁶¹ This description concerns a solo by Trisha Brown that was performed standing up and called „Accumulation“. The same solo but for four women was performed the next year with the women lying down on the floor of the gallery, later on sidewalk or in Central Park on benches or grass. This dance was called „Group Accumulation“.

BC It is a displacement?

BM For me that is what art is about.

Teil II

BC There was a sensibility to go out and see things from the start. How much did you reflect this discourse of the time in your own practice in the 1970s?

BM I was lucky, because when I arrived I was just there to see things that I could not see anywhere else. So I saw everything. The only thing I understood was Richard Foreman. But you know I realized something in 2006 during a two-days symposium at the Getty. Carrie Lambert Beatty gave a lecture on Yvonne Rainer and in particular on her political standpoint in a piece called „War“ shown in the fall 1971. It was performed at the NYU Loeb Student Center on two levels, the lobby and a second floor. And I remembered that I had seen this piece back then. I remember definitely Annette Michelson had told me it was Yvonne Rainer and that she was someone important, so therefore I knew I had to go. But I understood nothing. During the performance if you were upstairs you understood one thing and if you were downstairs you understood something else, which had nothing in common with what you were seeing upstairs. And I could not figure out what the performance was about. I was coming from a kind of Proscenium orientation of theater, the kind of what here in the American cultural split between high and low or uptown downtown or Broadway and off Broadway and Off Off Broadway, is called Repertory Theater. And in France it is basically what I had seen at the Theatre National Populaire (TNP), which Agnès Varda photographed for several years. She made great photographs in the theater before becoming a filmmaker.

BC I did not know Varda had a photography practice as well.

BM Yes, most of the great photographs of the TNP from the 1950s are from her. After that she made „La Pointe-courte“ in 1954. The film precedes the New Wave and after that she only made films and stopped making photographs. Her first film was edited by Alain Resnais and is interesting because of the courage it has. You can actually see her photographs from the TNP in her more recent film „Les Glaneurs et la glaneuse“ (2000). Those photographs she discussed are really Varda's past work. You maybe have not realized it, but those photographs were hers. I had seen those photographs for the first time when I was a child in the early 1950s.

BC So are there many cinematographers who have dealt with the proscenium setting of the theater before they went into film?

BM It is certainly so in the 1930s. There is a famous example of somebody who was interested in film but who is mostly known as a photographer and he is Henry Cartier-Bresson. He was the assistant of Jean Renoir in „Toni“ (1935) and also he was the assistant in „Une partie de campagne“ (1936). Cartier-Bresson never made films himself, but he worked with Jean Renoir because of the intent of making film. That kind of sense of divide between someone doing poetry and someone doing drawing, and also doing films didn't apply to Jean Cocteau. There are plenty of examples of someone doing more than one thing. In particular people who are associated with an avant-garde movement like Cocteau. And Cartier-Bresson is now seen only as a political photographer embodying „the decisive moment“, and a certain school of photo-journalism. But I think he is much more diversified than that. His photographs of Spain civil war are very filmic. (Abb.) Remember the photograph where you have the hat and the shoes and the torso of a man. A photographer would never think of doing a photograph like that. Cartier-Bresson is someone who thought let us do a close up and a long shot and let's put them together on the same page. And that is what film is about. It is a filmic moment in photography.

BC Is there a book on the history of cinematography you recommend?

BM There is not just one book. In the 1950s people became interested because the studio style was vanishing. I mean the way studio light was helping to create the stars and the glamour of women. The hay-day of that was really in the 1920s and 1930s. There is a book called „Hollywood Cameramen“ published in 1970. Another book is „Masters of Light“, which was published in the early 1980s and it includes cinematographers, which came to be known in the 1960s, where many new styles were developing. Essentially the Director of Photography (DP) becomes much more involved with choosing the location and the atmospheric light of the location. There is a strong sensibility that comes from a documentary style or what has come to pass as documentary style. There is a compilation film, which is called „Visions of Light“, which uses some clips of people shooting from the studio era. I saw it at the Film Forum in the early 1990s. The historical moment when people were interested in the image itself was really the 1960s and the 1970s. In the 1970s there is a scholarship on the use of film lighting in feminist film theory. There are articles by MaryAnn Doane on the lighting in films with Marlene Dietrich. These essays are wonderful and really revealing.

BC Did this particular history of the relationship between photography and film influence your work?

BM When I first arrived in New York I went to see the photographs at the Metropolitan Museum many times, as it was the first museum to collect photographs, at the time when it was unusual. The Museum display on the second floor mixes photos and drawings as well as other paper works from their collections and they rotate the works. There are a couple of William Blake's prints, which are to die for. There was a huge William Blake retrospective at the Tate Britain, which I saw when I was invited to show at „The Century City“ show at Tate Modern (2001).

BC Why is Blake so interesting for you in this context?

BM He has nothing to do with photography directly and he is everything I should detest, like the symbolism. Yet, there is a subtlety, which is the opposite of someone just illustrating a concept. At the TATE Britain they had a couple of small drawings of his. They were part of a little book, which when it was made was to be sold for very little money, perhaps because he had little money all his life. Blake's intention was not to produce fetishized objects. Even though some of his drawings, which are repainted with color wash, were made only in an edition of one. He did not produce them in a big series or edition. The process itself calls for the fact that they could be multiplied. His concept was, that the image could be reproduced so that people of small means could own one, and this is before the age of mechanical reproduction. Perhaps that is why his graphic work had a great influence. He is not just a singular figure, but he was someone who did things, which at the time were eccentric, but have come to be exemplary for the next generations.

BC Let's go back to the topic and people working with both photography and film. What about Chris Marker?

BM Actually, Marker for me is foremost a writer before being a filmmaker. But I think he did photography too.

BC He did some impressive design work in the 1950s.

BM Obviously „La Jetée“ is a film made by someone who you have to think wants to make a statement on photography. The film calls for an interpretation, which has to do with photography and it is so interesting because he speaks of a future. The photography represents a possibility to imagine the future and at the same time a way to imagine the past.

BC Your second film, „La Camera Je, The Camera I“ from 1977 is about photography and film.

BM „La Camera Je, The Camera I“ is a film about making photography. The making of the film came from the idea of portraying a subjective viewpoint, which is predetermining. That was the idea in „La Camera Je, The Camera I“ and in „The Cold Eye (My Darling Be Careful)“ (1980). „The Cold Eye“ functions very differently because it is also about the idea of getting back into what I wanted to portrait in „Letter to Allan“. Both discuss the fact that you do not shape your destiny on your own, but are influenced by your environment: people who are older than you, casual acquaintances, colleagues and so on. There can be this kind of complicity, those true meeting of the mind moments. In the „La Camera Je, The Camera I“, I was not speaking of lineages and influences. I was trying to analyze my own experience and practice of making photographs. So, it was not about the relationship but rather a juxtaposition of mediums. Although I was not unaware of the fact, that film privileges motion. When you have very little motion, the static is very powerful.

BC In relation to movement and the gestures of the performers?

BM In my text „Movement in the Visual Arts“ I made the analysis that we learn how to look at movement because we have a scientist and photographer like Edward Muybridge analyzing movement for us in the 1880s. So now we can look at movement. That is why I mentioned Susan Sontag's „On Photography“ from 1974. It is a fact. Photography helps us see. It is all over the place the interaction of photography and film. There is this contemporary photographer from Korea who does these gigantic screens of digital images and you know it is something so totally banal but at the same time it is in color and so very different from the first Daguerrotype photograph done in 1840 in Paris. It is very different but in fact triggers the same effect. Or in the work of Eugene Atget, where you have a photograph of a street and because he uses very long exposure a person crossing the street is just going to be a trace.

BC These are good examples for the idea of the double indexicality, which is the exposure of light on the film as well as the index of the movement depicted on the photograph itself.

BM Yes, so when a specific photograph was taken people probably did not measure what the effect would be. I for myself am very „anti-effect“. Anything, which can be rationalized as an effect I tried to avoid. I wanted to make sure I was not losing the moment.

BC Capturing the moment, led from one thing to another.

BM You know, people were not invested in actually structuring. Performance was something, which had an element of improvisation in their structure. My sense is that people were actually privileging that aspect in their work, which is not structured forever, like the text of a play, which is really calculated and has a dramatic unfolding. It is the opposite of that. It is privileging the reacting mode of thinking in the moment, therefore something, which does not have to be sealed into a full recording of it. Because next time you will reduce something, change it, or be inspired by something else and keep the same name for the performance.

BC Joan Jonas' work has this flexibility. She uses scripts, but even those were continuously rewritten.

BM Joan's „Organic Honey“ from 1972 is a very good example. She kept tampering with the same costumes and the same ideas. It is really about the flow, and to find the best way to use certain things that day, or that week, or for a certain moment in the performance. Hers is a good example of what people were thinking, what performance should do. „Organic Honey“ was not necessarily a singular event, it depended on its setting and the spatial structure. It could be repeated but it was never exactly the same. Obviously for dance people it is different, they go from one theater or dance studio to the next and they have to re-stage the piece in relation to the dimensions of the place they find. But in general they keep the same steps. So they accommodate the differences by changing certain things, but the overall impetus of the piece remains.

BC How many times did you do the camera for “Organic Honey”?

BM I did several performances of the work. In New York and subsequently we toured in Europe with “Organic Honey”. I don’t know how many times, but it was really important for me. For Joan’s performance „Funnel“ in 1974 I also worked it in several places, first at the Kitchen, where it premiered, and then in Italy and I think also in Germany.

BC „Organic Honey“ is about cross-referencing actions and images: the moving around, the simple repetitive gestures, and the costumes changes. Every performative action was a continuation in relation to the use of media and its simultaneous projection and the possibility of infinite repetition.

BM That is true. It was also related to the aesthetics of the video equipment and their new technological possibilities. In this case one would not consider making a film shot on video of the performance. The point of performance is really that it is not based neither on text or neither on drama, but that it is based on physical presence. Definitely. The physical presence can convey a duration and a sense of time which is very much conditioned by the city where you are, the way the people are going to be motivated that day. And this could be modified if you go to a different place.

BC There is a very particular play of proximity between the media, yourself and the performer in “Organic Honey”. Or is this just something that is conveyed by the photographs and in reality it was not that way or just for a brief moment? How close where you to the action?

BM I was very close when I was following Joan’s train of action. I was doing close up work, framing her gestures. But I could also be at a further distance. A lot of this spacing issue had to do with the specific space where it was done. There is a photograph, where I am in one corner and Joan is on the other side of the photograph. We were in a huge flat, it seems as if there is a lot of distance between us. But the space, I think it was in Italy, was just huge in terms of its ceiling height. So I don’t think the photograph particularly conveys how most people interpreted the piece. I think the audience was more focused on the detail of the TV screen and on Joan. I was visible but not at the center of the attention. I always dressed in black, not to disappear, but to be more neutral. I also dressed in black when I shot photographs. I did not want people to be distracted by my presence while I was shooting.

BC The material that you shot for „Organic Honey’s Vertical Roll“ was the video that was fed into the live feed.

BM Yes. There was no delay. The video was seen at the time I was shooting it. Actually that is the difference between me and Linda Patton, who did the job before. Linda, a dancer, was repeating Joan’s movement with the camera while she was shooting and did not use the eyepiece. She was looking at the monitor screen and moved the camera accordingly.

BC This movement would produce a very different image.

BM I was looking through the eyepiece. I was actually framing and moving accordingly to my training as a cinematographer. If you know you have to go from a long shot to a close up and the person is moving, you help with the zoom from a long shot to a close up and you do it in a kind of very fluid manner. So it is not a jittery movement. Now, to have a vertical angle, which Joan used in the Vertical Roll segment, when the monitor was vertical and not horizontal, I had to put the camera on my lap. I could adjust the equipment to different uses and yet providing the final video feed with a filmic look.

BC How did the filmic quality work in the video performance?

BM It was all simultaneous. I had no idea, at that moment of shooting, what it would all look like in the end. It was common to re-copy over a tape. If you were recording something it would not

necessarily stay, because you could erase it. It is only later that I realized that some of the material was also recorded. It would be interesting to know if Joan looked at the tapes after a performance and ask me to do certain things differently the next time. I don't remember.

BC Did she give you camera directions during the performance?

BM I do not really remember in detail. I had no agenda, I was just doing what she wanted me to do. When you do a performance you arrive two days before. You go inside the place; you get to know where the electricity is. Obviously I am there because I am the one to install the light and so on. So you have a day to do one run-through before the day the performance occurs. You adjust to the new space and take decisions and even if you are not aware of it, you are making changes. There was always the probability that things were not the same as they were before, besides the fact that the volume in these places was always very different. Now how that affected Joan's decisions, I do not know.

BC Did taking pictures of "Organic Honey" before you were in the performance shooting with video help you? Because we are speaking of a shift of position for you, from the outside to the inside of a performance.

BM I did not feel I had that responsibility in the case of Joan's performance. It was a performance, and whatever was filmed was not what people were coming to see. They came to see Joan in relation to the monitor image that I was providing, guided by what Joan had told me she wanted me to show. I enjoyed the idea of the performance and the pressure that came with it. I really love this tension. It has nothing with making a film and the financial responsibility.

BC „Lives of Performers“ was a performance and a film, and for both you stood behind the camera.

BM Yes, it started as a film. The performance of „Lives of Performers“ 1972 (Abb.) at the Whitney Museum, was after the film was shot and actually used some of the projections of the film and re-staged certain scenes. I shot photographs during the Whitney performance. During the run of performance at night, the film was shown in the screening room on the same floor during the day.

I also did the editing and the sound, which was recorded in the Whitney screening room during a live screening, and it was synchronized and adjusted in the second phase of the editing when we added the sound. So the performance at the museum was not perceived as the making of the film. Unlike with the next film of Yvonne „A Story of a Woman Who“ from 1973/1974. It was also a fantastic performance, for which I ran the film projector and all the slide projectors. Some of the footage was shot before the film „Film About a Woman Who“ because it was projected as part of the performance. The performance did really well and ran for three or four weeks with a full house every time. I was there every day doing the film and slide projections, I enjoyed every minute of it. For me „A Story of a Woman Who“ marks a great moment.

BC You also photographed the performance of „A Story of a Woman Who“.

BM Yes. In fall 1973 we shot some footage at Cape Cod and the performance was in 1974 and then the rest of the film was shot and titled "Film About a Woman Who...". So there is a kind of film first, then performance, which was very important to finish the film. Same for "Lives of Performers". For me it is by far one of Yvonne's best films. It is so unlike a film. It is so not a film. It is so atypical and speaks of performance as well as film to an extent that is nowhere else.

BC Was „Lives of Performers“ one of the first things you worked on for Yvonne (Rainer)?

BM Annette (Michelson) recommended me to Yvonne (Rainer) as a cinematographer for her film project and I did photograph her performances to understand her work. I had done photographs of the Grand Union before and I did photographs of the Hofstra performance in February of 1972, before „Lives of Performers“ the film, was shot in April. Frankly a good deal of these photographs I made at the time had to do with the fact that I was training to do a film. In other words it is the same thing I did for Trisha (Brown). I took all those photographs of „Water Motor“ in 1978 because I wanted to be able to do a film. In many ways I started to photograph dance to be able to understand what it was about. It was a way to learn how to see. I could correct myself by looking at the contact sheets. There was an element of using photography to train myself to see dance, so I could film it. Definitely for Yvonne's early work, that is what happened.

BC Each project seems to be embedded within a network of relationships

BM That is what is interesting and what New York offered, the possibility to function at different levels, assuming different responsibilities. Having a frame of reference, which remains flexible to each moment. Because the frame of reference for Joan's performance was not at all the same in the camera work of a film like „Lives of Performers“. In performance you do not necessarily have the same timing as in film. I think „Lives of Performers“ is a perfect example of that variability. This is why I love Yvonne's film so much. It is made of building blocks. When you are in performance the pauses between each segment is part of the work. It can be put to use in front of the audience, like a costume change or a switch of props. That is what happens in real life performance, you have these two elements of time. There is a free-floating sense of time, which is either guided or loose. They do not really adapt with each other, because one is not really perceived as being part of the performance. It is the time in real time, where you wait for Joan to change her costume or figure out where her coat is.

BC It was about taking the mask on and off on stage and how that becomes a defining moment in the performance.

BM It also presupposed the fact that the duration is not strictly enforced. It is not something that the maker of the piece, like Joan or Yvonne, is anxious about during a performance. In film you cannot lose twenty seconds of the audience's attention, because they are gone. So there is an inner necessity in film for things to be totally structured and controlled from A to Z.

BC It is a tension that is often lost in the documentation.

BM Most documentations do not take this loose in-between time in consideration. They often take it out completely, and they are wrong to do that. In film you have to plan for the pause, which will permit you a cut. You have to think of the editing when you shoot. My great strength was the fact that I knew how to edit, therefore I knew how to shoot.

BC You knew what it should look like.

BM I had done a lot of editing despite of myself, but that was in truth a god sent.

BC In all the things you did in 1972, what are the parallels?

BM In 1972 there was a lot. I did „La Chambre“ and a month or so after that I shot „Lives of Performers“, then „Hotel Monterey“, and started working with Joan Jonas on „Organic Honey“.

BC Did these experiences influence your own practice?

BM I don't want to say either yes or no. But I mean obviously after „Lives of Performers“, „Hotel Monterey“ and „La Chambre“ I went to Rome to Gallery L'Attico. That is the chronology in term of importance. So what influenced what? My first true camera work outside of „l'Automme“ in 1971,

which was delegated by Marcel of Hanoun, is really „Lives of Performers“, because I was given no preset concept of what I was supposed to do. I adjusted to the position of being in New York, doing this, doing that. There was an organic quality to the way people made work at the time, which was really important and was liberating for me. That defined my later work.

BC Is this the common thread in all three works?

BM Not only with these three artists, but also what I saw in Richard Foreman's theater. You cannot imagine a world more different than Richard's and Yvonne's universe. So you know both were part of what New York was giving me.

BC Can you describe that quality?

BM I think it came from the idea of improvisation. Improvisation was the way to define what one was doing. I saw different modes of improvisation like that of the Manhattan Theater Project, which was directed by Andre Gregory, and others like the Open Theater, or the Living Theater. All those theater plays were created so differently and relied on a very different kind of understanding of what improvisation was about. In my mind whatever methodology you had, it was only good for the moment of one work. You did not systematize a methodology out of it. Now I can speak of methodology because I am not making photographs anymore. I tried to make a summation of my past photographer's works. It is really important to realize, that this not only concerns my own practice. We are speaking of a cultural moment that opened up new possibilities of thinking. You did not rationalize a methodology outside of the making of a specific work. And that methodology had to be reassessed and transformed repeatedly. My photography is reactive to this practice.

BC Like a spoken conversation.

BM Yet with photograph you do not embark on a dialogue, because someone will not reply immediately, but never the less there is that element. It is fragmentary, very quick, and responsive and photography can enable you to shift between different subjects. You can go back and forth.

BC What were the specific directions that Bob Whitman gave you for the documentation of „Light Touch“?

BM He did not say anything specific. It happened the way it did, because I think he spent two to three weeks preparing the performance and I was there pretty much every day. So I saw how he worked, and I did not take photographs at the beginning. Once „Light Touch“ was playing, I documented the work every other day. I saw it unfold, as I was looking around what was going on. There was an equal understanding, because it was important for me to understand what Bob really wanted with the piece.

BC You would always try to understand and see a performance before you documented it. Often you even were part of the team to make it happen. This specific engagement with the piece represents a key point. It was not just about covering every event there was, much rather it was a visual analysis. One can sense this commitment in your photographs, especially those that became iconic for the performance. Was there a moment that went beyond a conceptional understanding?

BM Every time I took a photograph, which could be of anybody and anything, it wanted to go beyond the usual methodology to document that genre. Images that would just signify theater, for example a certain kind of expressivity of the face, were not worthwhile for me. It had to fit the specific creators of the work. Because when it was photographs of a certain play by Richard Foreman, it had to spell Richard and the specific play. You see what I mean. The same is valid for Trisha. I could not make Trisha look like a ballet dancer, it would have made no sense. Yet there are plenty of moments in her choreography where you can create an image that totally fits the notion of what we expect when we see ballet, especially if you are not finicky about the feet, which could be bare feet. So I never did,

because Trisha is always about contradictory movement. Half of the body is going one way, the other half of the body is going the other way. In addition, there is an element of specificity that you will not capture until you have seen it more than once. In a way you go back and forth between the illusion, that you take photographs to learn how to see, and it is true. But on the other hand, to be able to photograph and see, you have to have seen the illusion first.

BC The illusion...

BM Yes, and therefore you have to have seen.

BC In regard to illusion, and the unraveling of the memory of an event one was not part of, I recently looked at the photographic documentation of „Light Touch“ when it was re-staged in New York in 2003. Looking at the contact sheet and the sequence of images, I lost my understanding of the work, which was based on the „fake“ memory constituted by the images you shot in 1976. It made me wonder if the technology or the aesthetics have changed over time to such an extent that you would document a performance so differently.

BM I perfectly understand the problem. When you photograph you still have to analyze what the work is about. You photograph what you think is the essence of the piece. You don't want to be judgmental about it, you don't want to be opinionated about it, therefore you need to adapt.

BC How does this work for you today, like with Yvonne Rainer's „AG Indexical“?

BC When I filmed Yvonne Rainer's „AG Indexical“ in 2006 I knew that in the end it is a culmination of two voices. In my final edit I will have fifty percent of Balanchine's choreography of „Agon“ and fifty percent of Yvonne. Do you see what I mean? It is what should be there. If I were to put too much of the audience's reaction in it, it would run the danger of becoming too much slapstick. This would not do justice to Yvonne's work, because it is so complex and smart in terms of the movement, and in terms of the counting, and the music.

BC Would it be of interest to you to photograph performances today?

BM I think in photography you want to be very engaged with your subject. You should try to go see things before you document them, to have a sense of what the work is about. I mostly shot with an audience, because that was the time when it was really happening. But you also don't want to be just an historian of performance art to do this kind of work. In other words you need to have a kind of naivety to be a photographer. In my case I have lost it. It is not that I don't have the desire anymore, or because of the technical changes. I think I would be too judgmental. I would try to calculate the effect. In film that does not apply, because you cannot be naive for mere budget reasons. You take a lot of risks, because film is a complex process where you have different stages in the making of the film and the ability to affect the final outcome. So it is not as reactive. The performances I admired were conditioned by an idea of companionship. It is a kind of ethic of life to do performance, and perhaps at some point you lose it. You don't want to do it anymore. I am not saying this for the part of the artist who is creating the performance but for the physical aspect of being a performer.

BC Is it a strategic move?

BM Many photographers, often mediocre, corner the market with a certain style of looking at things. Who they are, how they react to their times and the stress of their personal lives whatever does not affect their expertise, so they can continue doing that. But, I think for others it is not so easy.

BC Who did you take the pictures for? For the audience, for the performers, for yourself? There is a moment where you think for whom do you do this?

BM That is an interesting question. A little bit for prosperity, a little bit for the artist and a little bit for me. There is certainly not one straight answer. I always felt taking photographs was extremely pleasurable. I think I did it for keeping a record, for giving me a sense of understanding the piece. My decision was not in relation to the quality of the photograph I could take. I was not doing it because of the technical challenge, but because I thought the event was interesting on its own, perhaps I even felt responsible. Neither did I document them, because I thought they would sell. I had no idea how to make anything of monetary value.

BC In „What Maisie Knew“ I was impressed by the way you work with the different forms of architecture and the various spaces that you used, like your loft in the fog, or the apartment with the three doors. There is always a frame within the frame.

BM Before shooting my own film, I also took photographs of everything. I have six or seven contact sheets of the apartment. I thought it was an interesting architecture from the 1920s, classic, solid bourgeois architecture in those ten or twenty story buildings on the Upper West Side. I needed another kind of space then loft spaces. The idea was to have an apartment with doors and the concept came out of shooting these photographs. By accident I shot those three doors, with one being ajar, so I decided to put a piano behind it and I did a steady shot of three minutes, because of the visual I had in mind from the photograph. It seems so much about the perception of an instant, and not something about a plot. It is really what the film was about. The association of sound and space is going to create narration in spite of you. That was the conception behind the film.

BC How would you describe the significance of space for your generation?

BM The architecture of a space defines the work that you put in the space. So much of the art of the 1960s and 1970s was about the comprehension of how space interacts with our lives. Everything for me is about space. „What Maisie Knew“ was an exploration of different spaces that we inhabit. Life needs a volume around and that is the space. Space is everywhere and is inscribed everywhere, space is what people were interested in. Doing dance, performance, theater, whatever.... sculpture, object... or the combination of both like in Joan's (Jonas) work. So I think space is the thing I assimilated in my way of shooting photographs, because it is always the only thing, which is anchoring gesture, anchoring size, group arrangements, solo work, whatever. I got it because it was there in the air. At the time I spoke little English so I could focus on the guiding forces that I saw in this new cultural context.

ENDE

Abbildungen

Kapitel 1



Abb.1 Kurier Illustrierte Materialaktion, Beilage zum Kurier vom 22. Januar, 1966, aus dem Otto Muehl Friedrichshofarchiv, Sammlung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

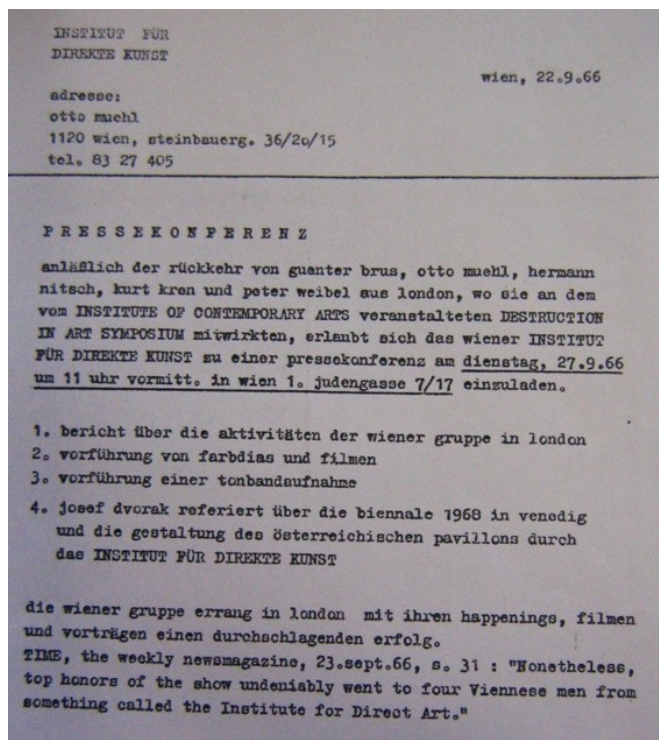


Abb. 2 Presstexte nach der Rückkehr vom Londoner Symposium „DIA“, „Destruction in Art Symposium“ im September 1966, aus dem Otto Muehl Friedrichshofarchiv, Sammlung Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
I A																
B																
C																
D																
E																



Abb. 3 Vergleich Otto Muehl, „Luftballonkonzert“, 1964, Kontaktabzug von Ludwig Hoffenreich, mit Piktogramm des Luftballonkonzerts aus dem Otto Muehl Friedrichshofarchiv, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



Abb. 4 und 5 „Wien, Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“, (Hg) VALIE EXPORT und Peter Weibel, KohlekunstVerlag, Frankfurt am Main, 1970, Titelseite und Innenseite



Abb. 6 Carolee Schneemann, „Eye Body Control“, 1963/2005, Foto: Erró
Courtesy P.P.O.W, New York und die Künstlerin

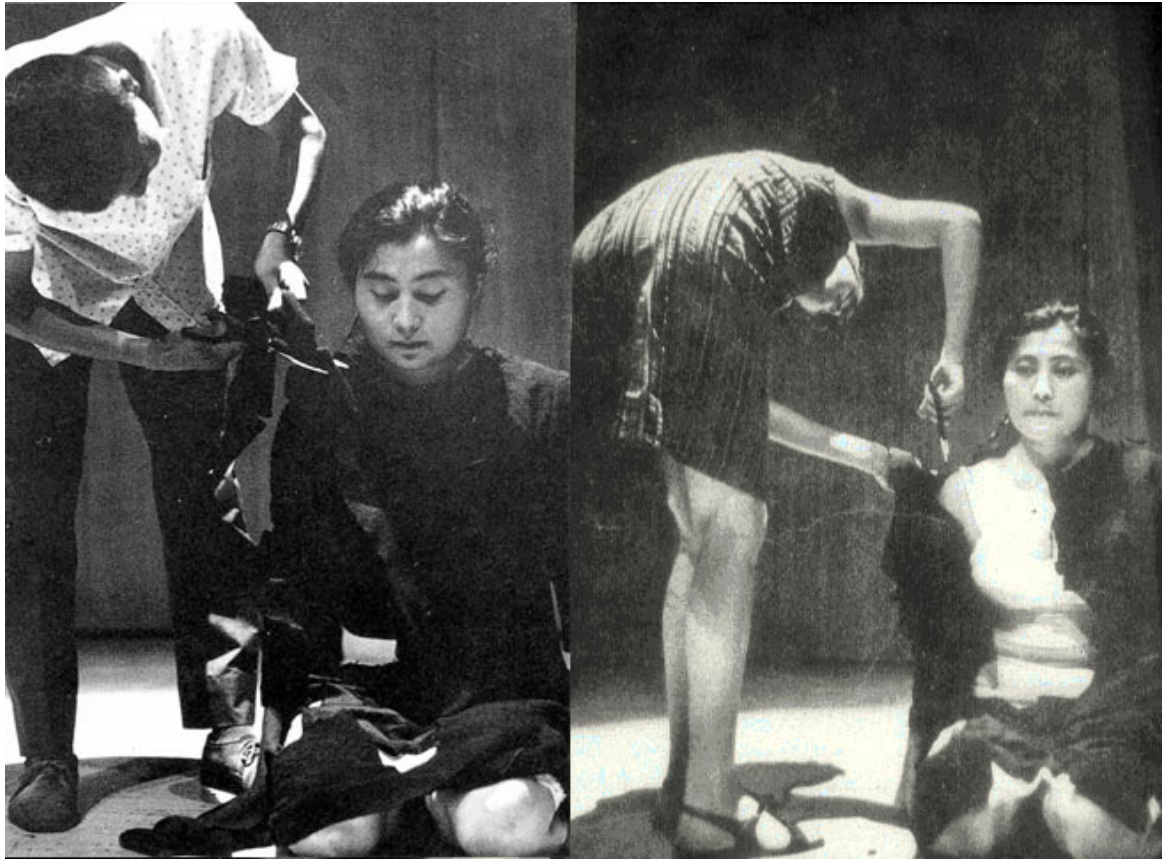


Abb. 7 Yoko Ono, „Cut Piece“ 1964, Aufgeführt am 20. Juli, 1964 in der Yamaichi Concert Hall, Kyoto, Japan. Fotograf unbekannt. Courtesy Lenono Photo Archiv, New York



Abb. 8 Hans Namuth, Jackson Pollock bei der Arbeit in seinem Studio, 1950



Abb. 9 VALIE EXPORT, „TAPP und TASTKINO“ 1968, In Zusammenarbeit mit Peter Weibel, Foto: Werner Scheugl, Stachus, München, November 14, 1968, S/W – Fotografie, Sammlung der Generali Foundation Wien

Kapitel 3



Abb. 10 Babette Mangolte, self portrait while shooting „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977



Abb. 11 Babette Mangolte, Richard Foreman „Total Recall“, 1970



Abb. 12 Babette Mangolte, Richard Foreman „Rhoda in Potatoland“, 1975



Abb. 13 Babette Mangolte, Trisha Brown „Roof Piece“, 1973



Abb. 14 Babette Mangolte , Trisha Brown „Roof Piece“, 1973 Kontaktabzug aus dem Archiv Babette Mangolte New York



Abb. 14 b Babette Mangolte, Roof and Fire Piece, 2004, Single Channel Video Edit von „Roof Piece“, 1973, mit Trisha Brown Dance Company Archiv Babette Mangolte New York



Abb. 15 Babette Mangolte, Trisha Brown „Group Accumulation McGrawHill“, 1973



Abb. 16 Babette Mangolte, Trisha Brown „Group Accumulation Central Park“, 1973



Abb. 17 Babette Mangolte, Trisha Brown „Group Accumulation Central Park“, 1973
Kontaktabzug aus dem Archiv Babette Mangolte New York



Abb. 18 Babette Mangolte, Trisha Brown „Group Accumulation Central Park“, 1973



Abb. 19 Babette Mangolte, Antikriegs Demonstration Downtown New York, 1972 Kontaktabzug aus dem Archiv Babette Mangolte New York



Abb. 20 Peter Moore, Yvonne Rainer, Continuous Project - Altered Daily, 1969, Whitney Museum of American Art, New York, Estate of Peter Moore VAGA New York NY



Abb. 21 Gianfranco Gorgoni, Joan Jonas „Organic Honey’s Visual Telepathy“, Lo Guidice Gallery, New York, 1972 Archiv Joan Jonas, New York



Abb. 22 Babette Mangolte, Robert Whitman, „American Moon“ (1960), Wiederaufführung aufgeführt und fotografiert von Babette Mangolte 1976 in New York. (Publikum in Kabinen)



Abb. 23 Babette Mangolte, Robert Whitman, „American Moon“ (1960), Wiederaufführung aufgeführt und fotografiert von Babette Mangolte 1976 in New York.



Abb. 24 Babette Mangolte, Robert Whitman „Light Touch“ 1976, New York

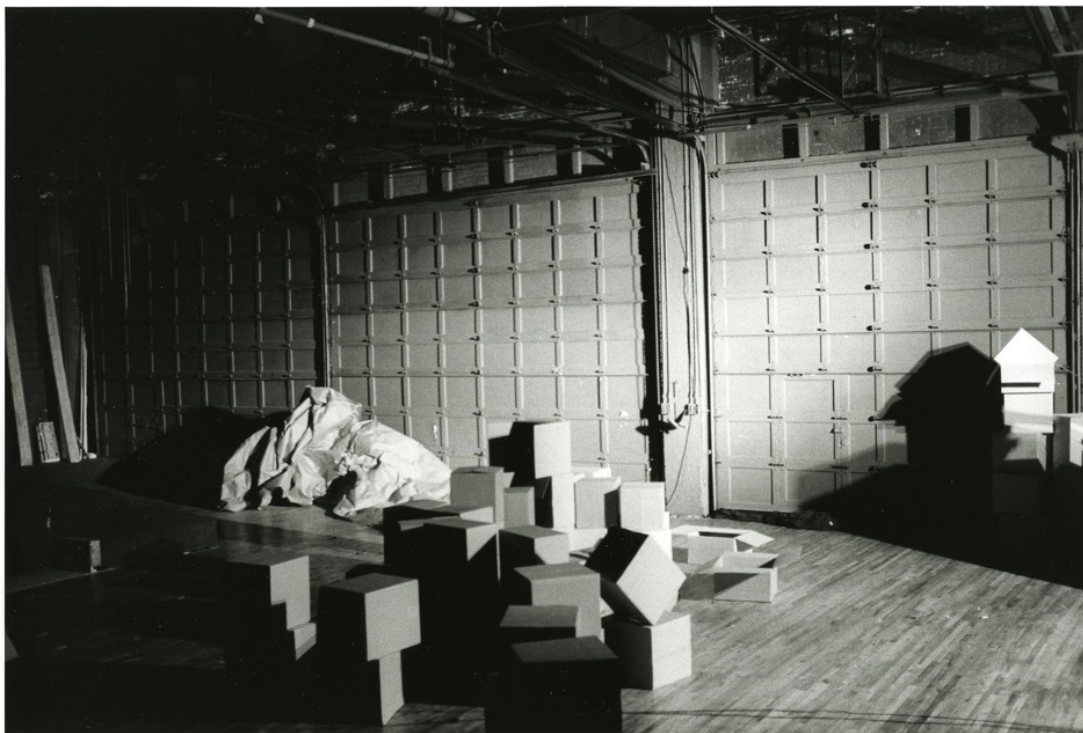


Abb. 25 Babette Mangolte, Robert Whitman „Light Touch“ 1976, New York
Vor dem geschlossenen Rampentor lagen eine Unmenge scheinbar zufällig arrangierter Umzugskisten und zerknüllter Abdeckungsplanen aus Papier.

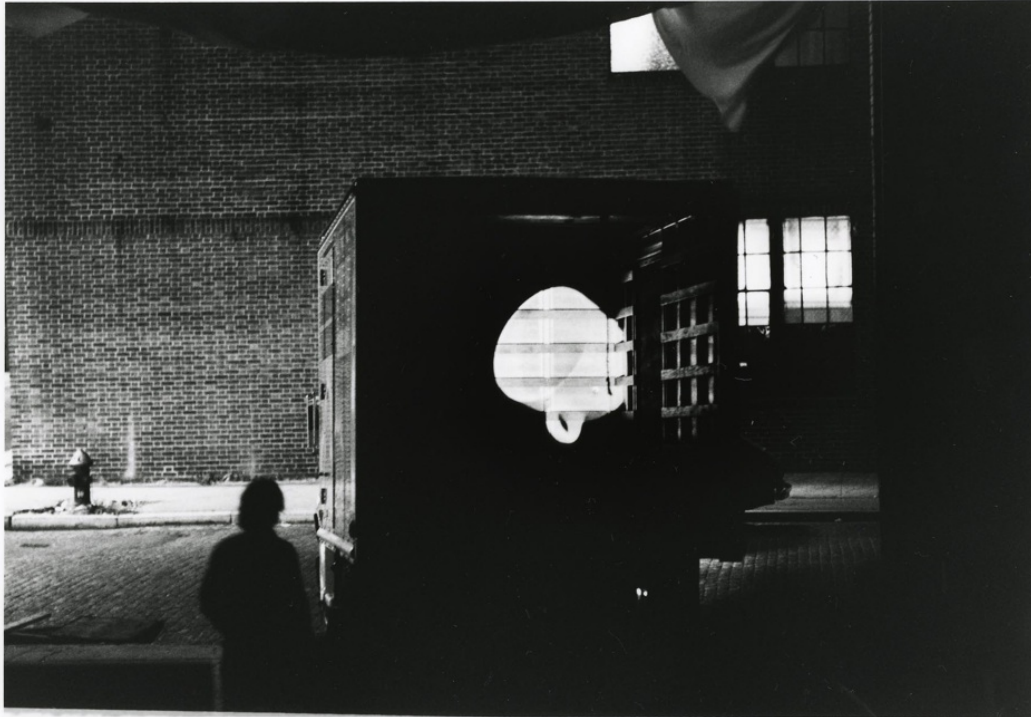


Abb. 26 Babette Mangolte, Robert Whitman „Light Touch“ 1976, New York Die Laderampe öffnete sich. Auf einen Kleinlastwagen wurden eine Reihe von projizierten Objekten in das Fahrzeug geladen, während zugleich die „realen“ Versionen dieser Objekte ausgeladen wurden.



Abb. 27. Babette Mangolte, Robert Whitman „Light Touch“ 1976, New York, Die reale Straße wurde zu einer bildhaften, während die Plastizität der Straße in den Innenraum transkribiert wurde. Der Fokus des Publikums wanderte im mentalen Sinne auf die Bildebene der Straße hinaus



Abb. 28 a Paula Court, Robert Whitman „Light Touch“ 1976/2003 Dia Art Foundation New York



Abb. 28 b Paula Court, Robert Whitman „Light Touch“ 1976/2003 Dia Art Foundation New York



Abb. 29 Vito Acconci Photo-Piece, 1969, „Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.“



Abb. 30 Yves Klein, Der Sprung ins Leere, 19. Oktober, 1960 Foto: Harry Shunk

Kapitel 4



Abb. 31 a und b Chantal Akerman „La Chambre“, Kamera Babette Mangolte, 1972

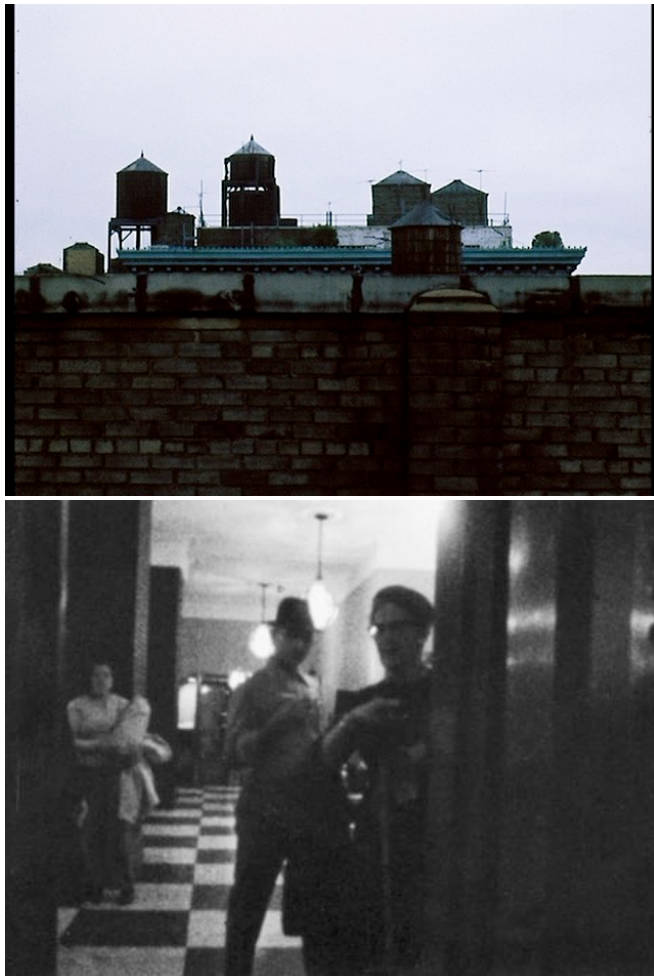


Abb. 32 a und b Chantal Akerman „Hotel Monterey“ Kamera Babette Mangolte, 1972



Abb. 33 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Erster Teil des Filmes im Fotostudio



Abb. 34 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Zweiter Teil des Filmes Strassenaufnahmen Downtown New York



Abb. 35 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Zweiter Teil des Filmes Strassenaufnahmen Downtown New York



Abb. 36 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Besuch des Kurators in Vorbereitung auf die Ausstellung „Babette Mangolte A Photoinstallation“ im P.S.1 in Long Island City, New York



Abb. 37 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Bildsequenz aus der Loftszene in der Mitte des Films



Abb. 38 Babette Mangolte, „The Camera: Je, La Camera: I“, 1977, Bildsequenz aus der Loftszene in der Mitte des Films



Abb. 39 Ausstellungsansicht Babette Mangoltes Aufnahmen von Joan Jonas „Organic Honey’s Visual Telepathy“ und Organic Honey’s Vertical Roll“ 1972 - 74 in Jonas Archivinstallation in „After the Act“ Die (Re)Präsentation der Performancekunst“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 2005, Foto: Lisa Rastl



Abb. 40 Babette Mangoltes Aufnahmen von Joan Jonas „Organic Honey’s Visual Telepathy“, 1972 Rom



Abb. 41 Aufnahme von Babette Mangoltes bei der Performance von Joan Jonas „Organic Honey’s Vertical Roll“ 1973, New York Leo Castelli Galerie, Foto: Patrick James



Abb. 42a Babette Mangolte, Joan Jonas „Organic Honey’s Vertical Roll“ 1973, Jonas am Boden mit Löffel Spiegel schlagend. Organic HonGalleria L'Attico, Rom, 1972

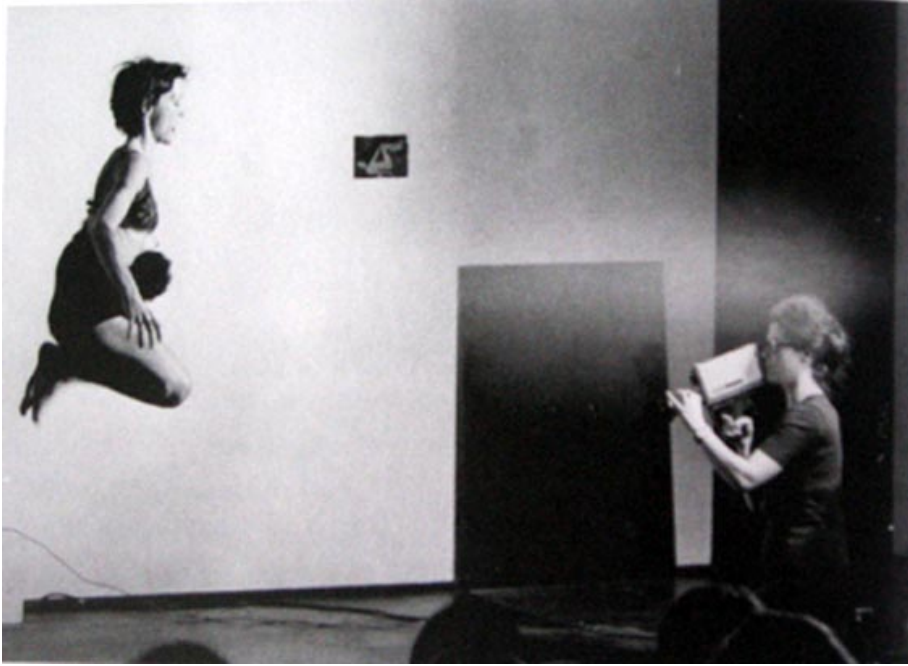


Abb. 42b Aufnahme von Babette Mangolte als Kamerafrau in Jonas Organic Honey's Vertical Roll, 1973, Performance in der Galleria Toselli, Milan, 1973, Foto: Giorgio Colombo, Archiv Joan Jonas, New York

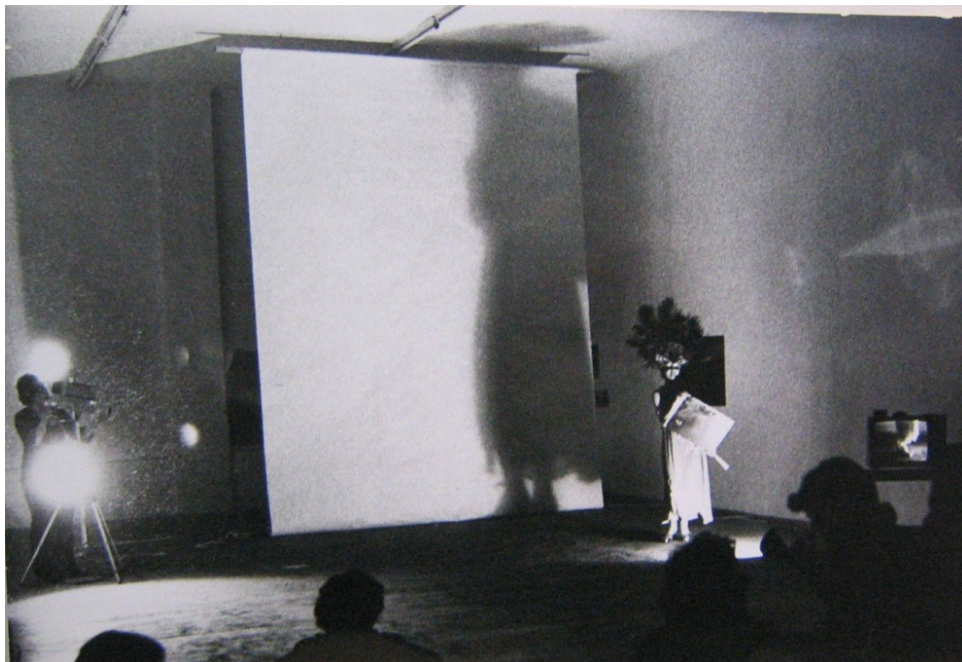


Abb. 43a Aufnahme von Babette Mangolte bei der Performance von Joan Jonas „Organic Honey's Vertical Roll“ 1973, Galerie Toselli, Mailand, Foto: Giorgio Colombo



Abb. 43b Aufnahme von Babette Mangolte als Kamerafrau bei der Performance „Organic Honey’s Vertical Roll“, Festival D’Automne, Musée Galleria, Paris, 1973, Foto: Beatrice Heyligers, Archiv Joan Jonas, New York



Abb. 44 In „Organic Honey’s Visual Telepathy“ setzt Jonas immer wieder den technischen Effekt des Closed-Circuit Videos ein. Foto: Peter Moore, Loguidice Gallery New York, 1972



Abb. 45 Chantal Akerman „Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles“, Kamera Babette Mangolte



Abb. 46 Babette Mangolte, „Bei den Dreharbeiten für Yvonne Rainers „Lives of Performers“, 1972



Abb. 47 Babette Mangolte, Yvonne Rainer „Walk She Said“ Probeaufnahmen, 1972. Als Vorbereitung für die Dreharbeiten von „Lives of Performers“, die im April 1972 stattfanden, fotografierte Mangolte die Performance „Walk, She Said“ im Theater der Hofstra Universität in Upstate New York. Kontaktabzug, Archiv Babette Mangolte



Abb. 48 Babette Mangolte, Yvonne Rainer „Walk She Said“ Probeaufnahmen, 1972. Auf der ersten schwarz-weiß Fotografie vom 19. März, 1972 sind links eng, fast hintereinander stehend, Valda Setterfield und Shirley Soffer zu sehen, wie sie auf der Bühne einen Bewegungsablauf von Yvonne Rainer verfolgen.



Abb. 49. Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972, Kamera: Babette Mangolte - Probe der TänzerInnen
Screenshot aus http://www.ubu.com/film/rainer_performers.html



Abb. 50 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972, Kamera: Babette Mangolte - Filmstill Valda Setterfields
Solo im Scheinwerferlicht

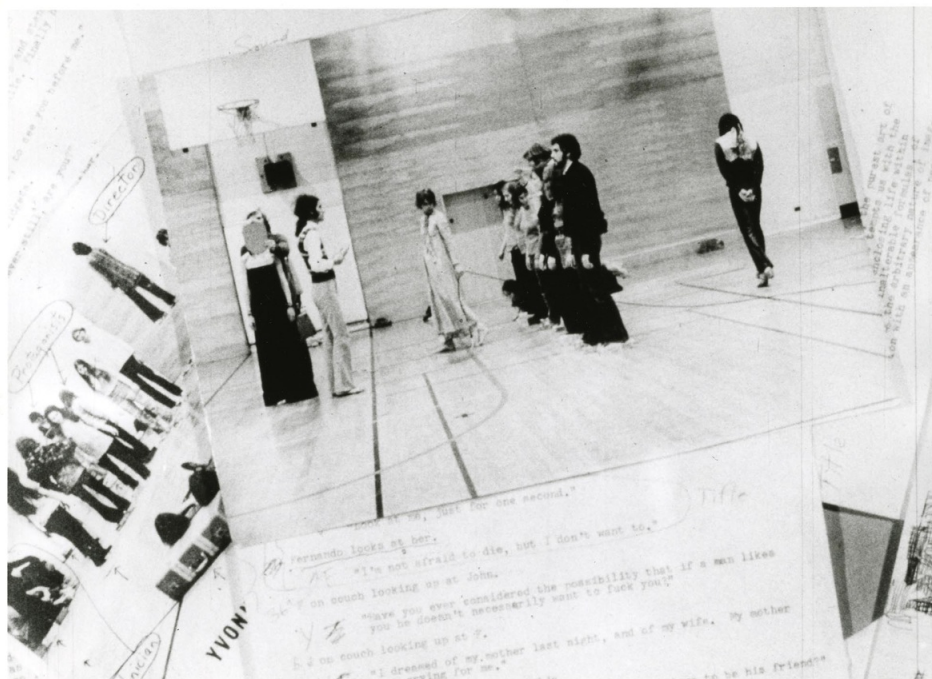


Abb. 51 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972, Kamera: Babette Mangolte - Filmstill Standbildcollage Fotografien und Notizen

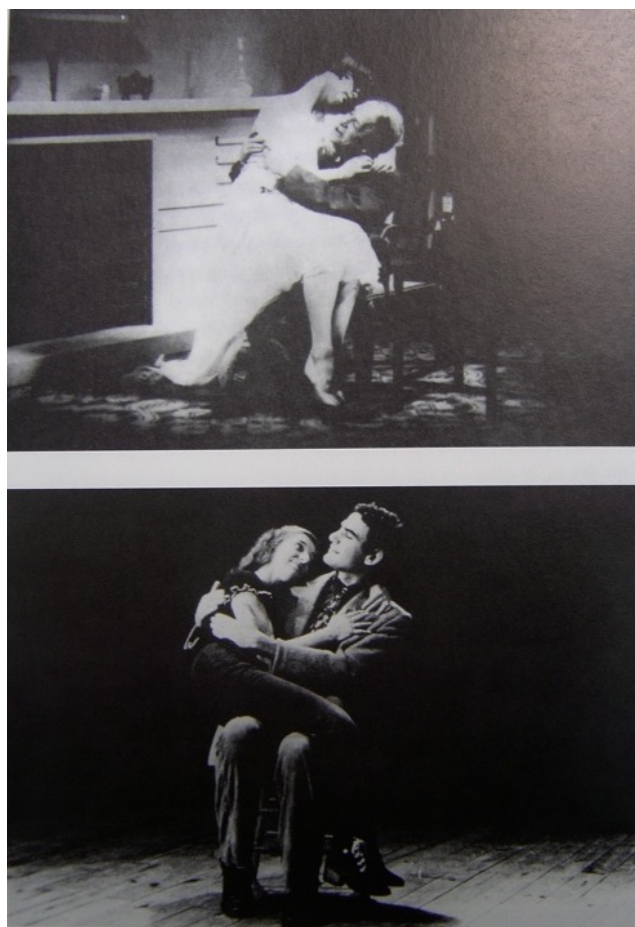


Abb. 52 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, 1972, Kamera: Babette Mangolte - Filmstill Nachgestellte Tableaux Vivants des Louise Brooks Klassikers „Lulu Pandora's Box, 1929 von Georg Pabst. Siehe Bildvergleich mit Filmstill von 1929



Abb. 53 Yvonne Rainer „Lives of Performers“, Performance im Whitney Museum of American Art, 1972, Foto: Babette Mangolte



Abb. 54 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974, Filmstill der ersten Szene



Abb. 55 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974, Filmstill, Nebel im Studio



Abb. 56 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974, Filmstill. Maisie blickt aus ihrem Versteck, einem Kasten, auf das Treiben der Erwachsenen.



Abb. 57. Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974, Filmstill Performancesequenz am Dach mit Yvonne Rainer u. a. PerformerInnen



Abb. 58 Babette Mangolte „What Maisie Knew“, 1974, Filmstill Performancesequenz im Park



Abb. 59 Babette Mangolte, „Water Motor“ Trisha Brown, 1978, Filmstill



Abb. 60 Babette Mangolte, „Water Motor“ Trisha Brown, 1978, Filmstill



Abb. 61 Busby Berkeley, „Gold Diggers“, 1933, Filmstill



Abb. 62 Fred Astaire and Ginger Rogers, „The Gay Divorcee“, 1934, Filmstill

Kapitel 5

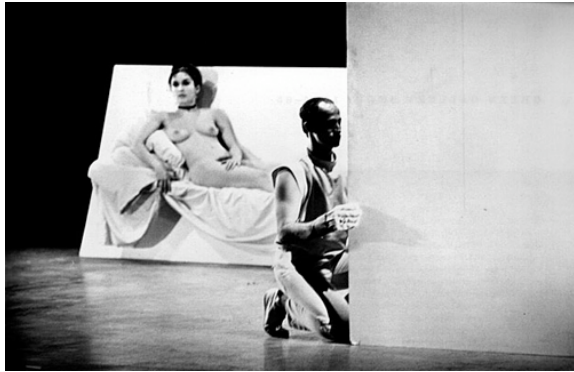


Abb. 63 Robert Morris „Site“, 1964, Robert Morris und Carolee Schneemann führen „Site“ bei Stage 73, Surplus Dance Theater, 1964 in New York auf. Foto: Peter Moore



Abb. 64 Robert Morris, Lecture Performance „21:3“, 1963, Foto: Peter Moore



Abb. 65 Robert Morris „Waterman Switch“ 1964 mit Yvonne Rainer, Judson Memorial Church, 25. März, 1965, Foto: Peter Moore, Estate of Peter Moore VAGA New York NY



Abb. 66 Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“ 1993, Filmstill von „Site“



Abb. 67 Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“ 1993, Filmstill von „21:3“

Abb. 68 (Bild rechts) Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“ 1993, Filmstill von „Arizona“



Abb. 69 Babette Mangolte „Four Pieces by Morris“ 1993, Filmstill von „Waterman Switch Revisited“



Abb. 70 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Re-enactment von Bruce Nauman („Body Pressure“, 1974) im Guggenheim Museum New York am 9. November, 2005



Abb. 71 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Re-enactment von Vito Acconci („Seedbed“, 1972) im Guggenheim Museum New York am 10. November, 2005



Abb. 72 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Re-enactment von Gina Pane („The Conditioning“ 1973), im Guggenheim Museum New York am 12. November, 2005



Abb. 73 Gina Pane, „The Conditioning“ 1973, Gina Pane, Action Autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet, 11. Januar, 1973. Constat photographique de l'action réalisée à la galerie Stadler, Paris. Foto: Françoise Masson. ADAGP, Paris, 2009



Abb. 74 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Re-enactment ihrer eigenen Performance „Lips of Thomas“, 1975 im Guggenheim Museum New York am 14. November, 2005



Abb. 75 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Performance „Entering the Other Side“ die am Ende der Woche im Guggenheim Museum New York am 15. November, 2005



Abb. 76 Marina Abramovićs Re-enactment von VALIE EXPORT („Aktionshose: Genitalpanik“, 1968/1969) im Guggenheim Museum New York am 11. November, 2005, Foto: Attilio Maranzano, Courtesy Sean Kelly Gallery, New York



Abb. 77 Babette Mangolte „Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ 2007, Filmstill von Abramovićs Re-enactment von Joseph Beuys („Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“, 1965) im Guggenheim Museum New York am 13. November, 2005



Abb. 78 VALIE EXPORT, „Aktionshose: Genitalpanik“, 1968/1969, Courtesy VALIE EXPORT

Kapitel 6

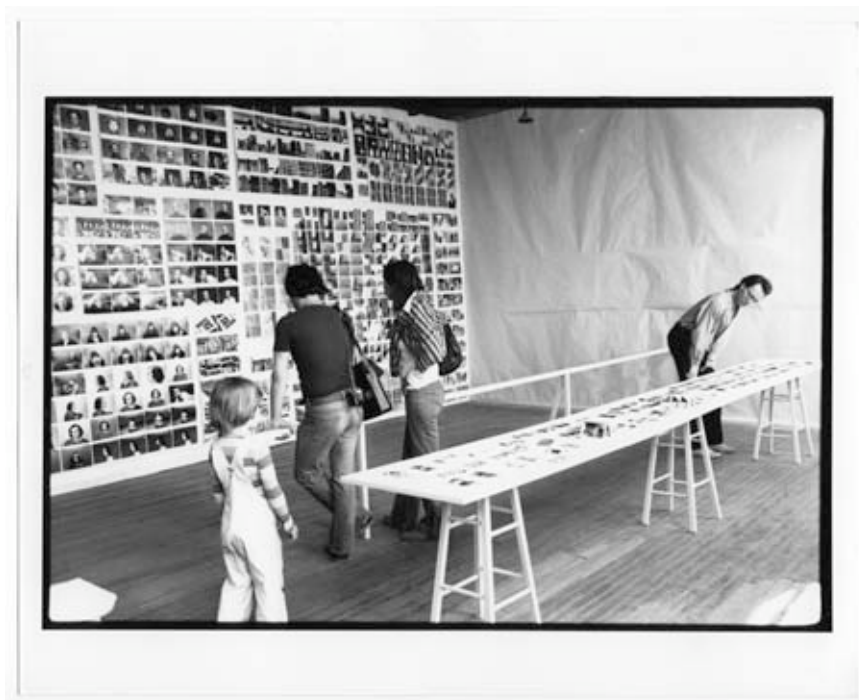


Abb. 79 Babette Mangolte: A Photo Installation, „How to Look....“ P.S. One, Old Wing, Room 204, May 11-28, 1978



Abb. 80 Babette Mangolte: A Photo Installation, „How to Look.....“ P.S. One, Old Wing, Room 204, May 11-28, 1978, Mangolte beim Aufbau der Ausstellung 1978

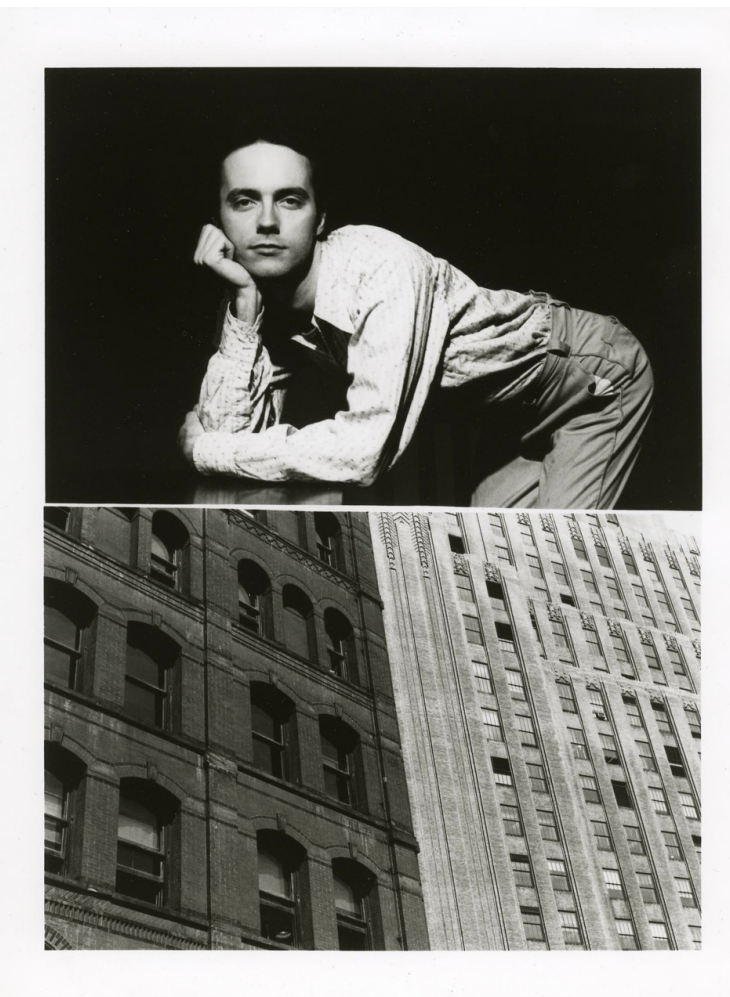


Abb. 81 Babette Mangolte, Spielkarte aus der Installation von „How to Look....“, 1978, Portrait und Hausfassade in New York



Abb. 82 Babette Mangolte, Spielkarte aus der Installation „How to Look...“, 1978

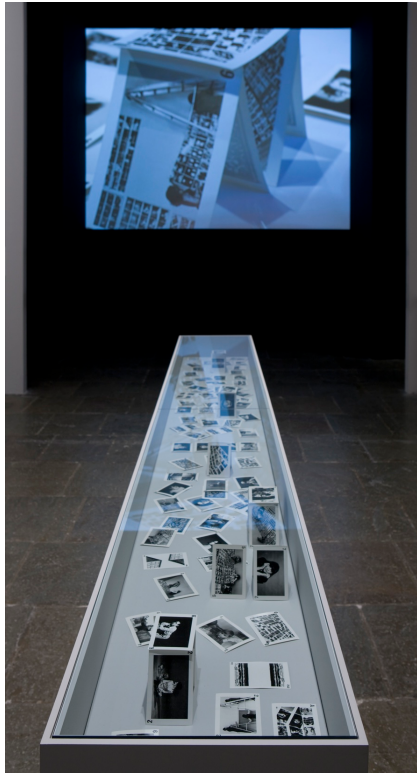


Abb. 83 Babette Mangolte, Videoprojektion von Abbau der Installation „Composite Buildings“, 1978, aus der Installation von „How to Look...“, 2010, Whitney Museum of American Art, New York



Abb. 84 Silvia Kolbowski „an inadequate history of conceptual art“, 1998, Videostills der Hände der SprecherInnen, Courtesy der Künstlerin

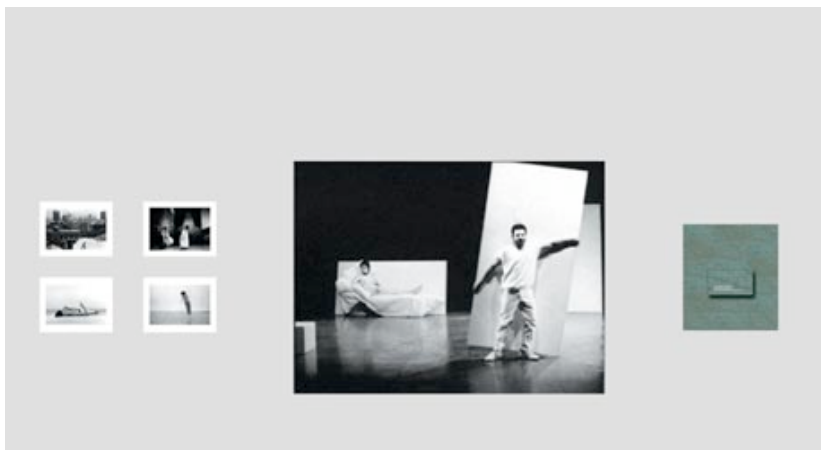


Abb. 85 Babette Mangolte, „About Looking / Time / Then and Now“, 2002 Show University of California San Diego University Gallery, La Jolla



Abb. 86 a und b Babette Mangolte „Looking and Touching“ (2007) Film und Fotoinstallation, Installationsansicht in der Ausstellung „Live Art on Camera“, 2007 in der John Hansard Universitäts-galerie in Southampton, GB



Abb. 87 Babette Mangolte, „PRESENCE“ 2008, Installationsansicht anlässlich der 5. Berlin Biennale 2008 in den KunstWerken Berlin, Foto: Uwe Walter

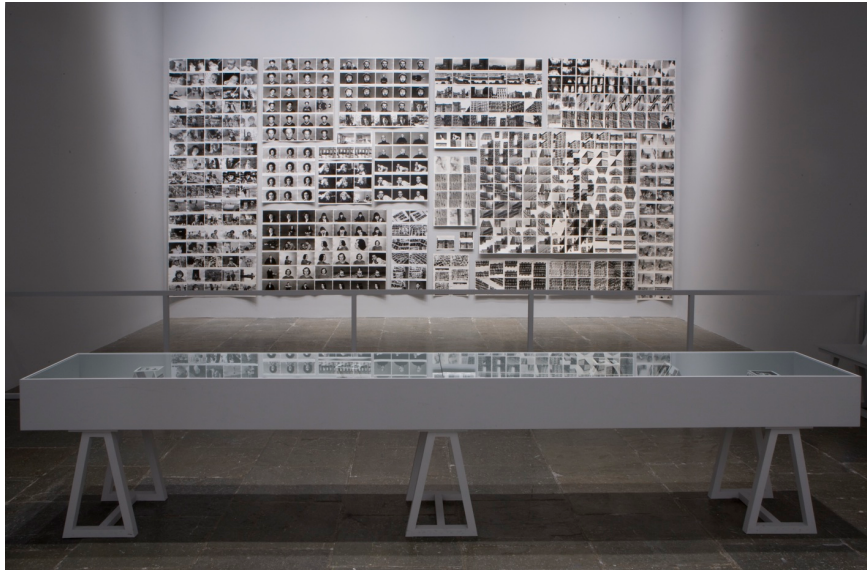


Abb. 88 Babette Mangolte, „How to Look...“ Installationsansicht in der Whitney Biennale in New York 2010



Abb. 89 Babette Mangolte, „Rushes P.S. One Dismantle“, 2009 Installationsansicht in der 1602 Broadway Gallery 1602, New York

Alle Fotografien Babette Mangoltes stehen unter dem © Babette Mangolte. Genehmigung wurde eingeholt.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Bibliographie

Sigrid Adorf, Eine Frage der Geste? in: Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem.*, (Hg.) Hemma Schmutz und Tanja Widmann, Generali Foundation Wien Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004

Jackie Apple, Performance Art is Dead: Long live Performance Art! in: High Performance, Volume 17 Nr. 2, Sommer 1994

Ronald Argelander, Photo-Documentation, An Interview with Peter Moore, The Drama Review, TDR, Vol. 18, No. 3, September 1974

Aleida Assmann, Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, C.H. Beck Kulturwissenschaft München 1999

__Dies., Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften, (Hg.) Lutz Musner, Gotthart Wunberg, Kulturwissenschaften Forschung - Praxis - Positionen, Edition Parabasen, Wiener Universität Verlag, IFK Wien 2002

Julie Ault, Alternative Art New York, 1965 - 1985, The Drawing Center, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002

Philip Auslander, From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism, Routledge London und New York, 1997

__Ders., Liveness: Performance in a Mediatized Culture, Routledge London 1999

__Ders., Die Performativität der Performancedokumentation, in: After the Act Die (Re) Präsentation der Performancekunst, in: After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 3, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

__Ders., The Performativity of Performance Documentation, in: Performance Art Journal, Nr. 84, New York 2006

Jan Avgikos, Robert Whitman, Dia Chelsea New York, Artforum, November, 2003

Doris Bachmann Medick, Cultrual Turns Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Rowohlts enzyklopädie, 2006

Thomas Elsaesser und Adam Baker (Hg.), Early Cinema: Space, Frame, Narrative, British Film Institute London 1990

Mieke Bal, Memory Acts: Perforaming Subjectivity, Performance Research Vol. 5 Nr. 3, Taylor & Francis, London, 2000

Sally Banes, Dream Time in a Warehouse, Village Voice, 23 November 1982

__Dies., Terpsichore and Sneakers: Postmodern Dance, University Press of New England, Hannover New Hampshire, 1987

__Dies., Grand Union: The Presentation of Every Day Life as Dance, in: Dance Research Journal, Vol. 10, Nr. 2, Frühling Sommer 1978

__Dies., Greenwich Village 1963, avant-garde performance and the effervescent body, Duke University Press, New York, 1993

__Dies., Subversive Expectations, Performance Art and Paratheater in New York, 1976 - 85, The University of Michigan Press Ann Arbor, 1989
Roland Barthes, Die Helle Kammer, Bemerkungen zur Fotografie, suhrkamp 1642, Frankfurt a. M., 1989

__Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, suhrkamp 1367, Frankfurt a. M., 1982
Andre Bazin, Was ist Kino? Bausteine einer Theorie des Films (1958), Dumont Verlag Schauberg Köln 1975

Jean Baudrillard, The Precession of Simulacra, in: Art After Modernism, (Hg.) Brian Wallis und Marcia Tucker, The New Museum of Contemporary Art und Godine Publishers New York, 1984

Carrie Lambert Beatty, „Moving Still: Mediating Yvonne Rainer’s „Trio A““, OCTOBER No. 89, Sommer 1999, October Magazine, MIT Cambridge, Massachusetts und London, 1999

__Dies., Yvonne Rainer’s Media Performance and the Image, 1961- 73, Dissertation am Department Art and Art History, Stanford University Press California 2002

__Dies., Time Management, After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 3, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

__Dies., Documentary Dialectics: Performance Lost and Found, in: Live Art on Camera: Performance and Photography, (Hg.) Alice Maude Roxby, John Hansard Gallery, Southampton, 2006

__Dies., Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2008

__Dies., Against Performance Art, Artforum, May 2010

Hans Belting, Bild-Anthropologien, Wilhelm Fink Verlag München, 2001

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, edition Suhrkamp 28, Frankfurt a. M., erste Auflage 1963

__Ders., Über den Begriff der Geschichte, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften Bd. 1 suhrkamp 932, Frankfurt a.M., 1974

__Medienästhetische Schriften, suhrkamp, 1601, Frankfurt a. M., 2002

Susan Bennett, Theater Audiences, A theory of production and reception, Routledge London und New York, 1997

Claire Bishop, Antagonism and Relational Aesthetics, in October 110, MIT Press Cambridge Massachusetts, Herbst 2004

__dies., The Social Turn: Collaboration and its Discontents, Artforum, New York, Februar 2006

Robert Blackson, Once More . . . With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture Art Journal; Spring 2007

Robin Blaetz, Women’s Experimental Cinema, critical Frameworks, (Hg.) dies., Duke University Press Durham and London, 2007

Jennifer Blessing, Gina Pane’s Witnesses: Audience and Photography, in: On Archiving and Archiving, (Hg.) Richard Gough and Heike Roms, Performance Research, Vol. 7 Nr. 4, Taylor und Francis, Ltd London, 2002

David Bordwell, Figures Traced in Light, On Cinematic Staging, California University Press, Berkeley und Los Angeles, 2005

Pierre Bourdieu, *Photography A Middle-brow Art*, Stanford University Press, Berkeley und Los Angeles, California, 1990

Gabriele Brandstätter, *The Crisis of Representation*, in: *Ballet International Tanz Aktuell*, Heft 8/9, 1994

Horst Bredekamp und Franziska Bröns, *Fotografie als Medium der Wissenschaft Kunstgeschichte. Biologie und das Elend der Illustration. Bildforscher: Die Kunstgeschichte auf dem Weg zur Bildwissenschaft*, in: *Iconic Turn Die Neue Macht der Bilder*, (Hg.) Christa Maar und Hubert Burda, DuMont Literatur und Kunst Verlag Köln 2004

Sabine Breitwieser (Hg.), *Occupying Space*, Sammlungskatalog der Generali Foundation Wien, Generali Foundation Wien 2003

David Briers, *Some Notes on the Relation of Photography / Performance*, in: *Creative Camera*, Issue No. 238-240, The Leagrave Press London Dezember, 1984

Stuart Brisley, *The Photographer and the Performer*, in: *Live Art on Camera: Performance and Photography*, (Hg.) Alice Maude Roxby, John Hansard Gallery, Southampton, 2006

Virginia Loring Brooks, *The Art and Craft of Filming Dance as Documentary*, Dissertation Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University 1981

__Dies., *Restoring the meaning in cinematic movement: What is the Text in a Dance Film?*, in: *IRIS Journal of theory on image and sound*, Nr. 9 Frühling 1989

Sabeth Buchmann, *Ökonomien der Zeit in zeitgenössischen künstlerischen Subjekt- und Produktionsentwürfen*, in: *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, (Hg.) Karin Gludovatz mit Martin Peschken, Verlag Reimer Verlag Berlin, 2004

__Dies., *Denken Gegen das Denken, Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, b_books, Reihe Polypen Berlin, 2007

Johanna Burton, *Repeat Performance*, Johanna Burton on Marina Abramovic's Seven Easy Pieces, *Artforum* v.44 Nr. 5, Januar 2006

Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in: *Writing on the Body: Female embodiment and Feminist Theory*, (Hg.) Katie Conboy, Columbia University Press, New York 1997

Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge London und New York, 1996

Noel Carroll, *The Moving Camera: A Series of Performance and Video Collaborations*, *Dance Magazine*, New York, März, 1985

__Dies., *Performance*, in: *Formations 3*, Vol. 3, No.1, (Hg.) University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1986

__Dies., *Interpreting the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge und London, 1998

__Dies., *Moving and Moving, From Minimalism to Lives of Performers*, *Millennium Film Journal*, 2000

Jean Francois Chevrier, *Documentary, Document, Testimony...* in: *Document Now! Reflect* Nr. 4, Nai Publishers und Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, 2005

Barbara Clausen, Drawing Languages, in: Joan Jonas, Five Works, (Hg.) Valerie Smith, Queens Museum of Art, New York, 2003

__Dies., Interview mit Joan Jonas, 3. Mai 2003, in: __dies., Joan Jonas: „Lines in the Sand“, 2002, Analyse von Joan Jonas künstlerischer Auseinandersetzung mit Mythos und Autorschaft, Diplomarbeit Institut für Kunstgeschichte Universität Wien, 2003

__Dies., Wir schreiben die Geschichte Selber und sind dafür Verantwortlich, in: Let's Twist Again, (Hg.) Carola Dertnig und Stefanie Seibold, DEA Verlag, 2006

__Dies. After the Act, in: After the Act Die (Re) Präsentation der Performancekunst, in: (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Verlag moderner Kunst Nürnberg, 2006

__Dies., Crossroads Dancing, in: Joan Jonas Time Lines Transparencies in a Dark Room, (Hg.) Bartomeu Mari, MACBA Barcelona, 2007

__Dies., Performance - Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung, in: Performance im Bild und im medialen Übergang, (Hg.) Anja Manfredi, Fotogalerie Wien, Fotobuch Nr. 43/2009

Lynne Cooke, Robert Whitman: Playback, in: Robert Whitman: Playback, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003

__Dies., The Seismograph and the Medium, in: Joan Jonas, The Shape, the Scent, the Feel of Things, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Dia Art Foundation New York, 2006

Roger Copeland, Postmodern Dance Postmodern Architecture, Postmodernism, in: Performing Art Journal, PAJ 19, Vol. VII, Nr. 1, New York, 1983

Holland Cotter, Performance Art Preserved, In the Flesh“ Weekend Arts from The New York Times, Freitag 12. März, 2010, Seite C25

Laura Cottingham, The Feminist Continuum, Art After 1970, in: The Power of Feminist Art, (Hg.) Norma Broude und Mary Garrard, Abrahms New York, 1999

Jonathan Crary, Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture, The MIT Press Cambridge 1999

Douglas Crimp, De-Synchronization in Joan Jonas's Performances, in: Joan Jonas Scripts and Descriptions 1968-1982, (Hg.) Douglas Crimp, University Art Museum UCLA Berkeley 1983

Douglas Crimp, Über die Ruinen des Museums, Verlag der Kunst Dresden Basel, 1996

Jan Cohen Cruz (Hg.), Radical Street Performance: An International Anthology, Routledge London und New York, 1998

Hubert Damisch, Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes, in: Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, (Hg.) Herta Wolf, suhrkamp 1598, Frankfurt a. M., 2002

Guy Debord, Society of the Spectacle, Rebel Press London, 2004

Gilles Deleuze, Das Bewegungs-Bild, Kino 1, suhrkamp 1288, Frankfurt a. M., 1997

__Ders., Das Zeit Bild, Kino 2, suhrkamp 1289, Frankfurt a. M., 1997

Jacques Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, Randgänge der Philosophie, Passagen Verlag, Wien, 1988

Carola Dertnig, *Nachbilder einer ungleichzeitigen Gegenwart*, (Hg.) Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais, Skarabæus Verlag, Innsbruck, 2006

Michael Diers, *Fotografie Film Video*, Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Fundus Verlag 162, Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2006

Vera Dika, *Recycled Cutlure in Contemporary Art and Film*, The Uses of Nostalgia, Cambridge University Press Cambridge und New York, 2003

Steve Dixon, *Digits, Discourse, and Documentation: Performance research and hypermedia*, Drama Review, Cambridge, Massachusetts, V. 43, Nr. 1 T161 Frühling, 1999

Mary Ann Doane, *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator*, Screen, Vol. 23, Nr.(3-4), September/October 1982

_____, *The Emergence of Cinematic Time, Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts und London, 2002

Sherill Dodds, *Dance on Screen, Gernes and Media from Hollywood to Experimental Art*, Palgrave Macmillan Press, New York, 2001

Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden*, Bd 3. Wilhelm Fink Verlag München 2001

Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 1, (Hg.) Herta Wolf, Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt a.M., 1998

Douglas Eklund, *The Pictures Generation 1974 - 1984*, Metropolitan Museum of Art, New York Ausstellungskatalog, Yale University Press New Haven und London, 2009

William A. Ewing, *The Fugitive Gesture Dance Photography*, Thames and Hudson London und New York, 1987

VALIE EXPORT, *Aspects of Feminsit Actionism*, New German Critique, No. 47, Frühling Sommer, 1989

Doug Hall und Sally Jo Fifer, *Illuminating Video Art, An Essential Guide to Video Art*, Aperature/BAVC, 1990

Russel Ferguson, *Introduction: Invisible Center*, in *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, (Hg.) ders., MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 1990

Richard Foreman, *Plays and Minifestos*, (Hg.) Kate Davy, The Drama Review Series, New York University Press, New York, 1976

Jeanie Forte, *Women's Performance Art: Feminsim and Postmodernism*, Theatre Journal, Vol. 40, Nr. 2, Mai, 1988

Hal Foster, *Ein archivalischer Impuls*, in: *The Artist as...*, (Hg.) Matthias Michalka, Theorie Band 02, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

Susan Leigh Foster, *Reading dancing: bodies and subjects in contemporary American Dance*, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1986

Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, suhrkamp 96, Frankfurt a.M., 1995

___Ders., Archäologie des Wissens, suhrkamp 356, Frankfurt a. M., 1973

Peter Frank, Performance Art in New York, Approaching the Eighties, Performing Arts Journal, PAJ 10/11 (Vol IV, No. 1 und 2) New York, 1979

Sondra Horton Fraleigh, Aesthetic perception in Dance, in: Aesthetics and Dance, (Hg.) Carolyn E. Thomas, National Dance Association, Reston Virginia, 1980

Marion Scharmann-Frank, Die Interaktion von Körper und Bild - Performance und Video bei Ulrike Rosenbach, in: Beiträge zur Kunst und Medientheorie, (Hg.) Hans Belting und Ulrich Schulze, Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Hatje Cantz Verlag, Stuttgart, 2000

Michael Fried, Art and Objecthood (1967). in: Minimal Art, (Hg.) Gregory Battcock, Dutton Press, New York 1995

Bettina Funcke, Pop oder Populus, Kunst zwischen High und Low, Band 36, Verlag der Buchhandlung Walther König Köln, 2007

Lizbeth Goodman and Jane de Gay, The Routledge Reader in Politics and Performance, Routledge London und New York, 2000

Peter Geimer, Theorien der Fotografie zur Einführung, Junius Verlag Hamburg, 2009

___Ders., Ich werde bei dieser Präsentation weitgehend abwesend sein. Roland Barthes am Nullpunkt der Fotografie, Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, (Hg.) Anton Holzer, Heft 114, Jonas Verlag Marburg, 2009

Adrian George, Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) ders., Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003

Helen Gilbert, Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre, in: Textual Studies in Canada 10–11, 1998

Melanie Gilligan, The beggar's pantomime: Melanie Gilligan on performance and its appropriations, Artforum International, Sommer 2007

Christine Geldhill, Recent Developments in Feminist Film Criticism, Quarterly Review of Film and Video, Vol. 3, Issue 4, Herbst 1978, Seite 457 - 493

Karin Gludovatz, Auf den Spuren des Realen Kunst und Dokumentarismus, (Hg.) dies., Reihe Theorie Band 01, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2004

___Dies., Arbeit an den Bildern der Geschichte. Alain Resnais, Nuit et Brouillard (1955), in: Fotogeschichte Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Nr. 106/2007 (Hg.) Anton Holzer, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, Marburg, 2007

Abigail Solomon-Godeau, Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie, Band 2, suhrkamp wissenschaft 1599, Frankfurt a.M., 2003

Erving Goffman, in: The Presentation of Self in Everyday Life, Doubleday Anchor New York, 1959

Marianne Goldberg, Trisha Brown, U.S. Dance, and Visual Arts, Composing Structure, in: Trisha Brown Dance and Art in Dialogue, 1961 - 2001, (Hg.) Hendel Teicher, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2001

Roselee Goldberg, Performance Art: From Futurism to the Present, Thames and Hudson London 1979

- ___Dies., Performance -- Art for All?, in; Art Journal, Vol. 40, No. 1/2, Herbst Winter 1980
- ___Dies., Performance: Live Art Since the 1960s, Abrahms New York, 1998
- ___Dies., Laurie Anderson, Abrahms New York, 2000, Seite 127
- ___Dies. Lost Histories, Hidden from History, Performance Art and the Imagination, in: „Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) Adrian George, Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003
- ___Dies., Performance Anxiety, Artforum International New York, April 2004
- ___Dies., Art After Hours, Downtown Performance, in: in: The Downtown Book, The New York Art Scene 1974 - 1984, Grey Art Gallery New York University, New York, Princeton University Press, Princeton und Oxford, 2006
- Nelson Goodman, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1997
- Götz Großklaus, Medien-Bilder: Inszenierung der Sichtbarkeit, Suhrkamp 2319, Frankfurt a. M., 2004
- Malcolm Le Grice, Abstract Film and Beyond, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1977
- Christoph Grunenberg (Hg.), art, lies, and video tape: exposing performance, Ausstellungskatalog, TATE, Liverpool 2003
- Stuart Hall, Representation, Cultural Representations and Signifying Practices, (Hg.) ders., Culture, Meida and Identities, The Open University, Sage Publications, London, 1997
- Adrian Heathfield, Alive, in: LIVE Art and Performance, (Hg.) ders., Routledge London und New York, (2004)
- Leslie Hill, Sufragettes Invented Performance Art, in: The Routledge Reader in Politics and Performance, (Hg.) Lizbeth Goodman und Jane de Gay, Routledge London New York, 2000
- Susan Hiller, Anthropology into Art: Susan Hiller Interviewed by Sarah Kent and Jacqueline Morreau, in: Women's Images of Men, Pandora Press London, 1990
- Barbara Clausen und Achim Hochdörfer, Wieder und Wider: Performance Appropriated, Folder zur Ausstellung, 2006, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2006, Siehe www.mumok.at/fileadmin/.../wiederundwiderperformanceappropriatedD.pdf abgerufen am 20.6.2010
- Eva Hohenberger, Bilder des Wirklichen, Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, (Hg.) dies. Verlag Vorwerk 8 Berlin 1988
- Chrissie Iles, Into the Light, The Projected Image in American Art 1964 - 1977, Whitney Museum of American Art, New York, Abrams New York, 2001
- Christian Janecke, Performance und Bild, Performance als Bild, Fundus Verlag Berlin 2004
- Ludwig Jäger, Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik, in: Transkribieren – Medien/Lektüre, (Hg.) Ludwig Jäger und Georg Stanitzek, Wilhelm Fink Verlag, München 2002
- ___Ders., Störungen und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen, in: Performativität und Medialität, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag München, 2004
- ___Ders. Text-Bild Verständnisse, Asymmetrien, Festschrift für Daniela Hammer Tugendhat, Universität für Angewandte Kunst Wien, 2006

Amelia Jones, „Presence" in absentia: experiencing performance as documentation - performance art focusing on the human body in the early 1960s through the 1970s“, *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century., Winter, 1997

__Dies., *Body Art/Performing the Subject*. Minnesota University Press, Minneapolis, 1998

__Dies., (Hg.) und Andrew Stephenson, *Performing the Body / Performing the Text*, Routledge London und New York, 1999.

__Dies., *Survey, The Artist's Body*, (Hg.) dies. mit Tracey Warr , *The Artist's Body*, Phaidon Press, London und New York, 2000

__Dies., (Hg.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge New York und London, 2003,

__Dies., *Self/Image, Technology, Representation and the Contemporary Subject*, Routledge London und New York, 2006

Carol A. Jones, *Staged Presence, on performances and politics*, Artforum International, Mai 2010, www.artforum.com, abgerufen am 26.5. 2010

David Joselit, *Feedback, Television Against Democracy*, MIT Press Cambridge Massachusetts, 2007

Deborah Jowitt, *Time and the Dancing Image*, W. Morrow Publishers, New York, 1988

T. Nikki Cesare und Jenn Joy, *Performa/(Re)Performa*, *TDR/The Drama Review* 50, No. 1, New York, 2006

Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, suhrkamp 538, Frankfurt a.M., 1966

Dorothea von Hantelmann und Marjorie Jongbloed, *I Promise it's Political, Ein Gang durch die Ausstellung*, Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Köln, 2002

Anke te Hessen, *Der Zeitungsausschnitt Ein Papierobjekt der Moderne*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M., 2006

Rose Hill, *Dance: activity, image and concept*, in: *Dance Spectrum*, (Hg.) Diana Theodores Taplin, Otium Publications, Waterloo Ontario, 1982

John Howell, *Judson The Attitude*, in: *Alive The New Performance Magazine*, Juli/August 1982

Tom Holert, *Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit*, in: *Imagineering, Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, (Hg.) Ders., Jahresring 47 Jahrbuch für moderne Kunst, Oktagon, Köln 2000

Walburge Hülk, *Paradigma Performativität?, Avantgarde-Medien-Performativität, Inszenierungs und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, (Hg.) Marijana Erstic, Gregor Shcuhlen, Tanja Schwan, transcript Verlag Bielefeld, 2005

Birgit Joos, *Das nicht enden wollende Bild. Aspekte der Dauer innerhalb von Performances, Momente im Prozess*, in: *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, (Hg.) Karin Gludovatz mit Martin Peschken, Verlag Reimer Verlag Berlin, 2004

Andrea Juno, *Angry Women*, (Hg.) Andrea Juno and V. Vale, Re/Search Publications San Francisco, 1991

Ann E. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Routledge London 1983

Janet Kaplan, Deeper and Deeper: Marina Abramović, Art Journal, Sommer 1999

Allan Kaprow, Assemblage, Environments & Happenings, Abrams New York, 1965

__Ders., Essays on the Blurring of Art and Life, (Hg.) Jeff Kelley, Expanded Edition, California University Press, Berkeley und Los Angeles, 2003

Nick Kaye, Art into Theater. Performance Interviews and Documents, (Hg.) ders., Howard Academic Publishings, OPA Amsterdam 1996

__Ders., Site-Specific Art, performance, place and documentation, Routledge London und New York, 2000

Sarah Kember, The Shadow of the Object, Photography and Realism, in: The Photography Reader, (Hg.) dies., Routledge London und New York, 2003

Jeff Kelley, Childsplay, The Art of Allan Kaprow, California University Press, Berkeley und Los Angeles, 2004

Helene Keyssar, The Toil of Thought: On Several Non-Fiction Films by Women, in: Beyond the Document Essays on Non-Fiction Film, (Hg.) Charles Warren, Wesleyan University Press Hanover und London, 1998

Michael Kirby, Happenings, An Illustrated Anthology, E.P. Dutton Publications, New York, 1965

Michal Kobińska, Historical Archives, Events and Facts: History Writing as Fragmentary, in: On Archiving and Archiving, (Hg.) Richard Gough and Heike Roms, Performance Research, Vol. 7 Nr. 4, Taylor und Francis, Ltd London, 2002

Doris Kolesch, Ästhetik der Präsenz: Theater Stimmen, in: Ästhetik der Inszenierung, Hg. Josef Früchtel und Jörg Zimmermann, Aesthetica edition suhrkamp 2196, Frankfurt am Main, 2001

__Dies. und Annette Jael Lehman, Inter/Aktionen? Selbstinszenierung und Medialisierung bei Bruce Nauman, Joan Jonas und Vito Acconci, in: After the Act Die (Re) Präsentation der Performancekunst, in: (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien und Verlag moderner Kunst Nürnberg, 2006

Timo Klemola, Frame, Look and Movement, The Phenomenology of Dance, Ballet International Nr. 2, 1991

Reinhart Koselleck, Begriffsgeschichten, suhrkamp 1926, Frankfurt a. M., 2006

__Ders., Zeitschichten. Studien zur Historik, suhrkamp 1656, Frankfurt a. M., 2000

Richard Kostelanetz, Interview mit Robert Whitman, in: The Theater of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed Means Presentations, 1968, RK Editions New York, Wiederauflage 1980

Liz Kotz, Words To Be Looked At, Language in the 1960s Arts, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2007

Rolf H. Krauss, Walter Benjamin und der neue Blick auf die Fotografie, in: Fotografie Denken, (Hg.) Gottfried Jäger, Kerber Verlag Bielefeld, 2001

Rosalind Krauss, Video: The Aesthetics of Narcissism, in: October Magazine, Vol. 1, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, Februar 1976

__Dies., Notes on the Index: Seventies Art in America Part 2, October Magazine, Vol. 4 August 1977, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, August 1977

__Dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 1985

__Dies., *Das Photographische, Eine Theorie der Abstände*, Wilhlem Fink Verlag, München, 1998

Sybille Krämer, Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung“ gegründete Konzeption des Performativen. Zur Einführung, in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) dies. Wilhelm Fink Verlag, München 2004

__Dies., *Das Medium als Spur und als Apparat*, in: *Medien, Computer, Realität: Zur Veränderung unserer Wirklichkeitsvorstellungen durch die Neuen Medien*, suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 2000

__Dies., Was Tut Austin, indem er über das Performative Spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie, in: *Performativität und Praxis*, (Hg.) Jens Kertscher und Dieter Mersch, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003

Jens Kertscher und Dieter Mersch, *Performativität und Praxis*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2003

Christiane Kuhlmann, *Bewegter Körper - Mechanischer Apparat*, Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 20er Jahren, Deutsches Tanzarchiv Köln, Peter Lang Verlag, Köln, 2001

Antonia Lant, *Haptical Cinema*, October 74, Fall 1995, The MIT Press Cambridge

Teresa de Lauretis, *Aesthetics and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, New German Critique, Nr. 34, Winter 1985

__Dies., Strategien des Verkettens. Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer, in: Yvonne Rainer, *Talking Pictures Filme Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde*, Kunstverein München, Passagen Verlag, Wien 1994

__Dies., *Die Technologie des Geschlechts* (1983), in *Vermittelte Weiblichkeit*, Hg. Elvira Schleich, Hamburger Edition Hamburg 1996

__Dies., *Das Subjekt/ Sujet der Phantasie*, in: *Privileg Blick*, (Hg.) Chrisitan Kravagna, Edition ID - Archiv, Berlin 1997

Pamela M. Lee, *Bare Lives*, in: *X-Screen, Film Installationen und Aktionen in den 1960er und 1970er Jahren*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004

__Dies., *Chronophobia, On Time in the ART of the 1960s*, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2004

__Dies., *Split Decision, Pamela M. Lee on the Demise of the Slide Projector*, Artforum November 2004, Seite 47

Annette Jael Lehmann, *Mediated Motion*, in: *Performativität und Medialität*, (Hg.) Sybille Krämer, Wilhelm Fink Verlag, München 2004

André Lepecki, *Inscribing Dance*, in: *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, (Hg.) ders., Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2004

Erika Fischer Lichte, *Grenzgänge und Tauschhandel*, Auf dem Wege zu einer performativen Kultur, in: *Performanz, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, (Hg.) Uwe Wirth, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1575, Frankfurt am Main 2002

__Dies., *Ästhetik des Performativen*, suhrkamp 2373, Frankfurt a. M., 2004

__Dies., Was verkörpert der Körper des Schauspielers?, Sybille Krämer, 2004

__Verkörperung/Embodiement, Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie, Verkörperungen, (Hg.) dies., A. FRancke Verlag Tübingen und Basel, 2001

Lucy R. Lippard, Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s, Art Journal Vol. 40, No. 1/2, Herbst/Winter 1980

__Dies., Talking Pictures, Silent Words, Yvonne Rainer's Recent Movies, in: Art in America, Nr 65, Mai/Juni, New York, 1977

__Dies., Art and Politics, Questions on a Politicized Performance Art, Art in America, Oktober 1984

__Dies., Trojan Horses: Activist Art and Power, in: Art after Modernism: Rethinking Representation, (Hg.) Brian Wallis, New York: New Museum of Contemporary Art, New York, 1984

__Dies., Six Years: the dematerialization of the art object, University of California Press Berkeley 2. Auflage, 1997

Richard Lorber, Experiments in Videodance. Photographs by Babette Mangolte, in: Dance Scope, Herbst/Winter 1977/1978 Vol. 12, Nr. 1, 1978

Sven Lüttikens, Secret Publicity: Essays on Contemporary Art, NAI Publishers Rotterdam, 2005

Scott MacDonald, A Critical Cinema, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1988

__Ders., Avant-Garde Film: Motion Studies, Cambridge University Press, Massachusetts, 1993

William Hirst und David Manier, The Diverse Forms of Collective Memory, in: Kontexte und Kulturen des Erinnerns, Maurice Halbwachstund das Paradigma des kollektiven Erinnerns, (Hg.) dies., UVK Konstanz, 2002

Alice Maude Roxby, Me and My Camera(person), in: art, lies, and video tape: exposing performance, (Hg.) Christoph Grunenberg, Ausstellungskatalog, TATE, Liverpool 2003

__Dies., Live Art on Camera: Performance and Photography, (Hg.) dies., John Hansard Gallery, Southampton, 2006

Thomas Macho, Kultur ist eine Ordensregel. Zur Frage nach der Lesbarkeit, in: Kunst/Konstruktionen, (Hg.) Lutz Musner, Gotthart Wunberg, Kulturwissenschaften Forschung - Praxis - Positionen, Edition Parasiten, Wiener Universität Verlag, IFK Wien 2002

Ivone Margulies, Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday, Duke University Press Durham and London 1996

__Dies., Hin zu einem körperlichen Kino: Theatralität in Chantal Akermans Filmen der 70er Jahre, deutsche Übersetzung www.mediaartnet.org/themen/kunst_und_kinematografie/akerman, 7 September, 2009

Bonnie Marranca, The Theatre of Images, Drama Book Specialist, New York, 1977

Eileen McGarry, Documentary, Realism, and Women's Cinema, in: Women and Film, No. 7, Sommer 1975

Jack C. Ellis und Betsy A. McLane, A New History of Documentary Film, continuum New York und London, 2005

Dieter Mersch, Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine 'negative' Medientheorie, in Sybille Krämer, Performativität und Medialität, (Hg.) dies. Wilhelm Fink Verlag, München 2004

Petra Maria Meyer, Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im Theatralen Spiel mit Spiegeln, in: Inszenierung von Authentizität hrsg. Erika Fischer Lichte und Isabell Pflug, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, aus der Reihe Theatralität I, 2000

Matthias Michalka, Shoot at the Audience!, Projektion und Partizipation in den späten 1960er Jahren, in: X-Screen, Film Installationen und Aktionen in den 1960er und 1970er Jahren, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2004

Anette Michelson, Bodies in Space, Artforum, Vol.7 No. 6, February, Artforum 1969

__Dies., Yvonne Rainer - Part I: The Dancer and the Dance, Artforum, Vol. XII, No. 5, Januar 1974

__Dies., Yvonne Rainer - Part II: Lives of Performers, Artforum, Vol. XII No. 6, Februar 1974

__Dies., About Snow, in: October Magazine 8, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1979

Hanno Milessi, Zur Fotografie im Wiener Aktionismus, Dissertation Universität für Angewandte Kunst Wien, 1998

Harland Miller, Photography in the Frame, Vogue London, Oktober 2006

Jack Mitchell, Dancescape: The Real Story Behind a Historic Photograph, in: Dance Magazine, Dezember 2000

Catherine Moseley, Conception. Conceptual Documents 1968 - 1972, Norwich Gallery Norwich School of Art and Design, Norwich und Article Press, Norwich, 2001

Robert Morris, „Notes on Sculpture“ (1966-67), in: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1993

Susan Buck-Morss, Dialektik des Sehens, Walter Benjamin und das Passagen Werk, suhrkamp 1471, Frankfurt a. M., 2000

John Mueller, Films: Six Myths About Dance Films, Dance Magazine, New York, 1975

__Ders., Watching an American Screen Original: Astaire-style Film, Dance Magazine, LVIII, 5 Mai 1985

Ulrike Müller, Work The Room A Handbook of Performance Strategies, OE und b_books, Berlin, 2006

Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975), in: Film and Theory. An Anthology, (Hg.) R. Stam und T. Miller, Blackwell Publishers Massachusetts 2000

Paula Murphy, Documentation of Performance Art, College and Research Library News, Chicago, V. 53, Nr. 4, April, Illinois, 1992

Robert Nelson, The Slide Lecture, or The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction, Critical Inquiry, Vol. 26, No. 6, Frühling 2000

Mignon Nixon, *After Image*, *October Magazin*, Vol. 83, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, Winter 1998

__Dies., *Mündliche Geschichte(n)*, Silvia Kolbowski und die Dynamik der Übertragung, in: Silvia Kolbowski, *Inadequate...Like...Power*, Seccesion Wien und Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004

Bill Nichols, *Documentary Film and the Modernist AvantGarde*, *Critical Inquiry*, Vol. 27, No. 4, Sommer 2001

Ruth Noack, *Inszenierte Existenzen in der Kunst der siebziger Jahre*, in: *Double Life, double life Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst* (Hg.) Sabine Breitwieser, Generali Foundation Wien, 2001

Kathy O'Dell, *Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document and the 1970s*, in: *Performance Research* 2 (1), p. 73-81, Routledge, London, 1997

__Dies., *Behold!* in: *Live Art on Camera: Performance and Photography*, (Hg.) dies., John Hansard Gallery, Southampton, 2006

Joachim Paech, *Die Anfänge des Films in der Populären Kultur*, in *ders.: Literatur und Film*, Metzler Verlag Stuttgart 1988

James Peterson, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*, Wayne State University Press, Detroit, 1994

Anja Osswald, *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970* Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas, Gebrüder Mann Verlag, Berlin, 2003

Leslie Hill und Helen Paris, *The Guerilla Guide To Performance Art*, Continuum London und New York, 2001

Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York London 1993

__Dies., *The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80*, in: *WACK! Art and the Feminist Revolution*, (Hg.) Cornelia Butler und Lisa Gabrielle Mark *Ausstellungskatalog The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles und MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2007

Adrian Piper, *Meta Kunst 1975 - 1980: Die Politische Dimension von Kunstobjekten*, in: Adrian Piper, *seit 1965 Metakunst und Kunstkritik*, (Hg.) Sabine Breitwieser, Generali Foundation, Wien 2002

Michaela Pöschl, Kurt Kren. *Die Aktions-Filme. Schnitt und Perversion*, Tectum Verlag, Marburg 2000

__Dies., Otto Muehl. Kurt Kren. *Angespritzte Ärsche und Arschlöcher*, in: *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, (Hg.) Barbara Clausen, *Theorie Band 03*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

Griselda Pollock, *Feminsim and Modernism*, in: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970 - 1985*, Pandora Press, London, 1987

__Dies., *Vision and Difference*, Routledge London und New York, 1988

Fred Orton und Griselda Pollock, *Jackson Pollock, Painting and the Myth of Photography*, in: *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Manchester, 1996

Larry Qualls, Performance/Photography, Performing Arts Journal, PAJ No. 49, The John Hopkins University Press, Baltimore Marikland, 1995

Yvonne Rainer, Ein Quasi Überblick über einige „minimalistische“ Tendenzen in den quantitative minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle oder: Eine Analyse von Trio A. (1966) in: Minimal Art: eine kritische Retrospektive, (Hg.) Gregor Stemmerich, Fundus Verlag Dresden Basel 1995

__Dies., Work 1961 - 173, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1974

__Dies., Interview with Trisha Brown A Conversation about „Glacial Decoy“, October Magazine 10, MIT Press Cambridge Massachusetts, Herbst 1979

__Dies., A Woman Who...., Essays Interviews and Scripts, (Hg.) Bonnie Marranca und Gautam Dasgupta, PAJ Book, The John Hopkins University Press, Baltimore und London, 1999

__Dies., Filmskript Lives of Performers, in: Yvonne Rainer, Talking Pictures Filme Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde, Kunstverein München, Passagen Verlag, Wien 1994

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, suhrkamp 2318, Frankfurt a.M., 2003

Steve Reich, Wavelength by Michael Snow, in: Presence and Absence - Films of Michael Snow, (Hg.) Jim Sheddan, Art Gallery of Ontario, Toronto, Knopf Canada, 1995

Michael Renov, The Subject of Documentary, Minnesota University Press, Minneapolis, 2004

B. Ruby Rich, Yvonne Rainer: Eine Einführung , in: Yvonne Rainer, Talking Pictures Filme Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde, Kunstverein München, Passagen Verlag Wien, 1994

Mark Franko and Annette Richards, Actualizing Absence: The Pastness of Performance, in: Acting On The Past, (Hg.) dies., Wesleyan University Press, Hannover und London, 2000

Judith Rodenbeck, Cult of Lateral Thinking Joan Jonas, in: Modern Painters, New York Februar, 2007
Stefan Römer, FAKE Künstlersiche Strategien des Fake, Kritik von Original und Fälschung, DUMONT Köln, 2001

Ann Rorimer, New Art in the 60s and 70s Redefining Reality, Thames and Hudson London und New York, 2001

Claudia Rosiny, Videotanz, Panorama einer intermedialen Kunstform, Chronos Verlag, Bern, 2003

Maira Roth, The Amazing Decade: Women and Performance Art in America, 1970 - 1980, (Hg.) dies., Women's Art Journal, Vol. 8, Nr. 1 Frühling Sommer, 1987

__Dies., A History of Performance, Art Journal, Vol. 56, Nr. 4, Winter, 1997

Claire Rousier, Être ensemble: figures de la communauté en danse depuis le XXe siècle, Centre National de la Danse, Paris 2003

Henri Schoenmakers, Stefan Bläske, Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hg.), Theater und Medien, Grundlagen - Analysen - Perspektiven Eine Bestandsaufnahme, transcript Kultur und Medientheorie, Bielefeld 2008

Nicolas Pethes und Jens Ruchatz, Gedächtnis und Erinnerung, Ein interdisziplinäres Lexikon, (Hg.) dies., Rowohlt's enzyklopädie, 2001

Mark C. Rump, Denkbilder und Denkfotografien, Übereinstimmungen und Unterschiede in den Ansätzen Walter Benjamins und Vilém Flussers, in: Fotografie Denken, (Hg.) Gottfried Jäger, Kerber Verlag Bielefeld, 2001

Michael Rush, Video Art, Video and the Conceptual Body, Thames and Hudson London und New York, 1999

Gerald Echterhoff und Martin Saar, Einleitung, Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses Maurice Halbwachs und die Folgen, in: Kontexte und Kulturen des Erinnerns, Maurice Halbwachstund das Paradigma des kollektiven Erinnerns, (Hg.) dies., UVK Konstanz, 2002

Jessica Santone, Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History, Leonardo, Vol. 41, No. 2, MIT Press Cambridge Massachusetts 2008

Henry M. Sayre, The Object of Performance, The American Avant-Garde since 1970, The University of Chicago Press, Chicago und London, 1992

__Ders., SCARS Painting, Photography, Performance, Pornography and the Disfigurement of Art, in: Performing Arts Journal, Vol. 16, No. 1, Bodies of Work, John Hopkins University Press Baltimore Maryland, 1994

Mirjam Schaub, Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare, Wilhlem Fink Verlag München, 2003

Richard Schechner, The Decline and Fall of the (American) Avant Garde, in Performing Arts Journal, PAJ 15, Vol. V, Nr. 3, 1981

__Ders., Theater and Anthropology, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985

__Ders., Performance Theory, Routledge London und New York, 3. Auflage, 2003

Thorsten Scheid, Fotografie als Metapher, Zur Konzeption des Fotografischen im Film, Medien und Theater Neue Folge Band 4, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 2005

Carolee Schneemann, More Than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings. (Hg.) Bruce R. McPherson. (Hrsg.) 2. Aufl. Kingston, NY 1997, 1. Aufl. Documentext, New Paltz, N.Y. 1979,

__Dies., Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects. MIT Press, Cambridge, Mass. 2003

__Dies., Carolee Schneemann - Performance Photographs from the 70s. Carolina Nitsch Photograph Projects, New York, 2009

Paul Schimmel, Leap into the Void: Performance and the Object, in: Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, (Hg.) ders., Thames and Hudson, Los Angeles, 1998

Eva Schmidt, Tanzen Sehen, (Hg.) Eva Schmidt, Revolver Verlag Frankfurt a. M., 2007

Rebecca Schneider, Archives Performance Remains, Performance Research 6, Nr. 2, 2001

__Dies. Solo, Solo, Solo, in: Art after Criticism: New Responses to Art and Performance, (Hg.) Gavin Butt, Blackwell Publishing, Ltd, 2005

Eva Schürmann, Sehen als Praxis, suhrkamp 1890, Frankfurt a. M., 2008

Gregory Scott, Banes and Carroll on Defining Dance, Dance Research Journal 29/1, Spring 1997,

Joan Scott, Evidence of Experience, Critical Inquiry, Vol. 17, Nr. 4, Summer 1991

Martin Seel, Inszenieren als Erscheinenlassen: Thesen über die Reichweite eines Begriffs , in: Ästhetik der Inszenierung, (Hg.) Josef Fruchtl und Jörg Zimmermann, suhrkamp 2196, Frankfurt a. M. 2001

Michel Serres, Der Parasit, Suhrkamp 677, Frankfurt a.M. 1987

Simon Sheik, Positively Trojan Horses Revisited, E-Flux Journal Nr. 9, Oktober, 2009, siehe <http://www.e-flux.com/journal/view/81> abgerufen am 10.6.2010

Richard Shusterman, Performing Live, Cornell University Press, Ithaca und London, 2000
Eve Kosowsky Sedgwick, Queer Performativity, Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham, Duke University Press, North Carolina, 2003

Robert Siegle, Writing Downtown, in: The Downtown Book, The New York Art Scene 1974 - 1984, Grey Art Gallery New York University, New York, Princeton University Press, Princeton und Oxford, 2006

Kaja Silverman, The Accoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Indiana University Press, 1988

Joan Simon, Scenes and Variations: An Interview with Joan Jonas, in: Art in America, 7, Juli 1995

P. Adams Sitney, Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-1978, Oxford University Press Oxford 1974

Sharon Smith, The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research, (1972) in: Feminist film theory: a reader, (Hg.) Sue Thornham, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999

Jenni Sorkin, Envisioning High Performance, Art Journal, Vol. 62, No. 2, Sommer 2003

Nancy Spector, A Note on Photography: Documentation as Artforum, in: A Rose is a rose is a rose: Gender Performance in Photography, (Hg.) Jennifer Blessing, Guggenheim Museum New York, 1997

Yvonne Spielmann, Video, Das reflexive Medium, suhrkamp1739, Frankfurt a.M., 2005

Gregor Stemmrich (Hg.), Kunst/ Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für Moderne Kunst, Oktagon Verlag Köln 2001

Gina Pane in einem Interview mit Effie Stephano, Performance of Concern, Art and Artists Magazin, April 1973, No. 85, London 1973

Hito Steyerl, Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Verlag Turia und Kant, Wien, 2008

Kristine Stiles, Uncorrupted Joy: International Art Actions, in: Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979, (Hg.) Paul Schimmel., Thames and Hudson, Los Angeles, 1998

Katharina Sykora, Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie, Köln 1999

Dies., Der autobiografische, der fotografische und der Filmische Pakt, Raymond Depardon, Reporters (1981), in: Fotografie im Dokumentarfilm, Heft 106, Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte der Ästhetik der Fotografie, Hg. Anton Holzer, Wien, Jonas Verlag für Kunst und Literatur, 2007

John Tagg, The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988

Amy Taubin, A Woman's Medium, Artforum Online, 23. Januar, 2009, abgerufen am 20.5. 2010 <http://www.artforum.com/film>

Frank Thiess, Der Tanz als Kunstwerk, Delphin Verlag München, 1920

David Bordwell and Kristin Thompson, Film History – An Introduction, McGrawHill University of Wisconsin - Madison, 2002

Marcia Tucker, Choices: Making An Art of Everyday Life, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986

Daniela Hammer Tugendhat, Kunst/Konstruktionen, (Hg.) Lutz Musner, Gotthart Wunberg, Kulturwissenschaften Forschung - Praxis - Positionen, Edition Parabasen, Wiener Universität Verlag, IFK Wien 2002

Dies., Das Sichtbare und das Unsichtbare: Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Böhlauscher Verlag, Köln Weimar Wien, 2009

Philip Ursprung, Grenzen der Kunst, Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art, Verlag Silke Schreiber München, 2001

Jan Verwoert, Dokumentation als künstlerische Praxis, in: Springerin, Band XI Heft 3, Herbst, 2003, Reality Art

Yvonne Volkert, Double Life, Double Life Identität und Transformation in der zeitgenössischen Kunst (Hg.) Sabine Breitwieser, Generali Foundation Wien, 2001

Monika Vykoukal, VALIE EXPORT und Peter Weibel, <http://foundation.generali.at> abgerufen am 10.6.2010 in: Occupying Space, (Hg.) Sabine Breitwieser, Sammlungskatalog der Generali Foundation Wien, Generali Foundation Wien 2003

Anne M. Wagner, Performance, Video and the Rhetoric of Presence, October Magazine Nr. 91, Winter MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2000

Bernhard Waldenfels, Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt a. Main, Suhrkamp 2000

Jonathan Walley, From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer's Transition from Dance to Film, Dezember 2001, abgerufen 20.6. 2010 in <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/rainer.html>

Simon Shepherd and Mick Wallis, Drama/Theater/Performance (Hg.) dies., Routledge London New York 2006

Brian Wallis, What's Wrong With This Picture?, in: The Downtown Book, The New York Art Scene 1974 - 1984, Grey Art Gallery New York University, New York, Princeton University Press, Princeton und Oxford, 2006

Jonathan Walley, From Objecthood to Subject Matter: Yvonne Rainer's Transition from Dance to Film, Senses of Cinema, Dezember 2001, <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/18/rainer.html>, abgerufen am 20.6.2010

Frazer Ward, Some Relations between Conceptual and Performance Art, in: Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century, Winter 1997

Tracey Warr, Image as Icon: Reconsidering the Enigma, in: „Art, Lies and Videotape: exposing performance, (Hg.) Adrian George, Ausstellungskatalog, Tate Liverpool, Liverpool, 2003

Samuel Weber, *Theatricality as Medium*, Fordham University Press, New York 2004

Peter Weibel und VALIE EXPORT (Hg.), *Wien: Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, KohlekunstVerlag, Frankfurt am Main, 1970

__Ders., *Die Frage der Fotografie im Wiener Aktionismus als Frage nach Autor und Autonomie in der Fotografie*, in: *Die Zukunft der Bilder Medienentwicklung und Recht 25 Jahre VG Bildkunst*, (Hg.) Gerhard Pfennig, VB Bildkunst und Michael Schwarz, Verlag Steidl Göttingen 1993

Werner Weihsman, *Programmheft für die Filmreihe Urbanität und Ästhetik, Screening Manhattan*, 21. 27 Januar 2000, Filmhaus Stöbergasse, keine Seitenangabe

Liz Wells, *The Photography Reader*, (Hg.) dies., Routledge London und New York, 2003

Sigrid Schade und Silke Wenk, *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: *Genus Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Alfred Körner Verlag Stuttgart, Band 492, 1995

Silke Wenk, *Zeigen und Schweigen. Der kunsthistorische Diskurs und die Diaprojektion*. in: *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. (Hg.) Sigrid Schade und Georg Christoph Tholen, Wilhelm Fink Verlag München 1999

James Westcott, *When Marina Abramovic Dies, A Biography*, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2010

Michael Wetzel, *Unter Sprachen - Unter Kulturen. Walter Benjamins „Interlinearversion“ des Übersetzens als Inframedialität*, in: *Medien in Medien*. (Hg.) Claudia Liebrand und Irmela Schneider, Du Mont Verlag Köln 2002

Britta B. Wheeler, *The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art As Democratic Culture, 1970 - 2000, Sociological Perspectives*, Vol. 46, Nr. 4, *Media Popular Culture and the Arts*, University of California Press Berkeley und Los Angeles, Winter 2003

Anne Whitehead, *Memory, The New Critical Idiom*, Routledge London und New York, 2009

Robert Whitman, „A Statement“, in: Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, E.P.Dutton New York 1965

__Ders., *Two Works by Robert Whitman, Prune Flat (1965) und Light Touch (1976)*, (Hg.) ders., Dia Art Foundation, 512 West 19th Street New York, Broschüre 1980 (Aufführungen 4, 5, 6, 11, 12, 13. Dezember 1982)

__Ders., *Zitat in der Chronologie*, in: Robert Whitman: *Playback*, (Hg.) Lynne Cooke, Karen Kelly, Bettina Funcke, Dia Art Foundation New York, 2003

__Ders., *Light Touch*, *October Magazine* 4, MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, Herbst, 1997

David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge und New York, 2003

Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams, *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, (Hg.) diess., University Publications of America, Frederick Maryland, 1984

Julia Bryan-Wilson, *Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970*, in *Art Bulletin* 89, Nr. 2, Juni 2007

Martha Wilson, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) practice at the End of This Century, Art Journal, Vol. 56, No.4, Winter 1997

Uwe Wirth, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: Performanz, zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1575, Frankfurt a. M., 2002

Robert Pincus-Witten, Vito Acconci and the Conceptual Performance, Artforum, New York, April 1972

Micheal Huxley und Noel Witts (Hg.), The Twentieth Century Performance Reader, 2. Edition, Routledge London und New York, 2002

Catherine Wood, Extraordinary Dance, 01 02 Art Monthly, Nr. 252, Dezember und Januar, London 2002

__Dies., Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle, MIT Press Cambridge Massachusetts und London, 2007

Colin Counsell und Laurie Wolf, Performance Analysis. an introductory coursebook, Routledge London und New York, 2001

Volker Wortmann, Authentisches Bild und Authentisierende Form, Herbert von Halem Verlag, Köln 2003

Gene Youngblood, Expanded Cinema, Dutton, New York 1970

Amy Bingaman, Lise Sanders und Rebecca Zorach, Embodied Utopias. gender, social change and the modern metropolis, (Hg.) dies., Routledge London und New York, 2002

Bibliographie Babette Mangolte

Texte von Babette Mangolte

Movement, Motion, Velocity and Stillness in Filming Dance, in: Between Zones On the representation of the Performative and the Notation of Movement (Hg.) Raphael Gygax und Heike Munder, JRP Ringier Zurich, 2010

Archeology: The 1978 Original Installation, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Installationstext 2010

Archeology: the Origins of the Prints, 2010 Whitney Biennial, New York, Whitney Museum of American Art, Installation Information Text 2010

The Contemporary Moment, Ausstellungstext zu „How to Look“ 2010, Whitney Biennale, Whitney Biennale of American Art, New York 2010

Rushes P.S. One Dismantle, Text zur Ausstellung siehe www.babettemangolte.com abgerufen am 20.5. 2010

Stuart Sherman, Performer and Performance Artist, Fotografien, in: Mousse Magazine # 23, Italy www.moussemagazine.it , 2009

Life in Film: Babette Mangolte, Frieze Magazine, Nr. 117, London, September 2008

Künstlerstatement für “When Things Cast No Shadow” Ausstellungskatalog der 5. Berlin Biennale, (Hg.) Adam Szymczyk und Elena Filipovic, Kunstwerke Berlin, Verlag JRP Ringier, Zürich 2008

Wiederabdruck von My History (The Intractable), ursprünglich October 86, Fall 1998, The MIT Press Cambridge, in: Live Art On Camera, Performance and Photography, (Hg.) Alice Maude-Roxby, John Hansard Gallery, Southampton 2007

After Words to My History (The Intractable), in: Live Art On Camera, 2007

Handmade, a conversation between Alice Maude Roxby and Babette Mangolte, in: Live Art On Camera, 2007

Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Fläche organisiert, in: After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 03, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Englisch und Deutsch, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

Programnotizen für die Babette Mangolte Retrospektive „Camera Je“ im Anthology Film Archives, New York, 2004

A propos de La Chambre, Hangin’ Out Yonkers, Hotel Monterey et Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, films by Chantal Akerman, in: Chantal Akerman, Auto Portrait en Cineaste, published by Cahiers du Cinema & Centre George Pompidou, Paris 2004

Living somewhere and how I made two of my films, Programmnotizen für die Ausstellung Ciné Lumière im French Institute, London Juni 2004

Afterward: A Matter of Time: Analog versus Digital, the perennial question of shifting technology and its implications for an experimental filmmaker’s odyssey, in: Camera Lucida, Camera Obscura, Essays for Annette Michelson, Amsterdam University Press 2003, Französische Übersetzung in: Traffic # 50 Spring 2004 (Paris) und auf Deutsch in Frauen und Film Herbst, 2004 (Berlin)

On the Making of Water Motor, a dance by Trisha Brown filmed by Babette Mangolte, Dieser Text aus dem Jahr 2003 von Babette Mangolte ist abrufbar auf www.babettemangolte.com 19.05.2010

My History (The Intractable), October 86, Fall 1998, The MIT Press Cambridge Massachusetts und New York, 1998

Breaking Silence, Forty Years Later, Beitrag für den Ausstellungskatalog anlässlich der Robert Bresson Filmretrospektive, Toronto International Film Festival Group, 1998, Wiederabdruck in Trafic # 65. POL, Paris, Frankreich, Frühling, 2008

Moving Pictures, A Dance Photography Portfolio, Lois Greenfield, Performance Art Journal 13 Vol. 5, Nr. 1, 1985

Babette Mangolte and Robert Whitman Discussing Photographs of Whitman Series, 30. Juni 1976, Unveröffentlichtes Archivmaterial aus dem Mangolte Archiv, 1976

Texte über und Interviews mit Babette Mangolte:

Kristina Köhler, „Nothing Looks Like Live“ ? The Performative on the Boundary between Dance and Film in the Work of Maya Deren and Babette Mangolte, in: Between Zones On the representation of the Performative and the Notation of Movement (Hg.) Raphael Gygax und Heike Munder, JRP/Ringier Zurich, 2010

Jenelle Porter, Dance with Camera, Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Art at University of Pennsylvania, Philadelphia, 11 September, 2009 bis 21. März, 2010

William Smith, Babette Mangolte, Katalog der Whitney Biennial 2010, Whitney Museum of American Art, Abrams New York

Holland Cotter, At a Biennial on a budget, Tweaking and Provoking, New York Times, February 26, 2010

Jerry Saltz, Change We Can Believe In, The Whitney Biennial is thoughtful, humanly scaled, and blessedly low on hype New York Magazine, February 24, 2010

Aimee Walleston, Five From the Whitney Biennial: Babette Mangolte, Siehe <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/finer-things/2010-02-19/five-from-the-whitney-biennial-babette-mangolte/> abgerufen am 20.5. 2010

Barbara Clausen, Performing Histories: Why the Point is Not to Make a Point, Afterall A Journal of Art, Context and Enquiry, Heft Nr. 23, Antwerp, London, Seville, Frühling 2010

Babette Mangolte in conversation with Elena Filipovic, Afterall A Journal of Art, Context and Enquiry, Heft Nr. 23, Antwerp, London, Seville, Frühling 2010

Johanna Burton, Broadway 1602, Artforum International, New York, Januar 2009

Sabine Breitwieser, Best of 2008, Artforum International, New York, Dezember 2008

Babette Mangolte Interview mit Lina Bertucci, Being Right in the Middle of It, Falsh Art Nr. 258, Mailand, Januar Februar 2008

Kristine Marx, The Shifting Axis of Symmetry: Babette Mangolte, Spaces to See, Stories to Tell, Performance Art Journal 89, May 2008, (Hg.) Bonnie Marranca, New York

Anela Partek, Review Berlin Quand les choses n'ont pas d'ombres 5e Biennale d'art Contemporain, ArtPress, Paris, Mai 2008

Anke Kempkes, Text zur Ausstellung Spaces to See, Stories to Tell, Gallery Broadway 1602, New York 26. Juni bis 2. September, 2007

Philip Brophy, Body of Work, Babette Mangolte's Documentary "Seven Easy Pieces" listens closely to Marina Abramovic, Film Comment, November/Dezember, New York, 2007

Brian Sholis, Babette Mangolte Broadway 1602, Artforum International, Oktober 2007

Madeleine Bernstorff, Prozesshafte Performance: Selbstgeißelung galore: Babette Mangoltes Film Seven Easy Pieces by Marina Abramovic im Forum Expanded, TAZ 15.02.2007

Ein Gespräch zwischen Joan Jonas und Babette Mangolte, in: After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art, (Hg.) Barbara Clausen, Theorie Band 3, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2006

Malcolm Turvey, A Neutral... Average Way of Looking at Things, in: Framework, The Journal of Cinema & Media 45.1, Frühling, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, Frühling 2004

Brian Price, Their Secret Garden: Babette Mangolte's Les Modèles de Pickpocket, in: Framework, Frühling 2004, Vol. 45. No. 1, 2004

Interview Babette Mangolte, Brian Price und Drake Stutesman, in: Framework, The Journal of Cinema & Media 45.1, Frühling 2004, Wayne State University Press, Detroit, Michigan, 2004

Minda Martin mit Babette Mangolte, Interview, in: Cinemad: Issue #7, July 2003 www.cinemad.org

Scott MacDonald, Re-Envisioning the American West: Babette Mangolte's The Sky on Location, James Benning's North on Evers, Oliver Stone's Natural Bom Killers, and Ellen Spiro's Roam Sweet Home, in: The Garden in the Machine, (Hg.) ders., University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 2001

Madeleine Bernstorff, Einleitung, Programmheft der Filmreihe „The Camera: Je or La Camera: I, Babette Mangolte Kamera und Regie“, präsentiert von Blickpilotin e.V. im Kino Arsenal, Berlin, 6. - 30. Januar, 2000

__dies., Gated Communities und Visible Cities, ein Film von Babette Mangolte, Frauen und Film, # 61, March 2000

Veronica Rall, Vor dem Spiegel Babette Mangoltes Filme, Frankfurter Rundschau, Samstag 29. Januar, 2000

Alexander Kluge, "Wir Sind ALLE ANDROGYN / Babette Mangolte" ein Filmportrait, DCTP, Düsseldorf

Gerald Echterhoff, Mind Moving: Eine Gemeinschaftsausstellung von Joan Jonas, Babette Mangolte und Yvonne Rainer, in: Springerin No. 38, 1999

Interviewtranskript Janet Bergstrom und Babette Mangolte in Los Angeles, Archiv Babette Mangolte, New York, 1997, erschien im selben Jahr unter dem Titel: La femme a la camera in: Il Cinema di Chantal Akerman (33 Mostra Internazionale de Nuovo Cinema) Dino Audino Editore, Venedig

Unveröffentlichtes Interview von Alice Kloege mit Babette Mangolte vom 24. September, 1999 Archiv Babette Mangolte, New York, 1996

Unveröffentlichtes Interview von Connie Shortes mit Babette Mangolte, Archiv Babette Mangolte, New York, 1996

Jim Hoberman, Pick of the Week, Village Voice, New York, 8. Mai, 1993

Scott MacDonald, Interview mit Babette Mangolte. in: A Critical Cinema, Interviews with independent filmmakers, Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1988

Fred Camper, In the eye of the beholder, Chicago Reader, Chicago Illinois, November, 1988

Artists Talk on Art 3.05.1985, The Photographer and Performance: Art Or Documentation, Robert McElroy, Peter Moore, Babette Mangolte, Paula Court, Donna McAdaams, and Barbara Moore, unveröffentlichtes Manuskript der Diskussion aus Mangoltes Archiv New York, 1985

Scott MacDonald, Interview mit Babette Mangolte, Points of View, Afterimage, Vol. 12 Nr. 1&2, Sommer 1984

Babette Mangolte, Cinematographer and Film Maker in Discussion with Jackie Lansley, in: Dance Now, No. 21, März, 1982

D. Ranvaud, The Cold Eye (My Darling Be Careful), Monthly Film Bulletin, The British Film Institute, London, Juli 1982

Peter Cook, What Maisie Knew, Monthly Film Bulletin, The British Film Institute, London, Juli 1982

Camera Obscura Interview with Babette Mangolte, Camera Obscura, Nr. 3/4, University of California Berkeley, Sommer, 1979

Wendy Perron, Exporting Soho, The Soho Weekly News, December 30, 1979

Jim Hoberman, Controlling Influences, Village Voice, New York 16.. Oktober, 1978

J.C. Biette, Girlfriends, Camera: Je, Cahiers du Cinema, Paris, November 1978

Constance Penley, What Maisie Knew: Childhood as Point of View, Babette Mangolte, Camera Obscura, Nr. 1, Vol.2, Duke University Press, 1977

Richard Eder, Play of Manty Titles Follows Them All, The Cast, New York Times, 24. Dezember, 1977, abgerufen am 20.05. 2010 www.nyt.com

NYT Film Critics, Maisie and Sub Rose Shown at Whitney, New York Times, 15. Januar, 1976, abgerufen am 20.05. 2010 www.nyt.com

Yvonne Rainer, Kristina (For a Opera), Filmskript und Fotoessay Babette Mangolte, in: Interfunktionen Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen, Nr. 12, (Hg.) Benjamin Buchloh, B.H.D. Buchloh, Köln, 1975

L.Skorecki, Toulon 12e Festival du Jeune Cinema, Cahiers du Cinema, Paris, September Oktober 1975

Babette Mangolte

Biographie

Filmography/Filme

1975 What Maisie Knew

58 Minuten, 16mm s/w Film, New York

Mit Epp Kotkas, Kate Manheim, Saskia Noordhoek-Hegt, Linda Patton, Yvonne Rainer, Jerry Bauman, James Barth, John Erdman und Philip Glass

Music: "Etudes Symphoniques" von Schumann, "Flute solo" von Jon Gibson

1975

Edinburgh Film Festival, Scotland

Toulon Film Festival, Toulon, France

The Whitney Museum of American Art, New York

Pacific Film Archive, Berkeley, California

1999

Williams College, MASS

"The American Century. Part II (1950-2000)", Whitney Museum, New York, NY

Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Joan Jonas, Babette Mangolte, Yvonne Rainer“, Galerie Nagel und British Council, Köln

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

„What She Said: Some Feminisms on Film“, Donnell Library, New York

2002

California Institute of the Arts, Los Angeles

Sarah Lawrence College, NY (Mangolte Film Series)

2004

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, NY

2006

„Lives of Performers: Art, Film, Performance Around 1970“, Dia Beacon Summer Screening, Beacon New York

2007

Whitney Museum Film Series Light Camera Action „Artists' Films for the cinema“

2008

Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy", Leipzig

Cinemaniac / 2008, Pula, Kroatien

2009

Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, Bordeaux

1976 (Now), or Maintenant entre parentheses

10 Minuten, 16mm Film, Farbe, New York

mit Linda Patton und James Barth

2000

Filmretrospektive „Babette Mangolte Kamera und Regie“, organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

2004

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, New York

2007

„So Young but So Cold“ Galerie Broadway 1602, New York

2008

Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy", Leipzig

„PRESENCE „ Teil der Filminstallation bei der 5. Berlin Biennale KunstWerke, Berlin
Gruppenausstellung Michael Benevento Gallery in Santa Monica

„Cinemaniac / 2008“, Pula, Kroatien
2009

„Whatever Happened to Sex in Scandinavia?“, Office for Contemporary Art Norway, Oslo

„6 Artists, 3 Shows“, Vilma Gold, London

„Clueless“, Manifatture Tabacchi, Turin

1977 The Camera: Je, or La Camera: I

Koproduziert mit INA, 88 Minuten, 16mm Farbe und s/w, New York

1978

Edinburgh Film Festival, Edinburgh

Pacific Film Archive, Berkeley

1987

French Television, TFI, France

„Cineprobe“, Museum of Modern Art, New York

1994

The National Gallery, Washington, DC

1996

University of Texas, Austin, Texas

1998

New York University, New York

1999

„The American Century. Part II (1950-2000)“, Whitney Museum, New York, NY

Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Joan Jonas, Babette Mangolte, Yvonne Rainer“,

Galerie Nagel und British Council, Köln

2000

Filmretrospektive „Babette Mangolte Kamera und Regie“, organisiert von der Deutschen Kinematek
in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und
Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

„Screening Manhattan“ Filmhaus Stöbergasse, Wien

2002

Sarah Lawrence College, NY (Mangolte Film Series)

2002

„Fate of Alien Modes“, Ausstellung, Secession, Wien

2004

The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective, Anthology Film Archives, NY

„Fate of Alien Modes“, Ausstellung, ZKM Center for Art & Media, Karlsruhe

2007

„Spaces to See, Stories to tell“, Einzelausstellung Galerie Broadway 1602, NY

Whitechapel Gallery organized by Benjamin Cook LUX films, London, UK

2008

„Cinemaniac / 2008“, Pula, Kroatien

„Between the Still and the Moving Image“ Whitney Museum of American Art, NY

2009

Museum of Contemporary Art (MACBA), Barcelona

1978 Water Motor

9 Minuten, 16mm Film, s/w, Choreographie und Tanz von Trisha Brown, New York

1999

„The American Century. Part II (1950-2000)“, Whitney Museum, New York, NY

Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Joan Jonas, Babette Mangolte, Yvonne Rainer“,

Galerie Nagel und British Council, Köln

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinematek
in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und
Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

„Visioni Contemporanee“ Lucca, Italy
 „Trisha Brown Thirty Years“ Anniversary Gala
 2002
 Addison Gallery of American Art, Andover
 2003
 „Body on Screen Body of Work International“, Art Festival, Melbourne, Australia
 Trisha Brown: Dance and Art in dialog. 1961-2001, Touring exhibition
 „Trisha Brown: Dance and Art in Dialog. 1961-2001“ Tang Museum, Skidmore College, Saratoga Springs und Contemporary Art Museum, Houston
 2004
 „Trisha Brown: Dance and Art in Dialog. 1961-2001“, New Museum for Contemporary Art, New York und Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle
 „The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, New York
 „Trisha Brown Early Work (1965-1979)“, DVD by ARTPIX Notebooks
 2005
 Lighthouse and NW Film Center Portland, Oregon
 „Culturgest“, Lisbon, Portugal
 2006
 „Gala for Trisha Brown“ at Cinematheque de la Danse, Paris Getty Research Center Movement and the Visual Arts
 „Lives of Performers: Art, Film, Performance Around 1970“, Dia Beacon Summer Screening, Beacon New York
 2007
 Big Muddy Film Festival, Southern Illinois University in Carbondale Illinois
 „Slow Dancing“, Lincoln Center Festival, Aussenraum Filmvorführung
 2008
 Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Leipzig, Germany
 Screening at Cinematheque de la Danse in Paris, 8 September 2008
 2009
 Barcelona, Museum of Contemporary Art (MACBA)
 „Dance with Camera“, curated by Jenelle Porter, ICA University of Pennsylvania
 2010
 „While Bodies Get Mirrored – An Exhibition about Movement, Formalism and Space“, Migros Museum, Zurich

1979 There? Where?

8 Minuten, 16mm Farbfilm, San Diego, California
 Stimmen: Judith Spiegel, Babette Mangolte, Cameron Bishop and Louis Hock

1979
 Hyeres Film Festival, France
 1993
 Café Cinema, San Diego, California
 1994
 Art Center, Pasadena, California
 2000
 „Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinemathek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer
 2004
 Ciné Lumière French Institute in London
 „The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, NY
 2005
 „Topographie Im Blick.“ Filmische Konstruktion von Orten, Panterburg, Münster
 Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin
 2006
 University of Buffalo Film Series, The Inventing Space of Cinema organized by Carolyn Koebbel
 2008
 Arsenal Kino, Deutsche Kinemathek, Berlin

1980 The Cold Eye (My Darling be Careful)

90 Minuten, 16mm s/w Film, Skript James Barth, New York

Mit Kim Ginsberg, George Deem, Power Boothe, Saskia Noordhoek-Hegt, Ela Troyano, James Barth, Maggie Grynastyl und Valda Setterfield

1981

Edinburgh Film Festival, Scotland

Berlin Film Festival, West Germany

San Diego Film Festival, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California

1994

Kino 46/Kommunalkino Bremen, Germany

1999

Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung Mind Moving: Joan Jonas, Babette Mangolte, Yvonne Rainer in der Galerie Nagel in Köln und dem British Council in Köln

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

2004

The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective, Anthology Film Archives, NY

2008

Arsenal Kino Berlin Deutsche Kinemathek

1982 The Sky on Location

78 Minuten, 16mm Farbfilm, koproduziert mit dem Zweiten Deutschen Fernsehen, Köln

„on location in the American west“ B.M.

1983

Edinburgh Film Festival, Scotland

Toronto Film Festival, Toronto, Canada

Broadcast on German Television

1984

WNET, Channel 13 Independent Focus, New York

The National Gallery, Washington, DC

1998

Anthology Film Archives, New York

1999

“Landscape in Motion” Ausstellung, Milan, Italy

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

“Women and the Avant Garde” Ausstellung Whitney Museum of American Art, NY

2002

Sarah Lawrence College, New York (Mangolte Film Series)

2004

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, NY

„Utopia Station“, Filmmuseum, München

2005

Filmhaus Kino Köln

Topographie Im Blick. Filmische Konstruktion von Orten, Münster

Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin

2008

Arsenal Kino Berlinale Deutsche Kinemathek, Berlin

2009

OCA, Office of Contemporary Art Norway, Oslo, Norway

2010

Blind Spot Lab, New York

1991 Visible Cities

31 Minutes, 16mm Farbfilm, San Diego, California

Mit Archer Martin and Christine Berry, Musik by Michael Pelz-Sherman

1992

Oberhausen Film Festival, Germany

Melbourne Film Festival, Australia

Toronto Festival of Festivals, Toronto, Canada

The New Festival, premiered in New York

1993

National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario

Café Cinema, San Diego, California

1994

Art Center, Pasadena

The National Gallery, Washington D.C.

1995

North Carolina State University Chapel Hill, North Carolina

UCLA Film Archives (Second International Documentary Congress), Los Angeles

1996

University of Texas, Austin, Texas

University of Chicago, Illinois

1997

Virginia Film Festival, Virginia

1998

Screening at New York University, New York

„Baustop.randstadt“ Berlin Group Exhibition

1999

„Retrospective Babette Mangolte“, Nagel Gallery, Köln

„Videonale“, Bonn

„Visible Cities“ Filmfestival Oberhausen, Oberhausen

„MOV / CIT / IES“ Wien Vienna, Austria organized by Judith & Ralph Wieser

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen

Kinematik in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

2001

Architecture Show October 2001, MAK Schindler House, Los Angeles

2002

California Institute of the Arts

2004

Ciné Lumière French Institute in London

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective,“ Anthology Film Archives, NY

2005

Topographie Im Blick. Filmische Konstruktion von Orten, Panterburg, Münster

1993 Four Pieces by Morris

94 Minuten, 16mm Farbfilm mit Ton, New York

Mit Site: Andrew Ludke, Sarah Tomlinson (Original Besetzung 1964 Robert Morris, Carolee Schneeman) – Arizona: Andrew Ludke (Original Besetzung 1963 Robert Morris) –

21:3: Speaker Michael Stella Voice Robert Morris (Original Besetzung 1963 Robert Morris) –

Waterman Switch: Pamela Weese, Susan Blankensop, Michele Pogliani (Original Besetzung 1965

Lucinda Child, Yvonne Rainer, Robert Morris)

1994

Anthology Film Archives, New York City, New York

„Robert Morris Retrospektive“, Guggenheim Museum, New York

The National Gallery, Washington, DC
1995

Centre Georges Pompidou, Paris, France
1999

Upcoming UGBH show on Olympia, part of Challenging Art Series
“Filmretrospektive Babette Mangolte”, Nagel Gallery, Koln, Germany
Williams College, Massachusetts

2000

„Babette Mangolte Kamera und Regie“, Filmretrospektive organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin

2002

Sarah Lawrence College, NY (Mangolte Film Series)
Art, lies and Videotapes, Exposing Performance Show, Tate Liverpool, UK

2004

The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective, Anthology Film Archives, NY

2005

After the Act, MUMOK, Wien und Tanzquartier Wien
Festival Temps des Images October 2005 (organized by Luisa Ramos from Duplaceda)

2008

Hochschule für Musik und Theater “Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig, Germany

Seoul 2008

2008-2009

Die Lucky Bush, curated by Imogen Stidworthy, MuKHA - Museum Van Hedendaagse kunst
Antwerpen, Belgium

2001 Les Modèles de Pickpocket

DVD, 54 Minuten, Frankreich, Österreich, Mexiko, Französisch mit Untertitel
Mit Martin LaSalle Marika Green, Pierre Leymarie

2002

Sarah Lawrence College, NY (Mangolte Film Series)

2003

Filmmuseum Wien

2004

Cinematexas in Austin Texas

Film Center Gene Siskel Theater in Chicago, Illinois

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“ Anthology Film Archives, NY

Gwangju Film Festival, Korea (September)

Dongguk University, Film Graduate School, Seoul Korea

2005

Lighthouse and NW Film Center Portland, Oregon

University of Wisconsin, Milwaukee Film Department, Milwaukee

California Institute of the Arts, Valencia

Melbourne Cinematheque, Melbourne

2007

Big Muddy Film Festival, Southern Illinois University in Carbondale Illinois

2004 Roof and Fire Piece

Single Channel Video Edit von „Roof Piece“, 1973

Mit Trisha Brown Dance Company

2004

Trisha Brown Early work (1965-1979) DVD by ARTPIX Notebooks (Fall 2004)

2006

„Gala for Trisha Brown“ at Cinematheque de la Danse in Paris

Fresno Metropolitan Museum, Fresno

Sowie in sämtlichen Ausstellungen Siehe Ausstellungen

2007 Seven Easy Pieces by Marina Abramović

HD Cam SR 5.1 surround sound, 93 minutes, Edition auf DVD - Distribution, März 2010 (NTSC & PAL)

Mit Marina Abramović

2007

Berlinale Berlin Film Festival Selection Forum

The Images festival in Ontario, Canada

Image Forum Festival, Verschiedene Spielorte in Japan

Jerusalem Film Festival, Jerusalem, Israel

Era New Horizons, Wroclaw, Poland

Melbourne International Film Festival, Melbourne

Kunst Film Biennale, Köln

London Film Festival, London

Rome Film Festival, Rom

Havana Film Festival, Havana

2008

Rotterdam Film Festival, Rotterdam

“The Art of Participation 1950 to Now” San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

“re-act feminism” Akademie der Künste, Berlin

2009

Centre George Pompidou, Paris

2007 Yvonne Rainer AG Indexical with a little help from H.M.

Digital Betacam NTSC and PAL masters, 45 minutes

Choreographie Yvonne Rainer (nach George Balanchine's Agon)

Music is by Igor Stravinsky and Henry Mancini.

Mit Pat Hoffbauer, Emily Coates, Sally Silvers und Pat Catterson.

2007

Uraufführung: V Dance Festival in der Tel Aviv Cinematheque J

2008

Screening at Cinematheque de la Dance in Paris Teil eines Programmes von Mangolte's Tanzfilmen

2009

Evening at Ecole des Beaux Arts, Paris, France

2010/2011

Yvonne Rainer Retrospektive im British Film Institute, London

2007 Film Portrait of Richard Serra,

Aufgenommen in 16mm Farbfilm 1977 und auf Digital Betacam Tape neu geschnitten, 6 Minuten

Mit Richard Serra

2007

„Spaces to See, Stories to Tell“ in der Galerie Broadway 1602, NY

2008 Yvonne Rainer RoS Indexical

Digital Betacam NTSC and PAL masters, 42 minutes

Choreographie Yvonne Rainer

Musik: Igor Stravinsky, „Riot at the Rite“, Courtesy BBC, London

Mit Patricia Hoffbauer, Sally Silvers, Emily Coates, and Pat Catterson.

2009

Evening at Ecole des Beaux Arts, Paris, France

Centre George Pompidou, Paris, France

2010/2011

Yvonne Rainer Retrospektive im British Film Institute, London

Film and Video Documentation/ Film und Videodokumentationen

1973

Babette Mangolte, „Calico Mingling“ (Lucinda Childs), 1973, 9 Minuten 50 Sekunden, 16mm s/w Film

1976

Robert Rauschenberg exhibition at the Smithsonian Institute, National Gallery of Fine Arts, Washington, D.C.

1978

Robert Rauschenberg exhibition (works from Captiva) at the Vancouver Art Gallery, Vancouver

1985

The Making of "Lateral Pass," choreography by Trisha Brown, music by Peter Zummo, set design by Nancy Graves, Minneapolis, Minnesota

1995

„Robert Wilson, Visionary of the Theater,“ CD-ROM collaborative project with Paul Kaiser on Robert Wilson. Dokumentationsmaterial von „Einstein on the Beach,“ Riverbed Media, New York

Retrospectives/Filmretrospektiven

1994

„The Films of Babette Mangolte,“ (Visible Cities, The Sky on Location, Four Pieces by Morris, The Camera: Je (La Camera: I), National Gallery, Washington D.C.

1999

Filmretrospektive im Rahmen der Ausstellung „Mind Moving“ in der Galerie Nagel in Köln und dem British Council in Köln, (What Maisie Knew, The Camera:Je, The Cold Eye, Visible Cities und Four Pieces by Morris)

2000

Filmretrospektive „Babette Mangolte Kamera und Regie“, organisiert von der Deutschen Kinematek in Berlin und dem Filmmuseum in München, in Zusammenarbeit mit Kino Hamburg und Blickpilotin von Madeleine Bernstorff and Klaus Volkmer

2002

Filmretrospektive Babette Mangolte, Sarah Lawrence College, New York

2004

„The Camera Je, A Babette Mangolte Retrospective“, Anthology Film Archives, New York

Collections/Sammlungen

„What Maisie Knew“

Histoire du Cinema, Centre Georges Pompidou, Paris

New York Public Library, Donnell Branch, New York

National Library of Australia, Canberra

Pacific Film Archives, San Francisco, California

„The Camera: Je, La Camera: I“:

Museum of Modern Art, New York

Institut National de l'Audio Visuel, Paris

Museum of Contemporary Art (MACBA), Barcelona

„Water Motor“:
Cinematheque de la Danse, Paris
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
Museum of Contemporary Art (MACBA), Barcelona

„The Cold Eye (My Darling Be Careful)“:
Cinematheque du Royaume de Belgique, Brüssel

„Visible Cities“, The Sky on Location“
und „There? Where?“:
Deutsche Kinemathek, Berlin

„Four Pieces by Morris“:
The New York Public Library for the Performing Arts, (Dance
Collection of the Lincoln Center Branch) New York
Cinematheque de la Danse, Paris

„RUSHES“ Installation:
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Köln

Cinematography/Kinematographie

1971

„L' Automne“, 90 Minuten, 16mm s/w Film, Marcel Hanoun, Paris

1972

„Lives of Performers“, 90 Minuten, 16mm s/w Film, Yvonne Rainer, New York

„La Chambre“, 10 Minuten, 16mm Farbfilm, Chantal Akerman, New York

„Hotel Monterey“, 100 Minuten, 16mm Farbfilm, Chantal Akerman, New York

1973

„Film about a Woman Who...“, 90 Minuten, 16mm s/w Film, Yvonne Rainer, New York

„Rameau's Nephew“, 210 Minuten, 16mm Farbfilm (New York sequences), Michael Snow, NY

1974

„Glass Puzzle“, 24 minutes, videotape, Joan Jonas, New York

„Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles“, 175 Minuten, 35mm Farbfilm, Chantal Akerman, with Delphine Seyrig, Brussels

1976

„Out of the Body Travel“, 90 Minuten, Video, Richard Foreman, New York

„News from Home“, 90 Minuten, 16mm color, Chantal Akerman, New York

„They are their own gifts“, 90 Minuten, 16mm color, Dokumentation, Lucille Rhodes and Margaret Murphy, NY

1978

„Strong Medicine“, 85 Minuten, 16mm Farbfilm auf 35mm, Richard Foreman, New York

1979

„Sigmund Freud's Dora“, 45 Minuten, 16mm Farbfilm, Anthony McCall, Jane Weinstock, New York

„New York Story“, 35 minutes, 16mm color and B&W, Jackie Raynal, New York

„The Gold Diggers“, 85 Minuten, 35mm s/w Film, (British Film Institute, London and Iceland)

1982

„Borneo Playback: A Sabah Story“, a Videodokumentation, Carol Kreeger-Davidson, Sabah, West Malaysia

1983

„Hotel New York“, 60 Minuten, 16mm Farbfilm, Jackie Raynal, New York

„Un jour, Pina a demande...“, 60 Minuten, (produziert von TV by Antenne 2 and INA), Chantal Akerman, Paris

1983-86

„Routine Pleasures“, 81 Minuten, 16mm s/w Film and Farbe, co-editor, Jean-Pierre Gorin, San Diego

1985

„Fire in the East: a Portrait of Robert Frank“, 29 Minuten, Video, Philip Bookman and Amy Brookman, produziert vom Museum of Fine Arts, Houston and KUHT
1987

„Artist on Fire“, 60 Minuten, 16mm Farbfilm, Kay Armatage, Dominion Pictures, Toronto

„Radio Rick in Heaven and Radio Richard in Hell“, 14 Minuten, 16mm s/w Film, Richard Foreman

„Lenz“, 15 Minuten, 16mm s/w Film, eine Adaptation von Buchners Geschichtes, JoAnn Akailitis
1987-88

„The Road to Damascus (A Life of Saint Paul of Tarse)“, 100 Minuten, 35mm Farbfilm, Ludovic Segarra, co- produced with le SEPT, FR3, Segarra Productions, Paris
1991

„My Crasy Life“, 100 Minuten, 16mm Farbfilm, Jean Pierre Gorin, co-production BBC
1993

„Central Park“, 8 minutes, 16 mm s/w Film, Sande Zeig, New York
1996

„Robert Wilson, Vision of the Theater,“ Dokumentarmaterial von „Einstein on the Beach“, Paul Kaiser, Riverbed Media, New York
1998

„The Interview,“ 30 Minuten, 16mm Farbfilm, Ross Lipman, San Francisco
2004-2006

„The Lygia Clark Archives Project“, directed by Suely Rolnik, Paris, New York

„Lucinda Childs“, a film by Patrick Bensard produced by Lieurac Productions, Paris France
Camera person for footage shot in New York and in Martha's Vineyard. Mass. Incorporates film „Calico Mingling“

Exhibitions/Ausstellungen

1978

„A Photo Installation by Babette Mangolte“, „How to Look...“, P.S. 1, New York

„Three Photographers Documents“, Hallways Exhibition, Buffalo, New York

„Alternative Gestures: Another Look at Dance Photography“, P.S. 1, New York, New York
1984

„Proof: Ten Photographers on Performance“, New Langton Arts Center, San Francisco, California
1992/93

„Manifestation George Perec“, The Centre Georges Pompidou, Paris
1994

„Joan Jonas Retrospective“, Stedelijk Museum, Amsterdam

„Four Pieces by Morris“ (1993), Robert Morris Retrospektive, Guggenheim Museum of Art, NY
1995

„The Faculty Show,“ Fotoinstallation „In Looking at Landscape, I am tracking down History“, UCSD, La Jolla, California, Spring
1999

Fotografien von Merce Cunningham in der Oper in Paris in: „Merce Cunningham“ Ausstellung bei der Fondation Tapies in Barcelona

„Joan Jonas, Babette Mangolte und Yvonne Rainer“, Galerie Nagel, Köln

Filmvorführung von „Water Motor“, „The Camera Je, La Camera: I“ und Fotografie „Roofpiece, in: „The American Century“, Part II (1950 - 2000) Whitney Museum of American Art, New York
2000

„The Sky on Location,“ in „Women and the Avant Garde“ Ausstellung Whitney Museum of American Art, NY
2001

„Roof Piece“ Video und Fotoinstallation in „Century City“ Ausstellung in der Tate Modern, London
2003

„The Camera: Je, La Camera: I“ in „Fate of Alien Modes,“ Ausstellung, Secession, Wien

2002- 04

„About Looking / Time / Then and Now“ Installation with photographs, loop film projection

Objects Concepts Exhibition, UCSD University Gallery, La Jolla

„Roof Piece“ Video und Fotoinstallation in „Trisha Brown: Dance and Art in Dialog. 1961-2001“, New Museum of Contemporary Art, New York, Touring exhibition: Addison Gallery of American Art, Andover, MA; 2003 in Tang Museum, Skidmore College, Saratoga Springs, NY und Contemporary Art Museum, Houston, TX ; 2004 in Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, WA und New Museum of Contemporary Art in New York.

2004

Zwanzig Fotografien von „Light Touch“ in Robert Whitman „Playback“ Ausstellung, Dia Center for the Arts, NY

„Roof Piece“ Video und Fotoinstallation in: „Art, lies and Videotapes, Exposing Performance“, Tate Liverpool

„The Camera: Je, La Camera: I“ in „Fate of Alien Modes“, Ausstellung, ZKM Center for Art & Media, Karlsruhe

„The Sky on Location“ in „Utopia Station“, Filmmuseum und Haus der Kunst, München

„What Maisie Knew“ in „In movimento“ Ausstellung und Filmvorführung, Castello di Rivoli, Rivoli

2005

Fotografien von Joan Jonas „Organic Honey's Visual Telepathy“ und Organic Honey's Vertical Roll“ 1973 und 1974, Filmvorführung von „Four Pieces by Morris“, „Water Motor“ und „Glas Puzzle“ (Joan Jonas), After the Act Die (Re)präsentation der Performancekunst, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien

2007

„Seven Easy Pieces by Marina Abramović“ in „Marina Abramović Seven Easy Pieces e Making the Balkans Erotic. Proiezione video, Rom Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo - MAXXI

„Water Motor“ in „Stop and Go“, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

Fotografien und Videos aus den 1970er Jahren in: „Tanzen, Sehen“, Museum für Gegenwartskunst, Siegen und Centro Andaluz d'Arte Contemporaneo, Sevilla

„Four Pieces by Morris“ in „Un teatre sense teatre“ im Museu d'Art Contemporani de Barcelona und Museu Berardo, Lisboa, Portugal

„Portrait by Richard Serra“ in „Spaces to See, Stories to Tell“ Einzelausstellung in der Galerie Broadway 1602, NY

„What Maisie Knew“ in „Lights, Camera, Action Artists' Films for the Cinema“ Whitney Museum of American Art, New York

„Water Motor“ in „Walk Real Slow“ group show at Anna Helwing Gallery, Los Angeles

Foto- und Filminstallation „Looking and Touching“ in „Live Art on Camera“ at John Hansard Gallery, Southampton, UK und 2008 in [space], London

2008

Ausstellungsbeteiligung - „Sguardo periferico e corpo collettivo“ im Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano, Bolzano

„Now“, Filmloop und Fotografien in Gruppenausstellung in der Michael Benevento Gallery in Santa Monica

„Presence“ Doppelfilminstallation und Fotografien in der 5. Berlin Biennale, KUNSTWERKE, Berlin

„Collision“ Einzelausstellung in der Galerie Broadway 1602, NY

Foto- und Filminstallation TOUCHING with Collage II und zwei Filmschlaufen: „Striving“ und „Straining“ 2008

2009

„TOUCHING with Collage II“ (2008), Installation und Filmcollage auf Monitor in Gruppenausstellung „re-act feminism“, Akademie der Kunst, Berlin

„(Now), or Maintenant entre parentheses“ Filmschleife in „Whatever Happened to Sex in Scandinavia?“ curated by Marta Kuzma, Office for Contemporary Art Norway, Oslo

„RUSHES“ Installation mit Fotografien, Filmschleife und Wand Text, Kunstmesse Köln,

2010

„How to Look...“ Fotografie- und Filminstallation in der Whitney Biennial 2010, Whitney Museum of American Art, New York

„Touching plus Collage II“ (2008) Fotografie- Dia, und Filminstallation in „While Bodies Get Mirrored – An Exhibition about Movement, Formalism and Space“, Ausstellung im Migros Museum in Zürich

„H1N1 Surviving Contemporary“, by Golconda, Tel Aviv, Israel

Fotografien von „Roof Piece“ (1973), „Light Touch“ (1976), Filmprojektion „Calico Mingling“ mit Lucinda Childs“ in „Mixed Use“ Reina Sophia Museum in Madrid,
„Movement and Stills“ „Calico Mingling (Lucinda Childs)“ (1973) und Neuinstallation von
„Presence“ (2008), Einzelausstellung in der Galerie Broadway 1602, NY
„Four Pieces by Morris“ in „Robert Morris“ Muzeum Sztuki, Lodz, Polen und Museum Abteiberg in Mönchengladbach
„Water Motor“ in „Videoart Yearbook“ in: Ex Convento di Santa Cristina, Bolgona
„(Now), or Maintenant entre parentheses“ Filmschleife in Clueless, Manifatture Tabacchi, Turin
„Moving Images“, Museum Stiftung Ludwig Köln, Köln

Mag.a phil. Barbara Clausen

Biographie

Mag.a phil. Barbara Clausen
Lebt und arbeitet in Wien
*05/31/1970, Salzburg, Österreich

Ausbildung:

2010 - 2011 Visiting Research Fellowship, The Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University, Montreal
2006 IFK Fellow Abroad, Visiting Scholar, New York University, Department for Cinema Studies, NY
2004 - 2005 IFK Junior Fellow, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien
2004 - 2010 Dissertation, Institut für Kunstgeschichte Universität Wien, Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung, Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst, BetreuerIn a.o. Prof. Dr. Daniela Hammer Tugendhat
2003 Mag. phil. Studium der Institut für Kunstgeschichte Universität Wien: "Joan Jonas: Lines in the Sand, 2002 Analyse von Joan Jonas künstlerischer Auseinandersetzung mit Mythos und Autorschaft, BetreuerIn a.o. Prof. Dr. Daniela Hammer Tugendhat
2000 De Appel Stichting Curatorial Training Programme, Amsterdam
1993 Akademisch geprüfte PR Beraterin, PRVA, Institut für Publizistik Universität Wien

Publikationen:

2010
Seeing the World Through a Double Lens, in: In the Shadow a Shadow: The work of Joan Jonas, (ed.) Joan Simon, Gregory R. Miller, & Co, New York (erscheint November 2010)
Andrea Geyer, in: Spiral Lands / Chapter 2, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln (erscheint Oktober 2010)
Archives of Inspiration, in: Ciel Variable, Art Photo Médias Culture, Nr. 86, Montreal, Herbst 2010
Aktion und Betrachtung, in: Performance im Bild, Performance im medialen Übertrag, (Hg.) Anja Manfredi, Fotogalerie Wien
Performing Histories: Why the Point is Not to Make a Point, in: Afterall A Journal of Art, Context and Enquiry, Heft Nr. 23, Royal College of Art, London , Winter 2010
2009
Dorit Margreiter, Modernologies, (Hg.) Sabine Breiwieser, MACBA Barcelona und Museum Moderner Kunst Warschau
Epilogue, in: Ein Performancelesebuch zum Aufführen, (Hg.) Lilo Nein/Marlies Reissert, Akademie der bildenden Künste Wien
zentrum, Dorit Margreiter, Dia Art Foundation website, www.diaart.org
Dorit Margreiter, in: Dorit Margreiter, Ausstellungskatalog des Österreich Pavilions, 53. Venedig Biennale, (Hg.) VALIE EXPORT und Silvia Eiblmayr
2008
Openings Dorit Margreiter, in: Artforum International, September
Gerard Byrne, in: Gerard Byrne, Related Works, (Hg.) Marianne Torp, ex-rummet, Statens Museum for Kunst, Copenhagen
Causality and Fate - Olaf Nicolai, in: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
2007
Lora Sana, in: Matrix, (Hg.) Sabine Mostriegel, Gudrun Ratzinger, Museum auf Abruf Wien
Politics and Performance, in: Live on Camera, (Hg.) Allice Maude Roxby, Hansard Gallery, Southampton, UK
Crossroads Dancing, in: Joan Jonas- a Retrospective, (Hg.) Bartomeu Mari, MACBA, Barcelona
Slowly Spinning, in: Ann Lislegaard Retrospective, (Hg.) Marit Woltmann, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo Norwegen
2006
After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst, in: After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst; Hg. Barbara Clausen, MUMOK & Verlag für Bildende Kunst, Nürnberg

Verschwinden – einmal digital und zurück, in: Analog, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig Man schreibt die Geschichte selber und ist dafür verantwortlich, in: let's twist again, DEA Verlag, Wien

sichtbar werden/becoming visible, ein Gespräch mit/ a conversation with Anita Witek, in: Camera Austria, Nr. 94, Graz, 2006

2005

JJ's Stories, in: Spike art quarterly, Wien, Ausgabe Nr. 4, Frühling 2005

Partially Unburied Woodshed: Sarah Pierce, in: Untitled Project Magazin - Ausstellungskatalog für den Irischen Beitrag bei der Venedig Biennale 2005, Dublin

Vintage Media, in: Texte zur Kunst, Berlin, Nr. 56 Winter 2004/2005

2004

One in a Million. economies of the self in everyday urban life. Ausstellungskatalog, Hg.: Barbara Clausen und Christoph Thun Hohenstein, Austrian Cultural Forum, New York (April 2004)

Drawing Languages, in: Joan Jonas Five Works. Ausstellungskatalog, (Hg.) Valerie Smith, Queens Museum of Art, New York (Februar 2004)

2003

Interview mit den Guerrilla Girls, in: Fiber Magazin für Feminismus und Popkultur, Heft #2, Wien Einsame Sache – Die 50. Biennale von Venedig , in: Fiber, Magazin für Feminismus und Popkultur, Heft#3, Wien Herbst, 2003

Offensichtliche Verschiebung, in: Andrea Geyer, Ausstellungskatalog, (Hg.) Matthias Hermann, Secession Wien, Revolver Verlag, Frankfurt

2002

Profile - Yael Bartana. in: Manifesta 4 Katalog, Frankfurt-am-Main und Brugge 2002, 'What? A tale in free images' Brugge Culture Capital of Europe, Belgien

Jeroon Koijmans Works Like a Fly. In: It's About Time, Artimo Publikationen, Amsterdam

In the Realm of Spheres. In: Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures, (Hg.) Independent Curators International, New York

Alfredo Jaar u.a. Künstlerkurztex te in: Documenta11_Kurzführer, Documenta11, und Redaktion Programmhefte: Documenta11_Programm, Plattform 3 und Plattform4. Hatje Cantz Verlag, Stuttgart

2001

her left hand moves lightly over the surface of the wall. In: In Residence, Ann Lislegaard, slowly spinning, Kunsteneres Hus, Oslo, Norway

There is a Map of Vienna. In: Das Experiment 8, Delphine Bedel, Wiener Secession, Vienna, Austria

Das Unhörbare. In: Wien Modern 2001. (Hg.) Wien Modern und MICA, Wien

Mommy and I are One, Mark Bain and Profile, Yael Bartana. In: In the meantime..., (Hg.) CTP 2000, De Appel Stichting Amsterdam

Ausstellungen, Lehraufträge und Vorträge:

2010

Kuratorin. Push and Pull. Momente des Umschlags. MUMOK Wien und TATE Modern, mit Achim Hochdörfer, Sandra Noeth und Catherine Wood

Lehrauftrag. Seminar Collaborative Practices gemeinsam mit Rike Frank, SoSe, Seminar Königliche Kunstakademie Kopenhagen, Dänemark

2009

Vortrag. Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung, Kunstverein Salzburg, Mai

Vortrag. Joan Jonas. Institut für bildende Kunst, Akademie der bildenden Kunst Wien, November

Lehrauftrag. Seminar Teil II. Doing It Again? On the artistic strategies of Appropriation Art and Reenactment, SoSe, Königliche Kunstakademie Kopenhagen, Dänemark

Lehrauftrag. Seminar, Performance und Medialität. SoSe, Universität für Angewandte Kunst, Wien

Lehrauftrag. Seminar, Geschichten des Kuratierens. WiSe, Universität für Angewandte Kunst, Institut für Kunstgeschichte, Wien

Lehrauftrag. Seminar Critical Art Issues "Performance Art: A History of Experience and A Practice of Appropriation", Cooper Union School of Arts and Science, New York University

2008

Lehrauftrag. Künstlerische Strategien der Appropriation und Aneignung", Akademie der bildenden Künste, Wien

Lehrauftrag. Seminar Teil 1. Doing It Again? On the artistic strategies of Appropriation Art and Reenactment, Königliche Kunstakademie Kopenhagen, Dänemark
 Vortrag. Again and Against - Re-enactment and Appropriation, Bard Curatorial Studies Center, Annandale on the Hudson, NY
 Symposium. Looking Back Now. Symposium mit Johanna Burton und Carrie Lambert Beatty, Vera List Center for Art and Politics, New School University, NY
 Vortrag. Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy", Leipzig, Germany
 2007
 Kuratorin. Die Wand. Jahresausstellung 2007. Salzburger Kunstverein, Salzburg
 Vortrag. Ringvorlesung Universität Wien, Forschungsschwerpunkt Gender Studies, Universität Hochschule für Angewandte Kunst, Wien
 2006
 Kuratorin. Wieder und Wider: Performance Appropriated. (Co-Kurator Achim Hochdörfer), Ausstellung, Performance- und Vortragsreihe MUMOK Wien, Kooperation mit dem Tanzquartier Wien
 Vortrag. Curating Performance, Bard College, Center for Curatorial Studies, Rhinebeck, New York
 Vortrag. The Production of Performance Art, MIT, Massachusetts Institute of Technology, School for Visual Arts, Cambridge, Massachusetts
 Vortrag. Performance an der Wand. Kunsthochschule Wien
 2005
 Kuratorin. After the Act. Die (Re)präsentation der Performancekunst. Ausstellung und Symposium, MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, November-Dezember
 Lehrveranstaltung. Performance East and West. Kunstakademie, Malmö, Schweden, Dezember
 Vortrag. Dokumente des Ephemereren: Authentizität und Medialisierung (in) der Kunst der Performancedokumentation, IFK, Wien, Mai
 Vortrag. Roof Piece, Trisha Brown fotografiert 1973 in New York von Babette Mangolte.
 Vortragsreihe: Bild zu Mittag, im Grazer Kunstverein, Graz, Januar
 Vortrag. Gespräch mit Anita Witek und Barbara Clausen: Reproduktion und Projektion“, Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreich, Wien, März
 2004
 Kuratorin. Through the Eyes of Joan Jonas. Filmprogramm, Renaissance Society, University of Illinois, Chicago
 Kuratorin. One in a Million. economies of the self in everyday urban life. Austrian Cultural Forum, New York, Gruppenausstellung
 Lehrveranstaltung. You Had to Be There. On the History of Performance Art, Kunstakademie Malmö, Schweden und die Kunstakademie Kopenhagen, Dänemark, Dezember
 2003
 Curating Degree Zero. Archiv für AusstellungsmacherInnen und KuratorInnen, KuratorInnen: Barnaby Drabble und Dorothe Richter; plug-in, Basel,; O.K. , Linz; Centre d'Art Contemporain Geneva; Künstlerhaus Bremen; Spike Island Art Space, Bristol; Halle für Kunst, Lüneburg; International Project Space, Birmingham; ARTLAB at Imperial College, London; Sparwasse HQ, Berlin; NABA, Milan; Insa Art Space, Seoul; fortlaufend
 Wissenschaftliche Recherche. Im Rausch der Dinge. Fotoausstellung, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Schweiz, in Zusammenarbeit mit Michael Blum
 2002
 Koordination der Medienpartner. Documenta11 (ARTE, Artforum, Artpress, HR) Organisation. Documenta11_Filmprogramm und Konzeption Künstlerarchiv, Documenta11
 Kuratorin. Thin Skin, with Carin Kuoni, ICI, New York, Wanderausstellung Europa USA, 2002 - 2004
 2001
 Kuratorin. In the meantime..., De Appel Stichting, Amsterdam, Curatorial Training Programme
 Kuratorin. Video ab Acht/Joint Ventures. Vortrag und Ausstellung von Matthew Buckingham, Schnittraum, Köln
 Kuratorin. Delphine Bedel, Das Experiment 8 , Secession, Wien
 Co-Kuratorin. Cargo, Loods6, Amsterdam
 1997- 2000
 Associate Curator und Registrar der Sammlung des Dia Art Foundation, New York für die Ausstellungen: Dan Flavin: Icons, Richard Serra: Torqued Ellipses, Tracey Moffatt: Free Falling,

Robert Irwin: Part I Prologue: x 18 2 and Part II: Excursus Homage to the Square 3; Thomas Schütte: Gloria in Memoria, Scenewright and In Media Res; Andy Warhol Shadows, Joseph Beuys: Codices Madrid, Rodney Graham and Vera Lutter: Time Traced, Stan Douglas and Douglas Gordon: Double Vision, Donald Judd: Untitled, Bruce Nauman and Rodney Graham: the nearest faraway place..., Bridget Riley, Diana Thater, Jorge Pardo.

Koordination der Lehman Lectures, Dia center for the arts, New York
1999

Kuratorin. Lawrence Weiner: Moved Pictures, Film Festival, Künstlerhaus, Wien

Kuratorin. Lawrence Weiner: Moved Pictures, Transmission Gallery, Glasgow und Henry Moore Foundation, London

Kuratorin. RaumGrenzen- Spacelines, Raum 1, Wien

Co-Kuratorin. maydayproductions... Parking, Ausstellungsprojekt im Highbridge Park, New York City, 6/19/99, in Zusammenarbeit mit der Bette Middler Foundation, New York, 50 Internationale KünstlerInnen

Co-Kuratorin. maydayproductions..... Infra-Slim, Ausstellung; New York

Kuratorin. Choice: film screening, @ EXIT ART, paradise 8, "Faucet" by Pip Day

Kuratorin. Speed, Filmabend in Zusammenarbeit with Unity Gain, Tonic, New York
1998

Kuratorin. Space, Video- und Filmprogramm, Tonic, New York

Kuratorin. Splice, Filmprogramm für das Soho Downtown Arts Festival, New York

Kuratorin. Installed, Gruppenausstellung, sara meltzer's on view gallery, New York

Kurzfassung / Abstract

Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst

Konträr zu ihrer ursprünglich aktionistischen Natur ist die Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre durch ihre Reproduktion, Archivierung und Historisierung in den letzten zwanzig Jahren zu einer klassischen, objekt- und bildhaften Kunstform geworden. Im Gegensatz zum ‚erlebten‘ Blick sind die Spuren dieser Ereignisse immer Produkt eines bereits gefilterten visuellen Wechselspiels. Die Performancekunst ist im Spannungsfeld ihrer ursprünglichen Performativität und ihrer medialen Repräsentation verankert. Internationale FotografInnen der Performances während der 1960er und 1970er Jahre, wie Babette Mangolte und Peter Moore, oder in Wien, Ludwig Hoffenreich und Kurt Kren, entwickelten eine je eigene Bildsprache, in der sie ihr eigenes Verhältnis zur Performance darstellten. Anhand der kunsthistorischen und medientheoretischen Aufarbeitung des dokumentarischen und künstlerischen Werkes der französisch-amerikanischen Filmemacherin und Künstlerin Babette Mangolte, gilt es, die Semantik der Performancefotografie, -videos und -filme die sie über die New Yorker Performanceszene während der 1970er Jahre aufnahm, zu analysieren. Ziel ist, in Anbetracht Mangoltes Oeuvre und Werkentwicklung die Rezeptionsmechanismen, die der Historisierung der Performance und ihrer Einschreibung in den Kanon der jüngeren Kunstgeschichte zu Grunde liegen, zu erforschen. Als eine der PionierInnen der feministischen Filmbewegung, die vor allem durch ihre Kameraarbeit für die französische Filmemacherin Chantal Akerman bekannt wurde, versuchte Mangolte eine neue Bildsprache der Gesten des Alltages und des öffentlichen Raumes zu entwickeln, die den tradierten geschlechtsspezifischen Blickkonstruktionen im Kino und den Medien der 1970er Jahre entgegen trat. Dabei nimmt das von Mangolte reflektierte, aber auch mit konstruierte Bild der Performancekunst, in Relation zu ihrer künstlerischen Auseinandersetzung mit der Funktionsweise ihrer Rolle als Bildproduzentin, Chronistin und Akteurin im urbanen Raum, eine zentrale Rolle der Untersuchung ein. Das wachsende Interesse an Mangoltes Werk seit Anfang der 1990er Jahre ist für die Diskursivierung der Performancekunst und seinem Revival seit 2000, emblematisch. Die Performance, wie die nicht endende Welle an Reinszenierungen und Re-enactments historischer Performances, oder auch der Erfolg Mangoltes künstlerischer Installationen zum Ausdruck bringen, ist eine prozesshafte und rezeptionsabhängige Kunstform, deren Institutionalisierung und Historisierung, als hybrides und diskursives Medium, es neu zu definieren und zu analysieren gilt.

Performance: Documents Between Action and Spectator. Babette Mangolte and the Historization of Performance Art.

Contrary to its original activist nature, performance art, has through its reproduction, archiving, and historization become a classic visual art form. The shift of this genre, from a live event to a cultural commodity is routed in the inherent tension between its original performative nature and medial representation. Set at the interface of opposition and cross manifestation, one must clearly see how the rising popularity and “re-discovery” of performance art is a continuous result of the never ceasing desire for a culture of spectacle and its economy of reproduction. International photographers of performance art from the 1960s and 1970s, such as Babette Mangolte and Peter Moore in New York, or Ludwig Hoffenreich and Kurt Kren in Vienna, developed an individual visual vocabulary, which reflected their specific relation to performance. For the exploration of this subject I will analyze the oeuvre of one of the main protagonists of the documentation of performance art throughout the 1970s New York Performance scene, the French American film maker Babette Mangolte. Mangolte’s films, cinematography, and performance photography from the Seventies are exemplary in their style and therefore particularly of interest for the analysis of the performance art. Her oeuvre and artistic development serve as the exemplary backdrop for the exploration of reception mechanisms, which have formed the base of the genre’s historization and popularity in recent art history. As one of the pioneers of the feminist film movement, which came into the public’s attention thanks to her camera work for French filmmaker Chantal Akerman, Mangolte developed a new visual vocabulary of everyday gestures and public space aimed at counteracting traditional visual regimes of gender in mainstream film and media in the 1970s. The image of performance art that Mangolte critically reflected, yet also helped construct, is a central point of focus in relation to her artistic investigation of her role as an image producer, chronicler and agent in urban space. Performance theory discursive engagement with questions of authenticity and mediation since the early 1990s and the genre’s subsequent revival since the new millennium calls for a re-definition of the medium. The recent boom of re-stagings and re-enactments of historical performances – as well as Mangolte’s success as an installation artist in her own right and the interest in her work from the 1970s – illustrate how performance is a processual art form dependent on its contingent reception.