



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„(Re-)Präsentation der Performancekunst im Museum
am Beispiel VALIE EXPORT“

Verfasserin

Lisa Micka

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

„Man sieht oft etwas hundert Mal, tausend Mal,
ehe man es zum allerersten Mal wirklich sieht.“

Christian Morgenstern

In Anbetracht der besseren Lesbarkeit verwende ich in dieser Arbeit durchgängig das generische Maskulinum. Selbstverständlich spreche ich damit weibliche und männliche Personen in gleicher Weise an.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Das Museum in einem theatertheoretischen Rahmen	4
2.1. Die historische Entwicklung des Museums und seine Verbindung zum Theater	4
2.1.1. Klärung der Begrifflichkeiten	6
2.1.1.1. „Museum“	6
2.1.1.2. „Inszenierung“	7
2.1.2. Museumshistorie – Ein Überblick	9
2.1.2.1. Giulio Camillos Gedächtnistheater	9
2.1.2.2. Die Kunst- und Wunderkammer als das Wissen der Welt	12
2.1.2.3. Das 18. Jahrhundert als Geburtsstunde des Museums	14
2.1.2.4. Tendenz der Museumsentwicklung im 19. Jahrhundert	16
2.1.2.5. Museumsentwicklung seit den 1970ern - Der Museumsboom	17
2.2. Musealisierung als kulturelle Praxis	18
2.2.1. Musealisierung als Kontextveränderung	19
2.2.2. Geschichtsschreibung als Form der Musealisierung	21
2.2.3. Musealisierung als Erinnerungsorgan	22
2.3. Museale Inszenierungsformen	25
2.3.1. Authentizität vs. Inszenierung	26
2.3.2. Dramaturgie im Museum	27
2.3.3. Der Museumsbesuch als performatives Ereignis	29
2.3.4. Mediale Inszenierungen und die Verletzung der Aura	31
3. Theoretische und historische Auseinandersetzung mit der Performancekunst	36
3.1. Historische Einordnung der Performancekunst	36
3.1.1. Die 1950er Jahre – John Cage und die Neuentdeckung der Performativität	38
3.1.2. Die 1960er und 1970er Jahre	42
3.1.2.1. Feministische Performancekunst	43
3.1.2.2. Minimal Art – Sichtbarmachung von Werkprozessen	45
3.1.3. Die 1980er Jahre – Institutionalisierung und Popularisierung	48
3.1.4. Die 1990er Jahre – Die Rückkehr des Autors	50
3.1.5. Performancekunst heute	51
3.2. Performative Ästhetik	52
3.2.1. Begriff der Performativität	53
3.2.2. Performativität und Performance	58
3.2.2.1. Performativität und Aufführung – Erika Fischer-Lichte	58
3.2.2.2. Performativität und Medialisierung – Auslander vs. Phelan	61
3.3. Ästhetische Erfahrung performativer Kunst	65
3.3.1. Komponenten einer neuen ästhetischen Erfahrung im Aufführungskontext	66
3.3.1.1. „Betwixt and between“ – Zuschauer zwischen Schock und Faszination	69
3.3.2. Intersubjektive Beziehungen im Ausstellungskontext	72
4. VALIE EXPORT	75
4.1. Künstlerisches Schaffen im Wien der 1960er Jahre	75
4.2. Einsatz von Medien und Materialien	79

5. (Re-)Präsentation der Performancekunst am Beispiel VALIE EXPORT	86
5.1. Die Performancefotografie als Kunstwerk und Dokument	87
5.1.1. Ein Wechselspiel zwischen „theatralisch“ und „dokumentarisch“	87
5.1.2. EXPORTs künstlerische Verknüpfung von Performance und Fotografie	90
5.1.2.1. <i>TAPP und TASTKINO</i>	91
5.1.2.2. <i>Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen–Bedeutungsveränderungen</i>	95
5.2. Das Video als produktionsästhetische Praxis der (Re-)Präsentation.....	99
5.2.1. Videokunst und ihre Institutionalisierung	99
5.2.2. EXPORTs künstlerischer und dokumentarischer Umgang mit Video.....	102
5.2.2.1. <i>...Remote...Remote...</i>	103
5.2.2.2. <i>HYPERBULIE & ASEMIE</i>	107
5.3. Reenactment als Methode der Geschichtschreibung von Performancekunst.....	112
5.3.1. Das künstlerische Reenactment als Reflexion des Vergangenen.....	113
5.3.2. <i>Aktionshose: Genitalpanik</i> als Re-Performance in <i>Seven Easy Pieces</i>	116
5.4. Das Internet als Museum - Ein Ausblick	122
6. Fazit	125
Quellenverzeichnis	129
Onlinequellen	140
Abbildungsverzeichnis	142
Danksagung.....	144
Abstract	145
Lebenslauf	146

1. Einleitung

In den 1960er Jahren hielten Performativität und Medialität Einzug in das Kunst- und Museumswesen. Dieser Schritt brachte eine Loslösung von bisher gültigen Konventionen und eine Öffnung des Kunstbegriffes mit sich. Im Museum wurden nicht länger nur Malerei und Skulptur ausgestellt, sondern auch neue Medien wie Fotografie und Video, die sowohl als eigenständige Kunstwerke aber auch als Dokumentationsmedien genutzt wurden. Kunstinstitutionen mussten ihre Strukturen öffnen, um neue Repräsentationsformen und neue Arten von Ausstellungsräumen erschaffen zu können. Sowohl in der Kunst als auch im Museum erlangte der Begriff der Ereignishaftigkeit einen größeren Stellenwert, der mit der zunehmenden Partizipation des Rezipienten zusammenhing. Dem Besucher eines Museums oder einer Performance blieb seine passive Rolle verwehrt, stattdessen wurde ihm Verantwortung zugeschrieben, die ihn somit an das Geschehen fesselte.

Performancekunst entwickelte sich ebenfalls in den 1960er Jahren zu einer radikalen Kunstform und forderte die bisherige Werkästhetik heraus sich in eine Prozessästhetik zu transformieren. Der Körper rückte verstärkt in einen Diskurs, der durch Selbstinszenierung und autoaggressive Handlungen den Zuschauer stärker in den Rezeptionsakt einband. Der Rezipient geriet in vom Künstler geschaffene Situationen, in denen er Verantwortung übernehmen musste und gegebenenfalls auch zu Handlungen gezwungen wurde.

Performancekunst ist eine ephemere Kunstform, die nach der Aufführung in Vergessenheit zu geraten droht. Hinzu kommt, dass Performances insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren vor einem kleinen Publikum stattfanden. Die heutzutage weite Verbreitung diverser Performances aus diesen Dekaden zeigt, wie wichtig eine Dokumentation und Präsentation dieser war und auch ist. Ohne Performancedokumente würden viele Arbeiten in Vergessenheit geraten und hätten gegenwärtig keinen Bestand.

Die Performancekünstlerin VALIE EXPORT war, wie viele andere Künstler dieser Zeit, wenig an einer Dokumentation ihrer Werke interessiert. EXPORT ist eine österreichische Performance- und Medienkünstlerin, die ihre Aktionen häufig mit Medien kombiniert und in der vorliegenden Arbeit als Beispiel dienen soll, um die Repräsentation der Performancekunst im Museum zu untersuchen. EXPORTs künstlerisch-mediale Arbeiten sowie deren Dokumente, die ihre Performances repräsentieren, sind aus der Ausstellungswelt nicht mehr wegzudenken.

In der vorliegenden Arbeit wird zunächst anhand einer theatertheoretischen Perspektive die Performativität des Museumswesens untersucht. Diese Art der Untersuchung habe ich bewusst gewählt, damit nicht nur der Bezug zum Theater innerhalb der Museumshistorie deutlich wird, sondern damit auch der Einzug der performativen Kunst in die musealen Räume und die dadurch entstandenen neuen theatralen und performativen Formen berücksichtigt werden können. Zu den Begriffen des Originals und der Authentizität kommt der Begriff der Inszenierung hinzu. Es gilt nicht nur die Frage des Verhältnisses zwischen Authentizität und Inszenierung zu klären, sondern auch, was Musealisierung eigentlich bedeutet und welche Erinnerungsarbeit sie leisten kann. Um das Museumswesen in einen theatertheoretischen Diskurs einzubinden, habe ich das Werk *Die Ausstellung als Drama* von Werner Hanak-Lettner herangezogen, das mir wichtige Impulse bezüglich einer Verbindung von Theater und Ausstellungswesen gab. Ebenso hat eine Erklärung der Begrifflichkeiten der „Re-Kontextualisierung“ (Gottfried Korff) und „Ent-Kontextualisierung“ (Eva Sturm) den Akt der Musealisierung näher gebracht. Durch eine anschließende Darlegung von Jan und Aleida Assmanns Definition eines kulturellen Gedächtnisses kann die Musealisierung als ein Erinnerungsorgan beschrieben werden.

Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit der Performancekunst und ihrer Rezeption und Medialisierung. Zu Beginn wird die Historie dieser Kunstform angemessen erläutert. Auch hier halte ich eine Einbindung in einen theatertheoretischen Kontext für sinnvoll, da Theater und Performancekunst viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Der Begriff der Performativität ging von der Sprachphilosophie aus und wurde durch Judith Butler in einen kulturtheoretischen Kontext eingegliedert, auch diesen Schritt gilt es in dieser Arbeit zu erläutern. Als wichtiges Werk erweist sich zudem Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen*. Ihr Verständnis einer Performativität gründet im Aufführungsbegriff, daher habe ich viele Denkanstöße bezüglich einer Verbindung zwischen Theater und Performancekunst gewinnen können. Um die Beziehung zwischen Performancekunst und ihren Medialisierungen zu erforschen, werden diverse Theorien gegenüber gestellt. Hier werden insbesondere Peggy Phelans und Philip Auslanders Thesen eine große Rolle spielen, da sie sich mit der Medialisierung von Performances auseinandersetzen und gleichzeitig die Möglichkeiten bzw. Gefahren hervorheben, die eine Medialisierung mit sich bringen kann. Der letzte Teil dieses Kapitels befasst sich mit der ästhetischen Erfahrung und zeigt das Potenzial von ephemerer

Kunst ein kollektives Wissen an Erfahrungen durch eine stärkere Einbindung in den Rezeptionsakt zu bilden.

Das letzte Kapitel widmet sich der Repräsentation von Performancekunst im Museum. Performancekunst als ephemere und zeitlich begrenzte Kunstform wird im Museum als eine statische und objekthafte Kunstform ausgestellt. Doch sind Dokumente viel mehr als nur staubige Fotos, die an den Wänden eines Museums hängen. Als Beispiel dient die österreichische Künstlerin VALIE EXPORT. Durch ihren einzigartigen medialen Einsatz und Umgang mit Performancekunst, erweist sich ihre Kunst als äußerst aufschlussreich für diese Arbeit. Die mediale und performative Kunst von EXPORT wird anhand von Werkbeispielen und Ausstellungen untersucht. Ich befasse mich mit ihrer Verwendung von Fotografie und Video, speziell damit, inwiefern diese Medien als Speichermedien dienen oder als Teil des Kunstwerks zu betrachten sind. Die Thesen von Philip Auslander und Peggy Phelan werden in diesem Kontext ebenfalls Anwendung finden. Ein weiteres Unterkapitel bildet das Reenactment als eine Methode Performancegeschichte zu schreiben. Es wird gezeigt, dass Performancedokumentationen als Voraussetzung für neue Werke dienen können.

Die Sichtweisen und Erläuterungen der Kunsthistorikerin Barbara Clausen bilden eine wichtige Basis für die gesamte Arbeit. Clausen hat sowohl durch ihre Dissertation *Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst* als auch durch die Ausstellung im Wiener Museum für moderne Kunst *After the Act – (Re)Präsentation der Performancekunst* einen wichtigen Standpunkt in der Auseinandersetzung mit Performancekunst und ihren Dokumenten eingenommen. Ihre Ansicht von einem dynamisch-kulturellen Archiv und in der Dokumentation von Performancekunst eben nicht ihr Ende zu sehen, ist der ausschlaggebende Ansatz meiner Arbeit.

2. Das Museum in einem theatertheoretischen Rahmen

2.1. Die historische Entwicklung des Museums und seine Verbindung zum Theater

Das Museum zeigt sich in den letzten Jahrhunderten als eine sich stetig wandelnde Institution, die sich an den Bedürfnissen der Gesellschaft orientiert und über die ursprünglichen Eigenschaften des Sammelns, Bewahrens und Forschens hinaus gewachsen ist. Vielmehr hat das Museum im Laufe der Zeit weitere Eigenschaften angenommen, wodurch neben den Geschichtswissenschaften und der Kunstgeschichte weitere Disziplinen ihr Interesse am Museumswesen verkündeten. Bereiche wie Architektur, Pädagogik, Medienwissenschaften oder auch Naturwissenschaften untersuchten das Museumsfeld aufs Neue und entwickelten ihre eigenen Theorien und Praktiken.

Der Begriff „Museum“ befördert häufig Assoziationen von verstaubten Räumen, toten Objekten und einem Stillstand der Zeit hervor. Jedoch erweist es sich als fehlerhaft, diese Institution so zu umschreiben. Denn Prozess- und Ereignishaftigkeit sowie Dynamik lassen „das Museum als eine zentrale, expandierende und sich wandelnde Institution unserer gegenwärtigen Kultur“¹ erscheinen. Die Kuratorin Anke te Heesen beschreibt die Aktualität des Museums folgenderweise:

„Neben Feststellungen über steigende Besucherzahlen und die Bedeutung des Historischen in Museen könnte man weitere gängige Argumente für die Aktualität des Museums aufzählen: zahlreiche Neugründungen, immer spektakulärere Architekturen, immer größere, auch »Blockbuster« genannte Ausstellungen, neue Museumsgattungen wie Kindermuseen und sogar neue, mit dem Museum zusammenhängende Berufsbilder.“²

Ein Grund für die steigende Dynamik liegt in der performativen Wende der 1960er Jahre. Die Performativität hielt nicht nur Einzug in die bildenden und darstellenden Künste, sondern auch in das Museums- und Ausstellungswesen. Seit den 1990er Jahren ist der performative Charakter nicht mehr aus dem Museum wegzudenken. Begrifflichkeiten wie die „ästhetische Erfahrung“ und „museale Inszenierungsformen“ rücken verstärkt in den Diskurs. Performative Kunst, die sich nicht länger an den Wänden hängen oder in Vitrinen präsentieren lassen, kennzeichnet sich durch einen Ereignischarakter und meist durch ein handelndes Subjekt aus. Nicht nur die Kunstwerke, sondern auch museale Räume können performativ hervorgehoben

¹ te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag GmbH. 2012. S.9.

² Ebd.

werden. Der museale Rahmen wird durch die Performativität erweitert und der bisher einseitige Dialog zwischen Subjekt und Objekt gestaltet sich fließender. Zum Teil muss der Besucher sein stilles Beobachten ablegen und der Aufforderung zur Partizipation nachgeben, somit kommt der Museumsbesuch einem Ereignis nahe. Der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte zufolge, lässt sich ein Ereignis durch „Flüchtigkeit“, „Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit“³ definieren. In ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* bezieht sie sich mit dieser Umschreibung auf das Theater, welches durch den Einzug der Performativität die Hervorbringung von „potenziellen Situationen“⁴ verantwortet, in denen der Rezipient neue Verhaltensmuster entwickeln muss. Die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum sagt, „im Theater *und* in den intersubjektiven Begegnungen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst, werden durch inszenatorische Strategien Situationen vorbereitet, die sich trotz aller konzeptuellen Planungen der vollständigen Planbarkeit dennoch zwangsläufig entziehen“⁵.

Daher scheint es auch bedeutsam zu sein, dass Museum im Rahmen einer Theatertheorie zu untersuchen. Nicht nur in Bezug auf die Inszenierung, die in beiden Institutionen ein immanenter und nicht wegzudenkender Akt geworden ist, sondern auch in Hinsicht auf die Historie des Museums selbst, die einen theatertheoretischen Hintergrund aufweist. Werner Hanak-Lettner stellt in seiner Dissertation *Die Ausstellung als Drama*⁶ die grundlegende Abhängigkeit der Museumsentwicklung vom Theater dar und unternimmt einen Vergleich beider Medien, indem er das literarische Drama als Maßstab dieses Vergleiches verwendet. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werde ich mich des Öfteren auf seine Arbeit beziehen, um das Phänomen des Museums mithilfe einer theatertheoretischen Auseinandersetzung expliziter darstellen zu können. Eine theatertheoretische Sichtweise soll insbesondere jene performativen und inszenatorischen Eigenschaften des Museums beleuchten, die für die vorliegende Arbeit immanent sind.

³ Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2004. S. 283.

⁴ Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011. S. 22.

⁵ Ebd.

⁶ Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2011.

2.1.1. Klärung der Begrifflichkeiten

2.1.1.1. „Museum“

In zahlreichen Werken über die Museumsgeschichte heißt es, das Wort „Museum“ sei auf die antike Bezeichnung „Mouseion“ zurückzuführen. Das Mouseion, übersetzt Musensitz, ist nach der Museumswissenschaftlerin Hildegard Vieregg aber nicht nur ein Ort zur Verehrung der Musen. „Das Mouseion war vielmehr ein Ort, an dem sich Forscher und Gelehrte unter dem Schutz der Musen unter optimalen Bedingungen ihren Studien widmen konnten.“⁷ Darüber hinaus sei es „auch ein „Schatzhaus“ und die erste Einrichtung, die der *Förderung von Literatur und Wissenschaften* diene und gleichzeitig Museum, *Forschungszentrum, ein Kolleg der freien Künste sowie ein Institut für anspruchsvolle Aufgaben*“⁸ gewesen. Das wohl berühmteste und größte Mouseion dieser Zeit war die Bibliothek in Alexandria (Ägypten).

Die Museumswissenschaftlerinnen Julia Debelts und Melanie Blank gehen in ihrer Lektüre *Was ist ein Museum?* genau jener Frage nach. Sie untersuchen diverse Lexika- und Enzyklopädie-Einträge, angefangen im 18. Jahrhundert, die den Begriff „Museum“ auf unterschiedlichste Art beschreiben. Das „Museion“ in Alexandria bekam in jeglichen Einträgen eine beachtliche Aufmerksamkeit, doch wird ebenso deutlich, dass auch andere Begriffe dem Wort „Museum“ innewohnen und somit ein eindeutiger Ursprung des Wortes schwer auszumachen ist.⁹ Die Uneinigkeit über die Namensgebung des „Museums“ wird im folgenden Eintrag aus Zedlers Universal-Lexikon (1739) anschaulich:

„Einige behaupten, daß sie von demjenigen Hügel herstamme, auf welchen der Poet Musaeus seine Verse abzulesen pflegte, und der daher auch Museum genennet worden, angesehen viele Gelehrte seinem Exempel gefolget, und ihr Studir-Stuben von den Städten abgesondert hätten, damit es stille und geruhig um sie seyn möge. Andere aber leiten selbige mit mehrerer Wahrscheinlichkeit von den Musen selbst ab, daß also selbige so viel als Sitze oder Wohnungen der Musen bedeuten sollen.“¹⁰

Viele Lexika-Einträge des 18. Jahrhunderts scheinen sich jedoch einig zu sein, dass das Museum als ein „Ort der Gelehrsamkeit“ zu fassen ist und weniger als ein „Ort erster (Kunst-)

⁷ Vieregg, Hildegard Katharina: *Museumswissenschaften*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2006. S. 65.

⁸ Ebd. S. 65.

⁹ Vgl. Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? »...eine metaphorische Complication...« Museum zum Quadrat 9*. Wien: Turia + Kant, 2002. S. 23-25.

¹⁰ Johann Heinrich Zedler zitiert nach Blank/Debelts, 2002. S. 24.

Sammlungen“¹¹. Auch Anke te Heesen zufolge blieb das Museum bis ins 18. Jahrhundert ein Ort des Studiums und wurde immer wieder als Kabinett oder als Studierzimmer bezeichnet.¹²

„Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts“, so te Heesen weiter, „wird der Begriff häufiger benutzt und erhält langsam die Bedeutung eines Gebäudes, in dem eine Sammlung untergebracht und zum öffentlichen Vergnügen aufgestellt ist“¹³.

Die heutige Definition von „Museum“ legt der „Professional Code of Ethics“ fest, der vom International Council of Museum (ICOM) verfasst wird. Der ICOM nimmt immer wieder Aktualisierungen an der Definition vor. Die aktuellste Version stammt aus der 21. General Conference in Wien 2007:

„A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“¹⁴

Herrmann Auer war bis 1992 Präsident des ICOM in Deutschland. Seiner Definition nach stehen „[i]m Mittelpunkt unseres traditionellen Museumsbegriffes [...] seit Jahrhunderten die Objekte des Natur- und Kulturerbes, deren Erfassung, Erforschung und Erhaltung für die Zukunft“ als konstitutive Aufgabe des Museums betrachtet wird, hinzu kamen im Laufe der Entwicklung die „Funktion zur Bildungs- und Erlebnisvermittlung in der Gegenwart“¹⁵.

2.1.1.2. „Inszenierung“

Der Begriff der „Inszenierung“ besitzt heutzutage Allgegenwärtigkeit und scheint zum Leitbegriff unserer Gesellschaft geworden zu sein. In den Bereichen der Werbung, Architektur oder Politik, um hier nur einige zu nennen, ist der Begriff Inszenierung kaum noch wegzudenken. „Wohin man sich auch dreht und wendet [...] nahezu überall drängt sich der Faktor »Inszenierung« auf. Sie scheint so allgegenwärtig wie die Hintergrundmusik im Kaufhaus, der bunt flimmernde Bildschirm und die sogenannten Neuen Medien.“¹⁶

¹¹ Blank/Debelts. 2002. S. 24.

¹² Vgl. te Heesen. 2012. S. 20.

¹³ Ebd. S. 21.

¹⁴ ICOM. The World Museum Community: *Museum Definition*. Zugriff: 28.02.2014.
<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

¹⁵ Auer, Herrmann: „Einführung.“ In: Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*. München: Saur Verlag. 1989. S. 9.

¹⁶ Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens.“ In: Früchtl, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2001. S. 9.

Der Ursprung des Begriffes „Inszenierung“ liegt im 19. Jahrhundert. Im Jahre 1837 erklärte der Schriftsteller August Lewald: „»In die Szene setzen« heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“¹⁷ Sein Begriff „In die Szene setzen“ bezog sich auf die französische Redensart „mettre quelqu’un, quelque chose sur la scène“ von 1660, die Ende des 18. Jahrhunderts mit „mettre en scène“ verkürzt wurde und schließlich nach 1835 als „mise en scène“ bekannt wurde und auch heute noch eine gängige Bezeichnung in Film und Theater darstellt.¹⁸ In dieser Zeit erfolgte im Bereich des Theaters eine wesentliche Veränderung. Der Regisseur wurde als Schöpfer angesehen und das Theaterstück als Kunstwerk. Nach Fischer-Lichte „galt das Inszenesetzen nicht als eine genuin künstlerische Tätigkeit“, solange „der Kunstcharakter der Theateraufführung durch den Kunstcharakter des Dramas als eines Werkes in der Literatur gegeben und garantiert schien“¹⁹. Inszenieren bedeutete demnach etwas „in Erscheinung treten zu lassen“²⁰. Die wesentliche Erklärung des Begriffs veränderte sich mit dem Aufkommen der historischen Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Inszenierung löste sich vom dramatischen Text und das Theater wurde vom Drama unabhängig zu einer eigenständigen Kunstform erklärt. Die Inszenierung wurde nunmehr als Schöpfung des Regisseurs betrachtet und übernahm die dominierende Rolle des Textes.²¹ Fischer-Lichtes Bestimmung des „in Erscheinung treten zu lassen“ erweist sich nicht nur als Aufgabe des Theaters, sondern auch als die des Museums, da hier die wesentlichen Aufgaben in der Sichtbarmachung von Vergangenheit und der Darstellung von Geschichte liegen.

Für diese Arbeit bilden die performativen Künste den Schwerpunkt und so ist es an dieser Stelle relevant, ein Inszenierungsbegriff im Sinne einer performativen Ästhetik zu bestimmen. Dafür eignet sich besonders die Definition von Erika Fischer-Lichte:

„Ich definiere daher Inszenierung als den Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum einen die materiellen Elemente als gegenwärtige, in ihrem phänomenalen Sein in Erscheinung treten können, und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei-

¹⁷ August Lewald zitiert nach Fischer-Lichte. 2004. S. 319.

¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität.“ In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988. S. 82.

¹⁹ Ebd. S. 83.

²⁰ Fischer-Lichte. 2004. S. 322.

²¹ Vgl. Ebd. S. 322-323.

und Spielräume für nicht-geplante, nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet.“²²

2.1.2. Museumshistorie – Ein Überblick

Im Folgenden sollen die Berührungspunkte der Medien Museum und Theater anhand ihrer Historie dargestellt werden. Werner Hanak-Lettner stellt in seiner Dissertation *Die Ausstellung als Drama* diverse Phänomene der Frühen Neuzeit heraus, die zeigen, inwieweit die Entwicklung des Museums vom Theater beeinflusst wurde. Seine Ergebnisse reichen bis in das 16. Jahrhundert zurück, noch vor dem Aufkommen der Kunst- und Wunderkammern. Sein Fokus liegt insbesondere auf dem Publikum, welches sowohl Theater als auch Museum konstituiert. In der Entstehung einer Öffentlichkeit sieht Hanak-Lettner die Erfindung eines Ausstellungswesens begründet, die sich zuvor dem Theater bediente.

2.1.2.1. Giulio Camillos Gedächtnistheater

„Das Theater des Giulio Camillo ist eine Urform der Ausstellung, wie wir sie heute kennen. Es ist sowohl Theater als auch Ausstellung und beeinflusste beide Medien nachhaltig.“²³

Der Mediziner Samuel Quiccheberg schuf 1565 mit seiner Schrift *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi - Überschriften oder Titel des umfangreichsten Theaters*²⁴ eine Enzyklopädie, die sich auf das Auflisten von besonderen Gegenständen, als „ein Archiv kunstvoller und wundersamer Dinge“²⁵ konzentrierte und damit versuchte, die Welt, den Makrokosmos und den Mikrokosmos, gebündelt darzustellen. Quicchebergs Schrift galt als erste „*Quellenschrift zur Museumstheorie und Museumskunde*“²⁶ und nahm großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Museumsgeschichte in Europa.²⁷ Er benutzte in seiner Über-

²² Ebd. S. 327.

²³ Hanak-Lettner. 2011. S. 78.

²⁴ Quiccheberg, Samuel: „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi.“ In: Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin: Akademie Verlag. 2000. S. 36-225.

²⁵ Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin: Akademie Verlag. 2000. S. 36-37, hier S. 37.

²⁶ Vieregg. 2006. S. 140.

²⁷ Vgl. Ebd. S. 140-141.

schrift den Terminus „Sammeln im Theater“²⁸ und führt Hanak-Lettner zu den Gedanken, dass diese Schrift als „ein gestrafftes Narrativ für die Welt“ zu betrachten ist, die sich insbesondere durch eine architektonische Dimension der „dramentheoretischen Diskussion“²⁹ anschließt. In seiner Schrift erwähnte Quiccheberg den italienischen Theaterbauer Giulio Camillo und seine Erfindung eines *Theatrum Amplissimi* (Gedächtnistheater). Trotz seiner kritischen Haltung gegenüber Camillos Theatermodell baute Quiccheberg sein eigenes Modell auf derselben Intention auf, nämlich die Welt enzyklopädisch zu erfassen und zu visualisieren.³⁰ Jenes Vorhaben ist charakteristisch für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts, da „die *ars memoriae* und das Sammeln sich gegenseitig beeinflussen, sich ineinander spiegeln und miteinander Modelle und Anregungen austauschen“³¹. Das alles spiegelt sich auch im folgenden Modell wieder.

Giulio Camillo erschuf mit seinem Gedächtnistheater im Jahre 1530 ein Theatermodell, das das Wesen einer Ausstellung im heutigen Sinne aufgriff und zu ihrer Entwicklung beitrug. Das Gedächtnistheater bezog sich architektonisch auf das antike römische Theater, welches zu Zeiten Camillos einem Revival unterlag. Seine Holzkonstruktion ist der heutigen Zeit nicht mehr erhalten geblieben, nur seine Schrift *L'Idée del teatro* gibt uns eine genaue Vorstellung davon.³²

²⁸ Roth. 2000. S. 37.

²⁹ Hanak-Lettner. 2011. S. 84.

³⁰ Vgl. Ebd. S. 84-87.

³¹ Bolzoni, Lina: „Das Sammeln und die *ars memoriae*.“ In: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte der Sammeln 1450 bis 1800*. Opladen: Leske und Budrich. 1994. S. 132.

³² Vgl. Matussek, Peter: „Der Performative Turn: Wissen als Schauspiel.“ In: Fleischmann, Monika (Hg.): *Digitale Transformationen. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*. Heidelberg: Whois Verlag. 2004. S. 92

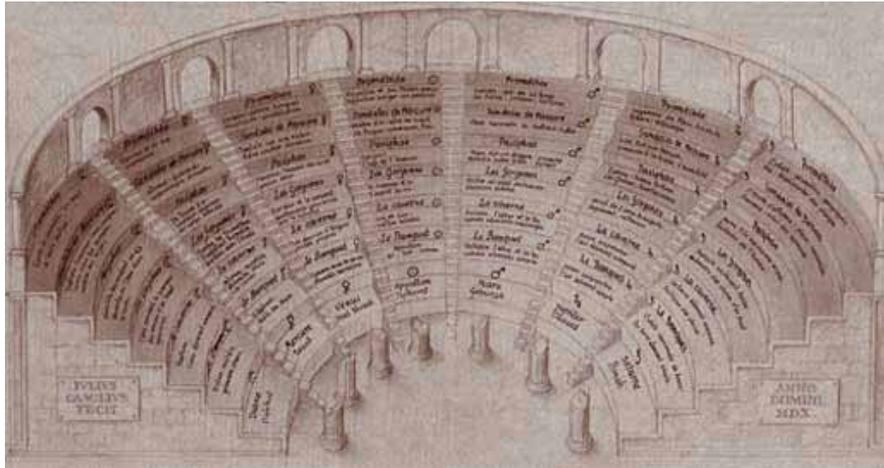


Abb. 1: Guilo Camillos Modell eines Gedächtnistheaters.

Camillo ging es vor allem um eine Wissensdarstellung der Welt, die er durch sein Modell des Gedächtnistheaters visuell realisierte. Der Theaterbegriff machte für Camillo nämlich „[d]ie Möglichkeit der körperlichen Anschauung einer geistigen Materie“³³ aus und legitimierte damit seine Anlehnung an das Theater. Durch die spezielle Anordnung dieses Theatermodells und die gleichzeitige Umkehrung der Funktionen eines Theaters sollte eine schnelle Wissensaneignung vonstattengehen. Dieser Grundgedanke kommt einer Ausstellung im heutigen Sinn sehr nahe.³⁴ In seinem Gedächtnistheater fand man keine Zuschauer, die auf ihren Plätzen saßen und einem Geschehen auf der Bühne folgten, wie es der Vorstellung eines Theaters entsprechen mag. Vielmehr erfuhren Bühne und Zuschauerraum eine Umkehrung. Hanak-Lettner nennt den Zuschauer des Gedächtnistheaters einen „einsamen Zuschauer“, bei dem es sich um einen gebildeten Menschen handelte, der selbst auf der Bühne stand³⁵, „während die durch Bilder repräsentierten Wissensobjekte auf dem siebenstufigen Halbrund der Ränge angeordnet waren“³⁶ und somit als Projektionsfläche dienten. Nach Hanak-Lettner ist eine Parallele zum heutigen Ausstellungsbesucher zu erkennen. In dem Gedanken, die Ausstellung als Drama zu sehen, vergleicht er den Raum der Ausstellung mit einer Bühne, „auf der sich das Drama zwischen den Besuchern und den Dingen abspielt“³⁷, genauso wie sich in Camillos Konzept bereits eine Interaktion zwischen den Besuchern und den Dingen

³³ Hanak-Lettner. 2011. S. 72.

³⁴ Vgl. Ebd. S. 78.

³⁵ Vgl. Ebd. S. 78.

³⁶ Matussek. 2004. S. 92-93.

³⁷ Hanak-Lettner. 2011. S. 78.

vollzog.³⁸

Der Aufbau der Projektionsfläche unterteilte sich in sieben vertikale sowie horizontale Ränge, die „den Stufenbau der Welt“ repräsentierten,

„von den spirituellen Grundlagen der Schöpfung aufwärts zum Mikrokosmos, der menschlichen Sphäre mit ihren Seelenkräften, ihrer Körperlichkeit, ihren Tätigkeiten der Selbsterhaltung und schließlich ihren produktiven Tätigkeiten, so dass jede Stufe eines Planetensegmenten andere Bedeutungen annahm, die wiederum durch mehrere Bilder ausgedrückt wurden.“³⁹

Camillos Gedächtnistheater erinnert durch die Vermittlung von Makro- und Mikrokosmos an das in der Spätrenaissance aufkommende Phänomen des *theatrum mundis*, des Welttheaters, sowie an die Kunst- und Wunderkammern⁴⁰, die im folgenden Abschnitt näher erläutert werden.

2.1.2.2. Die Kunst- und Wunderkammer als das Wissen der Welt

Im Mittelalter lag der Fokus einer Sammlung auf kirchlichen und religiösen Exponaten, die einen Reliquien- und Heiligenkult verkörperten. „Die große Anzahl von Reliquien führte auch dazu, diese, oftmals kostbar gefasst, in *kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern* zu präsentieren“⁴¹, so Hildegard Vieregg. Gegenstände wurden als Reliquien erfasst, wenn sie mit Heiligen in Berührung gekommen waren oder bloß gedacht wurde, eine Berührung hätte stattgefunden. Der Historiker Krzysztof Pomian merkt des Weiteren an, dass die Kirche ebenso diverse andere Gegenstände bewahrte und ausstellte. Darunter zählten „Raritäten aus dem Reich der Natur, vor allem aber Opfertgaben wie Altäre, Kelche, Ziborien, Meßgewänder, Kandelaber, Wandbehänge [...] So stellt[e] jede Kirche, auch wenn sie eine Kultstätte war, zahlreiche Gegenstände aus, die den Blick anzogen“.⁴²

In der Renaissance bildeten sich in Europa neben den kirchlichen Reliquien- und Schatzkammern auch fürstliche Sammlungen heraus. Diese verfolgten weiterhin die „Lobpreisung Gottes“, hinzu kamen jedoch die „Wissensvermehrung des Herrschers“, sowie

³⁸ Vgl. Ebd. S. 78.

³⁹ Matussek. 2004. S. 93.

⁴⁰ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 77.

⁴¹ Vieregg. 2006. S. 64.

⁴² Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museum. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 1988. S. 32.

Krzysztof Pomian geht in seinem Buch auch auf Grabbeigaben und Opfertgaben ein, die zu Sammlungen im Mittelalter immens beitragen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen: Ebd. S. 20-29.

die „Repräsentation innerhalb der Regierungselite“⁴³. Die Demonstration von Macht einer Herrschaft und der Bildungsfaktor konstituierten somit maßgeblich die Kunst- und Wunderkammern dieser Zeit. Noch handelte sich hierbei um nicht öffentliche Sammlungen. Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, hier liegt ein Vergleich zu Camillos Gedächtnistheater nahe, erstrebten eine Darstellung der Welt. Ausgestellt wurde, was Rarität und Kuriosität besaß. Vieregg differenziert diese Gegenstände in vier Kategorien: „*Naturalia* (Gegenstände aus der Natur), *Artificialia* (Kunstgegenstände), *Scientifica* (wissenschaftliche Objekte) und *Exotica* (Exotisches)“⁴⁴. Des Weiteren spricht sie diesem Anliegen ein charakteristisches Handeln jener Zeit zu, da diese „die „Gesamtheit“ der Welt, die Antike ebenso wie das „kleine Welttheater“ der Gegenwart enzyklopädisch präsent machen sollte“⁴⁵. Darüber hinaus erwies sich die immense Fülle dieser Kammern als kennzeichnend, kaum eine Fläche war unbenutzt. Die Historikerin Brigitte Hoppe sagt, dass sich auf Seiten des Besuchers Staunen und Überwältigung über diese Fülle ausbreitete und die Objekte „durch die Art der Darbietung oder durch Bearbeitung seltsam entfremdet wirken“, weiterhin stellt sie fest, „[d]ie Mannigfaltigkeit der Gestalten weckt die Neugierde, die *curiositas*, zur näheren Betrachtung im einzelnen“⁴⁶. Neugierde ist hier mit Wissbegierde zu umfassen, die durch den fortschreitenden Forschungsgedanken jener Zeit begründet wurde.⁴⁷ Der Mensch wollte sich die Welt aneignen und Erkenntnisse über die Dinge erhalten, so war das Bedürfnis nach Kunst- und Wunderkammern bzw. nach dem Zusammentragen von jeglichen Objekten zu erklären.

„[...] [Es] scheint der Wunsch entstanden zu sein, sich hier und jetzt der Schöpfung dadurch zu versichern, daß man *exempla* ihrer Phänomene zusammenträgt und so die Welt in der eigenen Stube symbolisch widerspiegelt. Der Makrokosmos wird also in den Mikrokosmos gebracht.“⁴⁸

Der Wissenschaftler Gottfried Wilhelm Leibniz sah eine Verbindung zwischen den Kunst- und Wunderkammern und dem Theater. Leibniz strebte ein „Theater der Natur und Kunst“⁴⁹ an, welches eine Gestalt aus Museum, Theater und Wissen herstellen sollte. Auch ihm ging es

⁴³ te Heesen. 2012. S. 33.

⁴⁴ Vieregg. 2006. S. 68.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Hoppe, Brigitte: „Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft.“ In: Grote (Hg.). 1994. S. 244.

⁴⁷ Vgl. te Heesen. 2012. S. 35.

⁴⁸ Grote, Andreas: „Vorrede – Das Objekt als Symbol.“ In: Grote. 1994. S. 11.

⁴⁹ Für eine inhaltliche und formale Ausarbeitung von Leibniz' „Theater der Natur und Kunst“ sei auf folgendes Werk hingewiesen: Bredekamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag. 2004.

wieder um die Suche nach Wegen der Wissensvermittlung. Zu Zeiten Leibniz' offenbarte das Theater die Möglichkeit, die gesamte Welt zu erklären. Es war eine Welt „in der alles Theater war, sowohl die Darstellung durch Lexika als auch die Erklärung des Makrokosmos durch den Mikrokosmos in den Kunst- und Wunderkammern“⁵⁰. Hanak-Lettner fügt hinzu, dass in Kunst- und Wunderkammern die Welt vermittelt, besser noch nachgespielt wurde und vergleicht diese mit dem „*theatrum mundi*“, dem Welttheater. Der Begriff „*Theatrum*“ war im 16. bis 18. Jahrhundert eine gängige Bezeichnung, wie sie auch von Quiccheberg, Camillo und Leibniz verwendet wurde.⁵¹ Hanak-Lettner ist der Meinung, es wäre kein Zufall, „dass die Bezeichnung „*Theatrum*“ für die Kunst- und Wunderkammer sowie die schematische Darstellung der Welt in Druckwerken [...] ein tatsächliches Integriertsein der Kunst- und Wunderkammer in die Welt des Theaters implizierte.“⁵² Dieser Gedankengang lässt ihn zum Entschluss kommen, die Ausstellung, die aus den Kunst- und Wunderkammern eindeutig hervorkam, wäre somit auch mit dem Theater in Verbindung zu bringen und würde ein „gemeinsames Vorbild, ein Bedürfnis, eine Stoßrichtung“⁵³ aufweisen. Für ihn steht fest: „Der Urknall der modernen Ausstellung hat jedenfalls im *Theatrum* stattgefunden“⁵⁴.

2.1.2.3. Das 18. Jahrhundert als Geburtsstunde des Museums

Bereits durch die Eröffnung der Pariser Kunstakademie im Jahre 1675 und die damit verbundenen Salonausstellungen bildete sich eine neue Kunstöffentlichkeit heraus. Die Akademien standen unter dem kulturpolitischen Einfluss der königlichen Regierung, die somit Kontrolle darüber ausübte, was zur Kunst ernannt wurde und was nicht. Die Vorherrschaft der Salonausstellung hielt bis Mitte des 19. Jahrhunderts, schließlich ereignete sich im Jahre 1880 die letzte bedeutsame Ausstellung in Paris.⁵⁵ Der entscheidende Schritt, der zur Erfindung des Museums gegen Ende des 18. Jahrhunderts beigetragen hat, war die Öffnung der fürstlichen Kunstkammern für ein Publikum, das nicht länger dem Adel angehörte. Durch den Einzug der Öffentlichkeit in die Sammlungen des Adels, die weiterhin „ein Sammelsurium von Kuriositäten, Kunstgegenständen und Objekte wissenschaftlichen

⁵⁰ Hanak-Lettner. 2011. S. 67.

⁵¹ Vgl. Ebd. S. 69.

⁵² Ebd. S. 69-70.

⁵³ Ebd. S. 70.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Zembylas, Tasos: *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien: WUV-Universitätsverlag. 1997. S. 197-199.

Interesses“⁵⁶ präsentierten, wurde die Repräsentation des Hofes gewahrt, sowie das Interesse einer Bildungsvermittlung.⁵⁷

Auch Krzysztof Pomian erkennt zwei unterschiedliche Museumsmodelle, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelten. Zum einen das kaufmännische Modell, welches Museen umfasst, die vom Staat aufgekauft wurden und so „Eigentum der Nation oder eines Kollektivs geworden sind“⁵⁸, wie es beispielweise dem British Museum wiederfuhr. Zum anderen entwickelte sich das revolutionäre Museum als Ergebnis der Französischen Revolution, welches zu vielen Museumsgründungen führte.⁵⁹ Die Sammlungen des Adels und der Kirche wurden Eigentum des Staates und das Louvre, welches zuvor der Palast des Königs war, wurde zu einem richtungsweisenden Museum umfunktioniert.⁶⁰ Durch die Entwicklung der Revolutionsmuseen dieser Zeit wurde der Kunstdiskurs zunehmend politisiert und auch die Ordnung innerhalb einer Sammlung grundlegend geändert. Hinzu kam der Wunsch, eine wissenschaftliche Einrichtung zu sein. Die bisher verwendete ahistorische Hängung, wurde zugunsten eines historischen Hängeprinzips, der „galleria progressiva“, aufgegeben. Dem Kulturwissenschaftler Tasos Zembylas zufolge war die „galleria progressiva“ ein „Produkt eines anfänglichen kunstgeschichtlichen Denkens, das Wissenschafts- und Objektivitätsansprüche aufstellte. Die ästhetischen Symbole der Vergangenheit wurden somit neutralisiert. Der Gehalt der alten Kunstwerke wurde durch den neuen Kontext transformiert und neu interpretiert“⁶¹.

Mit der Französischen Revolution verfestigten sich, so Hanak-Lettner, die Instanzen der „Öffentlichkeit“ sowie der „Gleichheit“ im Ausstellungswesen.⁶² Er sieht vor allem die aufkommende Öffentlichkeit als eine Schnittstelle von Museum und Theater. Insbesondere die Zeit des Pariser Theaters und die zuvor genannten Aspekte der Museumsgründungen scheinen immanent an der Schnittstelle zwischen Museum und Theater zu sein. Seine These besagt, das Publikum hatte sich im Theater bestimmte Verhaltensmuster angeeignet und verinnerlicht, die sie mit der Öffnung des Salons in den Ausstellungskontext transformierten. Er sah „die Rolle des Pariser Theaters als Schule für das angehende Ausstellungs- und

⁵⁶ Ebd. S. 193.

⁵⁷ Vgl. Ebd. S. 193-194.

⁵⁸ Pomian, Krzysztof: „Museum und kulturelles Erbe.“ In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/New York: Campus Verlag. 1990. S. 53.

⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 53.

⁶⁰ Vgl. te Heesen. 2012. S. 50.

⁶¹ Zembylas. 1997. S. 196.

⁶² Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 101.

Museumspublikum“⁶³ an. Das „parterre“ als bestimmender Zuschauerraum im Pariser Theater erinnerte stark an die Raumkonstruktionen von Ausstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts. „Sowohl im Theater als auch im Salon war der wichtigste Ort, von dem aus sowohl Bühne als auch Kunst betrachtet wurde, ein Raum ohne Sitzfläche, also ein Ort, an dem man stand und sich unter gewissen Umständen frei bewegen konnte.“⁶⁴ Das Publikum entwickelte im „parterre“ ein immenses Selbstbewusstsein.⁶⁵ Weitere relevante Faktoren waren die Commedia dell’arte und das Jahrmarkttheater, die dem Publikum eine Möglichkeit zur Partizipation boten und eine interaktive Beziehung zu den Darstellern des Pariser Theaters aufbauten. Mit einer Selbstverständlichkeit nahm das Pariser Publikum seine Rolle an. Somit hatte die interaktive Beziehung eine gewaltige Auswirkung auf das Verhalten des Publikums innerhalb der Salonausstellungen. Als es letztendlich soweit war und das Publikum die Ausstellungen erobert hatte, kam es zu einem Streit zwischen ihm und den Künstlern, die sich angegriffen und bedroht fühlten.⁶⁶ „Das Ausstellungspublikum,“ so Hanak-Lettner, „das im Theater zu großen kommunikativen Leistungen herausgefordert worden war [...], sah in der Ausstellung einen Raum, in dem es ebenso aktiv werden konnte und sich ebenso gut ausleben konnte wie im Theater“⁶⁷ und konstruierte mit diesen Verhaltensweisen die Kunstöffentlichkeit des 18. Jahrhunderts.

2.1.2.4. Tendenz der Museumsentwicklung im 19. Jahrhundert

Hildegard Viereggs beschreibt das Museum des 19. Jahrhunderts als einen Ort der Kontextveränderung. Aufgrund der Französischen Revolution und der zunehmenden Säkularisierung wurden die Gegenstände ihrem alten Kontext entzogen und im Museum in einen neuen Zusammenhang gesetzt. „Kirchliche Kunstwerke wurden isoliert, sie wurden zu Kunstobjekten in Museen und unter historischen und formalen Kriterien betrachtet. Sie dienten nicht mehr vorrangig dem religiösen Kult, sondern wurden *musealisiert* und damit in ihrer Sinnggebung grundlegend verändert [...]“⁶⁸ Auch Zembylas spricht von einer neuen Funktion des Museums:

⁶³ Ebd. S. 33.

⁶⁴ Ebd. S. 51.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 47-52.

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 53-57.

⁶⁷ Ebd. S. 57.

⁶⁸ Viereggs, 2006. S. 77.

„Das Museum hatte seit Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur eine identitätsstiftende Funktion, sondern auch eine volkspädagogische bzw. ideologische Funktion eingenommen. Durch effektvolle Präsentationen wurde der magische und fetischistische Charakter der auserwählten Kunstwerke, die Repräsentationsfunktion hatten, erhöht.“⁶⁹

Auch Anke te Heesen bekräftigt, dass die Gegenstände im Museum durch einen „atmosphärischen Raum“ entkontextualisiert wurden und sich nicht länger „durch entsprechende Versenkung oder systematische Aufstellung erklären ließen und somit vermittlungsbedürftig waren“⁷⁰.

Darüber hinaus entwickelte sich neben den Museumsgründungen eine Kunstökonomie heraus, die den wirtschaftlichen Faktor vorantrieb und einen Kunsthandel förderte. Dazu te Heesen: „[...] das Objekt [wird] als Ware präsentiert und damit die Zugänglichkeit des Objekts, ja seine Käuflichkeit in Einklang mit einem Schau- und Präsentationszusammenhang gebracht – und so Besuchermassen anlocken [zu] können.“⁷¹

2.1.2.5. Museumsentwicklung seit den 1970ern – Der Museumsboom

Durch die beiden Weltkriege erfuhr das Museum keinen erneuten Aufschwung. Das Museum galt eher als verstaubt. Die Kunstfreiheit wurde eingeschränkt und auch Bildung fand an anderen Orten statt. Der Museumsboom, der sich in den 1970er Jahren ankündigte, verhalf dem Museum aus seiner Tiefphase und führte es zu einer erneuten Hochkonjunktur.⁷² Der Kulturwissenschaftler Gottfried Korff hat als Einleitung seiner Lektüre *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*.⁷³ diverse Punkte vorangestellt, die die Folgen des Museumsbooms und die aktuelle Museumssituation umfassen sollen. Die für diese Arbeit relevantesten Punkte sollen im Folgenden kurz behandelt werden. Der sogenannte Museumsboom, der sich in den 1980er Jahre ereignete, zeichnete sich bereits in den 1970ern ab und bestimmt noch heute das Museumswesen. Zur gleichen Zeit entwickelte sich die „new museology“ heraus, die einen neuen konzeptuellen Schwerpunkt für das Museumswesen formte. Die Konzentration auf die traditionellen Aufgaben eines Museums, wie Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen

⁶⁹ Zembylas. 1997. S. 199.

⁷⁰ te Heesen. 2012. S. 63.

⁷¹ Ebd. S. 72.

⁷² Vgl. Jaritz, Susanne: *Inszenierung/Museum. Eine Analyse der Ausstellung „Verkleiden – Verwandeln – Verführen“ im Österreichischen Theatermuseum*. Eingereicht Univ. Wien. 2012. S. 21.

⁷³ Korff, Gottfried: „13 Anmerkungen zur aktuellen Situation des Museums als Einleitung zur zweiten Auflage.“ In: Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 2007. S. IX-XXIV.

rückte zugunsten einer stärkeren sozialen Aufgabe in den Hintergrund.⁷⁴ Das Museum sollte sich mehr mit den Problemen und Hintergründen einer Gesellschaft auseinandersetzen, „in denen die Museen ihren Standort haben und von der sie zum Teil finanziell und personell getragen werden“⁷⁵.

Im Weiteren verweist Korff auf das aufgekommene Interesse der Naturwissenschaften am Museum, die diesen „als Ort der Wissenskommunikation erproben“⁷⁶, sowie auf „die Erlebnis- und Eventorientierung, die viele Museen mittlerweile zu ihrem Programm gemacht haben“⁷⁷. Korff fasst demnach die Folgen und Wirkungen des Museumsbooms in drei Punkte zusammen, die auch heute dem Wesen des Museums gerecht werden könnten. Zum einen ist das Selbst- und Fremdbild des Museums neu bestimmt worden, indem ihre Definition weitergefasst wurde und sich nicht länger auf die traditionellen Aufgaben beschränken lässt, wie bereits die „new museology“ zeigt. Zum anderen ist nach Korff, „die ästhetische Dimension des Museums als Ausstellungsmedium, Ästhetik verstanden als *aisthesis*, als Form der sinnlichen Erkenntnis“⁷⁸ hinzu gekommen. Präsentationsformen und Museumsarchitektur spielen eine immens wichtige Rolle in der Exposition. Als letzten Punkt deutet Korff auf das neue Verhältnis des Museums zu den Wissenschaften. Die Theorien des Museums sind auch für weitere Wissenschaftszweige interessant geworden, wie in der Architektur oder in der Pädagogik.⁷⁹

„Wie immer man den Boom auch beurteilen mag, er hat die Möglichkeiten und Energien des Museums als Bewahrungs-, Belehrungs-, Unterhaltungs- und Forschungseinrichtung bewusst gemacht und in den letzten dreißig Jahren in wechselnden Bezügen und Partnerschaften aktualisiert.“⁸⁰

2.2. Musealisierung als kulturelle Praxis

Dinge aufzubewahren und zu sammeln gilt als Alltäglichkeit eines jeden Menschen, egal ob es bewusst oder unbewusst geschieht. Der Begriff Musealisierung beschreibt genau jene alltägliche Aktivität.

⁷⁴ Für eine explizite Darstellung der „new museology“ sei auf folgenden Artikel verwiesen: Ganslmayr, Herbert: „Die Bewegung „Neue Museologie“.“ In: Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*. München: Saur Verlag. 1989. S. 79-88.

⁷⁵ Ganslmayr. In: Auer. 1989. S. 79.

⁷⁶ Korff. 2007. S. XI

⁷⁷ Ebd. S. XVIII.

⁷⁸ Ebd. S. XII.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. XII-XIII.

⁸⁰ Ebd. S. XI.

„Dinge zu musealisieren, ist eine alte und ganz alltägliche menschliche Aktivität. Sie inkludiert den Entschluß, etwas nicht vergehen, nicht sterben lassen zu wollen, sondern es in seiner Materialität zu bewahren. Man nimmt sich eines Objektes an und schützt es vor dem Verschwinden [...]“⁸¹

Der vielseitig verwendete Begriff der Musealisierung stellt meist einen Prozess dar und wird vermehrt auch außerhalb des Museumskontextes benutzt. Im Allgemeinen lässt sich sagen, das Objekt muss, bevor es als musealisiert betrachtet werden kann, eine Transformation durchlaufen, um einen Zustand der „Unsterblichkeit“ zu erreichen.

Der Professor für Ästhetik und Kulturvermittlung Bazon Brock stellt die These auf, der Begriff „Musealisierung“ sei mittlerweile negativ konnotiert und umfasse bloß das „Aufbewahren von bedeutungslos, veraltet, unbrauchbar gewordenem Gerümpel“⁸². Dementgegen äußert er, „[h]istorisch wie systematisch gesehen, kennzeichnet aber Musealisierung weiß Gott keine omahafte oder Künstlern eigentümliche Marotte“⁸³. Bazon Brock schlägt in seinem Aufsatz *Lustmarsch durchs Theoriegelände – Musealisiert Euch!* vor, Europa zu musealisieren. Brock zufolge verliere Europa als Nation an Macht innerhalb der Globalisierung. Die Musealisierung Europas ist ein Vorschlag um nicht in Vergessenheit zu geraten oder besser um nicht „aus der Geschichte zu verschwinden“.⁸⁴ Musealisierung, ob innerhalb oder außerhalb eines musealen Rahmens, schützt Dinge vor dem Vergessen und kann nur durch eine Veränderung des Kontextes vonstattengehen.

2.2.1. Musealisierung als Kontextveränderung

Ein Objekt wird durch den Akt der Musealisierung vor dem Verschwinden bewahrt und in einem neuen sicheren Kontext eingefügt und geschützt. Dort wird es seiner bisherigen Funktionen und Gebrauchsweisen entledigt. Die Kunstvermittlerin Eva Sturm definiert den Vorgang einer Kontextveränderung wie folgt:

„Ent-Kontextualisierung heißt, etwas wird aus seinem bisherigen/ursprünglichen sozialen, lebendigen, natürlichen und/oder symbolischen Zusammenhang isoliert und zumindest durch einen verbalen Akt zum Objekt der Bewahrung designiert“⁸⁵.

⁸¹ Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 1991. S. 9.

⁸² Brock, Bazon: *Lustmarsch durch das Theoriegelände – Musealisiert Euch*. Köln: DuMont Buchverlag. 2008. S. 33.

⁸³ Ebd. S. 33.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 26-58, hier S. 27.

⁸⁵ Sturm. 1991. S. 104.

Des Weiteren spricht sie von einem Neukontext als Rahmen, der als eine Art „Zeitlücke“ zu betrachten sei, in der dem Objekt ein „Anspruch auf Unsterblichkeit, auf Bewahrung, auf Konservierung in eine offene Zukunft hinein“⁸⁶, versichert wird. Durch den neuen Kontext unterliegt das Objekt zugleich seiner eigenen Entfunktionalisierung und wird somit vor weiteren Abnutzungen bewahrt. Der Rahmen schützt demnach das Objekt und kann damit „Originalität und Authentizität“ aufrechterhalten.⁸⁷

Nach Sturm verschafft Musealisierung auch Kontrolle und Überschaubarkeit über die Objekte. „Die Objekte verblassen oder erstrahlen – je nachdem – als Trophäe, als Dokument, als Illustration, als Reliquie, als letzter Rest. Der Rahmungsakt inkludiert Wissenschaftlichkeit, Korrektheit und Sauberkeit, er lenkt ab von chaotischen Deutungsweisen.“⁸⁸ Die Kontextveränderung und der gleichzeitige Neukontext sind für Sturm nur ein Aspekt, der dem Phänomen der Musealisierung näher kommt. Als weiteren Punkt nennt sie das neue Subjekt-Objekt-Verhältnis. Aufgrund des Deklarationsaktes verhält sich der Betrachter dem Objekt gegenüber mit einem angemessenen Respekt und muss „die Regeln des musealen Rituals“ befolgen.⁸⁹

Gottfried Korff spricht von einer „Re-Kontextualisierung“ oder auch von einer „Re-Dimensionierung“ der ein Objekt durch den Akt des Musealisierens unterliegt. Er sieht in der Re-Dimensionierung „die Notwendigkeit, die authentisch überlieferten Objekte, die jedoch wie andere Quellengruppen nur bruchstückhaft vorhanden sind, zu erklären und zu deuten.“⁹⁰ Der neue Rahmen, in dem sich das Objekt nun befindet, erfordert demnach Erklärung. Darüber hinaus sollen Objekte, die einer Re-Kontextualisierung unterliegen, mithilfe von Inszenierung erklärbar gemacht werden. Korff geht noch einen Schritt weiter als Sturm, indem er nicht nur das Museum als einen Ort der Aufbewahrung betrachtet, sondern auch auf seine Inszenierung eingeht:

„Was angestrebt wird, ist die Interpretation qua Inszenierung. Das originale Objekt erheischt die Inszenierung als erklärende Darstellung schon allein deshalb, weil es nicht nur Dokument ist, sondern weil es über eine sinnliche Qualität, eben über die Anmutungsqualität verfügt.“⁹¹

⁸⁶ Ebd. S. 105.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 104.

⁸⁸ Ebd. S. 106.

⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 107-109, hier S. 107.

⁹⁰ Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2006. S.27

⁹¹ Korff, Gottfried: „Bildwelt Ausstellung – Die Darstellung von Geschichte im Museum.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999. S. 331-332.

Er spricht dem musealen Objekt neben seiner Materialität auch Authentizität zu, wodurch diese zum Dokument und Zeugen werden. „Materialität sichert neben der Dauerhaftigkeit Anschaulichkeit, Authentizität sichert neben der Echtheit eine Anmutungsqualität“⁹², so Korff. Durch die Kontextveränderung wird das museale Objekt in eine Inszenierung gebunden, die diesem eine ästhetische Dimension verleiht und „das Museum [als] eine Institution der sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung“⁹³ zeigt.

2.2.2. Geschichtsschreibung als Form der Musealisierung

Der Philosoph Hermann Lübbe stellte Anfang der 1980er Jahre seine einflussreiche Musealisierungsthese auf, die besagte, dass die zunehmende Attraktivität, die das Museum im Laufe der Jahre durchlebte, mit der sich stetig wandelnden Gegenwart zusammenhängt. Die Gesellschaft reagierte darauf mit einer „Herkunftstreue“, die durch eine Musealisierung bewahrt werden konnte.⁹⁴ Demnach wird die Vergangenheit durch die Musealisierung aufgegriffen und präsentiert. Es stellt sich nun mehr die Frage, wie das Museum mit Geschichtsschreibung umgeht und ob Geschichtsschreibung durch den Akt der Musealisierung überhaupt einen objektiven Anspruch besitzen kann? Gottfried Korff ist der Meinung, „[d]aß wir uns Geschichte in Bildern und mit Hilfe von Bildern vorstellen“⁹⁵. Genauer gesagt, geht es ihm um die Klärung der Skepsis mancher Historiker gegenüber dem Bild. Denn das Bild und die damit überlieferte Geschichte erinnert, laut diverser Historiker, stark an das Modell des Theaters und damit auch an das Theatralische.

„Dennoch gilt das Theater, das Theatralische manchem Historiker als Bedrohung wissenschaftlicher Seriösität [sic], als Panoptikum, welches mit allerlei Augenblendwerk vom ernsthaften Tun geschichtswissenschaftlicher Sinnbildung ablenkt, diese aber nicht befördert.“⁹⁶

Das Museum wiederum ist die Institution, in der Bild und Geschichte vereint werden. Laut Korff wird das Bild ästhetisiert und zur Kunst erhoben, es kann somit als „Energiespender des Musentempels“ dienen, während historische Relikte dem untergeordnet und „zum Kuriosum“ abgestuft werden.⁹⁷

⁹² Ebd. S. 330.

⁹³ Ebd. S. 332.

⁹⁴ Vgl. Lübbe, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1983. S. 9-14.

⁹⁵ Korff. In: Borsdorf/Grütter. 1999. S. 319.

⁹⁶ Ebd. S. 320.

⁹⁷ Ebd. S. 325.

Die Geschichtsschreibung, die durch die Musealisierung zum Ausdruck kommen soll, bewegt sich zwischen den Tätigkeiten „deponieren“ und „exponieren“. Ersteres umfasst die bewahrende Funktion von Objekten in einem Museum. Exponieren hingegen erfasst „eine interpretierend-aktualisierende [...] Beziehung zur Vergangenheit“⁹⁸ und wird mittels Inszenierung im Museum umgesetzt. Dadurch kommen laut Korff, „Funktionen des Fiktiven [...] unweigerlich mit ins Spiel, wenn Geschichtsdarstellung mehr zu sein beansprucht als eine bloße Archivierung der Überreste und des Wissens vom Vergangenen“⁹⁹. Der Schriftsteller Thomas Thiemeyer stellt in seinem Text *Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle* die These auf, dass gerade durch die Ästhetisierung, die im Museum vollzogen wird, Geschichte vermittelbar wird.¹⁰⁰ „Nur ästhetisch aufbereitet erzeugt Geschichte Imagination und kann ihren Sinn vermitteln.“¹⁰¹

Durch den Akt der Musealisierung, der eine Kontextveränderung beinhaltet und einen interpretativen Anspruch verfolgt, kann eine Überlieferung von Geschichte niemals objektiv sein, da zudem immer auch Entscheidungen dahinter stehen, welche Objekte überhaupt ausgestellt werden und vor allem wie diese Objekte präsentiert werden sollen. Geschichte ist folglich, wie auch die Museumspädagogin Katrin Pieper sagt, „eine interpretative Konstruktion vergangener Ereignisse“¹⁰². Inwiefern das Museum an Erinnerungsarbeit beteiligt ist und diese vollzieht wird im nächsten Kapitel behandelt.

2.2.3. Musealisierung als Erinnerungsorgan

„Individuen und Kulturen bauen ihr Gedächtnis interaktiv durch Kommunikation in Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf. Beide, Individuen und Kulturen, organisieren ihr Gedächtnis mit Hilfe externer Speichermedien und kultureller Praktiken.“¹⁰³

Das Theater und auch das Museum kennzeichnen sich als Institutionen, die als externe Speichermedien betrachtet werden können und in denen kulturelle Praktiken vollzogen werden, die sich wiederum durch Sprache, Bilder und Wiederholungen konstituieren.

⁹⁸ Ebd. S. 328.

⁹⁹ Korff/Roth. 1990. S. 21.

¹⁰⁰ Vgl. Thiemeyer, Thomas: „Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle.“ In: Baur, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 74-75.

¹⁰¹ Ebd. S. 75.

¹⁰² Pieper, Katrin: „Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur.“ In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 191.

¹⁰³ Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1999. S. 19.

Die Begriffe des Erinnerns und des Vergessens wurden vorwiegend von philosophischen und historischen Diskursen aufgegriffen. Erst in den 1980er Jahren stießen diese in den Kulturwissenschaften auf Interesse. Grund dafür waren die Auseinandersetzungen dieser Zeit mit den Holocaust-Mahnmalen. Durch Ausstellungen und Forschungsarchive sollte ein Geschichtsbewusstsein in der Gegenwart geschaffen und einen Wechsel von einer individuellen zu einer kollektiven öffentlichen Erinnerung erreicht werden.¹⁰⁴

Die beiden Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann entwickelten Ende der 1980er Jahre ein Konzept, welches das „kulturelle Gedächtnis“ näher definierte. Dabei differenzierten sie zwischen dem „kommunikativen Gedächtnis“ und dem „kulturellen Gedächtnis“. Sie bezogen sich auf die Ansätze des Soziologen Maurice Halbwachs, der in den 1920er Jahren die Bedeutung von gemeinsamen Erinnerungen innerhalb einer Gruppe als stabilisierenden Faktor herausstellte.¹⁰⁵ Jan Assmann definiert die beiden Formen des Gedächtnisses wie folgt:

„Das *kommunikative* Gedächtnis umfaßt Erinnerungen, die sich auf die rezente Vergangenheit beziehen. Es sind dies [sic] Erinnerungen, die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt. Der typische Fall ist das Generationen-Gedächtnis. [...] Das *kulturelle* Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. Auch in ihm vermag sich Vergangenheit nicht als solche zu erhalten. Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich Erinnerungen heftet. [...] Für das kulturelle Gedächtnis zählt nicht faktische, sondern nur erinnerte Geschichte.“¹⁰⁶

In wie fern ein Zusammenhang zwischen Museum und dem kulturellem Gedächtnis besteht, erklärt Jan Assmann, indem er das Museum als „ein[en] Ort der Visibilisierung und symbolischen[r] Repräsentation von Identität“¹⁰⁷ definiert. Das Museum stellt Objekte nicht nur aus, sondern es präsentiert diese.

„[...] [H]ier [im Museum] werden Dinge ins Zentrum gestellt: ins Zentrum der offiziellen Erinnerung, der sichtbar gemachten Geschichte als dem Fundament, nicht dem Gegenteil, der Gegenwart. In dieser Funktion gehört das Museum zu den „Orten der Erinnerung“ [...] zu den Repräsentationen unseres eigenen „monumentalen Gedächtnisses“. Das „monumentale Gedächtnis“ kodifiziert und kanonisiert das Selbstbild einer Gesellschaft im Medium der Monumente, der Bilder, Objekte und Inschriften.“¹⁰⁸

¹⁰⁴ Vgl. Pieper. In: Baur. 2010. S. 187-189.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu auch: Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/Main: Fischer. 1991.; Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1985.

¹⁰⁶ Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1997. S. 50 und 52.

¹⁰⁷ Assmann, Jan: „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. In: Borsdorf/Grütter. 1999. S. 31.

¹⁰⁸ Ebd.

Somit wird, Assmann zufolge, durch die laufende Pflege und Aktualisierung der Objekte im Museum, die er auch als „kulturelle Objektivation“ bezeichnet, ein Selbstbild von der Gesellschaft laufend gepflegt und aktualisiert. Das Museum wird demnach als ein Ort der Repräsentation und der Identitätsstiftung verstanden.¹⁰⁹ Auch die Museumspädagogin Katrin Pieper sieht das Museum in einem repräsentativen Zusammenhang mit dem kulturellen Gedächtnis. Die Themen einer Ausstellung bzw. die Auswahl der Objekte und ihre Präsentationsform sind Folgen von politischen und gesellschaftlichen Prozessen. Darüber hinaus sieht sie im Museum eine doppelte Funktion von Indikator und Generator einer Erinnerungskultur. Das Museum als Indikator sieht sich als „ein Produkt erinnerungskultureller Diskurse“, der entscheidet, welche Vergangenheitsereignisse für unsere Gegenwart bedeutsam sind. Die Generatorfunktion wiederum zeigt, dass das Museum auch ein „Motor der Erinnerungskultur“ ist, der „erinnerungskulturelle Debatten anheizt und zum Wandel von Erinnerungskulturen beiträgt“¹¹⁰. Ein Objekt wird demnach nicht bloß ausgestellt, sondern in einem neuen Kontext entworfen. „Sie [Museen] entwerfen, produzieren und konstruieren Geschichtsbilder als Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. [...] Das Produkt Museum gestaltet Erinnerung bzw. spezifische Versionen der Erinnerung.“¹¹¹ Korff bezeichnet ebenfalls das Museum „als Generator, als aktualisierende Rahmungsagentur“¹¹², damit ist nichts Weiteres als die Inszenierung im musealen Raum gemeint. Die Arbeit von Kuratoren wurde mit der Zeit immer bedeutender, denn die Art der Präsentation entscheidet über die Vermittlung des Geschichts- und Selbstbildes eines Museums.¹¹³ Um eine kulturelle Erinnerung auch über den Museumsbesuch hinaus fortbestehen zu lassen, wird versucht, mittels neuer Inszenierungsweisen, „neuer Sehgewohnheiten und Lesearten“ und Partizipation an performativen Aktionen die Museumsbesucher stärker in den Museumsdialog zu verknüpfen und „in aktive, kommunikative Erinnerungsarbeit einzubinden“¹¹⁴.

An dieser Stelle soll noch kurz auf das Verhältnis von kultureller Erinnerung und Performancekunst, die in der vorliegenden Arbeit den Schwerpunkt bildet, eingegangen werden. Denn gerade der ephemere Charakter von Performancekunst widersetzt sich dem kulturellen

¹⁰⁹ Vgl. Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Pieper. In: Baur. 2010. S. 199-200, hier S. 200.

¹¹¹ Ebd. S. 201.

¹¹² Korff. 2007. S. 174.

¹¹³ Vgl. Ebd. S. 174-175.

¹¹⁴ Pieper. In: Baur. 2010. S. 201-202.

Gedächtnis. Umso wichtiger erscheint es, Foto- und Videomaterial vergangener Performances in Archiven, Museen und Ausstellungen ihren Platz zu gewähren. „Als kulturelle Erinnerung werden sie zu einer performativen Rekonstruktion einer nicht selbst erlebten Erfahrung“¹¹⁵, so die Kunsthistorikerin Barbara Clausen. Die Dokumentationen von Performances werden zum Teil des kulturellen Archivs. Jedoch, so weist Clausen darauf hin, bedeutet dies keineswegs ein Stillstand für die Performancekunst durch ihre bloße Speicherung. Denn auch ein Archiv, welches durchaus mit dem Begriff des Stillstandes assoziiert wird, „ist eine kulturelle Konstruktion und als solches dynamisch“¹¹⁶.

2.3. Museale Inszenierungsformen

Ausstellungen, die sich innerhalb musealer Räume ereignen, unterliegen gestalterischen Konzeptionen. Ihre Aufgabe besteht darin, ästhetische Gesichtspunkte zu berücksichtigen und ein Potential zur Kommunikation mit dem Besucher und der Möglichkeit eines großen Lerneffekts herzustellen.

„Diese [inszenatorischen Mittel] haben nicht nur die Aufgabe, den eigentlichen Exponaten einen adäquaten Rahmen zu bieten, sondern die komplexen Inhalte anschaulich und begreifbar zu machen, die Bedeutung der Originale zu verstärken und damit die wissenschaftlich erarbeiteten Aussagen der Ausstellung zu vermitteln.“¹¹⁷

Der Ursprung des Inszenierungsbegriffs liegt im Theaterbereich und macht durch die Einbettung innerhalb des Museumskontextes eine theatertheoretische Sichtweise auf museale Inszenierungsformen von Nöten. Auch wenn das Theater eher einen ephemeren und flüchtigen Charakter besitzt und im Gegensatz dazu das Museum einen Ort der Speicherung darstellt, können die Ausdrucksweisen innerhalb der Ausstellung durch diverse Inszenierungsstrategien theatral oder performativ sein.

¹¹⁵ Clausen, Barbara: *Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst*. Wien: Univ.-Diss. 2010. S. 189.

¹¹⁶ Ebd. S. 191.

¹¹⁷ Teufel, Philipp: „Museografie, Ausstellungsgestaltung und Szenografie. Vom Begriffswirrwarr zur Vielsprachigkeit der Disziplinen.“ In: Teufel, Philipp/Schwarz, Ulrich (Hg.): *Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: av-Edition GmbH. 2001. S. 13.

2.3.1. Authentizität vs. Inszenierung

Das museale Objekt wird zumeist als Original, Zeuge und somit als authentisch beschrieben. Inszenierung hingegen wird oft mit Scheinhaftigkeit, Verfälschung oder Beschönigung von Inhalten in Verbindung gebracht. Es wirft somit die Frage auf, ob durch museale Inszenierungen das authentische Objekt zugunsten einer Scheinhaftigkeit verloren gehe .

Erika Fischer-Lichte schreibt in der Einleitung zu *Inszenierung von Authentizität*, dass schon im 18. Jahrhundert die beiden Begriffe gegensätzlich betrachtet wurden. Fischer-Lichte führt ein Zitat vom Earl of Shaftesbury aus dem Jahre 1711 an: „The good painter must [...] take care that his action be not theatrical, or at second hand, but original and drawn from nature herself.“¹¹⁸ Auch wenn sich Fischer-Lichtes Ausführung auf die Malerei bezieht, zeigt es sehr deutlich, dass es sich bei „theatrical“ und „nature“ um ein heterogenes Begriffspaar handelt. Im Laufe der Zeit haben sich philosophische sowie kulturwissenschaftliche Diskurse diesem Widerspruch gewidmet und herausgestellt, dass die Bedeutung von Inszenierung als ein theatraler Prozess nicht zwangsläufig als ein verfälschender Inhalt verstanden werden muss. Fischer-Lichte führt weiter an, dass Inszenierung „etwas als gegenwärtig in Erscheinung treten“¹¹⁹ lässt.

„Denn einerseits läßt sich Inszenierung durchaus als Schein, Simulation, Simulakrum begreifen. Es handelt sich dabei jedoch um einen Schein, eine Simulation, ein Simulakrum, die allein fähig sind, Sein, Wahrheit, Authentizität zur Erscheinung zu bringen. Nur in und durch Inszenierung vermögen sie uns gegenwärtig zu werden.“¹²⁰

Daraus lässt sich eine Abhängigkeit beider Begriffe erschließen: Authentizität kann nur durch Inszenierung in Erscheinung treten. Auch Gottfried Korff sieht, insbesondere im musealen Kontext, eine zwingende Verbindung beider Begrifflichkeiten. Wie bereits dargelegt spricht Korff dem musealen Objekt eine Anmutungsqualität auf Grund seiner Authentizität und Echtheit zu. Aus diesem Grunde sieht er auch eine museale Inszenierung als Notwendigkeit an. Die musealen Objekte werden durch eine Re-Kontextualisierung aus der ursprünglichen Umgebung gerissen und in einem musealen Kontext als Fragmente eingebunden. Authentizität und Inszenierung bedingen demnach einander. Das authentische Objekt ist zum

¹¹⁸ Earl of Shaftesbury zitiert nach Fischer-Lichte, Erika: „Einleitung“. In: Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian [u.a.] (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. 2. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. Kg. 2007. S. 16.

¹¹⁹ Ebd. S. 22.

¹²⁰ Ebd. S. 23.

einen ein erklärungsbedürftiges und zum anderen ein sinnlich wahrnehmbares Fragment. Allein durch die Inszenierung, so Korff, erfährt das museale Objekt eine „Ergänzung durch Re-Kontextualisierung“¹²¹, sowie durch eine ästhetische Dimension, „die dem Medium Museum als Ort sinnlicher Anschauung eigen ist“¹²².

2.3.2. Dramaturgie im Museum

Das Museum im Zusammenhang mit dem Theater zu untersuchen eröffnet die Möglichkeit, eine andere Sichtweise auf das museale Potenzial von Inszenierung und Gestaltung zu erlangen. Die folgende theatertheoretische Auseinandersetzung bezieht sich insbesondere auf Werner Hanak-Lettners Dissertation, in der er die Ausstellung analog zum Drama untersucht. In seiner Studie nimmt das Drama jedoch mehr einen literarischen Bezug und lässt teilweise den theatertheoretischen Einfluss außer Acht. Für diese Arbeit jedoch soll der theatertheoretische Bezug näher ergründet werden.

Zunächst stellt er die Arbeit des Kurators der des Theaterregisseurs gegenüber. Beide arbeiten eng mit einem Team aus u.a. Bühnenbildnern, Szenografen oder Designern zusammen, die sich um die Gestaltung des zu präsentierenden Raumes kümmern und versuchen, durch Inszenierungen von Objekten eine Geschichte, eine Biographie zu erstellen.¹²³ Hanak-Lettner sieht den dramatischen Aspekt in der Begegnung des Rezipienten mit den Objekten liegen. Er beschreibt diese als „Konfrontation“ aus der ein „innerer Dialog“ folgt, „in dem der Besucher den Dingen, je nach seinem Wissen und seiner Erfahrung seine Stimme leiht“¹²⁴. Diese Art des Dialoges steht in Abhängigkeit mit dem Objekt, seiner Beschreibung, dem kulturellen Wissen des Rezipienten sowie seiner emotionalen Befindlichkeit.¹²⁵ Hinzu kommt - und so lautet seine These, dass die eben dargestellte Dramatik nicht nur zwischen Objekt und Besucher hervorgeht, sondern sich auch zwischen den Objekten selbst vollzieht. Er bezeichnet die Objekte und den Rezipienten als Akteure.¹²⁶ Im Vergleich, wiederum mit dem Theater, weisen Bühne und Ausstellungsraum durch den Faktor Inszenierung eine funktionale

¹²¹ Korff, Gottfried/Roth, Martin: „Einleitung.“ In: Korff/Roth. 1990. S. 18.

¹²² Ebd. S. 24.

¹²³ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 104-105.

¹²⁴ Ebd. S. 105-106.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 110.

¹²⁶ Vgl. Ebd. S. 105.

Ähnlichkeit auf. „Die Ausstellung als inszenierter Raum [...] ist eine Bühne, auf der die Besucher auf die Dinge treffen und mit ihnen in einen inneren Dialog treten.“¹²⁷

Des Weiteren, so Hanak-Lettner, ist der Museumsbesucher in zweierlei Hinsicht außergewöhnlich und unterscheidet sich hier vom Theaterbesucher. Zum einen ist er in der Lage und es wird ihm quasi abverlangt, sich im Raum zu bewegen und zum anderen kann er selbst über die Zeit bestimmen, in der er sich mit der präsentierten Kunst auseinandersetzen möchte. Wie lange der Rezipient vor einem Kunstwerk verweilt, ist abhängig von der Inszenierung des Werkes und seinem individuellen kulturellen Interesse.¹²⁸

Der Museumsbesucher ist auf der Suche nach einem Weg durch den Raum und durch die Ausstellung. Er sucht nach einem „Ablauf“. „Denn alles, was einen Anfang und ein Ende hat“ so Hanak-Lettner, „hat einen Ablauf. Und die Qualität dieses Ablaufs nenne ich Dramaturgie.“¹²⁹ Jede Abfolge ist individuell und gestaltet sich bei jedem Rezipienten anders. Zwei Besuche derselben Ausstellung zu unterschiedlichen Zeitpunkten, sind nie identisch. Die Befindlichkeit des Besuchers kann anders sein, der Weg durch das Museum, sowie die Atmosphäre innerhalb der Ausstellung können sich, beispielsweise durch störende Besucher, nie exakt wiederholen. An dieser Stelle ist es vorteilhaft, einen weiteren Vergleich zum Theater zu ziehen. Denn auch hier ist es nicht möglich, eine exakt gleiche Vorstellung zu erleben, da es sich im Theater um Live-Aufführungen handelt und diese sich immer anders vollziehen. Erika Fischer-Lichte bestimmt einen Aufführungsbegriff, der sich auf den des Theaterwissenschaftlers Max Herrmann stützt, der eben jene Einmaligkeit beschreibt.¹³⁰

„Denn in der Aufführung, wie Herrmann sie erläutert, kommt es zu einer einmaligen, unwiederholbaren, meist nur bedingt beeinfluss- und kontrollierbaren Konstellation, aus der heraus etwas geschieht, das sich so nur dieses eine Mal ereignen kann – wie es eben unvermeidlich ist, wenn eine Gruppe von Akteuren mit einer Zahl von Besuchern mit unterschiedlichen Gestimmtheiten, Launen, Wünschen, Vorstellungen, Kenntnissen etc. zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort konfrontiert werden.“¹³¹

Auch die Performancewissenschaftlerin Barbara Kirshenblatt-Gimblett charakterisiert Ausstellungen als theatrales Arrangement und unterteilt die Ausstellung in zwei mögliche Arten: „in-situ displays“ und „in-context displays“.

¹²⁷ Ebd. S. 162.

¹²⁸ Vgl. Ebd. S. 105-106.

¹²⁹ Ebd. S. 106.

¹³⁰ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.2.1. dieser Arbeit.

¹³¹ Fischer-Lichte. 2004. S. 53-54.

„Exhibitions are fundamentally theatrical, for they are how museums perform the knowledge they create. I distinguish [...] between in situ displays (dioramas, period rooms, and other mimetic re-creations of settings) and in-context displays (objects arranged according to such conceptual frames of reference as a taxonomy, evolutionary sequence, historical development, set of formal relationships).“¹³²

Des Weiteren spricht Kirshenblatt-Gimblett dem „in-context display“ eine Inszenierung von Objekten zu und vergleicht, wie bereits Hanak-Lettner, die Objekte mit Akteuren. „In-context displays as we know them from the history of museums depend on the drama of the artifact. Objects are the actors and knowledge animates them.“¹³³ Auch Hanak-Lettner macht zwei Möglichkeiten von Ausstellungen aus. Zum einen können die Ausstellungsmacher eine in sich „geschlossene Handlung“¹³⁴ für den Besucher gestalten und ihm quasi einen vorgefertigten Ablauf darbieten. Wobei hier immer das Risiko besteht, dass der Besucher diesen Weg nicht geht. Zum anderen kann die Ausstellung offener konstruiert werden, die Räumlichkeiten sind groß, überschaubar, ohne architektonische Barrieren oder Hierarchien. Somit „delegieren sie die Verantwortung des Zusammenfügens der einzelnen Teile stärker an die Besucher und geben ihnen damit eine größere Freiheit, ihre eigene Dramaturgie, ihren eigenen Gang, ihre eigene Geschichte zu erstellen“¹³⁵. Demnach kann eine Dramaturgie von den Ausstellungsmachern konstruiert werden, die einen streng vorgefertigten Ablauf bekommt und den Besucher durch die Ausstellung führt. Doch die letztendliche Kontrolle entzieht sich den Kuratoren und Szenographen, da diese nicht vor Ort sind und keinen Einfluss auf den Besucher ausüben können.

2.3.3. Der Museumsbesuch als performatives Ereignis

Durch die Performativität eines Museumsraumes besitzt der reguläre Museumsbesuch die Möglichkeit, sich als ein Ereignis zu vollziehen. Der Architekt David Dernie stellt die Bewegung des Besuchers in Abhängigkeit zu dem Raum und macht damit den performativen Charakter anhand der Stärke dieses Eingebundenseins des Rezipientenkörpers aus. Entscheidend ist nach Dernie, dass der Rezipient sein passives Verhalten ablegt, somit stärker in den Ausstellungskontext eingebunden wird und ihm dadurch ein intensiveres Erleben

¹³² Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.): *Destination Culture: tourism, museums, and heritage*. London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1998. S. 3.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Hanak-Lettner. 2011. S. 116.

¹³⁵ Ebd.

ermöglicht werden kann. „Besucher werden selbst zu einer Art Darsteller, Zuschauer und Teil des Ereignisses, sie bewegen sich in einer Architektur, die aus den Beziehungen zwischen den sich im Raum bewegenden Körpern entsteht.“¹³⁶ Ebenso beschäftigt sich Hanak-Lettner mit der Frage, ob ein Museumsbesuch einem performativen Ereignis gleichen würde und stellt die These auf, dass die Ausstellung als „eines jener prototypischen Medien, die das performative Ereignis vorangetrieben bzw. ermöglicht haben“¹³⁷, gesehen werden kann. Er untermauert seine These mit dem selbstbewussten Verhalten der Öffentlichkeit in den Pariser Salonausstellungen und mit der performativen Herangehensweise von Camilo, Leibniz und Quiccheberg, die durch eine Verräumlichung von Wissen und eine begehbare Raumkonstruktion den Rezipientenkörper stärker einbinden sollten.

Ein performativer Raum fördert also die Aktivität des Besuchers. So erklärt Hanak-Lettner weiter: „Die Ausstellung gleicht in ihrer Struktur einem performativen Ereignis, weil sie durch ihre räumliche und dramaturgische Konzeption die RezipientInnen zu einer äußerst aktiven Haltung provoziert. [...] Es scheint, als wäre die Ausstellung ein Prototyp des performativen Ereignisses [...]“¹³⁸

Der Kunstwissenschaftler Eckhard Siepmann hingegen sieht die Ausstellung nicht als einen Prototyp des Performativen an, sondern eher als einen Nachzügler. In seinem Artikel *Ein Raumverhältnis, das sich aus Bewegung herstellt. Die performative Wende erreicht das Museum* erklärt er, inwiefern eine Ausstellung durch die performative Wende der 1990er Jahre mittels Verräumlichung und Verzeitlichung zu einer Aufführung transformiert wurde.

„Verräumlichung der Ausstellung bedeutet die Einbeziehung der Raumbeziehungen in die Bedeutungsproduktion. Der Raum wird zum Medium der Aufhebung des „starren“ Gegenüberstehens von „Besucher“ und „Objekt“: der Raum räumt die Möglichkeit wechselnder Relationen zwischen Passanten und Objekten ein, er ermöglicht einen Prozess, der an der Bedeutungsproduktion beteiligt ist.“¹³⁹

Dagegen stellt Hanak-Lettner das Argument, dass bereits im 19. Jahrhundert Ausstellungen dem Besucher eigene Bewegungen im Raum abverlangten. Zum Teil waren Sammlungen bis

¹³⁶ Dernie, David: *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*. Ludwigsburg: av-Edition GmbH. 2006. S. 14.

¹³⁷ Hanak-Lettner. 2011. S. 189.

¹³⁸ Ebd. S. 190.

¹³⁹ Siepmann, Eckhard: „*Ein Raumverhältnis, das sich aus Bewegung herstellt. Die performative Wende erreicht das Museum*“. Museumsjournal III, 2001. Zugriff: 15.03.2014. Online-Publikation: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siepmann-raumverhaeltnis.pdf>, S.4.

an die Decke mit Bildern gefüllt. Erst durch die Bewegung im Raum und durch die Kommunikation mit den anderen Besuchern konnte eine Rezeption gesichert werden. Demzufolge wurde schon immer eine Aktivität vom Rezipienten verlangt, unabhängig von Verräumlichung und Verzeitlichung.¹⁴⁰ Losgelöst davon macht auch Siepmann in seinem Artikel deutlich, dass er eine Verbindung der Ausstellung zum Theater sieht. Die Prozesse der Verzeitlichung und Verräumlichung entstammen nämlich dem Theater: „Die wichtigsten Vorgänge sind wohl die Anlehnung an Theaterformen durch die [...] frühen Inszenierungsversuche, die Schritte auf dem Weg zur Verräumlichung waren, und der Einsatz von Projektionen („Multi-Media“), der Strukturen der Verzeitlichung vorbereitete.“¹⁴¹

2.3.4. Mediale Inszenierung und die Verletzung der Aura

Sowohl die Performativität in der Kunst als auch im Museum verantwortet eine stärkere Arbeit mit dem Körper. Laut David Dernie kann der Körperbezug beim Kommunikations- und Lernprozess helfen. In performativen Ausstellungen spielt nämlich die Interaktion eine wesentliche Rolle. Dernie erläutert:

„Der Körper und seine Bewegung durch die Ausstellung sorgen für einen entscheidenden Austausch zwischen den gezeigten Inhalten und den persönlichen Assoziationen des einzelnen Besuchers. Das Ausstellungserlebnis wird zu einer Begegnung mit dem sich bewegenden Körper, einem Ereignisraum.“¹⁴²

Das technische Zeitalter macht es möglich mittels elektronischer Medien virtuellen Speicherplatz zu entwickeln. Das Museum besitzt durch seinen performativen Charakter die Fertigkeit, dagegen zu halten. Es kreiert ein Angebot für die Erlebnisgesellschaft und gleichzeitig nimmt es das neue Medienzeitalter in sich auf, indem es mehr und mehr diverse Medien in sein Ausstellungskonzept einbaut und somit die Kommunikation und die Wissensvermittlung unterstützt. Dieses Unterkapitel soll sich daher den medialen Inszenierungsformen widmen.

Um den Inhalt von Ausstellungen auf eine interessantere Weise zu vermitteln und gleichzeitig zeitgemäßer zu gestalten, beziehen Ausstellungsmacher immer häufiger elektronische Medien

¹⁴⁰ Vgl. Hanak-Lettner. 2011. S. 192-193.

¹⁴¹ Siepmann, Eckhard. <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siepmann-raumverhaeltnis.pdf>, S. 5.

¹⁴² Dernie. 2006. S. 46-49, hier: S. 46.

in ihre Arbeit mit ein. An den Werken angebrachte Texttafeln oder Informationsblätter verschaffen einen ersten Zugang zu den ausgestellten Werken und sind kaum noch wegzudenken. Audioguides, die meist an der Kasse erwerblich sind, können als zusätzliche Informationsquelle dienen. Der Rezipient hat mit dem Audioguide die Möglichkeit, sich Fakten über den Künstler, das Werk oder die Rahmenbedingungen anzuhören und gleichzeitig das Werk zu betrachten und sich frei im Raum zu bewegen. Führungen, die vom Museum angeboten werden, haben den Vorteil, dass der Rezipient Fragen stellen und in dialogischer Form seine Informationen beziehen kann. David Dernie ist der Meinung, dass diese Art der Informationsvermittlung den Besucher an einem unmittelbaren Erleben hindert, da unter anderem kein Raum für individuelle Interpretationen geschaffen werden würde.¹⁴³ Filmische Vorführungen, die Ausstellungen begleiten und beispielsweise Auskunft über den Künstler und sein Kunstverständnis geben, sind sehr beliebt und am besten besucht. Doch die Gefahr, die eine filmische Präsentation birgt, ist, dass der Besucher in eine passive Haltung verfällt. Es sei einfacher einen Film zu verfolgen, als sich mit einem Kunstwerk auseinander zu setzen.¹⁴⁴

Laut dem Medienkünstler Joachim Sauter, der in seinem Artikel *Neue Medien in Museen und Ausstellungen* eben dies untersucht, besitzen gerade die neuen Medien das Potenzial zur Interaktivität und daher auch zu einem größeren Lernerfolg. Er nennt in diesem Zusammenhang vier Phänomene, die sich in Ausstellungen mittels neuer Medien durchgesetzt haben:

- „1. Bildschirmanwendungen
2. Interaktive Objekte und Installationen
3. Interaktive Räume / Environments
4. Interaktive Architektur“¹⁴⁵

Mittels Bildschirmanwendungen treten die Besucher in einen Dialog mit dem Bildschirm und beziehen so ihre Informationen. Meist wird diese Art der Kommunikation zur Vor- oder Nachbereitung einer Ausstellung genutzt. „Hinzu kommen mobile Screenbased Devices wie

¹⁴³ Vgl. Ebd. S. 13.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd. S. 10.

¹⁴⁵ Sauter, Joachim: „Neue Medien in Museen und Ausstellungen.“ In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*. Essen: Klartext. 2006. S. 140.

Handhelds, die als Navigations- und Informationshilfen während des Durchgangs dienen.“¹⁴⁶ Interaktive Objekte und Installationen konstruieren ebenfalls einen interaktiven Dialog zwischen Besucher und Objekt, aber vor allem unter den Besuchern selbst. Installationen fördern die Kommunikation auf erlebnisorientierter Weise. Unter dem dritten Punkt fasst er „interaktive mediale Räume“, in denen mehrere Besucher Platz haben und ihnen Raum für „ein gemeinschaftliches Erlebnis geboten wird“ zusammen. Zum Beispiel kann man so einen interaktiven Raum mittels medialer Böden oder Wände schaffen, die durch eine „immersive Bespielung“, eine „reaktive Veränderung des Raumes aufgrund des Besucherverhaltens“ erzeugen.¹⁴⁷ Der letzte Punkt von Sauters Aufzählung befasst sich mit der interaktiven Architektur eines Museumsgebäudes. Die meist außergewöhnliche oder tempelhafte Museumsarchitektur kann durch zusätzliche Lichtinszenierung weiterführend in Szene gesetzt werden. Somit kann „eine zusätzliche Identifikation der (potenziellen) Besucher mit dem Museum erreicht, und das Gebäude im urbanen Kontext hervorgehoben werden“¹⁴⁸.

Aufgrund des aufkommenden medialen Kommunikationsangebots innerhalb einer Ausstellung wird immer häufiger über das Verhältnis der Medien zwischen den ausgestellten Objekten diskutiert. Die Professorin Heide Hageböling, die am Lehrstuhl für Szenografie an der Kunsthochschule für Medien in Köln tätig ist, setzt sich in ihrem Text *Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung* mit eben jener Diskussion auseinander, inwiefern eine „konkurrierende[] Einschränkung des Originals oder des Exponats durch die vermeintliche Attraktivität technologischer Kommunikationsmittel“¹⁴⁹ vorstättgehen würde. Die in der Ausstellung verwendeten elektronischen Medien ziehen die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich und stellen das Exponat inklusive seiner Einzigartigkeit und seiner Aura in den Hintergrund. „Die Verletzung der Aura, die unzureichende Konzentration auf die Einmaligkeit des Gegenstandes sind häufig Argumente im Streit um ausstellungsbegleitende Medien.“¹⁵⁰ Hageböling stellt daraufhin die Aura des ausgestellten Werkes überhaupt infrage.

¹⁴⁶ Ebd. S. 141.

¹⁴⁷ Ebd. S. 142.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Hageböling, Heide: „Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung“. In: Kilger/Müller-Kuhlmann. 2006. S. 19..

¹⁵⁰ Ebd. S. 19.

„Was ist die Aura eines aus seinem sakralen Zusammenhang gerissenen Gegenstandes, dessen rituelle Kraft wir heute nicht einmal annäherungsweise nachvollziehen können? [...] Es gibt – mit Ausnahme einiger Kunstwerke – für ein Exponat nichts Fremderes und Artifizierelles als ein Museum oder ein künstlich geschaffener Ausstellungsraum.“¹⁵¹

Die ursprüngliche Aura eines sakralen Gegenstandes geht demzufolge verloren und nur die äußere Erscheinung bleibt erhalten. Durch die Präsentation und Einbindung in eine museale Inszenierung erlangt das Objekt wieder an Bedeutung und Wert.

Walter Benjamin geht in seiner viel rezipierten Arbeit *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion* davon aus, dass die Aura durch die Möglichkeit Kunstwerke zu vervielfältigen zerstört wird. Der einmalige, originale Charakter geht verloren und ein massenweises Vorkommen wird stattdessen beteuert. Benjamin illustriert den Begriff der Aura auf natürliche Gegenstände, die er „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“¹⁵² definiert. Korff schreibt zu Benjamins Aura-Begriff, dass speziell diese Beschreibung von Nähe und Ferne auf das museale Objekt zutrefte. „Sinnliche Nähe und mentale Fremdheit“ liegen dem musealen Objekt zugrunde und geben Anlass zu historischen und ästhetischen Erfahrungen.¹⁵³

Wenn mediale Inszenierungsformen in Ausstellungen von der Aura eines Kunstwerkes ablenken beziehungsweise dem Objekt die Show stehlen, müsste dann nicht im Umkehrschluss ein neutraler weißer Raum die Aura eines Objektes bewahren oder sie gar unterstützend hervorheben? Folgt man Hageböllings Meinung ist dies aber nicht der Fall.

„Selbst alle Versuche, ein möglichst neutrales Umfeld zu schaffen, das den Gegenstand auf den ersten Blick nicht vereinnahmt, muss scheitern.“¹⁵⁴

Bei einem neutralen weißen Raum mit minimalen ausstellungsbegleitenden Beschriftungen, handelt es sich trotzdem um eine bewusst gestaltete Inszenierung. „Denn was hebt den Gegenstand – entrissen aller Kontextualität – stärker hervor als eine Vitrine vor weißer Wand?“¹⁵⁵, so Hagebölling. David Dornie stellt zudem fest, dass ein weißer Raum in der eine Kunstrezeption stattfindet, eine Isolation vom Alltag bedeutet. Die langsame Bewegung im Raum und der innere Dialog mit den Werken haben nichts mit den alltäglichen Bewegungen im Raum und unserer alltäglichen Kommunikation zu tun. „Solche Institutionen wurden nicht

¹⁵¹ Ebd. S. 19.

¹⁵² Benjamin, Walter/Lindner, Burkhardt (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. 2011. S. 17.

¹⁵³ Vgl. Korff/Roth. 1990. S.17.

¹⁵⁴ Hagebölling. In: Kilger/Müller-Kuhlmann. 2006. S. 19.

¹⁵⁵ Ebd. S. 19-20.

zum Zweck der Kommunikation geschaffen“ so Derrida, „sondern um zu „würdigen“, als wären ihre Werte und ihre Bedeutung stillschweigend vorausgesetzt.“¹⁵⁶

¹⁵⁶ Derrida. 2006. S. 13.

3. Theoretische und historische Auseinandersetzung mit der Performancekunst

3.1. Historische Einordnung der Performancekunst

Seit den 1950er Jahren zeichnete sich eine klare Tendenzentwicklung Richtung Performancekunst ab. Der „performative turn“, der sich zu dieser Zeit im kulturellen Bereich vollzog, hatte einen immensen Einfluss auf die Kunstpraxis und ihre Theorie. Die Performancekunst durchlief dabei keine lineare Entwicklung, es waren vielmehr Tendenzen, aus denen die Performancekunst letztendlich hervorkam. Die im Folgenden behandelte Historie der Performancekunst soll anhand von gesellschaftspolitischen Grundvoraussetzungen sowie ihren theaterhistorischen Hintergründen dargelegt werden. Die erwähnten Tendenzen lassen sich auf unterschiedliche Diskurse zurückführen, die unter anderem von der Sprachwissenschaft über die Theaterwissenschaft bis hin zu den Gender Studies reichen. Somit wird bereits die Vielfältigkeit deutlich, die dieser Kunstform zugrunde liegt.

Anfänge der Performancekunst lassen sich in den revolutionären und konventionsbrechenden Ideen, die hinter der künstlerischen Avantgarde in Europa steckten und vor dem Zweiten Weltkrieg insbesondere im Dadaismus geformt wurden, finden. Diese kamen jedoch aufgrund des Krieges zur Aussetzung. Die vom nationalsozialistischen Regime verfolgten Künstler emigrierten vor allem in die USA und verbreiteten dort ihre Einflüsse und Ideen, die im Besonderen nach dem Krieg aufgrund ihrer kritischen Haltung auf Interesse stießen.¹⁵⁷ Der Bruch von Denkweise und Wahrnehmung in Politik und Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Ausdrucksweise der Kunst sichtbar. Die bisherige konstante Werkästhetik wandelte sich hin zu einer Prozessästhetik. Durch Formen der Medialisierung erreichten Aktionen die Aufmerksamkeit der Masse und vermittelten gezielt ihre kritische Haltung gegenüber Ökonomie, Politik und Gesellschaft. Der Körper und die Suche nach einer Identität erlangten in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg eine neue Aufmerksamkeit, die besonders in der Performancekunst ihren Ausdruck fand: Inszenierungen von Geschlechteridentitäten, eine neue Subjekt-Objekt-Orientierung, der Körper als Medium, Selbstreflexivität etc. wurden zum Programm der Performancekunst erhoben und ließen sich mühelos um Unmengen an weiteren Aspekten weiterführen. Entscheidend war jedoch die

¹⁵⁷ Vgl. Clausen. 2010. S. 38.

Tatsache, dass jene Sichtweisen vor allem den Nerv der Zeit trafen. Der Mensch und seine Neuorientierung nach dem Krieg standen im Zentrum des Geschehens.

Die hier ausgearbeitete Historisierung der Performancekunst bezieht sich auf den US-amerikanischen und europäischen Raum. Dennoch soll an dieser Stelle darauf hingewiesen sein, dass sich unter anderem auch im asiatischen Kontext eine performative Entwicklung der Kunst zugetragen hat. Die Gutai Bewegung schuf Mitte der 1950er Jahre ihre Kunstwerke durch Handlungsvollzug und unter Körpereinsatz, dennoch endete die Performance meist mit einem produzierten Objekt.¹⁵⁸

Die Historie der Performancekunst hängt zudem entscheidend mit der Veränderung des Theaterbegriffs dieser Zeit zusammen. Daher ist es notwendig, die Verbindungen und Abgrenzungen beider Begriffe darzulegen. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt die Performancekunst als „neues theatrales Genre“, welches „durch die Intensivierung und Radikalisierung eben jener Merkmale“¹⁵⁹, die einer Theateraufführung beiwohnen, konstruiert wird. Vor allem der ephemere Charakter bekommt hier eine bedeutsame Rolle zugeschrieben.

„An die Stelle des (Kunst-) Werkes soll das (Kunst-) Ereignis treten. Das wird durch die tatsächliche Einmaligkeit der Aufführung oder auch durch die reflektierte Spannung zwischen ihrer Flüchtigkeit und den unablässigen Versuchen, sie mit Video, Film, Fotografie, Beschreibungen zu dokumentieren, immer wieder fokussiert.“¹⁶⁰

Um einen Überblick über die Entwicklung der performativen Künste geben zu können, beziehe ich mich auf Fachliteratur, Fotografien, Erfahrungsberichte und Videos. Ich verwende Quellen, die nahelegen, wie sich bedeutende Aktionen im Zusammenhang mit der Performancekunst vollzogen haben. Aufgrund ihrer Vergänglichkeit scheint dieses Vorgehen notwendig, da sonst jeglicher Zugang zu dieser Kunstform verwehrt bleibt. Aus diesem Aspekt lässt sich bereits schließen, dass die Dokumentation von Performances eine immense Wichtigkeit darstellt, um ihrer Vergänglichkeit entgegenzutreten, sie in die Kunstgeschichte einzubinden und sie für die Nachwelt abrufbar zu machen. Ziel dieses Kapitels ist es, zu zeigen, dass die Geschichte der Performancekunst gleichzeitig ihre eigene Rezeptionsgeschichte

¹⁵⁸ Vgl. Meyer, Helge: *Schmerz als Bild. Leiden und Verletzen in der Performance Art*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2008. S. 22.

¹⁵⁹ Fischer-Lichte, Erika: „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe.“ In: Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.): *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag. 2003. S. 40.

¹⁶⁰ Ebd. S. 40.

in sich trägt, die anhand von paradigmatischen Beispielen wegbereitender Performances dargelegt werden soll. Gleichzeitig soll eine notwendige Basis geschaffen werden, um im Hauptteil der vorliegenden Arbeit die Künstlerin VALIE EXPORT und ihr Werk näher bringen zu können.

3.1.1. Die 1950er Jahre – John Cage und die Neuentdeckung der Performativität

„[...]Theater ist als performative Kunst *par excellence* zu begreifen“¹⁶¹

Das Theater und die Performancekunst fungieren als zwei anerkannt eigenständige Disziplinen, doch unterlagen sie in ihren Entwicklungen einer starken gegenseitigen Beeinflussung. Insbesondere die Historisierung der Performancekunst weist eine Orientierung am Theater auf. Hierin zeigt sich das Paradox der Performancekunst, denn gerade durch ihre ablehnende Haltung gegenüber dem zeitgenössischen Theater begründet sie ihre Existenz. Das Phänomen der Performativität übernimmt in beiden Formen eine immens tragende Rolle und führt zu einer sich der Repräsentation verweigernden Kunstrichtung, die sich stattdessen der Präsenz verpflichtet.

Konstituierend für die Performancekunst erwies sich unter anderem das Black Mountain College in North Carolina. „Even now, decades after its closing in 1957, the powerful influence of Black Mountain College continues to reverberate.“¹⁶² Die Institution verfolgte andere Ziele und Methoden um Kunst und Erziehung zu vereinen und hob sich von diversen anderen Universitäten jener Zeit ab. 1933 wurde das Black Mountain College besonders durch den Unterricht vom deutschen Künstler Josef Albers beeinflusst. Aufgrund der Schließung des Bauhauses in Deutschland durch das nationalsozialistische Regime flüchtete Albers nach Amerika, wo er am Black Mountain College die Weiterführung des Bauhauses sicherte und damit eine innerhalb der Kunst grenzübergreifende Idee vermittelte. Darstellende und bildende Kunst stellen keine eigenständigen Kunstformen mehr dar, sondern wurden hier interdisziplinär ausgerichtet. Innovation und künstlerische Freiräume standen im Fokus der

¹⁶¹ Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel . Auf dem Wege zu einer performativen Kultur.“ In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 288.

¹⁶² Museum + Arts Center: *Black Mountain College: An Introduction*. Zugriff: 06.10.2013. <http://www.blackmountaincollege.org/history>

Institution.¹⁶³ Der Unterricht von John Cage Ende der 1950er Jahre intensivierte die Transparenz der Künste. Mit seinem Werk *untitled event*¹⁶⁴ legte er, „ähnlich wie die Dadaisten vor dem Krieg, die Grenzen zwischen den Gattungen“¹⁶⁵ offen.

„Für ihn sollten die Disziplinen nicht in ihren starren Formen existieren, sondern eine Symbiose eingehen, um ein neuartiges Medium entstehen zu lassen, welches sich aus Körperaktionen, Kompositionen akustischer Natur, Literatur und Bildender Kunst zusammensetzte.“¹⁶⁶

Das *untitled event* vereinte diverse Kunstgattungen wie Malerei, Tanz, Literatur und Musik und öffnete die Grenzen zu einem transparenten Gesamtkunstwerk. Daneben waren Robert Rauschenbergs *white paintings*, Merce Cunninghams Choreographien und David Tudors Kompositionen zu erleben und konstruierten, so Erika Fischer-Lichte, „ein bemerkenswertes Ereignis in der Theatergeschichte der westlichen Kultur“¹⁶⁷. Zudem erkennt Fischer-Lichte folgenreiche Entwicklungen in jenem Event, wie eine Neubestimmung des Akteur-Zuschauer-Verhältnisses, sowie eine Veränderung in der Beziehung vom Theater zu anderen Künsten.¹⁶⁸ Entscheidend war die Tatsache, dass das *untitled event* den fiktiven Charakter des konventionellen Theaters vollends aufgab. Der Raum, hier der Speisesaal des Black Mountain Colleges, sollte nicht bewusst etwas darstellen was er nicht war, sowie er gleichzeitig nicht als Speisesaal fungierte. Die Zuschauer konnten ihn selbst zu einem fiktiven Raum verwandeln, wenn ihre Assoziationen sie dorthin führten.¹⁶⁹ Gleiches galt für die Figur. Im konventionellen Theater spielt der Darsteller eine fiktive Rolle, der mit seinem Körper Handlungen vollzieht und mit seiner Stimme fiktive Texte vorträgt.¹⁷⁰ Die Künstler des *untitled event* trugen

„entweder ihre eigenen Texte vor oder zitierten erkennbar aus fremden. Daraus läßt sich der Schluß ziehen, daß es nicht um die Konstitution fiktiver Figuren, ihrer Geschichten, Handlungen etc. ging, sondern um den Vollzug von – durchaus bedeutungsvollen – Sprech- und anderen Handlungen durch reale Personen in einem realen Raum.“¹⁷¹

Entscheidend für den Zuschauer des *untitled events* war die neue Art der Wahrnehmung, die durch unterschiedliche Assoziationen konzipiert wurde. Jeder konnte der Aufführung

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Das *untitled event* wurde später unter dem Titel *Theater Piece No. 1* bekannt.

¹⁶⁵ Meyer. 2008. S. 26.

¹⁶⁶ Ebd. S. 26.

¹⁶⁷ Fischer-Lichte. In: Wirth. 2002. S. 278.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 277-278.

¹⁶⁹ Vgl. Ebd. S.279.

¹⁷⁰ Für eine genaue Beschreibung des Ablaufs des *untitled events*, siehe: Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur“. In: Wirth. 2002. S. 277-300, hier vgl. S. 280.

¹⁷¹ Ebd. S. 280.

unterschiedliche Bedeutungen zufügen. Gleichzeitig „eröffnete sich ihm die Möglichkeit, die vor seinen Augen und Ohren ablaufenden Aktionen als Material zu betrachten und die Art ihres Vollzugs zu beobachten“¹⁷².

Die Entwicklung hin zu einer transparenten Kunstform traf den Nerv der Zeit, da sich viele der Kunstschaffenden gegen die starren, gegebenen Konventionen des Kunst- und Theaterbegriffs auflehnten. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts erfolgte mit dem „performative turn“, der sogenannten performativen Wende, eine „Re-theatralisierung“¹⁷³ im Bereich Theater. Die Textgebundenheit wurde zugunsten der gesamten Theatersituation aufgegeben. Demnach wurde dem Theater Kunstcharakter zugeschrieben und dessen bisherige soziale Funktionen wurden zurückgestellt.¹⁷⁴ Theaterreformer der Jahrhundertwende wie Max Reinhardt, Wsewolod E. Meyerhold und Edward Gordon Craig, die nicht länger Regisseure waren, sondern als Schöpfer eines Werkes betrachtet wurden, wollten durch die Enthierarchisierung die theatralen Mittel einer Aufführung hervorheben und dem Kunstwerk somit Autonomie verleihen.¹⁷⁵ So unterscheidet man in der Theaterwissenschaft zwischen dem referentiellen Theater, bei dem die Relation zum Text im Vordergrund steht, und dem performativen Theater, bei dem die theatralen Mittel als grundlegend erscheinen. Gemeint ist hier das Zusammenspiel von Schauspielern, Publikum und Aufführungsbedingungen, die die Konstruktion einer Aufführung hauptsächlich verantworten.¹⁷⁶ Der „performative turn“, „der im Selbstverständnis der europäischen Kultur um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eintrat und den Wandel von einer dominant textuellen zu einer hochgradig performativen Kultur einleitete“¹⁷⁷, wurde in den 1950er Jahren erneut aufgegriffen und im postdramatischem Theater erweitert.

Bis zu den 1950er Jahren hielten „Artefakte“ die referentielle Funktion diverser Künste aufrecht. Das Theater bezog sich auf den Dramentext, das Musikstück auf seine Noten und die Malerei auf seine Leinwand.

¹⁷² Ebd. S. 281.

¹⁷³ Fischer-Lichte. In: Martschukat/Patzold. 2003. S. 35.

¹⁷⁴ Vgl. Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. 3. Auflage. Berlin: Henschel Verlag. 2007. S.362-363.

¹⁷⁵ Vgl. Fischer-Lichte. In: Martschukat/Patzold. 2003.. S. 42.

¹⁷⁶ Vgl. Martschukat/Patzold. 2003. S. 6

¹⁷⁷ Fischer-Lichte. In: Martschukat/Patzold. 2003. S. 36.

„Das „untitled event“ löste die Artefakte in Handlungsvollzüge auf. Texte wurden vorgetragen, Bilder übermalt, Musik gespielt – die Artefakte verschwanden in den Aktionen. Damit trat es zum traditionellen bürgerlichen Kunstverständnis in einen radikalen Widerspruch [...]“¹⁷⁸

Jede vollzogene Kunstform des *untitled events* generierte zu einer Performance¹⁷⁹, indem die Hervorbringung von Handlungen eine primäre Stellung einnahm und den semiotischen Gehalt aufgab. Demzufolge herrschte „zwischen ihnen und dem Theater keinerlei Differenz mehr“¹⁸⁰ und setzte für die Performancekunst die Basis, die sich die genannten Eigenschaften zu eigen machte.

Die Entstehung der Performancekunst gründete vor allem in ihrer kritischen Haltung. Die nahezu feindliche Ablehnung der Performancekunst galt besonders dem Kunstbetrieb und dem Kunstmarkt, die die Performancekünstler zum Ausdruck brachten, indem sie Mittel suchten jener Ökonomie zu entgehen. Ihre ephemere Form und ihre Verweigerung, am Ende ihres künstlerischen Prozesses ein Produkt herzustellen und dieses anschließend zu repräsentieren, stellt für die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum ein zweierlei Paradox dar. Zum einen unterlagen die Performancekünstler am Ende ihren eigenen Intentionen und ließen u.a. ihre Dokumentarismen in Kunstinstitutionen ausstellen, um in der Kunstwelt nachhaltig zu existieren und auch, um mit ihrer Kunst Geld zu verdienen.¹⁸¹ Zum anderen ließen die ephemere Kunstform und die Tatsache, dass kein Produkt hergestellt wurde, an das Modell des Theaters erinnern, das die Performancekünstler strikt abwiesen und nach Möglichkeiten suchten, sich speziell vom konventionellen Theater, aber auch von anderen Kunstformen, abzugrenzen. Es existierten jedoch Parallelen zwischen Performancekunst und den Intentionen des postdramatischen Theaters, die den Performancekünstlern durchaus bewusst waren.¹⁸² Der steigende Verzicht auf Textvorlagen, das neue Akteur-Zuschauer-Verhältnis und die Tatsache, dass die Theateravantgarde zunehmend die Theaterräume verließ brachte einen Dialog zwischen beiden Kunstgattungen ans Licht, die trotz gewollter Differenzierung seitens der Performancekunst gemeinsame Tendenzen in ihren Kunstformen

¹⁷⁸ Fischer-Lichte. In: Wirth. 2002. S. 286.

¹⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 285-286.

¹⁸⁰ Ebd. S. 286.

¹⁸¹ Vgl. Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011. S. 132.

¹⁸² 1975 fand in Washington die Konferenz *Performance and the arts* statt. Performance-Künstler waren bemüht dem Performancebegriff eine Definition zu geben, die den Theaterbegriff ausschließt. Vgl. Umathum. 2011. S. 130.

entwickelten.¹⁸³ Fischer-Lichte sieht jedoch die „performative Kunst *par excellence*“¹⁸⁴, in der neuen Definition des Theaters begründet.

„Denn es [das Theater] konstituiert sich durch das Zusammenspiel eben jener Faktoren, die aus meiner Sicht heute die Performance als modellbildend und den Begriff des Performativen als einen Schlüsselbegriff erscheinen lassen: eine spezifische Art der Raumwahrnehmung, ein besonderes Körperempfinden, eine bestimmte Form von Zeiterlebnis sowie eine neue Wertigkeit von Materialien und Gegenständen. Es konstituiert und manifestiert sich hier eine bestimmte Weise des leiblichen In-der-Welt-Seins, das schöpferische Prozesse der Gestaltung und Umgestaltung fokussiert [...]“¹⁸⁵

Theater ist nicht länger, so auch die Soziologie-Professorin Gabriele Klein, „nur der Ort bürgerlicher Repräsentation“, als vielmehr ein Ort der „Erfahrung des Realen“ wie der „Selbstpräsentation des Künstlers“ und der „Inszenierung von Authentizität“¹⁸⁶.

Des Weiteren sei auf John Cages Unterricht an der New School in New York hingewiesen, der einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der performativen Künste, insbesondere der Happeningbewegung, besaß. Zu seinen Schülern zählte u.a. der Künstler Allan Kaprow, der sich von Cages Produktionsweise anregen ließ und in seinem Happening *18 Happenings in 6 Parts* im Jahre 1959 diverse Eigenschaften von Cages *untitled event* übernahm.¹⁸⁷

3.1.2. Die 1960er und 1970er Jahre

Die Entwicklung der Performancekunst in Europa hing maßgeblich vom Aufkommen des Wiener Aktionismus in den 1960er Jahren ab. Der Wiener Aktionismus fixierte sich auf das Überschreiten von Grenzen und Tabus sowie das Vollziehen von Ritualen. Neben dem Wiener Aktionismus war vor allem die feministische Bewegung ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung der Performancekunst. Auch wurde VALIE EXPORTs Kunstverständnis primär in Wien der 1960er und 1970er Jahre, sowohl durch die Arbeit der Wiener Aktionisten als auch durch die feministische Bewegung, geprägt. Diese beiden Dekaden waren wohl die brisantesten und wichtigsten der Performancekunst.

¹⁸³ Vgl. Umathum. 2011. S. 129-131.

¹⁸⁴ Fischer-Lichte. In: Wirth. 2002. S. 288.

¹⁸⁵ Ebd. S. 288-289.

¹⁸⁶ Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: „Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zu Einführung.“ In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.). *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005. S.13.

¹⁸⁷ Für eine ausführliche Betrachtung der Einflussnahme der New School und Allan Kaprow auf die Entwicklung der Performancekunst siehe: Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. New York: Abrams. 1988. S. 127-130.

„Die Bewegungen in den 1960er Jahren und 1970er Jahren fanden weniger nacheinander, sondern fast gleichzeitig, also quasi nebeneinander, statt. Ihre Protagonisten wollten nicht die Gesellschaft mittels Kunst verbessern, sondern vielmehr ihre Kunst dadurch verbessern, dass sie sie der Komplexität der Gesellschaft und den rasanten Veränderungen aussetzten. Und schließlich verschwand die für die Avantgarden typische Kluft zwischen Kunst und Publikum ab den frühen 1960er Jahren.“¹⁸⁸

3.1.2.1. Feministische Performancekunst

Politik, Gesellschaft und Kultur der 1960er Jahre zeichneten sich durch eine neue Repräsentationspolitik und neue Medialisierungsformen aus. Dies zeigte sich gleicherweise in der Performancekunst, in der feministische Bestrebungen dieser Zeit zum Ausdruck kamen. Die Darstellung des weiblichen Körpers und die Suche nach einer Identität in der Gesellschaft wurden vereinzelt in den 1960er Jahren repräsentiert, doch der eigentliche feministische Schwung begann sich erst in den 1970ern zu entfalten.¹⁸⁹ Der gesellschaftliche Umbruch und der rasante wirtschaftliche Aufstieg Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg vermittelten der Bevölkerung ein neues Werteverständnis und neue Denkansätze. Aus wirtschaftlicher Perspektive gesehen waren Frauen zwar vermehrt berufstätig, doch waren leitende Stellen immer noch ausschließlich für Männer vorbehalten. Die Frau war weiterhin an den Haushalt und an die Erziehung der Kinder gebunden, so dass ihre beruflichen Möglichkeiten begrenzt waren. Die Rolle der Frau schien an ihren weiblichen Körper gebunden und würde demnach eine Gleichstellung mit dem männlichen Geschlecht verweigern.¹⁹⁰

Die feministische Bewegung in den 1960er und 1970er Jahren thematisierte die Rechte der Frau und rückte den weiblichen Körper stärker in den Diskurs. Themen wie die eigene Sexualität, Abtreibung und Verhütung standen im Vordergrund. Durch die Entwicklung der Massenmedien in dieser Zeit wurde eine breite Öffentlichkeit erreicht, der, beispielsweise durch die Verbreitung von Werbung, ein vorgeschriebenes Bild der Frau vermittelt wurde. Der weibliche Körper wurde als „vergeschlechtlichte Ware präsentiert und funktionalisiert. Er rückt[e] nicht nur in den Medien, sondern auch in der Kunst der 1960er-Jahre verstärkt ins Bild“¹⁹¹, so die Kunsthistorikerin Gudrun Ankele. Die Künstlerinnen sahen in der Kunst die Chance ihren Körper als ein Subjekt zu transformieren, über den sie selber bestimmen

¹⁸⁸ Ursprung, Philip: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*. 2. Auflage. München: Verlag C.H.Beck oHG. 2012. S.18.

¹⁸⁹ Vgl. Apfelthaler, Vera: *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*. St. Augustin: Gardez! Verlag. 2001. S. 33.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 136-144.

¹⁹¹ Ankele, Gudrun (Hg.): *absolute Feminismus*. Freiburg: orange-press GmbH. 2010. S. 115.

konnten. Desweiteren protestierten die Künstlerinnen gegen die Vorherrschaft der Männer im Kunstbetrieb. Kaum eine Künstlerin war zu jener Zeit in einer Ausstellung zu sehen und auch an den Kunstakademien wurde in der Regel von Männern gelehrt.¹⁹² Gleichzeitig ging es den Künstlerinnen aber auch um die Schaffung einer weiblichen Identität in der Kunst. Vor allem in Amerika schlossen sich Frauen zusammen, um gemeinsam Ausstellungen zu organisieren, die genau jene Themen der Geschlechterrollen aufgriffen und den weiblichen Körper in der Kunst platzierten.

Warum fand sich die Kritik des Feminismus gerade in der Performancekunst wieder? Die Künstlerin Cheri Gaulke war in der feministischen Kunstszene tätig und folgerte: „In performance we found an art form that was young, without the tradition of painting and sculpture. Without the traditions governed by men,”¹⁹³ Die Performancekunst bot die Möglichkeit, so Ankele, „den Körper der Frau als Medium, auf das gesellschaftliche Normierungen einwirken“¹⁹⁴, zu zeigen und ihn selbstbestimmt präsentieren zu können. Des Weiteren, so die Kunsthistorikerin Barbara Clausen, galt die Performancekunst als unbenutzt und wurde „weder vom Markt noch von hetero-normativen Diskursen und Dogmen voreingenommen oder kategorisiert“¹⁹⁵.

Auch VALIE EXPORT erkannte im weiblichen Körper die Möglichkeit einer Selbstbestimmung sowie einer „Befreiung aus der Projektions- und Imaginationsmaschinerie männlicher Kunstproduktion“¹⁹⁶. Doch nicht allein durch ihr Kunstschaffen wollte EXPORT eine Gleichberechtigung der Frau im Kunstbetrieb erzielen, sondern sie hatte auch die Absicht durch ihre zahlreichen Publikationen und Interviews auf diesen Missstand hinzuweisen. Auch arrangierte sie die bedeutende Ausstellung *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität* für Künstlerinnen im Jahre 1975. Diese Ausstellung wurde zur Plattform jener Meinungen und Diskussionen, die sonst im Kunstbetrieb ausgeschlossen wurden. Im Katalog zur Ausstellung kamen wichtige Vertreter feministischer Kunst zu Wort. Der Katalog „sollte einen Überblick geben, was zum Zeitpunkt 1975 von Frauen imaginiert, produziert und visualisiert wurde. Eine Konfrontation differentieller Meinungen, Utopien zur Frauenkunst, weiblichen Sensibi-

¹⁹² Vgl. Apfelthaler. 2001. S. 34.

¹⁹³ Cheri Gaulke zitiert nach Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s*. 2. Auflage. London: Thames & Hudson Ltd. 2004. S. 129.

¹⁹⁴ Ankele. 2010. S. 115.

¹⁹⁵ Clausen. 2010. S. 42.

¹⁹⁶ Prammer, Anita: *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*. Wien: Wiener Frauenverlag. 1988. S. 9.

lität wurde angestrebt“¹⁹⁷. Dass oftmals homogene Meinungen zu Wort kamen, stellte kein Problem dar. Es zeigte vielmehr „eine Widerspiegelung der in Aufbruch befindlichen Frau auf der Suche nach ihrer Identität“¹⁹⁸.

3.1.2.2. Minimal Art – Sichtbarmachung von Werkprozessen

Viele Künstler der 1970er Jahre befassten sich zunehmend mit dem Prozess des Erschaffens, als Referenzfigur diente der Aktionsmaler Jackson Pollock. Durch die Erlebnisse des Zweiten Weltkrieges, so der Kurator Paul Schimmel, „begann eine überwältigende Zahl von Künstlern aus den USA, Europa und Japan, ihre Produktion im Rahmen einer Dialektik von Schöpfung und Zerstörung zu definieren“¹⁹⁹. Jackson Pollocks Schaffensprozesse seiner *Drip-Paintings* wurden mittels Fotografien und Videoaufnahmen von Hans Namuth festgehalten und ließen ihn zu einer Mythosfigur der Kunstszene werden. Ende der 1940er Jahre brachte Pollock das konventionell an der Wand hängende Bild auf den Boden und bemalte es, indem er auf der Leinwand umher lief und es ausholend, gestikulierend mit Farbe versah. Der Produktionsprozess wurde durch die medialen Aufnahmen sichtbar und auch auf der Leinwand selbst, durch Spuren seiner Schuhsohle oder seiner Zigarettenreste. Es ging nicht mehr um das Objekt, sondern um die Handlung, die vollzogen wurde und schließlich zum Produkt führte.²⁰⁰ Schimmel erörtert, Pollock hob den performativen Akt der Malerei hervor und auch „[f]ür nachfolgende Generationen war der Schritt aus der Arena der Malerei hin zu physischeren, stärker körperorientierten Arbeiten logisch“²⁰¹. Die Sichtbarmachung von Prozessen fand Anklang in der Gutai-Bewegung, im Wiener Aktionismus und bei sämtlichen Künstlern der 1960er und 1970er Jahre.

Die Minimal Art handelte aus gleicher Intention heraus und weist somit einige Parallelen zur Performancekunst auf. Insbesondere die Loslösung von einer semiotisch fixierten Kunst und die dagegen ausgestellte Körperlichkeit bzw. Objekthaftigkeit wurde in beiden Kunstgattungen zum Programm erhoben, trotz diverser Unterschiede im Verständnis von Körperlichkeit und Materialität. Ziel dieser Kunstrichtungen war das Erforschen einer neuen Subjektdefinition, die mithilfe von Erfahrungen an der Kunst geschaffen werden sollte. Die

¹⁹⁷ Ebd. S. 50.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Schimmel, Paul: „Der Sprung ins Leere“. In: Noever, Peter (Hg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. 1998. S.17.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 17.

²⁰¹ Ebd. S. 21.

Minimal Art und auch andere zeitgleiche Kunstgattungen wie die Konzeptkunst durchbrachen die Konventionen des bisherigen Ausstellungsraumes, indem sie Sockel und sonstige Ausstellungsmaterialien vermieden und einen neutralen weißen Raum zur Präsentation bevorzugten. Der Bezug zum Raum, die industriellen Materialien und die einfachen Formen hatten, laut der Kuratorin Nina Möntmann, eine Veränderung der Partizipation des Betrachters zufolge. „Somit läßt die Verortung der minimalistischen Objekte räumliche Ensembles oder Bezugssysteme entstehen, deren Leerstellen sich als Interaktionsfelder von Objekt, Raum und Betrachter erfahren lassen.“²⁰² Diese Erfahrung von Objekt und Raum gegenüber dem Betrachter ermöglichte eine reflexive Partizipation. Das Werk besaß nun mehr keine semiotische Ebene, der oft verwendete Satz „what you see is what you see“ zur Beschreibung der Minimal Art verweist auf den bloßen Objektcharakter der Werke, die sie selbst präsentieren und ausstellen. Der Betrachter war somit nicht länger mit einer stillen Rezeption und Interpretation beschäftigt.²⁰³ Er hatte vielmehr die Möglichkeit, das Werk im Raum und sich selbst physisch und psychisch wahrzunehmen, „den Prozess dieser Wahrnehmung selbst zu reflektieren und mit Bedeutung aufzuladen“²⁰⁴.

Sowohl in der Minimal Art als auch in der Performancekunst steht „eine leibhafte Erfahrung des Hier und Jetzt – von »presence and place« [...]“²⁰⁵ im Zentrum. Die Erfahrung, die bei der Minimal Art durch ihre ausgestellte Objekthaftigkeit geschaffen wird, wird bei der Performancekunst durch die ausgestellte Körperlichkeit erreicht. Beiden liegt eine Interaktion von Raum-Subjekt-Objekt zugrunde, die eine sonst passive Teilhabe des Betrachters in eine aktive wandelt und besonders zu einer selbstreflexiven Wahrnehmung verleitet.

Anfang der 1970er Jahre wurden zahlreiche kontroverse Diskussionen über die Tendenzen der zeitgenössischen Kunst geführt. Der wohl stärkste Kritiker dieser Zeit im amerikanischen Raum war Michael Fried, dessen Kritik sich explizit auf die Minimal Art bezog, sich aber auf andere Künste übertragen lässt. Fried vertrat die Meinung, Minimal Art würde durch die Verweigerung jeglicher Konventionen, die die moderne Malerei und Skulptur bisher verfolgten, die Kunst an sich gefährden.²⁰⁶ Die literalistische Kunst, wie Fried die Minimal

²⁰² Möntmann, Nina: „Handlungsräume Wahrnehmen. Raumkonzepte in der Kunst seit der Minimal Art.“ In: Adriani, Götz (Hg.): *Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2001. S. 93-95, hier S. 94.

²⁰³ Vgl. Marzona, Daniel: „What you see is what you see.“ In: Marzona, Daniel/Grosenick, Utag (Hg.): *Minimal Art*. Hong Kong [u.a.]: Taschen Verlag. 2009. S. 11.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Stemmrich, Gregor: „Minimal Art.“ In: Adriani. 2001. S. 10.

²⁰⁶ Vgl. Fried, Michael: „Kunst und Objekthaftigkeit.“ In: Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst. 1995. S. 336-338.

Art nannte, wolle nämlich „ihre Objekthaftigkeit weder überwinden noch aufheben, sondern im Gegenteil die Objekthaftigkeit als solche entdecken und projizieren“²⁰⁷ und stelle somit eine Beziehung zwischen Betrachter und Objekt her, die Fried als „theatral“ beschreibt.²⁰⁸ Wie zuvor erwähnt, verweisen die Objekte der Minimal Art auf keine Metaebene; Form und Materialien „sind, was sie sind, mehr nicht“²⁰⁹. Im Zentrum stehe nicht länger das Werk, wie ein Bild oder eine Skulptur, sondern die „tatsächlichen Umstände“²¹⁰, die dem Betrachter die Gesamtsituation erfahrbar machen. Diese Umstände beschreibt Fried als theatralisch und begründet somit sein Problem. Der Betrachter stehe nun selbst im Mittelpunkt der Situation und würde sich so seiner Person und seiner Wahrnehmung bewusst werden. Apfelthaler beschreibt den Umgang mit minimalistischer Kunst wie folgt: „Da sich dieser [Betrachter] nicht mehr außerhalb des Kunstwerks befindet, verschwindet die Möglichkeit kontemplativer Kunstbetrachtung und wird durch die persönliche Erfahrung als Teil des Kunstwerks ersetzt.“²¹¹ Die Objekthaftigkeit setzt Fried mit dem „Zustand der Nicht-Kunst“²¹² gleich. Die Minimal Art eröffne, nach Fried, „nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst“²¹³. Er geht sogar so weit zu behaupten, „das Theater und Theatralik sich im Krieg nicht nur gegen die moderne Malerei [...] befindet, sondern gegen die Kunst als solche“²¹⁴. Fried fordert auf, das Theater und seine Theatralisierung zu überwinden, damit die modernen Künste, gemeint sind Malerei und Skulptur, in ihrer Existenz gesichert werden können.²¹⁵

Frieds Kritik an der literalistischen Kunst lässt sich darüber hinaus auf die Performancekunst übertragen, da diese sich mit der Minimal Art gerade in den Punkten überschneidet, die Frieds Position letztendlich ausmachen: eine neue Definition von Subjekt und Objekt, ihre Beziehung zueinander und die Anerkennung der Situationserfahrung, die dem Werk zugrunde liegt. Die Situationserfahrung umfasst zum einen eine selbstreferentielle Wahrnehmung des Betrachters und zum anderen eine ästhetische Erfahrung am Werk, die im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer erläutert wird.

²⁰⁷ Ebd. S. 339.

²⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 343.

²⁰⁹ Ebd. S. 362.

²¹⁰ Ebd. S. 342.

²¹¹ Apfelthaler. 2001. S. 21.

²¹² Vgl. Fried. 1995. S. 341.

²¹³ Ebd. S. 342.

²¹⁴ Ebd. S. 359.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 360-361.

3.1.3. Die 1980er Jahre – Institutionalisierung und Popularisierung

Barbara Clausen stellt in ihrer Dissertation *Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst* zeitgleiche Entwicklungen im Bereich der Performancekunst in den 1980er Jahren fest. Zum einen vollzog sich die Etablierung der Performancekunst als anerkannte Kunstform und zum anderen fand eine Verschiebung Richtung Populärkultur statt.²¹⁶

Ersteres lässt sich unter anderem anhand der aufkommenden Fachzeitschriften für diese Kunstform ausmachen. Künstler verfassten eigene Artikel, in denen sie ihre Theorien und Sichtweisen zur Performancekunst niederschrieben.²¹⁷ 1980 entwickelte sich unter der Verantwortung des Theateranthropologen Richard Schechners aus dem Drama Program an der New York University das Department of Performance Studies als neue Studienrichtung heraus, welche sich auf wissenschaftlicher Ebene kritisch mit der Performancekunst und mit ihren Parallelen zum Theaterbegriff auseinandersetzte. Die Idee, dass sich alltägliches Leben als „cultural performance“ hervorbringt, fand weitestgehend Anerkennung und wurde vom Department of Performance Studies für grundlegend gehalten.²¹⁸ Geprägt wurde der Begriff in den 1950er Jahren von Milton Singer. Er formulierte Ereignisse wie Hochzeiten, Konzerte, politische Versammlungen, Festivals, etc. als Performances, aus denen Kultur entstand. Fischer-Lichte fasst diesen Begriff wie folgt zusammen: „Nach Singer formuliert eine Kultur in *cultural performances* ihr Selbstverständnis und Selbstbild, das sie so vor ihren Mitgliedern und Fremden dar- und ausstellt.“²¹⁹ Richard Schechner ist der Meinung, „[a]nything can be a performance.“²²⁰ Aus diesem Grunde forderte er auch Performance Departments, die er wie folgt begründete: „The new paradigm is ‚performance‘, not theatre. Theatre departments should become ‚performance departments‘“.²²¹

Des Weiteren zeichnete sich nach Clausen eine Etablierung der Performancekunst durch private und staatliche Förderungen von Kulturinstitutionen ab, die besonders Einrichtungen in

²¹⁶ Vgl. Clausen. 2010. S. 51-53.

²¹⁷ Vgl. Ebd. S. 52.

²¹⁸ Vgl. Shepherd, Simon/Wallis, Mick (Hg.): *Drama/Theatre/Performance*. London, New York: Routledge. 2004. S.102.

²¹⁹ Fischer-Lichte. In: Wirth. 2002. S. 289.

²²⁰ Schechner, Richard: *What is Performance?* Zugriff: 31.10.2013. Online-Video: <http://www.routledge.com/cw/schechner-9780415502313/>

²²¹ Richard Schechner zitiert nach Auslander, Philip. *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*. New York: Routledge. 1997. S. 2.

New York in den 1980er Jahren zugutekamen. Orientiert an der Performancekunst mischten sich hier andere Künste wie Theater, Musik und Tanz und wurden in kulturellen Zentren aufgeführt. Zu nennen wären Performance „Space 122“, „The Kitchen Center“ oder „Franklin Furnace“²²², die ein unkonventionelles Konzept verfolgten und „den Charakter der Galerie oder eines Theaters gegen den eines Nachtclubs eintauschen“²²³ ließen. Auch heutzutage sind diese Institutionen noch angesehene Zentren in denen Performancekunst, Theater, Musik und Tanz einen interdisziplinären Austausch verfolgen.

Die parallele Entwicklung hin zu einer Populärkultur, deren Fokus auf Entertainment und Massenkultur lag bildete einen Widerspruch zur anfänglichen Performancekunst, die mehr einer Randerscheinung glich und deren Intentionen nicht mit dem Mainstream vereinbar waren. Gabriele Klein begründet diese Entwicklung wie folgt:

„Denn gerade die Vereinnahmung durch Medien, Ökonomie und kommunale Politik hat den populären, öffentlichen Performances den Charakter von Shows oder Entertainment verliehen. Auf finanziellen Erfolg ausgerichtet, sind sie marktstrategisch inszenierte Events, die profitables Business versprechen und auf eine besondere Weise die Strukturen des Begehrens in neoliberalen Konsumgesellschaften bedienen, indem sie als einzigartig und unwiederholbar, neu und geschichtslos und als exklusive Mangelware mit Authentizitätsversprechen vorgestellt werden.“²²⁴

Zur selben Zeit hielt der Starkult Einzug in die Performancekunst, ebenso wie die Neuentdeckung der fiktiven Figur. Die Performancekünstlerin Laurie Anderson mischte ihre Performances mit Popmusik und feierte großen Erfolg mit ihren Shows. Eric Bogosian, Ann Magnuson und Spalding Gray bekamen aufgrund ihrer Popularität sogar Filmrollen angeboten. Bei Bogosian, Gray und Magnuson tauchten fiktive Charaktere auf, die eine Verschiebung hin zu Unterhaltungs- und Kommerzkultur kennzeichneten.²²⁵ Clausen beschreibt diese Positionsänderung als „eine Wende hin zu einem Kultursystem, das sich einem weitgreifenden Kommerzialisierung und Eklektizismus verschrieb, der in den 1980er Jahren vermehrt in Richtung Spektakel schwenkte“²²⁶. Auch Gabriele Klein beschreibt die Performancekunst der 1980er Jahre als eine Verschiebung vom Aktionismus hin zur Aufführung, die sich durch folgende Merkmale erkennen lässt: „Technisierung und

²²² Vgl. Clausen. 2010. S. 51.

²²³ Apfelthaler. 2001. S. 44.

²²⁴ Klein/Sting. 2005. S. 10.

²²⁵ Vgl. Apfelthaler. 2001. S. 44-46.

²²⁶ Clausen. 2010. S. 53.

Perfektionierung, eine neue Nähe zum Text, eine wachsende dramaturgische Strukturiertheit und eine zunehmende Distanz zum Publikum²²⁷.

Dennoch sei zu erwähnen, dass es nebenher durchaus noch Performancekünstler gab, die sich mit politikkritischen Themen auseinandersetzten. Die Kritik an der Aids Krise der 1980er Jahre sowie an dem „allgemeine[n] Abbau des Sozial- und Gesundheitssystems“²²⁸ in Amerika wurden mittels Performances einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.²²⁹

3.1.4. Die 1990er Jahre – Die Rückkehr des Autors

Die zuvor beschriebene Diskussion über die Krise des Theaters zu Beginn des 20. Jahrhunderts und die damit einhergehende Forderung nach einer „Retheatralisierung“, schien in den 1990er Jahren erneut aufgegriffen worden zu sein. Beginnend mit der historischen Avantgarde war die Beziehung zwischen Aufführungspraxis und Text über mehrere Dekaden Grund für kontroverse Diskussionen und konstituierend für das postdramatische Theater. Ab den 1950ern wurde zunehmend an einer „Entdramatisierung“ gearbeitet, die in den 1980er Jahren ihre Vollendung erreicht zu haben schien. Jedoch ereignete sich in den 1990er Jahren eine Wende im deutschen Theaterraum, die dem Drama wieder zu einer Rückkehr ins Theater verhalf.²³⁰

Folglich kehrte auch der Autor wieder auf die deutschen Bühnen zurück. Regisseure, die gleichzeitig selbst Autoren ihrer Werke waren, wie René Pollesch oder Christoph Schlingensiefel, stellten einen Bezug zur Realität und ihren gesellschaftspolitischen Themen her, die auf der Bühne thematisiert wurden.

„Während in den 1980er Jahren politisierte Diskurse über Sexualität, Rasse, Geschlecht und Identität ein ‚Theater der Themen‘ hervorriefen, setzte sich im Verlauf der 1990er Jahre ein Interesse an narrativen, nicht selten autobiografisch gefütterten Mustern durch [...]“²³¹

Es war das Bedürfnis nach Authentizität, welches dem Autor seinen Aufschwung verdankte. Illusionen wurden der Bühne verbannt, stattdessen übernahm die Einbindung der eigenen Biographie ihren Platz. „Im neuen Performance-Theater werden Zitate und Ausschnitte der alltäglichen Lebenswelt mit dem Bewusstsein ausgestellt, dass sie selbst schon inszeniert

²²⁷ Klein/Sting. 2005. S. 13.

²²⁸ Clausen. 2010. S. 54.

²²⁹ Vgl. Ebd.

²³⁰ Vgl. Stricker, Achim. *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH. 2007. S. 11-12.

²³¹ Ebd. S. 15.

sind.“²³² Ein weiterer Schritt der zu Authentizität und Realitätsbezug führte, war die wortwörtliche Rückkehr des Autors auf die Bühne. Regisseure, wie Schlingensiefel, schrakten nicht davor zurück, eigens die Bühne zu betreten und dem Publikum gegenüberzutreten. Regisseure wurden demzufolge zum festen Bestandteil der Inszenierung und hinterfragten die Strukturen des Regietheaters auf ein Neues.

Die Performancekunst formte sich zu einer kleinen Gruppe zusammen. Die Künstler kreierten ihre Aktionen für ein kleineres und spezielleres Publikum, auch ihre Aufführungen fanden eher in einem kleinen Rahmen statt. „Während sich im Kunstbetrieb und Ausstellungswesen ein Schwinden der Performancekunst erkenntlich machte“, so stellt Barbara Clausen fest, „fand die Performancetheorie erneut ihr Interesse an den performativen Künsten.“²³³ Insbesondere die Diskussionen über Historisierung und Medialisierung der Performancekunst fanden in den 1990er Jahren eine rege Aufmerksamkeit. Seit der Jahrtausendwende ist nach Clausen eine „Wiederentdeckung der Performancekunst“²³⁴ zu erkennen, die sich auch im heutigen Ausstellungskontext widerspiegelt.

3.1.5. Performancekunst heute

Die anfängliche Weigerung, Performancekunst medial festzuhalten und somit ihre Einmaligkeit zu sichern, wandelte sich im Laufe der Jahre. Die Medien erhielten Einzug in die Kunstform und wurden zum Teil von den Künstlern strategisch eingesetzt. Heutzutage haben die Dokumentarismen der Performances einen hohen Stellenwert in der Kunstlandschaft erlangt. Clausen fasst diesen Stellenwert wie folgt zusammen:

„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 Performancekunst verzichten. Die Relevanz der Medialisierungsformen und Rezeptionsgeschichte der performativen Künste erlebt eine Flut an Aufmerksamkeit.“²³⁵

Durch das Ausstellen jener Performance-Dokumente, sowie durch die Re-inszenierungen von Performances, erlangt die Ausstellung selbst einen performativen Schub, indem intersubjek-

²³² Ebd. 2007. S. 19.

²³³ Clausen. 2010. S. 55-56.

²³⁴ Vgl. Ebd. S. 56-57, hier S. 57.

²³⁵ Clausen. 2010. S. 30-31.

tive Beziehungen entstehen und herkömmliche Konventionen einer Ausstellung infrage gestellt werden.

Auch heute im 21. Jahrhundert weisen Künstler in der Performancekunst auf gesellschaftspolitische Umstände, die mit dem Mittel des Schocks und der Direktheit zum Ausdruck gebracht werden. Der russische Künstler Pjotr Pawlenski etwa stieß sich Ende 2013 auf dem Roten Platz in Moskau einen Nagel durch den Hodensack und präsentierte sich so nackt auf den Pflastersteinen „genagelt“ der Öffentlichkeit. Sein Protest galt der russischen Putin-Regierung. Außerdem erlangte er bereits Aufmerksamkeit durch diverse andere Aktionen, beispielsweise reagierte der russische Künstler durch das Zunähen seines eigenen Mundes auf die Festnahme der feministischen Band Pussy Riots im Jahre 2012.²³⁶

Die unglaublich schnelle Verbreitung dieser Performances hängt maßgeblich von den neuen Medien und insbesondere dem Internet ab. Populäre Plattformen wie YouTube, Facebook und Twitter verantworten eine schnelle Verbreitung von Videos, Bildern und Informationen. Mit neuen Medien sind unter anderem Smartphones, Tablets und Apps gemeint, die unsere heutige mediale Gesellschaft kennzeichnen und eine Mobilität und Schnelligkeit generieren.

3.2. Performative Ästhetik

Um die Historisierung der Performancekunst anhand von Tendenzen nachzuweisen, habe ich wieder und wieder die Begriffe „Performativität“, „performative Kunst“ und „Performance“ verwendet um den Wechsel vom Werksbegriff zum Ereignisbegriff und die damit verbundenen Auswirkungen zu erläutern. Der Begriff der Performativität ist in der Hinsicht äußerst komplex, da sich jener Begriff im Laufe der Zeit in unterschiedliche Diskurse einschrieb und immer wieder neu aufbereitet wurde. Zu Beginn des Kapitels erfolgt eine Erläuterung der Begriffsentstehung in der Sprachphilosophie anhand von John L. Austin und die Eingliederung in den kulturtheoretischen Kontext durch Judith Butler. Anschließend soll mittels Erika Fischer-Lichte, ausgehend von Max Herrmanns Aufführungsbegriff ein körperbezogener Performativitätsbegriff veranschaulicht werden, den Butler bereits in ihren Darlegungen von Gender Performance untersuchte. Im Anschluss werden die Theorien von Peggy Phelan und Philip Auslander in einer direkten Gegenüberstellung differenziert. Sie

²³⁶ Vgl. Spiegel Online: *Protestaktion in Moskau: Künstler nagelt sich Hoden am Roten Platz fest*. Zugriff: 07.02.2014. <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/politikuenstler-nagelt-sich-hoden-am-roten-platz-in-kopfsteinpflaster-a-932815.html>

diskutieren die kulturelle Dominanz von Live-Aufführungen gegenüber ihren Medialisierungen bzw. Ausländer zufolge, die Dominanz von Medialisierungen gegenüber ihren Live-Aufführungen. Die unterschiedlichen Positionen von Performance und ihren Medialisierungen, dienen insbesondere einer Vorbereitung auf den Hauptteil der Arbeit.

3.2.1. Begriff der Performativität

Der Begriff der Performativität wurde 1955 in der sprachphilosophischen Sprechakttheorie in der Vorlesungsreihe „How to do Things with Words“ von John L. Austin verwendet, um die performative Form der Sprache von der konstativen Form zu unterscheiden. Austin ging von einer performativen Funktion von Sprache aus, die einen Handlungsvollzug leistet und eine außersprachliche Wirkung erzeugt. Konstative Äußerungen dagegen formulieren Bedeutungen, die entweder wahr oder falsch sein können.²³⁷

„Im Gegensatz zur »konstativen Beschreibung« von Zuständen, die entweder wahr oder falsch ist, verändern »performative Äußerungen« durch den Akt des Äußerns Zustände in der sozialen Welt, das heißt, sie beschreiben keine Tatsachen, sondern sie schaffen soziale Tatsachen.“²³⁸

Als viel rezipiertes Beispiel für eine performative Äußerung dient der Satz: „Hiermit erkläre ich Euch zu Mann und Frau“²³⁹. Mit diesem Satz „werden Handlungen vollzogen, Tatsachen geschaffen und Identitäten gesetzt“²⁴⁰. Zu berücksichtigen ist jedoch, dass die außersprachlichen Rahmenbedingungen stimmen müssen, beispielsweise, dass die Worte von einem Standesbeamten vollzogen werden.²⁴¹ Doch im Laufe seiner Vorlesungsreihe rückt Austin ein, dass sich seine dichotomische Paarung „konstativ/performativ“ nicht länger aufrechterhalten lässt. Vielmehr hat jede Aussage die Möglichkeit beide Dimensionen zu enthalten, eine klare Differenzierung ist schlussendlich gar nicht möglich.²⁴²

²³⁷ Vgl. Wirth, Uwe (Hg.): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität.“ In: Wirth. 2002. S. 10.

²³⁸ Ebd. S. 10-11.

²³⁹ Ebd. S. 10.

²⁴⁰ Produktive Differenzen: Posselt, Geralt: *Performativität*. Zugriff: 16.09.2013.
<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>

²⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S. 32.

²⁴² Austin differenzierte die Sprechakte nicht länger in konstativ und performativ, stattdessen teilte er diese in lokutionäre Akte, illokutionäre Akte und perlokutionäre Akte ein. Um einen umfassenden Überblick der sprachphilosophischen Diskurse zu erlangen, sei an dieser Stelle auf folgende Literatur hingewiesen: Vgl. Uwe Wirth: „Die sprachphilosophische Auseinandersetzung mit dem Performanzbegriff.“ In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 12ff ; Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam. 2002.

„Vielleicht ist keine von beiden Abstraktionen zu sehr viel nütze; vielleicht haben wir hier in Wahrheit keine zwei Pole, sondern eine historische Entwicklung.“²⁴³

Der Philosoph Jaques Derrida nimmt diesen Punkt auf und stellt fest, dass eine Performativität von Äußerungen nur funktionieren kann, „wenn sie eine andere dafür geeignete Äußerung wiederhole und sich so zu einem Zitat derselben mache“²⁴⁴ und knüpft hier den Begriff der Iterabilität an. Das Gesagte muss sich durch Wiederholungen in der Sprache, in der Kultur, in der Gesellschaft manifestiert haben um als solches erkannt zu werden, um folglich eine außersprachliche Wirkung erzielen zu können. Es geht weniger um exakte Wiederholungen, als um die Tatsache, dass sprachliche oder schriftliche Elemente herausgenommen werden um sie dann in einem neuen Kontext wieder einzufügen. Wiederholbarkeit hat immer auch etwas Veränderbares an sich.²⁴⁵

Anfang der 1990er Jahre wurde der Begriff der Performativität von der Gendertheoretikerin und Philosophin Judith Butler in ihren Büchern *Gender Trouble* (1990) und *Bodies that Matter* (1993) aufgegriffen und in ihren feministischen Theorien mit einbezogen.²⁴⁶ Ausgangspunkt ihrer Untersuchung, die gleichzeitig die kritische Haltung vieler feministischer Theorien widerspiegelt, bildet der Satz „Biologie ist Schicksal“²⁴⁷ und die Annahme, dass die jeweilige Entwicklung einer Geschlechtsidentität lediglich auf ihre anatomischen Begebenheiten zurückzuführen sei. Butler verwendet das performative Modell der Sprechakte von Austin, um darzulegen, dass das Geschlecht kein natürliches Faktum darstellt, sondern sich als ein Konstrukt der Gesellschaft erweist. Es geht ihr um die Verhältnisse zwischen dem biologischen Geschlecht „sex“ und dem sozialen Geschlecht „gender“ und die Möglichkeit diese Dichotomie aufzulösen.

Wenn die Feministin Simone de Beauvoir mit ihrem bekannten Satz „Man kommt nicht als Frau zur Welt, sondern wird es“²⁴⁸ die feministische Kritik auf den Punkt bringt, heißt das so viel, wie die Geschlechteridentität formiert sich als ein Konstrukt der Gesellschaft in Abhängigkeit vom anatomischen Geschlecht. Kommt man mit einem weiblichen Geschlecht

²⁴³ Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam. 2002, S. 164.

²⁴⁴ Distelhorst, Lars: *Judith Butler*. Paderborn: Fink Verlag. 2009. S. 44-45.

²⁴⁵ Vgl. Produktive Differenzen: Posselt, Geralt: *Iterabilität*. Zugriff: 22.11.2013.
<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36>

²⁴⁶ Ausgehend von Austins Sprechakttheorie setzt Judith Butler den Begriff der Performativität auch in einen politischen Diskurs. In ihrem Buch *Hass spricht* zeigt sie inwiefern Performativität die Fertigkeit besitzt, Dinge zu verändern und wie Machtmechanismen Widerstände generieren. An dieser Stelle möchte ich lediglich auf einen politischen Diskurs verweisen. Vgl. Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2006.

²⁴⁷ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 1991. S. 25.

²⁴⁸ Ebd. S. 25

auf die Welt, ist es schwierig, die eigene Geschlechtsidentität frei zu wählen, unabhängig vom biologischen Geschlecht. Butler benutzt Beauvoirs Erkenntnis um die Entwicklung des sozialen Geschlechts als einen performativen Akt zu beschreiben, indem dem Körper kulturelle Bedeutungen zugeschrieben werden, die sich performativ hervorbringen. Demnach ist eine Trennung zwischen biologischem Geschlecht und sozialem Geschlecht nicht möglich und stößt bei Butler auf vehemente Kritik.²⁴⁹

Butler beruft sich desweiteren auf philosophische, anthropologische, phänomenologische und theatralische Diskurse. In dieser Arbeit macht es aufgrund des Themenschwerpunktes Sinn, auf die letzten beiden Erkenntnisse Bezug zu nehmen. Nach Butler lässt sich nämlich die phänomenologische Sichtweise, insbesondere die von Maurice Merlau-Ponty, mit dem Verständnis eines theatralischen Aktes erweitern.²⁵⁰

„Sowohl Beauvoir wie Merlau-Ponty verstehen den Körper als aktiven Prozeß der Verkörperung bestimmter kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten, als komplizierten Aneignungsprozeß, den jede phänomenologische Theorie der Konstitution beschreiben muß. [...] Anders gesagt ähneln die Akte, durch die die Geschlechterzugehörigkeit konstituiert wird, performativen Akten in theatralischen Kontexten.“²⁵¹

Doch wie genau lassen sich theatralische Akte begreifen und inwiefern hängen sie mit der Hervorbringung von Geschlechteridentitäten zusammen? Der theatralische Akt wie auch der Akt der Geschlechterzugehörigkeit definieren sich als „gemeinsame Akte und jeweils kollektive Handlungen“²⁵². An dieser Stelle lässt sich eine Differenz zur phänomenologischen Sichtweise erschließen, da diese die Konstitutionsakte eher als eine individuelle Leistung vermerken. Jedoch ist die Aneignung kultureller Bedeutungen, nach Butler und ihres theatralischen Verständnisses, ein Prozess, der sich zwischen Gesellschaft und dem Individuum vollzieht.²⁵³

„Gewiß *vollziehe* ich meine Geschlechterzugehörigkeit individuell und mit eigenen Nuancen, aber *daß* ich dies tue, und zwar *in Übereinstimmung mit* bestimmten Sanktionen und Vorschriften, ist ganz klar keine bloß individuelle Angelegenheit.“²⁵⁴

Dieser Prozess zwischen der Gesellschaft und dem Individuum kann nur vonstattengehen, wenn sich Normen als kulturelle Bedeutungen ständig wiederholen und sich somit als

²⁴⁹ Vgl. Ebd. S. 25-26.

²⁵⁰ Vgl. Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution.“ In: Wirth. 2002. S. 303-304.

²⁵¹ Ebd. S. 303-304.

²⁵² Ebd. S. 311.

²⁵³ Vgl. Ebd. S. 311.

²⁵⁴ Ebd. S. 312.

Maßstab etablieren. Butler setzt hier Derridas Theorie der Iterabilität von Zeichen an. Fischer-Lichte fasst den Terminus der Iterabilität bezogen auf den Körperdiskurs wie folgt zusammen:

„Das heißt, auch der Körper in seiner je besonderen Materialität ist das Ergebnis einer Wiederholung bestimmter Gesten und Bewegungen; es sind diese Handlungen, die den Körper als einen individuell, geschlechtlich, ethnisch, kulturell markierten überhaupt erst hervorbringen.“²⁵⁵

Das anatomische Geschlecht ist an seine Materialität gebunden und kann nur durch Zeichen, die von der Kultur geschaffen wurden, lesbar gemacht werden. Bewegungen, Gesten und Kleidung sind solche typischen Geschlechterattribute. Demnach ist eine Differenzierung zwischen „Performativität“ und „Expressivität“ nach Butler immens vonnöten, denn die Entwicklung einer Geschlechteridentität hätte nichts mit Selbstbestimmung zu tun, die einer Expressivität nahe kommen würde.²⁵⁶ Der performative Akt der Geschlechterzugehörigkeit ist somit, nach Butler, mit den Begriffen „nicht-referentiell“ und „dramatisch“ zu definieren.²⁵⁷ Die Geschlechterzugehörigkeit wird durch das Darstellen der Geschlechterattribute dramatisiert und inszeniert und vor allem erkennbar gemacht.²⁵⁸

„Mit »dramatisch« meine ich nur, daß der Körper nicht bloß Materie ist, sondern eine fortgesetztes und unaufhörliches *Materialisieren* von Möglichkeiten. [...] Anders gesagt, der Körper *ist* eine geschichtliche Situation, wie Beauvoir sagt, und er ist eine Art des Tuns, der Dramatisierung und der *Reproduktion* einer geschichtlichen Situation.“²⁵⁹

Butlers zuvor beschriebene Verantwortlichkeit von Norm, Diskurs und Macht zur Herstellung einer Geschlechtsidentität, bezeichnet sie als „heterosexuelle Matrix“. Diese Matrix erfolgt zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, wobei letzteres die Trennlinie zwischen dem, was innerhalb einer Norm liegt und dem, was außerhalb der Norm liegt, bestimmt. Das gesellschaftlich konstituierte Geschlecht soll möglichst in Übereinstimmung mit dem anatomischen sein, auch hinsichtlich des heterosexuellen Begehrens, da ihm sonst ein gesellschaftlicher Ausschluss droht.²⁶⁰

Hinsichtlich der erzwungenen Heterosexualität gibt Butler ein Beispiel, dass wiederum die Differenz zwischen dem performativen Akt im theatralischen Kontext und dem performativen Akt der Geschlechterzugehörigkeit, deutlich macht. Es geht um die Konsequenz, die ein

²⁵⁵ Fischer-Lichte. 2004. S.37.

²⁵⁶ Vgl. Butler. In: Wirth. 2002. S. 315-316.

²⁵⁷ Ebd. S. 305.

²⁵⁸ Vgl. Ebd. S. 315.

²⁵⁹ Ebd. S. 304-305.

²⁶⁰ Vgl. Distelhorst. 2009. S. 27-28

Abweichen von der heterosexuellen Matrix zufolge hat, die aber im theatralischen Kontext anders spürbar wird, als im außertheatralischem Raum. Auch wenn die Performancekunst sich kritisch mit Geschlechterrollen und der Suche nach der eigenen Identität auseinandersetzt, schützt die Bühne bzw. der gesamte Kunstkontext das handelnde Individuum.²⁶¹

„Der Anblick eines Transvestiten auf der Bühne kann Vergnügen und Applaus hervorrufen, während der Anblick des gleichen Transvestiten auf dem Platz neben uns im Bus zu Furcht, Zorn, ja zu Gewalt führen kann.“²⁶²

Butler kommt zu dem Schluss, dass die Theaterbühne den Akt „derealisiert“ und man klar zwischen Realität und Spiel unterscheiden kann. Im öffentlichen Raum hingegen sind „keine theatralischen Konventionen“ vorhanden, deshalb „besteht in der Tat die Annahme nicht, daß der Akt sich von der Wirklichkeit unterscheidet“²⁶³. Performativität, gleichgültig ob im Kunstkontext oder im Bezug auf die Geschlechterrolle, bringt Wirklichkeiten hervor. Deswegen sieht Butler am Beispiel des Transvestiten die Möglichkeit, nicht nur die Differenz zwischen „Geschlecht und Geschlechterzugehörigkeit“, sondern auch zwischen „Erscheinung und Realität“²⁶⁴ anzuzweifeln. „Die Geschlechterzugehörigkeit des Transvestiten ist in der Tat so vollständig wirklich wie die Geschlechterzugehörigkeit derjenigen, die den sozialen Erwartungen entsprechen.“²⁶⁵ Hierin könnte auch Butlers Forderung liegen, nämlich die Dichotomie zwischen Geschlecht und Geschlechterzugehörigkeit aufzubrechen. Das Beispiel des Transvestiten zeigt, die Unterscheidung Erscheinung und Realität sind genauso hinfällig, wie die Frage ob eine Geschlechterzugehörigkeit richtig oder falsch performiert wurde.²⁶⁶ Butler behauptet,

„[...] daß die Kultur so bereitwillig jene bestraft oder marginalisiert, die die Illusion der essentiellen Geschlechterzugehörigkeit nicht performativ vollziehen, sollte an sich schon deutlich machen, daß auf einer bestimmten Ebene eine gesellschaftliche Einsicht in die Tatsache besteht, daß die Wahrheit oder Unwahrheit der Geschlechterzugehörigkeit bloß sozial erzwungen ist und keineswegs einer ontologischen Notwendigkeit folgt.“²⁶⁷

Gegenüberstellend zu Austins Performativitätsbegriff bezieht sich Butlers folglich nicht mehr auf die Sprache, sondern auf den Körper, bei beidem geht es jedoch um das Hervorbringen von Realitäten und das Vollziehen von Handlungen. Um Butlers Vergleich mit theatralischen

²⁶¹ Vgl. Butler. In: Wirth. 2002. S. 313-314.

²⁶² Ebd. S. 314.

²⁶³ Ebd. S. 314.

²⁶⁴ Ebd. S. 314-315.

²⁶⁵ Ebd. S. 315.

²⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 316-317.

²⁶⁷ Ebd. S. 317.

Akten vollziehbarer zu gestalten, wird im Folgenden die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte herangezogen, die ausgehend von Butlers Vergleich, eine Performativität zu erfassen versucht, die sich im Begriff der Aufführung fundiert.

3.2.2. Performativität und Performance

3.2.2.1. Performativität und Aufführung – Erika Fischer-Lichte

„[Max Herrmanns] Aufführungsbegriff leistet in der Tat eine Erweiterung des Begriffs der Performativität *avant la lettre* wie er von Austin und später von Butler behandelt wurde.“²⁶⁸

Erika Fischer-Lichte schlägt vor, die Theorie der Performativität mit dem Begriff der Aufführung in Beziehung zu setzen und es erscheint durchaus als ein sinnvolles Unternehmen, da durch den Einzug der Performativität in der Kunst bisherige Konventionen aufgebrochen wurden und ein Verlangen vorliegt eine neue Ästhetik in diesem Bereich zu formulieren. Durch die performative Wende in den Künsten der 1960er Jahre wird eine semiotische Auseinandersetzung mit Kunstwerken zunehmend erschwert. Grund dafür ist der Wechsel vom Werksbegriff zum Ereignisbegriff, sowie die Widersetzung vieler Arbeiten einer Zeichenhaftigkeit, da sie keiner bestimmten Dramaturgie mehr unterliegen, sondern vielmehr dem Zufall überlassen werden. Zufall beinhaltet zudem, dass Akteure die Verantwortung über ihr Werk an den Zuschauer, durch eine aktive Partizipation, übergeben. Des Weiteren wird der dreigeteilte Prozess von „Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik“²⁶⁹, die einem Kunstwerk zugrunde liegt, durch eine neue Dynamik und Transparenz der Prozesse schwieriger erfassbar.²⁷⁰

„[...] [Z]um Beispiel traten nicht nur Material und Signifikant in ein neues Verhältnis zueinander, sondern auch Subjekt und Objekt, Präsenz und Repräsentation, Wirkung und Bedeutung, so dass sich die überlieferte Dreiteilung auf sie kaum sinnvoll anwenden und bei ihrer Untersuchung fruchtbar machen ließe.“²⁷¹

Bisherige Konventionen der Kunst geraten durch die Performativität ins Wanken und müssen in einer neuen Ästhetik zusammengetragen werden, die ephemere Prozesse und offenere

²⁶⁸ Fischer-Lichte. 2004. S. 55.

²⁶⁹ Fischer-Lichte, Erika: „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen.“ In: Kretschmer, Jens/Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S.97.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 97.

²⁷¹ Ebd. S. 97.

Strukturen berücksichtigt. Nach Fischer-Lichte müssten Bestrebungen unternommen werden, „eine Ästhetik des Performativen im Begriff der Aufführung zu fundieren“²⁷². Um eine Relation zur Aufführung herzustellen, zieht Fischer-Lichte die Auffassung von „Theater“ des Theaterreformers der Jahrhundertwende Max Herrmann heran.

Das Theater, losgelöst vom Drama, als ein Gesamtkunstwerk zu betrachten, war für den Theaterwissenschaftler Max Herrmann ein grundlegendes Anliegen. In den 1920er Jahren begründete er die Theaterwissenschaft als eigenständige Disziplin in Berlin, die zuvor als ein Teil der Literaturwissenschaft behandelt wurde.²⁷³ Herrmann definierte die Aufführung, die sich durch eine Flüchtigkeit auszeichnete, als etwas, das sich zwischen Akteuren und Zuschauern ereignete. Fischer-Lichte spricht von einer „leiblichen Ko-Präsenz“, die eine Aufführung als solche erst hervorbringt. In der leiblichen Ko-Präsenz definiert sich eine neue Relation zwischen beiden Gruppen: Der Zuschauer agiert nicht länger als stiller Beobachter, sondern bekommt Verantwortung in Form von aktiver Partizipation zugeschrieben. Die Distanz wird außerdem minimiert, weil der Zuschauer nicht länger Zeichen erkennen und entschlüsseln muss, er wird vielmehr selbst zum Mitspieler. Das konventionelle Subjekt-Objekt-Verhältnis fällt auseinander.²⁷⁴ „Die leibliche Ko-Präsenz meint vielmehr ein Verhältnis von Ko-Subjekten.“²⁷⁵

Die Materialität einer Aufführung, wie bei der Performancekunst, ist der Körper des Darstellers und wird durch die Aufführung performativ hervorgebracht. Es geht Herrmann nicht länger um eine Repräsentation einer fiktiven Welt, sondern um die Präsenz einer Körperlichkeit.²⁷⁶

„Er verschob den Fokus vom Körper als Zeichenträger, als Ausdruck und Übermittler bestimmter Bedeutungen, auf den »wirklichen Körper«, d.h. vom Zeichenstatus des Körpers auf seinen Materialstatus.“²⁷⁷

Die Vorstellung von Repräsentation und Darstellung wurde negiert und gewährte so, der Präsenz ihren Vortritt. Präsenz und Körperlichkeit wurden zu neuen Diskursen performativer Kunst. Die Performancekunst entwickelte sich - wie die Theateravantgarde - aus einem Anspruch heraus, der sich gegen ein der Repräsentation verpflichtetes naturalistisches Theater stellte und damit den Körper zum wahren Ort der Präsenz transformierte. Im naturalistischen

²⁷² Fischer-Lichte. 2004. S. 41.

²⁷³ Vgl. Ebd. S. 43.

²⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 47.

²⁷⁵ Ebd. S. 47.

²⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 49-50.

²⁷⁷ Ebd. S. 52.

Theater, wie es zu Zeiten Max Herrmanns die Regel war, galt es den Körper des Schauspielers als Doppelung zu betrachten. Sein „phänomenaler Leib“, dieser umfasst das „leibliche[] In-der-Welt-Sein“, und seine Darstellung einer fiktiven Rolle kreierten ein unermessliches Spannungsverhältnis. Durch die Performativität wurde die Rollendarstellung, also der mit Semiotik aufgeladene Körper, hinfällig und durch das Phänomen der „Präsenz“ ersetzt.²⁷⁸ Für Fischer-Lichte kann der Körper des Schauspielers „nicht als vollständig form- und beherrschbares Material“²⁷⁹ betrachtet werden, da der Körper an seiner Materialität gebunden ist.²⁸⁰

Fischer-Lichte geht davon aus, dass Herrmann, gleich wie Butler, von einer Unterscheidung zwischen „Expressivität“ und „Performativität“ ausging. Eine Bedeutungsdimension scheint nicht mehr zu greifen, stattdessen ereignen sich aber dynamische Prozesse, die Realitäten hervorbringen und sich in Aufführungen vollziehen.²⁸¹ Die Tatsache, dass etwas auf der Bühne geschieht, „scheint wichtiger zu sein, als das was geschieht und in jedem Fall wichtiger als die Bedeutung, die man ihm beilegen mag.“²⁸²

Im Laufe der Jahre haben sich diverse Theatermacher mit dem Phänomen der aktiven Zuschauerrolle auseinandergesetzt und nach Strategien gesucht, die leibliche Ko-Präsenz stärker hervorzuheben und „Verhandlungsprozesse“ zwischen beiden Gruppen zu entwickeln. Als Beispiel diente Fischer-Lichte Christoph Schlingensiefs *Wahlkampfzirkus '98* von 1998. Schlingensief gründete im Rahmen seiner Veranstaltung die Partei *Chance 2000* und revolutionierte damit die bisherigen Konventionen des Theaters. Die Bereiche Leben und Kunst waren transparenter als je zuvor.

„Jedoch hat er nun seinen Aktionsradius ausgedehnt, seinen Plan der Publikumsaktivierung in einem Prozess vom Film-, in den Theater-, hinein in den politischen Raum weiter getrieben. Die Involvierten sind nicht mehr Teilnehmer an der Inszenierung (Film), nicht mehr Teil des Inszenierens (Theater), sondern sie sollen fortan ihre eigene Inszenierung auf die Bühne und damit ins Leben bringen: "Beweise, dass es Dich gibt!"“²⁸³

Diverse Kunstgattungen kamen in dieser Aktion zur Aufführung, die Zuschauer waren unsicher, um welche Art von Veranstaltung es sich handelte. Es war mehr eine Zirkusveranstaltung als eine Theateraufführung. Zeitgleich wurde auch Wahlkampf betrieben.

²⁷⁸ Vgl. Ebd. S. 139.

²⁷⁹ Ebd. S. 139.

²⁸⁰ Vgl. Fischer-Lichte. In: Kretschmer, Mersch. 2003. S. 98-99.

²⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S.53.

²⁸² Ebd. S. 55.

²⁸³ Christoph Schlingensief Homepage: Chance 2000 - Partei der letzten Chance. Zugriff: 28.11.2013. <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t014>

Als Schlingensiefel zur Gründung seiner Partei einlud und Unterschriften sammelte, stürmte das Publikum in die Manege. Gleichzeitig wurden sie immer wieder von den Akteuren (dazu gehörten u.a. die sogenannte Schlingensiefel-Familie, Arbeitslose, Behinderte) angesprochen und aufgefordert, zu handeln und sich selbst zu wählen. Auf provokante und grenzüberschreitende Weise wurde beim Zuschauer Irritation ausgeübt.²⁸⁴

„Die Zuschauer waren unsicher, welcher Rahmen gelten sollte, ob sie als Zuschauer oder als Akteure agierten. Diese Unsicherheit löste die unterschiedlichsten beobachtbaren Reaktionen aus. [...] In gewissem Sinn lässt sich behaupten, dass die Aufführung ausschließlich darin bestand, auf zutiefst irritierende Weise und aufreizend kontrovers die Beziehung zwischen allen Beteiligten auszuhandeln, ohne je zu einem definitiven Ergebnis, geschweige denn zu einem Konsens zu gelangen.“²⁸⁵

Dieses Beispiel verdeutlicht sehr gut, inwiefern durch Unvorhersehbarkeit, Kontrolllosigkeit und Zufallsprinzip jede Aufführung als Ereignis unwiederholbar und einmalig wird. Aufgrund der Verhandlungen der Beziehungen zwischen beiden Gruppen tritt das Phänomen der „ästhetischen Erfahrung“ in Erscheinung und erlangt, in philosophischen und kunstwissenschaftlichen Diskursen, eine immense Wichtigkeit.

Performative Kunst kreiert Situationen, die für den Zuschauer erfahrbar gemacht werden. Diese Erfahrung an der Kunst wird im Kapitel 3.3. fokussiert, da sie sich als grundlegende Konstitution für den neuen Theaterbegriff und der Performancekunst erweist.

3.2.2.2. Performance und Medialisierung – Auslander vs. Phelan

Das folgende Kapitel dient als Vorbereitung für den Hauptteil der vorliegenden Arbeit. Es erfolgt eine Darlegung der Verhältnisse zwischen Performances und ihren Repräsentationen, die durch divergente Theorien zur Diskussion gebracht werden. Besonders das Phänomen der Authentizität steht hierbei im Zentrum der Diskussion.

Eine Live-Aufführung, wie schon von Fischer-Lichte dargelegt, entsteht aus einer leiblichen Ko-Präsenz, aus einem Zusammentreffen von Akteuren und Zuschauern, die sich zur selben Zeit am selben Ort befinden. Aus dieser Ko-Präsenz entstehen Erfahrungen und Erinnerungen, die sich nie exakt wiederholen lassen und somit einmalig bleiben. Doch hat sich durch die Entwicklung der Medien in unserer heutigen Zeit vermehrt eine an den Medien orientierte Kultur herausgebildet, die neue Möglichkeiten im Bereich der Kunst eröffnet.

²⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte. In: Kretschmer, Mersch. 2003. S. 105-106.

²⁸⁵ Ebd. S. 106.

Dokumentationen, Reproduktionen und Repräsentationen von ephemeren Aufführungen werden zum Gegenstand der Diskussionen, sowohl in der Praxis als auch insbesondere in der Theorie. Diverse Theoretiker und Kritiker beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Live-Aufführungen und ihrer Medialisierung, dabei steht meist die Frage nach der Authentizität im Zentrum ihrer Argumentationen. An dieser Stelle ziehe ich Peggy Phelan und Philip Auslander heran, die zwei grundlegend unterschiedliche Auffassungen von Performancekunst und ihren Repräsentationen besitzen.

In den 1960er und 1970er Jahren brachte die voranschreitende Medialisierung diverse Künstler dazu sich gegen den technischen Fortschritt zu stellen und Arbeiten zu kreieren, die sich durch „Unmittelbarkeit“ und „Authentizität“²⁸⁶ auszeichneten und sich einer Medialisierung in feindlicher Haltung gegenüber stehen. Die Performancetheoretikerin Peggy Phelan, die als radikale Vertreterin von „Liveness“ gilt, knüpft ihre Argumentation an diese Positionen an. In den 1990er Jahren stellt sie mit ihrem Buch *Unmarked. The Politics of Performance* die Performancekunst als eine Ontologie da, die nur in der Gegenwart existieren kann und gerade die Tatsache der Gegenwärtigkeit das ist, was diese Kunstform ausmacht.²⁸⁷

„Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology.“²⁸⁸

Durch die Singularität von Live-Performances, spricht Phelan diesen einen authentischen und subversiven Anspruch zu. „»Live«-Performances [bilden] das letzte Residuum, das gegen den Markt und die Medien – und damit gegen die herrschende Kultur - noch Widerstand zu leisten vermag.“²⁸⁹ Phelan sieht im Modell der Performativität, wie auch schon Butler, eine politische Dimension. Ihrer Sichtweise nach, stellen Reproduktionsmedien immer auch Überwachung dar und Wiederholungen beinhalten das Potential zur Stärkung einer Macht. Phelan sagt dazu: „Visibility is a trap (...); it summons surveillance and the law; it provokes voyeurism, fetishism, the colonialist/imperial appetite for possession.“²⁹⁰

Performance und der damit von ihr verbundene Begriff der Ontologie, setzt die besondere Eigenschaft des Verschwindens voraus, sich einer Sichtbarmachung und Überwachung zu

²⁸⁶ Fischer-Lichte. 2004. S. 116.

²⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 115-116.

²⁸⁸ Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York: Routledge. 2006. S.146.

²⁸⁹ Fischer-Lichte. 2004. S. 116.

²⁹⁰ Phelan. 2006. S. 6.

entziehen.²⁹¹ Es sei darauf hingewiesen, dass sich Phelans politische Dimension von Performativität jedoch von Butlers immens unterscheidet. Während Phelan eine Wiederholung grundsätzlich negiert, sieht Butler darin die Möglichkeit einer Veränderung.²⁹² Wiederholungen können nie identisch sein, so Butler, und enthalten immer eine Chance auf Subversion. Barbara Clausen beschreibt die Problematik an Phelans These wie folgt:

„[...] Performancekunst [ist] 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.“²⁹³

Entgegen der Position von Phelan lässt sich die des Performancetheoretikers Philip Auslander platzieren, der die Dichotomie zwischen Live-Aufführungen und Medialisierung in seinem Buch *Liveness* gänzlich kollabieren lässt. Während Phelan die kulturelle Dominanz von Live-Aufführungen versichert, sieht Auslander eine kulturelle Dominanz nur in Verbindung mit einer Medialisierung gegeben.²⁹⁴

„Mediatized forms like film and video can be shown to have the same ontological characteristics as live performance, and live performance can be used in ways indistinguishable from the uses generally associated with mediatized forms. Therefore, ontological analysis does not provide a basis for privileging live performance as an oppositional discourse.“²⁹⁵

Nach Erika Fischer-Lichte lassen sich zwei Argumente formulieren, die Auslanders Positionen zusammenfassen. „Sein erstes Argument besagt, daß der Unterschied zwischen »Live«-Performance und medialisierter Performance zugunsten einer allgemeinen Medialisierung aufgehoben sei.“²⁹⁶ Fischer-Lichte stellt diesen Zustand vehement in Frage, denn wie bereits erwähnt, geht es ihr vor allem um die erzeugten Erfahrung an Live-Aufführungen, die durch Reproduktionsmedien nicht in derselben Form gegeben werden können. Dennoch hebt Fischer-Lichte hervor, dass diverse Künstler mit dem aufkommenden Medienangebot durchaus gearbeitet haben. Künstler haben vermehrt die Möglichkeiten der Dokumentationen genutzt, um ihre ephemeren Werke vor dem Verschwinden zu bewahren.²⁹⁷ Für Fischer-Lichte ist dennoch Auslanders erste Argumentation nicht nachvollziehbar, da sie

²⁹¹ Vgl. Schumacher, Eckhard: „Performativität und Performance.“ In: Wirth. 2002. S. 395.

²⁹² Vgl. Ebd. S. 394-395.

²⁹³ Clausen. 2010. S. 75.

²⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S. 117.

²⁹⁵ Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London, New York: Routledge. 1999. S. 159.

²⁹⁶ Fischer-Lichte. 2004. S. 117-118.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S. 118-119.

die Entstehung von intersubjektiven Beziehungen nicht in medialisierten Performances gegeben sieht.

Sein zweites Argument, welches Fischer-Lichte wieder zu entkräften vermag, ist „die exzessive Verwendung von Reproduktionstechnologie in »Live«-Aufführungen, die diesen den »Live«-Status raube, sie zu medialisierten mache“²⁹⁸. Fischer-Lichte zieht dazu Frank Castorfs Inszenierung *Der Idiot* von 2002 an der Berliner Volksbühne heran. Castorfs sechsstündige Inszenierung zeigte zu Beginn Schauspieler auf der Bühne, die eine leibliche Ko-Präsenz ermöglichten und zur gleichen Zeit auch Reproduktionstechnologien in Form von Monitoren, die im Raum aufgehängt waren. Im Laufe der Inszenierung verließen die Schauspieler die Bühne und waren nur noch über die Monitore zu sehen. Laut Fischer-Lichte wurde das Publikum unruhig und fragte sich, ob es sich hier überhaupt noch um Live-Aufzeichnungen handelte, oder ob zuvor aufgezeichnetes Material abgespielt wurde.²⁹⁹

„Im *Idioten* ist es gelungen, der Aufführung ihre eigene Medialisierung zu inkorporieren, ohne daß dadurch, wie Auslander behauptet, die »Live«-Aufführung in ihrer Medialisierung verschwunden wäre. Der Effekt war vielmehr, dass die zunehmende Medialisierung die Sehnsucht der Zuschauer nach der leiblichen Anwesenheit der Schauspieler entfachte und deren »wirklichen Körpern« eine Aura verlieh.“³⁰⁰

Auslander sieht durch Reproduktionstechnologien, die sich durch Wiederholungen auszeichnen, eine Möglichkeit auf qualitative Veränderung. Er bezieht sich somit in diesem Punkt auf Butlers Verständnis von Performativität, die ebenfalls die Möglichkeit auf Veränderung durch Wiederholung anerkennt.³⁰¹

Barbara Clausen sieht in der Medialisierung eine Hilfe zur Herstellung eines kollektiven Gedächtnisses. Sie ist der Meinung, „Performancekunst ist trotz all ihrer Subversion niemals als ein autonomes oder von Repräsentationsmechanismen unabhängiges kulturelles Schaffen zu verstehen.“³⁰² Repräsentationen von Performancekunst dienen der Hinterfragung und der Schaffung „einer kulturellen Vorstellung“³⁰³. Subjektive Erfahrungen von einmaligen Ereignissen können durch Repräsentation einer breiteren Masse zugänglich gemacht werden und zu einem „kollektiven Wissen an Erfahrungen“³⁰⁴ verhelfen.

²⁹⁸ Ebd. S. 121.

²⁹⁹ Vgl. Ebd. S. 121-123.

³⁰⁰ Ebd. S. 125.

³⁰¹ Vgl. Auslander. 1999. S. 72.

³⁰² Clausen. 2010. S. 75.

³⁰³ Ebd. S. 76.

³⁰⁴ Ebd.

3.3. Ästhetische Erfahrung performativer Kunst

Das Phänomen der ästhetischen Erfahrung wurde zu einem Untersuchungsgegenstand der Kunstphilosophie und beruht auf unterschiedlichen Theorien. Diese Tatsache liegt in den beiden Wörtern „Ästhetik“ und „Erfahrung“ begründet, da beide Begriffe eine Bandbreite an Diskussionen in der Philosophie auslösten. Viele theoretische Ansätze der kunstphilosophischen Ästhetik beziehen sich allerdings auf Erfahrungen, die sich an gegenständlichen Kunstwerken orientieren. Für die vorliegende Arbeit bilden jedoch die performativen Künste den Schwerpunkt, denn gerade das Losgelöst-Sein vom Objekt schafft andere Arten der Erfahrung. An dieser Stelle sei auf Stefan Deines' Idee einer pluralistischen Perspektive ästhetischer Erfahrung hingewiesen.³⁰⁵ Er kritisiert theoretische Ansätze, die Kunstgattungen und -formen, insbesondere die Kunst der Moderne, ausschließen. Die alleinige Aufgabe und gleichzeitiger Grund für die Erschaffung eines Kunstwerkes, so ist es vielen kulturphilosophischen Ansätzen zu entnehmen, sei es, Erfahrungen beim Rezipienten zu erschaffen und daran die Qualität eines Kunstwerks zu bemessen.³⁰⁶ Daraufhin macht Deines auf die Gefahr einer verzerrten Sichtweise aufmerksam.

„Eine zu sehr an Einheitlichkeit orientierte Beschreibung der Dimension der Erfahrung tendiert dazu, die Spezifität und Differenz mancher Phänomene zu ignorieren oder zu marginalisieren, die für ein Verständnis des Werts und der Funktionen von Kunst bedeutsam sind.“³⁰⁷

Laut Deines kann es für eine Auseinandersetzung mit der Kunst und für ein bewusstes Kunstverständnis nur von Vorteil sein, die Verschiedenheit der Erfahrungen anzuerkennen und dieser Beachtung zu schenken.³⁰⁸ Auch die Kunsttheoretikerin und Philosophin Juliane Rebentisch weist auf diesen Sachverhalt hin: „Die Frage nach der Verfaßtheit ästhetischer Gegenstände wurde der nach der spezifischen Struktur ihrer Erfahrung *nachgeordnet* [...]“.³⁰⁹ Sie hingegen definiert die ästhetische Erfahrung, „als ein[en] Prozeß, der sich wesentlich *zwischen* Subjekt und Objekt abspielt“³¹⁰. Beide Seiten bedingen einander. Laut Rebentisch ist eine ästhetische Erfahrung nur in Korrelation mit einem ästhetischen Werk möglich und

³⁰⁵ Vgl. Deines, Stefan: „Kunstphilosophie und Kunsterfahrung. Eine pluralistische Perspektive.“ In: Deines, Stefan [u.a.] (Hg.): *Kunst und Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013. S. 218-249.

³⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 221.

³⁰⁷ Ebd. S. 220.

³⁰⁸ Vgl. Ebd. S. 231-232.

³⁰⁹ Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 2003. S. 9-10.

³¹⁰ Ebd. S. 12.

letzteres wiederum erlangt nur seine ästhetische Eigenschaft durch die hervorgebrachte Erfahrung des Subjekts.³¹¹ Rebentisch erläutert weiter:

„Die Neufassung ästhetischer Erfahrung als eines Prozesses, der Subjekt wie Objekt dieser Erfahrung gleichermaßen und gleichursprünglich umgreift und also nicht auf eine dieser Entitäten allein verrechnet werden kann, entspricht auch eine Neufassung ästhetischer Autonomie.“³¹²

Ein autonomes Kunstwerk sei nicht als Ware konsumierbar, sondern allein als Kunstwerk anzuerkennen. „Darin ähnelt sie nicht nur einem anderen Subjekt eher als einem dinglichen Objekt.“³¹³ Rebentisch plädiert für eine „antiobjektivistische Fassung“ eines Werkbegriffs, sie bezieht sich vor allem auf installative Kunst und auf die Minimal Art, dennoch lässt sich diese aufgrund der „antiobjektivistischen Fassung“ auf die Performancekunst übertragen.³¹⁴ Im Folgenden wird die ästhetische Erfahrung in zwei diversen Kontexten diskutiert. Zum einen sollen die Komponenten der ästhetischen Erfahrung an einer performativen Kunst, in Abgrenzung zu einer „Kunst am Werk“, herausgestellt werden. Ein Blick auf die ethisch bedenkliche Lage des Rezipienten in Schmerz- und Selbstverletzungsperformances soll zeigen, inwiefern eine neue Definition ästhetischer Erfahrung benötigt wird, um einer performativen Ästhetik näher zu kommen. Zum anderen soll die ästhetische Erfahrung im Ausstellungskontext untersucht werden, da die performative Funktion von Museen und Galerien ebenso in der Lage ist, dem Rezipienten ästhetische Erfahrung zu vermitteln. Aus diesem Grund soll dieses Kapitel einen Einblick über die Erfahrungen in Ausstellungen, insbesondere der referentiellen Wahrnehmung des Rezipienten und der Hervorbringung von intersubjektiven Beziehungen zwischen den Rezipienten, verschaffen.

3.3.1. Komponenten einer neuen ästhetischen Erfahrung im Aufführungskontext

Wie bereits dargelegt wird die Werkästhetik der Kunst von einer Prozess- und Ereignisästhetik eingeholt, die zu anders strukturierten Erfahrungen im Aufführungskontext Anlass geben. „Präsenz von Akteuren, Ekstasen der Dinge, Atmosphären, Zirkulation von Energie [...]“ zeichnen die Situationen aus, die eine Aufführung „indem Körperlichkeit,

³¹¹ Vgl. Ebd. S. 12.

³¹² Ebd. S. 12.

³¹³ Rebentisch, Juliane: *Die Liebe zur Kunst und deren Verkennung Adornos Modernismus*. In: Texte zur Kunst. Dezember 2003. Heft Nr. 52. S. 78. Zugriff: 28.10.2014. Online-Publikation: <https://www.textezurkunst.de/52/die-liebe-zur-kunst-und-deren-verkennung-adornos/>

³¹⁴ Vgl. Rebentisch. 2003.

Räumlichkeit und Lautlichkeit performativ hervorgebracht werden³¹⁵, konstruiert. Insbesondere die Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern trägt zu ästhetischen Erfahrungen bei und bildet unter anderem eine wesentliche Komponente. Aufführungen oder auch Performances kreieren Situationen, in denen der Akteur den Zuschauer zur Partizipation auffordert und ihm Verantwortung überträgt, die der Akteur kaum zu kontrollieren vermag. Sowohl Akteur als auch Zuschauer werden als eigenständige Subjekte in diesem Fall verneint, denn beide beeinflussen sich in dieser Aufführungssituation gegenseitig und stehen sich nicht als eigenständige Subjekte, die frei über ihr „Handeln und Verhalten“³¹⁶ entscheiden können, gegenüber.³¹⁷ Fischer-Lichte sieht in der Ko-Präsenz eine Komponente der ästhetischen Erfahrung.

Eine weitere Komponente stellt die Fokussierung von Aufmerksamkeit dar. Seit den 1960er Jahren werden vermehrt Handlungsverläufe, ausgeklügelte Figurencharaktere und das Prinzip der Guckkastenbühne dem Theater verwiesen. Daraufhin wurde eine Lenkung der Aufmerksamkeit durch sogenannte „Selektionsprinzipien“³¹⁸ für den Zuschauer nicht mehr greifbar. Dem Rezipienten wurde nicht länger auferlegt, sich auf Gegenstände zu konzentrieren, die ihm zu einem Verständnis einer Handlung verhalfen.³¹⁹ „Wenn derartige Selektionsprinzipien ausfallen, muß sich die Ökonomie der Aufmerksamkeit [...] in der Aufführung genauso wie im täglichen Leben nach anderen Kriterien organisieren.“³²⁰ Fischer-Lichte verweist auf drei Kriterien, welche die Aufmerksamkeit des Rezipienten steuern. Als erstes nennt sie das „Kriterium der Intensität“ mit dem sie die oben genannten Aspekte „Präsenz des Schauspielers, die Ekstase der Dinge oder auch die Atmosphären“³²¹ verbindet. Gemeint ist die Ausstrahlung des Künstlers, die Atmosphäre des Raumes und Gegenstände, denen wir einen auratischen Charakter aufgrund von Geräuschen, Gerüchen oder Lichtern zuschreiben oder anders gesagt, die sinnlich für uns spürbar sind. All die genannten Aspekte schaffen Atmosphären in denen der Rezipient sich bewegt. Der Zuschauer wird auf sinnlicher Ebene angesprochen und fühlt sich durch die Atmosphäre im Raum, die gesamte Dauer über an die Aufführung gefesselt.³²²

Als nächstes verweist sie auf das „Kriterium der Abweichung/Überraschung“. Dieses

³¹⁵ Fischer-Lichte. 2004. S. 283.

³¹⁶ Ebd. S. 287.

³¹⁷ Vgl. Ebd. S. 287.

³¹⁸ Ebd. S. 288.

³¹⁹ Vgl. Ebd. S. 288.

³²⁰ Ebd. S. 288.

³²¹ Ebd. S. 289.

³²² Vgl. Ebd. S. 289.

Kriterium bezieht sich hauptsächlich auf die zeitliche Abfolge einer Handlung, die durch „time brackets“ keine logische zeitliche Aufeinanderfolge mehr berücksichtigt. Abweichungen fokussieren die Aufmerksamkeit des Rezipienten, da dieser Abweichungen vom Rhythmus erwartet und nach ihnen sucht.³²³

Zuletzt nennt Fischer-Lichte das „Kriterium der Auffälligkeit“ und beruft sich auf Performances, in deren Fokus die Verletzung des Künstlerkörpers steht. Die Selbstverletzung würde nicht nur außerhalb des Theaterdiskurses für Aufmerksamkeit sorgen, sondern auch innerhalb der Performance Auffälligkeiten suggerieren.³²⁴ Die Kriterien der Aufmerksamkeit erweisen sich als eine Komponente ästhetischer Erfahrungen, da die Steuerung von Aufmerksamkeit die gesamte Dauer der Aufführung anhält. Fischer-Lichte spricht von einem „Exzess an Aufmerksamkeit“³²⁵.

„Der Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit läßt das wahrnehmende Subjekt sich in besonderer Weise als ein *embodied mind* erfahren. Für die ästhetische Erfahrung, die sich in den Aufführungen machen läßt, stellt dies ganz zweifellos eine weitere wesentliche Komponente dar.“³²⁶

Eine weitere Komponente zur Erzeugung ästhetischer Erfahrung sieht Fischer-Lichte in dem Zusammenbruch von Gegensätzen, die von den Aufführungen seit den 1960er Jahren wieder und wieder radikal offenbart wurden. Sei es Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt oder Ästhetik und Nicht-Ästhetik, keine Grenze blieb unbetreten. Politik und Ethik schlichen sich in die Ästhetik ein und wurden demonstrativ zur Schau gestellt.³²⁷

Juliane Rebentisch geht noch einen Schritt weiter, indem sie sagt: „Ästhetische Erfahrung scheint nur dann eine gewisse Intensität und damit auch Qualität bekommen zu können, wenn die Gehalte, die ins ästhetische Spiel geraten, für das erfahrende Subjekt von Gewicht sind.“³²⁸ Dies bedeutet, das Subjekt wendet sich aus Interesse einem Werk zu und somit „impliziert die Konfrontation mit den »interessierten« Werken immer auch eine mit den kulturellen und sozialen Hintergrundannahmen der erfahrenden Subjekte selbst“³²⁹. Die Auseinandersetzung mit der Kunst und der damit einhergehenden subjektiven Erfahrung beinhaltet

³²³ Vgl. Ebd. S. 290.

³²⁴ Vgl. Ebd. S. 290.

³²⁵ Ebd. S. 291.

³²⁶ Ebd. S. 292.

³²⁷ Vgl. Ebd. S. 294-304.

³²⁸ Rebentisch. 2003. S. 279.

³²⁹ Ebd. S. 280.

immer einen „gesellschaftliche[n] Gehalt“, da beide Entitäten, also Kunstwerk und Erfahrung, von der Gesellschaft konstituiert werde.³³⁰

Inwiefern die ethische Dimension, sowie die damit verbundene Selbstreflexion, in Performances eine Rolle spielt, wird im nächsten Abschnitt am Beispiel von Schmerzperformances dargelegt.

3.3.1.1. „Betwixt and between“ – Zuschauer zwischen Schock und Faszination

Die meist der Body Art zugeschriebenen Schmerz- bzw. Selbstverletzungsperformances, erlebten in den 1970er Jahren einen enormen Aufschwung und öffneten für den Zuschauer eine neue Art der Wahrnehmung, die meist Unsicherheit und Schock auf das Gesehene zur Folge hatten. Die Partizipation der Rezipienten, die zu Beginn der performativen Künste angestrebt wurde, wird hier minimiert. Oftmals finden Performances im privaten Rahmen statt oder gänzlich ohne Publikum, sodass ausschließlich mittels Foto- und Videoaufzeichnung eine Vermittlung und Dokumentation stattfinden kann.³³¹ Performances in denen dem Künstlerkörper enorme Schmerzen zugefügt werden, können immens variieren: Marina Abramović ritzte sich in *Lips of Thomas* (1975) unter anderem einen Stern in den Bauch, um sich anschließend nackt auf einen Eisblock zu legen; Chris Burden setzte sich in *Shoot* (1971) einer Todesgefahr aus, indem er sich von einem Freund in den Arm schießen lässt; Vito Acconci onanierte in *Seedbed* (1972) über Stunden bis er am Ende seiner Kräfte anlangte und die Künstlerin Orlan ließ sich mittels plastischer Chirurgie ihren Körper und ihr Aussehen verändern. Dies sind nur wenige Beispiele, die eine Vorstellung von der Vielfalt geben, die den Schmerzperformances unterliegen und neue Arten ästhetischer Erfahrung offerieren.

Performances spielen sich unter anderem auf einer sinnlichen Ebene ab. Gemeint sind physiologische Phänomene, die nicht nur visuell, sondern auch durch Riechen, Fühlen und Hören zu erfassen sind. Der Performancekünstler Helge Meyer macht in seinem Buch *Schmerz im Bild* darauf aufmerksam, dass es eine Schwierigkeit darstellt, für den Rezipienten diese Sinneseindrücke zu speichern und daher drohen, nach der Performance in Vergessenheit zu geraten. Performances sind deshalb bemüht, Erinnerungen mittels Bilder zu schaffen, die

³³⁰ Vgl. Ebd. S. 280.

³³¹ Vgl. Brucher, Rosemarie: *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung als zeitgenössische Variante Kants Ästhetik des Erhabenen*. Wien: Univ.-Diss. 2012. S. 109.

sich im Kopf des Rezipienten, auch über der Performance hinaus, fixieren. Bilder, die von einem gewöhnlichen Alltag abweichen und einen Bruch in der Wahrnehmung markieren, werden seiner Meinung nach, von den Rezipienten leichter gespeichert und abgerufen.³³² Schmerz- bzw. Selbstverletzungsperformances erschaffen eben jene Bilder, die eine „Differenz zum Alltag“ und zum „kulturell erlernten Umgang mit dem Körper“³³³ aufweisen und den Rezipienten mit einer Abweichung vom erlernten und der Direktheit gnadenlos konfrontieren. Meyer spricht hier von dem Begriff „verkörperte Erfahrung“³³⁴, die rein subjektiv ist und sich nicht durch ein Medium speichern lässt, aber als Erinnerung in ein kollektives Gedächtnis transformiert wird.³³⁵ Meyer erklärt dazu:

„Ich bezeichne Performance als ausgezeichnetes Mittel, um ein kulturelles Gedächtnis aufzubauen, auszuweiten und zu hinterfragen. [...] Der Körper ist imstande, die Erinnerungsprozesse nicht nur psychisch, sondern auch somatisch zu verankern. Wir können in diesem Zusammenhang von einem Körperwissen sprechen. [...] Performer befinden sich grundsätzlich in Auseinandersetzung mit ihrem Körper. Er ist Medium, Arbeitsmaterial und Grundlage für das herzustellende Bild.“³³⁶

Der Körper wird zu einem Medium, dessen Grenzen mittels Selbstverletzung überwunden werden sollen und ebenso die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit kollabieren lassen. Durch die Authentizität und Unmittelbarkeit des Schmerzes wird auf brutalste Weise eine Wirklichkeit in einen künstlerischen Kontext gedrängt. Körperausscheidungen, wie Blut oder Sperma, beweisen die reale Präsenz dieser Performances.³³⁷ Der körperliche Schmerz wird vom Rezipienten wahrgenommen und macht diesem seine eigene körperliche Verletzbarkeit bewusst. Durch das Bewusstwerden der eigenen Körperlichkeit und „[d]urch Rekonstruktion des Gesehenen sind wir [die Rezipienten] imstande, die Intensität der Wahrnehmung leiblich zu empfangen“³³⁸. Des Weiteren folgert Meyer, dass „das bewusste Zufügen von Schmerzen in einer Performance als ein Weg [existiert], individuelle Schmerzen zu objektivieren und sie eventuell auch in ein Kommunikationsangebot mit einem Publikum zu stellen“³³⁹. Der Zuschauer soll den Schmerz, der vom Künstler präsentiert wird, aufnehmen und diesen am eigenen Körper miterleben. „Performance ist imstande, eine Qualität des Zwischen-

³³² Vgl. Meyer. 2008. S. 79-80.

³³³ Ebd. S. 79.

³³⁴ Ebd. S. 84.

³³⁵ Vgl. Ebd. S. 83-84.

³³⁶ Ebd. S. 83.

³³⁷ Vgl. Brucher. 2012. S. 109-110.

³³⁸ Meyer. 2008. S. 89.

³³⁹ Ebd. S. 131.

menschlichen auszulösen, gerade im Schmerz, der für jeden unumgänglich ist.“³⁴⁰ Durch die Ablehnung jeglicher Illusionen und der realen Zufügung von Schmerzen an einem phänomenalen Leib, kann man von einer intensivierten Art von ästhetischer Erfahrung sprechen.

Fischer-Lichte definiert die ästhetische Erfahrung in Schmerzperformances als eine Schwellenerfahrung und manifestiert hier den Begriff der Liminalität.³⁴¹ Dieser Begriff stammt ursprünglich aus der Ritualforschung und beschreibt einen Zwischenzustand „betwixt and between“³⁴². Häufig werden Schmerzperformances eine rituelle Eigenart zugeschrieben. Sowohl Künstler als auch Rezipient befinden sich auf einer Schwelle, da beide aus ihren alltäglichen Leben und ihren Gewohnheiten isoliert werden und sich in einer neuen Situation befinden. In dieser neuen Situation gelten keine anerkannten Regeln oder Verhaltensmuster, sondern müssen von beiden Gruppen erst erforscht werden.³⁴³

„Jeder Übergang, jeder Weg über eine »Schwelle« schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.“³⁴⁴

Was genau ist hier unter Transformation und Scheitern zu verstehen? Zum einen wird eine körperliche Transformation erfahrbar „als Veränderungen physiologischer, affektiver, energetischer und motorischer Körperzustände“³⁴⁵. Starkes Empfinden, wie Schock, Furcht, Hilflosigkeit, können auf Seiten des Rezipienten zu Partizipation führen und einen „Statuswechsel“ zum Akteur transformieren und „auch die Bildung einer Gemeinschaft“³⁴⁶ ermöglichen. Schmerzperformances haben die Möglichkeit, den Rezipienten innerlich zu zerreißen. Einerseits sind sie schockiert und entsetzt über die Tatsache, dass sich jemand vor ihren Augen selbst verletzt oder gar einer tödlichen Gefahr aussetzt, auf der anderen Seite herrscht Faszination über eben jenes Gesehene, die ihre Neugierde weckt und gleichzeitig

³⁴⁰ Ebd. S. 143.

³⁴¹ Vgl. Fischer-Lichte. 2004. S. 305.

³⁴² Arnold van Gennep beschreibt in seinem Werk *Les rites de passage* Übergangsriten, die sich in drei Phasen einteilen lassen: 1. Trennungsphase, 2. Schwellen- bzw. Umwandlungsphase und 3. Inkorporationsphase. In der ersten Phase wird der Transformierende von der Gemeinschaft und seinem Alltag isoliert. In der zweiten Phase wird er in einen „Zwischen“-Zustand („betwixt and between“) versetzt, der verschiedene Erfahrungen offeriert. Die letzte Phase nimmt den Transformierenden mit seiner neu erlangten Identität wieder in die Gesellschaft auf. Van Gennep benutzt dieses Modell der drei Phasen um verschiedene Kulturen danach zu beschreiben. Vgl. Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten. Les rites de passage*. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus Verlag. 2005.

³⁴³ Vgl. Fischer-Lichte. Erika: „Selbstverstümmelungs-Performances.“ In: Koch, Gertrud [u.a.] (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 201.

³⁴⁴ Fischer-Lichte. 2004. S. 310.

³⁴⁵ Ebd. S. 313.

³⁴⁶ Ebd. S. 313.

darüber wieder erschrecken lässt, dass man in einer solchen Situationen zu Gefühlen wie Faszination und Neugierde überhaupt fähig ist.³⁴⁷ Dieter Mersch spricht von performativer Kunst als eine „Konstitution eines neuen künstlerischen *Ethismus*“³⁴⁸, die durch „die Übernahme von Ver-Antwortlichkeit im Wortsinne des *Antwortens*“³⁴⁹ garantiert wird.

„Es handelt sich also um einen Übertritt der Kunst in den sozialen und öffentlichen Raum, um einen *Interventionismus* oder eine ‚Ethik der Praxis‘, die den Betrachter tendenziell zum Partizipanten, zum Kollaborateur macht, der nicht mehr ausweichen kann und folglich Stellung beziehen muss.“³⁵⁰

3.3.2. Intersubjektive Beziehungen im Ausstellungskontext

Das historische Museum schafft einen Raum für den Besucher, Geschichte auf authentische Weise zu erleben und wird von Brigitte Kaiser als eine „historische Erfahrung“ definiert.³⁵¹ Wie bereits im zweiten Kapitel dargestellt, erhielt die performative Wende auch Einzug ins Ausstellungswesen und ließ die historische Erfahrung zugunsten einer ästhetischen reduzieren.

Ästhetische Erfahrungen im Rahmen eines Ausstellungskontextes zu bestimmen, die durch intersubjektive Beziehungen beeinflusst werden, macht sich die Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum in ihrem Buch *Kunst als Aufführungserfahrung*³⁵² zum Thema. In Kunstinstitutionen wie Museen oder Galerien herrschen unausgesprochene und zu meist jedem Museumsgänger allgemein bekannte Regeln, wie beispielweise nichts anzufassen, sich still zu verhalten und den Anweisungen des Museumspersonals Folge zu leisten. Doch gelangen bisherige Konventionen und Verhaltensweisen durch Partizipation und Interaktion der Besucher an ihre Grenzen.³⁵³ Umathum untersucht an paradigmatischen Beispielen, wie sich durch Partizipation und Interaktion die Selbstwahrnehmung und die Wahrnehmung zu anderen Besuchern verändert und so die Kunsterfahrungen immens beeinflussen.

³⁴⁷ Fischer-Lichte. In: Koch. 2003. S. 200.

³⁴⁸ Mersch, Dieter: „Live-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste.“ In: Klein/Sting. 2005. S. 46.

³⁴⁹ Ebd. S. 47.

³⁵⁰ Ebd. S.39.

³⁵¹ Kaiser. 2006. S. 65-93, hier S. 65.

³⁵² Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011.

³⁵³ Gemeint sind hier Ausstellungen, die sich mit performativer Kunst befassen. Künstler schaffen einen Raum für Begegnung und Interaktion. Sandra Umathum zieht in *Kunst als Aufführungserfahrung* drei Künstler heran, die in ihren Ausstellungen auf unterschiedlichste Weise diesen Raum erschaffen und damit für diverse Kunsterfahrungen sorgen: Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal.

Umatham verweist auf den Aspekt, dass ästhetische Erfahrungen nicht einzig an einem Werk entstehen, „sondern immer in einer spezifischen raum-zeitlichen Situation gemacht“³⁵⁴ werden. Die Erfahrungen an der Kunst sind immer subjektiv, individuell und singulär. Die exakte Wiederholung einer Erfahrung ist demnach nicht möglich, das soll beispielsweise bedeuten, dass ein Theater- oder Museumsbesuch beim zweiten Besuch der gleichen Aufführung oder Ausstellung zu einer nicht identen Erfahrung führt. Die Begegnung mit dem Künstler oder den Besuchern wird nie exakt zu wiederholen sein. Wie bereits im Aufführungskontext erarbeitet, entzieht sich auch im Bereich der Ausstellung eine Kontrollierbarkeit über die von Künstler geschaffenen Situationen. Der Künstler zieht den Betrachter mit ein, lässt ihn agieren und oftmals wird ein Kunstwerk erst durch die Teilhabe des Besuchers erschaffen.

„Künstler, die Begegnungen zwischen Personen initiieren, weiten den Spielraum für unvorhersehbare Ereignisse deutlich aus. Sie legen das Fundament für Ungeplantes und Unplanbares und bringen dabei – bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt – zugleich die Grenzen der Inszenierbarkeit zur Ausstellung.“³⁵⁵

In der Ausstellung *Do it yourself* im Hamburger Bahnhof in Berlin wurden Momente der Verunsicherung auf Seiten des Rezipienten geschaffen, die die bereits erwähnten bisherigen Verhaltens- und Rezeptionsweisen im musealen Raum in Frage stellen sollten. Vor einem Gemälde von Gerhard Merz stand eine Bank, die den Rezipienten auf passive Weise auffordert, sich zu setzen und sich einer stillen Beobachtung des Gemäldes hinzugeben. Doch sobald sich jemand setzte, wurde dieser vom Museumspersonal aufgefordert, die Bank zu verlassen, denn es handelte sich bei folgender um keinen gebräuchlichen Gegenstand, sondern um ein Kunstwerk. Jeppe Hein hingegen schuf mit *Moving Benches*, Bänke als Kunstwerke, die sich bewegten, wenn sich jemand hinsetzte.

„Auch hier tritt die Bank erst als Kunst in Erscheinung, wenn sie als funktionales Objekt benutzt werden möchte. [...] In beiden Fällen verrät also die Abweichung einer Norm bzw. die Nichterfüllung einer Erwartung, daß es sich bei den Bänken um Kunst handelt.“³⁵⁶

Der Aufforderungscharakter sich auf eine Bank zu setzen, wie er im alltäglichen Kontext gegeben ist und durchaus auch im Museum oftmals Verwendung findet, wird durch den

³⁵⁴ Ebd. S. 14.

³⁵⁵ Ebd.

³⁵⁶ Umatham, Sandra/Rentsch, Stefanie: „Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung.“ In: Sonderforschungsbereich 656 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin. 2006. S. 6-7. Zugriff: 28.10.2014. Online-Publikation: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/umatham_rentsch.pdf

musealen Kontext verändert und verunsichert den Besucher in seinen Verhaltensweisen. Der Rezipient überdenkt seine bisherigen Verhaltensweisen und Handlungen im Museum, er befindet sich in einer Situation, die ihm zuvor unbekannt war.

Die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der eigenen Wahrnehmung und der eigenen Person in einer unbekanntem ästhetischen Situation, sei es bei einer Aufführung oder in einer Ausstellung, so Rebentisch, führt dazu, dass sich der Rezipient selbst performativ erlebt.³⁵⁷

Rebentisch schreibt dazu:

„Die reflexive Konfrontation des ästhetisch erfahrenden Subjekts mit sich selbst ist nicht die leere Selbstreflexion einer abstrakt »reinen« Subjektivität. Vielmehr erlebt sich das Subjekt hinsichtlich des ästhetischen Objekts als performativ, als hervorbringend, ohne daß sich die in ihm wirkenden Kräfte jedoch von ihm abziehen und als solche objektivieren ließen.“³⁵⁸

Der Besucher wird durch den Einzug der performativen Kunst in die musealen Räume stärker in den Akt der Rezeption eingebunden. Doch wie verhält es sich mit dem Einsatz der Medien, wenn performative Kunst medial repräsentiert wird? Im Folgenden wird VALIE EXPORTs Kunstverständnis und ihr Medieneinsatz dargelegt. Anschließend soll im Hauptteil jenen Fragen der medialen Repräsentation von Performancekunst anhand von VALIE EXPORTs Werken und Ausstellungen nachgegangen werden.

³⁵⁷ Vgl. Rebentisch. 2003. S. 285.

³⁵⁸ Ebd. S. 285.

4. VALIE EXPORT

4.1. Künstlerisches Schaffen im Wien der 1960er Jahre

Waltraud Höllinger, die sich unter dem Künstlernamen VALIE EXPORT³⁵⁹ eine bedeutende Stellung in der Kunstszene verschafft hat, wurde 1940 in einem gutbürgerlichen Elternhaus in Linz geboren. Ihr Vater diente dem Nationalsozialismus und verstarb während des Zweiten Weltkrieges. EXPORT wurde von Klosterschwestern unterrichtet, entzog sich jedoch dieser religiösen Erziehung und besuchte ab 1955 die Kunstgewerbeschule in Linz. In den folgenden fünf Jahren brachte sie eine Tochter zur Welt und ließ sich von ihrem ersten Ehemann scheiden. Daraufhin ging sie nach Wien, um dort die höhere Bundeslehranstalt für Textilindustrie zu besuchen.³⁶⁰ In dieser Zeit lernte sie zwei der bedeutendsten Wiener Künstlergruppen kennen und wurde durch deren Kunstschaffen immens beeinflusst. Bei der Wiener Gruppe handelte es sich um eine literarische Künstlervereinigung, der unter anderem der Dichter H. C. Artmann, der Architekt Friederich Achleitner und der Musiker Oswald Wiener angehörten. Die Arbeiten der Wiener Gruppe hatten zum Ziel, ihr Publikum zu schockieren und direkt anzugreifen, gleichzeitig wollten sie sich mit ihrer progressiven Haltung der Avantgardebewegung der Vorkriegszeit anschließen. Sie vermischten diverse Kunstgattungen und behielten dennoch eine literarische Basis bei. Entstanden waren „Ton- und Bilderlyrik, Textmontagen, Dramen, Hörspiele[], und Chansons“³⁶¹. EXPORT übernahm in ihre Arbeiten diese radikale Art, die die Wiener Gruppe gegenüber ihrem Publikum innehatte. Zusammen mit dem Künstler Peter Weibel griff sie in ihrer Aktion *Kunstkriegsfeldzug* im Jahre 1969 ihr Publikum unmittelbar an, indem EXPORT ihr Publikum auspeitschte, Weibel Wasserwerfer gegen sie richtete und am Ende beide ihre Zuschauer mit Stacheldrahtballen bewarfen.³⁶² Der radikale Angriff und das Durchdringen der Privatsphäre der Zuschauer kennzeichneten EXPORTs Werke zu dieser Zeit. Auch ihre autoaggressiven Performances besaßen das Potenzial, das Publikum in ihre Arbeit einzubinden. Wie im

³⁵⁹ Die Künstlerin VALIE EXPORT schreibt ihren Namen in Versalien, obwohl mit der Zeit diese Schreibweise vernachlässigt wurde, möchte ich die Großschreibung in dieser Arbeit beibehalten. In Zitaten werde ich allerdings die Schreibweise der jeweiligen Autoren übernehmen.

³⁶⁰ Vgl. Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH. 2000. S. 18-19.

³⁶¹ Mueller, Roswitha: *VALIE EXPORT. Bild-Risse*. Wien: Passagen-Verlag. 2002. S. 16.

³⁶² Vgl. Mueller. 2002. S. 18-19.

Kapitel 3.3. dargelegt, wird durch die Ablehnung jeglicher Illusion eine gesteigerte Intensität der Wahrnehmung erreicht, mit der auch EXPORTs Publikum einen Umgang finden musste.



Abb. 2: Die attackierten Zuschauer bei VALIE EXPORTs und Peter Weibels Aktion *Kriegskunstoffzug* (1969) im Rahmen des Multimedien-Programms *Underground Explosion* in München.

Bei der zweiten Künstlergruppe, die eine enorme Wirkung auf EXPORTs Schaffen besaß, handelte es sich um die Wiener Aktionisten. Zu ihnen zählten neben Peter Weibel unter anderem Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl und Hermann Nitsch. Jeder dieser Künstler stand individuell für sich und verfolgte mit den jeweiligen Arbeiten teils unterschiedliche Ziele. Charakteristisch waren jedoch Destruktion, Grausamkeit und Verletzung, die in aktionistischer Form in jeder Arbeit zum Ausdruck gebracht wurden. Diverse Kunstgattungen und Veranstaltungen wurden in ihren Aktionen zusammengetragen, „die [sich] zwischen bildender Kunst, Theater, Kabarett, Lehrveranstaltung, politischer Demonstration und religiösem Ritual“³⁶³ bewegten. Trotz des engen Kontakts gab es Differenzen in EXPORTs Schaffen zu den Wiener Aktionisten. Der Vollzug von Aktionen und Performances, die starke Arbeit mit dem eigenen Körper und das Verletzen von gesellschaftlichen und sexuellen Tabus gingen eindeutig auf den Wiener Aktionismus zurück. Denn diese Bewegung war in den 1960er Jahren die einzige Gruppe in Österreich, die einen

³⁶³ Zell. 2000. S. 23.

radikal performativen Ansatz vertrat.³⁶⁴ Jedoch unterschied sich EXPORTs Arbeit insbesondere durch den Einsatz von Medien und ihrem Verständnis eines weiblichen Körpers vom Wiener Aktionismus, sie selbst äußerte sich dazu wie folgt:

„Ein Teil meiner Arbeit ist sicherlich mit dem Wiener Aktionismus verbunden, obwohl es gravierende Unterschiede gibt. Ich fühle mich der ganzen Richtung des Aktionismus zugehörig, ich sehe mich, neben meiner Arbeit als Medienkünstlerin oder Filmemacherin, vor allem als Aktions- und Performancekünstlerin. Das würde ich aber nicht mit dem Wiener Aktionismus vergleichen, weil er von meinen Formen der Arbeit ästhetisch, inhaltlich und formal unterschieden war.“³⁶⁵

Die Wiener Aktionisten setzten ihre Medien strategisch zugunsten der Inszenierung und Dokumentation ein. Bei EXPORT hingegen waren die verwendeten Medien meist ein Teil des Kunstwerks und besaßen somit mehr eine ästhetische Funktion. Inwiefern sie jedoch zur Inszenierung oder Dokumentation beitrugen, wird im folgenden Kapitel untersucht. Ein weiterer bedeutender Unterschied liegt im Einsatz des weiblichen Körpers. Bei den Wiener Aktionisten wurde der nackte weibliche Körper als ein Objekt behandelt, auf dem Zerstörung und Verletzung ausgeübt wurde. EXPORT hingegen kritisierte eben jene Reduzierung der Frau. Sie schrieb dem weiblichen Körper eine aktive Rolle zu, dies sollte zu einer Aufwertung der Frauenrolle beitragen. „Da Export die reduktionistische Tendenz dieser unilateralen Zerstörungsaktionen erkannte“, so die Medientheoretikerin Roswitha Mueller, „entwickelte sie die Vorstellung eines expansiven Körpers. Indem sie den Körper aus dem statischen Bereich der Verdinglichung löste, entläßt Export ihn in die Beweglichkeit und Lebendigkeit signifizierender Beziehungen.“³⁶⁶ EXPORT ist hier einer ähnlichen Meinung wie Judith Butler, dass der weibliche Körper ein Konstrukt ist, auf dem sich soziale und kulturelle Werte einschreiben. Besonders in ihren Performances wurde die Kommunikation zwischen Körper und Kultur sichtbar. Der Körper wurde mittels diverser Medien erweitert und konnte somit eine aktivere Rolle einnehmen. Dadurch widersetzte dieser sich dem durch EXPORT kritisierten Objektcharakter. So führt Mueller weiter an: „Daher ist es nicht überraschend, daß Exports Werke, im Gegensatz zu denen der Wiener Aktionisten, technische Medien wie Film und Video von Anfang an nicht nur eingeschlossen, sondern diese auch noch besonders betont haben.“³⁶⁷

³⁶⁴Vgl. Mueller. 2002. S. 17-18.

³⁶⁵ VALIE EXPORT in einem Interview aus dem Jahr 1994. In: Zell. 2000. S. 18.

³⁶⁶ Mueller. 2002. S. 19.

³⁶⁷ Ebd.

Ihre Körperaktionen entwickelte EXPORT aus einer feministischen Haltung heraus. Wie auch andere Künstlerinnen dieser Zeit setzte sie ihren Körper selbstbestimmt in Szene und beabsichtigte damit die Verweigerung des weiblichen Körpers als eine Objektform. EXPORT erklärt dazu:

„Ich interessiere mich für postmoderne Theorien zur Subversion des Subjekts, da ich die traditionelle Sicht des Subjekts auflösen möchte. Es könnte auch dazu verhelfen, Frauen von gesellschaftlichen Normen und von erzwungenen Codes, wie zum Beispiel Mutterschaft, zu befreien.“³⁶⁸

Darüber hinaus war es ihr auch ein Anliegen, durch einen selbstbestimmten Körpereinsatz dem männlich dominierten Kunstbetrieb entgegenzuwirken sowie den weiblichen Körper „aus der Herrschaft des männlichen voyeuristischen Blicks“³⁶⁹ zu befreien. EXPORTs feministische Haltung stieß in den 1970er Jahren auf vehemente Kritik, da ihr künstlerisches Vorgehen als egomanisch und feindselig aufgefasst wurde. In der Öffentlichkeit wurde sie als „Unperson“ bezeichnet, da sie sich aufgrund diverser Aktionen oftmals vor Gericht verantworten musste, unter anderem wegen Tierquälerei. Erst seit der Biennale 1980 in Venedig konnte sich EXPORT als eine der bedeutendsten Künstlerinnen Österreichs manifestieren.³⁷⁰

EXPORTs künstlerisches Gesamtkunstwerk lässt sich nicht allein auf ihre praktischen Arbeiten reduzieren. Ihre theoretischen Ausarbeitungen gehören zum künstlerischen Repertoire dazu. Ihre Werke entstanden meist im Zusammenhang mit Collagen, Skizzen und Texten, die zusammen ein unerschöpfliches Archiv bilden. In den 1960er und 1970er Jahren hielt EXPORT Vorträge und organisierte Symposien, Ausstellungen und Publikationen, um die österreichische Öffentlichkeit auf die Probleme der Stellung der Frau innerhalb der Gesellschaft aufmerksam zu machen. Da der feministische Gedanke zu diesem Zeitpunkt in Österreich keine große Rolle spielte, suchte sie Kontakt zu feministischen Gruppen im Ausland. Im Jahre 1975 organisierte sie die Ausstellung *MAGNA. Feminismus: Kunst und Kreativität.*, an der verschiedene internationale Künstlerinnen teilnahmen und ihre Sichtweisen, Gedanken und Motive in Form von Fotografien, Filmen, Objekten, aber auch mittels Lesungen und Diskussionen präsentierten.³⁷¹

Es ist unumgänglich, VALIE EXPORTs künstlerisches Schaffen stets in einem politischen

³⁶⁸ VALIE EXPORT in einem Interview mit Roswitha Mueller. In: Mueller. 2002. S. 210-211.

³⁶⁹ Prammer, Anita: *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin.* Wien: Wiener Frauenverlag. 1988. S. 9.

³⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 41.

³⁷¹ Vgl. Ebd. S. 41-44.

Zusammenhang zu betrachten, kennzeichnend hierfür ist sowohl der radikale Einsatz ihres Körpers als auch der Gebrauch diverser Medien. Sie als eine reine Performancekünstlerin darzustellen würde ihrem Schaffen demnach nicht genügen, vielmehr ist sie eine multimediale Künstlerin, die sich unterschiedlicher Kunstformen bedient und somit teils neue Formen realisiert.

4.2. Einsatz von Medien und Materialien

„Ich arbeite mit verschiedenartigen Medien, weil ich mich nicht auf ein einziges beschränken kann, da jedes Medium meiner Arbeit eine andere Dimension hinzufügt.“³⁷²

VALIE EXPORTs spezieller Umgang mit Zeichen, Materialien und Medien sowie ihre Suche nach neuen Verbindungen zwischen ihnen macht ihre Kunst so individuell und für diese Arbeit interessant. Trotz einer langen Schaffensphase verliert ihre Kunst nie an Aktualität, da sie dieselben Motive immer wieder mit aktuellem Inhalt füllt. Hinzu kommt die Verwendung des Körpers als Material, das sich ebenfalls wie ein roter Faden durch ihr Schaffen zieht, sowie die Verwendung von beispielweise Blei, Wachs oder Öl, die sich einer als weiblich assoziierten Materialität entziehen. Die Kuratorin Angelika Nollert hat 2010 zwei parallel laufende Ausstellungen mit dem Titel *VALIE EXPORT: Zeit und Gegenzeit* in Wien und Linz organisiert. Im gleichnamigen Ausstellungskatalog weist Nollert auf einige Themenkomplexe und Motive EXPORTs hin, wie zum Beispiel:

„Verletzung und Gewalt, Bild der Frau und der (eigene) menschliche Körper in Bezug zu Architektur, Stadt oder Landschaft, aber auch psychische Verfasstheit, äußere Zwänge und zwanghafte Wahrnehmungen sowie sprachliche Ausdrucksformen und Kommunikationsfähigkeit“³⁷³

EXPORTs Kunst ist aus diesen Gründen als höchst gesellschaftskritisch und politisch zu betrachten. Wie viele andere Performancekünstler der 1960er und 1970er Jahre beschäftigte auch sie sich mit Schmerzperformances und brachte als einer der Ersten eine feministisch orientierte Kunst nach Österreich. Sie arbeitete mit den Mitteln des Schocks und lehnte jegliche Art der Illusion ab. Ziel ihrer Kunst war es, Realität darzustellen, viel mehr noch sollte ihre Kunst eine erweiterte Realität erschaffen, die sie mit Hilfe von diversen Medien

³⁷² VALIE EXPORT in einem Interview mit Roswitha Mueller. In: Mueller. 2002. S. 211.

³⁷³ Nollert, Angelika: „Zeit und Gegenzeit.“ In: Husslein-Arco, Agnes [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2010. S. 10.

und Materialien versuchte erfahrbar zu machen. Erweitert bedeutet in diesem Kontext: Alles, was das menschliche Auge und das Bewusstsein von alleine nicht in der Lage ist zu erfassen.

Die Künstlerin macht sich zur Aufgabe, den weiblichen Körper von jeglichen Zeichen, die eine Gesellschaft ihm auferlegt hat, in ihrer Kunst zu lösen. Um diese Determination zu verhindern, greift EXPORT auf unterschiedliche Formen von Sprache zurück, sei es Körper- und Materialsprache, Signalsprache, gesprochene oder geschriebene Sprache. Sie selbst sagte in einem Interview, „[d]er Körper als Träger von Zeichen demonstriert eine gemeinsame Sprache, die ihn allerdings auch austauschbar, ersetzbar und bestimmbar machen kann“³⁷⁴. Die Verwendung unterschiedlicher Sprachformen zielt auf eine Hinterfragung der Realität ab. Die Sprache soll einen Wahrnehmungsraum kreieren, der sich mit dem Realraum ergänzt.³⁷⁵ Um EXPORTs Gesamtwerk zu erfassen, ist es relevant, die Beziehung von Sprache und Bild in ihren Arbeiten genauer zu betrachten. Hierbei ist es gleichgültig, ob man ihre Körperaktionen, Filme, Fotografien oder Installationen heranzieht – die Sprache, gesprochen oder geschrieben, besitzt einen immensen Stellenwert in ihrer Kunst. Dazu gehört auch die Wahl der Titel, die sie abhängig vom jeweiligen Medium wählt. Filme wie *Unsichtbare Gegner* oder *Praxis der Liebe* sollen bereits einen inhaltlichen Einblick für den Zuschauer schaffen. Gleichzeitig verraten die Titel ihre künstlerischen Ambitionen: *PING PONG. EIN FILM ZUM SPIELEN – EIN SPIELFILM*, *Abstract Film No. 1* und *EIN SPRACHFEST Wor(l)d Cinema* setzen sich schon im Titel mit ihrer Medialität auseinander; *Body Sign Action*, *Touching Body Poem* verweisen gleichzeitig auch auf eine Körperlichkeit; *Konfiguration in Dünenlandschaft*, *Landschaftsraum - Zeitraum* nehmen Bezug auf Räumlichkeit und Zeitlichkeit; Titel wie *ZWANGSVORSTELLUNGEN*, *KAUSALGIE* oder *HYPERBULIE* kennzeichnen einen psychischen Zustand.³⁷⁶ In dem Ausstellungskatalog *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit* wird die Auswahl der Titel der Künstlerin als Öffnung eines Wahrnehmungsraumes beschrieben, was die These unterstützt, dass EXPORT eine weitere Ebene der Realität darzustellen versucht:

„Meist eröffnet VALIE EXPORT den RezipientInnen ihrer Werke durch bewusst kryptische Titel, Fachtermini oder poetische Titel eine Vielfalt an Wahrnehmungs- und Assoziationsebenen im Zwischenspiel von Sehen und Lesen, Erzählen und Imaginieren. Sie versucht mit

³⁷⁴ VALIE EXPORT in einem Interview mit Roswitha Mueller. In: Mueller. 2002. S. 214.

³⁷⁵ Vgl. Mueller. 2002. S. 214-215.

³⁷⁶ Vgl. Schwanberg, Johanna: „Wider die Trennwand zwischen Sprache und Bild. Relationen zwischen Titel und Werk im Œuvre von VALIE EXPORT.“ In: Husslein-Arco. 2010. S. 85.

mehreren Zeichensystemen – Körpersprache, gesprochene und geschriebene Sprache, visuelle Elemente – zu thematisieren, was an den Grenzen des Sichtbaren und Erzählbaren liegt.“³⁷⁷

EXPORTs Arbeit an einem expansiven Körper, der selbstbestimmt und frei von jeglichen gesellschaftlichen Einschreibungen agiert, wird zu einem zentralen Diskurs. Sie erweiterte den Körper durch den Einsatz unterschiedlicher Medien, sodass ein „Dialog zwischen Technologie und Körper“ entstehen konnte, der „in den sechziger Jahren zu expansiven, intermedialen Kunstformen“³⁷⁸ führte. Das „Expanded Cinema“ war eines dieser expansiven und intermedialen Kunstformen, das EXPORT zusammen mit Peter Weibel ausarbeitete. In einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium Film suchten sie nach Möglichkeiten, die vorgetäuschte Realität in Filmen zu entschlüsseln. Dabei brachen sie die Zweidimensionalität des Films auf und legten die technischen Mittel des kinematographischen Apparats offen dar. EXPORT formulierte ihre Absichten hierzu folgendermaßen:

„Mein Schaffen war darauf aus, mit den traditionellen Formen des Kinos zu brechen, der kommerziell-konventionellen Sequenz der Filmproduktion, dem Drehen, der Montage, der Projektion, und diese teilweise durch Aspekte der Realität, als neue Zeichen des Realen, zu ersetzen. Im Expanded Cinema bilden die Darstellung, das Produkt, die Produktion und die Realität eine Einheit.“³⁷⁹

Es ging nicht länger darum Realität darzustellen, sondern diese anzuzweifeln. Die Zweidimensionalität des kinematographischen Apparats wurde aufgebrochen, indem eine „experimentelle Bildsprache“ herangezogen wurde, wie „[d]er Einsatz von Zeichnungen, Fotografie, Fotografik und Video in den Filmen“³⁸⁰, um somit neue Kommunikationsmöglichkeiten erschaffen zu können. Ein bekanntes Werk, das unter dieser Kategorie „Expanded Cinema“ fällt, ist *Cutting*³⁸¹ aus dem Jahre 1967/68. Zusammen mit Peter Weibel setzte EXPORT sich hier mit dem Schnitt als Mittel zur Untersuchung von Wirklichkeit auseinander. Der Schnitt zieht sich als wiederkehrendes Motiv durch ihre Kunst. Das Schneiden allgemein bringt die analytische Fähigkeit mit sich, hinter eine Fassade schauen zu können. Andrea Zell beschreibt EXPORTs Umgang mit dem Schnitt wie folgt:

„Der Schnitt ist als gestalterisches Mittel einerseits und als künstlerischer Inhalt andererseits zu betrachten. Im Zusammenhang mit dem Schnitt bei Export kommen verschiedene Phänomene zur Sprache, z.B. die Schnittstelle, der Riss und die Spaltung, weiterhin der Filmschnitt, der

³⁷⁷ Ebd. S. 87.

³⁷⁸ VALIE EXPORT in einem Interview mit Roswitha Mueller. In: Mueller. 2002. S. 215.

³⁷⁹ VALIE EXPORT in einem Interview mit Roswitha Mueller. In: Mueller. 2002. S. 215.

³⁸⁰ Prammer. 1988. S. 62.

³⁸¹ Für eine detaillierte Beschreibung von *Cutting* siehe: Zell. 2000. S. 79-85.

Schnitt in die Leinwand sowie für die Schmerzthematik zentral der Schnitt in die Haut, d.h. die Verletzung.“³⁸²

In *Cutting* zerschneidet EXPORT eine Leinwand, auf die ein Dia projiziert wurde und öffnete somit einen Blick hinter die Leinwand. Auf diese Weise schuf sie ein festes Bild auf der Projektionsfläche, das der ursprünglichen Funktion einer Leinwand widersprach und somit eine illusionistische Projektion verwehrt. Im weiteren Verlauf rasierte sie die Brusthaare ihres Kollegen Weibel und schnitt ihm sein Schamhaar. Letzteres kann als Angriff auf das männliche Geschlecht gesehen werden, oder auch auf männliche Kastrationsangst hindeuten. Durch die Rasur entstand auf seiner Brust eine Linie und transformierte seine Haut in eine Projektionsfläche.³⁸³ Der Körper wurde hier von EXPORT als Material verstanden und genauso behandelt. *Cutting* war in fünf Teile gegliedert. Jeder Teil untersuchte mithilfe eines Schneideprozesses unterschiedliche Materialien, sei es Stoff, Leinwand oder Haut, auf ihre Beschaffenheit und Wirklichkeit. EXPORTs Begleittext zu diesem Expanded Movie gibt eine ergänzende Erläuterung:

„Das filmtechnische Verfahren des Schneidens, Cutting, ist der Operator der Herstellung von Film und Wirklichkeit. Nicht Zelluloid wird geschnitten, sondern die Materialien des Schneidens werden individuell verwandelt und auf andere Elemente des Verbandes Film, die ebenfalls abstrahiert und transformiert werden, angewandt.“³⁸⁴

Charakteristisch für ihre Expanded Movies waren die Gleichzeitigkeit von Produktion und Darstellung. Es lief alles im Hier und Jetzt ab. Aufgrund dieses performativen Aspekts war es der Form des Aktionismus näher als dem Film. Die Realität entstand bei der Vorführung und wurde nicht von einem kinematographischen Apparat wiedergegeben. EXPORT verband die Medien Film, Körper und Sprache zu einer aktionistischen Form.³⁸⁵

³⁸² Zell, Andrea. 2000. S. 78.

³⁸³ Vgl. Ebd. S. 80.

³⁸⁴ VALIE EXPORTs Begleittext zu *Cutting*. In: Zell, Andrea. 2000. S. 79.

³⁸⁵ Vgl. Zell. 2000. S. 80.



Abb. 3: VALIE EXPORT im zweiten Teil von *Cutting*.

Eine weitere relevante Eigenschaft in EXPORTs künstlerischem Schaffen ist das nach außen kehren von inneren psychischen Zuständen. Export spricht von der „Externalisierung innerer Zustände“³⁸⁶, die sie sich seit Anfang der 1970er Jahre zur Aufgabe machte. In ihren *Körperkonfigurationen* setzte sie sich mit dem Innen und Außen des Körpers auseinander, indem sie den eigenen Körper in Bezug auf seine Umwelt, meist gesellschaftlicher Form, in Beziehung setzte. Der Körper stellte demzufolge eine „Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit“³⁸⁷ dar. EXPORT ging es nicht um die Trennung von Innen und Außen, vielmehr hingen beide Instanzen grundlegend zusammen. Hier lässt sich eine Übereinstimmung mit Erika Fischer-Lichtes Aussage feststellen, die besagt, dass in Schmerzperformances das Kollabieren von Gegensätzen maßgeblich sei. Aber nicht nur innere und äußere Zustände interagieren in EXPORTs Kunst miteinander:

„In ihrer charakteristischen Art, zwischen Geist/Körper, Subjekt/Objekt und äußeren/inneren Zuständen eher eine Brücke zu schlagen als diese zu trennen, konzentriert sich Export mehr auf ihre reziproken Interaktionen als auf ihre Gegensätze.“³⁸⁸

Weiterhin benutzte die Künstlerin Krankheitsbilder und Selbstverletzung als künstlerisches Mittel, um so auf gesellschaftliche Missstände zu verweisen. Diese Krankheitsbilder

³⁸⁶ Zell. 2000. S. 69.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ Mueller. 2002. S. 111.

entstammten der klinischen Psychologie und prägten die Wahl ihrer Titel. Hier beispielhaft wären die drei Performances *ASEMIE*, *KAUSALGIE* und *HYPERBULIE*. Alle drei gehören zu einer Werkreihe und thematisieren die Frage, was von der Gesellschaft als krankhaft definiert wird. Ihr selbstzerstörerisches Verhalten während dieser Aktionen sollte diesen Aspekt unterstreichen. Autoaggressives Verhalten wird nämlich in der klinischen Psychologie als psychische Störung festgelegt. EXPORTs wesentlicher Unterschied lag darin, dass sie selbstbestimmt handelte und nicht einem irrationalen Trieb folgte. Auch die Tatsache, dass EXPORT ihre Performances häufig nackt vollzog, widersprach einem als gesellschaftlich akzeptierten Verhalten. Sie selbst sagte in einem Interview, es ginge ihr um den männlich voyeuristischen Blick:

„Wenn ich nackt war, aber doch eine künstlerische Aktion machte, würde sich die Art und Weise verändern, wie das (meist männliche) Publikum mich ansah und codierte. Pornografie und erotisch-sexuelle Wünsche spielten dabei für mich aber auch eine Rolle – es war also ein völliger Widerspruch.“³⁸⁹

Die Schmerzen, die sich EXPORT zufügte, wandelte sie in dramatische Bilder um, die sich beim Publikum einprägen sollten. Wie bereits in Kapitel 3.3.1.1. dargelegt, zielen Performances darauf ab, Bilder zu schaffen, die als Erinnerungen, auch über eine Performance hinaus, in den Köpfen der Betrachter bestehen bleiben. Bilder lassen sich umso einfacher speichern, je stärker sie vom Alltag abweichen. EXPORT machte sich dieses künstlerische Mittel zu eigen. Hierbei wirkten die Bilder meistens schmerzhafter, als sie es eigentlich waren. In *HYPERBULIE* krümmte sich EXPORTs Körper aufgrund von Stromschlägen und in *KAUSALGIE* schien sie sich durch das Wälzen in einem Glasscheibenfeld immense Schnittverletzungen zu zuziehen. Bei beiden Malen handelte es sich um gut überlegte Inszenierungen von Schmerz. Die Art des Glases, auf dem sich ihr Körper wälzte, war so gewählt, dass keine Gefahr drohte. Auch die Stromschläge waren so gering, dass EXPORT ihren Körper bewusst intensiver krümmte, um dem Publikum den Eindruck von großen Schmerzen zu präsentieren. Sie erlitt während ihrer Performances keine sichtbaren Wunden und trug keinen großen Schaden davon, sie spielte jedoch bewusst mit der Angst des Publikums, dass die Künstlerin sich bei so einer Performance ernsthaft verletzen könnte. Der Schmerz wurde von ihr als Mittel zur Darstellung von Wirklichkeit gewählt. Andrea Zell zieht ein Zitat von Franz Kafka heran, welches an dieser Stelle sehr passend scheint:

³⁸⁹ Zell. 2000. S. 66.

„Schmerz ist eine Möglichkeit, sich der Wirklichkeit und vor allem sich seiner Existenz zu vergewissern. Provokant und überspitzt formuliert dies Kafka, wenn er schreibt: »Das einzig Reale ist der Schmerz.« [...]»³⁹⁰

Bis hierhin sollte deutlich geworden sein, dass VALIE EXPORT eine Aktions- und Performancekünstlerin ist, die ihre Kunst durch multimediale Diskurse erweitert, um somit eine neue Dimension von Realität zu erschaffen. Das hier anschließende Kapitel wird sich mit der Dokumentation von EXPORTs Performances auseinandersetzen und in diesem Rahmen unterschiedliche Medien untersuchen. Im Zentrum steht die Frage nach der Repräsentation und der Produktion von Performancedokumenten.

³⁹⁰ Zell. 2000. S. 124.

5. (Re-)Präsentation der Performancekunst am Beispiel von VALIE EXPORT

Dokumente von vergangenen Performances, seien es Fotografien, Videos oder Reinszenierungen, sind ein fester Bestandteil in der heutigen Ausstellungswelt geworden. Performances der 1960er und 1970er Jahre fanden tendenziell vor einem kleinen Publikum statt. Die weite Verbreitung dieser Performances beweist deutlich, wie relevant die Archivierung und Vermittlung geworden ist. Entgegen ihrem ephemeren und dynamischen Charakter wird die Performancekunst durch ihre Dokumentation zu einer statischen und objekthaften Kunstform. Performativität und Medialität entwickeln ein enormes Spannungsverhältnis. Die Frage nach der Authentizität nimmt einen großen Stellenwert in diesem Verhältnis ein. Ebenso die Sichtbarmachung der Performancekunst als Ware. In diesem Diskurs stellt sich immer wieder die Frage, ob die Authentizität durch die Überschreibung der Performance in ein Dokument vermindert wird und was einen eventuellen authentischen Anspruch in einem Dokument auszeichnen würde. Durch den Verlust des Live-Effekts sind viele Kunsttheoretiker der Meinung, die Authentizität würde zugunsten einer Inszenierung weichen. Doch sollte man sich vor Augen halten, dass ein Dokument durch den Einzug in einen musealen Rahmen an Authentizität gewinnen könnte, da es hier als Zeuge und Repräsentant fungieren kann. Eine eindeutige Antwort zu finden ist durchaus problematisch, doch liefert dieses Spannungsverhältnis einige bedeutende Ansätze, die im Folgenden zur Sprache kommen sollen.

Wie bereits in Kapitel 2.2.3. dargelegt, sieht Clausen im kulturellen Archiv ein dynamisches Potenzial. Auch wenn die Performancekunst eine zeitlich bestimmte Kunstform ist, endet sie nicht mit ihrer Dokumentation. „Zuerst als Pressebild, dann als historisches Zeugnis und schließlich als Kunstwerk werden die Bilder Teil des kulturellen Archivs.“³⁹¹ Zusammen mit Fotografien, Videos, Begleittexten und Skizzen bilden die Dokumentarismen eine unerschöpfliche Sammlung, die sich allerdings nicht bloß als eine Reihung von historischen Ereignissen betrachten lassen, sondern vielmehr noch als Inspirationsquelle für neue Werke dienen.³⁹²

³⁹¹ Clausen, Barbara: „After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst.“ In: Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006. S. 7.

³⁹² Vgl. Ebd.

Clausen ist der Auffassung,

„dass der Umgang mit Performancekunst nicht mit dem authentischen Erleben anfängt und so- gleich auch endet, sondern entgegen seinen ontologischen Ursprungsmythen als fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnis[ses] zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen ist“³⁹³.

Diese Aussage stellt einen wichtigen Standpunkt in der vorliegenden Arbeit dar, denn auch EXPORTs Kunst kann in diesem Sinne verstanden werden, da sie selbst ein Wechselspiel von Ereignis, Medialisierung und Rezeption konstituiert. Ihr Medieneinsatz soll folglich anhand einiger Beispiele untersucht werden, um festzustellen, ob sie Medien zur Speicherung - und damit entgegen einer begrenzten Zeitlichkeit - benutzt oder ob sich ein künstlerischer ästhetischer Aspekt im Mediengebrauch stärker hervorhebt. Zudem wird es relevant sein, die Dokumente auf ihre Präsentation innerhalb einer Ausstellung zu begutachten und einen Zusammenhang mit ihren historischen Positionen herzustellen.

5.1. Die Performancefotografie als Kunstwerk und Dokument

5.1.1. Ein Wechselspiel zwischen „theatralisch“ und „dokumentarisch“

Die Fotografie ist das meistbenutzte Medium um Performances zu dokumentieren und sie vor dem Verschwinden zu bewahren. Aufgrund der leichten Handhabung und der Fähigkeit zur Reproduktion bietet sich die Fotografie als geeignetes Dokumentationsmedium an. Seit den 1960er Jahren wird die Fotografie von Performancekünstlern in Anspruch genommen, um ihre ephemeren Werke zu dokumentieren oder die Fotografien als Teil des Kunstwerks mit in ihre Performancearbeiten einzubinden.

Philip Auslander schlägt vor, die Performancefotografie in zwei Kategorien einzuteilen: in „theatralische“ und „dokumentarische“ Fotografien.³⁹⁴ Am Ende seines Vorschlags fügt er beide Kategorien erneut zusammen. In dem Kapitel 3.2.2. geht es um das Verhältnis von Performances und ihren Medialisierungen. Es wurde hier bereits erwähnt, dass Auslander dieses Verhältnis als ein voneinander abhängiges betrachtet. Zugunsten einer allgemeinen Medialisierung, hebt sich der Unterschied zwischen Live-Performance und medialisierter Performance auf. Seine Idee einer Differenzierung von Performancefotografien soll an dieser

³⁹³ Ebd. S. 7-8.

³⁹⁴ Vgl. Auslander, Philip: „Zur Performativität der Performancedokumentation.“ In: Clausen. 2006. S. 21.

Stelle der Arbeit hilfreich sein, um die diversen Intentionen und Inszenierungsmöglichkeiten, die diesen zugrunde liegen können, darzulegen. Gleichzeitig versucht Auslander eine Antwort auf die Authentizitätsfrage zu geben, die mit der Dokumentation von Performancekunst immer wieder zum Vorschein kommt, insbesondere, wenn ein gewisser Grad der Inszenierung hineinspielt.

Die meisten Fotografien, die in den 1960er und 1970er Jahren entstanden sind, gehören der dokumentarischen Kategorie an und lassen sich unter der traditionellen Auffassung von Dokumentationsfotografie zusammenfassen.³⁹⁵ Unter theatralische Fotografien, oder auch „performed photography“ genannt, fasst Auslander jene fotografierten Performances zusammen, die explizit nur vor einer Kamera stattfanden, meist ohne ein anwesendes Publikum. Als Beispiel führt er Ives Kleins *Sprung ins Leere* aus dem Jahr 1960 an. Es handelt sich hierbei um eine Fotografie, auf der Klein aus einem Fenster springt. Jedoch hat sich diese Performance nie so ereignet, wie sie die Fotografie zeigt. Klein ist ursprünglich in ein Auffangnetz gesprungen, welches auf der bearbeiteten Fotografie nicht mehr zu sehen ist.³⁹⁶ Somit ist das Foto der einzige Raum, der die Performance sichtbar macht. Auslander geht einen Schritt weiter, indem er sagt:

„Wenn man von einer ontologischen Beziehung ausgeht und verlangt, dass eine Performance autonom existiert, bevor sie dokumentiert wird, dann sind die Arbeiten der [...] [theatralischen] Kategorie gar keine Performances und die Aufnahmen gar keine Dokumentation, sondern etwas anderes, vielleicht eine ganz andere Art von Kunstwerk.“³⁹⁷

Wenn man von dieser ontologischen Annahme ausgeht, kritisiert Auslander, dann dürfte die theatralische Kategorie nicht als Performancekunst anerkannt werden. Eine Performance müsste bevor sie fotografisch fixiert werden könnte real existieren. Die Performances der theatralischen Fotografien, insbesondere Studioproduktionen, würden demnach nicht der Kunstform Performancekunst angehören. Des Weiteren würde es historisch gesehen die Anzahl der Performances immens verringern und ohne Dokumentation könnte auch keine Performancegeschichte geschrieben werden.³⁹⁸ Amelia Jones ist der Annahme, dass das Dokument die Ontologie der Performancekunst infrage stellt und sieht die Fotografie nicht nur als Ergänzung von Performances, sondern sie geht vielmehr von einem abhängigen Verhältnis beider aus, da diese einander benötigen „um einen symbolischen Status im

³⁹⁵ Vgl. Auslander. In: Clausen. 2006. S. 21.

³⁹⁶ Vgl. Ebd. S. 24.

³⁹⁷ Ebd. S. 24.

³⁹⁸ Vgl. Clausen. 2010. S. 80.

Kulturbereich zu erlangen³⁹⁹. In Bezug darauf wirft Auslander ein, dass Künstler, die an ihrer Dokumentation interessiert waren, ihre Werke sowohl für das Publikum als auch für die Kamera inszenierten, auch wenn meist kein konkretes Konzept hinter ihrer Performance stand. Somit haben beide Kategorien etwas gemeinsam und es erschwert die Sichtweise, dass Performances bevor sie dokumentiert werden real existieren müssen.⁴⁰⁰

Im Verhältnis zwischen Performances und ihren Medialisierungen kommt die Frage nach der Authentizität ins Spiel. Ein Authentizitätsanspruch beruht Auslander zufolge meist in der Anwesenheit des Publikums, auf dem Anspruch des „Dabeigewesenseins“⁴⁰¹. Doch ist es für Auslander in Bezug auf die Dokumentation völlig irrelevant, ob ein Publikum anwesend war oder nicht. Die Performancedokumentation hat zum Ziel, eine breite Masse zu erreichen und dieser nicht das Publikum und seine Reaktionen zu zeigen, sondern die Arbeit des Künstlers für die Nachwelt abrufbar zu machen. In Bezug auf die Einschreibung der Performance in ein kulturelles Archiv ist es demnach egal, ob ein Publikum vor Ort war oder nicht, wichtiger ist das Dokument, welches sie als solche speichert und repräsentiert.⁴⁰² Auslanders These besagt, dass sich im Akt der Dokumentation und in seiner Rezeption die Performance als Ereignis konstituiert. Demnach ist nicht das Verhältnis zwischen Dokument und Performance relevant, sondern das Verhältnis zwischen Dokument und Rezipient. Möglicherweise, so Auslander, definiert sich die Authentizität von Performancedokumenten in eben ihrem Verhältnis zum Rezipienten.⁴⁰³ Bereits in Kapitel 2.3.2., welches sich dem Vergleich von Theater und Ausstellung widmete, wurde Werner Hanak-Lettners Annahme, das Drama einer Ausstellung vollzieht sich zwischen Objekt und Rezipient, dargelegt. Seiner Meinung nach, findet auf Seiten des Rezipienten ein innerer Dialog statt, der dem Objekt oder dem Dokument je nach Wissen und Erfahrung seine Stimme verleiht. Der Rezeptionsakt erweist als eine produktive Begegnung des Rezipienten mit den Objekten. Die Kunsthistorikerin Katharina Sykora schließt sich dem an, indem sie sagt: „Im Akt der Rezeption kreuzen sich zwei Zeitebenen, was im engeren Sinn 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.“⁴⁰⁴ Die Performance vollzieht sich, laut Auslander und Sykora,

³⁹⁹ Amelia Jones zitiert nach Clausen. 2010. S. 80.

⁴⁰⁰ Vgl. Auslander. In: Clausen. 2006. S. 24-25.

⁴⁰¹ Clausen. 2010. S. 77

⁴⁰² Vgl. Ebd. S. 29.

⁴⁰³ Vgl. Ebd. S. 32-33.

⁴⁰⁴ Sykora, Katharina: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 1999. S. 66.

im Akt der Rezeption mit den Dokumenten.

5.1.2. EXPORTs künstlerische Verknüpfung von Performance und Fotografie

VALIE EXPORT schuf mit ihren fotografischen Arbeiten eine eigene künstlerische Ästhetik. In Ausstellungen, in denen VALIE EXPORT vertreten ist, sind ihre eigenen Fotografien und auch die fotografischen Dokumente ihrer Performances nicht mehr wegzudenken. Ihre Fotoarbeiten reichen von digitaler Fotografie über Körperstudien bis hin zu konzeptueller Fotografie. Im Mittelpunkt steht weiterhin, wie auch bei ihren „Expanded Cinema“-Arbeiten, die Untersuchung des Mediums auf seine Stofflichkeit und seine technischen Möglichkeiten. Überdies liegt der Fokus größtenteils auf dem weiblichen Körper und seiner gesellschaftlichen Rolle sowie der Untersuchung des Raumes und der Realität. Somit reihen sich auch ihre Fotografien thematisch wie formal in ihr Gesamtkunstwerk ein. In der vorliegenden Arbeit bilden die performative Kunst und ihre Repräsentation den Schwerpunkt. Doch zwischen EXPORTs eigenen Fotoarbeiten und den fotografischen Dokumenten ihrer Performances zu differenzieren gestaltet sich äußerst schwierig. Teilweise sind ihre eigenen fotografischen Arbeiten Bestandteil ihrer Performances, wie auch die Kultur- und Medienwissenschaftlerin Petra Maria Meyer formuliert:

„Seit den 60er Jahren tritt Photographie bevorzugt in der medialen Praxis von Valie Export auf. Sie erscheint in Kombination mit Performances und Installationen, geht ihnen voraus oder folgt ihnen nach, so dass sie konzeptuell mit Performance verbunden ist und nicht lediglich als Dokumentationsmedium fungiert.“⁴⁰⁵

Laut Andrea Zell war EXPORT eine Dokumentation ihrer Arbeit nicht wichtig. Das würde auch die schlechte Qualität mancher Fotografien und Videos erklären. „Heutzutage ist sie froh“, so Zell, „Aufnahmen und damit Dokumente ihrer Werke zu haben, obgleich sie dieses »Bewahren-wollen« noch immer als einen »traditionell bürgerlichen Gedanken« abtut.“⁴⁰⁶ Auch wenn die Fotografie in erster Linie nicht der Dokumentation dient, sondern der eigenen Ästhetik, kann sie dennoch in der Lage sein einen repräsentativen Status zu erlangen und Performances in Museen zu vertreten.

⁴⁰⁵ Meyer, Petra Maria: „Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Leiblichkeit und mediale Praxis bei Valie Export und Nan Hoover.“ In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 228.

⁴⁰⁶ Zell. 2000. S. 53.

Im Folgenden wird es darum gehen den dokumentarischen Gehalt ihrer Fotografien zu untersuchen. Dazu werden zwei unterschiedliche Arten von Fotografien herangezogen, die aus unterschiedlicher Intention entstanden sind. Zuerst werden Fotografien von EXPORTs *TAPP und TASTKINO* untersucht, die die Künstlerin bei ihrer Performance zeigen und primär der Dokumentation dienen. Im Anschluss soll ihre Arbeit *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen* einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Hier handelt es sich um eine Performance, die für die Rezipienten nur im Raum der Fotografie nachvollziehbar wird. Zudem ist es relevant, die Fotografien auch in einem musealen Rahmen zu begutachten. Neben dem dokumentarischen Gehalt soll auch die Dokumentarfotografie als eigenständiges Werk hinterfragt werden. Kann eine Fotografie als Dokument zum Kunstwerk werden? Und welche Funktion der Fotografien überwiegt in EXPORTs Werk, die Fotografie als Speichermedium oder als Produktionsmedium?

5.1.2.1. TAPP und TASTKINO

Dem Konzeptpapier zu VALIE EXPORTs *TAPP und TASTKINO* ist zu entnehmen, dass sich dieses Werk in den Kategorien erster Straßenfilm, Frauenfilm und erster mobiler Film einreihen lässt.⁴⁰⁷ Doch den klassischen Film weiß EXPORT mit ihren künstlerischen und provokativen Mitteln zu brechen und zu erweitern. Im November 1968 zeigte sie zum ersten Mal das *TAPP und TASTKINO* bei der *2. Maraisiade – Junger Film '68*, welches sie statt ihren Expanded Movie *PING PONG* präsentierte, es kam daraufhin zu Ausschreitungen und Tumulten unter den Zuschauern. Ihr erster mobiler Frauenfilm war eine Art „Miniatur-Kino“. EXPORT schnallte sich einen Kasten aus Styropor um ihren nackten Oberkörper und symbolisierte mit diesem Kasten den Kinosaal. An der Vorderseite befanden sich zwei Öffnungen, an denen ein Vorhang angebracht war. Die Öffnungen markierten den Eingang des „Kinos“, in dem nur Platz für zwei Hände war. Die Haut und ihre Brüste wurden von der Künstlerin in eine Leinwand transformiert. Sie sorgte mit dieser Aktion für skandalöse Schlagzeilen. Im selben Jahr performte sie diese Aktion nochmals in München am Stachus bei dem ersten europäischen Treffen unabhängiger Filmemacher der Welt. Peter Weibel hielt nebenher eine provokante Rede. Die dritte Performance fand ebenfalls 1968 in Wien im Café Savoy statt. Die Styropor-Vorrichtung ging anschließend kaputt und für die Vorführungen

⁴⁰⁷ Vgl. EXPORTs Konzeptpapier zu ihrem *TAPP und TASTKINO* in: Streeruwitz, Marlene: „Wer sieht. Wer sagt. Was. Wie. Kann das.“ In: Eiblmayr, Sigrid [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 2003. S. 184.

anlässlich der *Underground Explosion* in München wurde eine neue aus Aluminium gebaut. In Köln trat 1971 Erika Mies mit dem *TAPP und TASTKINO* an die Öffentlichkeit und wurde dabei durch EXPORT mit einer Rede begleitet.⁴⁰⁸ EXPORT versuchte mit ihrer Aktion den Frauenkörper von der Konnotation eines sexuellen Objektes zu befreien, indem sie mit ihrem Körper selbstbestimmt handelte und ihn aus der passiven Rolle der Objekthaftigkeit holte. Gleichzeitig durchbrach sie die im Kino vorherrschende Schaulust, wenn sie ihrem Publikum den Blick auf ihren Körper verwehrte und nur durch Tasten eine Art Befriedigung entstehen ließ.⁴⁰⁹

Auffällig ist, dass das *TAPP und TASTKINO* im Gegensatz zu anderen Werken EXPORTs ziemlich oft aufgeführt wurde. Es entstand eine Videoaufnahme, die ca. 2 Minuten dauert und einige Fotografien der diversen Aktionen. Zusätzlich ist ein Konzeptpapier angefertigt worden, welches oftmals in Ausstellungen neben den Fotografien präsentiert wird. Dieses Konzeptpapier umfasst neben dem Begleittext von EXPORT noch eine zusätzliche Zeichnung, die die technischen und medialen Intentionen EXPORTs Vorrichtung erklärt. Ausgestellt im musealen Raum bekommt der Rezipient durch die Erklärung des Konzeptpapiers und der Fotografien eine Vorstellung von der Apparatur.



Abb. 4: VALIE EXPORTs *TAPP und TASTKINO* in der Frontansicht.

⁴⁰⁸ Vgl. Szely, Sylvia (Hg.): *EXPORT LEXIKON. Chronologie der bewegten Bilder*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 2007. S.137-138.

⁴⁰⁹ Vgl. Prammer. 1988. S. 105.

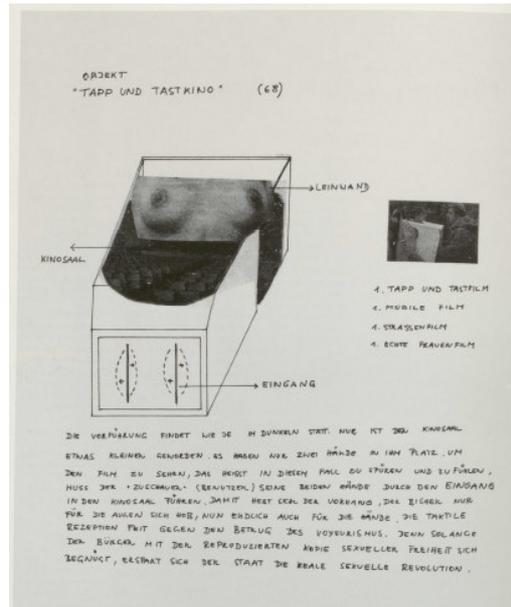


Abb. 5: Konzeptpapier zu EXPORTs *TAPP und TASTKINO*.

Die meisten Fotografien zeigen die Künstlerin mit der Vorrichtung und einem „Kino-Besucher“, dessen Hände sich in der Vorrichtung befinden. Darüber hinaus sind viele Zuschauer zu sehen bzw. Passanten, die zufällig vor Ort waren, um sich das *TAPP und TASTKINO* anzuschauen. Der Rezipient im Museum bekommt einen Eindruck von der Umgebung, in der die Aktion stattfand, wie viele Zuschauer vor Ort waren, kurzum, es kann ein allgemeiner Eindruck des Geschehens vermittelt werden.



Abb. 6: Fotografie der Gesamtsituation: EXPORTs *TAPP und TASTKINO*.

Dennoch sind die Reaktionen und Emotionen der Zuschauer nur schwer auf den Fotografien erkennbar. EXPORT fordert mit ihrem Straßenfilm die Zuschauer zur Partizipation und Interaktion mit der Künstlerin auf. Wie schon in Kapitel 3.3. herausgestellt, bringt Performancekunst Situationen hervor, in denen sich der Zuschauer zurechtfinden muss, wie es auch EXPORT mit ihrer Kunst immer wieder herausforderte. Diese Unkontrollierbarkeit und die daraus entstehenden einzigartigen Momente in der Performancekunst sind laut vielen Performancetheoretikern die grundlegende Intention dieser Kunstform. Deshalb sind auch diverse Performancetheoretiker der Meinung, dass diese Momente und die ästhetische Erfahrung nicht durch Dokumentationsmedien authentisch übermittelt werden können. Zudem kommt in dieser Argumentation die Tatsache hinzu, dass Medien reproduzierbar sind. Dieter Mersch ist der Meinung: „Manifestiert die Aura am Dinglichen sein besonderes Erscheinen, sein Magisches, verliert es in den Massenproduktionen jeden Glanz.“⁴¹⁰ Ebenso sagt er im Zuge dessen: „Kunst, als Ereignis, läßt sich nicht bewahren“⁴¹¹ Gegenätzlich dazu gibt es auch Meinungen wie die von Philip Auslander oder Richard Schechner, der davon ausgeht, dass Kunst das ist, was medial repräsentiert wird. „One of the differences between ‘art’ and ‘live’ is that in art, we do not experience the event itself but its representation.“⁴¹²

Wie zu Beginn des Kapitels beschrieben wurde, gab es mehrere Aufführungen des *TAPP und TASTKINOs*. Trotz eines identischen Ablaufs waren jedoch die Reaktionen der Zuschauer unterschiedlich. Deswegen ist es nicht möglich die Fotografien einer Aufführung auf alle anderen zu beziehen. Auch gibt es nur eine Videodokumentation von 2 Minuten, die somit keinen Gesamt Ablauf aller Ausführungen vermitteln kann. Der Fotografin und Filmemacherin Babette Mangolte zufolge ist es unmöglich „(d)en Ablauf einer Handlung zu fotografieren“⁴¹³. Fotografien sind Fragmente, die einen bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort wiedergeben. Im Museum gilt es diese Fragmente in einen neuen Kontext zu setzen, der den Ablauf einer Performance für die Nachwelt nachvollziehbar macht. Mangolte erläutert, dass ein einzelnes Bild irreführend sein kann und eine Serie von Fotografien dagegen in der Lage ist durch eine gewisse Kompaktheit einen Ablauf zu zeigen.⁴¹⁴ Im musealen Raum spielen die Fotografien zusammen mit EXPORTs Begleittexte eine

⁴¹⁰ Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 150.

⁴¹¹ Ebd. S. 243.

⁴¹² Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. New York [u.a.]: Routledge. 2006. S. 48.

⁴¹³ Mangolte, Babette: „Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Oberfläche organisiert.“ In: Clausen. 2006. S. 44.

⁴¹⁴ Vgl. Ebd. S. 39.

bedeutende Rolle. Die Künstlerin verfasste ihre Texte meist nicht sachlich, sondern mit einem künstlerischen poetischen Anspruch. Sie verschriftlicht dort ihre persönlichen Gedanken und diversen Theorien zu ihrer Kunst. Des Weiteren fügt sie immer wieder etwas zu diesen Texten hinzu, sodass zu einem Werk mehrere Varianten von Begleittexten existieren. Für Andrea Zell besitzen die Begleittexte EXPORTs einen immensen Stellenwert in der Repräsentation ihrer Werke:

„Da die Dokumentationsfoto den Aktionshergang nicht ausreichend darstellen können, ergibt sich für die Texte bei der heutigen Rezeption folgende Rolle: Nur sie sind in der Lage, der auf dem Foto festgehaltenen Handlung einen Kontext zu verleihen, d.h. sie sind heute wesentlich daran beteiligt, deren Charakter als Kunstwerke zu konstituieren. Es ist zu berücksichtigen, dass die Texte, ebenso wie die Äußerungen Exports zu den Werken, die Rezeption und Interpretation der Arbeiten steuern. Auch ordnen sie den Kunstwerken teilweise Bedeutungen zu, die ihnen heute nicht ohne weiteres zu entnehmen sind.“⁴¹⁵

Im Ausstellungskontext werden einzelne Fragmente, wie Konzeptpapier, Videos und Fotografien zusammengetragen und innerhalb einer Ausstellungsinszenierung präsentiert. Informationen, die eine Fotografie nicht in der Lage ist zu vermitteln, können durch andere Medien überliefert werden. Zeitungsartikel, die über EXPORTs *TAPP und TASKINO* zu dieser Zeit berichteten, können beispielsweise einen Einblick über die Reaktionen der Zuschauer geben.

5.1.2.2. Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen

Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen ist eine Aktion von EXPORT, die 1970 in Wien in einer ruralen Umgebung stattfand. Eine mit Steinen aufgeschichtete Mauer wurde in Brand gesetzt. Dieser Vorgang wurde fotografisch festgehalten. In diesem Werk schuf EXPORT eine Verbindung zwischen natürlichen und kulturellen Artefakten. Sie verwendete Steine als Material und setzte diese in unterschiedliche Kontexte und Zustände, die unterschiedliche Bedeutungen hervorriefen. Laut Roswitha Mueller sind diese Steine „dazu geeignet, durch verschiedene Kontexte die Grenzen zwischen Natur und Kultur aufzubrechen, indem das Konstruiertsein des Gesteins in der Naturlandschaft und seine Natürlichkeit inmitten der Stadtbauten hervortritt“⁴¹⁶, wie es folglich beschrieben wird. Insgesamt wird diese Performance durch fünf Fotografien repräsentiert. Auf der Homepage der Künstlerin wird diese Aktion unter „Material-Aktion“,

⁴¹⁵ Zell. 2000. S. 54.

⁴¹⁶ Mueller. 2002. S. 117 + 119.

„Foto-Performance“ und „Foto-Installation“ vermerkt.⁴¹⁷

Das erste Foto zeigt die aufgeschichtete Steinmauer, während auf dem zweiten der Brand dieser Mauer zu sehen ist. Das dritte Foto zeigt den Zustand der Steinmauer nach dem Brand. Die Reste der Steinmauer wurden anschließend abgebaut. Das vierte Foto zeigt die abgebrannte Stelle auf der Wiese ohne die Mauer. Das fünfte und letzte Foto dieser Reihe zeigt einen anderen Ort in der Stadt, an dem die Mauer wieder aufgebaut zu sehen ist.



Abb. 7: Erste Fotografie aus der Reihe *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen*.

Vor der Wiener Galerie Klewan stellte EXPORT 1971 ihre fotografische Reihe aus. Zudem präsentierte sie mit Ruß gefärbte Steine und ihre geschwärzten Hände. Es entstand eine Interaktion zwischen der Künstlerin, den Besuchern und ihren Werken. Sie präsentierte ihre Aktion mithilfe der Fotografien, die diese Aktion überhaupt erst sichtbar machten. Die Steine und ihre mit Ruß gefärbten Hände schufen eine Verbindung zum Besucher, der durch Kommunikation und Partizipation stärker in den Rezeptionsakt eingebunden wurde.

⁴¹⁷ Vgl. VALIE EXPORT: *Kontext-Variationen: Zustandsveränderung – Bedeutungsveränderung*. Zugriff: 15.12.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2078&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=f3a7b616ff](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2078&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=f3a7b616ff)



Abb. 8: VALIE EXPORT vor der Galerie Klewan mit einem Besucher ihrer Ausstellung.

Das MUSA in Wien hat 2013/2014 eine Ausstellung unter dem Titel *Die 70er Jahre. Expansion der Wiener Kunst* präsentiert und unter anderem auch EXPORTs *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen* gezeigt. Zu sehen waren die vier ersten Fotografien aus dieser Reihe und davor waren Steine als Relikte dieser Aktion zu sehen.



Abb. 9: Ausstellungsansicht von EXPORTs *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen*, 2013/2014 im MUSA Wien. Foto aufgenommen von: Alexandra Matzner.

Dem Besucher des MUSAs, der sich die Fotografien von EXPORTs *Kontext-Variationen* anschaut, wird vermutlich nicht deutlich, ob bei dieser Aktion überhaupt ein Publikum vor Ort war. In dieser Hinsicht ist Auslander zuzustimmen, wenn er sagt, dass für die Rezeption von Performancedokumentation die Anwesenheit eines ursprünglichen Publikums nicht relevant ist. Wichtiger ist ein Publikum im Ausstellungskontext, welches durch den Akt der Wahrnehmung der Dokumente die Performance als solche erst konstituiert.

EXPORT verwendet das Medium der Fotografie nicht primär, um ihre Performances zu dokumentieren, sondern als ein eigenständiges künstlerisches Mittel nicht nur im Hinblick auf ihre eigenen fotografischen Kunstwerke, sondern auch in Kombination mit ihren Performances. Dennoch können diese Fotografien, die ein hohes Maß an Inszenierung aufweisen, dokumentarisch wertvoll sein und Aufschluss über die Performances geben. Laut dem Kunsthistoriker Christian Janecke sind

„manche frühe Arbeiten von Valie Export [...] von vornherein auf spätere Bilder und Bildserien hin konzipiert, die weder nur Dokument einer Performance, noch auch nur deren indexikalische Bekräftigung oder Flankierung lieferten, sondern die *selbst* das Werk waren (und es, im Gegensatz zur Vergänglichkeit aufführender Kunstformen, als aufbewahrbare fotografische Bilder folgerichtig heute noch *sind*).“⁴¹⁸

Demnach verselbstständigen sich konzipierte Fotografien, die in Verbindung mit Performancekunst entstanden sind, zum Kunstwerk. Clausen vertritt die Meinung, dass sogar Dokumente von Performances in der Lage sind zum Kunstwerk zu werden.

„Die Dokumentarismen der Performancekunst werden nicht zu Werkzeugen der zu vermittelnden Geschehnisse, sie werden zur historischen Quelle, zu Reliquien, zu zeitmedialen Spuren und schlussendlich zu Kunstwerken.“⁴¹⁹

Im Weiteren soll EXPORTs Videoeinsatz untersucht werden, auch hier werden zwei unterschiedliche Herangehensweisen in den Blick genommen. Des Weiteren wird es auch hier relevant sein, diese als Repräsentationsmedien eingebunden in einem musealen Kontext zu erforschen.

⁴¹⁸ Janecke, Christian: „Performance und Bild/Performance als Bild.“ In: Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild - Performance als Bild*. Berlin: Philo & Philo Fine Arts. 2004. S. 78.

⁴¹⁹ Clausen. 2010. S. 24.

5.2. Das Video als produktionsästhetische Praxis der (Re-)Präsentation

5.2.1. Videokunst und ihre Institutionalisierung

Das Video als ein künstlerisches Ausdrucksmittel etablierte sich Ende der 1960er Jahre. Ein Grund dafür war, wie auch schon bei der Performancekunst, der gesellschaftliche und künstlerische Umbruch dieser Zeit. Das neue Medium verstand sich als „gegenkulturelles Fernsehen“⁴²⁰, welches sich bereits als Massenmedium durchgesetzt hat. Das Fernsehen etablierte sich fernab des Kunstbetriebs, das Video wiederum bot den Künstlern die Möglichkeit neue Wege zu finden, das konventionelle Kunstobjekt zu umgehen. Ebenso wie der Performancekunst, der Happening- und Fluxusbewegung ging es der Videokunst um Partizipation und neue Erfahrungen an der Kunst. Vom Video gingen neue Reize aus, die sowohl technisch als auch ästhetisch innovativ waren und den Übergang der Moderne zur Postmoderne einleiteten. Durch die tragbare Portapack-Kamera war es für Künstler möglich, auf die Straße zu gehen und dort zu filmen.⁴²¹ Somit wurde die Trennung von privatem und öffentlichem Raum aufgehoben. Aber nicht nur die bahnbrechende Idee hinter der Kamera machte diese so besonders, sondern auch ihre einfache Handhabung und Verfügbarkeit, sowie der „Echtzeitaspekt“ und eine „schnelle Reproduzierbarkeit“⁴²² eröffneten neue Möglichkeiten der Präsentation. Videokunst bzw. Medienkunst entstand in enger Beziehung zur Performancekunst und der Body Art. Eigenschaften, die die Performancekunst konstituierten, spielten auch in der Videokunst eine bedeutende Rolle. Die Videokunst war in gleicher Weise bemüht, den Rezipienten zur Partizipation zu bewegen, um ein unkonventionelles Kunstverständnis zu definieren und eine neue Art der ästhetischen Erfahrung zu erschaffen. Insbesondere die aufkommende feministische Bewegung wusste die neuen Methoden des Videos zu nutzen, um ihren Körper mithilfe des neuen Mediums zu inszenieren und alte künstlerische und ästhetische Konventionen aufzulösen. Oftmals wurden auch Studioproduktionen bevorzugt, bei denen kein Publikum anwesend war und somit die Performance nur durch die Videoaufzeichnung vermittelbar wurde. Im Fall einer Studioproduktion stand meist ein konkretes Konzept hinter der Performance, das sowohl

⁴²⁰ Lehmann, Annette Jael: *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2008. S. 12.

⁴²¹ Vgl. Ebd. S. 11-12.

⁴²² Sichel, Berta: „Für uns alle. VALIE EXPORTs Film- und Videoarbeiten.“ In: Husslein-Arco/Nollert. 2010. S.47.

technische als auch ästhetische Anforderungen berücksichtigte. So wurde der Körper inszeniert vor der Kamera eingesetzt.⁴²³

In den 1960er und 1970er Jahren entwickelten immer mehr Künstler ihre eigene Sprache innerhalb der Videokunst. Diese beiden Dekaden können als intensive Entstehungsphase der neuen Kunstform betrachtet werden, in der eine Vielzahl von medialen Arbeiten entstand.

„In den 1980er Jahren dominierten experimentelle, performanceorientierte und narrative Einkanalvideoarbeiten ebenso wie monitorbasierte Videoskulpturen die Ausstellungspraktiken. In den 1990er Jahren erhielt die Medienkunst wesentliche Impulse durch die Verbreitung von neuen elektronischen und digitalen Medien- und Informationstechnologien, vor allem durch digitale Projektionstechnologien und die Entwicklung des Internets.“⁴²⁴

Ein Blick auf die Kunstinstitutionen zu Beginn der Videokunst zeigt, dass nur wenige Museen bereit waren, Videokunst auszustellen und zu repräsentieren. Aus diesem Grund entwickelten sich Anfang der 1970er Jahre alternative Ausstellungsorte, wie „The Kitchen“ in New York, als öffentlicher Raum, an dem verschiedene Kunstformen, insbesondere multimediale, ihren Platz fanden. Jene alternativen Orte hatten erheblichen Anteil an der Entwicklung der Medienkunst.⁴²⁵ Die *documenta 6* rückte 1977 zum ersten Mal den Schwerpunkt auf die neuen Medien, vor allem Fotografie, Film und Video, unter anderem war auch VALIE EXPORT vertreten. Ein weiteres bedeutendes Festival für neue Medien ist die *ARS ELECTRONICA* in Linz, die 1979 zum ersten Mal stattfand. Durch diverse Veranstaltungen, Ausstellungen, Workshops und Symposien ist die *ARS ELECTRONICA* auch heute noch ein interaktives Ereignis.⁴²⁶

Es stellt sich die Frage, aus welchen Gründen die Videokunst in ihren Anfängen nur schwer den Weg ins Museum fand. Spielte ihre enge Verbindung mit der Performancekunst eine Rolle? – Sicherlich gab es auch viele Medienaktivisten, die sich ähnlich den Performancekünstlern einer Repräsentation verweigerten. Die Musealisierung von Videokunst brachte, durch ihre neuartigen Bedingungen, einige Probleme mit sich. Videokunst verkörpert kein Objekt, das sich an der Wand (ohne technischen Aufwand) oder auf einem Sockel präsentieren lässt. Die Kunstform stellte neue Anforderungen an den Ausstellungsraum und auch heutzutage noch sind „[d]ie technischen Bedingungen, die Anforderungen an eine

⁴²³ Vgl. Lehmann. 2008. S. 12.

⁴²⁴ Ebd. S. 12.

⁴²⁵ Vgl. Ebd. S. 21.

⁴²⁶ Vgl. Ebd. S. 24-25.

elektronische Infrastruktur, und die Wartungsaufgaben [...] kompliziert⁴²⁷ und erschweren die Archivierung und Präsentation von Videomaterial.

„Jahrzehnte alte Videosysteme, Materialien und Formate sind mit heutigen Techniken und Apparaten nicht mehr zu verwenden und müssen vielfach aufwändig restauriert und konserviert werden. Ziel ist dabei zumeist eine Digitalisierung der Materialien, die somit auch langfristig bewahrt werden können.“⁴²⁸

Wie bereits erwähnt erfordert Medienkunst neue Räumlichkeiten, die zu neuen räumlichen Erfahrungen beitragen und den technischen Anforderungen gerecht werden müssen. Häufig wurde der traditionelle Ausstellungsraum, der White Cube, durch seine räumlichen Begrenzungen als eng und bedrängend wahrgenommen. Um eine räumliche Entgrenzung zu bewirken, haben Künstler versucht mit einer Videokamera die räumliche Situation zu erfassen und diese medial zu erweitern.⁴²⁹ Des Weiteren entstanden Raumkonstruktionen wie die Black Box. Hier wurde ein abgedunkelter Raum für die jeweiligen Projektionen multimedial ausgestattet, somit wurden Leinwände und Bildschirme ersetzt und gleichzeitig wurde eine neue Raumwahrnehmung ermöglicht.⁴³⁰

Oft ist Videokunst aber auch, wie bei VALIE EXPORT, mit einer aufwendigen raumgreifenden Installation verbunden. Ebenso wie monitorbasierte Darstellungen und Videokassetten lassen diese sich nicht als reines Objekt präsentieren. Das hat weitreichende Folgen für den Kunstmarkt. Die verstärkte Repräsentation im Museum steigert den Marktwert dieser Arbeiten, doch können sie aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht einfach auf dem Markt gehandelt werden, hinzu kommt der Aspekt, dass diverse Medienkünstler sich einer Kunstökonomie widersetzen.⁴³¹

Medienkunst verfügt über die Eigenschaft der Reproduzierbarkeit und stellt „vielfach den traditionellen Begriff vom auratischen, einmaligen und geschlossenen Kunstwerk in Frage“⁴³². Durch die Reproduzierbarkeit lässt sich, entgegengesetzt der Performancekunst, eine Arbeit wiederholen und widersetzt sich dadurch dem ursprünglich ephemeren Charakter. 1963 vertrat Walter Benjamin in seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* die These, dass sich durch die Entwicklung der neuen Medien die

⁴²⁷ Lehmann. 2008. S. 27.

⁴²⁸ Ebd. S. 27-28.

⁴²⁹ Vgl. Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag. 2005. S. 139-140.

⁴³⁰ Vgl. Lehmann. S. 13.

⁴³¹ Vgl. Ebd. S. 26-27.

⁴³² Ebd. S. 26.

Rezeption der Kunst wandelt und zu einer neuen Wahrnehmung führt und ein verändertes Abbild der Wirklichkeit hervorruft.⁴³³

Aufgrund der Fähigkeit zur Reproduzierbarkeit bietet sich das Video als Dokumentationsmedium für vergangene Performances und Aktionen an, gleichzeitig offeriert es neue visuelle Formen der (Re-)Präsentation. Dass in den 1960er und 1970er Jahren viele Performancekünstler eine Dokumentation ihrer Werke verweigerten, wurde in dieser Arbeit schon erwähnt, doch mit dem Aufkommen der neuen Medien wurden diese nicht primär zum Zweck der Dokumentation eingesetzt, sondern vielmehr als eine neue ästhetische Praxis verstanden. In der gleichnamigen Publikation zur Ausstellung *After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst* stellen Doris Kollesch und Annette Jael Lehmann die These auf, „dass technische Medien wie Video für einen wichtigen Bereich der Performance-Kunst nicht der Reproduktion oder Dokumentation der jeweiligen Arbeiten dienen, sondern grundlegend für die produktionsästhetische Praxis der (Re-)Präsentation sind“⁴³⁴. Das Video wird demnach weniger als Reproduktionsmedium verstanden, sondern vielmehr als Produktionsmedium.

In Bezug auf VALIE EXPORTs Videoeinsatz stellt sich für diese Arbeit die Frage, ob auch EXPORT das Video eher zur Speicherung ihrer Arbeit nutzt oder um eine eigene spezifische Ästhetik zu konstruieren. Dazu ist es relevant, diverse Ausstellungen näher zu betrachten, in denen EXPORTs Werke archiviert und präsentiert wurden.

5.2.2. EXPORTs künstlerischer und dokumentarischer Umgang mit Video

VALIE EXPORT war einer der ersten Künstlerinnen, insbesondere in Österreich, die sich Ende der 1960er Jahre mit dem Aufkommen des Videos als neues Medium auf künstlerischer Weise befasste. Ihre Umgangsweise war stark divergent. Sie reichte von Video-Aktionen über Expanded Filme bis hin zu Videoskulpturen. Es ist schwierig eine Unterscheidung zwischen ihren Werken zu machen, wie beispielsweise zwischen denen, die in Kombination mit Video entstanden sind und ihren „Expanded Cinema“-Arbeiten. Folglich wird man sehen, dass EXPORTs Werke als nie gänzlich abgeschlossen betrachtet werden dürfen, immer wieder entwickeln diese sich durch die Künstlerin weiter. Deshalb scheint es in diesem Kapitel relevant zu sein, sich nicht auf ein Beispiel zu beschränken, sondern mehrere Werke und

⁴³³ Vgl. Benjamin, Walter/Lindner, Burkhardt (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. 2011.

⁴³⁴ Kollesch, Doris/Lehmann, Annette Jael: „Inter/Aktionen? Selbstinszenierung und Medialisierung bei Bruce Nauman, Joan Jonas und Vito Acconci“. In: Clausen. 2006. S. 69.

Ausstellungen zu untersuchen, um einen möglichen homogenen Einsatz in ihren Videoarbeiten feststellen zu können.

5.2.2.1. ...Remote...Remote...

...Remote...Remote...⁴³⁵ ist eine Performance von VALIE EXPORT, die sie nicht vor einem anwesenden Publikum, sondern vor einer Videokamera inszenierte. Dieses Werk lässt sich unter den Kategorien „Film-Aktion“ und „Video-Performance“ zusammenfassen. EXPORTs Ansatz ist dahingehend interessant, dass sie Aktion und Performance mit Video kombiniert. Andrea Zell zufolge gehorcht ...Remote...Remote... jedoch eher den Strukturen des Films als einer gefilmten Aktion.⁴³⁶ Die beiden Performances *ASEMIE* und *HYPERBULIE*, die im weiteren Verlauf des Kapitels behandelt werden, wurden ebenfalls mit einer Videokamera aufgezeichnet, allerdings eher aus rein dokumentarischen Gründen. Bei ...Remote...Remote... hingegen scheint ein Konzept vorzuliegen, welches sowohl ihre Körperaktion bestimmt als auch technische Anweisungen, wie Kameraführung, vorgibt.

Die Künstlerin sitzt in einem leeren Raum auf einem Stuhl, mittig vor einer überdimensionalen Schwarz-Weiß-Fotografie. Dieses Foto stammt aus einem Polizeiarchiv und zeigt zwei Kinder, die mit Kindesmisshandlung in Verbindung gebracht werden. In ihrem Schoß hält die Künstlerin eine Schüssel mit Milch. Langsam beginnt sie mit einem Stanleymesser ihre Nagelhaut zu beschneiden. Ihre blutigen Hände taucht sie immer wieder in die Milch ein, um anschließend wieder von Neuem zu beginnen.⁴³⁷ Sie wirkt sehr konzentriert auf ihre Handlung, auch ihr Gesichtsausdruck verändert sich trotz des Schmerzes nicht. Auffallend sind die langsamen und reduzierten Bewegungen, die EXPORT macht. Auch die Kameraführung passt sich diesem Muster an. In einer der ersten Einstellungen zeigt die Kamera eine Großaufnahme vom Auge EXPORTs und schwenkt daraufhin zu dem Auge des Kindes, somit entsteht eine Identifikation der Künstlerin mit dem Kind. Zum Großteil benutzt die Kamera Nahaufnahmen und folgt dem Geschehen frontal.⁴³⁸ Durch die statische Darstellung dieser verletzenden Handlungen liegt der Fokus exakt auf dem Akt der Selbstverletzung, der durch die Nahaufnahmen der Kamera gut sichtbar gemacht wird. Wäre

⁴³⁵ ...Remote...Remote... (1973): Film, 16 mm, 12 Minuten, Farbe, Kamera: Didi. Diese Informationen habe ich entnommen aus: Szely, Sylvia (Hg.): *EXPORT LEXIKON. Chronologie der bewegten Bilder*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m.b.H. 2007. S. 120-121.

⁴³⁶ Vgl. Zell. 2000. S. 87.

⁴³⁷ Vgl. Mueller. 2002. S. 62.

⁴³⁸ Vgl. Zell. 2000. S. 88.

dies eine Live-Performance mit einem anwesenden Publikum, würden die Schnitte, die sich EXPORT zufügt, nicht deutlich sichtbar werden. Aus weit entfernter Perspektive gesehen „erinnern diese Bewegungen auch an typische weibliche Tätigkeiten wie Nähen, Sticken oder auch Maniküren“⁴³⁹. Die Kamera schafft es, die kleinen Schnittwunden sichtbar zu machen und vergrößert darzustellen. Die Inszenierung des Schmerzes kommt hier zu seiner völligen Entfaltung. Die Medienkombination von Video und Performance ergibt eine sich ergänzende Zusammenarbeit.⁴⁴⁰

Zells Aussage, dass ...*Remote...Remote...* auf filmische Gestaltungsweisen zurückgreift, kann sicherlich in Betracht der eben beschriebenen Szenen bestätigt werden. Doch sie selbst räumt dazu ein, dass man zusätzlich beachten sollte, dass EXPORT einige strukturelle Filmelemente nicht verwendet, „wie z.B. Dialoge, Zeit- und Ortswechsel, Bewegung der Darstellerin, Kamerabewegungen und Filmtricks“⁴⁴¹, um die Konzentration auf den Akt der Selbstverletzung zu lenken.

Neben EXPORTs Film-Aktion hat sie auch einen Begleittext angefertigt, der die Intentionen der Künstlerin nahelegt.

„Menschliches Verhalten wird durch Ereignisse in der Vergangenheit beeinflusst, so weit diese Erfahrungen auch zurückliegen mögen. [...] In den Schnitten in der Haut spielt sich das Drama der menschlichen Selbstdarstellung ab. Sichtbarmachungen zeigen auf, was Vergangenheit in der Gegenwart und Gegenwart in der Vergangenheit sind. Meine Außenseite zeigt den Innenraum, indem ich mich nach innen bewege, das Innere stülpt sich nach außen, klafft nach außen.“⁴⁴²

Außen/Innen und Vergangenheit/Gegenwart sind jeweils zwei sich gegenüberstehende Gegebenheiten, die in EXPORTs Werk eine Verbindung schlagen. Dem Begleittext ist zu entnehmen, dass gesellschaftliche Missstände aus der Vergangenheit, die traumatische Erinnerungen erzeugen, in der Gegenwart noch Bestand haben. Diese zeitliche Verknüpfung wird formal durch die Schwarz-Weiß-Fotografie ausgedrückt, welche für die Vergangenheit und im Kontrast zum Film selbst steht, der in Farbe gefilmt wurde und die Gegenwart markiert. Der Schnitt, als wiederkehrendes Motiv ihrer Kunst, stellt die „Externalisierung

⁴³⁹ Eiblmayr, Silvia: „...Remote...Remote...“ Ein Film von VALIE EXPORT.“ In: Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *VALIE EXPORT*. Wien, Bozen: Folio Verlag, 2007. S. 249.

⁴⁴⁰ Vgl. Zell. 2000. S. 88.

⁴⁴¹ Zell. 2000. S.88.

⁴⁴² VALIE EXPORTs Begleittext in: Zell. 2000. S. 87.

innerer Zustände“⁴⁴³ dar, welches sie mit Hilfe des Films umzusetzen versucht. EXPORT sagt selbst dazu:

„Remote...Remote ist in den frühen siebziger Jahren entstanden, aus dem Bedürfnis heraus, diese Performancearbeiten, mit denen ich schon früher begonnen hab, in eine filmische Botschaft zu bringen bzw. psychische Zustände sichtbar zu machen. Die Schnitte in die Haut sollen auch bewusste Öffnungen sein zum Inneren des Körpers, also den Körper innen freilegen.“⁴⁴⁴

Im selben Jahr erstellte EXPORT die Zeichnung *Identität*, auf der zwei Hände zu sehen sind, dessen Fingernägel jeweils von einem Nagel durchbohrt werden.

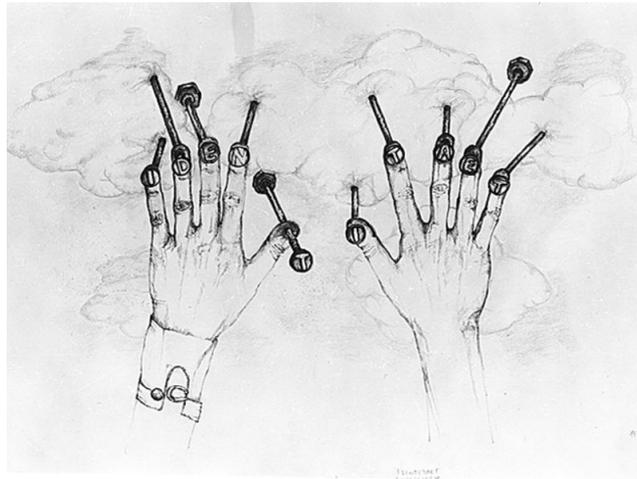


Abb. 10: VALIE EXPORTs Zeichnung *Identität* aus dem Jahr 1973.

EXPORT beschäftigte sich zu dieser Zeit intensiv mit dem Motiv „Hände“, die meist in Verbindung mit Schmerz verschränkt wurden. Diese Tatsache scheint nicht nur wichtig zu sein, weil die Hände als wiederkehrendes Motiv in ihrer Kunst auftauchen, sondern weil eine Arbeit von EXPORT nie als gänzlich abgeschlossen angesehen werden darf. Sie greift auf alte Arbeiten oder Motive zurück und erschafft daraus neue.

Aufgrund der Videoaufzeichnung lässt sich *...Remote...Remote...* in Museen und Ausstellungen uneingeschränkt wiederholen. Vor allem, da es heutzutage kein Problem mehr darstellt, Videomaterial auf DVD zu transformieren. Im Rahmen der Biennale in Venedig 2007 präsentierte sie ihre Arbeiten unter dem Titel *Der Schmerz der Utopie*. Unter anderem zeigte

⁴⁴³ Zell. 2000. S. 69.

⁴⁴⁴ VALIE EXPORT zitiert nach Zell. 2000. S. 100.

sie auch *...Remote...Remote...*, aber in abgewandelter Form als Videoinstallation mit dem Titel *...remote....remote...passagen*.



Abb. 11: VALIE EXPORTs *...remote...remote...passagen* in der Ausstellung *Zeit und Gegenzeit* im LENTOS Museum in Linz (2010).

Der Film spiegelte sich in einem am Boden liegenden Becken, das mit Öl gefüllt war. Das Wort „Passagen“ war auf der Projektion spiegelverkehrt zu lesen, während es im Ölbecken richtig erschien. Diese Spiegelung besaß die Funktion, eine dreidimensionale Wirkung zu erzeugen und dem Film zu einer objekthaften Installation zu verhelfen. EXPORT suchte nach Wegen, ihre Kunst differenziert auszustellen, um den Rezipienten eine neue Sichtweise auf ihre Kunst zu ermöglichen. Auch hier zeigte sich wieder, dass die Werke der Künstlerin nicht abgeschlossen sind. In einer parallel laufenden Ausstellung mit dem Titel *Zeit und Gegenzeit* in Linz und Wien im Jahre 2010 wurde die Video-Installation ebenfalls präsentiert. Zusammen mit anderen Werken und Dokumenten von EXPORT ergab sich nicht bloß eine Präsentation, sondern auch die Möglichkeit neuer Sichtweisen und neuer Interpretationen. Denn laut Sandra Umathum sind auch Dokumente imstande, Assoziationen und Phantasie anzuregen. Dokumente sind zum Teil nicht in der Lage einen detaillierten und genauen Überblick über räumliche und zeitliche Strukturen sowie über die gesamte Handlung des performativen Akts zu geben. Doch können sie insofern Assoziationen beim Betrachter hervorrufen, indem sich die Rezipienten in einem inneren Dialog eine Vorstellung über den Ablauf und die vermittelten Emotionen der Performance machen.

„In diesem Sinne verschwindet das Live-Ereignis nicht einfach. Es bleibt, obwohl oder gerade weil es vorüber ist. [...] Die Performance überdauert – jedoch nicht als das, was sie einmal war, sondern als etwas, das sie hinterlässt und das wir auf der Basis dieses Hinterlassenen in unserer Imagination hervorbringen.“⁴⁴⁵

...*Remote...Remote...* ist keine Live-Performance, die sich über eine Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer definiert. Dennoch ist die Kamera imstande, eine Unmittelbarkeit und Brutalität zu erzeugen, die den Rezipienten in einen Schockzustand versetzt. Der Schmerz, den sich EXPORT zufügt, wird durch filmische Strukturen vermittelt. Nicht nur visuell, sondern auch akustisch wird der Schmerz transportiert. Ein monotones blechernes Klopfen begleitet EXPORTs Aktion und schafft dem Ganzen eine bedrohliche Atmosphäre.

Die Aktion als Film ist reproduzierbar und folglich wiederholbar. Zudem verliert die Aktion auch nach 40 Jahren nicht ihre Wirkung. Der Rezipient, der in einer Ausstellung sich dieser Film-Aktion hingibt, wird auch heutzutage noch schockiert sein und mit sich hadern, an einigen Stellen nicht doch wegzuschauen.

5.2.2.2. *HYPERBULIE & ASEMIE*

*HYPERBULIE*⁴⁴⁶ und *ASEMIE*⁴⁴⁷ waren zwei Performances von VALIE EXPORT, die sie 1973 in Wien inszenierte und mittels einer Videokamera dokumentierte. Zusammen mit ihrer Körper-Aktion *KAUSALGIE*, bildeten diese Performances eine Trilogie, in denen EXPORT den Schmerz als ein Mittel einsetzte, um gesellschaftliche Determinierungen sichtbar zu machen und diese am Ende möglicherweise zu überwinden.

In *HYPERBULIE* befand sich EXPORT nackt in einem Drahtgestell, welches durch zwei Autobatterien mit Strom versorgt wurde. Die Künstlerin bewegte sich zuerst aufrecht durch das Gestell, dann gebückt und letztendlich auf allen Vieren. Immer wieder kam die Künstlerin absichtlich mit ihrer Wange mit den elektrisch geladenen Drähten in Berührung, dennoch verzog sie keine Miene. *HYPERBULIE* bezeichnet in der klinischen Psychologie eine krankhafte Willenssteigerung, die EXPORT hier an sich selbst vornimmt. Im zweiten Teil ihrer Performance las EXPORT einen Ausschnitt aus Mircea Eliades *Schamanismus und*

⁴⁴⁵ Umathum, Sandra: „*Seven Easy Pieces*, oder von der Kunst, die Geschichte der Performancekunst zu schreiben.“ In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2012. S.107.

⁴⁴⁶ *HYPERBULIE* (1973): 7 Minuten, schwarz/weiß, Dokumentation der gleichnamigen Körperaktion, Kamera: Hermann Hendrich. Diese Informationen habe ich entnommen aus: Szely. 2007. S. 118.

⁴⁴⁷ *ASEMIE* (1973): 7 Minuten, schwarz/weiß, Dokumentation der gleichnamigen Körperaktion, Kamera: Kurt Talos. Diese Informationen habe ich entnommen aus: Szely. 2007. S. 115.

archaische Ekstasetechnik vor.⁴⁴⁸ Diese zitierte Passage verdeutlichte, worum es der Künstlerin in ihrer Performance ging. Die Drähte stellten die Strukturen und Normen einer Gesellschaft dar, denen sich der Mensch bzw. die Frau fügen musste. Ihren weiblichen Körper sieht sie als Träger sozialer gesellschaftlicher Zeichen, den sie nicht nur in *HYPERBULIE* frei einsetzte. Durch eine „krankhafte Willenssteigerung“⁴⁴⁹ gelang es EXPORT ihren Weg durch das Gestell zu bewerkstelligen bzw. den gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen Stand zu halten. Allein durch die Überwindung ihres Schmerzes kam sie an ihr Ziel. Im übertragenen Sinn ist demnach eine starke bis sogar krankhafte Willensleistung vonnöten um frei und selbstbestimmt leben zu können.⁴⁵⁰

Die gesamte Aktion dauerte ca. 10-15 Minuten, die Videoaufnahme hingegen umfasst nur 8 Minuten. Zu Beginn zeigt diese ausführlich den Aufbau der Arbeit, doch durch eine nachträgliche Bearbeitung des Bandes wurde einiges von der ursprünglichen Performance weggeschnitten.⁴⁵¹

Auch in *ASEMIE* wurde der Schmerz als ein künstlerisches Mittel eingesetzt, wobei dieser hier auch nicht sichtbar gemacht wurde, wie das durch Anzeichen von äußerlichen Verletzungen der Fall wäre. In dieser Performance band EXPORT einen lebenden Wellensittich an eine Schnur, die auf einem Tisch befestigt war. Sie begoss den Vogel mit heißem flüssigem Wachs bis dieser sich nicht länger bewegen konnte. Anschließend tat sie dasselbe mit ihren Händen und Füßen. Zum Ende hin nahm sie ein Messer in den Mund und befreite ihre Hände damit selbst. Der Begriff *ASEMIE* entstammt erneut aus der Medizin und wird für Menschen verwendet, die sprachliche Zeichen ihrer Umwelt nicht verstehen können oder unfähig sind, welche zu senden.⁴⁵² Der Gesamttitel dieser Performance *ASEMIE – die Unfähigkeit, sich durch Mienenspiel ausdrücken zu können* bezieht sich sowohl auf den Vogel, der nicht mehr mit seinen Flügeln schlagen konnte, als auch auf die Künstlerin, die ebenso bewegungslos gemacht worden war. Beide waren unfähig sich zu bewegen und damit unfähig sich auszudrücken. Auch hier griff sie auf ein feministisches Thema zurück. Die Frau akzeptiert ihre untergeordnete Rolle in der Gesellschaft und lebt damit stumm und unbeweglich. Nach der Performance blieb nur noch das Podest samt Vogel und Wachsabdrücke zurück. Aufgrund ihrer Videodokumentation handelte sich EXPORT Jahre

⁴⁴⁸ Vgl. Zell. 2000. S 115-116.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 119.

⁴⁵⁰ Vgl. Prammer. 1988. S. 71.

⁴⁵¹ Vgl. Zell. 2000. S. 114.

⁴⁵² Vgl. Mueller. 2002. S. 62.

später eine Klage wegen Tierquälerei ein, die aber wegen Verjährung fallen gelassen werden musste. In der von ihr organisierten Ausstellung *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität* und in der Linzer Ausstellung *Oberösterreichische Avantgarde* von 1975 wurde ihre Videodokumentation präsentiert und hatte eine „Hetzkampagne“ der Medien zur Folge, sogar Morddrohungen wurden an EXPORT gerichtet. Sie performte *ASEMIE* des Öfteren, doch verwendete sie daraufhin einen bereits toten Vogel.⁴⁵³ Auch inszenierte sie die Performance sowohl nackt als auch angezogen auf. Somit kann die Videoaufnahme nicht stellvertretend für alle Performances gelten.

Wie auch schon bei *HYPERBULIE* wurde die Videoaufnahme geschnitten.⁴⁵⁴ Eine gesamte realgetreue Repräsentation der Performance ist somit nicht möglich und auch die Fotografien sind nur imstande, einen Ausschnitt der Performance wiederzugeben.

Im Unterschied zu *...Remote...Remote...* war bei diesen Aktionen Publikum anwesend. Die Kameraaufzeichnung diente bloß der Dokumentation und besaß meist eine schlechte Qualität. Zusammen mit den Begleittexten und Fotografien ergibt sich eine sich ergänzende Ansammlung von Dokumentationen. Durch das Schneiden der Videoaufnahmen von *HYPERBULIE* und *ASEMIE* konnte nicht die gesamte Aktion mit ihren zeitlichen Zusammenhängen und Handlungen dargestellt werden. Hier liegt ein gravierender Unterschied zu *...Remote...Remote...* vor. Dieses konnte als konzipiertes Werk für die Videokamera auf technische Mittel zurückgreifen, um den Schmerz so intensiv wie möglich vermittelbar zu machen und die gesamte performative Handlung darstellen zu können.

Meistens umfasst eine Repräsentation von *HYPERBULIE* und *ASEMIE* im Museum die Präsentation der Videos, der Begleittexte, als auch Fotografien der Performances. In der Ausstellung *Re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre* aus dem Jahr 2008/2009 in Berlin wurde zusätzlich EXPORTs Drahtgestell aus *HYPERBULIE* nachgebaut und zusammen mit Fotografien ausgestellt. So bekamen die Besucher die Chance sich einen der Performance getreuen Eindruck davon zu machen.

⁴⁵³ Vgl. Prammer. 1988. S. 89-92.

⁴⁵⁴ Vgl. Zell. 2000. S. 124.



Abb. 12: Nachbau des Drahtgestells aus EXPORTs *HYPERBULIE*.

Re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre präsentierte Werke von diversen Performancekünstlerinnen aus Europa und den USA und schuf damit einen vielfältigen Einblick in die Geschichte feministischer Performancekunst. Unter anderem ging es hier auch um die Frage, wie man mittels einzelner, teils zusammenhangsloser Dokumente eine Reproduktion von Performancegeschichte erschaffen kann. Generell ist es für die vorliegende Arbeit interessant zu erwähnen, dass sich insbesondere in den letzten Jahren immer mehr Museen damit befassen, eine Lösung zu finden, Performancekunst und damit auch Performancegeschichte so authentisch wie möglich zu vermitteln.

Die bisher aufgeführten Beispiele haben gezeigt, dass es ein Unterschied ist, ob ein performativer Prozess eigens für die Kamera, sei es Fotografie oder Video, konzipiert wird oder ob die dokumentarische Aufzeichnung nebenher geschieht. Im ersten Fall spielt die Frage der Authentizität der Performance eine Rolle, da durch den Rückgriff auf technische Mittel und bewusster Inszenierung diese infrage gestellt wird. Auch im zweiten Teil spielt die Authentizität eine bedeutende Rolle, allerdings auf eine andere Art und Weise. Die

Schwierigkeit, die spezifischen Merkmale einer Performance wie die Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer sowie die besondere Atmosphäre der Gesamtktion festzuhalten und gleichzeitig vermittelbar zu machen, gestaltet sich als äußerst problematisch. Im Kapitel „Museale Inszenierungsformen“ dieser Arbeit wurde dargelegt, dass Authentizität nur durch eine Inszenierung überhaupt in Erscheinung treten kann. Das Dokument als Fragment und authentisches Objekt muss in eine Inszenierung eingebunden werden, damit es sich in einem erklärenden Kontext präsentieren kann. Zeitliche und räumliche Zusammenhänge sowie die Handlungen an sich sollen in dem musealen Kontext nachvollziehbar gestaltet werden, diese können aber durch eine einzelne Dokumentation irreführend wirken. Hier allerdings gibt es Unterschiede, ob für eine Dokumentation Video oder Fotografie verwendet werden. Laut Babette Mangolte, die in den 1970er Jahren diverse Performances dokumentierte, besitzt Video als Medium die Möglichkeit, die Dauer einer Performance und die Reaktionen des Publikums zu fixieren. Eine Fotografie dagegen scheitert an dieser Aufgabe. Zum Filmen allerdings, so Mangolte, braucht man ein Konzept, doch aufgrund der Unvorhersehbarkeit von Performances gestaltet sich dies schwierig. Für Mangolte liegt die eigentliche Herausforderung in der Interaktion des Künstlers mit dem Publikum. Eben jenes Verhältnis festzuhalten macht für sie den wahren Gehalt von Performancedokumentation aus.⁴⁵⁵ Oftmals versuchte sie „mentale[] Bilder einzufangen, die dem Publikum am wahrscheinlichsten in Erinnerung bleiben würden“⁴⁵⁶. Man kann daraus schließen, dass auch für Mangolte eine ästhetische Erfahrung immanent erscheint und sie nach Lösungen sucht, um diese erfahrbar bzw. nachvollziehbar zu vermitteln. Phelans provokante Theorie, dass medialisierte Performances eben nicht imstande sind ästhetische Erfahrung zu vermitteln und ihr wahrer Gehalt durch eine Reproduktion zunichte gemacht werden würde, lässt sich mit Mangoltes Ansatz entschärfen. Sicherlich ist es die größte Herausforderung, diesen Faktor mittels Dokumentationsmedien festzuhalten und vermittelbar zu machen. Zieht man allerdings Werke wie EXPORTs ...*Remote...Remote...* heran, kann man sehen, dass trotz einer fehlenden Ko-Präsenz und fehlender Interaktionsmöglichkeit eine Wirkung und somit durchaus eine subjektive und ästhetische Erfahrung am Werk möglich ist.

Nach Philip Auslander ist für die Rezeption einer Performancedokumentation nicht relevant, ob ursprünglich ein Publikum während der Performance anwesend war. Auch wenn in ...*Remote...Remote...* kein Publikum vor Ort war, hat sich EXPORTs Werk genauso wie auch

⁴⁵⁵ Mangolte, Babette. In: Clausen. 2006. S. 42-44.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 43.

HYPERBULIE und *ASEMIE* in die Performancegeschichte eingeschrieben und wurde zu einem festen Bestandteil des kulturellen Archivs. EXPORT hat durch ihren künstlerischen Umgang mit den Medien, den wiederkehrenden Motiven und ihren Inszenierungsstrategien eine eigene Ästhetik entwickelt und gleichzeitig durch die Fähigkeit der Medien zur Speicherung und Reproduzierung auch für deren Dokumentation gesorgt. Bleibt immer noch die Frage nach dem authentischen Gehalt dieser Werke und ihren Dokumentationen. ...*Remote...Remote...* könnte man aufgrund der Inszenierung für die Kamera den Authentizitätsanspruch infrage stellen. Bei *HYPERBULIE* und *ASEMIE* gleichermaßen, da der gesamte Ablauf, u.a. aufgrund des geschnittenen Videomaterials, nicht vermittelt werden kann. Doch alle medialisierten Performances geben den Rezipienten die Möglichkeit sich dem realen Verlauf der Performances anzunähern. Die Performances enden, entgegen ihrer angenommenen Ontologie, nicht nach ihrer Aufführung und auch nicht in ihrem Dokument, da sie durch eine Rezeption im kulturellen Archiv weiter existieren.

5.3. Reenactment als Methode der Geschichtsschreibung von Performancekunst

Reenactments sind Phänomene zur Aneignung von Geschichte in Form von Wiederaufführungen, die eine weitreichende Tradition aufzuweisen haben. Nach Erika Fischer-Lichte kam dem Reenactment bereits im Mittelalter eine große Bedeutung zu. In mittelalterlichen geistlichen Spielen wurde das Leben Jesu der Bibel entnommen und ins Hier und Jetzt transformiert, um in Form einer Heilsgeschichte aufgeführt zu werden.⁴⁵⁷ Fischer-Lichte bezieht sich aber nicht nur auf künstlerische Diskurse, denn das Verlangen sich Vergangenes anzueignen und zu vergegenwärtigen ist seit Beginn der Menschheit gegeben:

„Wo immer ein geschichtliches Bewusstsein besteht, wo immer ein Wissen über die Vergangenheit vorhanden ist, wird sich Geschichte durch den Rückgriff auf spezifische Ereignisse der Vergangenheit angeeignet, um sie für die Zukunft fruchtbar zu machen, seien dies nun religiöse, politische oder künstlerische Ereignisse.“⁴⁵⁸

Insbesondere seit der Jahrtausendwende erfährt das Reenactment auf künstlerischer Ebene einen regelrechten Boom, hier vor allem im Performance- und Tanzbereich. Spätestens seit Marina Abramović 2005 ihre *Seven Easy Pieces* im New Yorker Guggenheim Museum

⁴⁵⁷ Für eine genaue Darlegung des Reenactments in geistlichen Spielen siehe: Fischer-Lichte, Erika. „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte.“ In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2012. S. 14-24.

⁴⁵⁸ Fischer-Lichte. In: Roselt/Otto. 2012. S. 50.

präsentierte, bildet das Reenactment einen wichtigen Diskurs in der Performancekunst. In Folge dessen erlangten die Gegenstandsbereiche Dokumentation und Repräsentation eine neue Aufmerksamkeit. Die Frage nach dem Verhältnis von Live-Ereignis und seiner Mediatisierung wurde erneut aufgegriffen und vor allem von diversen Performance-Kritikern infrage gestellt.

5.3.1. Das künstlerische Reenactment als Reflexion des Vergangenen

Das Verb „to reenact“ wird oftmals mit nachspielen, nachvollziehen oder nachstellen übersetzt. Der Begriff „Reenactment“ liegt ebenso unterschiedlichen Übersetzungen zugrunde. So wird es zum Teil mit Rekonstruktion, Nachstellung oder Neuinszenierung gleichgesetzt. Im Allgemeinen jedoch kann man sagen, dass das Reenactment als eine authentische Wiederaufführung konkreter geschichtlicher Ereignisse gesehen werden kann.⁴⁵⁹ Ursprünglich geht der Begriff aber auf das Phänomen des „Historic Reenactments“⁴⁶⁰ zurück. Dabei geht es vor allem um einen speziellen Umgang mit Geschichte, in der eine Nachstellung bedeutender historischer Ereignisse Gestalt annimmt. Die Nachstellung diverser berühmter Schlachten aus unserer Zeitgeschichte wäre hier nur ein Beispiel.⁴⁶¹ Übertragen auf eine künstlerische Ebene bedeutet dies nichts anderes, vergangene Performances, meist aus den 1960er und 1970er Jahren, erneut zu performen. Aufgrund des Ziels der Performancekunst, sich dem Kunstmarkt und der Repräsentation zu verweigern, existieren nur wenige Fotografien und Videos, zumeist in einer schlechten Qualität. Da nur wenige Zuschauer eingeladen waren und die Ereignisse ohne weitere mediale Speicherung begleitet wurden, basieren viele Performances allein auf den Erfahrungsberichten der Zuschauer. Daher entstand seit dem Millennium der Wunsch, Performances speziell aus diesen Dekaden aufzuarbeiten und einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Performancekünstler griffen entweder auf eigene Arbeiten zurück oder bedienten sich der Arbeiten anderer Künstler. Als paradigmatische Beispiele gelten unter anderem folgende Reenactments: Robert Whitmans Re-Stagings in der New Yorker Dia Art Foundation 2003, Yoko Onos eigene Wiederaufführung ihrer Arbeit *Cut Piece* (1964) in Paris 2003 oder auch Robert Morris, der

⁴⁵⁹ Vgl. Obermayr, Martin: *Reenactment als künstlerische Strategie in der gegenwärtigen Medien- und Performancekunst*. Eingereicht Univ. Wien. 2011. S. 22.

⁴⁶⁰ Vgl. Ebd. S. 17-56.

⁴⁶¹ Ebd.

seine performativen Ausstellungen nochmals rekonstruierte.⁴⁶² All diese Künstler haben versucht, ihre Performances in neue Repräsentationssysteme einzugliedern. Internet, Film aber auch das Museum wurden hierbei für einen neuen öffentlichen Zugang genutzt.

Ein Grund für das verstärkte Auftreten des Reenactments stellte unter anderem die Institutionalisierung der Performancekunst seit dem Millennium dar. Um an dieser Kunstform überhaupt wissenschaftlich arbeiten zu können, wurde eine genaue Darlegung der historischen Entwicklung benötigt. Somit herrschte ein vermehrtes Interesse an der eigenen Geschichte. Auch die Anerkennung der eigenen künstlerischen Disziplin als eigenständige und ernst zu nehmende Kunstform spielte eine zentrale Rolle.⁴⁶³ So ist es auch der Grand Dame der Performancekunst Marina Abramović ein immenses Anliegen:

„This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline.“⁴⁶⁴

Durch seinen Aufführungscharakter bietet das Reenactment zusätzlich die Möglichkeit, Bewegungen zu rekonstruieren. Eine Eigenschaft, an der Fotografien und Videoaufnahmen von schlechter Qualität scheitern. Außerdem können solch konventionelle Medien immer nur Bruchteile des Geschehens wiedergeben. Der Livecharakter eines Reenactments ist in der Lage, subjektive und ästhetische Erfahrungen am Ereignis zu ermöglichen. Der Künstler Helge Meyer ist jedoch der Meinung, dass sich eine rein subjektive Erfahrung nicht mittels konventionellen Medien speichern lässt:

„Die Erinnerung an eine Performance, das sinnliche Erlebnis und die Rezeption in der Zeit, in welcher die Performance vor meinen Augen stattgefunden hat, ist jedoch eine verkörperte Erfahrung und lässt sich eindeutig nur rein subjektiv erfahren. Performance lässt sich nicht speichern.“⁴⁶⁵

Ist das Reenactment die Lösung? Kann subjektive und ästhetische Erfahrung durch die Wiederholung in Form eines Live-Ereignisses gesichert werden? – Das Reenactment bietet sicherlich die Möglichkeit einer ästhetischen Erfahrung, doch kann diese nie identisch mit der Originalperformance sein. Wie aus dem Kapitel 3.3. dieser Arbeit hervorgeht, können sich Erfahrungen nicht exakt wiederholen, da zumeist die Rahmenbedingungen, wie Ort,

⁴⁶² Vgl. Clausen. 2010. S. 195.

⁴⁶³ Vgl. Obermayr. 2011. S. 71.

⁴⁶⁴ Abramović, Marina: *7 easy pieces*. Mailand: Charta Edizioni. 2007. S. 11.

⁴⁶⁵ Meyer. 2008. S. 84.

Zuschauer oder der eigene Gemütszustand nie gleich sind. Das Reenactment sichert zwar den Live-Effekt und somit seine Unmittelbarkeit, doch ist auch diese nach der Performance verschwunden. Hinzu kommt das Gebunden-Sein des Künstlers an den eigenen Körper. Körper und Körperlichkeit stehen bei einer Performance im Vordergrund – seine einzigartigen Bewegungen kann ein anderer Künstler nicht übernehmen. Bei einem Reenactment entsteht immer eine Differenz zum Original, quasi ein Resonanzraum für neue Interpretationen.⁴⁶⁶ Reenactment kann also nicht als exakte Wiederaufführung einer vergangenen Performance gesehen werden und damit nicht als eine realistische Dokumentation dienen. Vielmehr ist ein Reenactment nach dem Theaterwissenschaftler Martin Obermayr als „ein Reflexions- und Dokumentationsinstrument“ zu verstehen, „das nicht die Wiederholung, sondern vielmehr die Einordnung und Kontextualisierung vergangener künstlerischer Arbeiten in der Gegenwart zum Ziel hat“⁴⁶⁷. Die Kuratorin Inke Arns macht die Bedeutung des Reenactments, Vergangenes ins Gegenwärtige zu transportieren, folgendermaßen aus:

„Der Rückgriff auf Geschichte dient hier weniger einem *l’histoire pour l’histoire*, also der Geschichte um der Geschichte Willen, sondern es geht um die Frage der *Relevanz des Vergangenen für das Hier und Jetzt*. Insofern kann man sagen, dass künstlerische Reenactments keine affirmative Bestätigung der Vergangenheit sind, sondern vielmehr *Befragungen der Gegenwart* mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben.“⁴⁶⁸

Marina Abramovičs *Seven Easy Pieces* zeigen deutlich die Grenzen eines Reenactments. Sie eignete sich vergangene Performances an, um gleichzeitig eine Herangehensweise zu schaffen Performancegeschichte zu vergegenwärtigen und darüber hinaus Werke mit neuen Interpretationsansätzen zu kreieren. Im anschließenden Kapitel soll Abramovičs Teilperformance *Aktionshose: Genitalpanik* analysiert werden. Ursprünglich ist die Performance auf VALIE EXPORT zurückzuführen. Die folgende Analyse soll zeigen, wie das Reenactment als Methode einer Geschichtsaufarbeitung und -schreibung dienen kann.

⁴⁶⁶ Vgl. Obermayr. 2011. S. 94.

⁴⁶⁷ Vgl. Ebd. S. 94-96, hier S. 96.

⁴⁶⁸ Arns, Inke: „History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance.“ In: Arns, Inke [u.a.] (Hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Ausstellungskatalog herausgegeben für Hardware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 2007. S. 42.

5.3.2. Aktionshose: *Genitalpanik* als Re-Performance in *Seven Easy Pieces*

Marina Abramović realisierte 2005 mit *Seven Easy Pieces* ein Projekt im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum, das eine rege Diskussion um die Wiederaufführbarkeit und die Praxis der Dokumentation von Performances zur Folge hatte. Marina Abramović bezeichnet ihre *Seven Easy Pieces* nicht als Reenactments, sondern als Re-Performances, deswegen wird folglich im Zusammenhang mit ihren Arbeiten von Re-Performances die Rede sein. Abramović erläutert dazu: „When you perform it is a knife and your blood, when you act it is a fake knife and ketchup.“⁴⁶⁹ Dieses Zitat zeigt, dass der Begriff „act“, und somit auch Reenactment, zu stark im Darstellerischen und Schauspielerischen verankert ist und sich nicht mit ihrem Verständnis von Performancekunst vereinbaren lässt.

Die Künstlerin performte sechs bedeutende Performances aus den 1960er und 1970er Jahren. Die siebte Performance dieser Reihe ist von Abramović selbst, es handelte sich um die Erstaufführung von *Entering the Other Side*. An jeweils einem Tag wurde eine Performance aufgeführt, die eine Dauer von sieben Stunden besaß und unabhängig von der Länge der Originalperformance war. Folgende Performances kamen der Reihe nach in der Rotunde des Guggenheim Museums zur Aufführung: Bruce Nauman: *Body Pressure*; Vito Acconci: *Seedbed*; VALIE EXPORT: *Aktionshose: Genitalpanik*; Gina Pane: *The Conditioning, first action of self-portrait(s)*; Joseph Beuys: *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*; Marina Abramović: *Lips of Thomas*; Marina Abramović: *Entering the Other Side*.⁴⁷⁰

Es war Abramović ein Anliegen, mit ihren *Seven Easy Pieces* die schlecht dokumentierten Arbeiten ihrer Zeitgenossen in die Gegenwart zu überliefern und somit in der Kunstgeschichte einen Platz einzuräumen. Um der Vergänglichkeit entgegenzuwirken, sorgte Abramović für eine sorgfältige Dokumentation ihrer Werkreihe. Der italienische Fotograf Attilio Maranzano sicherte fotografisches Material und die Filmemacherin Babette Mangolte brachte 2007 den Film *Seven Easy Pieces by Marina Abramović* heraus, der die Arbeiten der Künstlerin sehr effizient dokumentierte. Aufgrund dessen kam dem Austragungsort eine bedeutende Rolle zu. Das Solomon R. Guggenheim Museum in New York ist eine der bekanntesten und richtungsweisendsten Kunstinstitutionen für moderne Kunst. Es ist ein Ort der Archivierung, Repräsentation und Vermittlung und genau an diesem Ort wusste Abramović ihre Werkreihe

⁴⁶⁹ Zitat aus dem Film *Marina Abramović. The Artist is Present*, Produzent: Dupre Maro Chermayeff, Jeff; Kamera: Akers, Matthew; DVD, Show of Force LLC & Mudpuppy Films 2012.

⁴⁷⁰ Vgl. Clausen. 2010. S. 208.

einzuordnen.⁴⁷¹ Sie ist bekannt als **die** Künstlerin, die stark an ihrer eigenen Musealisierung arbeitet. „Ich will als Kunstform anerkannt werden, bevor ich sterbe“⁴⁷², so Abramović in *The Artist is Present*, einem Dokumentarfilm über die Künstlerin und ihre Arbeiten. Es ist kaum verwunderlich, dass sie mit *Seven Easy Pieces* aufgrund der Popularität ihrer Person, des Aufführungsortes und der aufgeführten Performances eine große Resonanz erzielte.

Am 11.11.2005, dem dritten Abend ihrer *Seven Easy Pieces*, führte Abramović VALIE EXPORTs *Aktionshose: Genitalpanik* auf. Von EXPORTs Originalaktion aus dem Jahre 1969 gibt es nur wenige Dokumente. Es existiert nur eine Beschreibung von der Künstlerin selbst und ein Foto, das heutzutage als Plakat eine große Bekanntheit besitzt. Die eben genannte Beschreibung war auch in den Infobroschüren zu Abramovićs Re-Performances abgedruckt:

„The performance took place in an art cinema in Munich, where I was invited with other filmmakers to show my films. I was dressed in a sweater and pants with the crotch completely cut away. I told the audience, ‘What you see now is reality, and it is not on the screen, and everybody sees you watching this now.’ I moved slowly up the aisle, walking toward the people; they had my exposed crotch in front of their faces. I had no idea what the audience would do. As I moved from row to row, people silently got up and left the theater. Taken out of the film context, this was a totally different way for them to connect with a particular erotic symbol.“⁴⁷³

EXPORTs eigentliche Aktion bestand darin im Münchener Augusta Kino vor ihrer eigenen Filmvorführung mit einer Peitsche in den Händen durch die Sitzreihen zu gehen und den Zuschauern zu sagen, dass das was sie gleich zu sehen bekamen real und nicht auf der Leinwand zu sehen sein werde. EXPORT trug eine Lederjacke und eine Hose, die im Schritt ausgeschnitten war, so dass ihre Genitalien für alle Zuschauer sichtbar waren. Die ganze Aktion dauerte ca. 10 Minuten, viele Zuschauer verließen daraufhin fluchtartig den Kinosaal. Bei der Aktion ging es ihr darum, das Publikum in Eigenregie mit ihrer weiblichen Sexualität zu konfrontieren und die Filmrealität mit der „wirklichen“ Realität zu erweitern. Interessanterweise mischte sich Abramović allerdings nicht unter das Publikum und konfrontierte es mit Nähe, wie man es der Infobroschüre entnehmen könnte. Stattdessen blieb sie auf einem Stuhl sitzen. Sie trug, wie auch EXPORT, eine Lederjacke und eine im Schritt ausgeschnittene Hose. In ihren Händen hielt sie eine Kalaschnikow. Ihr linkes Bein stellte sie auf einen zweiten Stuhl, der sich neben ihr befand. Mit provokanter Haltung entblöbte

⁴⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte. In: Roselt/Otto. 2012. S. 39-40.

⁴⁷² Zitat aus dem Film *Marina Abramović. The Artist is Present*, Produzent: Dupre Maro Chermayeff, Jeff; Kamera: Akers, Matthew; DVD, Show of Force LLC & Mudpuppy Films 2012.

⁴⁷³ VALIE EXPORT zitiert nach Abramović. 2007. S. 118.

Abramović ihren Intimbereich und ließ die Zuschauer an ein ganz bestimmtes Bild erinnern: an EXPORTs populäres Plakatmotiv, das in zahlreichen Ausstellungen und Katalogen repräsentiert wird. Abramović griff also nicht auf die eigentliche Aktion im Kino zurück, sondern stellte eine Fotografie nach.⁴⁷⁴ Sie selbst sagte dazu: „It was really difficult to determine the facts about the original piece from all the archeological evidence.“⁴⁷⁵



Abb. 13: Marina Abramović in ihrer zweiten Pose in *Aktionshose: Genitalpanik*, 2005.

Nach einiger Zeit erhob sich Abramović von ihrem Stuhl und stellte sich breitbeinig mit ihrer Kalaschnikow in den Händen vor das Publikum. Ihren Blick fixierte sie an einem festen Punkt. Ein weiteres Bild von EXPORT fand hier seine Verlebendigung, nämlich das zweite bekannte Plakat von EXPORT in derselben Aufmachung, sie trug wieder die Jacke und die besagte Hose. Mit ihrer wilden Haarmähne und der Kalaschnikow in den Händen steht EXPORT vor einer Holzwand, diesmal allerdings barfuß.

Nachdem Abramović diese Pose nachstellte, setzte sie sich wieder und begab sich in die erste Pose. Abwechselnd stellte die Künstlerin beide Posen nach und es wurde deutlich, dass sie nicht mehr vor hatte, die Nähe des Publikums zu suchen und die Bühne zu verlassen. Die

⁴⁷⁴ Vgl. Fischer-Lichte. In: Roselt/Otto. 2012. S. 42-43.

⁴⁷⁵ Abramović im Gespräch mit Nancy Sepector, in: Abramović. 2007. S. 22.

Differenz zwischen Abramovičs Re-Performance und EXPORTs eigentlicher Kino-Aktion wurde immer größer.⁴⁷⁶



Abb. 14: VALIE EXPORTs *Aktionshose: Genitalpanik* aus dem Jahre 1969.
Aufgenommen von Peter Hassmann.

EXPORTs Originalfotografie ist nicht als Dokumentation ihrer eigentlichen Performance zu betrachten, es handelt sich um eine inszenierte Fotografie für ein Plakatsujet und verweist lediglich auf die Aktion im Münchener Kino. Doch genau diesen Aspekt weiß Abramovič zu nutzen: der Betrachter dieses Plakats stellt einen Bezug zu ihrer Kino-Aktion her. Ich würde behaupten, dass dieses Motiv EXPORTs heutzutage als Markenzeichen ihrer Künstlerperson gilt und sich als eigenständiges Kunstwerk verselbstständigt hat. Dieses Bild ist fest im kollektiven Gedächtnis des Fachpublikums verankert und gilt als fester Bestandteil der Performancegeschichte. Fischer-Lichte beschreibt die Beziehung dieses Bildes mit der Geschichtsschreibung wie folgt:

„Die sogenannte re-performance entpuppt sich in diesem Fall also als eine Reflexion auf die Bedingungen der Geschichtsschreibung und damit auf die Rolle von Mediatisierungen wie in diesem Falle Fotografien: Sie bedarf spezifischer dauerhafter Dokumente, um ihren Platz im kollektiven Gedächtnis er- und behalten zu können.“⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Vgl. Umathum. In: Roselt/Otto. 2012. S. 114.

⁴⁷⁷ Fischer-Lichte. In: Roselt/Otto. 2012. S. 43-44.

Abramović zeigte mit ihren Re-Performances, dass mediale Dokumente notwendig sind, um in einem kollektiven Gedächtnis bestehen zu können.

EXPORTs politisch hoch brisante Aktion stieß Ende der 1960er Jahre auf Empörung. Doch was passierte mit dem Werkinhalt, wenn Abramović 35 Jahre später ein Foto in einem musealen Rahmen nachstellt, welches an diese Aktion erinnert? Barbara Clausen zufolge läuft die Wiederaufführung im Guggenheim Museum Gefahr ihren politischen Inhalt zu verlieren.⁴⁷⁸ Denn das museale Gebilde objektiviert den Inhalt und repräsentiert es als Historie. Clausen spricht hier von einer Neuformulierung der Performances:

„Konzeptionelle Fragen der Bildstrategien von Körper, Skulptur und Macht, und der Zurschau-
stellung 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.“⁴⁷⁹

Des Weiteren änderte Abramović den Kontext, indem sie als sechzigjährige Frau (EXPORT war bei ihrer Aktion ca. dreißig Jahre alt) ihre Genitalien einem Museumspublikum präsentierte. Auch in Acconcis *Seedbed* wechselte Abramović durch ihre Person das Geschlecht und transformierte somit das weibliche Geschlecht in den Kontext der Onanie. Das Gebunden-Sein an den eigenen Körper zeigt deutlich, dass eine exakte Rekonstruktion der Originalperformance nicht möglich ist. Die Abänderung in Aufführungsort und Dauer der Performance untermauert die Aussage. Abramović war sich dessen bewusst, es ging ihr dementsprechend auch nicht um eine exakte Wiederholung. Ihre Re-Performances basierten auf wenigen Dokumenten der Originalperformances, sie hat vielmehr ihre eigenen Interpretationen und Gedanken mit eingebaut. Unabwendbar schrieb sich Abramović mit ihren *Seven Easy Pieces* in das kollektive Gedächtnis ein, indem sie alles detailliert in medialer Form festhielt und sich somit selbst die Autorschaft übertrug.⁴⁸⁰

Ein weiterer interessanter Aspekt in diesem Kontext bildet die Sichtweise von VALIE EXPORT. In einem Video-Interview zur Ausstellung *Zeit und Gegenzeit* sagte sie:

„Ich persönlich würde meine Aktionen oder Performances nicht mehr aufführen. Weil der Kontext der Zeit ist ganz wichtig gewesen für mich. [...] Und ich würde auch nicht eine Performance oder eine Aktion von einem anderen Künstler oder von einer anderen Künstlerin

⁴⁷⁸ Vgl. Clausen. 2010. S. 213.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 214 und 216.

aufführen, weil es mir dann zu stark in das Darstellen käme. Es wär zu stark eine Darstellung und ich wage nicht Intentionen von anderen Künstlern oder Künstlerinnen darzustellen.“⁴⁸¹

EXPORTs Befürchtung, dass durch die Wiederaufführung ihrer Werke diese in einem anderen zeitlichen Kontext eingebunden werden fand in den Reaktionen des Publikums im Guggenheim Museum ihre Bestätigung. Statt einer panischen Flucht vor der Künstlerin schaute sich das Publikum von Abramović die Aktion ganz in Ruhe an. Die damaligen provokanten Elemente wie die Kalaschnikow oder die offene Präsentation der eigenen Genitalien besaßen im Jahre 2005 in einem Land wie den USA, in dem Waffenfreiheit gilt und Pornografie und Nacktheit zwar in manchen Bundesstaaten immer noch ein Tabuthema darstellen, aber längst keine unbehandelten Themen mehr sind, keine revolutionäre oder schockierende Wirkung mehr.

Das kulturelle Verlangen Abramovićs, ein Live-Ereignis aus einem medialen Rahmen zu lösen, um es anschließend wieder in einen neuen medialen Rahmen einzufügen wies, laut Umathum, eine zweifache Motivation auf. Zum einen setzte sie einer Kunstinstitution, die für die Vermittlung von Geschichte verantwortlich ist eine andere Form der Geschichtsschreibung gegenüber. Und zwar „eine Geschichtsschreibung, die dem Faktum Rechnung zu tragen versucht, dass die Performance Art eine Live-Kunst ist und ihren Sinn nur live entfaltet“⁴⁸². Eine Aussage, die stark an Peggy Phelan erinnert, die die Qualität der Performancekunst in ihrer Vergänglichkeit sieht. Doch lässt sich das Phänomen eines Reenactments kaum mit Phelans Theorien in Einklang bringen, da sie in jeder Wiederholung eine Form der politischen Macht sieht. Die zweite Motivation, die Umathum in Abramovićs Vorgehen erkennt, ist das Begehren nach einer neuen Form der Bild- und Videodokumentation innerhalb der Performancekunst. Es ging ihr um eine präzise Dokumentation ihrer Arbeit, die nach ihrer Performance Einzug ins Museum erhielt und für die Nachwelt abrufbar blieb.⁴⁸³

Ein weiterer Aspekt, der durch den Live-Charakter generiert wurde, war die ästhetische Erfahrung. Nach Fischer-Lichte befanden sich die Rezipienten über die Zeit der Performances in einem liminalen Zustand. Die gemeinsamen Erlebnisse und Erfahrungen ließen sie zu einer Gemeinschaft zusammenwachsen, die Fischer-Lichte als eine ästhetische definiert, da diese Gemeinschaft nur temporär existierte und nach der Performance auseinander brach.⁴⁸⁴

⁴⁸¹ EXPORT in einem Interview zur Ausstellung *Zeit und Gegenzeit*. Zugriff: 28.11.2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=2d9w59HP9y0>, ab Minute 10.

⁴⁸² Umathum. In: Roselt/Otto. 2012. S. 108.

⁴⁸³ Vgl. Ebd. S. 108.

⁴⁸⁴ Vgl. Fischer-Lichte. In: Roselt/Otto. 2012. S. 47-48.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es Abramović mit ihren *Seven Easy Pieces* nicht um eine exakte Rekonstruktion vergangener bedeutender Performances ging, vielmehr lag ihre Motivation darin, Performancegeschichte zu vergegenwärtigen und ihre eigene Interpretation hinzuzufügen. Sie suchte nach einer Methode der Geschichtsschreibung und fand sie im Phänomen der Re-Performances. Diese Form der Vergegenwärtigung von Performancehistorie ist jedoch nicht als objektiv und somit nicht als dokumentarisch zu betrachten, da die Künstlerin ihre Interpretationen miteinbezog und die Autorschaft auf die eigene Person übertrug.

Das Kapitel „Musealisierung als Erinnerungsorgan“ der vorliegenden Arbeit besagt, dass sowohl Theater als auch das Museum als Speichermedien gesehen werden können, in denen kulturelle Praktiken vollzogen werden, die sich durch Sprache, Bilder und Wiederholungen konstruieren und der ephemeren Kunst die Chance einräumen, im kulturellen Gedächtnis Bestand zu haben. Marina Abramović erkannte dieses Potenzial und fügte ihre Re-Performances in genau jene Schnittstelle ein. Der große Erfolg der *Seven Easy Pieces* spricht für sich. Abramović hat mit ihren Re-Performances genau das erzielt, was sie sich vornahm: eine Auseinandersetzung mit der Performancegeschichte, die Erhaltung des Live-Effekts, so wie eine nachhaltig effiziente Dokumentation durch Maranzanos Fotografien und Mangoltes Film.

5.4. Das Internet als Museum – Ein Ausblick

Die Hauptaufgaben des Museums liegen nicht mehr bloß im Sammeln, Bewahren und Präsentieren, vielmehr hat das Museum als eine kulturelle Institution die Verantwortung, Wissen und Geschichte überlieferbar zu machen. Dabei spielt in einer Ausstellung die Inszenierung der Objekte eine bedeutende Rolle. Interaktive Medien fördern die Kommunikation und Partizipation und binden den Besucher stärker in den Rezeptionsprozess ein. Dadurch kann ein größerer Lernerfolg erzielt werden. Die Museen nutzen heutzutage das Internet um sich als Institution zu präsentieren und Informationen verfügbar zu machen. Meistens erstellen sie ein Online-Archiv, welches Werke und werkbezogene Informationen von vergangenen internen Ausstellungen zeigt. Es findet eine Repräsentation von Kunst im virtuellen Raum statt.

Das Museum im Internet wird als „virtuelles Museum“ bezeichnet. André Malrauxs Konzept eines „imaginären Museums“ aus den 1940er Jahren war nicht an einem festen Platz gebunden und erwies sich als richtungsweisend für ein Museum im Netz. Seine Idee beruhte auf der Reproduktion von fotografischem Material.⁴⁸⁵ Seit den 1980er Jahren haben Museen versucht ihre Bestände im Netz auszuweiten.⁴⁸⁶ Der Medienwissenschaftlerin Annette Hünnekens zufolge finden die Begrifflichkeiten „virtuelles Museum“, „imaginäres Museum“ und „digitales Museum“ heutzutage ein und dieselbe Verwendung. „Die Begriffe leiten sich aus der Vorstellung des Museums im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit ab. Zu betonen ist das Gemeinsame, nämlich eine besondere immaterielle Ausweitung, die sich auf die Verwendung virtueller Kulturtechniken oder multimedialer Technologien gründet.“⁴⁸⁷

Das Internet kann als das moderne Speicher- und Informationsmedium unserer Zeit betrachtet werden. Durch diese musealen Eigenschaften bietet sich das Internet auch an, Kunst zu speichern und zu vermitteln. Genauso wie im Museum werden Kunstwerke in einen Kontext eingebunden und können Informationen, die über das Werk hinaus gehen, überliefern. Das Werk wird auch hier in eine Inszenierung eingebunden. Gleichzeitig wird in Online-Datenbanken eine Archivierung vorgenommen, die einer Ordnung unterliegt. Das Museum im Netz zeichnet sich durch eine individuelle Nutzung und Anonymität aus. Nach Hünnekens hat sich das Museum im Netz eine eigene Ästhetik aufgebaut, deren Qualitäten sich das traditionelle Museum bereits angeeignet hat. Es handelt sich hier um „Eigenschaften wie Echtzeit, Themenzentrierung und Dialogfähigkeit“⁴⁸⁸. Auf die Frage „[w]as bietet das Netz einem Museum, dessen Sammlung eine Kunstsammlung ist [...]?“ antwortet Hünnekens: „mehr Kommunikation statt Repräsentation, eher Aufführungsort als Aufzeichnungs- und Aufbewahrungssystem, Integration von zeitgenössischer elektronischer Kunst [...]. Das Kunstmuseum erhält durch die Ausdehnung auf das Netz etwa eine Erweiterung hinsichtlich seiner Funktion der Dokumentation bzw. der Sammlung und des Diskurses.“⁴⁸⁹

Der große und bedeutendste Unterschied zwischen Museum und Internet als ein Ort der Speicherung liegt in der Authentizität und Aura eines Werkes. Bei der Betrachtung eines

⁴⁸⁵ Für eine explizite Darlegung des „imaginären Museums“ von André Malraux siehe: Malraux, André. *Das imaginäre Museum. Le musée imaginaire*. Frankfurt/Main: Campus Verlag. 1987.

⁴⁸⁶ Vgl. Hünnekens, Annette: „Lebendige Erinnerung – expanded museum. Von virtuellen und imaginären Museen.“ In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.). *Bilder in Bewegung. Tradition digitaler Ästhetik*. Köln: DuMont Buchverlag. 2000. S. 175.

⁴⁸⁷ Hünnekens, Annette. *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2002. S. 20-21.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 153.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 155.

Kunstwerkes im Museum herrscht auf Seiten der Besucher eine „Ehrfurcht“ vor dem Original. Die Tatsache, dass diese Werke nicht berührt werden dürfen und eine Stille im Museum erwünscht ist, transformiert das Kunstwerk auf eine höhere auratische Position. Im Internet werden Abbildungen von Originalen gezeigt, die vervielfältigt und schnell verfügbar sind. Das Gefühl eines Kunsterlebnisses bleibt aus. Auch die Hünnekens ist der Meinung, dass es „unumstritten ist, daß das virtuelle Museum das traditionelle Museum nicht ersetzt. Es [das virtuelle Museum] kann, muss aber auch nicht völlig losgelöst von der museologischen Tradition existieren.“⁴⁹⁰

Dennoch bleibt es spannend das Internet und sein Verhältnis zum traditionellen Museum und zu einer Repräsentation der Kunst zukünftig zu beobachten. Denn wie in der gesamten Arbeit erarbeitet, zeichnet sich das kulturelle Archiv durch eine Dynamik aus. Das Internet kann durch seine Eigenschaften der Interaktivität, Schnelligkeit und der globalen Vernetzung diesen Prozess noch stärker dynamisieren.

⁴⁹⁰ Hünnekens. In: Hemken. 2002. S. 175.

6. Fazit

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Verhältnis von Performancekunst und ihren Dokumentarismen, die in einem Wechselverhältnis von Ereignis, Medialisierung und Rezeption betrachtet werden. Die These zu bekräftigen, dass entgegen ihrer Ontologie die Performancekunst nicht nach ihrer Aufführung endet, sondern aufgrund ihrer Medialisierung in einem dynamisch-kulturellen Archiv weiterbesteht, war das Ziel dieser Arbeit.

Zunächst habe ich mich dem Museumswesen und seinen Verbindungen zum Theater gewidmet. Der Begriff der Inszenierung, der laut Erika Fischer-Lichte mit „etwas in Erscheinung treten lassen“⁴⁹¹ gleichgesetzt werden kann, entstammt dem Theaterbereich und erweist sich als eine Aufgabe des Museums, da es sich einer Sichtbarmachung von Vergangenheit und der Darstellung von Geschichte verpflichtet. Es stellt sich zudem heraus, dass eine theatertheoretische Sichtweise auch auf die Historie des Museums sinnvoll ist. Giulio Camillos Gedächtnistheater und die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance sind wichtige Meilensteine in der Geschichte der Museumsgründung. Beide gingen einem menschlichen Bedürfnis nach Wissen anzueignen und Erkenntnisse über die Dinge in der Welt zu erlangen. Sie machten sich zur Aufgabe, Wege zu finden, Wissen darzustellen und folglich auch zu vermitteln. Des Weiteren hat sich die aufkommende Öffentlichkeit im Pariser Theater des 17. Jahrhunderts kommunikative und aktive Verhaltensmuster angeeignet, die sie mit der Öffnung des Salons in den Ausstellungsraum übertrugen.

Um die Erinnerungsarbeit eines Museums zu erarbeiten, wird das Museum als Indikator und Generator einer Erinnerungskultur definiert. Das Museum versteht sich als ein Indikator, der darüber entscheidet welche Ereignisse der Vergangenheit für die Gegenwart bedeutsam sind. Das Museum als ein Generator wiederum erzeugt aktuelle erinnerungskulturelle Debatten. Dies zeigt, dass ein Museum nicht bloß Objekte ausstellt, sondern diese in eine Inszenierung einbindet, um ihnen einen neuen Kontext zu verleihen. Um eine Museumsinszenierung zu begutachten habe ich mich besonders auf den Rezipienten im Ausstellungskontext konzentriert. Die neuen Medien gestalten eine Ausstellung nicht nur zeitgemäßer, sie geben dem Rezipienten auch die Möglichkeit zur Partizipation. Durch die Interaktivität mit den Medien kann eine bessere Wissensvermittlung und ein größerer Lernerfolg erzielt werden. Der Museumsbesuch selbst wird zu einem performativen Ereignis. Im Kapitel „Intersubjektive

⁴⁹¹ Fischer-Lichte. 2004. S. 322. und siehe S. 7-9 dieser Arbeit

Beziehungen im Ausstellungskontext“ wird zudem deutlich, dass insbesondere durch den Einzug der performativen Kunst in das Museum bisherige Konventionen und Regeln, die im Museum vorherrschten, nicht mehr gelten und der Rezipient selbst neue Verhaltensformen entwickeln muss.

Zu Beginn des folgenden Kapitels ging es darum eine Performancegeschichte darzulegen, die gleichzeitig ihre eigene Rezeptionsgeschichte und ihre Verbindungen zum Theater aufzeigt. Erika Fischer-Lichte sieht im neuen Theaterbegriff der 1960er Jahre die „performative Kunst *par excellence*“⁴⁹² begründet. Diese Annahme und ihr Bestreben eine Ästhetik des Performativen im Aufführungsbegriff von Max Herrmann festzumachen, bildete die Grundlage für das Kapitel „Theoretische und historische Auseinandersetzung mit der Performancekunst“. Fischer-Lichte spricht von einer „leiblichen Ko-Präsenz“ zwischen Akteur und Zuschauer, in der dem Zuschauer mehr Verantwortung in Form von Partizipation zugeschrieben wird. Die Distanz zum Akteur und zum Geschehen wird minimiert, da der Zuschauer keinen semiotischen Gehalt auf der Bühne mehr entschlüsseln muss. Herrmann ging es in seiner Definition eines Aufführungsbegriffs nicht länger um die Repräsentation einer fiktiven Welt, sondern um die Präsentation einer Körperlichkeit. Fischer-Lichte definiert folglich eine Ästhetik des Performativen mit den Schlüsselbegriffen Präsenz und Körperlichkeit. Die zuvor herrschenden Begrifflichkeiten von „Produktion, Rezeption und Werk“ gelten nicht länger, stattdessen muss von „Inszenierung, ästhetischer Erfahrung und Ereignis“ die Rede sein.

Bevor ich mich dem Hauptteil, der Repräsentation der Performancekunst im Museumsraum, widmete, habe ich das Kunstverständnis und künstlerische Schaffen der Performance- und Medienkünstlerin VALIE EXPORT näher betrachtet. Performancekunst als eine Kunstform, die jegliche Illusion ablehnt, bietet EXPORT ein ideales Mittel um Realität darzustellen. Der Gebrauch von Medien, wie Video und Fotografie, helfen ihr dabei die Realität zu erweitern und eine mediale Beschaffenheit zu hinterfragen.

Die Debatte um eine Repräsentation der Performancekunst in einem musealen Rahmen am Beispiel von VALIE EXPORT zeigt, dass sich diese Dokumente in ein kulturelles Archiv einfügen und Performances durch ihre mediale Speicherung in der Gegenwart Bestand haben. Die Untersuchung wirft die Frage auf, inwiefern Fotografie und Video in der Lage sind einen gesamten Ablauf einer Performance wiederzugeben und ob sie somit als adäquates Doku-

⁴⁹² Fischer-Lichte. In: Wirth. 2002. S. 288.

mentationsmedium dienen können. Es gibt Performances, die nur vor einer Kamera stattfanden und Performances, die vor einem Publikum inszeniert wurden und eine Dokumentation nur beiläufig geschah. An unterschiedlichen Beispielen wird gezeigt, dass Fotografien kaum imstande sind einen Gesamtablauf der Performance darzustellen, während Videos in der Lage sind Bewegungen des Künstlers und zeitliche sowie räumliche Strukturen anzudeuten. EXPORT war zu Beginn ihres Kunstschaffens nicht an der Dokumentation ihrer Werke interessiert. Die Untersuchung diverser Beispiele zeigte, dass EXPORTs Medieneinsatz eher der Produktion und Ästhetik diente als einer Speicherung. Doch können diese Medien durchaus einen dokumentarischen Gehalt besitzen.

In der Untersuchung wird die zuvor im „Performance-Kapitel“ behandelte Debatte zwischen Peggy Phelan und Philip Auslander aufgegriffen. Diese Debatte befasst sich mit dem Verhältnis der Performancekunst zu ihren Medialisierungen. Phelan, die den wahren Gehalt von Performancekunst an ihrer Flüchtigkeit und Unwiederholbarkeit ausmacht, begründet ihre These damit, dass durch die Überschreitung einer Performance in ein Medium die ästhetische Erfahrung und die Authentizität verloren gehen. Auslander hingegen sieht in den Medialisierungen von Performances ein abhängiges und notwendiges Verhältnis. Seiner Meinung nach vollzieht sich eine Performance im Rezeptionsakt zwischen Rezipient und Dokument. Auch wenn eine Fotografie keine gesamte Performance mit all ihren Details und Besonderheiten repräsentieren kann, kann sie als Fragment innerhalb einer Ausstellungsinzenierung, in einen erklärenden Kontext eingefügt werden. Der Theaterwissenschaftlerin Sandra Umathum zufolge, sind Dokumente auch fähig Assoziationen zu erzeugen und können einen Eindruck davon vermitteln, wie sich eine Performance ereignet haben könnte.

In der gesamten Arbeit kam immer wieder der Begriff der Authentizität, meist in Verbindung mit dem Begriff der Inszenierung, ins Spiel. Bei der Betrachtung des Verhältnisses beider Begrifflichkeiten zeigte sich, dass entgegen einer scheinbaren Gegensätzlichkeit, beide durchaus eine Abhängigkeit aufweisen. Denn die Authentizität kann nur durch eine Inszenierung überhaupt in Erscheinung treten. Unter dieser Erkenntnis lässt sich auch die Repräsentation von Performancekunst im musealen Raum erklären. Ein Dokument oder ein Objekt wird im musealen Raum mit anderen Dokumenten oder Objekten inszeniert. Erst durch eine Inszenierung vermögen sie dem Rezipienten eine Geschichte zu vermitteln.

Wie wichtig Performancedokumente sind, um vergangene und zukünftige Performances verstehen zu können und um als Vorlage für neue Arbeiten zu dienen, zeigt das Kapitel

„Reenactment als Methode der Geschichtsschreibung von Performancekunst“. Dieses Kapitel geht mit der Frage einher, ob eine Performance beliebig wiederholt werden kann, um sich so in der Performancegeschichte zu verewigen. Abramović zeigt mit ihren *Seven Easy Pieces* und insbesondere mit der Re-Performance von EXPORTs *Aktionshose: Genitalpanik*, dass sie nicht Performances wiederholt, sondern Dokumentarismen von vergangenen Performances in Szene setzt. Sie selbst übertrug sich die Autorschaft und fügte ihre Re-Performances in ein kulturelles Archiv. Es zeigt zudem und bestätigt meine These, dass das kulturelle Archiv dynamisch und wandelbar ist. Entgegen ihrer ontologischen Bestimmung endet eine Performance nicht nach ihrer Aufführung. Das Ende einer Performance als ein Ereignis kann als Beginn gesehen werden, da sie durch Medialisierung und Rezeption in einem kulturellen Archiv als fortlaufender Prozess weiter existiert.

Quellenverzeichnis

Abramović, Marina: *7 easy pieces*. Mailand: Charta Edizioni. 2007.

Adriani, Götz (Hg.): *Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2001.

Ankele, Gudrun (Hg.): *absolute Feminismus*. Freiburg: orange-press GmbH. 2010.

Apfelthaler, Vera: *Die Performance des Körpers – Der Körper der Performance*. St. Augustin: Gardez! Verlag. 2001.

Arns, Inke: „History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance.“ In: Arns, Inke [u.a.] (Hg.): *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactments in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*. Ausstellungskatalog herausgegeben für Hartware MedienKunstVerein, Dortmund und KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 2007. S. 36-63.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1999.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. 1997.

Assmann, Jan: „Kollektives und kulturelles Gedächtnis. Zur Phänomenologie und Funktion von Gegen-Erinnerung“. In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag. 1999. S. 13-32.

Auer, Herrmann: „Einführung.“ In: Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*. München: Saur Verlag. 1989. S. 9-11.

Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele*. München: Saur Verlag. 1989.

Auslander, Philip: *From Acting to Performance. Essays in modernism and postmodernism*. New York: Routledge. 1997.

Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London, New York: Routledge. 1999.

Auslander, Philip: „Zur Performativität der Performancedokumentation.“ In: Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 2006. S. 21-34.

- Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words)*. Stuttgart: Reclam. 2002.
- Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Benjamin, Walter/Lindner, Burkhardt (Hg.): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG. 2011.
- Blank, Melanie/Debelts, Julia: *Was ist ein Museum? »...eine metaphorische Complication...« Museum zum Quadrat 9*. Wien: Turia + Kant. 2002.
- Bolzoni, Lina: „Das Sammeln und die ars memoriae.“ In: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte der Sammeln 1450 bis 1800*. Opladen: Leske und Budrich. 1994. S.129-168.
- Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor (Hg.): *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag. 1999.
- Bredenkamp, Horst: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin: Akademie Verlag. 2004.
- Brock, Bazon: *Lustmarsch durch das Theoriegelände – Musealisiert Euch*. Köln: DuMont Buchverlag. 2008.
- Brucher, Rosemarie: *Subjektermächtigung und Naturunterwerfung. Künstlerische Selbstverletzung als zeitgenössische Variante Kants Ästhetik des Erhabenen*. Wien: Univ.-Diss. 2012.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1991.
- Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2006.
- Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution.“ In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 301-320.
- Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 2006.
- Clausen, Barbara: „After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst.“ In: Clausen,

Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 2006. S. 7-20.

Clausen, Barbara: *Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst*. Wien: Univ.-Diss. 2010.

Deines, Stefan [u.a.] (Hg.): *Kunst und Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2013.

Deines, Stefan: „Kunstphilosophie und Kunsterfahrung. Eine pluralistische Perspektive.“ In: Deines, Stefan [u.a.] (Hg.): *Kunst und Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp Verlag. 2013. S. 218-249.

Dernie, David: *Ausstellungsgestaltung. Konzepte und Techniken*. Ludwigsburg: av-Edition GmbH. 2006.

Distelhorst, Lars: *Judith Butler*. Paderborn: Fink Verlag. 2009.

Eiblmayr, Silvia: „,...Remote...Remote...“ Ein Film von VALIE EXPORT.“ In: Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *VALIE EXPORT*. Wien, Bozen: Folio Verlag. 2007. S. 246-251.

Eiblmayr, Sigrid [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 2003.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2004.

Fischer-Lichte, Erika. „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte.“ In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2012. S. 13-52.

Fischer-Lichte, Erika: „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur.“ In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 277-300.

Fischer-Lichte, Erika: „Inszenierung und Theatralität.“ In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1988. S. 81-92.

Fischer-Lichte, Erika/Horn, Christian [u.a.] (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. 2. Auflage. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. Kg. 2007.

Fischer-Lichte, Erika: „Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe.“ In: Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.):

Geschichtswissenschaft und „performative turn“. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Köln: Böhlau Verlag. 2003. S. 33-54.

Fischer-Lichte, Erika: „Selbstverstümmelungs-Performances.“ In: Koch, Gertrud [u.a.] (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung.* München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 189-205.

Fischer-Lichte, Erika: „Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen.“ In: Kretschmer, Jens/Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis.* München: Wilhelm Fink Verlag. 2003. S. 97-112.

Fleischmann, Monika (Hg.): *Digitale Transformation. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft.* Heidelberg: Whois Verlag. 2004.

Fried, Michael: „Kunst und Objektivität.“ In: Stemmerich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive.* Dresden, Basel: Verlag der Kunst. 1995. S. 334-374.

Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001.

Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg: „Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens.“ In: Früchtel, Josef/Zimmermann, Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2001. S. 9-47.

Ganslmayr, Herbert: „Die Bewegung „Neue Museologie“.“ In: Auer, Hermann (Hg.): *Museologie. Neue Wege – Neue Ziele.* München: Saur Verlag. 1989. S. 79-88.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present.* New York: Abrams. 1988.

Goldberg, RoseLee: *Performance. Live Art since the 60s.* 2. Auflage. London: Thames & Hudson Ltd. 2004.

Grote, Andreas: „Vorrede – Das Objekt als Symbol.“ In: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte der Sammeln 1450 bis 1800.* Opladen: Leske und Budrich. 1994. S. 11-17.

Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte der Sammeln 1450 bis 1800.* Opladen: Leske und Budrich. 1994

Hagebölling, Heide: „Interaktive Dramaturgien – mediale Strategien in der Ausstellungs- und Museumsgestaltung.“ In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in*

Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst. Essen: Klartext. 2006. S. 18-29.

Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1985.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1991.

Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama Wie das Museum aus dem Theater entstand.* Bielefeld: Transcript Verlag. 2011.

te Heesen, Anke: *Theorien des Museums zur Einführung.* Hamburg: Junius Verlag. 2012.

Hoppe, Brigitte: „Kunstkammern der Spätrenaissance zwischen Kuriosität und Wissenschaft.“ In: Grote, Andreas (Hg.): *Macrocosmos in microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte der Sammeln 1450 bis 1800.* Opladen: Leske und Budrich. 1994. S. 243-263.

Hemken, Kai-Uwe (Hg.) *Bilder in Bewegung. Tradition digitaler Ästhetik.* Köln: DuMont Buchverlag. 2000.

Hünnekens, Annette. *Expanded Museum. Kulturelle Erinnerung und virtuelle Realitäten.* Bielefeld: Transcript Verlag. 2002.

Hünnekens, Annette. „Lebendige Erinnerung – expanded museum. Von virtuellen und imaginären Museen.“ In: Hemken, Kai-Uwe (Hg.) *Bilder in Bewegung. Tradition digitaler Ästhetik.* Köln: DuMont Buchverlag. 2000. S. 175-191.

Husslein-Arco, Agnes [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime.* Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2010.

Janecke, Christian: „Performance und Bild/Performance als Bild.“ In: Janecke, Christian (Hg.): *Performance und Bild - Performance als Bild.* Berlin: Philo & Philo Fine Arts. 2004. S. 11-113.

Jaritz, Susanne: *Inszenierung/Museum. Eine Analyse der Ausstellung „Verkleiden-Verwandeln-Verführen“ im Österreichischen Theatermuseum.* Eingereicht Univ. Wien. 2012.

Kaiser, Brigitte: *Inszenierung und Erlebnis in kulturhistorischen Ausstellungen. Museale Kommunikation in kunstpädagogischer Perspektive.* Bielefeld: Transcript Verlag. 2006.

Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.). *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst.* Essen: Klartext. 2006.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (Hg.): *Destination Culture: tourism, museums, and heritage*. London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press. 1998.

Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: „Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung.“ In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.). *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005. S.7-23.

Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.). *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005.

Koch, Gertrud [u.a.] (Hg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003.

Kollesch, Doris/Lehmann, Annette Jael: „Inter/Aktionen? Selbstinszenierung und Medialisierung bei Bruce Nauman, Joan Jonas und Vito Acconci.“ In: Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 2006. S. 69-82.

Korff, Gottfried: „Bildwelt Ausstellung – Die Darstellung von Geschichte im Museum.“ In: Borsdorf, Ulrich/Grütter, Heinrich Theodor: *Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1999. S. 319-335.

Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1990.

Korff, Gottfried: *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. 2007.

Kretschmer, Jens/Mersch, Dieter (Hg.): *Performativität und Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2003.

Lehmann, Annette Jael: *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2008.

Lübbe, Hermann: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria, 1983.

Malraux, André. *Das imaginäre Museum. Le musée imaginaire*. Frankfurt am Main: Campus Verlag. 1987.

Mangolte, Babette: „Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft, oder wie man in Fotografien, Filmen und Videos von Performances Volumen auf einer Oberfläche organisiert.“ In: Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act. Die (Re)Präsentation der*

Performancekunst. Wien: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. 2006. S. 35-52.

Martschukat, Jürgen/Patzold, Steffen (Hg.): *Geschichtswissenschaft und „performative turn“*. *Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*. Köln: Böhlau Verlag. 2003.

Marzona, Daniel/Grosenick, Uta (Hg.): *Minimal Art*. Hong Kong [u.a.]: Taschen Verlag. 2009.

Marzona, Daniel: „What you see is what you see.“ In: Marzona, Daniel/Grosenick, Uta (Hg.): *Minimal Art*. Hong Kong [u.a.]: Taschen Verlag. 2009. S. 6-27.

Matussek, Peter: „Der Performative Turn: Wissen als Schauspiel.“ In: Fleischmann, Monika (Hg.): *Digitale Transformation. Medienkunst als Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft, Wirtschaft und Gesellschaft*. Heidelberg: Whois Verlag. 2004. S. 91-95.

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002.

Mersch, Dieter: „Live-Acts. Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste.“ In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang (Hg.): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2005. S. 33-55.

Meyer, Helge: *Schmerz als Bild. Leiden und Verletzen in der Performance Art*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2008.

Meyer, Petra Maria: „Medialisierung und Mediatisierung des Körpers. Leiblichkeit und mediale Praxis bei Valie Export und Nan Hoover.“ In: Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006. S. 223-257.

Meyer, Petra Maria (Hg.): *Performance im medialen Wandel*. München: Wilhelm Fink Verlag. 2006.

Möntmann, Nina: „Handlungsräume Wahrnehmen. Raumkonzepte in der Kunst seit der Minimal Art.“ In: Adriani, Götz (Hg.): *Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2001. S. 93-103.

Mueller, Roswitha: *VALIE EXPORT. Bild-Risse*. Wien: Passagen-Verlag. 2002.

Noever, Peter (Hg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 1998.

Nollert, Angelika: „Zeit und Gegenzeit.“ In: Husslein-Arco, Agnes [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2010. S. 9-12.

Obermayr, Martin: *Reenactment als künstlerische Strategie in der gegenwärtigen Medien- und Performancekunst*. Eingereicht Univ. Wien. 2011.

Pieper, Katrin: „Resonanzräume: Das Museum im Forschungsfeld Erinnerungskultur.“ In: Baur, Joachim (Hg.): *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 187-212.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York: Routledge. 2006.

Pomian, Krzysztof: „Museum und kulturelles Erbe.“ In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): *Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag. 1990. S. 41-64.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museum. Vom Sammeln*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. 1988.

Prammer, Anita: *VALIE EXPORT. Eine multimediale Künstlerin*. Wien: Wiener Frauenverlag. 1988.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2003.

Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2012.

Roth, Harriet (Hg.): *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi“ von Samuel Quiccheberg*. Berlin: Akademie Verlag. 2000.

Sauter, Joachim: „Neue Medien in Museen und Ausstellungen.“ In: Kilger, Gerhard/Müller-Kuhlmann, Wolfgang (Hg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen II. Wissensräume: Kunst und Raum – Raum durch Kunst*. Essen: Klartext. 2006. S. 140-143.

Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *VALIE EXPORT*. Wien, Bozen: Folio Verlag. 2007.

Schechner, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. New York [u.a.]: Routledge. 2006.

Schimmel, Paul: „Der Sprung ins Leere“. In: Noever, Peter (Hg.): *Out of Actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 1998. S. 17-119.

Schumacher, Eckhard: „Performativität und Performance.“ In: Wirth, Uwe: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 383- 402.

Schwanberg, Johanna: „Wider die Trennwand zwischen Sprache und Bild. Relationen zwischen Titel und Werk im Œuvre von VALIE EXPORT.“ In: Husslein-Arco, Agnes [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2010. S. 81-87.

Shepherd, Simon/Wallis, Mick (Hg.): *Drama/Theatre/Performance*. London, New York: Routledge. 2004.

Sichel, Berta: „Für uns alle. VALIE EXPORTs Film- und Videoarbeiten.“ Husslein-Arco, Agnes [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 2010. S. 45-51.

Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. 3. Auflage. Berlin: Henschel Verlag. 2007.

Spielmann, Yvonne: *Video. Das reflexive Medium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2005.

Stemmrich, Gregor: „Minimal Art.“ In: Adriani, Götz (Hg.): *Minimal Art. Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag. 2001. S. 8-14.

Stemmrich, Georg (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retroperspektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst. 1995.

Streeruwitz, Marlene: „Wer sieht. Wer sagt. Was. Wie. Kann das.“ In: Eiblmayr, Sigrid [u.a.] (Hg.): *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 2003. S. 183-187.

Stricker, Achim. *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH. 2007.

Sturm, Eva: *Konservierte Welt. Museum und Musealisierung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag. 1991.

Sykora, Katharina: *Unheimliche Paarungen. Androidenfaszination und Geschlecht in der Fotografie*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König. 1999.

Szely, Sylvia (Hg.): *EXPORT LEXIKON. Chronologie der bewegten Bilder*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H. 2007.

Teufel, Philipp: „Museografie, Ausstellungsgestaltung und Szenografie. Vom Begriffswirrwarr zur Vielsprachigkeit der Disziplinen.“ In: Teufel, Philipp/Schwarz, Ulrich (Hg.): *Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: av-Edition GmbH. 2001. S. 10-15.

Teufel, Philipp/Schwarz, Ulrich (Hg.): *Museografie und Ausstellungsgestaltung*. Ludwigsburg: av-Edition GmbH. 2001.

Thiemeyer, Thomas: „Geschichtswissenschaft: Das Museum als Quelle.“ In: Baur, Joachim (Hg.) *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2010. S. 73-94.

Umathum, Sandra: *Kunst als Aufführungserfahrung*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2011.

Umathum, Sandra: „Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performancekunst zu schreiben.“ In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld: Transcript Verlag. 2012. S. 101-124.

Ursprung, Philip: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*. 2. Auflage. München: Verlag C.H.Beck oHG. 2012.

Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten. Les rites de passage*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus Verlag. 2005.

Vieregg, Hildegard Katharina: *Museumswissenschaften*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag. 2006.

Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Wirth, Uwe: „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität.“ In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002. S. 9-60.

Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2002.

Zell, Andrea: *Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH. 2000.

Zembylas, Tasos: *Kunst oder Nichtkunst. Über Bedingungen und Instanzen ästhetischer Beurteilung*. Wien: WUV-Universitätsverlag. 1997.

Onlinequellen

Christoph Schlingensiefel Homepage: *Chance 2000 – Partei der letzten Chance / Wahlkampfzirkus '98 / Wahlkampftournee / Wahlkampfdebakel '98*. Zugriff: 28.11.2013.
<http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014>

ICOM. The World Museum Community: *Museum Definition*. Zugriff: 28.02.2014.
<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>

Museum + Arts Center: *Black Mountain College: An Introduction*. Zugriff: 06.10.2013.
<http://www.blackmountaincollege.org/history>

Produktive Differenzen: Posselt, Geralt: *Iterabilität*. Zugriff: 22.11.2013.
<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36>

Produktive Differenzen: Posselt, Geralt: *Performativität*. Zugriff: 16.09.2013.
<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4>

Rebentisch, Juliane: *Die Liebe zur Kunst und deren Verkennung Adornos Modernismus*. In: *Texte zur Kunst*. Dezember 2003. Heft Nr. 52. Zugriff: 28.10.2014. Online-Publikation:
<https://www.textezurkunst.de/52/die-liebe-zur-kunst-und-deren-verkennung-adornos/>

Schechner, Richard: *What is Performance?* Zugriff: 31.10.2013. Online-Video:
<http://www.routledge.com/cw/schechner-9780415502313/>

Siepmann, Eckhard: „*Ein Raumverhältnis, das sich aus Bewegung herstellt*.“ *Die performative Wende erreicht das Museum*. *Museumsjournal*, Ausgabe 3, 2001. Zugriff: 15.03.2014. Online-Publikation: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/download/bwt/siepmann-raumverhaeltnis.pdf>

Spiegel Online: *Protestaktion in Moskau: Künstler nagelt sich Hoden am Roten Platz fest*. Zugriff: 07.02.2014. <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/politkuenstler-nagelt-sich-hoden-am-roten-platz-in-kopfsteinpflaster-a-932815.html>

Umathum, Sandra/Rentsch, Stefanie: „Vom Gehorchen. Über das Verhältnis von Handlungsanweisungen und ästhetischer Erfahrung.“ In: *Sonderforschungsbereich 656 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin. 2006. Zugriff: 28.10.2014. Online-Publikation:
http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/umathum_rentsch.pdf

VALIE EXPORT in einem Beitrag zur Ausstellung *Zeit und Gegenzeit. Time and*

Countertime. Zugriff: 28.11.2014. Online-Video:
<http://www.youtube.com/watch?v=2d9w59HP9y0>

VALIE EXPORT: *Kontext-Variationen: Zustandsveränderung – Bedeutungsveränderung*.
Zugriff: 15.12.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2078&tx_ttnews\[backPid\]=4
&cHash=f3a7b616ff](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2078&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=f3a7b616ff)

Filmmaterial

Marina Abramović. The Artist is Present, Produzent: Dupre Maro Chermayeff, Jeff; Kamera:
Akers, Matthew; DVD, Show of Force LLC & Mudpuppy Films 2012.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Guilo Camillos Modell eines Gedächtnistheaters.
Matussek, Peter: *Der Performative Turn: Wissen als Schauspiel*. Zugriff: 15.02.2014. Online-Archiv: http://www.peter-matussek.de/pub/a_57.html..... 11
- Abb. 2: Die attackierten Zuschauer bei VALIE EXPORTs und Peter Weibels Aktion *Kriegskunstfeldzug* (1969) im Rahmen des Multimedien-Programms *Underground Explosion* in München. Zugriff: 16.04.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2185&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=9784034e87](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2185&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=9784034e87).....76
- Abb. 3: VALIE EXPORT im zweiten Teil von *Cutting*: Zugriff: 26.09.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[cat\]=148&tx_ttnews\[tt_news\]=2070&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=84917fa687](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[cat]=148&tx_ttnews[tt_news]=2070&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=84917fa687)83
- Abb. 4: VALIE EXPORTs *TAPP und TASTKINO* in der Frontansicht. Zugriff: 20.12.2014. Online-Archiv: <http://pomeranz-collection.com/?q=node/40#flou>.....92
- Abb. 5: Konzeptpapier zu EXPORTs *TAPP und TASTKINO*.
Abgebildet in: Streeruwitz, Marlene: „Wer sieht. Wer sagt. Was. Wie. Kann das.“ In: Eiblmayr, Sigrid (Hg.) [u.a.]: *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. 2003. S. 184.93
- Abb. 6: Fotografie der Gesamtsituation: EXPORTs *TAPP und TASTKINO*.
Zugriff: 16.12.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1956&tx_ttnews\[backPid\]=13&cHash=8278689e8b](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=13&cHash=8278689e8b).....93
- Abb. 7: Erste Fotografie aus der Reihe *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen*. Zugriff: 16.12.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2078&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=70e36dac64](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2078&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=70e36dac64)96
- Abb. 8: EXPORT vor der Galerie Klewan mit einem Besucher ihrer Ausstellung.
Zugriff: 16.12.2014. Online-Archiv:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2078&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=70e36dac64](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2078&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=70e36dac64)97
- Abb. 9: Ausstellungsansicht von EXPORTs *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen*, 2013/2014 im MUSA Wien. Foto aufgenommen von: Alexandra Matzner. Zugriff: 18.12.2014. Online-Archiv:

<http://www.textezukunft.com/index.php?page=die-70er-jahre-expansion-der-wiener-kunst>
(Alexandra Matzner in: Texte zu Kunst und Kultur)97

Abb. 10: VALIE EXPORTs Zeichnung *Identität* aus dem Jahr 1973.

Zugriff: 29.11.2014. Online-Archiv:

[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[cat\]=80&tx_ttnews\[pointer\]=1&tx_ttnews\[tt_news\]=2172&tx_ttnews\[backPid\]=22&cHash=02ddba72b6](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[cat]=80&tx_ttnews[pointer]=1&tx_ttnews[tt_news]=2172&tx_ttnews[backPid]=22&cHash=02ddba72b6) 105

Abb. 11: VALIE EXPORTs ...*remote...remote...passagen* in der Ausstellung *Zeit und Gegenzeit* im LENTOS Museum in Linz (2010).

Zugriff: 29.11.2014. Online-Archiv: http://www.lentos.at/html/de/688_691.aspx106

Abb. 12: Nachbau des Drahtgestells aus EXPORTs *HYPERBULIE*. Zugriff: 30.11.2014.

Online-Archiv: <http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/export.html> 110

Abb. 13: Marina Abramović in ihrer zweiten Pose in *Aktionshose: Genitalpanik*, 2005.

Zugriff: 25.10.2014. Online-Archiv: <http://www.balkon.hu/2005/09nyc.html> 118

Abb.14: VALIE EXPORTs *Aktionshose: Genitalpanik* aus dem Jahre 1969. Aufgenommen von Peter Hassmann. Zugriff: 25.10.2014. Online-Archiv:

[http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1963&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=3b4ac34ffa](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1963&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=3b4ac34ffa)..... 119

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Prof. Marschall für ihre freundliche und hilfsbereite Art bedanken. Sie war mir stets mit ihren konstruktiven Vorschlägen eine große Inspiration und Hilfe.

Ein besonderer Dank gilt auch meinen fleißigen Korrekturlesern: Wladi, Gerd und Nina, die jedem Fehler auf der Spur waren.

Den littlebits in Köln danke ich für die Möglichkeit meine Diplomarbeit im schönsten Büro der Stadt zu schreiben.

Abstract

Performancekunst ist eine ephemere Kunstform, die nach ihrer Aufführung in Vergessenheit zu geraten droht. Performancetheoretiker wie Peggy Phelan sehen in der Eigenschaft der Flüchtigkeit die wahre Qualität von Performancekunst. Jede Form der Medialisierung und Dokumentation würde ihrer Meinung nach das Ereignis verfälschen. Diese Theorien sagen aus, dass Performancedokumente nicht fähig sind einen Ablauf einer Performance genau wiederzugeben und vor allem seien sie nicht in der Lage Emotionen, Atmosphäre und die ästhetische Erfahrung zu vermitteln.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Dokumentarismen von Performancekunst und ihrer Repräsentation im musealen Raum. Es wird unter anderem ein Anliegen sein, die oben genannte Haltung zu entkräften und mithilfe von Philip Auslanders und Barbara Clausens Thesen in der Performancedokumentation nicht das Ende einer Kunstform zu sehen, sondern diese als Inspirationsquelle und Wissensaneignung zu verstehen. Am Beispiel der Performance- und Medienkünstlerin VALIE EXPORT und ihrem Medieneinsatz, soll das künstlerische und inspirierende Potenzial von Performancedokumentationen deutlich werden. Hierzu wird neben dem künstlerischen Schaffen von EXPORT auch die Repräsentation ihrer Kunst innerhalb eines musealen Rahmens in Augenschein genommen. Es gilt EXPORTs Einsatz von Fotografie und Medien innerhalb ihrer performativen Kunst zu untersuchen und einen dokumentarischen oder künstlerisch-produktiven Ansatz zu definieren. Es werden folgende Werke herangezogen, um EXPORTs Umgang mit Fotografie zu untersuchen: die entstanden Fotografien während ihrer Aktion *TAPP und TASTKINO* sowie *Kontext-Variationen: Zustandsveränderungen – Bedeutungsveränderungen*. Im Kapitel zu ihren Videoarbeiten dienen *...Remote...Remote...* und die Videoaufzeichnungen zu *HYPERBULIE* und *ASMIE* als Untersuchungsgegenstände. Das Ergebnis dieser Untersuchung wird mit den Begriffen der „Authentizität“ und „Inszenierung“, zwei sich gegenseitig ausschließende Begrifflichkeiten, konfrontiert. Folgende Fragen sollen hierbei Hilfestellung leisten, um deutlich zu machen, dass eine Performance nach ihrer Aufführung nicht bloß zu einer bild- und objekthaften Kunstform im Museum degeneriert:

Kann ein performatives Ereignis authentisch durch ein Medium repräsentiert werden? Sind Fotografie und Video in der Lage einen gesamten Ablauf einer Performance wiederzugeben und können sie somit als adäquates Dokumentationsmedium dienen? Und nicht zuletzt, wie verändert sich der Rezeptionsakt zwischen Dokument und Rezipient?

Lebenslauf

Lisa Micka

geboren am 07.12.1988 in Hamm, Deutschland

Bildungsweg

1995-1999	Grundschule Kappenbusch, Hamm
1999-2008	Galilei-Gymnasium, Hamm Biologie Leistungskurs, Kunst Leistungskurs
2008-2015	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Berufs- und Praxiserfahrung

02/2010 – 04/2010	Praktikum am Düsseldorfer Schauspielhaus ▪ Theaterpädagogik
07/2010 – 09/2010	Praktikum in der Galerie „meisterschueler“, Berlin ▪ Pressearbeit
01/2012 – 03/2012	Praktikum in der Galerie „meisterschueler“, Berlin ▪ Künstlerbetreuung
05/2014 – 07/2014	Praktikum im Produktionsbüro „littlebit“ für zeitgenössische Musik, Köln ▪ Projektorganisation und Projektdurchführung
08/2014	Mitarbeit im Produktionsteam der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt ▪ Festivalorganisation ▪ Proben- und Konzertbetreuung