



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Strategien der Archivierung –
Performances an der Grenze zur Bildenden Kunst“

Verfasserin

Hanna Ute Keßler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei meinen Lektorinnen Kathrin Fink und Susanne Unah!

Michael Gülzow danke ich herzlich für die vielen Pausen-Dart-Matches!

Ulrike Wirth danke ich herzlich für ihre Mitleidenschaft in der Bibliothek!

Daniela Zahlner und Christian Groß danke ich für Gespräche, die ein bisschen Klarheit in meinen Kopf gebracht haben!

Meiner Mutter danke ich herzlich für ihre moralische Unterstützung und dafür, mir trotzdem zugehört zu haben, obwohl sie das Thema furchtbar langweilt!

Meinen Eltern danke ich für die langen Jahre der finanziellen Unterstützung!

Danke!

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	3
1. Einleitung.....	7
2. Jiří Kovandas frühe Aktionen (1976-1978).....	9
2.1. Darstellung.....	9
2.2 Künstlerische Strategien.....	13
2.3. Dokumentation oder Kunstwerk? Über Performancedokumentation.....	18
3. Marina Abramović – <i>Seven Easy Pieces</i> (2005).....	27
3.1. Darstellung.....	30
3.2. Künstlerische Strategien – Analyse.....	37
3.3. Zur Praxis des Reenactments:.....	46
4. Rabih Mroué – <i>Make me stop smoking</i> (2006).....	56
4.1. Darstellung.....	60
4.2. Künstlerische Strategien.....	63
4.3. Performing Archives.....	69
5. Zusammenführung.....	73
6. Literaturverzeichnis.....	76
7. Abbildungsverzeichnis.....	85
Abstract.....	86
Curriculum Vitae.....	87

1. Einleitung

Der Kunsthistoriker Hal Foster stellte 2004 den Trend innerhalb der zeitgenössischen Kunst fest, dass sich Künstler in ihren Arbeiten vermehrt mit den Themen Archiv und Archivierung auseinandersetzen. Die „Künstler-als-Archivare“ beschäftigen sich in ihren Arbeiten vor allem mit dem bestehenden Verhältnis von Archiv und Macht, Geschichtsschreibung, und Wissensproduktion. Dabei verwenden sie das Archiv oder Archivierungsstrategien als Mittel, um damit gängige mit Archiven verbundene Strukturen zu destabilisieren.

Die vorliegende Diplomarbeit beleuchtet anhand von drei Beispielen aus dem Bereich Performance verschiedene Archivierungsstrategien dieser Kunstform.

Während mein erstes Beispiel dazu dient, das Verhältnis von Ereignis und Dokumentation näher zu beleuchten, betrachte ich darauf aufbauend bei den folgenden zwei Beispielen je eine konkrete Archivierungsstrategie und deren spezifisches Potential.

Die Beispiele sind dabei so ausgewählt, dass sie selbst schon ein Bewusstsein für ihre mediale Verfasstheit zeigen und diese mehr oder weniger direkt zum Thema machen. Die Frage ist dabei auch, wie und ob sich Performances archivieren lassen und wie Performances zu (ihren) Dokumenten stehen. Der natürliche Widerspruch, der sich zwischen den Begriffen Archiv und Performance aufzutun scheint, wird so versucht aufzuheben. Die Fragestellung der Dokumentierbarkeit ist auch insofern interessant, als die materiellen Überreste oft die einzigen Informationsquellen sind, über die das vergangene Ereignis für ein größeres Publikum zugänglich ist, als demjenigen Publikum, das während des Ereignisses physisch anwesend war. Macht es einen Unterschied, wie und ob ich selbst die Performance erlebt habe?

Neben der Archivierbarkeit sollen aber vor allem auch Beispiele zur Sprache kommen, die Archivierungsstrategien zur künstlerischen Methode machen und so gewordene Strukturen auf ihre Wirksamkeit befragen.

Zunächst betrachte ich anhand der Ende der 1970er Jahre stattfindenden Aktionen des tschechischen Künstlers Jiří Kovanda das Verhältnis von Dokumentation und Ereignis. Danach wende ich mich den *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović (2005) zu und untersuche daran die Versuche, dem

vergangenen Live-Ereignis mit einem neuen Live-Ereignis mithilfe des Reenactments beizukommen und beleuchte das Reenactment als künstlerische Strategie. Mithilfe der Performance *Make me stop smoking* des libanesischen Künstlers Rabih Mroué nehme ich das Phänomen des performativen Archivs in den Blick.

Mein persönlicher Zugang zu den drei Beispielen war dabei ein je unterschiedlicher: die Arbeiten von Jiří Kovanda habe ich nur über Ausstellungskataloge sowie Bild- und Textmaterial kennengelernt, im Fall von Marina Abramović stand mir darüberhinaus und Film- und Tonmaterial zur Verfügung, der Arbeit von Rabih Mroué habe ich zusätzlich leibhaftig beigewohnt.

2. Jiří Kovandas frühe Aktionen (1976-1978)

Im ersten Teil meiner Arbeit beschäftige ich mich mit den frühen A4-Aktionen des tschechischen Künstlers Jiří Kovanda. Im Zeitraum von 1976 bis 1978 führte dieser eine Serie von minimalistischen Aktionen, hauptsächlich im öffentlichen Raum Prags, durch. Mein Augenmerk wird dabei auf dem Verhältnis von Dokument und Performance in einigen ausgewählten Arbeiten liegen. Die Fotografien, die diese Aktionen dokumentieren, haben einerseits Zeugnischarakter, andererseits konstituieren sie oft erst die Performance.

Für die Betrachtung meines Themas ließen sich sehr viele Arbeiten Kovandas heranziehen, da Kovandas Arbeiten oftmals performativen Charakter aufweisen, hier habe ich mich auf wenige sich formal ähnelnde beschränkt. Jiří Kovanda weicht den Begriff der „Bildenden Kunst“ auf, durch den Einbezug seines Körpers (oder dessen Abwesenheit) oder die Verwendung von leicht verfügbaren Alltagsmaterialien, wie verderblichen Nahrungsmitteln (Salz, Zucker, Kekse..) oder Tische, Stühle oder Garn beispielsweise. Durch diese quasi unsichtbaren Aktionen spielt er auch mit dem Vertrauen der Ausstellungsbesucher. Sie können nicht wissen, ob die Fotos tatsächlich zum angegebenen Zeitpunkt entstanden sind, ob tatsächlich die Wurst in der Mauer ist oder die 99 Tschechischen Kronen sich hinter der einen sichtbaren verbergen.¹ Im Folgenden werde ich drei Aktionen vorstellen.

2.1. Darstellung

Die Arbeiten, die ich ausgewählt habe, sind *Divadlo (Theater)*, *Schovávám Se (I Hide)*, und *Kontakt (Contact)*.² Der Künstler bezeichnet die Arbeiten selbst als „Aktionen“ (im Gegensatz zu Performances, Interventionen, Happenings o.ä.), ich werde seine Terminologie hier beibehalten.³

1 Zitierte Arbeiten: *Walled Sausage*, 7. Oktober 2002, CO14 Gallery Prag; *One Hundred Czech Crowns*, 2006, Heretic & Co, Dům Umění Města Brna, Brno

2 Ich werde die ins Englische übersetzten Titel der Aktionen verwenden.

3 Vgl. Gespräch zwischen Hans-Ulrich Obrist und Jiří Kovanda in: Havránek, Vit (Hg.), *Jiří Kovanda*, Zürich: tranzit & jrp|ringier 2006. S.105-109. S.106

"DIVADLO"

listopad 1976
Praha, Václavské náměstí

Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře.
Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích
netušil, že sleduje "představení".



Abb. 2: Beispiel für die Dokumentation von Jiří Kovanda – *Divadlo (Theater)* 1976 (hier verkleinert) (Quelle: <http://www.galerieluxfer.cz/archiv/kdo-vystavoval-v-luxferu/jiri-kovanda/> Zugriff am 29.1.2015)



Abb. 1: Jiří Kovanda – *Schovávám Se (I Hide)* 1977 (Quelle: <http://www.pomeranz-collection.com/?q=node/216> Zugriff am 29.1.2015)



Abb.3: Jiří Kovanda – *Kontakt (Contact)* 1977 (Quelle: <http://magazyn.o.pl/2009/europa-srodkowa/kovanda-jiri-contact-september-3-1977-01/> Zugriff am 29.1.2015)

Theater fand im November 1976 auf dem Wenzelsplatz in Prag vor dem Nationalmuseum statt und ist eine der frühesten Aktionen dieser Art. Jiří Kovanda folgt dabei einem zuvor erdachten Skript, d.h. Gesten und Bewegungen sind choreografiert und dabei so ausgewählt, dass Passanten die 'Performance' nicht als solche durchschauen. Die nachträgliche Beschreibung lautet dementsprechend: „Theater. I follow a previously written script to the letter. Gestures and movements have been selected so that passers-by will not suspect that they are watching a 'performance'.“⁴ Auf den Schwarz-Weiß-Fotos, die von dieser Aktion existieren, sieht man den Künstler also an einem Geländer vor einer Straße stehen und Alltagsgesten vollziehen, wie zum Beispiel sich an der Nase zu kratzen, die Beine zu überkreuzen, die Haare hinter die Ohren zu streichen und nach links und rechts zu schauen, während im Hintergrund Autos vorüberfahren und

4 Ebd. S.46

Passanten das Bild kreuzen. Wie lange die Aktion gedauert hat, ist nicht überliefert, die meisten der Aktionen dauerten jedoch nur wenige Minuten.⁵

In *I Hide*, das im September 1977 stattfand, versteckte sich der Künstler an verschiedenen Orten auf einer Prager Straße. Man sieht ihn hinter Straßenlaternen und Mülltonnen kauern, in Hauseingänge oder Baustellenabsperungen gedrängt stehen – auch hier sieht man Passanten, die dem sich versteckenden Künstler (oder dem Fotografen) keine weitere Beachtung schenken. Die Bilder sind von der gegenüberliegenden Straßenseite aus fotografiert.

In *Contact*, ebenfalls im September 1977 stattgefunden habend, ging Jiří Kovanda auf dem Bürgersteig entlang und wählte seine Route dabei so aus, dass sein Körper im Vorbeigehen ihm entgegenkommende Fußgänger berührte. Auf den Fotos sieht man ihn in verschiedenen Situationen, darunter auch solche, in denen sich die Berührung wahrscheinlich auch ohne Intention ereignet hätte.



Abb. 4: Jiří Kovanda – *Untitled (XXX)* Übersetzung: „I Played a Recording of Bob Dylan's „I Want You“ From a Tape Player to a Group of Listeners Gathered Round 23. Februar 1978“ (Quelle: <http://www.pomeranz-collection.com/?q=node/216#flou> Zugriff am 29.1.2015)

Diese drei beschriebenen Aktionen zählen zu den sogenannten A4-Aktionen, die ihren Namen der Form ihrer Dokumentation verdanken. Auf Zetteln mit A4-Format stehen maschinengeschrieben der Titel der jeweiligen Aktion, das Datum und der genaue Ort des Stattfindens. Wenn die Aktion keinen Titel trägt, oder der Titel und das Bild nicht selbsterklärend genug sind, gibt es, wie im Fall von *Theater*, auch noch eine kurze Beschreibung der Aktion. Darunter finden sich die Fotos der Aktion, meist ein bis zwei, oder der Hinweis, dass die Aktion eben nicht dokumentiert wurde (siehe Abbildung 4).

5 Vgl. Jeřábková, Edith, „Ein Blick auf Jiří Kovanda“, in: *Jiří Kovanda. White Blanket*, Katalog zur Ausstellung in der Secession, Wien 30.4.-20.6.2010, Berlin: Revolver Publishing 2010. S.5-23. S.8.

Der Beschreibungstext ist dabei so ausgewählt, dass er so präzise und schlicht wie möglich ist, was auch heißt, dass der Text unpersönlich und unemotional verfasst sein soll. Auf die Frage, was die Form der Dokumentation determinieren würde, gibt Kovanda in einem Gespräch mit Hans-Ulrich Obrist an: „Naturally, someone else took the pictures and the text was chosen in such a way as to be as concise as possible, without any emotional content, as neutral as possible. I didn't write the texts out by hand, which is connected with what I was just saying: that I wanted it to be as cool, as impersonal, as possible.“⁶ Der Fotograf der Aktionen war ein Freund Kovandas, der Amateurfotograf Pavel Tuč, mit dem Kovanda auch im November 1976 die erste gemeinsame Ausstellung dieser Aktionsfotografien in der Studentengalerie Mospan in Warschau hatte. Nach 1978 ist es dann Kovanda selbst, der die Spuren seiner Aktionen dokumentiert.

Etwa seit den 2000er Jahren hat Kovanda zwar wieder angefangen Aktionen durchzuführen, jedoch gibt er selbst an, dass ihm die Präzision der Dokumentation heute nicht mehr so wichtig ist wie bei den früheren Arbeiten aus den 1970ern. Das könnte vor allem daran liegen, dass der Informationsfluss in der tschechischen Kunstszene vor allem indirekt, über Dokumente, Zeitschriften, Ausstellungskataloge funktionierte, da man vor allem als Künstler vorsichtig sein musste, sich nicht offen gegen die kommunistische Führung zu stellen. In einem Gespräch zwischen Jiří Ševčík und Georg Schöllhammer über Jiří Kovanda bemerkt der Theoretiker und Kurator Ševčík: „Except for the artists who could travel, information existed in the 1970s and early 1980s in the form of narration and as documents, samizdat, catalogues and literature.“⁷ Kovanda reiste in den 1970ern oft nach Polen, das im Gegensatz zu der konservativen Tschechoslowakei eine viel freiere Kunstszene hatte und einen besseren Zugang zu Informationen über das Geschehen der internationalen Kunstszene bot.⁸ So lernte er auch die Arbeiten von zeitgenössischen amerikanischen Künstlern wie Vito Acconci, Chris Burden und Dennis Oppenheim kennen – Einflüsse, die in Kovandas Aktionen sichtbar sind.⁹ Bezeichnenderweise fand auch die erste Ausstellung seiner Aktionsdokumentation 1976 in einer Warschauer Galerie statt und nicht in seiner Heimatstadt Prag. Zurück in Prag arbeitete er zwar eng zusammen mit tschechischen Vertretern der Body Art, wie Petr Štembera, Jan Mlčoch und Karel Miler (Kontakte, die er ebenfalls erst über den Umweg nach Polen bekam), dennoch unterscheiden sich Kovandas Aktionen erheblich von denen der genannten – anders als Štembera verzichtet Kovanda bewusst auf den Einsatz von Requisiten,

6 Havránek, Vít (Hg.), *Jiří Kovanda*, Zürich: tranzit & jrp|ringier 2006. S.112

7 Havránek, Vít (Hg.), *Jiří Kovanda*, Zürich: tranzit & jrp|ringier 2006. S.112
8 Vgl. Kovanda, Jiří/Jan Maňcuska, „Jiri Kovanda“ in: *Frieze*, Vol 113, März 2008
http://www.frieze.com/issue/article/jiri_kovanda/ Zugriff am 5.12.2014

9 Vgl. Havránek, Vít (Hg.), *Jiří Kovanda*, Zürich: tranzit & jrp|ringier 2006. S.106

oder wenn Materialien verwendet werden, müssen diese vor allem leicht verfügbar sein. Arbeiten der Vertreter der Fluxus-Bewegung, wie z.B. die Happenings des Polen Milan Knížáks kritisiert er als zu theatral. Die Vorgaben und Prämissen Kovandas sind andere – „Kovanda“, so schreibt Edith Jeřábková „ist fest davon überzeugt, dass Kunst keiner künstlerischen Mittel bedarf – sie kann aus allem geschaffen werden und somit auch aus dem, was sich in unserer nächsten Umgebung befindet.“¹⁰ Während die Vertreter der Body Art ihre Körper zum Material machen, gleichen die frühen Aktionen Kovandas, trotz Einsatz seines Körpers, eher sozialen Experimenten. Auch allzu aggressive oder autoaggressive Aktionen, wie z.B. viele Performances des Wiener Aktionismus beispielsweise lehnt er ab. Stattdessen setzt er auf kleinste Irritationen und Verschiebungen.

Im nächsten Abschnitt werde ich versuchen einige immer wiederkehrende Elemente in Kovandas Schaffen zu skizzieren. Auf die Form der Dokumentation werde ich zu einem späteren Zeitpunkt noch einmal zurückkehren.

2.2 Künstlerische Strategien

Beim Nachdenken über diese Arbeiten fällt auf, wie subtil und liebevoll sie sind. Anders als viele seiner Zeitgenossen zum Beispiel des Wiener Aktionismus' oder auch befreundete tschechische Vertreter der Body Art wie Petr Štembera, deren Arbeiten sich durch Aggressivität, Autoaggressivität oder bedeutungsschwangere Symbolistik auszeichnen, setzt Kovanda auf kleinste Irritationen und Verschiebungen. Kovanda vertritt einen klaren Standpunkt in Bezug auf diese Art von Performances: „I never liked the European performance artists and of those in Prague, I was least drawn to Petr Štembera. I was put off by the more aggressive elements in their art.“¹¹

Auch die Theatralität und Aufgesetztheit vieler Arbeiten dieser Zeit, vor allem die der Fluxusbewegung, lehnt er für sich ab. So verwundert es nicht, dass sich gerade die Aktion *Theater* dadurch auszeichnet, dass sie eben nicht theatral ist, sondern im Gegenteil versucht, so untheatral wie möglich zu sein.

Hier zeigt sich auch ein anderes wiederkehrendes Motiv in Kovandas Schaffen: Oftmals entbehren sie nicht eines humoristischen, sogar parodistischen Elements. Wo bei den Zeitgenossen eigenes und fremdes Blut fließt, passiert bei Kovandas Aktionen bewusst wenig. Wenn er sich bei *Theater*

10 Jeřábková 2010. S.9

11 Havránek 2006. S.105 – an anderer Stelle nennt er die Wiener Aktionisten „out of bounds“ (S. *frieze* Interview: Kovanda/Mančuška 2008)

vollkommen unauffällig (und untheatral) verhält oder einer Hand voll Flusswasser von der einen Flussstelle zur anderen hilft, gefallenes Laub mit Doppelklebeband auf den Waldboden klebt, oder auf diesem feinsäuberlich ein Häufchen aus Nadeln und Nägeln zusammenträgt, das sich auf der Schwarzweißfotografie von seiner Umgebung kaum unterscheidet – immer hat man den Eindruck, sie geschähen mit einem leichten Augenzwinkern und versuchten die gegebenen Möglichkeiten auszuloten, ohne dabei Grenzen zu sprengen. Dennoch ist es keine Ironie, die aus einer verbitterten Einstellung heraus entstanden ist – die Art wie Kovanda in seinen Aktionen und Installationen mit Menschen und Dingen umgeht, bleibt immer sorgfältig fürsorglich und liebevoll vorsichtig. Selbst diejenigen Aktionen, bei denen er im wörtlichsten Sinne Zusammenstöße erzeugt, wie *Contact* beispielsweise, zeichnen sich nicht durch Aggressivität aus.

Bei der Aktion *Theater* wird eine andere wiederkehrende Strategie deutlich: der Raumbezug. Immer ist der Raum eine bewusst gewählte Größe und wird in die Aktion eingebunden. Hier wirkt die Aktion wie ein Kommentar auf den Ort, an dem sie stattfindet. Die Räume der Aktionen lassen sich in drei Gruppen aufteilen: Zum einen, und dazu gehören die meisten, diejenigen, die im öffentlichen urbanen Raum stattfanden (alle drei von mir gewählten Beispiele fallen in diese Kategorie), dann solche, die sich in Lagerhallen oder Wohnungen unter dem Beisein (und teilweise Einbezogenheit) von Freunden und Bekannten ereigneten und diejenigen, die in Wohnungen unter Ausschluss von Publikum oder Besuchern erfolgten.¹²

Mit der Durchführung seiner Aktionen verändert Kovanda gleichzeitig den Raum, auch wenn es sich in den meisten Fällen um eine temporäre Veränderung handelt. Er dehnt seine Aktionen nicht über einen langen Zeitraum aus, sondern beendet seine Ausführung sobald die zugrundeliegende Anweisung zu seiner Zufriedenheit erfüllt wurde. Aber nicht nur bei seinen Aktionen, bei denen er noch selbst auf den Fotos zu sehen ist, sondern auch bei den darauffolgenden Installationen, die auch meist außerhalb von Galerien und Artspace 'erbaut' wurden, ist die Veränderung des Raumes flüchtig. So ist zum Beispiel die Installation *Sugar Tower*, eine Aktion/Installation aus dem Jahr 1981, bestehend aus einem Zuckerwürfelturm, aufgestellt an dem Burgwall Vyšehrad in Prag, den äußeren Umständen ausgesetzt und bis jetzt längst der Witterung, hungrigen Kleintieren, oder ähnlichem zum Opfer gefallen.

Diesen Installationen haftet der Charakter der Aktionen noch an. Sie wirken eher wie eine logische Fortführung der Aktionen und die Dokumentation portraitiert hier nur die Spuren der Aktion, statt

12 Vgl. Havránek 2006. S.117

den ausführenden Künstler.

An *Sugar Tower* zeigt sich ein weiteres Motiv, das bei Kovanda immer wieder auftaucht und in der Aktion *I Hide* sogar ausdrücklich und persönlich geschieht: das Verstecken und dessen Pendant des Entdeckens, denn so Kovanda selbst: „In den meisten Fällen ging es überhaupt nicht darum, irgendetwas perfekt oder erfolgreich zu verstecken. Was versteckt ist, muss gefunden werden, damit die Bedeutung des Verbergens zutage gefördert wird.“¹³ Bei *I Hide* sind es zumindest der Fotograf und dessen Kamera, die Kovanda entdecken. Bei *Sugar Tower* setzt es einen aufmerksamen Passanten voraus, das Türmchen zu erspähen.

Verwandt damit ist das Motiv der Unsichtbarkeit/Sichtbarkeit, das allen Aktionen eigen ist. Im Moment ihres Stattfindens nur für äußerst aufmerksame Passanten zu entdecken – und selbst dann oft nicht als künstlerische Arbeit zu entziffern, sondern möglicherweise wird Kovanda als aufdringlicher Mitmensch, wie im Fall von *Contact*, oder als seltsamer Kauz wie im Fall von *I Hide* wahrgenommen – werden sie erst in der Galerie sichtbar. Natürlich unterscheiden sich die Grade der Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Aktionen wie *Theater* oder auch *Untitled (Waiting for someone to call me)* (18. November 1976), bei der Kovanda vor einem Telefon in einer Wohnung sitzt und auf Anrufe wartet, sind mehr oder weniger komplett unsichtbar. Indem Kovanda in *Theater* ein alltägliches Verhalten ausstellt, macht er es so zu etwas Besonderem und damit Nichtalltäglichem.

Dass Kovandas Verhalten während der Aktionen nur minimal alltagsabweichend ist und nicht zwangsläufig als abnorm auffällt, hat in seinem Fall auch eine politische Dimension – in der restriktiven Tschechoslowakei der 1970er Jahre war durch den Sowjet-Sozialismus die persönliche Freiheit des Einzelnen eingeschränkt und die Gefahr durch den Staat überwacht zu werden groß. Die Subtilität der Abweichungen könnte in Kovandas Fall als ein leiser Akt der Rebellion gedeutet werden. Die Grenzen der persönlichen Freiheit auslotend und erweiternd, aber dennoch im Rahmen des Erlaubten zu bleiben, ist nur eines der Charakteristika dieser Aktionen.

Weiterhin fällt auf, dass die Aktionsfotografien Kovandas in Aufbau und Form den Überwachungsfotografien der tschechoslowakischen Staatssicherheit (Státní bezpečnost, kurz StB – das tschechische Pendant zu Ministerium für Staatssicherheit der DDR) gleichen. Bei beiden

13 Jeřábková 2010. S.16

handelt es sich um Schwarzweißfotografien des gleichen Formats, auf denen scheinbar willkürliche Schnappschüsse einer (oder mehrerer) Person zu sehen sind.

Aber obwohl die Aktionen durchaus (und besonders im Nachhinein) eine politische Dimension aufweisen, wehrt sich Kovanda gegen eine ausschließlich politische Interpretation seiner Arbeiten und bestreitet auch eine politische Motivation. „Niemals sei es ihm um die Kritik an den politischen Verhältnissen gegangen, seine ästhetische Motivation lasse sich vielmehr daran festmachen, persönlichen Gefühlen und Zuständen Ausdruck zu verleihen und ein soziales Experiment durchzuführen, in dem Grenzen ausgelotet und überschritten werden.“¹⁴

Was in den Aktionen immer wieder behandelt wird, ist die Sehnsucht nach zwischenmenschlichem Kontakt, die in den Aktionen immer wieder auf die Probe gestellt und ultimativ enttäuscht wird, – selbst die Aktion *Attempted Acquaintance* (19. Oktober 1977) „*Attempted Acquaintance. I invited some friends to watch me trying to make friends with a girl.*“, bricht Kovanda nach 20-30 Minuten ab, weil er sich nicht traut jemanden anzusprechen.¹⁵ So geht es auch in *Contact* nicht um die Herstellung einer dauerhaften Annäherung. Kovanda erklärt später selbst, dass seine Aktionen

„contain a longing for contact, overcoming the barriers which surround us, but at the same time they have been set up in such a manner that true contact is impossible. [...] The act of overcoming barriers is a truly violent one: it is not done by both parties, but is a unilateral activity. That means that in one second, the other person feels threatened and withdraws even more. So these performances were more about those barriers about true contact.“¹⁶

Immer präsentiert Kovanda in seinen Aktionen eine Geschichte und lässt diese gleichzeitig unvollendet.

Ein bereits kurz zur Sprache gekommenes Motiv der Aktionen ist deren Simplizität. Diese zieht sich nicht nur durch die frühen Aktionen, sondern durch Kovandas gesamtes Schaffen. Nicht nur der Einsatz von leicht verfügbarem Material, auch die Einfachheit des Eingriffs betont Kovanda immer wieder, hier in einem Interview mit Edith Jeřábková:

„Es sollte nie zu kompliziert sein; am zufriedensten war ich, wenn die Verschiebung nicht offensichtlich aber gleichzeitig sehr wirkungsvoll war. Je schlichter und einfacher eine Aktion ist, desto besser. Ich bin glücklich, wenn Kunst zugänglich ist, unterhaltsam im besten Sinne des Wortes, keines speziellen Sachverständes bedarf, einfach da ist, für

14 Ebd. S.6.

15 Kemp-Welch, Klara, *Antipolitics in central European art: reticence as dissidence under post-totalitarian rule ; 1956 – 1989*, London [u.a.]: Tauris 2014. S. 207.

16 Kovanda zit. nach ebd. S. 206.

alle, die sie sehen wollen.“¹⁷

Kovanda, der selbst nie eine Kunstschule besucht hatte, sondern als Quereinsteiger zur Kunst kam, ist dahingehend wahrscheinlich besonders sensibilisiert, auch wenn er seinerseits über großes Kunstwissen verfügt. Er arbeitete lange im Lager der Nationalgalerie in Prag und konnte die Kataloge auswendig.¹⁸

Sowohl bei *Contact* als auch bei *I Hide* ist eine weitere wichtige Strategie Kovandas auszumachen: Er arbeitet nicht nur bei diesen beiden Aktionen mit der Erzeugung von Irritation und Verstörung. Dabei setzt er nicht auf extreme Schocktaktiken, wie die Dadaisten beispielsweise, sondern erzeugt mit seinen kleinen Verschiebungen, wie schon im obigen Zitat anklingend, provozierende kleine Hindernisse für die Wahrnehmung. „Meine Konzepte funktionieren nur, wenn etwas von einer Routine abweicht, wenn es höchst unpassend ist.“¹⁹ Es verwundert nicht, dass Kovanda auch Marcel Duchamps mit dessen Ready-Mades als Einflussquelle nennt. Besonders die Installationen gleichen kleinen Ready-Mades.

Das letzte Kennzeichen, das ich in diesem Abschnitt ansprechen möchte, ist die formale Strenge und beinahe bürokratische Präzision mit der Kovanda arbeitet. Wie ein Wissenschaftler hält er die Ergebnisse seiner sozialen Experimente im Bild, mit genauer Beschriftung / Versuchsbeschreibung, Zeit und Ort fest. Die Verwendung von anweisungsähnlichen Texten mit performativem Potential könnte von jedem jederzeit wiederholt werden.

Dabei war Kovanda nicht der erste und einzige, der diese Form der Dokumentation für seine Arbeiten wählte. Ein ikonisches Foto mit knappem Beschreibungstext als Dokumentationsform hat sich so schon mit früheren Performances, z.B. mit Chris Burdens Performances *Shoot* oder auch *Trans-fixed* etabliert. Dennoch zeichnet sich Kovandas Dokumentation besonders durch ihre Selbstreflexivität aus. Hier wird schon das Medium der Fotografie in die Arbeit mit einbezogen. In einer Email-Konversation zwischen Vít Havránek, Pawel Polit und Igor Zabel bemerkt Zabel:

„[...]Kovanda's work illustrates the complex relations between action, documentation, and audience – and thus between an actual situation and information about it – particularly well. His actions can be taken to be art because they've been documented. However, the documentation itself is not art, as Vit [Vít Havránek *Anm.d.V.*] pointed

17 Jeřábková 2010. S.19

18 Ebd. S.7

19 Ebd. S.19

out. Nonetheless, I think that, paradoxically, neither is the situation itself – that is to say the situation without the particular framework given by the artistic context. Therefore, I think that in this case the work of art is constituted – with the help of the documentation – in the viewer's relationship (involving reflection and perhaps even empathy) to a past situation. The relation to the past immediacy of a situation that's now lost and to the invisibility that we're made aware of, is, I think, a constitutive element of the work.“²⁰

Wie genau die Beziehung von Dokumentation und Performance in Kovandas frühen Aktionen zu sehen ist, werde ich im nächsten Abschnitt versuchen zu erörtern.

2.3. Dokumentation oder Kunstwerk? Über Performancedokumentation

Wann findet nun die Performance statt? Welche Rolle spielt die ursprüngliche Aktion, welche die Dokumentation? Kann man die Fotografien als eigenständige Kunstwerke sehen?

Konzepte der Ko-Präsenz, wie Erika Fischer-Lichte sie in ihrer *Ästhetik des Performativen* vorstellt, lassen sich hier nicht anwenden, da bei dem tatsächlichen Ereignis kein Publikum anwesend war.²¹ Im Gegenteil: Kovandas Aktionen waren von Anfang an für ein sekundäres Publikum gedacht, dasjenige der späteren Ausstellung der Fotografien. Auch Peggy Phelans ontologischer Ansatz scheitert hier. Wenn Performance, wie sie behauptet, ihre einzige Seinsweise in der Gegenwart hat und sie keine materiellen oder medialen Spuren hinterlässt, könnte man Kovandas Aktionen zusammen mit ihren reproduzierbaren Artefakten nicht als Performances klassifizieren.

Phelan schrieb Anfang der neunziger Jahre in ihrem einflussreichen und viel diskutierten Buch *Unmarked: The Politics of Performance*:

„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

20 Havránek 2006, S.117

21 Bei einigen Aktionen könnte man darüber streiten, ob die von Kovanda selbst eingeladenen Freunde als Publikum gelten können. Eigentlich ging es eher um die Diskrepanz zwischen denen, mit denen schon eine Beziehung besteht (seine eingeladenen Freunde, die eher als Zeugen fungieren) und denen, mit denen ein vorübergehender Kontakt hergestellt wird oder werden könnte (die Passanten), wie beispielsweise bei der Aktion *Attempted acquaintance* vom 19. Oktober 1977: „*Attempted Acquaintance. I invited some friends to watch me trying to make friends with a girl.*“ Für den Begriff der Ko-Präsenz von Fischer-Lichte vgl. Erika Fischer Lichte, *Ästhetik des Performativen*, suhrkamp 2373, Frankfurt a. M. 2004, S.126 [Siehe auch: Clausen, Barbara, *Performance: Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung. Babette Mangolte und die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst*, Dissertation Universität Wien 2010, S.74]

lessens the promise of its own ontology.“²²

Damit spricht sie sich für ein Performance-Verständnis aus, das der radikalen Präsenz verpflichtet ist. Distinktionsmerkmal der Performance sei ihr unmittelbares und ständiges Verschwinden.²³ Zwar handelt es sich bei Kovandas frühen Aktionen um einmalige Ereignisse, aber die Kommunikation, dass es sich um Kunst handelt, findet erst später in der Galerie statt oder aber beim Betrachten der Aktionsfotografien in einem Ausstellungskatalog.²⁴ Dazu Kovanda: „I think that the message that I was sending out was not intended for the people who were present when the actions happened, at the concrete moment they were taking place. The message was intended more for those who would read about them as actions.“²⁵ Interessanterweise spricht Kovanda selbst hier von einem „Lesen“ über die Aktionen, anstelle von zum Beispiel „Wahrnehmen“, das die Sinne noch mehr einschließen würde.

Das nochmalige Ausführen einer Performance sei zwar möglich, dennoch würde bereits die Wiederholung das Ereignis als ein vom Ersten verschiedenes markieren.²⁶ So betont Phelan die Einzigartigkeit des Moments und sieht die größte Stärke der Performance in deren Unabhängigkeit vom Reproduktionsprozess der Massenmedien. Auch das Schreiben über Performance könne, wenn es nicht mit Bedacht geschähe, diese Stärke abschwächen.²⁷ „Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.“²⁸

Dieser ontologische Ansatz Phelans wird von Theoretikern wie Rebecca Schneider, Philip Auslander, auf dessen Position ich im Folgenden noch genauer eingehen werde, Amelia Jones und anderen kritisiert, aber auch „die Arbeiten vieler Künstlerinnen und Künstler lassen sich mit ihrem Ansatz kaum zur Deckung bringen. Nur die wenigsten unter ihnen haben sich der Ökonomie der Reproduktion und Repräsentation strikt verweigert.“²⁹

22 Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York: Routledge 1993, S.146

23 Vgl. Umathum, Sandra, „Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.101-125. S.102

24 Vgl. dazu ein Interview mit Kovanda in der Zeitschrift *frieze* Kovanda/Mančuška 2008

25 Havránek S.106

26 Vgl. Phelan 1993. S.146

27 Vgl. Phelan 1993. S.149

28 Ebd. Phelan 1993. S.148

29 Ebd. Umathum 2012. S.103.

Rebecca Schneider, die mit ihrem Artikel *Performance Remains* direkt auf Phelans Theorie antwortet, argumentiert dafür, dass Phelan mit ihrem Ansatz in der westlichen Logik des Archivs verhaftet bleibt und diese somit fortschreibt. Schneider meint, das Verschwinden der Performance sei nicht gleich als Antithese zu dem, was bleibt zu begreifen. Im Gegenteil würden ja gerade die Überbleibsel durch das Verschwinden erst hervorgebracht:

„Thus we have become increasingly comfortable in saying that the archivable object becomes itself through disappearance – as it becomes the trace of that which remains when performance (the artist's action) disappears. This is trace-logic emphasizing loss – a loss that the archive can regulate, maintain, institutionalize – while forgetting that it is a loss that the archive *produces*.“³⁰

Sie argumentiert mit Bezug auf Derrida am Beispiel von historischen Kriegsschlacht-Reenactments für die Möglichkeit eines performativen Geschichtszugangs und alternativen Wissensformen und -vermittlungen, die Phelan mit ihrem Ansatz ausschließt.

„To read 'history' as a set of sedimented acts which are not the historical acts themselves but the act of securing any incident backward – the repeated act of securing memory – is to rethink the site of history in ritual repetition. This is not to say that we have reached the 'end of history', neither is it to say that history didn't happen, or that to access it is impossible. It is rather to resituate the site of any knowing as body-to-body transmission.“³¹

Schneider spricht sich hier für das Potential der Performance (und besonders auch des Reenactments) aus, als eine Art Gegengedächtnis zu fungieren: „To the degree that it remains, but remains differently or in difference, the past performed and made explicit as (live) performance can function as the kind of bodily transmission conventional archivists dread, a counter-memory almost in the sense of an echo [...].“³²

Sie spielt hier auf Foucault an, der wie Derrida für einen erweiterten Archivbegriff argumentiert hatte. Derrida spricht in seinem Vortrag *Dem Archiv verschrieben* vom 'archivierenden Archiv' und meint damit ein sich in einem ständigen Transformationsprozess befindliches Modell, das „sich dadurch auszeichnet, dass die medialen Rahmenbedingungen der jeweiligen Archivtechnik die Struktur des archivierten Inhalts beeinflussen: 'Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet.“³³ Die Dokumentation verändert den zu dokumentierenden

30 Ebd. Schneider 2012. S.144

31 Ebd. Schneider. 2012. S.145

32 Ebd. Schneider. 2012. S.146

33 Keßler, Hanna „Wir haben es einfach eingeboxt – Gedanken zu *Stockroom* als Gedächtnisraum“ in: *Allan Kaprow: Stockroom*, Katalog zur Ausstellung am Friedrichshof, Hg.v. Hubert Klocker. Zurndorf: Walther König Verlag 2013. S.74-75. S.74. ich zitiere hier Derrida. Ich werde in Bezug auf die Performances von Rabih Mroué noch einmal

Inhalt, sie transformiert ihn, nicht nur von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität – eine Performance wie *Blinks* von Vito Acconci, auf die ich gleich noch näher eingehen werde, wäre bereits durch die Verwendung einer Digitalkamera statt der verwendeten Analogkamera beispielsweise wesentlich verändert worden und hätte vielleicht durch die Verzögerung das Scheitern der Gleichzeitigkeit von Blinzeln und Drücken des Auslösers betont.

Besonders für *Seven Easy Pieces*, das ich im nächsten Kapitel bearbeiten werde, wird die Position Rebecca Schneiders interessant werden.

Durch Philip Auslander kommt in seinem Aufsatz *The Performativity of Performance Documentation* Kritik an Phelan aus einer anderen Richtung, derjenigen nämlich der Dokumente selbst. Er vertritt die Position, dass das Dokument selbst schon Ereignischarakter hat: Am Beispiel von zwei ikonischen Fotos, zum einen von Chris Burden's *Shoot* aus 1971, bei der sich Chris Burden in einer Galerie von einem Freund in den Arm hatte schießen lassen, und zum anderen von Yves Klein's *Leap into the Void*, das einen Sprung des Künstlers aus dem Fenster des 2.Stockes eines Wohnhauses zeigt, der im Gegensatz zu Burdens Schussperformance nie stattgefunden hat, unterscheidet Auslander zunächst zwischen dokumentarischer und theatralischer Performancedokumentation. Dabei beschreibe die dokumentarische Performancedokumentation, zu der auch das Foto von Chris Burdens *Shoot* gehört, die gängige Auffassung der Verbindung von Performance Art und deren Dokumentation, wobei das Dokument einerseits als Speicherort zur späteren Rekonstruktion, andererseits aber auch als Beweis des Stattfindens der von ihm dokumentierten Performance diene.³⁴ Das Dokument ist dabei dem Ereignis nachrangig, wobei, so Auslander, die Voraussetzung einer ontologischen Beziehung zwischen Ereignis und Fotografie stets eine ideologische sei, eine nämlich, die auf der Ideologie der Fotografie beruhe, wonach Fotos die Realität abbilden würden und ultimativ als Realitätssubstitut angesehen werden könnten.³⁵

Nach dieser Auffassung würde die Dokumentation nichts zur Performance hinzufügen oder abziehen, hier wäre die Dokumentation nur ein Mittel, um einen vergangenen Moment zugänglich zu machen. Dies ist eine Auffassung, die den *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović, die ich im nächsten Kapitel ausführlich diskutieren werde, zugrunde liegt, und die durch die darin gezeigten, auf der Dokumentation von vergangenen Performances basierenden Reenactments zur Anwendung

näher auf den Begriff des Archivs bei Foucault und Derrida eingehen.

34 Vgl. Auslander, Philip, „The Performativity of Performance Documentation“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.47-59; (Orig. „The Performativity of Performance Documentation“, *Performing Arts Journal (PAJ 84)*, 2006, Vol.28, No.3, S.1-10). S.47.

35 Vgl. ebd. S.48 – Auslander bezieht sich hier auf Roland Barthes und Don Slater

gebracht wird.

Der dokumentarischen setzt Auslander die theatralische Performancedokumentation entgegen, zu der diejenigen Fälle zählen, in denen die Performance nur für die fotografische oder filmische Aufnahme stattfand und bei denen das Ereignis der Performance nicht von wesentlicher Bedeutung ist. Hier ist also das Dokument dem Ereignis vorrangig: „The space of the document (whether visual or audiovisual) thus becomes the only space in which the performance occurs. [...] The image we see thus records an event that never took place except in the photograph itself.“³⁶ Zu dieser Kategorie der 'performed photography' gehört auch Yves Kleins *Sprung ins Leere*. Um den gewünschten Gesichtsausdruck zu erlangen, muss dieser den Sprung mehrmals wiederholen, und benutzt dabei ein Auffangnetz das nicht im späteren Bild zu sehen ist. Das Performancedokument entsteht hier erst in der Dunkelkammer.

Dabei seien diese beiden Kategorien bei näherem Hinsehen nicht so leicht voneinander zu trennen, denn auch die Beispiele, die sich für die dokumentarische Performancedokumentation finden lassen, wurden mehr oder weniger bewusst für die Kamera inszeniert. Amelia Jones, auf die sich Auslander auch bezieht, und die wie auch Auslander die Position vertritt, dass es keinen unvermittelten Zugang zu Kulturprodukten, explizit auch zu Performances der Body Art, geben könne, beschreibt ein Abhängigkeitsverhältnis von Performances und deren Dokumentation: „its [Werke der Performance Art, *Anm.d.V.*] dependence on documentation to attain symbolic status within the realm of culture.“³⁷ Auf das sich darin andeutende Paradox der Performance Art, einerseits nur „live“ seine Berechtigung zu haben, andererseits dem Bestreben der Performancekünstler, in Erinnerung zu bleiben, oder sich in den Kunstdiskurs einzuschreiben und damit auf Dokumentationsformen angewiesen zu sein, werde ich mit Sandra Umathum bei der Besprechung von *Seven Easy Pieces* noch einmal genauer eingehen.

Philip Auslander führt dann ein Beispiel an, das, wie Kovandas Aktionen, die Kategoriengrenzen von dokumentarischer versus theatralischer Performancedokumentation sprengt und argumentiert damit für die Performativität der Performancedokumentation. Hier bezieht er sich auf den Linguisten J.L. Austin und dessen 1955 in Harvard gehaltene Vorlesungsreihe *How to do things with words*.³⁸ John L. Austin hatte in seiner Theorie der Sprechakte zwischen konstativen und

36 Ebd. S.49

37 Jones, Amelia, „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, in: *Modern Art Culture. A Reader*, hg.v. Francis Frascina, London/New York: Routledge 2009. S.356-367. (Orig: „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“ in: *Art Journal*, 1997, Vol..56, Nr.4. S.11-18.) S.360.

38 Die Vorlesungsreihe wurde 1955 in Harvard gehalten und ist posthum als Buch erschienen: Austin, John.L (1911-

performativen Aussagen unterschieden. Konstative Aussagen sind solche, die einen Sachverhalt beschreiben, der bereits in der Welt ist, Aussagen also, die wahr oder falsch sein können, während performative Aussagen solche sind, die sich zwar äußerlich, also grammatikalisch nicht von Konstativen unterscheiden, die aber bereits Handlungscharakter haben, wie beispielsweise Versprechen (gängiges Beispiel ist das „Ja-Wort“ bei der Heirat), Ankündigungen oder Wetten. Die Äußerung zu tätigen, heißt damit bereits die Handlung zu vollziehen. Diese performativen Aussagen können nicht wahr oder falsch sein, sondern können wie Handlungen missglücken oder gelingen. Austin verlässt diese Zweiteilung wieder, weil sich zu viele Überlappungen und Ausnahmen darböten, und schlägt stattdessen eine Dreiteilung vor. So könne sich jede Aussage auf ihre lokutionäre (den Akt des Aussagens selbst), illokutionäre (die Funktion der Aussage) und perlokutionäre (den Effekt der Aussage) Dimension hin analysieren lassen.³⁹

Obwohl Austin selbst den Begriff des Performativen wieder verwirft, hat seine Theorie weitreichende Folgen und führt (durch die Kritik und die Erweiterungen von u.a. John Searle und Jacques Derrida, später dann von Judith Butler) zusammen mit Entwicklungen in der Anthropologie, auf die ich hier nicht weiter eingehen werde, in den 1980er/1990er Jahren zum „Performative Turn“ und mit Richard Schechner zur Entwicklung der „Performance Studies“.⁴⁰

Die Terminologie Austins benutzend, zieht Auslander in Bezug auf Performancedokumente folgenden Schluss:

„I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, *the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such.*“⁴¹

Damit argumentiert er dafür, die Forderung nach Authentizität bei der Bewertung von Dokumenten von Performances (ob nur im Bild stattgefunden habend, oder als in der Welt seiendes Ereignis) fallen zu lassen und plädiert so für einen anderen Stellenwert von Dokumenten.

1960)/ James O. Urmson [Hg.] *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955* Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 1962.

39 „[...]we perform a locutionary act, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to 'meaning' in the traditional sense. Second, we said that we also perform illocutionary acts such as informing, ordering, warning, undertaking, &c., i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform perlocutionary acts: what we bring about or achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising or misleading.“Austin 1962 Lecture IX, S.108

40 siehe z.B. Fischer-Lichte, Erika, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013.

41 Ebd. Auslander 2012 S.53.

Das von Auslander besprochene Beispiel, Vito Acconcis Performance *Blinks* aus dem Jahr 1969, ist besonders aufschlussreich für die Betrachtung von Kovandas Aktionen und ich werde im Folgenden einen Vergleich anstreben.



Abb. 5: Vito Acconci. *Blinks*, Nov 23, 1969, afternoon. Photo-Piece, Greenwich Street, NYV; Kodak Instamatic 124, b/w film. ©Vito Acconci (Quelle: Auslander 2012 S.52)

Es handelt sich bei *Blinks* um ein Beispiel, bei dem Performance und Dokumentation untrennbar verschränkt sind und die Performance selbst die Dokumentation hervorbringt. Acconci geht mit einer Kamera ausgestattet durch die Straßen New Yorks und versucht dabei nicht zu blinzeln. Jedes Mal wenn dieser Versuch (zwangsläufig) scheitert, will Acconci ein Foto schießen.⁴² Wie verhält sich hier die Fotografie zur Performance? Man sieht Acconci auf den Fotos nicht selbst blinzeln, sondern es sind verschiedene Straßenansichten New Yorks aus der Perspektive eines Fußgängers auf einer eher unbelebten Straße zu sehen. Der Betrachter des Bildes ist auch hier gezwungen, darauf zu vertrauen, dass die Aktion wie beschrieben ablief und es sich nicht um zufällig entstandene Fotos eines Spaziergangs handelt. Gleichzeitig ist man als Betrachter der Fotografien auf seine eigene Körperlichkeit zurückgeworfen: Denn es setzt ein extrem hohes Maß an

42 Die Anweisungen, nach denen Acconci sein Handeln ausrichtete, lauteten in diesem Fall: „Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.“ Vgl. Auslander 2012 S.51.

Selbstgewahrtheit voraus, einen so unbewusst ablaufenden körperlichen Reflex/Prozess wie das Blinzeln vorzusehen und ihn mit einem anderen körperlichen Prozess, dem Drücken des Auslösers eines Fotoapparats, zu verschränken. Auch hier ist Scheitern vorprogrammiert. Und obwohl der körperliche Prozess selbst nicht dargestellt ist, findet durch die mitgelieferte Beschreibung ein Moment der Übertragung statt. So findet die Aktion in der Imagination der Betrachter statt. Es geht hier nicht unbedingt um die Demonstration einer künstlerischen Aktion, sondern wie auch bei Kovanda geht es hier um einen diesmal nicht sozialen (Kovanda), aber um einen internen Prozess, mit dem experimentiert wird. Beiden Arbeiten ist ihr Experimentcharakter gemein.

In *Blinks* vermischen sich dokumentarische und theatrale Performancedokumentation. Einerseits bezeugen die Fotografien das Stattgefunden-Haben (zumindest eines Spazierganges) andererseits ist das Ereignis des Blinzeln ohne die zugehörige Fotografie unwichtig. Wie auch bei Kovanda konstituiert erst die Dokumentation des Ereignisses dieses als Performance. Dabei geht Acconci in *Blinks* noch weiter als Kovanda, hier ist das Ereignis des Blinzeln nicht sichtbar, sondern das Fotografieren ist integriert ins Konzept der Performance. Die Lücke im Sehfluss, das Blinzeln, wird hier im Idealfall durch die Analogfotografie geschlossen. Insofern findet das Ereignis des Schließens dieser Lücke auch bei *Blinks* nur auf dem Foto statt, um noch einmal die Bedingung für die theatrale Performancedokumentation heranzuziehen.

Auch bei Kovanda vermischen sich die beiden Dokumentationsformen. Kovandas 'Performance' aus *Theater* war für Passanten unsichtbar, aber im Raum der Dokumentation findet sie statt. *Blinks* wurde wie Kovandas Aktionen im öffentlichen Raum vom Künstler selbst durchgeführt und hatte wie die meisten der Aktionen Kovandas ebenfalls kein Publikum. Bei Kovanda gibt es hier im Gegensatz zu Acconci die Ausnahme des Fotografen, der als Eingeweihter das Stattfinden der Aktion festhält und bei einigen Aktionen lädt Kovanda Freunde ein, um der jeweiligen Aktion beizuwohnen. Wie auch die Fotografien von Kovandas Aktionen wären die Fotografien von *Blinks* ohne einen Beschreibungs-/Anweisungstext nicht lesbar, oder zumindest nicht in dieser Weise lesbar. Hier wird der Status von Performancedokumenten als Performativa besonders ersichtlich. Zwar hat Kovanda laut eigenen Angaben selbst nur diejenigen Aktionen dokumentiert (ob mit Foto oder ohne), die er auch durchgeführt hat, und diejenigen, die im Entwurf geblieben sind, nicht in seinen Katalog aufgenommen, aber nach dieser eben dargelegten Auffassung hätte gar keine Aktion stattfinden müssen. Die konzeptuelle Grundlage hätte hier genügt.⁴³

43 Ein Alternativkonzept für die Form dieser Diplomarbeit sah einen Katalog mit fiktiven Performance-Dokumenten,

Der Anthropologe Richard Bauman begreift seine Definition von „Performance“ als Kommunikationsangebot des Künstlers an ein Publikum, das durch dessen Interpretation zum Kollaborateur der Performance wird:

„Briefly stated, I understand performance as a mode of communicative display, in which the performer signals to an audience, in effect, 'hey, look at me! I'm on! watch how skillfully and effectively I express myself.' That is to say, performance rests on an assumption of responsibility to an audience for a display of communicative virtuosity. [...] In this sense of performance, then, the act of expression itself is framed as display: objectified, lifted out to a degree from its contextual surroundings, and opened up to interpretive and evaluative scrutiny by an audience both in terms of its intrinsic qualities and its associational resonances. [...] The specific semiotic means by which the performer may key the performance frame – that is, send the metacommunicative message 'I'm on' will vary from place to place and historical period to historical period. [...] The collaborative participation of an audience, it is important to emphasize, is an integral component of performance as an interactional accomplishment.“⁴⁴

Er spricht in diesem Zitat von der Verantwortung fürs Publikum – diese wird in beiden Fällen, sowohl bei Vito Acconci als auch bei Jiří Kovanda, erst für das sekundäre Publikum der Dokumentationsbetrachter genommen – die Künstler setzen den Rahmen und die Betrachter fügen in einem kollaborativen Akt ihre Interpretation hinzu.

Eine andere Archivierungsstrategie ist das Reenactment, die Re-Performance, die ich im nächsten Kapitel mithilfe von *Seven Easy Pieces* genauer betrachten möchte.

also (noch) nicht stattgefunden habender Performances vor..

44 Richard Bauman zitiert nach Auslander 2012. S. 53

3. Marina Abramović – *Seven Easy Pieces* (2005)

„Und ausgerechnet dort, wo die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Augenblicks gefeiert wurde, kehrt die Wiederholung ein, und macht aus Performance, was sie nie sein wollte: Theater.“⁴⁵

In ihrem monumentalen Werk *Seven Easy Pieces*, das 2005 im Solomon R. Guggenheim Museum in New York an sieben aufeinanderfolgenden Tagen für jeweils sieben Stunden täglich (immer von 17 Uhr bis Mitternacht) stattfand, reenactete die serbische Künstlerin Marina Abramović sechs ikonische Werke der Performance Art der 1960er und 1970er Jahre, darunter auch eines ihrer eigenen, und performte am siebten Tag ein neues, für diesen Anlass konzipiertes.

Im folgenden Kapitel werde ich dieses Event und insbesondere die Praxis des Reenactments als Archivierungsstrategie näher betrachten.

Zunächst sei erwähnt, dass ich nicht selbst in New York war um mir die Ausstellung – das Event – die Performance-Serie – das Happening *Seven Easy Pieces* anzuschauen oder es mitzuerleben, sondern mir standen nur die zahlreichen Dokumente zur Verfügung, die diese Ausstellung/Event/Performance-Serie/Happening produziert hat, um mir einen Überblick über die Geschehnisse im Guggenheim Museum zu verschaffen. Diese Dokumente reichen von einem umfangreichen Ausstellungskatalog, über einen von der eigens engagierten Filmemacherin/Künstlerin Babette Mangolte produzierten Dokumentationsfilm, und den Unmengen von Bildern, die im Netz oder in Publikationen kursieren, bis hin zu den vielen wissenschaftlichen Artikeln und Kritiken, die darüber im Nachhinein verfasst wurden (und die in Form von Texten wie meiner Diplomarbeit noch immer produziert werden). Auch die von Abramović zitierten Performances habe ich nur über deren Dokumentation kennen gelernt.

Abramović, ihrer selbst Pionierin der Performance Art, aber selbst keine der zitierten Arbeiten mit Ausnahme ihrer eigenen selbst erlebt habend, setzt sich in den *Seven Easy Pieces* nicht zum ersten Mal mit dem Thema Reenactment/Reperformance und damit einhergehend der Möglichkeiten der Archivierung von Performance Art auseinander. So unterstützt sie 2001 die Ausstellung *A little bit of History Repeated* in den Kunst-Werken Berlin, bei der Künstler wie Tino Sehgal, Tania Bruguera,

45 Roselt, Jens/Ulf Otto, „Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.7-11. S.11.

Trisha Connelly u.a. Re-Performances bekannter Performances darboten.⁴⁶

Auch bei ihrem Stück *The Biography Remix* aus dem Jahr 2004 werden einige ihrer früheren Arbeiten wieder aufgegriffen und von anderen Performern reperformt. Die *Seven Easy Pieces* sind 2005 ein Höhepunkt dieser Auseinandersetzung – hier versucht Abramović durch ihre systematische Vorgehensweise ein Exempel zu statuieren und Richtlinien dafür aufzustellen, wie Performance Art am Besten zu archivieren und museal auszustellen sei und wie man bei Reenactments von Performances vorgehen sollte.⁴⁷ Dass beide Vorhaben auf prekären Prämissen beruhen, werde ich mit Amelia Jones später versuchen zu zeigen.

Um die *Seven Easy Pieces* auszusuchen, kontaktiert Abramović im Vorfeld die noch lebenden Künstler selbst oder deren Nachlassverwalter, um sie um Erlaubnis zu fragen, ihre „Werke“ verwenden zu können. Was hier mitspielt, ist ein Verständnis von Performances als eigenständigen Werken – „Originalen“ – , das mit geistigem Eigentum und damit mit Autorschaft und Authentizität verbunden ist. In der Einleitung zu ihrer Publikation von *Seven Easy Pieces* gibt sie folgende „Gebote“ ihres Vorgehens an:

„Ask the artist for permission.

Pay the artist for copyright.

Perform a new interpretation of the piece.

Exhibit the original material: photographs, video, relics.

Exhibit a new interpretation of the piece.“⁴⁸

Nach diesen Richtlinien wird sie 2010 im Museum of Modern Art in New York (MoMa) auch ihre großangelegte Retrospektive, sowie die in diesem Rahmen stattfindende gleichnamige Performance *The Artist is Present*, konzipieren.

Abramović hat vor, „the instructions of the performance“ wie eine musikalische Partitur zu behandeln, „something that anyone who is properly trained can re-play“.⁴⁹ Diese „Instruktionen“,

46 e-flux.com „A Little Bit of History Repeated“ <http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/> 12.11.2001 Zugriff am 3.1.2015

47 Abramović, Marina, „Reenactment“ in: Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Mailand: Charta 2007. S. 9 – 11. S.10.

48 Ebd. S.11.

49 Ebd. S.10. Abramović, voll dem Thema verschrieben, hat inzwischen eine eigene „Performer-Agentur“ gegründet, wo Performer vermittelt werden, die (, natürlich von Abramović trainiert,) in der Lage sind Performances „angemessen“ zu reenacten. (S. dazu Abramović, Marina/Jones, Amelia, „The Live Artist as Archaeologist“ in:

von denen Abramović spricht, sind tatsächlich die materiellen Artefakte, die von den jeweiligen Performances existieren – Fotos, Videos, Manuskripte, Augenzeugenberichte, Künstler-Statements etc. Das hat interessante Folgen für ihre Reenactments.

Dabei ist das finale Programm nicht unbedingt das, was Abramović ursprünglich im Sinn hatte:

So versagt ihr Chris Burden die Verwendung von *Trans-fixed*, eine Performance aus dem Jahr 1974, bei der sich der Künstler in Kreuzigungspose auf das Heck eines Volkswagen Käfer hatte nageln lassen.⁵⁰ Die Lebensgefährtin der bereits verstorbenen Künstlerin Gina Pane gestattet Abramovic nur den ersten Teil der dreiteiligen Arbeit *Selbstportrait(s)* zu reenacten.⁵¹

Aber auch das Guggenheim Museum selbst verweigerte ihr die neuerliche Performance ihrer eigenen Performance *Rhythm 0*, die statt *Lips of Thomas* gezeigt werden sollte, da *Rhythm 0* sich nicht mit den sicherheitstechnischen Bestimmungen des Museums vereinbaren ließ. *Rhythm 0*, eine Performance ebenfalls aus 1974, untersucht die Beziehung von Performer und Publikum: hier hatte sich Abramović selbst zum Objekt gemacht, das die Zuschauer mit 72 zur Verfügung gestellten Dingen, darunter auch solche, die Abramović nicht nur verletzen, sondern auch töten hätten können, bearbeiten konnten.

Das finale Programm sah schließlich folgendermaßen aus:

- 1) 9. November 2005 – Bruce Nauman, *Body Pressure* (1974, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf.)
- 2) 10. November 2005 – Vito Acconci, *Seedbed* (1972, Sonnabend Gallery, New York; Dauer:

Perform, Repeat, Record. Live Art in History, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.543-567. S.562.

50 Bzw. nach neueren Quellen teilte dieser Abramovićs Sicht auf Performances nicht. Es kursieren folgende Versionen: einerseits wird in den meisten Texten geschrieben, dass ein Freund Burdens dessen Ablehnung damit begründet hätte, dass ein Reenactment die Performance zu einem Theaterstück degradieren würde, ähnlich dem Jens Roselt-Zitat, das ich meinem Abschnitt vorangestellt habe. Andererseits schreibt Amelia Jones in einer Fußnote ihres 2012 erschienenen Interview mit Marina Abramović *The Live Artist as Archeologist*, dass Chris Burden ihr gegenüber in einem Telefon-Interview folgendes Statement bezüglich seiner Absage gab:

„Chris Burden: 'I'll tell you a story about Marina Abramović – she did a performance series at the Guggenheim and she called me and wanted to 'do my Volkswagen performance', she wanted my permission. And I said no, and she couldn't believe it and she just said, 'how can you say no?' I said, 'you asked me, so I said no'. She wanted to do on a Skoda, a Czechoslovakian car, or something and I said, 'Marina, the truth is you don't need to ask me and you don't need my permission; you can do whatever you want, but now that you are asking me I'm saying no because it's absolutely meaningless for you to do that performance or it has no meaning.' It becomes a parody and I think stupid.“ (S. Fußnote 9 in Abramović/Jones 2012. S.566)

51 Abramović/Jones 2012. S.551

zwei Tage pro Woche für jeweils sechs Stunden)

- 3) 11. November 2005 – VALIE EXPORT, *Aktionshose, Genitalpanik* (1969, Kino Augusta-Lichtspiele, München; Dauer: zehn Minuten)⁵²
- 4) 12. November 2005 – Gina Pane, *The Conditioning, first of three phases in Self-Portrait(s)* (1973, Galerie Stadler, Paris; Dauer: 30 Minuten)
- 5) 13. November 2005 – Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965, Galerie Schmela, Düsseldorf; Dauer: drei Stunden)
- 6) 14. November 2005 – Marina Abramović, *Lips of Thomas* (1975, Galerie Krinzinger, Innsbruck; Dauer: zwei Stunden)
- 7) 15. November 2005 – Marina Abramović, *Entering the Other Side* (2005, Solomon R. Guggenheim Museum, Dauer: sieben Stunden) (die neue Performance)⁵³

Mein Vorgehen wird so sein, dass ich zunächst die ursprünglichen Performances beschreibe und dann Abramovićs Reenactments gegenüberstelle.

3.1. Darstellung

ad 1)

Bruce Naumans *Body Pressure*, das 1974 im Rahmen seiner Ausstellung *Yellow Room* in der Düsseldorfer Galerie Konrad Fischer gezeigt wurde, bestand aus einer eingezogenen Wand (in Größe und Form der Galeriewand gleichend) und einem an eine angrenzende Wand gehängten pinken Plakat auf dem auf deutsch und englisch ein Anweisungstext zu lesen war, der den Ausstellungsbesucher dazu einlud/aufforderte, körperliche/sinnliche Erfahrungen zu machen und diese dabei zu reflektieren:

„Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible. Press very hard and concentrate. Form an image of yourself (suppose you had just stepped forward) on the opposite side of the wall pressing back

52 Ich werde später noch mit Hilfe eines Artikels von Mechthild Widrich in Frage stellen, ob die Performance tatsächlich so stattfand

53 Für den genauen 'Performance Schedule' siehe [guggenheim.org „Marina Abramović – Seven Easy Pieces“](http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/index.html)
<http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/index.html> Zugriff am 6.12.2014

against the wall very hard. [...]This may become a very erotic exercise.“⁵⁴

Nauman tritt hier nicht selbst als Performer in Erscheinung, sondern bietet anderen die Möglichkeit Erfahrungen zu machen, indem er ihnen Instruktionen überlässt, die er in dieser Form seinem eigenen Handeln in einer seiner früheren Video-Performances zugrunde gelegt haben könnte.⁵⁵

ad 2)

Für seine Performance *Seedbed* hatte Acconci 1972 zu einer Wand der New Yorker Sonnabend Gallery hin eine Bodenrampe errichtet, unter der er während der Öffnungszeiten lag – für die Ausstellungsbesucher nicht sicht-, sondern nur über in den auf der Rampe befindlichen zwei Lautsprechern hörbar – und masturbierte. Als Lustobjekte dienen ihm dabei die Ausstellungsbesucher – diese bindet er unter der Rampe liegend „direkt“ in seine intimen erotischen Phantasien ein. Der Kunstkritiker Jerry Saltz schreibt hierzu: „In *Seedbed* Acconci is the producer and the receiver of the work's pleasure. He is simultaneously public and private, making marks yet leaving little behind, and demonstrating ultra-awareness of his viewer while being in a semi-trance state.“⁵⁶

ad 3)

Die VALIE EXPORT Performance *Action Pants: Genital Panic* (1969) wurde im Programm des Guggenheimmuseums wie folgt angekündigt:

„Wearing pants with the crotch removed, EXPORT walked through an art cinema, offering the spectators visual contact with a real female body. Walking up and down the aisles, she challenged the audience to look at reality instead of passively enjoying images of women on the screen.“⁵⁷

Da widerstreitende Aussagen darüber existieren, ob und wie die Performance stattgefunden hat, lasse ich es zu diesem Zeitpunkt bei diesem Programmausschnitt bewenden und komme später darauf zurück.

ad 4)

54 Der vollständige Anweisungstext von Bruce Naumans *Body Pressure* in: Abramović 2007. S. 59.

55 Als Beispiel ließe sich hier *Wall/Floor Positions* (1968/9) nennen, ein knapp einstündiges, ungeschnittenes Video, in dem Nauman hintereinander alle denkbaren Körperpositionen einnimmt, die Wand und Boden einschließen.

56 Saltz, Jerry, „Vito de Milo“, *artnet.com* 28.4.2004, <http://www.artnet.com/Magazine/features/jsaltz/saltz4-28-04.asp> Zugriff am 21.12.2014

57 <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/index.html> Zugriff am 3.1.2015

Bei *The Conditioning*, der ersten Phase ihrer *Selbstportrait(s)*, liegt die Künstlerin Gina Pane in schlichter Kleidung (Bluse, Rock, Schuhe) auf einem Metallgestell mit wenigen Querstreben, ähnlich einem Grillrost, unter dem mit wenig Abstand 15 lange Kerzen in sechs Reihen brennen und die Künstlerin grillen. Die einzige Kommunikation ihres Schmerzes zum Publikum findet über das Wringen ihrer Hände statt. Nach etwa 30 Minuten hält die Künstlerin die Leiden nicht mehr aus und bricht die Performance ab.

ad 5)

Für seine Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* hatte Joseph Beuys sich, den Kopf mit Honig und Blattgold bedeckt, mit einem Hasenkadaver im Arm in der Galerie Schmela in Düsseldorf eingeschlossen. Das Publikum konnte von außen beobachten, wie Beuys, an einer Sohle eine Eisenplatte befestigt, mit dem Hasen von Bild zu Bild ging und ihm, für die Zuschauer unhörbar, die Bilder „erklärte“. Die Zuschauer konnten lediglich das auf den Boden Scheppern der Eisenplatte bei jedem Schritt von Beuys vernehmen. Beuys, der in seinem Schaffen viel mit Symbolen gearbeitet hat, erläutert in einem Statement: „The idea of explaining to an animal conveys a sense of secrecy of the world and of existence that appeals to the imagination. Then, as I said, even a dead animal preserves more powers of intuition than some human beings with their stubborn rationality.“⁵⁸ Nach drei Stunden erst wurde die Galerie für die Besucher geöffnet und Beuys nahm mit seinem Hasen auf einem Stuhl in der Ecke des Raumes Platz.

ad 6)

Die ursprüngliche Performance *Lips of Thomas*, die am 24. Oktober 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck stattfand und zwei Stunden dauerte, verlief folgendermaßen:

Zu Beginn entkleidet sich Abramović vollständig, geht dann zur Rückwand der Galerie und hängt ein Foto eines langhaarigen Mannes auf, der ihr ähnelt. Um dieses Foto malt sie einen fünfzackigen Stern. Daraufhin setzt sie sich an einen mit einer weißen Tischdecke bedeckten Tisch, der in der Nähe der Rückwand steht. Auf dem Tisch befinden sich eine Flasche Rotwein, ein Glas Honig, ein Kristallglas, ein Silberlöffel, eine Rasierklinge und eine Peitsche.

Zunächst isst Abramović langsam das Kilo Honig mit dem Silberlöffel, daraufhin trinkt sie in kleinen Schlucken die Flasche Rotwein aus dem Kristallglas. Nachdem alle Behältnisse geleert sind, zerbricht sie das Kristallglas in ihrer rechten Hand, die dadurch zu bluten beginnt. Abramović steht auf, geht zum Bild an der Rückwand und ritzt sich mit der Rasierklinge, den Rücken zum

58 Joseph Beuys zitiert in Abramović 2007 S. 176

Publikum gewandt, einen fünfzackigen Stern in den Bauch. Danach kniet sie unter dem Bild nieder (immer noch abgewandt von den Galeriebesuchern) und beginnt, sich selbst den Rücken zu peitschen, bis blutige Striemen sichtbar sind. Nach dieser Selbstgeißelung legt sie sich auf den Rücken auf einen Eisblock in Kreuzform über dem an der Decke der Galerie eine Heizvorrichtung angebracht ist, die auf ihren Bauch gerichtet ist, der daraufhin noch stärker zu bluten beginnt. Nach dreißig Minuten, ohne Anzeichen eines baldigen Endes, halten es manche Zuschauer nicht mehr aus und bedecken sie mit Mänteln, und tragen sie vom Eiskreuz. Abramović erklärt daraufhin die Performance für beendet.⁵⁹

Die Reenactments:

Alle Reenactments finden in der Rotunde des Guggenheim Museums statt, parallel dazu läuft eine Ausstellung über russische Kunst. Das von Frank Lloyd Wright designte Gebäude zeichnet sich durch dessen spiralförmige Struktur aus. Die Rotunde bezeichnet den Ort in der Mitte dieser Spirale im Erdgeschoss. Sie kann von allen Seiten und allen Stockwerken gut eingesehen werden und ist durch das Glasdach lichtdurchflutet. An einer Seitenwand sind für *Seven Easy Pieces* sieben Monitore in einer Reihe angebracht. Jeder Monitor kündigt (von links nach rechts angeordnet) in einem Standbild das Programm eines der sieben Performancetage an. Im Laufe der Performance-Serie werden die Standbilder durch die Videoaufzeichnungen der vergangenen Abende ersetzt – diejenigen Aufnahmen der Reenactments von Abramović.

Für das „Reenactment“ – im Fall von *Body Pressure* ist dieser Begriff irreführend, denn man kann nicht mit Sicherheit sagen, ob jemals eine „Performance“ *Body Pressure* stattgefunden hat – von *Body Pressure* steht ein runder weißer Sockel – eine Bühne –, auf dem sich eine große Glasscheibe aufgestellt befindet, in der Mitte des Museums. Abramović trägt blaue Arbeitskleidung und presst ihren Körper, von allen Seiten gut einsehbar den Anweisungen entsprechend gegen die Glaswand. Über die ganze Zeit sind währenddessen die ausgeführten Anweisungen über Tonband, von Abramović mehrmals hintereinander gelesen/rezitiert, zu hören. Ihre Bewegungen sind bewusst, immer wieder hält sie inne. Etwa alle 30 Minuten beginnt eine weitere Wiederholung. Im Laufe der Zeit sind auf der Glasscheibe in Form von Fettschlieren die Spuren ihrer Anstrengungen zu sehen. Nach sieben Stunden endet die Performance.

Am nächsten Tag findet Abramovićs Version von *Seedbed* statt. Die Bühne ist zu einem begehbaren

⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika „Performance Art – Experiencing Liminality“ in Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Mailand: Charta 2007. S. 33 – 45. S.34.

Plateau umgebaut, unter dem Abramović liegt und masturbiert. Sie bindet wie Vito Acconci die Besucher, die auf das Podest kommen, in ihre sexuellen Phantasien ein, spricht aber auch darüber, dass sie die Performance eines anderen (Mannes) macht: „There's somebody above me right now. I'd like to hold your cock. I'm very hot already. I had one orgasm. [...]Vito produce sperm when he was doing *Seedbed* performance.[sic!] I mean Vito Acconci in the '70s. I'm producing the moist and the heat. I'm producing moist for you and heat for you.“⁶⁰ Dabei bleibt die Kontaktaufnahme, wahrscheinlich verursacht durch die höhere Besucherzahl im Vergleich zu Acconcis Performance, eher abstrakt und imaginär und wird teilweise sogar vom Museumspersonal unterbunden. So schreibt Sandra Umathum in ihrem Zuschauerbericht:

„Onstage one man tests to see whether Abramović is there by pounding his fist on the stage several times. No reaction. He tries it again, but now instead of Abramović, one of the guards reacts, asking the man to stop immediately. Is he following the performer's instructions, or merely the house rules, the regimented behavioral codices of the Guggenheim Museum?“⁶¹

Durch den hohen Besucherandrang wird auch die Anzahl derjenigen, die sich auf dem Plateau aufhalten (liegen, sitzen, hocken, stehen) dürfen, vom Museumspersonal reguliert. Nach neun Orgasmen und sieben Stunden endet die Performance.

Die Bühne ist am dritten Tag wieder hergestellt, auf dieser befinden sich zwei Holzstühle. Abramović trägt eine schwarze Lederjacke, aus ihrer schwarzen Jeans ist der Schritt ausgeschnitten, so dass man ihren Schamhügel sieht. Sie hält eine Kalashnikov und sitzt zunächst für zwei Stunden breitbeinig und regungslos auf einem der Stühle. Mit kleinen Bewegungen arbeitet sie sich von Pose zu Pose, hält diese für lange Zeit und kreierte so *Tableaux vivants* der bekannten Fotografien von VALIE EXPORT, mit der *Aktionshose*. Auch diese Performance dauert sieben Stunden.

Für *The Conditioning* steht auf der Bühne neben einer Kiste mit Kerzen das gleiche Eisengestell, auf dem auch Gina Pane 1973 gelegen hatte. Während diese ihre Performance nach 30 Minuten abbrach, weil sie die Schmerzen durch die 5cm von ihrem Körper entfernt brennenden Kerzen nicht mehr aushalten konnte, soll das Reenactment Abramovićs wie die anderen eine Dauer von sieben Stunden haben. Abramović trägt einen feuerfesten grauen Overall und schwarze Schuhe und liegt regungslos auf dem Metallbett. Nach etwa einer Stunde erhebt sie sich langsam, geht zur Kerzenkiste und ersetzt allmählich die 15 unter ihr abbrennenden Kerzen durch neue und trinkt

60 Vgl. Abramović 2007 S.73 + S. 79.

61 Umathum, Sandra „Beyond Documentation, or The Adventure of Shared Time and Place. Experiences of a Viewer“ in Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Mailand: Charta 2007. S. 47 – S. 55. S.49.

einen Schluck Wasser. Danach legt sie sich wieder hin. Alle 40 – 50 Minuten wird diese Prozedur des Kerzenauffrischens wiederholt. Dabei sind über die Dauer die Spuren von Abramovičs Erschöpfung zu bemerken. Die Situation zwischen Zuschauern und der aufgebahrten Künstlerin ähnelt einer Totenwache.⁶²

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt fand in einer Galerie unter Ausschluss des Publikums statt. Bei Abramovič ist der Aktionsraum der Künstlerin, wie auch bei den zuvor gezeigten Performances, derjenige der Bühne, der von der Künstlerin während der gesamten Dauer nicht verlassen wird. Für ihre Version der Beuys-Performance befinden sich vier Staffeleien, Schiefertafeln in unterschiedlicher Größe, ein kleines Podest mitsamt Hocker, bei dem eines der Stuhlbeine mit Filz umwickelt ist, in der Mitte, sowie diverse Objekte, die charakteristisch für die Arbeiten von Beuys sind, auf der Bühne. Abramovič gleicht auch äußerlich Beuys in dieser Performance: ihren Kopf vollständig mit Honig und Blattgold bedeckt, trägt sie, wie Beuys 1965, eine Anglerweste über einem weißen Shirt, beige Arbeitshosen und Wanderstiefel. An ihrer rechten Sohle ist eine Eisenplatte befestigt, die bei jedem Schritt ein lautes Geräusch verursacht. In ihren Armen hält sie einen toten Hasen. Zunächst setzt sie sich in der von der Fotografie der Beuys-Version bekannten Pose auf den Hocker und hält diese für einige Minuten. Dann steht sie auf, arrangiert die Schiefertafeln auf dem Boden und nimmt die Ohren des Hasen in den Mund. Sie setzt sich wieder in die Pose des Fotos. Danach stellt sie die Schiefertafeln auf die Staffeleien und geht mit dem Hasenkadaver umher und flüstert ihm ins Ohr. Variationen dieser Aktionen werden beständig wiederholt – irgendwann klebt ein Büschel Fell an Abramovičs Mund. Dauer: sieben Stunden.

Ihre eigene Performance *Lips of Thomas* findet ebenfalls auf dieser Bühne statt, hier ist eine Rückwand an dem runden Sockel angebracht. Im Vordergrund der Bühne liegt das Eiskreuz mit dem darüber befindlichen Heizstrahler, sowie auf dem Boden ein Wanderstock, Wanderschuhe und eine Militärmütze neben einem weißen Tuch. Zu den Dingen, die sich bei der ursprünglichen Version ihrer Performance auf dem Tisch befanden, sind ein Mikrofon, eine Uhr und ein Metronom gekommen, das die ganze Zeit einen unerbittlichen Rhythmus schlägt. Sandra Umathum beschreibt das Geschehen wie folgt:

„[...] Abramovič is sitting naked at a set table, eating a spoonful of honey. She gazes into the audience for a long time before pouring wine into a glass and taking a sip. Her movements are slow and deliberate. Then she takes a whip from the table, kneels down at the back of the stage, whips herself on the back several times, brings the whip back to

62 Vgl. ebd. S.52.

the table, and then lies down on a big cross-shaped block of ice [...]. Three or four minutes later she gets up, goes back to the table, and takes a razor blade out of a package. She goes up to the front to the front to stand on the edge of the stage and holds the razor blade up in the air in a deictic gesture before using it to cut one of five lines that are marked on her stomach, making a five-pointed star. [...] Then she lays the razor blade down on the stage as evidence of this action.. [...]after putting down the razor blade, she puts on a pair of hiking shoes, dons a military cap with a red star, swabs the blood from the wound on her stomach with a thin white cloth, and ties the cloth onto the stick. A sad song plays on tape, *Slavic Souls*, sung in Russian. Abramović holds up the wooden staff and begins to weep softly. [...]"⁶³

Diese Prozedur wiederholt sie über die Dauer der gesamten sieben Stunden. Die Aktionen der ursprünglichen Performance werden hier also sequenziert und zu neuen Handlungseinheiten zusammengestellt, die dann wiederholt werden. Zum Schluss liegen elf benutzte Rasierklingen auf der Bühne.⁶⁴



Abb. 6: Marina Abramović – *Entering the other side* 2005 (Quelle: <http://noname.associazionetestori.it/en/2012/03/marina-abramovic-art-must-be-beautiful.html>)

63 Ebd. S.53 - 54

64 Vgl. ebd. S.54

Die neue Performance

Das Programmheft kündigt die Performance *Entering the other side* wie folgt an: „The artist is present, here and now.“⁶⁵ Darunter steht im Kleingedruckten noch der Name des Designers, der das Kleid, das Abramović während der Performance trägt, angefertigt hat. Dieses riesige blaue, sich über fast zwei Stockwerke erstreckende Abendkleid mit ausgestelltem, zeltartigem Rock spielt eine wichtige Rolle für diese letzte Performance, die den Zuschauer wieder aus der Vergangenheit in die Gegenwart bringen soll. So bedeckt es vollständig die Bühne, auf der in den vorigen sechs Tagen die einzelnen Reenactments stattgefunden haben und nimmt durch die im Rock spiralförmig verlaufenden blau und lila Stoffbahnen die spiralförmige Architektur des von Frank Lloyd Wright designten Museumsgebäudes auf.

Abramović, taucht zu Beginn der Performance aus dem Rock auf und dreht sich, auf einem (nicht sichtbaren) Stuhl sitzend und so zu riesiger Größe gewachsen, mit freundlichem Gesicht und ausgestreckten Armen langsam von links nach rechts, als würde sie die Besucher willkommen heißen und gleichzeitig ihren Segen erteilen. Nach sieben Stunden langsamer Oberkörperbewegung versinkt Abramović unter Applaus wieder in dem Rock des Kleides.

3.2. Künstlerische Strategien – Analyse

Dass jedes Reenactment mit einer De- und Rekontextualisierung von Aktionen verbunden ist, liegt auf der Hand. Allein der veränderte zeitliche Kontext macht die Reenactments zu etwas von der Vorlage verschiedenem. Dabei unterscheiden sich in Abramovićs Fall Vorlage und Interpretation mehr oder weniger stark voneinander. Bevor ich später noch genauer auf den Begriff des Reenactments eingehen werde, versuche ich im Folgenden einige Besonderheiten herauszustellen.

Die Entscheidung, *Body Pressure* als erste Arbeit zu zeigen, ist nach der programmatischen Ansage Abramovićs, die „Instruktionen der Performance“ wie musikalische Partituren zu behandeln, eine bewusste: Als einzige Arbeit unter den ausgewählten verwendet Bruce Nauman in *Body Pressure* Anweisungen, die wie die Konzepte Kovandas theoretisch jederzeit von jedem ausgeführt werden könnten. Sandra Umathum beschreibt *Body Pressure* dahingehend treffend als „einzige Arbeit der *Seven Easy Pieces*, bei der Abramović genau weiß, wie sie vorzugehen hat, und bei der es nicht von Nachteil ist, dass keine Dokumente existieren, die darüber Aufschluss geben, wie die Realisierung

65 Vgl. ebd. S.55.

dieser Performance ausgesehen haben mag.“⁶⁶ Abramović, die ihr Vorgehen bei der Vorbereitung der Reenactments in Interviews als archäologisch beschreibt, unterstreicht mit dem Voranstellen von *Body Pressure* die Wichtigkeit der Partitur/Instruktion für die Überlieferung von Performances.⁶⁷ Aber auch Erika Fischer-Lichte stellt die Verwendung der vorhandenen Relikte als Instruktionen in Frage: „What is left of the performance are traces of or documentation about it [...]. Neither the traces nor the documents can claim a status comparable to that of a score. They are able to arouse memories and images that refer to certain moments of the performance or other kinds of associations, ideas, etc. But by no means do they serve as instructions.“⁶⁸

Diese ganze Diskussion um Performance Art und deren Dokumentierbarkeit oder den Status der Artefakte entspringt einem Grundkonflikt, auf dem die Performance Art schon seit ihrer Etablierung als Kunstform in den 1960er Jahren aufbaut. Mit dem Anspruch auf den Plan getreten, verstaubte Museumskulturen/-strukturen und Werkbegriffe der Bildenden Kunst in Frage zu stellen und gegen das auf marktwirtschaftlichen Prinzipien beruhende Kunstsystem Stellung zu beziehen, „glaubte sie“, so Umathum,

„mit der Hervorbringung singulärer Ereignisse eine geeignete Maßnahme gefunden zu haben, sich dem Dispositiv der bildenden Kunst, d.h. deren Logiken der Produktion, Präsentation, Rezeption und Archivierung, erfolgreich entziehen zu können. Sie glaubte mit anderen Worten eine Maßnahme gefunden zu haben, die ihr den erfolgreichen Ausbruch aus den marktwirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten des Kunstbetriebs ermöglichte.“⁶⁹

Mit ihrer Arbeit *Seven Easy Pieces* stellt sich Abramović gegen das Bekenntnis der Performance Art zum singulären, nicht zu reproduzierenden Live-Ereignis, obwohl auch sie in ihren Anfängen diese Grundüberzeugung teilte. Diese Überzeugung ist, wie bereits oben ausgeführt, auch noch in (einigermaßen) zeitgenössischen Ansätzen, wie dem Phelans, zu finden.

Die Problematisierung beginnt, sobald der Wunsch nach einem eigenen Werk, ökonomischer Unabhängigkeit oder der Einbringung in den Kunstdiskurs laut wird: So bekräftigt Umathum, dass die Performance Art das Bezugssystem bildende Kunst nie ganz hinter sich gelassen habe. Sie hätte sich im Gegenteil „mehr oder minder freiwillig in die Ökonomie der Reproduktion und

66 Umathum 2012. S.110

67 Vgl. ebd. S.111

68 Ebd. Fischer-Lichte, Erika, „Performance Art – Experiencing Liminality“, in: Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Mailand: Charta 2007. S. 33 – 47. S.41

69 Umathum 2012. S.105.

Repräsentation“ eingliedert.⁷⁰

„Die Geschichte der Performance Art ist die Geschichte dieses Konflikts zwischen einer Kunst im Modus des Ereignisses, das nicht käuflich und nicht konservierbar sein sollte und den Dokumenten sowie Relikten, die gehandelt und archiviert werden.“⁷¹

So begann die Kommerzialisierung der Performance-Art bereits mit ihrer Entstehung, in den 1960ern, mehr noch in den 1970ern – durch limitierte Photoeditionen, Videos und den Verkauf der verwendeten Objekte. An diesem Punkt des Konflikts, so Umathum, setzt Abramović mit ihrer Performance an. Sie will „mit Hilfe des Reenactments Performances nun in eben jener Institution in ihr Recht als Live-Ereignisse [...] setzen, in der mit der Ausstellung, Verwaltung und Archivierung der materiellen Substrate von Live-Ereignissen Überschreibungen stattfinden“.⁷² Einerseits thematisiert Abramović also Musealisierung und Geschichtsschreibung von Performance Art, andererseits problematisiert sie auch die Dokumente und Artefakte, die tatsächlich von Performances existieren. Denn die Dokumentationslage ist, natürlich auch aufgrund der oben beschriebenen Problematik, eher misslich. Unschärfe oder wenige Fotografien, sowie schlechte Bildausschnitte sind keine Seltenheit. Aber selbst gestochen scharfe Fotografien können in die Irre leiten, was die zugrundeliegende Performance angeht. Abramović bemerkt hierzu: „[...] pictures in books are not the real thing. The problem is that, most of the times, this can cause some confusion since a performance is considered great because of a picture, taken from a good angle, but it could be shit. And there's also terrible records of fantastic work, which weren't well documented.“⁷³

Aber so unbewusst der Umgang mit Dokumentation in der „Anfangszeit der Performance Art“ auch bei vielen gewesen sein mag, lassen sich doch auch viele Beispiele von Medialisierungsstrategien finden, bei denen Dokumentation gezielt eingesetzt wurde, um bestimmte Effekte zu erzielen, oder/und bewusst inszeniert oder zumindest ausgewählt war. So arbeiteten die Wiener Aktionisten um Otto Muehl mit professionellen Illustrierten-Fotografen zusammen um ihr provokantes Image zu erzeugen und verdeckten mit der scheinbaren Unmittelbarkeit und den dargestellten rohen Emotionen die ausgeklügelte Planung und Konzeption, die den meisten Aktionen vorausging, z.B. den Materialaktionen von Otto Muehl.⁷⁴ Auch Gina Pane, VALIE EXPORT und Bruce Nauman

70 Vgl. ebd S.106.

71 Ebd. S.106.

72 Ebd. S.107.

73 Abramović zit. nach ebd. (Umathum zitiert hier einen Artikel von Fabio Cyprian, einzusehen hier: <http://idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-easy-pieces-de-marina-abramovic/> Zugriff am 6.12.2014

74 Vgl. Clausen 2010. S.28

dachten bewusst über die Art und Weise des Dokumentiertwerdens ihrer Arbeiten nach und auch wenn Joseph Beuys vielleicht nicht die genauen Einstellungen und Bildwinkel im Vorfeld bestimmte, wählte er dennoch im Nachhinein diejenigen Bilder bewusst aus, die seine Arbeiten repräsentieren sollten.⁷⁵ Abramovičs Bestreben, die Fehler der Vergangenheit zu korrigieren, wird hier zu einem zwiespältigen Unternehmen, da sie sich unwiderruflich in die Performancegeschichte jeder einzelnen der zitierten Arbeiten einschreibt und diese teilweise überschreibt: So ist das erste Bild (sowie ein Großteil der Suchergebnisse) einer (Google-)Bilder-Suche für „Gina+pane+conditioning“ im Netz nicht etwa ein Bild von Gina Pane, sondern eines von Abramovičs Reenactment (siehe Abbildung 7).⁷⁶

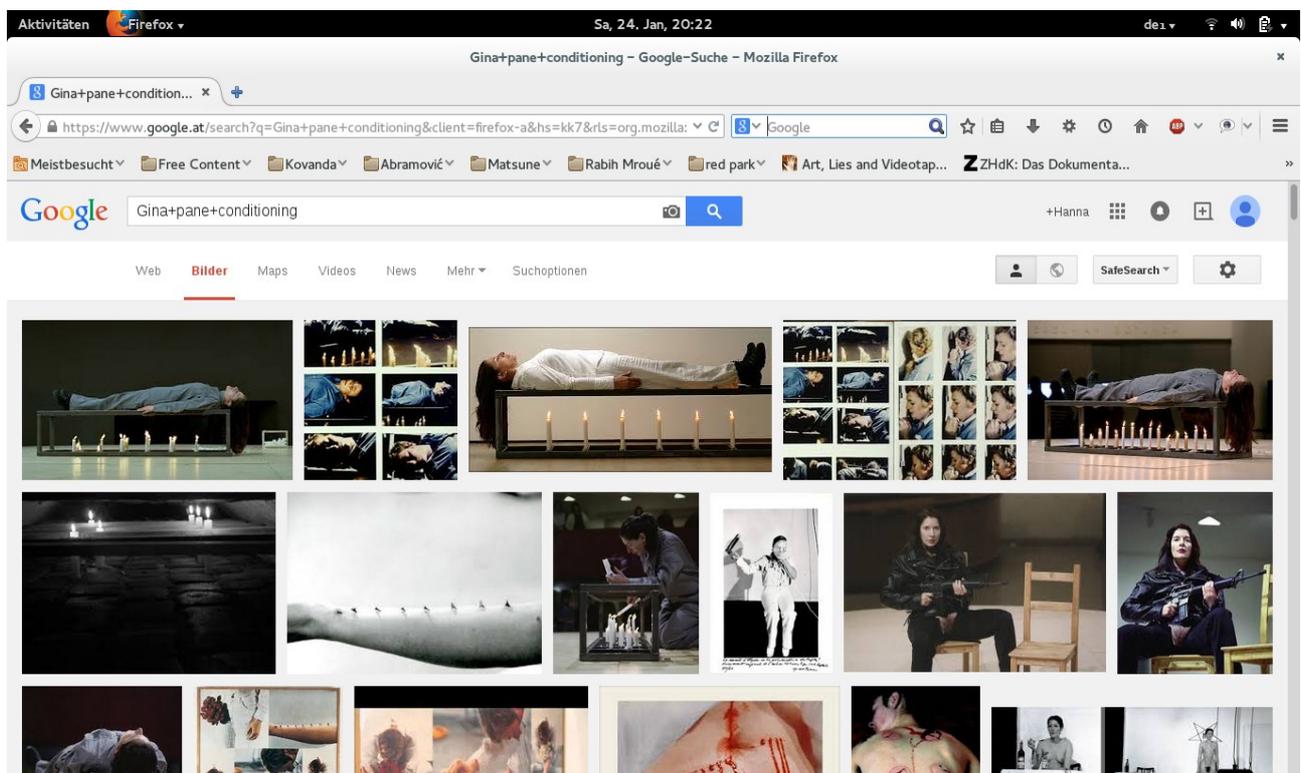


Abb. 7: Screenshot vom 24.1.2015

Und obwohl sie mit dem Vorhaben antritt, Live-Performances durch Live-Reenactments gerecht zu werden, muss sie sich maßgeblich auf die Dokumentation verlassen: Abramovič hat keine der Performances, die sie auswählt, selbst gesehen (bis auf ihre eigene) und ist bei der Konzeption ihrer Reenactments auf das vorliegende und teils spärliche Bildmaterial und widerstreitende Augenzeugenberichte angewiesen. Das drückt sich auch in ihren Reenactments aus: So zitiert sie in

75 So wählte Joseph Beuys gerne Fotografien für seine Publikationen aus, die nicht genau fokussiert, oder leicht ausgebleicht waren, um den Eindruck der Zufälligkeit zu stärken. Siehe dazu Clausen Diss S.26, Sie zitiert hier einen Artikel von Alice Maude-Roxby aus dem Ausstellungskatalog von *Art, Lies and Videotape: exposing performance*, Tate Modern London 2003
 76 Bei den anderen Reenactments ist es ähnlich

ihrem Beuys Reenactment unter anderem auch immer wieder das ikonisch gewordene Foto, das Beuys sitzend und den Hasen im Arm, mit erhobenem Zeigefinger während der Aktion zeigt. Auch beim Reenactment von VALIE EXPORTs *Genitalpanik* werden bewusst nur die bekannten Fotografien nachgestellt, die EXPORT mit zerzauster Mähne, Hose und Waffe zeigen. So beschreibt Abramović im Interview mit Amelia Jones, dass sich EXPORT bei Nachfrage, wie genau die Performance im Erotikkino abgelaufen sei, auf keine klare Version festlegen wollte und sie sich auch aus diesem Grund für das Reenactment der Fotografien entschieden hätte.⁷⁷ Diese sind in EXPORTs Fall entscheidend für die Rezeption dieser Arbeit.

Abramović adressiert mit ihren Reenactments also sowohl die Ebene und Geschichte der Rezeption der Arbeiten als auch die Arbeiten selbst und markiert diese damit als untrennbar verbunden. Was damit stattfindet, ist sozusagen eine doppelte Bildwerdung. Umathum formuliert in Bezug darauf treffend: „Das Medium wird zum Live-Ereignis, das seinerseits wiederum zu einem Bild wird.“⁷⁸

Am Beispiel von *Genitalpanik* wird besonders klar, welches performatives Potential von Performancedokumenten ausgeht. Die Kunsthistorikerin Mechthild Widrich stellt durch eine detektivische Recherche zu dieser Aktion EXPORTs fest, dass die Aktion im Erotikkino, die so häufig zitiert und kolportiert wird, in dieser Form wahrscheinlich gar nicht stattgefunden hat, bekräftigt aber nochmals, dass die Aktion durch ihre fortlaufende Tradierung mittlerweile in der Welt sei, unabhängig davon, ob tatsächlich eine Performance aus den Entwürfen hervorging.⁷⁹ Damit unterstreicht sie noch einmal die oben vorgestellte Position Auslanders. Ihr Begriff von Re-Performance bezeichnet einen Körper in der Öffentlichkeit, der als Monument der vergangenen Ereignishaftigkeit lesbar wird und so eher das „Original“ weiterschreibt als eine bloße Wiederholung zu sein.⁸⁰

Die Fotos, die in Bezug auf EXPORTs Performance kursieren, sind nicht solche von der Aktion im Münchner Erotikkino selbst und versuchen auch gar nicht die Aktion ins Bild zu setzen. Es handelt sich bei den Fotografien um inszenierte Bilder, auf denen EXPORT für die Kamera posiert. Wie Widrich schreibt: „The compositions resemble movie posters, while the grainy texture links them to

77 Vgl. Widrich, Mechthild, „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT's *Genitalpanik* since 1969“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.89-105.. S.99.

78 Umathum 2012. S.108

79 Widrich 2012. S.101

80 Vgl. ebd. S.90

the mid-twentieth-century tradition of documentary photography. They seem to be a distillation of the *idea* rather than film stills[...].“⁸¹

Die Fotos entstanden auch nicht im Münchner Erotikkino, sondern im Fotostudio Peter Hassmanns in der Nähe Wiens. Weder Ort noch Zeit der Bilder stimmen also mit der Erzählung des Aktionsablaufs überein. Widrich wirft daraufhin Frage auf: „How does one link textual or verbal descriptions of the event, which often circulate in conflicting versions, with the few documentary images or films that remain?“⁸² Auch die im vorigen Kapitel vorgestellte Position Auslanders, wonach der Akt des Dokumentierens eines Ereignisses als Performance dieses als solche konstituiert, lässt sich nicht ohne weiteres auf diese Situation anwenden, da ja eben das eigentliche Ereignis des durch die Kinoreihen Gehens nicht dokumentiert wurde.



Abb. 8: VALIE EXPORT *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, Foto: Peter Hassmann, © VALIE EXPORT (Quelle: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0902/allantaylor/home.html>)



Abb. 9: Marina Abramovic – *Actionpants: Genitalpanik* 2005, Foto: Kathryn Carr, © Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Quelle: <http://archiv.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-abramovic.html>)

Gerade in Bezug auf EXPORTs Beispiel ist der Fall besonders schwierig: Es existieren keine Augenzeugenberichte von, oder entrüstete in Medien manifestierte direkte Reaktionen auf *Genitalpanik*, was in Anbetracht der Tatsache überrascht, dass vergleichbar provokative Aktionen,

81 Ebd. S.91

82 Ebd. S.92

die noch dazu früher stattfanden, wie EXPORTs *Tapp- und Tastkino* von 1968, heftige Pressereaktionen nach sich zogen.⁸³ Abramović entschließt sich also, die Erzählung der Performance im Programmheft zu zitieren, aber auf der Bildebene die Dokumentation zu verkörpern.

Durch die Wahl des Ortes und die Entscheidung, die Stücke jeweils sieben Stunden dauern zu lassen, macht Abramović sich laut Widrich, der ich hier zustimme, zu einer Art performativem Monument, einem Ort des Gedenkens und des Erinnerns.⁸⁴

„A monument does not ensure 'authentic' remembering, since it addresses an audience with disparate experiences of the past. What a monument allows is *commemoration*: a conventional act establishing a new, public version of the past event.“⁸⁵

Damit umgeht Widrich den Widerspruch, auf dem Abramović ihre Performances aufbaut: Abramović gibt einerseits an, um historische Genauigkeit und „Werktreue“ bemüht zu sein und versucht, „true to the original work“ zu sein, aber auch, dass sie jede der Arbeiten interpretieren wolle und transformiert aber jede Arbeit nicht nur dadurch, dass sie ihr die lange Dauer und damit einhergehend die inhärenten Wiederholungen hinzufügt.⁸⁶

Aber noch ein anderer Widerspruch besteht: Abramović versucht mithilfe ihres eigenen Körpers den Körper des „originalen“ Künstlers zu ersetzen und so die unwiederbringliche Erfahrung des vorausgegangenen Liveevents für Nicht-Dabeigewesene zugänglich zu machen, da, so Abramović:

„The only real way to document a performance art piece is to re-perform the piece itself. [...] *Seven Easy Pieces* examines the possibilities of representing and preserving an art form that is, by nature, ephemeral.“⁸⁷

Allerdings bleibt auch dieses singuläre Großereignis, das Abramović mit den *Seven Easy Pieces* kreiert, seinerseits nur in Bildern erhalten und war von vorneherein auch nicht darauf angelegt, wiederholt zu werden. So kritisiert Sandra Umathum:

„Um die Weisen der Musealisierung und Archivierung nachhaltig zu verändern, bedarf es jedoch der wiederkehrenden und nicht der einmaligen Ausstellung. Es braucht

83 Vgl. ebd. S.91

84 Vgl. ebd. S.101

85 Ebd.

86 Vgl. Abramović 2007. S.19.

87 Abramović 2007. S.11

Arbeiten, die ihre Wiederholbarkeit und ihr Wiederholtwerden vorsehen und begünstigen.“⁸⁸

Das tut *Seven Easy Pieces* nicht und wird seinerseits zum Artefakt, das sich in das Museumsgeschehen einreicht und einpasst und schließlich über Bild- und Filmrechte gehandelt wird.

Abramović versucht durch ihre Auswahl einen repräsentativen Überblick über die Geschichte der Performance Art zu geben und sie durch Titel- und Ortswahl als grundlegend für einen Zugang zur Performance Art zu etablieren. Der Titel *Seven Easy Pieces* erinnert an musikalische Kompositionen wie die *Five Easy Pieces* von Stravinsky, oder die *Ten Easy Pieces* von Béla Bartók (es gibt noch andere Beispiele) und könnte einerseits eine Anspielung auf das schon genannte Vorhaben Abramovićs sein, die Performances wie musikalische Partituren lesen zu wollen, andererseits aber auch gelesen werden als Hinweis darauf, eine Art „Kanon“ der Performance Art etablieren zu wollen – als Stücke, an denen man bei der Beschäftigung mit der Kunstform nicht vorbeikommt. Auch die *Easy Pieces* der Musik muss z.B. der Klavierschüler meistern, bevor er sich anspruchsvolleren Stücken zuwenden kann. Der Ort des Geschehens ist ebenfalls bewusst und geschickt ausgewählt: So versucht das Guggenheim Museum einen repräsentativen Überblick über Moderne Kunst zu geben. Wie für Museumsobjekte gilt auch für Abramović auf ihrem Aktionsraum Bühne, die noch einmal zusätzlich durch schwarzes Tape abgegrenzt ist, ein Berührungsverbot – die Zuschauer werden zwar zu Zeugen eines Live-Events, andererseits wird deren relative Passivität garantiert und ihnen eine aktivere Rolle als Partizipanten verwehrt.⁸⁹ *Lips of Thomas* (ursprünglich hieß die Performance *Thomas' Lips*) beispielsweise wurde 1975 durch die Besucher beendet – bei der Re-Performance während der *Seven Easy Pieces* wurden im Gegensatz dazu etwaige Eingriffe in den Ablauf durch besorgte oder aktionsfreudige Besucher vom Museumspersonal verhindert – ein vorzeitiger Abbruch und damit ungeplanter Ausgang dieser Performances, oder tatsächliche Interaktion, war offensichtlich von der Künstlerin nicht gewollt. Es ist fraglich, ob Abramović mit ihren ästhetisierten Reenactments die gleiche politische Relevanz und Brisanz erzeugen kann, mit der die ursprünglichen Aktionen, die oft auf Konfrontation und Provokation ausgelegt waren und die Aktivität der Besucher erzwingen wollten, angetreten waren. In mancher Hinsicht ist das jedoch vermutlich gelungen – so ist weibliche Sexualität, die allein durch das veränderte Geschlecht des Performers bei dem Reenactment von *Seedbed* automatisch thematisiert wird, noch immer weitestgehend ein Tabu. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Barbara Clausen schreibt dazu:

88 Umathum 2012. S.120

89 Vgl. Fischer-Lichte 2007. S.44

„Die Dekontextualisierung der Performancekunst durch Ausstellungen und Reinszenierungen ist eine Gratwanderung zwischen nostalgischer Historisierung, marktfreundlicher Aneignung und subversiver Appropriation. Sie birgt einerseits das Potential durch Vergangenes die Gegenwart besser zu verstehen, und andererseits,[sic!] die Gefahr sich jeglicher gesellschaftlich relevanter Aussage zu entleeren.“⁹⁰

Die Frage der ethischen Dimension des Zuschauens stellt sich für die Besucher bei den Reenactments der *Seven Easy Pieces* nicht mehr im gleichen Maß wie bei den historischen Vorlagen der 1960er und 1970er Jahren. Erika Fischer-Lichte spricht bei den frühen Performances, die mit eben dieser Schockwirkung arbeiteten, von Grenzerfahrungen für die Zuschauer und arbeitet in ihrem Text mit Begriffen der Ritualtheorie von Victor Turner, um die Erfahrung einer Performance wie der Originalperformance von *Thomas' Lips* oder *Rhythm 0* zu beschreiben, die sich im Moment des Betrachtens der Sphäre der Interpretation entziehen. „[T]he artist plunged the spectators into a crisis that could not be managed by taking recourse to familiar patterns of behavior. [...] For the entire duration of the performance, the spectators were left in the state of in-between, in the state of liminality.“⁹¹ In diesen Zustand der Handlungsnot werden die Zuschauer bei Abramovićs Reenactments nicht gestürzt, sondern stattdessen zur Passivität gezwungen (vom Museumspersonal erzogen).

Etwas anderes schafft aber *Seven Easy Pieces*: durch die lange Dauer der einzelnen Performances und das geblockte Stattfinden kann sich innerhalb der Zuschauerschaft ein temporäres Gemeinschaftsgefühl entwickeln. So beschreibt Lara Shalson, die in ihrem Aufsatz über das englische Wort „Endurance“ im Zusammenhang mit den *Seven Easy Pieces* nachdenkt, was übersetzt sowohl Erdulden als auch Ausdauern heißen kann, ihre Erfahrungen:

„[...]my discussion of the work would be different if I had not been there in person [...]: the feelings of anticipation and concern, discomfort and boredom, and occasional jubilation that Abramović's exhausting performances produced; the sense of *temporary community* [Herv.d.V.] that emerged as the same audience members returned to the Guggenheim night after night; and the palpable transformation that occurs in a space after such prolonged and focused activity.“⁹²

Die Wahl der Zahl sieben und der langen Dauer lässt dabei Assoziationen zur biblischen Schöpfungsgeschichte wach werden, die bekräftigt werden durch die siebte, neue Performance *Entering the Other Side*, in der Abramović gottesähnlich in ihrem riesigen Kleid über den Zuschauern schwebt und die Ankunft in der Gegenwart verkündet und somit auf ihre Version der

90 Clausen 2010. S.30

91 Fischer-Lichte 2007. S.39.

92 Shalson, Lara, „Enduring Documents: Re-Documentation in Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*“, in: *Contemporary Theatre Review*, Vol.23(3), Routledge 2013. S.432-441. S.434.

Geschichtsschreibung zurückblickt. Dabei war diese Assoziation laut Abramović aber unbeabsichtigt. Sie wollte mit der Wahl der sieben Stunden eher auf die Öffnungszeiten eines Museums anspielen.⁹³

Wie verhält es sich mit dem Ergebnis des Vorhabens Abramovićs, authentische, echte Momente zu kreieren, die in ihrem Status als Live-Events einen Mehrwert gegenüber der bloßen Dokumentation zu besitzen scheinen? Ist der leibhaftig anwesende Körper „authentischer“ als derjenige, der auf bewegten oder unbewegten Bildern abgebildet und repräsentiert ist?⁹⁴ Und wie verhält es sich eben mit der Wiederholung eines Live-Events durch dessen Reenactment? Authentizität und Wiederholung scheinen auf den ersten Blick widersprüchlich und unvereinbar zu sein.⁹⁵ Bilden wir die eigentliche Performance nicht sowieso aus allen uns zur Verfügung stehenden Quellen in unserer Vorstellung?

3.3. Zur Praxis des Reenactments:

Abramović ist mit ihren *Seven Easy Pieces* nicht die erste, die Reenactments im Rahmen der Kunst durchführt, mittlerweile gehören Reenactments wegen ihres spezifischen Potentials, das ich im Folgenden erörtern möchte, zur gängigen künstlerischen Praxis. Besonders seit Beginn des neuen Jahrtausends ist ein gesteigertes Interesse am (künstlerischen) Reenactment und der Frage der Archivierbarkeit von Live Art zu beobachten.⁹⁶ Dabei bezeichnet der Begriff Reenactment, der auch im Deutschen üblicherweise als Anglizismus gebraucht wird, keine einheitliche und nur auf die Kunst beschränkte Praxis, sondern er ist in vielfältiger Weise und auf verschiedenen Gebieten in Verwendung. So findet man Reenactments nicht nur unter Rollenspielern und Kriminologen, auch in der Traumatherapie und Psychoanalyse oder der experimentellen Archäologie wird unter

93 Vgl. Abramović/Jones 2012. S.565.

94 Jones, Amelia, „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.9-27. S.15.

95 Zu Authentizität und Wiederholung siehe den gleichnamigen Sammelband: Daur, Uta (Hg), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Bielefeld: transcript Verlag 2013.

96 Vgl. z.B. Blackson, Robert, „Once more...with feeling: Reenactments in Contemporary Art and Culture“ in: *Art Journal*, 2007, Vol.66, No.1, S.28-40. S.37 oder Arns, Inke, „History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance“ in *History Will Repeat Itself: Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Hartware-MedienKunstVerein in der Phoenix Halle Dortmund: 9.Juni - 23.September 2007; KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 18.November 2007 - 13.Januar 2008, hg.v. Inke Arns [u.a.], Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2008. S.36-64. S.42.

anderem mit Reenactments gearbeitet.⁹⁷ Robert Blackson schreibt: „[M]emory, like history is a creative act.“⁹⁸ Aber die Sicht auf Geschichte und Gedächtnis als Kreativleistung ist schon viel früher angelegt: Der Philosoph und Archäologe R.G. Collingwood argumentiert bereits 1946 dafür, dass ein Verstehen von Geschichte nur über Reenactments funktionieren könne. Er meint damit eine „performative Identifikation des Historikers mit seinem Subjekt“ im Sinne eines gedanklichen Nachgehens der Gedanken des historischen Agenten.⁹⁹ „[H]ow does the historian discern the thoughts which he is trying to discover?[...] There is only one way in which it can be done: by re-thinking them in his own mind.“¹⁰⁰

In ihrem Aufsatz *Die Wiederholung als Ereignis* beschreibt Erika Fischer-Lichte Reenactments als „verkörperte Vergegenwärtigungen vergangener Ereignisse“ in der Gegenwart, als „Wiederholungen, die niemals mit dem identisch sind, was sie wieder holen“, als körperliches ins Gedächtnis rufen.¹⁰¹ Durch das Reenactment wird versucht ein leibliches Verhältnis zu konkreten historischen Events herzustellen. Dabei ist es zweitrangig, ob man das Event selbst miterlebt hat oder nicht. Ein Grundmotiv des Reenactments ist also der Einsatz des (eigenen) Körpers, und damit einhergehend das Potential, mithilfe von „Immersion, Verkörperung und Einfühlung einen anderen Zugang zu Geschichte/n [zu] ermöglichen“.¹⁰² Das erinnert an die Position Rebecca Schneiders, die ich oben vorgestellt habe: Sie spricht dem Körper (und der Performance, die den Körper als Medium verwendet) ein anderes, subversives Potential zu, als Gegengedächtnis fungieren zu können. Das Reenactment setzt also einen fehlenden Körper voraus, der beim Vollzug durch einen existierenden ersetzt werden muss.¹⁰³ Der Körper fungiert hier als Medium.

Slavoj Žižek (und auf ihn Bezug nehmend u.a. Sven Lütticken, Robert Blackson und Inke Arns) betont in Bezug auf das Reenactment des Sturms auf den Winterpalast – ein Schlüsselmoment der Oktoberrevolution – drei Jahre nach dessen Stattfinden in 1917, das emanzipatorische Potential, das

97 Vgl. Arns 2008. S.40. Arns bezieht sich auf die Internetquelle Wikipedia.

98 Blackson 2007 S.31.

99 Vgl. Jones 2012. S.16.

100 Ebd.

101 Fischer-Lichte, Erika, „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.13-53. S.13.

102 Arns 2008. S.40.

103 Vgl. Allen, Jennifer, „Einmal ist Keimal' Observations on Reenactment“ in *Life, once more: forms of Reenactment in Contemporary Art*; anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam: 27.Januar – 27.März 2005, hg. v. Sven Lütticken, Rotterdam: Witte de With 2005. S.177-213. S.179.

ein solches Event entfalten kann. Erika Fischer Lichte beschreibt die gemeinschafts- und wertstiftende Wirkung von Reenactments am Beispiel von christlichen Passionsspielen im Mittelalter als Wiederaufführungen des Leben Jesu, durch die die christliche Gemeinschaft durch ein körperliches Erinnern sich auf ihre gemeinsamen Werte und Überzeugungen zurückbesinnen kann.¹⁰⁴ Sie spricht in ihrem Aufsatz Reenactments ebenfalls ein transformatives Potential zu.¹⁰⁵ Mit der französischen Revolution, so Fischer-Lichte, nahm das „Nachspielen wichtiger politischer Ereignisse als eine spezifische Form von kultureller Erinnerung [...] ihren Ausgang“.¹⁰⁶ Hier wurde eine Tradition gebildet, auf die auch spätere Beispiele, wie das der britischen Pageant-Bewegung Anfang des 20. Jahrhunderts, zurückgreifen konnten. Auch hier wird die gemeinschaftsstiftende Wirkung als Bildung einer kollektiven Identität hervorgehoben. So schreibt Sven Lütticken: „Compared to contemporary historical reenactments, pageants were less about individuals reenacting and more about a community being presented with an image of itself.“¹⁰⁷

Bei Reenactments findet immer eine Aneignung von Geschichte statt, ob sie dabei schlicht affirmiert und so nostalgisch verklärt wird, wie z.B. bei popkulturellen historischen Schlachtenreenactments, die auch eine eskapistische Funktion erfüllen und in denen es wie schon im Lütticken Zitat angedeutet eher um die Erfahrung des Einzelnen geht, oder ob die Vergangenheit durch das Reenactment für die Gegenwart produktiv gemacht wird. Lütticken spricht in der Entwicklung von historischen Reenactments seit den 1960er Jahren von der „emancipation of the reenactor“, vor allem, weil sich die Reenactors keiner „zentralen Choreographie für ein Publikum“ stellen müssen, wie es zum Beispiel die Pageant-Teilnehmer mussten.¹⁰⁸ Dabei geht es bei Kriegsreenactments nicht unbedingt darum, historisch besonders genau zu arbeiten, sondern „an authentic war reenactment must contain the elements of surprise and chance, and have an open outcome“ – so kann es durchaus sein, dass im Reenactment ein anderes „Land“ die Schlacht gewinnt als es historisch der Fall war.¹⁰⁹

104 Für Žižek vgl. Lütticken, Sven, „An Arena in Which to Reenact“ in *Life, once more: forms of Reenactment in Contemporary Art*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam: 27. Januar – 27. März 2005, hg. v. Sven Lütticken, Rotterdam: Witte de With 2005. S.17 – 60. S.53., für Fischer-Lichte s. Fischer-Lichte 2012 S.23., aber auch viele andere Autoren betonen diese Funktionen. Z.B. Roselt 2012, Arms 2008..

105 Fischer-Lichte 2012. S.42

106 Ebd. S.24.

107 Lütticken 2005. S.33.

108 Vgl. Lütticken 2005. S.39.

109 Ebd.

Durch Reenactments können noch nicht vollständig verarbeitete Geschehnisse mit zeitlicher Distanz noch einmal aufgegriffen und so das Trauma schließlich aufgearbeitet werden. Der Künstler Rod Dickinson, der selbst zahlreiche künstlerische Reenactments durchgeführt hat – zum Beispiel 2002 *The Milgram Re-enactment*; ein Reenactment des umstrittenen Milgram-Experiments von 1961, bei dem mithilfe von Schauspielern Autoritätsgehorsam vs. Menschlichkeit getestet werden sollte, indem Probanden als „Lehrer“ den Auftrag von als Wissenschaftlern verkleideten Schauspielern bekamen, ihnen für sie nicht sicht- aber hörbaren „Schülern“ (auch Schauspieler) bei fehlerhaftem Aufsagen Stromschläge mit steigender und schließlich todbringender Intensität (die waren ebenfalls fingiert) zu verpassen – schreibt:

„Re-enactment seems, as a form of representation, strangely well equipped to address moments of collective trauma and anxiety... Almost as if, taking a Debordian turn, that the re-enactment operates as the uncanny of the spectacle. A live image, in real space and real time, but simultaneously displaced.“¹¹⁰

In diesem Zitat deutet sich ein weiteres Potential des künstlerischen Reenactments an: Es kann den chronologischen Ablauf der Zeit und damit verbunden die Idee von historischem Fortschritt durch einen Moment der Anachronie stören. Im Reenactment überlagern sich die zeitlichen Ebenen. Rebecca Schneider schreibt: „In the syncopated time of reenactment, [...] *then* and *now* punctuate each other.“¹¹¹

In seinem Aufsatz *Once more...with Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture* grenzt der Kurator der gleichnamigen Ausstellung Robert Blackson den Begriff des Reenactments von verwandten Begriffen ab.¹¹² Er unterscheidet zwischen Reenactment, Simulation, Wiederholung und Reproduktion – ich füge hier noch den Begriff der Rekonstruktion hinzu. Die Simulation hat einiges mit dem Reenactment gemein, auch sie erfordert die Umsetzung einer Idee, allerdings nicht notwendigerweise mit Vergangenheitsbezug: Die Simulation kann auch ein auf einen zukünftigen Gebrauch ausgelegtes Testverfahren sein oder als praktisches Verfahren für die Untermauerung von Theorien dienen.¹¹³

Die Wiederholung unterscheidet sich vom Reenactment durch ihre fehlende Intentionalität und das im Falle der Wiederholung meist unbewusste Vorgehen, das Blackson eher dem Bereich der

110 Rod Dickinson zit. nach Blackson 2007. S.33

111 Rebecca Schneider zitiert nach :Clarke, Paul, „Performing the Archive: The Future of the Past“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2013, S.363-386. S.378.

112 Ebd. S.30.

113 Vgl. Ebd.

Gewohnheit und der Routine zuordnet. Dabei ist jedes Reenactment eine Wiederholung, aber nicht jede Wiederholung ein Reenactment. Eine Reproduktion herzustellen ist, so Blackson, gleichbedeutend damit, ein Abbild vom „Original“ zu machen. „Imitations and reproductions are stand-ins, empty shirts rarely afforded a purpose or motivation beyond the limits of the original.“¹¹⁴ Im Deleuzschen Sinn kann das Reenactment das Potential der Wiederholung in der Differenz entfalten, eben nicht als Reproduktion eines Originals, sondern als dezentrierte produktive Wiederholung, die Möglichkeitsräume auslotet.

Vor allem im Bereich von Tanz und Performance findet sich neben dem Reenactment auch noch die Praxis der Rekonstruktion als Versuch historische Ereignisse erneut aufzugreifen. Während das Reenactment im künstlerischen Bereich mit dem Augenmerk auf die Gegenwart durchgeführt wird und als kreativer Aneignungsprozess und Störung des Zeitflusses das Potential hat, die Gegenwart durch den Rückgriff auf die Vergangenheit zu befragen, steht bei Rekonstruktionen eher die Vergangenheit im Zentrum des Interesses. Meist wird bei einer Rekonstruktion mit historischer Sensibilität und Exaktheit versucht, aus Fragmenten einer oft schlecht überlieferten Praxis (ich denke hier beispielsweise an die Rekonstruktion historischer Tänze) die vorgestellte historische Vorlage nachzubauen. Dennoch können weder Rekonstruktion noch Reenactment die Vergangenheit wiederauferstehen lassen. „The paradox here of course is that the re-enactment itself is durational and thus always already 'over', its meaning and value in history just as contingent and problematic as that of the 'original' performance.“¹¹⁵, schreibt Amelia Jones. Jones bezieht sich in ihrem Aufsatz, einer flammenden Kritik an Marina Abramovičs *The Artist is Present*, auf Derridas Dekonstruktion von Husserls Philosophie der Präsenz. Danach ist zur Wahrnehmung von Präsenz immer schon 'Nonpräsenz' (im Sinne der Erinnerung an einen früheren Moment) und 'Nicht-Wahrnehmung' (im Sinne der Erwartung eines nächsten Moments) notwendig: „the presence of the perceived present can appear as such only inasmuch as it is continuously compounded with a nonpresence and nonperception, with primary memory and expectation (retention and protention).“¹¹⁶ Auch der Augenblick hat eine Dauer. Wie der Körper in der Live Art immer zugleich präsent und repräsentational (als Ausdruck eines Selbst) ist, etabliert sich das Reenactment von Beginn an als repräsentativ und live zugleich. Es repräsentiert etwas bereits vergangenes „live“ in der Gegenwart

114 Ebd.

115 Vgl. Jones, Amelia, „The Artist Is Present': Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence“, in *The Drama Review: A Journal of Performance Studies (TDR 209)*, Vol.55, No.1, Frühling 2011, S.16-45. S.30.

116 Derrida zitiert nach ebd. S.19.

und ist seinerseits immer „already 'over'“. ¹¹⁷

Reenactments sind als Live-Ereignisse von ihrer Dokumentation abhängig. So wurde auch Jeremy Dellers *Battle von Orgreave*, auf das ich gleich noch kurz eingehen werde, wie auch die *Seven Easy Pieces* zu einem Dokumentarfilm und unzähligen Fotografien, aber auch historische Reenactments werden stets mit dem neusten technischen Equipment aufgezeichnet. Sven Lütticken drückt pointiert aus: „like performance art, the [historical war] reenactment gives rise to an almost endless procession of photographic representations“. ¹¹⁸ Amelia Jones spricht davon, dass sich Dokumentation und Live-Ereignis gegenseitig bedingen: „The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological 'anchor' of its indexicality.“ ¹¹⁹ Sven Lütticken führt die Notwendigkeit/den Wunsch Live-Ereignisse zu dokumentieren auf die Gesellschaft des Spektakels zurück:

„On the one hand today's performative culture stresses subjective experience both in leisure and in the workplace, which can be transformed into a sphere of creativity and play if one's attitude is right; on the other hand it emphasizes the appearance of the performer, the visual result – the image.“ ¹²⁰

In seiner Studie über *Liveness* macht Philip Auslander das Konzept der „Liveness“ als Effekt der Mediatisierung aus :

„It was the developments of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as 'live'. Prior to the advent of those technologies, f.e. sound recording, motion pictures, there was no such thing as 'live' performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility. Ancient Greek theatre, for example, was not live because there was no possibility of recording it“ ¹²¹

Es war jedoch nicht hinreichend, dass sich die Technologie entwickelte, sondern das Verhältnis der Modi „Live“ und „Aufnahme“ musste erst durch die Entwicklung des Radios, das, verursacht durch die sensorielle Einschränkung beim Radio hören, eine Unterscheidung der bisher klar voneinander abgrenzbaren Kategorien verunmöglichte, in die Krise gebracht werden, die schließlich eine Differenzierung notwendig machte. ¹²²

117 Ebd. S.20.

118 Lütticken 2005. S.41.

119 Vgl. Jones 2009. S.363.

120 Lütticken 2005. S.41

121 Auslander, Philip, „Digital Liveness in historical, philosophical perspective“ Vortrag im Rahmen der Konferenz 'Digital Liveness – Realtime, Desire and Sociability (Interface Keynote-Lecture tm / CTM - Track 1)' auf der *transmediale 2011*, Auditorium des Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin am 03.02.2011. <http://vimeo.com/20473967> Zugriff am 29.1.2015. 00:02:02

122 Vgl. ebd. 00:06:13

Das besondere Merkmal der meisten künstlerischen Reenactments ist vor allem das Bewusstsein ihrer eigenen medialen Verfasstheit: diese wird oft explizit thematisiert – so arbeiten viele künstlerische Reenactments mit Medienwechseln und reflektieren diesen Prozess gleichzeitig.¹²³ Das oben skizzierte *Milgram Reenactment* legt die Fabrikation des ursprünglichen Experiments offen. Auch die Beschäftigung mit medialer Konstruktion und passivem Medienkonsum wird so zum Thema. So veranstaltete der britische Künstler Jeremy Deller 2001 mit seinem *Battle of Orgreave* ein Reenactment der 1984-85 stattgefunden habenden (gescheiterten) Minenarbeiterproteste in England. Anstatt dabei aber auf offizielle und gerade in diesem Fall verfälschte Medienberichte und offizielle historische Dokumente wie Zeitungsartikel aus dieser Zeit zurückzugreifen, basiert er sein Reenactment auf den persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen der ehemaligen Beteiligten selbst. Hier kann das misrepräsentierte (und für die englische Geschichte traumatische) Ereignis mit Rückgriff auf die subjektiven Erinnerungen befragt werden und das Reenactment entfaltet sein kritisches, emanzipatorisches Potential, indem es den damals Unterdrückten eine neue Stimme in der Gegenwart gibt.

Problematisch wird es dann, wenn Reenactments nach einem verlorenen Ursprung und verlorener Authentizität streben. Andererseits leben viele Reenactments gerade von dieser Spannung zwischen Sehnsucht nach Authentizität und der Unmöglichkeit, diese über die Zeit zu sichern. Michel Foucault hat in seiner Beschäftigung mit Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, im Aufsatz *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, die mit der Suche nach dem Ursprung beschäftigte Historie und die im Gegensatz dazu stehende Genealogie, die sich mit der Entstehung von (Macht- und Herrschafts-) Strukturen befasst, gegenübergestellt. Er lehnt darin die Historie und damit die Suche nach einem Ursprung als metaphysisches Konzept, das versucht, die Zufälligkeit und Einzigartigkeit der Ereignisse „in einem idealen Kontinuum aufzulösen“, zugunsten einer Genealogie ab, die dieser Zufälligkeit und Einzigartigkeit Rechnung trägt.¹²⁴

„Die Welt, die wir kennen, ist daher nicht jene letztlich einfache Figur, in der die Ereignisse zurücktreten, so dass nach und nach die Wesensmerkmale, der eigentliche Sinn oder der erste und letzte Wert hervortreten; vielmehr ist sie ein Gewirr aus Myriaden ineinander verschachtelte Ereignisse; [...] sie ist aus einer 'Menge von Irrtümern und Phantasien' hervorgegangen, die sie immer noch insgeheim bevölkern. Doch der wahre historische Sinn erkennt, dass wir ohne sicheres Bezugssystem inmitten zahlloser verlorener Ereignisse leben.“¹²⁵

123 Vgl. Roselt 2012. S.10.

124 Foucault, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ übers. v. Michael Bischoff, in: ders: *Schriften. Dits et Ecrits, Bd. II, 1970 - 1975*, Frankf. a. M. : Suhrkamp 2002. S. 166 – 191. (Orig: „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“, in: *Hommage à Jean Hyppolite*, hg.v. S. Bachelard, u.a., Paris: PUF, 1971. S.145-172.). S.180.

125 Ebd. S.181.

Indem er den Gedanken eines Ursprungs ablehnt, verabschiedet er sich auch von einer Originalität, die damit verknüpft ist. Wenn also historische Momente nie „ursprünglich“ sind, dann gibt es auch kein zu wiederholendes „Original“.¹²⁶ Bezogen auf Reenactments, schreibt das britische Pil and Galia Kollektiv: „This disloyalty to the point of origin [within a successful reenactment, *Anm.d.V.*] does not amount to historical relativism, but rather *activates history from within the present* [*Herv.d.V.*], allowing us to move away from the sterile attempt to cut through the infinite mediations of the spectacle.“¹²⁷ Durch die Anerkennung dieser fehlenden Originalität können Reenactments so ihr kritisches Potential entfalten, andernfalls bleiben sie in Diskursen um Authentizität und Genialität verhaftet.

Wie sieht es nun aus mit Abramovićs Reenactments im Guggenheim Museum? Gerade die Spannung zwischen der Sehnsucht nach Unmittelbarkeit und voranschreitendem Medienspektakel scheint es zu sein, die Abramović bei ihren Reenactments reizt. Kann man ihre Reenactments als kritische Praxis bezeichnen, die sich von Originalität und Autorschaft verabschiedet? Bedingt. Einerseits eignet Abramović sich Stücke der Vergangenheit an und setzt diese als Irritationen des Zeitflusses in die Gegenwart, andererseits spielen Form und Inhalt gleichzeitig auf ein lineares Zeitkonzept an und legen es nahe: die Wahl der an die Schöpfungsgeschichte erinnernde Dauer (hierin auch der Ursprungsgedanke), die Anordnung der sieben Monitore nebeneinander, die einen linearen Ablauf der Zeit verbildlichen. Auch die Rezeption der *Seven Easy Pieces* trägt nicht dazu bei, das kritische Potential von Reenactments fassbar werden zu lassen so spricht Amelia Jones (zugegebenermaßen polemisch) von Abramovićs Stilisierung als Autorin: „As it was presented and received, and (now) is being historically framed, *Seven Easy Pieces* itself becomes constructed and viewed as a set of 'original' acts, pivoting around the name Abramović.“¹²⁸

Aber sie einfach nur zu verschreien wäre zu kurz gegriffen. Abramović bezieht sich bei ihren Reenactments explizit auf die Rezeptionsebene der Performances (also auch ihrer eigenen Rezeption) und basiert ihre Reenactments teilweise ausschließlich auf die fragmentarische und disparate aber materiale Dokumentation. So sind auch die einzelnen Reenactments gekennzeichnet von Fragmentierung und sich stets verändernden Wiederholungen aber dennoch durchgeführt durch Einsatz von Abramovićs eigenem Körper. Verwirklicht Abramović dadurch nicht das Ergebnis von Schneiders Analyse? Um noch einmal daran zu erinnern: Rebecca Schneider hatte in ihrem Aufsatz

126 Vgl. Pil and Galia Kollektiv, „RETRO/NECRO: From Beyond the Grave of the Politics of Re-Enactment“, in: *Art Papers*, Vol. 31, Nr. 6 2007. S.44-51. <http://www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20feature/reenactment/retro-necro.htm> Zugriff am 31.1.2015.

127 Ebd.

128 Jones 2012. S.17.

in Bezug auf den widerständigen Körper, der sich nie vollständig mit dem Gedanken der Institution „Archiv“ vereinbaren lässt, geschrieben:

„This body, given to performance, is here [when we approach performance not as that which disappears (as the archive expects), but as both the act of remaining and a means of re-appearance and 'reparticipation' (though not a metaphysic of presence)] engaged with disappearance chiasmically – not only disappearing but resiliently eruptive, remaining through performance like so many ghosts marked 'disappeared'. In this sense performance becomes itself through messy and eruptive re-appearance.“¹²⁹

Kann Abramovičs Körper als lebendes Dokument hier als Gegengedächtnis fungieren? Teilweise bestimmt. Sie bietet den Museumsbesuchern und denjenigen, die wiederum nur über die Dokumentation von *Seven Easy Pieces* erfahren (werden) ihre subjektive Auseinandersetzung mit den von ihr ausgewählten Werken. Ich würde hier Mechthild Widrich zustimmen, dass Abramovičs Reperformances vor allem durch die gewählte Dauer als performative Monumente funktionieren. Indem sie sich auf die materielle Dokumentation beziehen, werden ihre Reenactments zu Monumenten der Unwiederbringlichkeit der Vergangenheit – so ähnelt das Guggenheim Museum während der *Seven Easy Pieces* eher einem Mausoleum. Andererseits versucht Abramovič gleichzeitig diesem Verlust entgegenzuwirken durch ihre exzessive Dokumentation. Ihr Vorhaben Richtlinien der Archivierung aufzustellen ist jedoch meiner Ansicht nach nur ein hilfloser Versuch, Kontrolle über das eigene Vermächtnis bewahren zu wollen.

Abramovičs (neuere) Performances, so zweifelhaft und umstritten sie auch sind, sorgen doch wenigstens für einen regen Diskurs. Auffallend ist, dass im Bereich Practice-as-Research momentan neben der Praxis des Reenactments auch vermehrt interessante Rückgriffe auf subjektive Erinnerungen an Performances gemacht werden, die an orale Erinnerungskulturen erinnern: So veranstaltet Heike Roms von 2006-2008 in ihrem Projekt *An Oral History of Performance Art in Wales* öffentliche „oral history conversations“ und kreiert damit ein lebendiges Archiv der Performance Kultur in Wales.¹³⁰ Ebenfalls aus dem Bereich Practice-as-Research gründet sich 2007 die *Performance Re-enactment Society*. Deren Agenda lautet:

„The Performance Re-enactment Society (PRS) is an occasional collective of artists, archivists and researchers, who use archival documents and audience's memories to revive past art experiences and create them anew. Their collaborative performance re-enactments are acts of conservation and transform past works into new events.“¹³¹

129 Schneider 2012. S. 142ff.

130 performance-wales.org, „An Oral History of Performance Art in Wales – Hanes Llafar Celfyddyd Perfformio yng Nghymru“ <http://www.performance-wales.org/archive/oralhistoryperformanceartwales.htm> Zugriff am 31.1.2015

131 clarethornton.com „Performance Re-enactment Society“, <http://clarethornton.com/prs/> Zugriff am 31.1.2015

Auch sie schöpfen maßgeblich aus der Erinnerung des Publikums (auch der eines sekundären, tertiären,...) geschöpft. Vor allem der Versuch Heike Roms scheint mir als Archivierungsstrategie hier weiterbringender und lebendiger zu sein als Abramovičs singulärer Ansatz.

Um Geschichte/Geschichten und persönliche/institutionelle Archive geht es vor allem auch in meinem nächsten Beispiel, den Performances von Rabih Mroué.

4. Rabih Mroué – *Make me stop smoking* (2006)

Das dritte von mir vorgestellte Beispiel fällt ein bisschen aus der Reihe. Nicht nur, dass es eher dem Theaterbereich zuzuordnen ist, zunächst war es nicht für die vorliegende Arbeit vorgesehen.

Mein ursprüngliches Vorhaben war, die Performance *Hello 2111* von Michikazu Matsune zu besprechen – eine Performance, die sich an ein Publikum des Jahres 2111 richtet und die Öffnung einer Zeitkapsel zelebriert, die im Jahr 2011, dem Jahr des Stattfindens der Performance, vergraben wurde. Diese Zeitkapsel, von Michikazu Matsune bestückt mit persönlichen Zeitgegenständen, wurde tatsächlich vergraben, und soll im Jahr 2111 tatsächlich ausgegraben werden. Das Publikum der Performance „pre-enacted“ hier sozusagen das Publikum des Jahres 2111.

Von der Performance hatte ich im Rahmen eines Universitätsseminars erfahren und so auch den hauptsächlich in Wien arbeitenden Künstler persönlich kennengelernt, dennoch war es mir nicht möglich, die Performance selbst zu sehen. Im Recherche-Prozess zu dieser Diplomarbeit habe ich die Wiener Festwochen, in deren Rahmen die Veranstaltung stattfand, um Video-, Bild- und Textmaterial zu *Hello 2111* gebeten, sowie Interviews geführt mit Menschen, von denen ich wusste, dass sie die Performance vor knapp vier Jahren gesehen hatten. Leider mit mäßigem Ertrag: Es stellte sich heraus, dass wider Erwarten keine Video-Aufzeichnung von dem Event gemacht wurde. Auch meine InterviewpartnerInnen konnten sich nur äußerst dunkel an die Geschehnisse des Abends erinnern.

Interessant für mein Thema ist dieser kurze Exkurs auf mein ursprüngliches Vorhaben im Hinblick auf die Zugänglichkeit von Informationen und der Auswahl dessen, was gespeichert und übermittelt wird. Ich stand hier vor dem Problem, dass mir nicht genügend Informationen zur Verfügung standen oder gestellt wurden um eine fundierte Auswertung des Materials vorzunehmen.

Das stattdessen hier besprochene Beispiel behandelt unter anderem auch dieses Problem und damit zusammenhängend das Verhältnis von Fakten und Fiktion. Es handelt sich dabei um die Arbeiten des libanesischen Künstlers Rabih Mroué. Im Fokus meiner Betrachtung steht hier seine Arbeit *Make me stop smoking*, eine Koproduktion mit den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen, die in diesem Rahmen 2006 zum ersten mal präsentiert wurde. 2010 war *Make me stop smoking* auch in Wien zu sehen, im Rahmen der Ausstellung *Alles Anders*, einem Kooperationsprojekt von

Kunsthalle Wien und Wiener Festwochen.¹³²

Rabih Mroué kommt aus dem theaterpraktischen Bereich, ist ausgebildeter Schauspieler und arbeitet interdisziplinär auf vielen Bereichen der Kunst wie Theater, Film und Bildende Kunst, als Regisseur, Schriftsteller, Schauspieler, Kurator und Dramaturg und dies oft in Personalunion. Darüber hinaus ist Mroué als Musiker tätig sowie als beitragender Redakteur der Zeitschriften *The Drama Review* (TDR) und *Kalamon*, einem arabischen Kulturmagazin und ist Mitbegründer des *Board of Beirut Art Center* (BAC). Vor allem in den letzten Jahren arbeitet Mroué auch verstärkt im Kontext der Bildenden Kunst und hatte unter anderem Einzelausstellungen im BAK, Utrecht 2010 und der Sfeir-Semler Gallery in Hamburg 2011.

Viele Arbeiten entwickelt er zusammen mit Lina Saneh, ebenfalls libanesischer Künstlerin und Partnerin von Mroué. Mroués Performances sind meistens im Format der Lecture-Performance abgehalten, so auch die hier besprochene Arbeit *Make me stop smoking*. Mroué fungiert darin meist selbst als Sprecher und sitzt hinter einem Schreibtisch mit einer einzigen Lichtquelle vor einem Computer und projiziert Material auf eine Leinwand, das so in den Vordergrund rückt und im begleitenden Text Mroués befragt oder/und kommentiert wird. Mroué selbst bezeichnet das von ihm gewählte Format als „Non-Academic-Lecture“.¹³³ In einem Interview begründet Mroué das folgendermaßen:

„The works that I categorize as „non-academic lectures” are basically like performances. But what distinguishes the non-academic lectures from performance, in my opinion, is that it does not question the space at all, and I take the relation between the stage and the audience for granted. So from the beginning, I accept this relation and the audience accepts it as well.[...] It is not theatre and it is not performance, because it doesn't contain the question of space. But also there are other aspects that make me call them non-academic lectures than the space issue like, for example, the lack of references and quotes, or mixing the personal with facts, the real with fiction, etc.“¹³⁴

In Mroués Arbeiten findet vor allem eine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Theater, Darstellung, Bild und Repräsentation statt, dazu werden oft vielfältige Medien eingesetzt und so gegenübergestellt. Der Status von Dokumenten als Informationsträger wird hier verunsichert. Die gewählten Themen haben immer auch einen politischen Bezug zur aktuellen

132 Auch dieser Abend scheint in den Untiefen des Festwochen Archivs verschollen zu sein. So wurde mir bei Anruf mitgeteilt, dass dieses Stück nie in Wien stattgefunden hätte. Bei der Kunsthalle hatte ich mehr Glück: kunsthallewien.at, „Alles Anders – Ausstellung vom 07.06.2010-19.06.2010“ https://www.kunsthallewien.at/?event=24570-alles-anders-lectures-performances_3821 Zugriff am 1.2.2015

133 Grunt Gallery „Interview with Rabih Mroué [artist interview]“ <http://grunt.ca/interview-with-rabih-mroue/> 31.1.2014 Zugriff am 31.1.2015

134 Ebd.

gesellschaftspolitischen Lage im Herkunftsland Libanon. Dabei will Mroué sein Publikum nicht belehren oder zu Aktivismus aufrufen, sondern sieht seine Aufgabe als Künstler eher darin, Dinge anzuzweifeln und zu hinterfragen und so ein kritisches Bewusstsein zu erhalten. „[...]In our [Saneh and Mroué, *Anm.d.V.*] opinion art's role is to ask questions, to introduce doubts, to think, to stir up the norms, and avoid stereotypes. Art is a place to betray your thoughts somehow – to put yourself in danger, not knowing where it will lead. And it is a place where we provoke ourselves before provoking anyone else (especially, again, our audience).“¹³⁵ Oft werden Themen der Abwesenheit verhandelt und mit vorgefundenem dokumentarischem Material, wie Fotografien, Zeitungsartikeln und Videos gearbeitet. Rabih Mroué, der seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit 1986 begonnen hat, Dinge zu sammeln, darunter Dokumente (zu) seiner eigenen Arbeit, unrealisierte Projektentwürfe, aber auch öffentliches Archivgut wie Zeitungsartikel, Youtube-Videos etc., hat mittlerweile ein umfangreiches (persönliches) Archiv, aus dem er immer wieder schöpft, um daraus seine (Lecture-) Performances zu kreieren. Im Rahmen von *Make me stop smoking*, in der er explizit über dieses Archiv spricht, gibt er folgendes Statement dazu:

„Since 1986, [...] I have been collecting various materials: cut outs from local newspapers, photographs, interviews, news stories, excerpts from television programs, written ideas, proposals for performances, objects, press articles, and other things; material from the past still waiting to be used in the future [...] for future artworks to talk about the present.[...]“

How do I speak of today without going back to yesterday, or going to tomorrow? How do I speak about the present? About now we know that this 'NOW' has already passed, gone and it is no more now?[...]

Today I possess what resembles an archive. I call it: my personal archive. [...] To clarify, my archive doesn't have the logic of institutional archives. [...] I am not taking good care of it, not indexing it, not preserving it from any possible damage. I come across it all around my house. [...]At times I stumble on it by chance. It lives with me. [...] It follows me, I don't know how to use it. It tires me to the point I keep saying: I must tear it up, destroy it, burn it, throw it away, get rid of it. [...]

This is one strange relationship, material that has become part of my life. An archive I invented and it became part of my memory. This kind of memory is un-lived but it lives with me. It's an added memory. But the difference between my memories and my archive is that my own memory forgets, erases transforms, and throws away things without consulting me, even without my knowledge. Whereas this added memory, this archive, does not diminish. [...] Hence, this presentation is an attempt to get rid of the burden of a part of my archive.“¹³⁶

135 Gespräch mit Mroué: Costinaş, Cosmin/Maria Hlavajova/Jill Winder „In Place of a Foreword: A Conversation With Rabih Mroué“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.10-23. S.18.

136 Mroué, Rabih (Übersetzt von Ziad Nawfal) „Make me stop smoking“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.277-293. S.278-281. Hierin ist der vollständige Text der Performance in englischer Übersetzung zu lesen) Leicht abgewandelte Versionen dieses Zitats

So benutzt er sein physisches Archiv als Werkzeug, um immer neue Sachverhalte zu befragen. Dabei versucht er in seinen Arbeiten keine definitiven Antworten zu geben, sondern eher neue Fragen aufzuwerfen, bestehende Bedeutungszusammenhänge (neu) zu hinterfragen und so zum Nachdenken anzuregen.

Auch mit dem Thema Reenactment setzten sich Saneh und Mroué bereits auseinander: So werden in *Who's afraid of representation?* (2005) (im gleichen Jahr wie Abramovičs *Seven Easy Pieces*) in spielerischer Manier ikonische Werke der Body Art der 1960er und 1970er Jahren (sowie deren Dokumentation) und Ereignisse während der libanesischen Bürgerkriege (1975-1990) gegenüber gestellt. Dabei schlagen sie zufällig Seiten eines Buches über Body Art auf und reenacten die darauf beschriebenen Performances nicht durch ihre eigenen Körper, sondern durch die Sprache.¹³⁷ Dabei findet die Aneignung hier dadurch statt, dass sie die Performancebeschreibungen in der ersten Person statt in der dritten wiedergeben.

Mroué und Saneh gehören zusammen mit weiteren zeitgenössischen libanesischen Künstlern wie Jalal Toufic, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Tony Chakar, Walid Raad, Akram Zaatari, Walid Sadek (und dessen fiktives Kollektiv The Atlas Group) und anderen zu einer Art neuen libanesischen Schule:

„As part of a veritable cultural renaissance taking place in Beirut [...] Lebanese artists have generated an impressive array of work that reconsiders the nature of photographic documentation and the projected image, with critical insights arising largely in their conceptual examinations of traumatic memory and the workings of the archive.“¹³⁸

Diese Künstler, die sich über einen längeren Zeitraum regelmäßig getroffen haben, um über das Zeitgeschehen im Libanon zu diskutieren, orientieren sich am internationalen Kunstgeschehen und setzen sich in ihren Arbeiten inhaltlich vor allem mit ihrer eigenen Geschichte auseinander, besonders mit dem traumatischen, unverarbeiteten Erbe der langwierigen libanesischen (Bürger-)Kriege von 1975-1990, der fortlaufenden israelischen Invasionen und Besetzungen und der Einmischung von Syrien und den USA.¹³⁹ Dabei ist auch vielen Werken gemein, dass sie wie Mroués Performances die Ebenen von Realität und Repräsentation verschwimmen lassen. T.J. Demos beschreibt das in seiner Studie als „the resulting slipperiness between the factual and the

kursieren üblicherweise; z.B. hier: z. B. in Farr, Ian (Hg), *Memory. Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel 2012. S.174.

137 Bei dem Buch handelt es sich um *The Artist's Body* herausgegeben von Amelia Jones und Tracy Warr 2000.

138 Demos, T.J.: *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*. Durham & London: Duke University Press 2013. S.177

139 Vgl. ebd. S.178 .

imaginary, that places it squarely in the context of an inquiry into how artists have reinvented documentary – or postdocumentary – modes of representation in the last two decades, as a way to negotiate global discord.“¹⁴⁰

Ich werde im Folgenden versuchen herauszuarbeiten, wie diese semi-dokumentarische Arbeit Mroués als „Performing Archive“ gelesen werden kann.

Make me stop smoking habe ich im Gegensatz zu meinen vorigen Beispielen selbst „live“ miterlebt. Dennoch konnte ich mich bei der Erstellung der Beschreibung nicht auf mein Gedächtnis verlassen – zu viele Details waren bereits verschüttet: erst in der (zufälligen) Beschäftigung mit dem Stück war mir wieder eingefallen, dass ich es ja selbst gesehen hatte! – So wäre die Beschäftigung mit dieser Arbeit im Rahmen dieser Diplomarbeit unmöglich gewesen ohne den in dem (hier oft zitierten) Sammelband *Perform, Repeat, Record* abgedruckten Performance-Text sowie einigen Youtube-Videos, die die verblassten Erinnerungen wieder reaktivieren konnten.

4.1. Darstellung

Mroué sitzt an einem Tisch am Rande der Bühne, einzige Lichtquelle ist eine Schreibtischlampe. Vor ihm ein Computer, das Skript, das er vorlesen wird und eine kleine Flasche Wasser. Die Bühne selbst ist leer, die Rückwand ist auch hier Projektionsfläche.

Mroué spricht englisch, eine Sprache, die nicht seine Muttersprache ist. Zunächst spricht er über die Titelwahl, erzählt, er habe oft Probleme gehabt, seinen Performances Namen zu geben, bis er zur Einsicht gekommen sei, dass der Titel nicht unbedingt eine Verbindung zum Inhalt des Werks haben müsse. „The moment a title or name is given, it acquires its own meaning, its own dimension.“¹⁴¹ So habe er die Strategie entwickelt, Listen zu erstellen mit möglichen Titeln.

Er projiziert eine dieser nummerierten Listen, darauf sind unter anderem Titel von bereits realisierten Arbeiten und solchen, die in der Zukunft noch realisiert werden könnten (und teilweise wurden). Er verliest die Liste und witzelt dabei über die einzelnen Titel, z.B. (Kommentare sind kursiv).

140 Ebd.

141 Mroué 2012. S.277.

„The general security of Hezbollah denies any responsibility for what might happen tomorrow“ – „*This is a comedy! (lacht)*“

„My wife and I love Al Pacino, but she loves him even more.“ – „*Hmm. This based on a true story...*“

„Archive Fever“ – „*Someone stole this title from me!*“¹⁴²

Der Titel dieser „Präsentation“, wie Mroué seine Arbeit nennt, steht als letztes auf der Liste. Er fährt fort, über sein persönliches Archiv (siehe obiges Zitat) zu sprechen, spielt dann ein kurzes altes Video vom Beirut der 1960er Jahre ein. Mroué ordnet die von ihm gesammelten Dinge grob in vier Kategorien ein: erstens die Dokumentation seiner bereits realisierten Projekte, darunter Vorbereitungen, Texte, Zeichnungen, Fotos etc.; zweitens eine Art Pressearchiv zu seinen Arbeiten, also Artikel, Interviews etc.; drittens Entwürfe und Förderanträge unfertiger und kommender Projekte; viertens ein allgemeines Archiv bestehend aus Zeitungsartikeln, Radiomeldungen, Fernsehbeiträgen etc. ohne persönlichen Bezug. Dabei würden ihn für diese Arbeit nur seine Sammlung von unrealisierten und unfertigen oder abgebrochenen Projekten sowie seine Sammlung von allgemeinen Dokumenten interessieren. Er bespricht seine Arbeitsweise, dass er aus diesem Archiv, das er mittlerweile angelegt hat, schöpfen und neue Arbeiten daraus kreieren würde, fragt sich (und das Publikum), wofür all dies gut sei, wenn er bereits so viel Material gesammelt habe, dass er es zu Lebzeiten nicht mehr alles verwenden könne. „Is it fear of being devoid of ideas and proposals, a fear of being unproductive, a burden on society? – A fear of death!“¹⁴³ Er wolle sich von der Last des Archivs befreien.

Er beginnt damit, unfertige und abgebrochene Projekte vorzustellen, zeigt eine Fotosammlung von Gullideckeln, die er angelegt, aber dann frustriert abgebrochen hat, als er von einem Freund erfahren habe, dass dieses Projekt bereits von jemand anderem realisiert worden sei. Dann zeigt er eine Sammlung von einzelnen Straßenlaternen, dem Nachfolgeprojekt der Gullideckel, und beginnt über seine Blickrichtung zu sprechen, die auf den Fotos sichtbar sei – dass er beim Fotografieren von Kanaldeckeln in Beirut einmal verdächtigt worden sei, nach möglichen Orten für die Platzierung von Bomben zu suchen und dass eine der Haupttheorien um das Attentat auf den Ex-Premier-Minister Rafiq Hariri am 14. Februar 2005 die Platzierung einer großen Menge Sprengstoff unter Kanaldeckeln gewesen sei.

142 Mroué zitiert nach Feldbein, Anna, *Geschichte/n erzählen. Die Lecture Performance als Phänomen des Gegenwartstheaters am Beispiel der Arbeiten von Rabih Mroué*. Diplomarbeit Universität Wien 2014. S.80.

143 Mroué 2012. S.280.



Abb. 10: Rabih Mroué – *Make me stop smoking* (2006) Collage von Filmstills aus Youtube-Videos (Quellen: <https://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXea4> (oben und unten links) und <https://www.youtube.com/watch?v=oxtuvw5gzec> (oben rechts), und Bilder aus der Publikation *Perform, Repeat Record* (unten mitte und rechts)

So beginnt Mroué, für das Publikum relativ unvermittelt, gleichzeitig die Geschichte des Libanons in seine Erzählung einzuweben. So geht die Performance weiter – er zeigt einen Förderantrag in absurder Höhe, erzählt Anekdoten, unbeendete Projekte werden vorgestellt und wechseln sich ab mit anderen von Mroué angelegten Sammlungen, wie derjenigen von Anzeigen vermisser Personen, die er nach den Bürgerkriegen begonnen hätte, in dem 17.000 Menschen verschwunden wären. Er reflektiert über die Gründe ihres Verschwindens, spricht über eine kollektive Amnesie, was die Kriege im Libanon angeht. „Would the role of the archive be to fill the gap created by this loss of memory?“¹⁴⁴

Er spricht übers Vergessenwollen, zeigt von ihm erstellte Postkarten mit Fotomontagen von Sigmund Freud im Stil von Hezbollah-Führern, die aber weder in Wien noch im Libanon besonders gut angekommen seien, spricht über das Archiv, den Todestrieb, vergangene Projekte. Erzählt, dass Widerstandskämpfer zwischen 1982 und 1987 neben Militäroperationen auch einige Selbstmordattentate („suicide operations“) gegen die israelische Armee, die den Süden Libanons besetzte, veranlasst haben.¹⁴⁵ Er reflektiert über die von ihm gesammelten Videobotschaften, die

144 Ebd. S.287.

145 Vgl. ebd. S.292.

diese Selbstmordattentäter direkt vor ihrem Tod aufgenommen hätten und zeigt eine, die ihn verfolge („one of them kept haunting me“).¹⁴⁶

Zum Ende der Performance schließt er das Präsentationsprogramm, so dass man den Desktop seines Laptops sehen kann. Die während der Präsentation verwendeten Dateien zieht er in den Papierkorb und drückt auf „leeren“. Mit folgenden Worten endet die Performance: „The archive is not a diary. It seems that we collect an archive to cover our daily experiences, and to hide behind it. We create an archive of pictures, notes stories, texts, CVs, all these in order to hide our daily life. We hide behind the archive so no one sees us naked. Thank you.“¹⁴⁷

4.2. Künstlerische Strategien

Auch die Arbeiten Mroués zeichnen sich, wie diejenigen Kovandas, vor allem durch Subtilität aus. Mroué versucht nicht, das Publikum zu schockieren oder zu emotionalisieren, indem er verstörendes Material einfach so ausstellt; das verwendete Material offenbart sein verstörendes Potential meist erst auf den zweiten Blick. Durch seine nüchterne, zurückgenommene, humorvolle und oft leicht ironische Darstellung schafft er es einerseits, den Zuschauern eine Identifikationsfläche zu bieten und Vertrauen herzustellen, andererseits schafft er durch eben diese Reserviertheit eine Distanz zum Material, die es erlaubt, darüber nachzudenken. Dabei muss allerdings bedacht werden, dass Mroué selbst ausgebildeter Schauspieler ist, das heißt, seinen Körper und seine Mimik durchaus gezielt einsetzen kann und auch einsetzt, um vertrauenserweckend und glaubwürdig zu wirken. Diese Authentifizierungsstrategie wird unterstützt durch das Setting, seine Alltagskleidung und unaufgeregte Sprechweise, das Sprechen in der Ich-Form und eben auch durch die Verwendung seiner Archivalien wie Beweismaterial für seinen Vortragstext. Aber wie viel dieser Erzählung ist Fiktion? Ist es alles wahr, was er uns erzählt? Ist es wichtig, ob alles wahr ist? Auch die Tatsache, dass bereits Arbeiten existieren, deren Titel sich auf der während der Performance gezeigten Liste befanden, wirkt hier als Authentifizierungsstrategie. Dennoch warnt Mroué sein Publikum indirekt selbst, achtsam zu bleiben:

146 Ebd. S.293.

147 Ebd. S.293.

Teil von *Make me stop smoking* ist *I, the undersigned*, eine Arbeit, zum Zeitpunkt der Uraufführung von *Make me stop smoking* nur als Entwurf vorhanden, die Mroué wenig später, im Jahr 2007, noch zu einer eigenen Arbeit macht. Veranlasst durch das Ausbleiben von Entschuldigungen der verantwortlichen Politiker nach den libanesischen Bürgerkriegen entschuldigt er sich darin beim libanesischen Volk für alle möglichen Dinge. Dabei zählt er hier auch Dinge auf, die damit zu tun haben, menschlich zu sein und daher Fehler machen zu können.

„I, the undersigned, Rabih Mroué, present to all the Lebanese people, a public and sincere apology. But before I begin, I don't wish my position to be understood as a reaction, or even an action.

[...]

I apologize for what I have done during the Lebanese war, whether in the name of Lebanon or Arabness or the Cause etc.

[...]

I apologize for accepting different kinds of weapons and arms without getting proper training or knowing how to work it.

[...]

I apologize that during the war I incurred no physical wounds, that I wasn't kidnapped, that no one attempted to assassinate me, and that I received no personal threat.

[...]

I apologize because I lie and enjoy playing with people's feelings.

[...]

I must insist that this is not a confession, and this is not an apology.

These are only words, words words words[...]"¹⁴⁸

Er lässt so auch erahnen, was alles unentschuldigt geblieben sein muss. Während einige Entschuldigungssätze klar darauf abzielen, den Zuschauer zum Lachen zu bringen, erhält dieses Lachen in der Rückschau und der Realisierung dessen, was ungesagt bleibt, einen bitteren Beigeschmack. Die letzten Entschuldigungssätze brechen mit dem Modus der vorherigen Aufzählung und sprechen das Publikum direkt an und säen Zweifel: Auch Mroués Worte während der Performance sollte das Publikum nicht unhinterfragt lassen.

Hans-Thies Lehmann charakterisierte 1999 das postdramatische Theater durch die „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“. Er hatte seit den 1950ern einen „Einbruch des Realen“ ins Theater diagnostiziert, zu dem er auch Performance Art und vor allem Body Art zählt.¹⁴⁹ Während diese auf der Bühne oder abseits davon das Reale behaupteten, zeichnet sich das postdramatische Theater dadurch aus, dass darin „nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt [...], sondern

148 Ebd. S.289.

149 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S.146.

die Verunsicherung durch die Unentscheidbarkeit, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat. Von dieser Ambiguität geht die theatrale Wirkung und die Wirkung auf das Bewußtsein aus.“¹⁵⁰

Mroué bedient sich in seinen „non-academic lectures“, so auch in *Make me stop smoking*, dieser Ästhetik. Nicht, um mit dem Vertrauen des Publikums zu spielen, sondern aus der Grundüberzeugung heraus, dass es eben nicht eine absolute Wahrheit (oder eine Historie, wie angeblich bei Foucault) gibt, sondern unterschiedliche Perspektiven und Standpunkte, die je ihre Berechtigung haben.

„We [Saneh und Mroué, *Anm.d.V.*] try to take cases and put inside them some fictive elements, but not in order to cheat the audience; on the contrary, it is in order to tell them and tell ourselves that in every narrative there is a part of fiction and part of real, and the issue is that we cannot distinguish the real from the fiction and the fiction from the real.“¹⁵¹

Dabei hilft ihm vor allem auch das gewählte Format. Das Format Lecture-Performance als Hybrid zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Theater und Vortrag, „zwischen Diskurs und Aufführung“ scheint besonders gut geeignet für Mroués Arbeiten.¹⁵² Dabei findet sich dieses Format nicht nur im Theater-/Performancebereich. Sibylle Peters, die sich ausführlich mit dem Vortrag als Performance beschäftigt hat, schreibt in ihrem gleichnamigen Buch:

„Wissenschaft und Kunst begegnen einander im Setting naturgeschichtlicher Sammlungen, Wissenschaftler re-inszenieren historische Vorträge im Kontext von Ausstellungen und Künstler führen mediale Experimente im Rahmen universitärer Vorlesungen durch – die Lecture Performance wird zu einem Feld, in dem ganz unterschiedliche disziplinäre Hintergründe, mediale Zugänge und diskursive Rahmungen einander zu überlagern und zu befragen beginnen.“¹⁵³

Besonders um die Jahrtausendwende wendet sich eine Vielzahl von Künstlern aus unterschiedlichen Bereichen (besonders dem zeitgenössischen Tanz) diesem Format zu. *Product of Circumstances* (1999) von Xavier LeRoy gilt hier als eine der Schlüsselperformances, von der der Boom der Lecture-Performances ihren Ausgang nahm.

Lecture-Performances zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie statt eines fertigen Ergebnisses den normalerweise für den Zuschauer unsichtbaren künstlerischen Arbeitsprozess in den Fokus

150 Ebd. S.173.

151 <http://grunt.ca/interview-with-rabih-mroue/>

152 Vgl. Husemann, Pirkko „Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der lecture-performance“ Lecture Performance, Frankfurt, 5.8.2004 http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14_husemann_text.pdf Zugriff am 1.2.2015

153 Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript 2011. S.181.

rücken und auf der Bühne präsentieren. Anstelle von fertigen Konstrukten sieht man so den Prozess der Konstruktion. Charakteristisches Merkmal ist hier vor allem Selbstreflexivität, wird hier doch Kunstwerk und Kommentar vereint und zur Debatte gestellt. Die Selbstreflexivität ist dabei eine zweiseitige, sie findet sowohl auf der Ebene der Produktion als auch auf der Ebene der Rezeption durch die Infragestellung der eigenen Wahrnehmung statt. Pirkko Husemann, auf die ich zum Ende meiner Arbeit noch einmal zu sprechen kommen werde, schreibt:

„Diese beidseitige Selbstreflexivität schließt Produktion und Rezeption in einem komplizenartigen Verhältnis zusammen, in dem beide Seiten gleichzeitig und zum Teil auch im selben Maße an der Sinn- und Wissensproduktion beteiligt sind.“¹⁵⁴

Hier werden alternative Modi der Wissensproduktion und der Forschung verhandelt und erprobt. Im Fall von Rabih Mroué dient die Verwendung des Formats Lecture-Performance vor allem dazu, gängige Wissensstrukturen in Frage zu stellen und im Besonderen Bilder in ihrer Funktion als Wissensträger zu destabilisieren. Mroué selbst bestätigt durch eigene Aussagen diese Form von kritischer Praxis: „'Not-knowing' is [...] my starting point. When I present a work, I come with no knowledge to give to, or to impose upon, the audience.[...]When it comes to the audience, I try to think of it not *en masse* but rather as a number of individuals sharing some concerns, urgencies, and curiosity.“¹⁵⁵ Der Körper steht dabei im Hintergrund, er ist abwesend oder passiv hinter dem Schreibtisch sitzend. So wird der Fokus auf die Sprache, das Gesagte, sowie auf das Material, das Gezeigte, verlagert.

Was am Aufbau von *Make me stop smoking* besonders auffällt, ist der assoziative Charakter der Komposition – von kleinen, persönlichen Details und konkreten Fakten ausgehend werden allgemeinere Reflexionen angestellt, um dann wieder auf andere Details zu kommen. Die Denkbewegung wird hier offengelegt. Das gezeigte Archivmaterial dient dabei zugleich als Erinnerungsstück, Denkanstoß und Inspirationsquelle. Dabei werden scheinbar triviale und absurde Episoden mit der gleichen Wichtigkeit vorgetragen wie hochpolitische. Dass Mroué zu Beginn seiner Performance auf seine Probleme mit der Titelgebung zu sprechen kommt, ist dabei sowohl symptomatischer Ausdruck für seine Auseinandersetzung mit dem Thema Repräsentation – soll doch der Titel das Stück repräsentieren – als auch Methode:

So zeigt sich in der Verwendung von Humor und Selbstironie eine weitere künstlerische Strategie Mroués: Durch die Offenbarung seiner eigenen Fehlbarkeit und Unsicherheit stellt er eine Art Komplizenschaft mit dem Publikum her. Besonders zu Beginn der Performance dient der Einsatz

154 Husemann 2004. S.5.

155 Costinas/Hlavajova/Winder S.13 Ich werde später noch auf den Begriff der kritischen Praxis eingehen.

von Humor dazu, eine aufgelockerte Atmosphäre zwischen ihm und dem Publikum zu schaffen. So erzeugt er eine gewisse Erwartung beim Publikum und wiegt es in Sicherheit darüber, wie die Performance weitergehen könne, nur um diese unvermittelt zu zerstören, indem er von einem scheinbar harmlosen (und humorvollen) Projekt, wie der Sammlung von Gullideckel-Fotografien zum Thema Bombenanschläge und den vielen Autobomben im Libanon im Jahr 2005 kommt. Es ist die Erinnerung an eine unbequeme Realität, der sich das Publikum hier stellen muss. Für Mroué kann Humor „Risse in die Realität und ihre Abbildung ziehen, ohne zu verharmlosen oder Hysterie zu verbreiten“.¹⁵⁶

„Gespenster“, so könnte man sagen, sind ein wiederkehrendes Motiv in Mroués Schaffen: Immer wieder beschäftigt er sich mit Vermissten, wie in *Looking for a missing employee* (2003), Toten, wie in *33 rounds and a few seconds* (2012), aber vor allem das Thema Märtyrertum taucht in vielen seiner Arbeiten auf und damit zusammenhängend die Videobotschaften, die im Vorfeld von Selbstmordattentaten im Modus eines bereits erfüllten „Versprechens“ aufgenommen werden, welches jedoch erst zum Zeitpunkt der Ausstrahlung erfüllt ist. Auch in *Make me stop smoking* wird diese Frage wieder aufgenommen: „How can one speak about past present, and future in relation to this phrase: I am the martyr? Knowing that, the purpose of these video testimonies is in fact to be archived. Hence, how does such documentation represent or deceive reality?“¹⁵⁷ In einer früheren Arbeit, *Three Posters*, einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Kritiker und Schriftsteller Elias Khoury aus dem Jahr 2000, die in *Make me stop smoking* zur Sprache kommt, wird dieses Thema der Selbstmordattentate durch nationalistische und linke Gruppen während der israelischen Besetzung behandelt. Durch Zufall kamen Mroué und Khoury in den Besitz des ungeschnittenen Videos eines „zukünftigen Märtyrers“. Darauf hatte dieser seinen „Text“ drei mal wiederholt und sich schließlich für die beste (ausstrahlende) Version entschieden. Die Performance behandelt das Thema hier aus einer politischen Perspektive, nicht einer religiösen. In der Folge der Anschläge auf das World Trade Center vom 11. September 2001 kam es zur Aneignung durch religiöse Fehldeutung dieser Arbeit durch die Medien – Entwicklungen, die Mroué und Khoury nicht voraussehen konnten. Diese Fehldeutung veranlasste Mroué und Khoury zu der Entscheidung, das Stück für westliches Publikum nicht mehr zu zeigen.¹⁵⁸ Stattdessen verarbeiteten Mroué und Khoury ihre Gedanken in

156 Mroué, Rabih u.a., „Rabih Mroué, Lina Saneh, Helena Waldmann, Frank Raddatz und Kathrin Tiedemann (Moderation) im Gespräch: Keine Angst vor der Repräsentation?“, in: *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, hg.v. Frank M.Raddatz/Kathrin Tiedemann, Berlin: Theater der Zeit 2010. S.90-100. S.92.

157 Mroué 2012. S.292.

158 Die Kategorisierung in Westliches und Nicht-Westliches Publikum ist eine problematische, wie auch Rabih Mroué selbst bewusst ist: „[...] I would just like to question the term 'western audience', because by accepting that there is

einer Rück-Aneignung: einer neuen Arbeit mit dem Titel *On Three Posters: Reflections on a Video/Performance* aus dem Jahr 2004. Darin stellen sie eine Verbindung zwischen den drei Wiederholungen des Attentäter-Videos und ihrer künstlerischen Arbeit her: „Jamal's [Vorname des Selbstmordattentäters, *Anm.d.V.*] repetitions humble us in our own artistic enterprise: they ask how an artwork can be critical of the notion of 'truth', while claiming to convey 'truth', at the same time being a 'fabrication of truth'.“¹⁵⁹ Hier kommt auch noch einmal Mroués Verständnis von Wahrheit zum Vorschein.

Aber der Gedanke an Gespenster ruft auch noch eine andere Notion hervor: Derrida entwickelt in seinem 1993 erschienen Buch *Marx' Gespenster* das Konzept der Hantologie – eine Wortschöpfung, deren Phonetik sich im französischen nicht von derjenigen der Ontologie unterscheidet, an die sich die Hantologie anlehnt und in deren kritische Opposition sie tritt, heißt doch *hanter* übersetzt soviel wie *heimsuchen*. Darin bezeichnet Derrida ein Gespenst als das „Anwesende ohne Anwesenheit“, das „Dasein eines Abwesenden oder eines Entschwundenen“.¹⁶⁰ Das Gespenst öffnet eine Denkweise jenseits von Ordnungen und Zwängen; dieses Denken, so Derrida, „wäre endlich in der Lage, jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz, Faktizität und Nicht-Faktizität, Leben und Nicht-Leben, die Möglichkeit des Gespensts zu denken, das Gespenst als Möglichkeit zu denken.“¹⁶¹ Dabei würde das Gespenst nicht nur jegliche Ordnung bedrohen, sondern sie gar zum Zersplittern bringen.¹⁶² Damit steht die Figur des Gespenst für eine „irreduzible und prinzipielle Öffnung der Struktur“, es (zer)stört Kategorien wie die der Anwesenheit und Abwesenheit, oder der Zeitordnung und „führt so in einen prekären Zwischenbereich, in welchem alle Ordnungsraster in der Spektralität des Gespensts zu Bruch gehen“.¹⁶³ So hätte man laut Derrida die ethische und

such an audience, one must also accept that there is a 'non-western audience'. And this would lead us to categorizations and classifications that are clearly problematic. In my opinion, it is very dangerous to concretize the audience in this way and make it real.“ Costinas/Hlavajova/Winder 2012. S.15.

159 Khoury, Elias/Rabih Mroué, „Three Posters: Reflections on a Video/Performance“, in: *The Drama Review (TDR 191)*, Vol.50, Nr.3, Herbst 2004. S.182-191. S.184. Siehe auch: Mroué, Rabih, „The Fabrication of Truth“, in: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Vol. 25, Herbst 2010. S.86-89. S.89.

160 Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster: der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale* [Spectres de Marx], übersetzt von Susanne Lüdemann, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2004. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1659) S..20.

161 Ebd. S.28, siehe auch Sternad, Christian, „Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespenstes, oder: Eine phänomenologische Hantologie“, in: *Nebulosa - Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität* 3/2013, S. 27-41. http://www.academia.edu/4896943/Das_Gespenst_und_seine_Spektralit%C3%A4t_Die_hermeneutische_Funktion_des_Gespensts_oder_eine_ph%C3%A4nomenologische_Hantologie Zugriff am 1.2.2015

162 Vgl. ebd. (Sternad 2013)

163 Ebd.

politische Pflicht, zu „lernen *mit* den Gespenstern zu leben, in der Unterhaltung, der Begleitung oder der gemeinsamen Wanderschaft, im umgangslosen Umgang mit den Gespenstern.“¹⁶⁴

Dieser Idee folgend wimmelt es nicht nur in Mroués Arbeiten von Gespenstern, sondern im Archiv selbst, mit dem Unterschied, dass das Archiv versucht, die Gespenster zu exorzieren während Mroué sie in seiner künstlerischen Arbeit zulässt. Er schafft es, die subversive Figur des Gespensts für seine Arbeit zu nutzen. Ein Dazwischen ist es, was Mroué anstrebt: Zwischen persönlich und öffentlich, zwischen Theater und Vortrag, zwischen Leben und Tod, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Bild und Publikum (er als Mediator der Bilder) – immer ist hier eine Öffnung angestrebt.

Mit seinen Rückgriffen auf die Vergangenheit schafft er genau das, was bei Abramovičs Reenactments im Guggenheim Museum scheiterte und im Ausdruck der Sehnsucht nach einer unwiederbringlichen Vergangenheit mündete: Er aktiviert die Vergangenheit um mit ihr die Gegenwart zu befragen:

„In Mroué's approach to the material, it is clear that exploration of the archive and the processing of its finds is not about documentation of the past, but rather about clearing the ground for statements about the present and proposals about the future. [...]Mroué's works facilitate intervention into social reality by constantly complicating the use of history and the archive for any legitimization of the present, preventing predetermined meanings based on superficial mediation and ideological distortions.“¹⁶⁵

4.3. Performing Archives

„Das Archiv oszilliert zwischen dem Friedhof der Fakten und einem Garten der Fiktionen“¹⁶⁶

In seinem Text *Dem Archiv Verschrieben. Eine Freudsche Impression* (französisch *Mal d'Archive*, was auch mit Archivübel übersetzt wird) führt Derrida den Begriff Archiv etymologisch auf *archeion* zurück, die griechische Bezeichnung für die Wohnung höherer Magistratsabgeordneter (Archonten), ein physischer Ort also, an dem offizielle Dokumente gehütet und aufbewahrt wurden.

164 Derrida 2004. S.10.

165 Ilić, Nataša, „The Past Is Not Dead, It's Not Even Past“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.200-217. S.203ff.

166 Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve Verlag, 2002. S.60.

Den Archonten kam hierbei nicht nur die Aufgabe zu, die der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Dokumente zu bewahren, sondern sie besaßen auch die Macht der Auslegung und Interpretation dieser Dokumente. Das Archiv war also von vorneherein eng mit dem Begriff der Macht verknüpft.

Knut Ove Eliassen, der sich mit den verschiedenen Bedeutungsebenen des Archivbegriffs bei Michel Foucault auseinandergesetzt hat, unterscheidet zwischen drei verschiedenen Archivkonzepten im Werk Foucaults, die aber alle darin übereinstimmen, dass es sich dabei um Praktiken handelt.¹⁶⁷ Mit der Notion von Praktiken geht gleichzeitig eine errichtende Funktion einher. Zur institutionellen Praxis bei Foucault schreibt Eliassen:

„From the point of view of an institutional practice, the archive is a part of a larger system that turns individuals into citizens; it is a nexus for power relations, forms of knowledge and processes of subjectivization. Endowing the nation state's individuals with a past, an identity, a name, in short, a record – be it of an individual or a collective nature – archives belong to the mechanisms of socialization and control of the modern world. Archives accumulate, order and structure the records of the past, in order to master the future and regulate historical contingencies“¹⁶⁸

Die Institution Archiv suggeriert so eine Kontinuität der Geschichte, einen linearen Verlauf der Zeit, Rationalität und Messbarkeit und arbeitet immer schon mit Inklusion und Exklusion. Dabei ist das Archiv historisch bedingt, obwohl es oft den Anschein hat, als wäre das, was in Archiven gespeichert wird, objektivierbare Wahrheit. Das, was heute als archivwürdig erachtet wird, kann morgen schon wieder den Status von Müll bekommen.¹⁶⁹ Zudem ist das Archivgut nicht jedem zugänglich. So ist man (teilweise noch immer) abhängig von Öffnungszeiten und Benutzungsregelungen.¹⁷⁰

Im Folgenden werde ich versuchen aufzuzeigen, wie Mroué im den Rückgriff auf sein persönliches Archiv als Methode benutzt um diese althergebrachten Notionen des Archivs zu verunsichern.

Als Ort der Sammlung und Aufbewahrung dient hier ebenfalls ein Haus. Mroué, der Bewohner dieses Hauses, hütet und bewahrt seine Sammlung wie der Archont in der Antike, wenn auch

167 Eliassen, Knut Ove, „The Archives of Michel Foucault“, in: *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, hg.v. Eivind Rossaak, Oslo: Novus forlag, 2010. http://www.academia.edu/5473534/Archives_of_Michel_Foucault Zugriff am 1.2.2015.

168 Ebd.

169 Dem entgegen zu halten ist die andauernde Sammelwut, die die ganze Welt erfasst zu haben scheint, und die durch Internet und soziale Medien begünstigt wird. Jeder Moment wird eher archiviert als wirklich erlebt. So besuchte ich beispielsweise letzten Sommer ein Konzert während der World Choir Games in Riga, bei dem die vordersten zwei Reihen besetzt waren von Kindern, die sich das Geschehen auf der Bühne durch die hochauflösenden Bildschirme ihrer Tablets ansahen.

170 Mir ist klar, dass ich mich hier auf Institutionen mit physischer Ausdehnung beziehe und das Problem virtueller Archive weitestgehend außer Acht lasse.

möglicherweise weniger sorgfältig. Wie dieser hat Mroué die Macht (aber nicht die Pflicht) die gesammelten Dokumente auszulegen. Mroué stehen technische Möglichkeiten der Aufzeichnung, und damit der Wiederholung zur Verfügung. Es handelt sich also um ein Archiv.¹⁷¹

Zunächst handelt es sich bei dem Ausgestellten um eine Sammlung. Auch die Bewegung des Archivs ist eine sammelnde. Eine Auswahl dieser Sammlung präsentiert Mroué nun in *Make me stop smoking* dem Publikum. Das Prinzip der Sammlung scheint dabei willkürlich nach dem Prinzip des persönlichen Interesses zu funktionieren. Auch eine Art Kategorisierung des Archivguts versucht er vorzunehmen, um leichter darüber sprechen zu können. Dabei widersetzt sich bereits die Art des Materials einer objektiven und auf Rationalität beruhenden Archivlogik. Viele der Archivalien, besonders die unfertigen Projekte, wären ohne die Hinzufügung seines subjektiven Insiderwissens nur schwer entzifferbar. Andererseits ist es ja auch gerade diese Dubiosität des Materials, das zu Mehrdeutigkeiten einlädt – eine Puralität, die Mroué sicher begrüßen würde.

Durch die assoziative Komposition der einzelnen Archivalien und die Vielzahl der Zeitebenen, die durch die einzelnen Videos und Bilder repräsentiert werden – hier zum Beispiel das Märtyrervideo von Wafa' Noureddine, das er am Ende der Performance zeigt – sowie die Tatsache, dass Mroué hier auf Material aus der Vergangenheit zurückgreift und es hervorholt, um es in der Gegenwart zu betrachten, aber vor allem durch Mroués Zeitebenen vermischenden Kommentar wird in *Make me stop smoking* ein chronologisches Zeitkonzept gestört.

Auch die Ebene der Wissensproduktion greift Mroué in subjektiver Weise auf und an: Er präsentiert Material und seziert es, er präsentiert Geschichten und nimmt sie wieder auseinander, nichts wird fixiert, nichts wird statisch, alles kann und muss bezweifelt werden und bleibt so in Bewegung. Nur der Tod ist sicher:

„There is not one memory.

There is not one experience.

There is not one war.

There is not one enemy.

[...]

171 Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression* [*Mal d'archive. Une impression freudienne*, 1995], übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Hans Naumann, Berlin: Brinkmann und Bose 1997 (Vortrag vom 5. Juni 1994, London, Int. Kolloquium Memory: The Question of Archives mit dem Titel: „Le concept d'archive. Une Impression freudienne.“). S.25. Derrida hatte folgende Kriterien genannt: „Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.“

There is neither one truth nor one origin.

Thus, there is not one archive.

But there is only one death.“¹⁷²

Diese Versammlung negierter Sätze kurz vor Ende der Performance wirkt hier wie ein Glaubensbekenntnis und zusammen mit dem letzten Satz des Stückes, „We hide behind the archive so no one sees us naked.“, wie ein Plädoyer für die Position des Individuums.¹⁷³

172 Mroué 2012. S.293.

173 Ebd.

5. Zusammenführung

Pirkko Husemann argumentiert in ihrem 2009 erschienenen Buch *Choreographie als kritische Praxis*, am Beispiel zweier Vertreter des zeitgenössischen Tanz, Xavier LeRoy und Thomas Lehmen, für eine Erweiterung des Kritikbegriffs hin zu einer „praxisimmanente[n] Kritik im Modus des Ästhetischen“, einer Kritik also, „die an die künstlerische Praxis gebunden ist“.¹⁷⁴ In Ansätzen habe ich diese selbstreflexive Methode bereits bei meiner Darstellung des Formats Lecture-Performance angedeutet: Danach könne sich Kritik an den Konventionen (z.B. der Wissensproduktion, des Tanzmarkts) „in der und durch die [...]Praxis“ konstituieren und manifestieren, eine Praxis, die selbst Teil dessen ist, was sie kritisiert.¹⁷⁵ Dem zugrunde liegt die Auffassung, dass sich Kulturproduktion durch die Praxis vollzieht. Dabei ist das Verständnis von Kritik an eine Art von Nicht-Wissen gebunden, das hier nicht als Mangel begriffen wird, sondern das im Sinne Derridas

„nicht einfach Unwissenheit ist, sondern einer Ordnung angehört, die mit der Ordnung des Wissens nichts mehr zu tun hat. Ein Nicht-Wissen, das keinen Mangel darstellt, das nicht einfach Obskurantismus, Ignoranz und Nicht-Wissenschaft ist. Es handelt sich einfach um etwas, das dem Wissen heterogen ist.“¹⁷⁶

Husemann greift dabei einerseits auf Michel DeCerteaus *Kunst des Handelns* zurück, andererseits auf Iris Rogoffs kunsttheoretisches Konzept der „criticality“.¹⁷⁷ Sie stellt durch ihre Analyse fest, dass die „Kunst als Form des 'sinnlichen Erfassens und Urteilens“ ein drittes bildet zwischen der „von ihrem Gegenstand losgelöste[n] und nicht-utilitäre[n] Tätigkeit“ der theoretischen Reflexion und einer zweckorientierten und vorreflexiven Alltagspraxis.¹⁷⁸

In Bezug auf meine drei Beispiele möchte ich gerne abschließend dafür plädieren, dass man sowohl Mroués *Make me stop smoking* als auch Kovandas frühe Aktionen mit Pirkko Husemann als kritische Praxis verstehen kann. Abramovičs *Seven Easy Pieces* ließen sich meiner Ansicht nach höchstens nur in Bezug auf ihre lange Dauer, die einen Moment des Zufalls und der

174 Husemann, Pirkko, *Choreographie als kritische Praxis : Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transkript 2009. S.57.

175 Ebd. S.28.

176 Derrida zitiert nach Husemann 2004. S.3.

177 Husemann 2009. S.30.

178 Ebd. S.57.

Unvorhersehbarkeit in den Performances willkommen heißt, als kritische Praxis begreifen.

Wie das erste Kapitel gezeigt hat, zeichneten sich die Aktionen Kovandas vor allem durch ihre beinahe Unsichtbarkeit während der Ausführung aus. Getarnt als Alltagshandlungen ähnelten sie eher Sozialexperimenten der (fehlenden) Zwischenmenschlichkeit. Kovandas Handeln während der Aktionen war weder zweckorientiert noch vorreflexiv sondern stand unter dem Zeichen einer selbstgesetzten Anweisung. Durch die Platzierung der Aktionen im öffentlichen Raum und den besonders im gesellschaftspolitischen Kontext der ehemaligen Sowjetunion herrschenden Konventionen und Regeln bekommen sie ihr kritisches Potential dadurch, dass sie eben doch als minimale Irritationen des Alltags fungieren können.

Die Dokumentation war, so wurde gezeigt, für die Wahrnehmung der Aktion als Performance konstitutiv. Performance zeichnet sich im Kovandas Fall eben nicht wie Peggy Phelan behauptet durch ihr unablässiges Verschwinden aus, sondern ich war mit Philip Auslander zu dem Schluss gekommen, dass Performancedokumentation selbst performativen Charakter hat und ein Performanceereignis (weiter-)schreibt und so zum Gesamtkonstrukt einer Performance beiträgt.

Marina Abramović hatte sich bei den Seven Easy Pieces der Strategie des Reenactments bedient. In diesem Kapitel wurde kurz auf die Grundproblematik der Performance Art zwischen dem Aufbegehren gegen verstaubte Ausstellungsdispositive und Marktmechanismen und der daraus resultierenden Ablehnung von Material und dem Bestehen auf Flüchtigkeit und Authentizität einerseits und dem Wunsch nach Erfolg und einem künstlerischen Vermächtnis andererseits eingegangen. In Bezug auf Abramovićs Reenactments war aufgefallen, dass sie darin die Rezeptionsebene der Performancedokumentation in die Konzeption der einzelnen Reenactments einschließt, wodurch es, wie im Fall von *Aktionshose: Genitalpanik*, zu Reenactments der ikonischen Dokumentationsfotos kommt, die als *tableaux vivants* zu performativen Monumenten (nach Mechthild Widrich) werden. In Bezug auf die Strategie des Reenactments wurde vor allem dessen Potential betont, durch den Einsatz des Körpers als Gegengedächtnis zu fungieren und damit die Notion des Archivs zu subvertieren. Des Weiteren wurde festgehalten, dass künstlerische Reenactments vor allem mit einem Interesse aus der und für die Gegenwart durchgeführt werden.

Im letzten Kapitel wurde dann der libanesische Künstler Rabih Mroué und dessen Lecture-Performance *Make me stop smoking* in den Blick genommen. Hier wurde betont, dass sich Mroué in seinen Arbeiten vor allem mit dem Verhältnis von Fakten und Fiktion, Bild und Repräsentation und Theater und Darstellung auseinandersetzt und das Medium Bild als (objektiven) Wissensspeicher

ablehnt. In seinen Performances, die sich durch Selbstreflexivität und Offenlegung seines künstlerischen Arbeitsprozesses auszeichnen, wird vor allem mit dokumentarischem Material gearbeitet und dieses in assoziativer Kombination durch Mroués Kommentar in ihrem Status als Informationsträger verunsichert. In diesem Zusammenhang ging es unter anderem um Geschichtskonstruktion, Gespenster sowie um das Potential des Formats Lecture-Performance im Kontext von Mroués Schaffen. Die Arbeit *Make me stop smoking* wurde auf ihr Potential hin befragt, die institutionelle Form des Archivs als Machtinstrument in Frage zu stellen.

Make me stop smoking kann man als kritische Praxis betrachten, da Mroué (wie für die Lecture-Performance charakteristisch) darin seinen Arbeitsprozess offenlegt und das Publikum durch das Vortragsszenario dazu einlädt, durch die Befragung der eigenen Wahrnehmung an der alternativen Wissensproduktion teilzunehmen.

6. Literaturverzeichnis

Selbstständige Literatur:

Austin, John.L (1911-1960)/ James O. Urmson [Hg.]. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 1962.

Certeau, Michel de, *Kunst des Handelns [L'invention du quotidien, l'arts de faire]*, übers. von Ronald Voullié, Berlin: Merve-Verl. 1988.

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

Daur, Uta (Hg), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld: transcript 2013.

Demos, T.J., *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*, Durham & London: Duke University Press 2013.

Derrida, Jacques, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression [Mal d'archive. Une impression freudienne, 1995]*, übers. v. Hans-Dieter Gondek u. Hans Naumann, Berlin: Brinkmann und Bose 1997(Vortrag vom 5. Juni 1994, London, Int. Kolloquium *Memory: The Question of Archives* mit dem Titel: „Le concept d’archive. Une Impression freudienne.“).

Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster: der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale [Spectres de Marx, 1993]*, übers. v. Susanne Lüdemann, Frankf. a. M.: Suhrkamp 2004. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1659)

Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve Verlag, 2002.

Farr, Ian (Hg), *Memory. Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel 2012.

Feldbein, Anna, *Geschichte/n erzählen. Die Lecture Performance als Phänomen des Gegenwartstheaters am Beispiel der Arbeiten von Rabih Mroué*, Diplomarbeit Universität Wien 2014.

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, suhrkamp 2373, Frankf. a. M., Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2013.

Foucault, Michel, *Archäologie des Wissens [L' archéologie du savoir]*, übers. Von Ulrich Köppen, Frankf. a. M.: Suhrkamp^{12.Auflage} 2005.

Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [Les Mots et les Choses, 1966]*, übers. Von Ulrich Köppen, Frankf. a. M.: Suhrkamp^{13.Auflage} 1995.

Havránek, Vit (Hg.), *Jiří Kovanda*, Zürich: tranzit & jrp|ringier 2006.

Husemann, Pirkko, *Choreographie als kritische Praxis : Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transkript 2009.

Kemp-Welch, Klara, *Antipolitics in central European art: reticence as dissidence under post-totalitarian rule; 1956 – 1989*, London [u.a.]: Tauris 2014.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankf. a. M.: Verlag der Autoren 1999.

Merewether, Charles (Hg.), *The Archive. Documents of Contemporary Art*, London: Whitechapel 2006.

Peters, Sibylle, *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript 2011.

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York: Routledge 1993.

Secession (Hg.), *Jiří Kovanda. White Blanket*, Katalog zur Ausstellung in der Secession, Wien 30.4.-20.6.2010, Berlin: Revolver Publishing 2010.

Unselbstständige Literatur:

Abramović, Marina, „Reenactment“ in: Abramović, Marina, *Seven Easy Pieces*, Mailand: Charta 2007. S. 9 – 11.

Abramović, Marina/Jones, Amelia, „The Live Artist as Archaeologist“ in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012.S.543-567.

Allen, Jennifer, „'Einmal ist Keinmal' Observations on Reenactment“ in *Life, once more: forms of*

Reenactment in Contemporary Art; anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam: 27.Januar – 27.März 2005, hg. v. Sven Lütticken, Rotterdam: Witte de With 2005. S.177-213.

Arns, Inke, „History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-) Kunst und Performance“ in *History Will Repeat Itself : Strategien des Reenactment in der Zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Hartware-MedienKunstVerein in der Phoenix Halle Dortmund: 9.Juni - 23.September 2007; KW Institute for Contemporary Art, Berlin: 18.November 2007 - 13.Januar 2008, hg.v. Inke Arns [u.a.], Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst 2008. S.36-64.

Auslander, Philip, „The Performativity of Performance Documentation“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.47-59; (Orig. „The Performativity of Performance Documentation“, *Performing Arts Journal (PAJ 84)*, 2006, Vol.28, No.3, S.1-10).

Blackson, Robert, „Once more...with feeling: Reenactments in Contemporary Art and Culture“ in: *Art Journal*, 2007, Vol.66, No.1, S.28-40.

Bleeker, Maïke, „Performing the Image: Rabih Mroué's Lecture-Performances“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.178-200.

Borggreen, Gunhild/Rune Gade, „Introduction: The Archive in Performance Studies“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2013, S.9-35.

Bruzzi Stella/Hila Peleg, „Towards 'Approximation'“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.46-72.

Chukhrov, Keti, „'To Deserve' the Event: On Rabih Mroué's Poetics of Performing“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.144-162.

Costinaş, Cosmin/Maria Hlavajova/Jill Winder „in Place of a Foreword: A Conversation With Rabih Mroué“ in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill

- Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.10-23.
- Clarke, Paul, „Performing the Archive: The Future of the Past“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2013, S.363-386.
- Davis, Tracy C./Barnaby King, „Performance, Again: Resuscitating the Repertoire“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2013, S.179-199.
- Fischer-Lichte, Erika, „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.13-53.
- Foster, Hal, „An Archival Impulse“, in: *October* Vol.110, Herbst 2004, S.3–22.
- Foster, Hal, „Archives of Modern Art“, *October* Vol.99, Winter 2002, S.81-95.
- Foucault, Michel, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ übers. v. Michael Bischoff, in: ders: *Schriften. Dits et Ecrits, Bd. II, 1970 - 1975*, Frankf. a. M. : Suhrkamp 2002. S. 166 – 191. (Orig: „Nietzsche, la généalogie, l’histoire“, in: *Hommage à Jean Hyppolite*, hg.v. S. Bachelard, u.a., Paris: PUF, 1971. S.145-172.)
- Gade, Solveig, „Performing Histories: Archiving Practices of Rimini Protokoll and The Atlas Group“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press 2013, S.386-403.
- Groys, Boris, „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.209-219; (Orig. „Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation“, übers. v. Steven Lindberg, *documenta 11* Katalog, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S.108-114).
- Ilić, Nataša, „The Past Is Not Dead, It's Not Even Past“, in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.200-217.
- Jeřábková, Edith, „Ein Blick auf Jiří Kovanda“, in: *Jiří Kovanda. White Blanket*, Katalog zur

Ausstellung in der Secession, Wien 30.4.-20.6.2010, Berlin: Revolver Publishing 2010. S.5-23.

Jones, Amelia, „'The Artist Is Present': Artistic Re-Enactments and the Impossibility of Presence“, in *The Drama Review: A Journal of Performance Studies (TDR 209)*, Vol.55, No.1, Frühling 2011, S.16-45.

Jones, Amelia, „The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.9-27.

Jones, Amelia, „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, in: *Modern Art Culture. A Reader*, hg. v. Francis Frascina, London/New York: Routledge 2009. S.356-367. (Orig: „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“ in: *Art Journal*, 1997, Vol..56, Nr.4. S.11-18.)

Jones, Amelia, „Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art)History“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2013, S.53-73.

Keßler, Hanna, „Wir haben es einfach eingeboxt – Gedanken zu Stockroom als Gedächtnisraum“, in: *Allan Kaprow: Stockroom*, Katalog zur Ausstellung am Friedrichshof, hg. v. Hubert Klocker, Zurndorf: Walther König Verlag 2013. S.74-75.

Khoury, Elias/Rabih Mroué, „Three Posters: Reflections on a Video/Performance“, in: *The Drama Review (TDR 191)*, Vol.50, Nr.3, Herbst 2006. S.182-191.

Lütticken, Sven, „An Arena in Which to Reenact“ in *Life, once more: forms of Reenactment in Contemporary Art*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in: Witte de With, Center for Contemporary Art Rotterdam: 27.Januar – 27.März 2005, hg. v. Sven Lütticken, Rotterdam: Witte de With 2005. S.17 – 60.

Matzke, Annemarie, „Bilder in Bewegung bringen. Zum Reenactment als politische und choreographische Praxis“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments.Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.125-139.

Mroué, Rabih „Make me stop smoking“, übersetzt von Ziad Nawfal, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.277-293.

- Mroué, Rabih u.a., „Rabih Mroué, Lina Saneh, Helena Waldmann, Frank Raddatz und Kathrin Tiedemann (Moderation) im Gespräch: Keine Angst vor der Repräsentation?“, in: *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. hg.v. Frank M.Raddatz/Kathrin Tiedemann, Berlin: Theater der Zeit 2010. S.90-100. S.92.
- Rau, Milo, „Die seltsame Kraft der Wiederholung. Zur Ästhetik des Reenactments“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments.Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.71-79.
- Ricoeur, Paul, „Archiv, Dokument, Spur“, *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. v. Knut Ebeling/Stephan Günzel. Berlin: Kulturverl. Kadmos 2009. S.123-139;(Orig. *Zeit und Erzählung*, Bd. 3: *Die erzählte Zeit*, München: Fink 1991, S.185-200).
- Rieger, Monika, „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“, *Archivologie: Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hg. v. Knut Ebeling/Stephan Günzel. Berlin: Kulturverl. Kadmos 2009, S.253-270.
- Roms, Heike, „Archiving Legacies: Who Cares for Performance Remains?“, in: *Performing Archives/Archives of Performance*, hg. v. Gunhild Borggreen/Rune Gade, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press 2013, S.35-53.
- Roselt, Jens/Ulf Otto, „Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments.Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.7-11.
- Santone, Jessica, „Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History“, in: *Leonardo*, Vol. 41, Nr. 2 (2008). S.147-152.
- Schneider, Rebecca, „Performance Remains“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.137-151; (Orig. Überarbeitete Version von „Performance Remains“, *Performing Research*, Vol.6, No.2 (2001). S.100-108).
- Shalson, Lara, „Enduring Documents: Re-Documentation in Marina Abramović's *Seven Easy Pieces*“, in: *Contemporary Theatre Review*, Vol.23(3), Routledge 2013. S.432-441.
- Toufic, Jalal, „I Am the Martyr Sanâ' Yûsif Muhaydlî“, in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.126-144.

Umathum, Sandra, „Seven Easy Pieces, oder von der Kunst, die Geschichte der Performance Art zu schreiben“, in: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Jens Roselt/Ulf Otto, Bielefeld: Transkript Verlag 2012. S.101-125.

Widrich, Mechtild, „Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT's *Genitalpanik* since 1969“, in: *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, hg. v. Amelia Jones/Adrian Heathfield, Bristol: Intellect 2012. S.89-105.

Wilson-Goldie, Kaelen, „The Body on Stage and Screen“, in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.162-178.

Zaatari, Akram, „The Full Story of a Missing Employee“, in: *Rabih Mroué: a BAK critical reader in artists' practice*, hg.v. Maria Hlavajova/Jill Winder, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst/Rotterdam: post editions 2012. S.116-126.

Onlinequellen:

Auslander, Philip, „Digital Liveness in historical, philosophical perspective“ Vortrag im Rahmen der Konferenz 'Digital Liveness – Realtime, Desire and Sociability (Interface Keynote-Lecture tm / CTM - Track 1)' auf der *transmediale 2011*, Auditorium des Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin am 03.02.2011. <http://vimeo.com/20473967> Zugriff am 29.1.2015.

Breakell, Sue, „Perspectives: Negotiating the Archive“, in: *Tate Papers Issue 9*, 1.4.2008, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/perspectives-negotiating-archive> Zugriff am 29.1.2015

clarethornton.com „Performance Re-enactment Society“, <http://clarethornton.com/prs/> Zugriff am 31.1.2015

e-flux.com „A Little Bit of History Repeated“ <http://www.e-flux.com/announcements/a-little-bit-of-history-repeated/> 12.11.2001 Zugriff am 3.1.2015.

Eliassen, Knut Ove, „The Archives of Michel Foucault“, in: *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, hg.v. Eivind Rossaak, Oslo: Novus forlag, 2010.

http://www.academia.edu/5473534/Archives_of_Michel_Foucault Zugriff am 1.2.2015.

Grunt Gallery „Interview with Rabih Mroué [artist interview]“ <http://grunt.ca/interview-with-rabih-mroue/> 31.1.2014 Zugriff am. 31.1.2015

guggenheim.org „Marina Abramović – Seven Easy Pieces“, <http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/index.html> Zugriff am 6.12.2014.

Husemann, Pirkko „Die anwesende Abwesenheit künstlerischer Arbeitsprozesse. Zum Aufführungsformat der lecture-performance“ *Lecture Performance*, Frankfurt, 5.8.2004 http://www.unfriendly-takeover.de/downloads/f14_husemann_text.pdf Zugriff am 1.2.2015

Kabra, Fawz, „The Revolution Will Not Be Online: 33rpm and a Few Seconds by Rabih Mroué and Lina Saneh“, *ibraaz.org* 28.5.2014, <http://www.ibraaz.org/reviews/63> Zugriff am 29.1.2015.

Kovanda, Jiří/Ján Mančuška, „Jiří Kovanda“, in: *frieze*, Vol 113, März 2008 http://www.frieze.com/issue/article/jiri_kovanda/ Zugriff am 5.12.2014.

kunsthallewien.at, „Alles Anders – Ausstellung vom 07.06.2010-19.06.2010“, https://www.kunsthallewien.at/?event=24570-alles-anders-lectures-performances_3821 Zugriff am 1.2.2015

performance-wales.org, „An Oral History of Performance Art in Wales – Hanes Llafar Celfyddyd Perfformio yng Nghymru“, <http://www.performance-wales.org/archive/oralhistoryperformanceartwales.htm> Zugriff am 31.1.2015.

Pil and Galia Kollektiv, „RETRO/NECRO: From Beyond the Grave of the Politics of Re-Enactment“, in: *Art Papers*, Vol. 31, Nr. 6 2007. S.44-51. <http://www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20feature/reenactment/retro-necro.htm> Zugriff am 31.1.2015.

Saltz, Jerry, „Vito de Milo“, *artnet.com* 28.4.2004, <http://www.artnet.com/Magazine/features/jsaltz/saltz4-28-04.asp> Zugriff am 21.12.2014.

Sternad, Christian, „Das Gespenst und seine Spektralität. Die hermeneutische Funktion des Gespenstes, oder: Eine phänomenologische Hantologie“, in: *Nebulosa - Zeitschrift für Sichtbarkeit*

und Sozialität 3/2013, S. 27-41.

[http://www.academia.edu/4896943/Das Gespenst und seine Spektralit
%C3%A4t. Die hermeneutische Funktion des Gespensts oder eine ph
%C3%A4nomenologische Hantologie](http://www.academia.edu/4896943/Das_Gespenst_und_seine_Spektralit%C3%A4t_Die_hermeneutische_Funktion_des_Gespensts_oder_eine_ph%C3%A4nomenologische_Hantologie) Zugriff am 1.2.2015

Wächter, Katrin „Haunting Performances. *33 rpm and a few seconds* in the context of the works of Lina Saneh and Rabih Mroué“, *textures-platform.com* 16.12.2014, [http://www.textures-
platform.com/?p=3837](http://www.textures-platform.com/?p=3837) Zugriff am 29.1.2015.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jiří Kovanda – *Schovávám Se (I Hide)* (1977), Foto: Pavel Tuč, Quelle:

<http://www.pomeranz-collection.com/?q=node/216> Zugriff am 29.1.2015

Abb. 2: Jiří Kovanda – *Divadlo (Theater)* (1976), Foto: Pavel Tuč, Quelle:

<http://www.galerieluxfer.cz/archiv/kdo-vystavoval-v-luxferu/jiri-kovanda/> Zugriff am 29.1.2015

Abb. 3: Jiří Kovanda – *Kontakt (Contact)* (1977), Foto: Pavel Tuč, Quelle:

<http://magazyn.o.pl/2009/europa-srodkowa/kovanda-jiri-contact-september-3-1977-01/>
Zugriff am 29.1.2015

Abb. 4: Jiří Kovanda – *Untitled (XXX)* (1978) Übersetzung: „I Played a Recording of Bob Dylan's „I Want You“ From a Tape Player to a Group of Listeners Gathered Round. 23. Februar 1978“, Quelle: <http://www.pomeranz-collection.com/?q=node/216#flou> Zugriff am 29.1.2015

Abb. 5: Vito Acconci – *Blinks* (1969) ©Vito Acconci, Quelle: Auslander 2012. S.52.

Abb. 6: Marina Abramović – *Entering the other side* (2005), Quelle:

<http://noname.associazionetestori.it/en/2012/03/marina-abramovic-art-must-be-beautiful.html> Zugriff am 29.1.2015.

Abb. 7: Screenshot vom 24.1.2015 20.21Uhr.

Abb. 8: VALIE EXPORT – *Aktionshose: Genitalpanik* (1969), Foto: Peter Hassmann, © VALIE

EXPORT, Quelle: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol0902/allantaylor/home.html> Zugriff am 29.1.2015.

Abb. 9: Marina Abramovic – *Actionpants: Genitalpanik* (2005), Foto: Kathryn Carr, © Solomon R.

Guggenheim Museum, New York, Quelle: <http://archiv.fridericianum-kassel.de/ausst/ausst-abramovic.html> Zugriff am 29.1.2015.

Abb. 10: Rabih Mroué – *Make me stop smoking* (2006) Collage (selbst erstellt) von Filmstills aus Youtube-Videos und Bilder aus der Publikation *Perform, Repeat, Record* Quellen: <https://www.youtube.com/watch?v=wa54D0cXea4> (oben und unten links) und <https://www.youtube.com/watch?v=oxtuvw5gzec> (oben rechts) (Zugriff jeweils am 29.1.2015), unten mitte Mroué 2012. S. 282 und unten rechts Mroué 2012. S.286.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beleuchtet anhand von drei Beispielen aus dem Bereich Performance verschiedene Archivierungsstrategien dieser Kunstform. Neben der Archivierbarkeit sollen aber vor allem auch Beispiele zur Sprache kommen, die Archivierungsstrategien zur künstlerischen Methode machen und so gewordene Strukturen auf ihre Wirksamkeit befragen.

Während mein erstes Beispiel dazu dient, das Verhältnis von Ereignis und Dokumentation näher zu beleuchten, betrachte ich darauf aufbauend bei den folgenden zwei Beispielen je eine konkrete Archivierungsstrategie und deren spezifisches Potential. Die Beispiele sind dabei so ausgewählt, dass sie selbst schon ein Bewusstsein für ihre mediale Verfasstheit zeigen und diese mehr oder weniger direkt zum Thema machen. Die Frage ist dabei auch, wie und ob sich Performances archivieren lassen und wie Performances zu (ihren) Dokumenten stehen. Der natürliche Widerspruch, der sich zwischen den Begriffen Archiv und Performance aufzutun scheint, wird so versucht aufzuheben. Die Fragestellung der Dokumentierbarkeit ist auch insofern interessant, als die materiellen Überreste oft die einzigen Informationsquellen sind, über die das vergangene Ereignis für ein größeres Publikum zugänglich ist, als demjenigen Publikum, das während des Ereignisses physisch anwesend war. Macht es einen Unterschied, wie und ob ich selbst die Performance erlebt habe?

Zunächst betrachte ich am Beispiel der Ende der 1970er Jahre stattfindenden Aktionen des tschechischen Künstlers Jiří Kovanda das Verhältnis von Dokumentation und Ereignis. Danach wende ich mich den *Seven Easy Pieces* von Marina Abramović (2005) zu und untersuche daran die Versuche, dem vergangenen Live-Ereignis mit einem neuen Live-Ereignis mithilfe des Reenactments beizukommen und beleuchte das Reenactment als künstlerische Strategie. Anhand der Performance *Make me stop smoking* (2006) des libanesischen Künstlers Rabih Mroué nehme ich das Phänomen des performativen Archivs in den Blick.

Curriculum Vitae

Zur Person

Name: Hanna Keßler
Geboren: 08. 09.1984 in Gelnhausen, Deutschland
Wohnort: Radetzkystraße 21/6, 1030 Wien
Tel.: +43 676 417 16 83
E-Mail: hanna.kessler@gmail.com

Ausbildung

Seit 03/2011 Wirtschaftsuniversität Wien – Wirtschafts- und Sozialwissenschaften

Seit 03/2008 Universität Wien – Theater- Film- und Medienwissenschaft

Forschungsschwerpunkte: Performance Studies, Archivierung, Tanzwissenschaft

09/2005-07/2007 Philipps-Universität Marburg – Philosophie

08/1994–06/2004 Grimmelshausen Gymnasium Gelnhausen;
Abschluss: allgemeine Hochschulreife

Berufserfahrung

seit 03/2013 Büroangestellte bei Boris Wilnitsky Fine Arts (Kundenbetreuung,
Rechnungslegung, Buchhaltung, Datenbankbetreuung, Ablage)

05/2013-06/2014 Mitarbeit in Redaktion und Lektorat bei: *SYN Magazin für
Theater-, Film- und Medienwissenschaft*

11/2013-02/2014 Volontariat Tanzquartier Wien: Aufbau des Onlinearchivs des Tanzquartier
Wien (Redaktionelle Tätigkeit, Konzeption, Digitalisierung)

09/2011-05/2012 Teilnahme beim Mentoring-Projekt ‚*Nightingale*‘ in Wien

08/2008-08/2010 Persönliche Assistenz für Menschen mit Beeinträchtigung (freier
Dienstvertrag) in Wien (Pflegerische, Haushalterische, Buchhalterische,
Sekretärs -Tätigkeiten)

08/2004-08/2005 Freiwilliges Soziales Jahr im DRK-Seniorenzentrum Wohnen und Pflege im
Alter gGmbH

Publikationen

Keßler, Hanna/Ulrike Wirth „Ars Electronica 2013 – Total Recall. The Evolution of Memory. Ein Interview-Feature zu Android und Roboter mit Hiroshi Ishiguro und Huang Yi.“ in: *TOT. Jenseits der Repräsentation*. SYN, Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Bd. 7, Wien: Lit-

Verlag 2013.

Keßler, Hanna, „Wir haben es einfach eingeboxt – Gedanken zu Stockroom als Gedächtnisraum“, in: *Allan Kaprow: Stockroom*, Katalog zur Ausstellung am Friedrichshof, hg. v. Hubert Klocker, Zurndorf: Walther König Verlag 2013. S.74-75.

Projekte

- 11/2014 Sprecherin bei *apparition(s)* – Hör-Theater in drei Phasen
- 04/2012-02/2013 Re invention des Environments *Stockroom* von Allan Kaprow in der Sammlung Friedrichshof im Burgenland, Ausstellung vom 06.05.-16.09.2012 in der Sammlung Friedrichshof (Konzeptualisierung, Aufbau, Videoschnitt, anschließende Publikation)
- 10/2011-01/2012 Mitarbeit im Kuratorenteam des Performance-Abends *Next Generation – Zukunft war jetzt* am 28.01. im WUK (Zusammenstellung des Programms und Abrechnung)
- 01/2011-06/2011 Künstlerische Assistenz beim *Institut für Alltagsforschung*, Aufführungen in der Garage X Wien (ehem. Theater am Petersplatz) (Artistic Research, Konzeptualisierung, Performance)
- 05/2010-07/2010 Künstlerische Mitarbeit bei *Buydentity*, Personality Store von *red park*
- 08/2009-10/2009 Mitarbeit bei dem Performance-Projekt *Kabelwerk Galapagos* (Research, Mitarbeit bei einzelnen Kurzprojekten und auf der Bühne), Aufführung im Palais Kabelwerk im Rahmen des *Roten Oktober* der *wiener wortstaetten*
- 06/2004-09/2004 Performerin beim Theaterprojekt *gothland 5113*, Aufführung im white cube, Frankfurt a.M.

Sprachkenntnisse

Englisch: verhandlungssicher

Französisch: gute Kenntnisse in Wort und Schrift

Zusätzliche Qualifikationen

Gute Kenntnisse in MS-Office (Word, Excel, Outlook, Access, Powerpoint) und Photoshop

Führerschein Klasse B (seit 2003)

2007 erfolgreiche Absolvierung des Chorleiterlehrgangs des Hessischen Sängerbundes

Interessen

Vorausbildung zur Tänzerin (von 1998-1999) (Ballett, Modern Dance, Contemporary), Singen (Chor), Musizieren (Klavier, Klarinette), Wandern, Kochen, Schabernack treiben