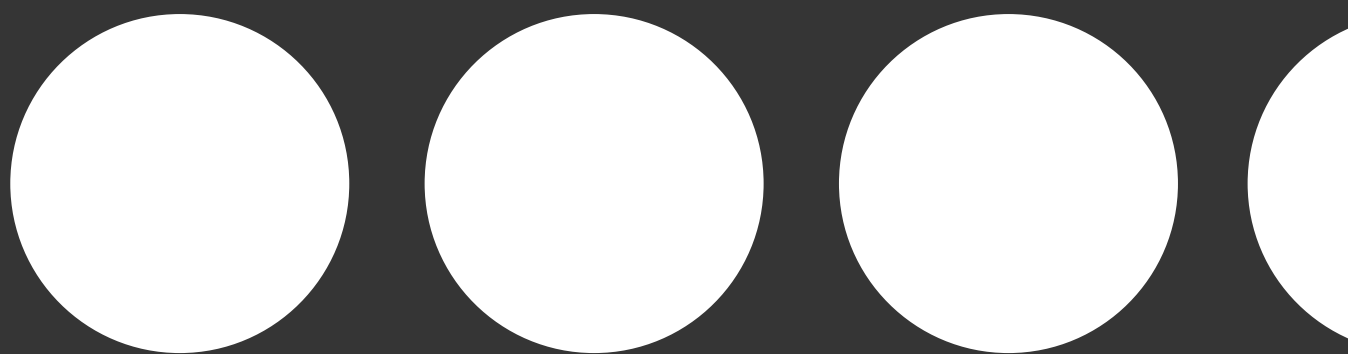




Bewegen,
Aufzeichnen,
Aufheben,
Ausstellen:
Archivprozesse
der Aufführungs-
künste. Ein Arbeitsbuch

Barbara Büscher &
Franz Anton Cramer

Leipzig &
Berlin 2021







Barbara Büscher &
Franz Anton Cramer

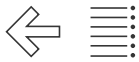
Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen: Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch

Leipzig & Berlin 2021



Inhalt

Einleitung	9
● <u>Archival Turn? Zum zeitgenössischen Archivbegriff</u> Franz Anton Cramer	13
Umbrüche	15
Agency, Agencies	17
Medien / Digitalität	20
Literatur	23
●● <u>Historisierung als Prozess: Drei Fallstudien zu Ausstellungsprojekten</u>	25
○ <u>Archiv Werden: Das Projekt <i>re.act.feminism</i> als Demonstration eines Zugangs zu Performance-Geschichte</u> Barbara Büscher	26
Sammeln und Auswählen – Kuratieren	27
Begriffliche Öffnungen	32
Die anwachsende, sich verändernde Sammlung: Artefakte, An/Ordnung, Zugänge	34
Beschreibung der Artefakte und die Frage nach Kontextualisierungen	36
Mediale Qualifizierung der Artefakte – Differenzierungen.....	38
Inszenierungsweisen: Ausstellung und Archiv-Installation	42
Aneignung durch programmatische Erweiterung – die Orte und ihre Kuratorinnen	46
Literatur	49
○○ <u>Experimentelle Anordnung: <i>MOMENTS</i></u> Franz Anton Cramer	50
Die Ausstellung und die Sichtung	50
Ablauf und Formate	52
Ein ‚konversationelles‘ Konzept	54
Ein Vorläufer-Projekt: <i>brouillon</i> des Musée de la danse	61
Artefakt und Ereignis: Zur Materialität von Aufführungen	64
<i>MOMENTS</i> und das Archivische	70
Literatur	71



○○○ <u>Bewegung, Artefakt, Ausstellung: „Retrospective“ by</u> <u>Xavier Le Roy</u> Franz Anton Cramer	73
„Retrospective“: Konzeption und Kontext	75
„Retrospective“: Zur Struktur	80
Artefakt und Bewegung	85
Artefakt und Erfahrung	87
Körper und Materialität	89
Literatur	92
„Retrospective“ by Xavier Le Roy: Versionen 2012 bis 2019	94

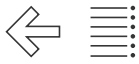
●●● **Ausstellen und Aufführen. Ausstellen als Aufführen – Performancekunst**
und ihre Geschichte(n) im Museum seit den 1990er-Jahren 97

○ <u>Über das Verhältnis von Performances, deren Geschichte(n) und</u> <u>dem Museum als Präsentationsort und -kontext</u> Barbara Büscher	98
Performancekunst im Museum seit den 1990er-Jahren – Historisierung und Musealisierung	100
Geschichtsschreibung und Kanonbildung im Bereich Performancekunst	101
Geschichtsschreibung und Reenactment: „syncopated time“	102
Musealisierung und das Sammeln von Performancekunst	104
Performance manifestiert sich als zeitgenössischer Tanz im Museum	105
Von der Performance im Museum zur Performance des Museums als Institution	107
Performance im Museum = visual performance art +/- performing arts	110
Literatur	114

○○ <u>Ausstellungen und Präsentationen zu Performance(kunst) und</u> <u>ihren Geschichten. Zusammenfassende Auswertung der ausgewählten</u> <u>Beispiele (1994–2019)</u> Barbara Büscher	116
Zum Auftakt – zwei Ausstellungen, die Sammeln, Archivieren und Performancekunst-Geschichte thematisieren	118

Geschichten aus/von der US-amerikanischen Performance- kunst: unterschiedliche Kanonbildung, regionale Netzwerke und die Überschreitung des Kunstkontextes	121
Gleichzeitig, getrennt und zusammen sehen – New York 2013: <i>Rituals of Rented Island, Performa 13</i> und <i>rAdlAl prEsEncE. Black Performance in</i> <i>Contemporary Art</i>	126
Verschiebung und Erweiterung: von New Orleans in die Karibik – Karneval und Performance	128
Parallele Chronologien: eigene und unabhängige Geschichte(n) von Performancekunst in/aus Osteuropa	130
Von Reenactments, Re-Performances und Re-Stagings zu medialen Transformationen: Formen der Aneignung historischer Ereignisse	137
Eine gewisse Kontinuität an einem Ort – MUMOK Factory Wien und Tanzquartier Wien 2003–2010: Archivfragen, feministische Geschichtsschreibung, das Lokale im Globalen	143
Ver/Tauschen der dispositiven Konstellationen: Bühnen als Ausstellungsräume und vice versa, Freilegen unterschiedlicher Bewegungsregimes, Bewegungsregimes bis hin zur Partizipation der Besucher:innen	149
Literatur	159

●●●● <u>Ausgewählte Ausstellungen / Präsentationen 1994–2019.</u>	
<u>Dokumentation</u> Barbara Büscher	161
○ <u>Auftakt</u>	162
○○ <u>Ausgewählte Ausstellungen und Präsentationen in zeitlicher Abfolge</u>	166
Informationen zum Forschungsprojekt	222
Abbildungsnachweise	224
Impressum	224



Einleitung

Aus unserer langjährigen und vielfältigen gemeinsamen Arbeit zum Thema Archivprozesse der Aufführungskünste resultierte das von 2012 bis 2016 von der DFG geförderte Forschungsprojekt *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste*. Vor dem Hintergrund eines zunehmenden Interesses sowohl an der kulturellen Funktion des Archivs wie auch an der Historiografie von Performance Art und anderen Aufführungskünsten rückten die Beziehungen zwischen Ausstellungspraxis, performativen Formaten und der Hervorbringung spezifischer Artefakte in den Mittelpunkt der Forschungen. Wir haben einerseits Archivierungsstrategien in unterschiedlich institutionalisierten Kontexten – an Museen (Haus der Kunst, München), in Spielstätten (Hebbel am Ufer, Berlin), von Festivals (steirischer herbst, Graz), von Künstler:innenn (She She Pop) und von Galerien (Eigen+Art, Leipzig und Berlin) – untersucht. Andererseits haben wir in drei Fallstudien einschlägige Ausstellungsprojekte (s. Kapitel ●● dieses Arbeitsbuchs) analysiert und weitere Projekte (*Yvonne Rainer-Retrospektive*, Köln; *VALIE EXPORT Archiv*, Bregenz) begleitet.

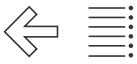
Es ging uns sowohl um pragmatische Aspekte wie auch um Nutzungsperspektiven und mediale Transformationen bei der Entstehung und Bewertung von Artefakten. Diese Artefakte, wie wir die unterschiedlich medial konfigurierten Bestandteile des Sammelns und Archivierens genannt haben, lassen sich unter wechselnden Perspektiven untersuchen, changierend zwischen Materialität und Evidenzfunktion. Die Medialität der Artefakte und der ihnen vorausgegangene Prozess des Aufzeichnens sind dabei ebenso zu berücksichtigen wie das Gefüge aus Archivhandwerk, Neuinterpretation und

digitalen Aufbereitungen künstlerischer Zeugnisse. In unseren Ergebnissen konnten wir ein aktuelles Verständnis von Bewegung und Beweglichkeit als Medium der Bewahrung und zugleich als zu bewahrendes Medium herausarbeiten, welches das komplexe Gefüge aus Objektstatus und Referenzqualität der Artefakte, Repräsentation vergangener Ereignisse und Präsenz des fluiden Zugangs reflektiert.

Im Zeitraum unserer Recherchen für das Forschungsprojekt nahm die institutionelle Relevanz von Archivprozessen der Aufführungskünste neue Dimensionen an und Fragen nach Dokumentationsweisen, Zugänglichkeit, Kanonbildung und Sammeltätigkeit – im musealen Kontext – gewannen verstärkt an Bedeutung. Wichtige Museen sammeln Performance und Live Art und müssen sowohl in der Sammlungs- wie auch in der Konservierungsstrategie neue Antworten auf die ontologische Komplexität von ephemeren Kunstwerken finden. Das Forschungsprojekt verstand sich als ein Beitrag zu diesem Thema. In den regelmäßigen Veröffentlichungen auf der projekteigenen Webseite MAP media – archive – performance (www.performap.de) haben wir mit Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und Archivfachleuten einen interdisziplinären Dialog aufgenommen, den wir fortsetzen möchten und zu dem dieses Arbeitsbuch einen Beitrag leistet.

Wesentlicher Aspekt dieses Gesprächs und der Untersuchungen, auf denen es beruht, ist die Einsicht in die Prozessualität aller Arbeit am Archiv, am Sammeln, Verzeichnen und Aufzeichnen und in die Fluidität des Zugangs zu dem so versammelten Wissen ebenso wie in seine immer wieder neue Konfiguration.

Der prozessuale Zusammenhang stand auch im Mittelpunkt der vierten Ausgabe



von *MAP* (2013), wo wir in der Einleitung festhielten:

Dokumentation, Aufzeichnung, Wiedergabe und Re-Konstruktion aufführungsbasierter Kunstformen sind nur als Prozess zu denken und zu realisieren. Der Zusammenhang zwischen Ereignis und Archiv ist dynamisch und wechselseitig: Ebenso wie unterschiedliche Formen der Aufbewahrung, Aufzeichnung und Anordnung das Archiv konstituieren, generiert das Archiv wiederum Lesarten und Konfigurationen, die ihrerseits ereignishaft werden. [...]

Im Prozess des Aufzeichnens werden Ereignisse und Realitäten in Medien und Materialien transformiert, die andere sind als die, durch die sie in Erscheinung traten. Diese Artefakte, Ergebnis medialer Transformation und Inskription in bewegliche Formate, dienen zur Generierung neuer Methoden der Aneignung und diskursiven Durchdringung. Insofern ist die Wechselseitigkeit des Funktionszusammenhangs von Ereignis und Archiv zwar konstitutiv, aber sie entzieht sich einer primären Hierarchie. Selbst wenn es eine zeitliche Abfolge geben mag, ist es doch oftmals unmöglich – oder möglich nur um den Preis einer ontologischen Reduktion –, zwischen Ursprung und Folge, zwischen Frage und Antwort zu unterscheiden.

Allerdings sind künstlerische Strategien der Arbeit im und mit dem Archiv nicht notwendig diejenigen von Geschichtsschreibung oder der kuratorischen Konzeptualisierung in Ausstellung, Event oder Diskurs, auch wenn vermeintlich gleiche Formate zur Anwendung kommen (‘Retrospektive’, ‘Installation’, ‘Reenactment’ u. ä.). Wie können diese Differenzen im Sinne eines beweglichen Zugangs produktiv gemacht werden? Wie verhalten sich Performance, Archiv und Ausstellung zueinander? Ergänzen sich die unterschied-

lichen methodischen Vorgehensweisen? Sind Verfahren der Transformation – Gegenwart in Performance, Performance in Geschichte, Performance-Geschichte in gegenwärtigen Zugang – unabhängig voneinander aufzufassen und zu untersuchen?

Die ‚Arbeit am Archiv‘ als diejenige, die sich der Etablierung des Archivs – also dem Aufzeichnen, Dokumentieren, Sammeln etc. widmet – muss nicht unbedingt Arbeit im Nachhinein sein. Sie tritt ins Verhältnis zur ‚Arbeit im Archiv‘, die die dort versammelten Artefakte zugänglich macht, sie präsentiert, neu kontextualisiert und transformiert. Diese Zuordnungen verschränken sich, wenn das Archiv nicht nur konstituiert wird von den Eingaben (als Objekten, Dokumenten, Artefakten, Quellen), sondern auch von der Nutzung (Befragung von Ordnung, Rekombination von Elementen, historischer oder thematischer Zuschreibung). Es stellt sich also die Frage nach dem, was überhaupt ins Archiv gelangt, und die Frage, was von dort wieder hinausgetragen wird und zu welchem Zweck beide Operationen vorgenommen werden.

In der darauffolgenden Ausgabe von *MAP* (2014) haben wir die Fragestellung weitergeführt:

Versteht man aktuelle Archivprozesse vor allem als Ressourcen der Verständigung mit Geschichte [...], lassen sich mehrere Linien extrapolieren. Sie greifen die Diversität von Konzepten der Geschichtsschreibung auf und untersuchen ihre Funktionen und Strategien. Dabei können die Erwartungen, welche die Archiv-Bildner selbst an ihre Bestände haben, mit den Nutzungsformen im Widerspruch stehen, die an das Archiv herangetragen werden. Welche Ebenen gibt es, auf denen Sammlungen zu aufführungsbasierten Künstlern sich wechselseitig profilieren können? Visualisierungen von Geschichte, Konfigurationen

von Kunstwerken und kuratorische Tätigkeit verwenden ganze Institutionen als strukturierende Einheiten und Kreuzungspunkte archivistischer und kreativer Praktiken. Die hierfür eingesetzten Strategien streben einerseits nach Transparenz der Entscheidungsprozesse und Handlungsfelder, andererseits reagieren sie, als öffentliche Einrichtungen, auf soziale und gesellschaftspolitische Vorgaben.

Die große Vielfalt von Archiv-Konzeptionen und Prozessen der Geschichtsschreibung greift zu Beginn dieses Arbeitsbuches die kontextualisierende Reflexion des Archivbegriffes auf. Den Schwerpunkt des Arbeitsbuches bildet ein Ausschnitt der Ergebnisse unseres Forschungsprojektes, der sich mit den Präsentationsformen von Performance und Aufführungen im musealen Kontext beschäftigt. In den vergangenen 20 Jahren haben sich vielfältige Formen der Präsentation – zwischen Ausstellen und Aufführen – als Aneignung von und Zugang zu Geschichten der Performancekunst entwickelt ebenso wie zu zeitgenössischen Performances/Aufführungen. Wir stellen drei Fallstudien zu diesem Gegenstandsbereich vor, die wir umfänglich beobachtend begleitet haben und deren Ergebnisse hier zusammenfassend dargestellt werden.

Der zweite Teil umfasst eine Skizze des aktuellen Diskurses zum Thema „Ausstellen und Aufführen“, zu Aneignungsformen, Kanonbildung und deren jeweiliger Kontextualisierung sowie zur Frage der Darstellung von Performance als interdisziplinärer Schnittstelle zwischen darstellenden und visuellen Künsten; wir haben diese Schnittstelle mit dem Begriff „Aufführungskünste“ markiert.

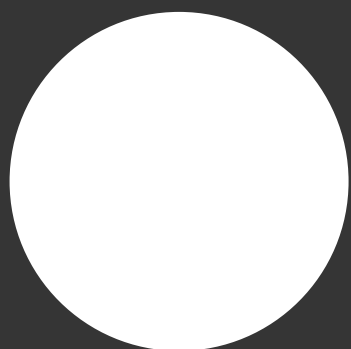
Darüber hinaus haben wir aus unserem reichhaltigen Material eine Dokumentation von ca. 40 Ausstellungen zusammengestellt, die sich in den vergangenen 25 Jahren mit

Performancekunst und deren Geschichte(n) beschäftigt haben. Die zusammenfassende Auswertung dieser Dokumentation unter Aspekten, die in der Darstellung des aktuellen Diskurses skizziert wurden, ist vorangestellt.

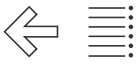
Das gesamte Feld sowohl der diskursiven als auch normativen Bestimmungen des Archivbegriffes wie der Fragen nach dem Zugang zu Geschichten der Aufführungskünste und auch die Praxis von Archivprozessen und Sammeltätigkeiten ist in Bewegung geraten. Dieses Arbeitsbuch kann nur einen Ausschnitt dieser Prozesse aufgreifen und möchte ihn für Lehre und weitere Forschung zugänglich und handhabbar machen.

Barbara Büscher & Franz Anton Cramer,
August 2021





Archival Turn? Zum zeitge- nössischen Archivbegriff



Der Archivbegriff ist in den letzten Jahren überaus vielfältig geworden und bleibt auch weiterhin dynamisch und fluid. Zeitgenössische Archivausprägungen geben davon Zeugnis, dass die eine auktoriale Macht, das Archontische Prinzip der (männlichen) Verwaltung und Kontrolle über die Ursprungsgeschichten der Wirklichkeit außer Kraft gesetzt werden vgl. Cramer 2021. Damit wird auch deren Normativität bestritten. Die Archivgegenstände, -themen und -inhalte werden heterogener. Schriftdokumente bleiben zwar vorherrschend, aber im Zuge der Diskussionen um Embodiment und Enactment, um Körperarchiv und Körperwissen, um Oral History und Bild-dokumente aller Art kommen zunehmend zeitbasierte und erfahrungsorientierte Inhalte im Raum des Archivs an und verlangen nach neuen, multiperspektivischen und auch vorläufigen Lesarten und Zugängen. Vom vermeintlich neutralen Ort des Dokuments ist das Archiv zu einer Zusammenschau von Artefakten unterschiedlicher medialer Beschaffenheit geworden. Diesen erweiterten Bestands- und Gegenstandsbegriff haben wir *Verzeichnungen* zugrunde gelegt Büscher/Cramer 2017.

Eine leitende Untersuchungsfrage lautete deshalb, wie Dokumente des Bewegungsartefakts mit der Herstellung des Bewegungsartefakts selbst zu kombinieren und auf es zu beziehen sind, um aktuelle Archive der Aufführung und als Aufführung entstehen zu lassen. Solche ‚hybriden Archive‘ werden derzeit unter den leicht verschwommenen Begriffen *Performing Archive* oder *Living Archive* geführt. Sie problematisieren die Aspekte des Wissens vom Tanz/Gegenstand, der Neuschöpfung von Kontexten des Wissens und der Herstellung von Dokumenten, in denen das Wissen sich aufhält. Deren Begegnungsstätte ist eben das Archiv, auch wenn es dadurch in seiner institutionellen Bestimmung ungenau zu werden scheint.

In dieser Dynamik sind auch die Akteure des Archivs andere geworden. Vom rein professionellen und regulierten Betrieb der behördlichen Einrichtungen und ihrer Verfahrensregeln wird es idiosynkratischer, subjektiver und genrespezifischer. Nicht nur Künstler:innen haben das Prinzip des Archivs zum Werkzeug der eigenen Praxis gemacht, auch die Forschung, die Dokumentation und das Interdisziplinäre verlangen nach anderen Zugängen und Zugriffsformen auf die uneinheitliche Art der Bestände und das, was sich aus ihnen ablesen, ableiten, postulieren und verändern lässt. Archiv ist eine bewegliche Praxis, nicht mehr ein statisches Konzept.

Erweiterungen des Archivbegriffs sind konstitutiv geworden für die aktuelle künstlerische und wissenschaftliche Praxis. Was in Begriffen wie „Körperarchiv“ oder „lebendiges Archiv“ mitschwingt, ist eine Verleblichung historischer Praktiken jenseits des objektivierenden Dokuments oder, weiter gefasst, des archivischen Artefakts. Die Forschungsarbeit zu

Verzeichnungen wurde begleitet durch eine rasante Weiterentwicklung und Ausdehnung des konzeptuellen, begrifflichen und auch praktischen Umgangs mit „Archiv“. Diese Entgrenzungen und Neuaneignungen, Strategien und Praxen schreiben sich ein in den „Archival Turn“. Der wird seit vielen Jahren ausgerufen und beständig vordatiert (Foucault 1969; Derrida 1995; Steedman 2001; Ernst 2002; Ebeling und Günzel 2009a; Stoler 2009; Moore u. a. 2017; Head 2019). „Archival Turn“ beschreibt die Entwicklung, dass Archiv und archivisches Handeln sowohl als Methode der Praxis wie auch als Denkfigur der Theorie auf breiter Front zum Einsatz kommen, über die Disziplinen und Genres hinweg. Archiv wird zum Akteur. Ebeling und Günzel sprechen von den „zwei Körpern des Archivs“¹, Dirks von der „Autobiography of an Archive“ (Dirks 2015, Burton (2005) erzählt „Archive Stories“, Palladini/Pustianaz (2017) kartieren „affective archives“. Es ging bislang um Grenzen und Ränder, Macht und Gewalt der Archive,² es geht nun um lebendige, performative und verkörperte Archive.³ Auch die vorliegende Publikation schreibt sich ein in den Archival Turn. Ebenso hatte sich das vorausgegangene Forschungsprojekt dem Archiv und seinen Fragen zu Gedächtnisbildung, Überlieferung, kuratorischen Entscheidungsprozessen und Sinnstiftungsansprüchen verschrieben.

Umbrüche

Das in Hongkong ansässige Asia Art Archive (AAA) brachte 2012 die zweite Ausgabe seiner Onlinezeitschrift *Field Notes* unter dem Titel *Archive as Method* heraus. (Es war das Jahr, in dem die geförderte Forschungsphase des Projekts *Verzeichnungen* begann.) Im Vorwort formulieren die Autorinnen einen offenen und zugleich ermächtigenden Archivbegriff:

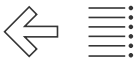
„In this issue, we propose the archive as a method to illustrate the way in which initiatives like ours are taking the archive to counter, complicate, and reimagine systems in which narratives of modern and contemporary art are being produced, circulated, and understood.“ (Wong und Chan 2012: o. P.)

Weiter benennen sie mehrere zentrale Begriffe, darunter den der Zeitlichkeit: „[...] the truth is that the practice of archiving is from the outset an act of creativity and imagination. The design of an archive and its ontological structure require the creator to envision a future.“ (Wong und Chan 2012: o. P.)

1 Aufgerufen ist hier die viel rezipierte kulturhistorische Studie *The King's Two Bodies* (1957) von Ernst Kantorowicz. Angewendet auf das Archiv verweisen Günzel und Ebeling auf die doppelte Existenzweise des Archivs als Topos und als Konzept: „Das Archiv hat also zwei Körper: Es ist ebenso Institution wie Konzeption, das heißt Arbeitsort und Methode.“ (Ebeling und Günzel 2009a: 10)

2 *Archiv. Macht. Wissen. Organisieren, Kontrollieren, Zerstören von Wissensbeständen von der Antike bis zur Gegenwart*. DFG-Graduiertenkolleg GRK 1049, Universität Bielefeld 2005–2009; *Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten*. Humboldt-Universität zu Berlin 2002/03 sowie die Tagung *Allgemeine Archäologie. Kulturtechniken in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*. Humboldt-Universität zu Berlin, 6.–8. Mai 2004; *Die Gewalt der Archive*. DFG-Netzwerk 51749184, 2007–2010; *An den Grenzen der Archive*. DFG-Projekt 211428372, KHM Köln 2011–2015; *Ränder des Archivs*. Tagung am Zentrum für Literaturforschung, Berlin, 2013.

3 *Living Archive – Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*, 2011–2013 sowie *Archive außer sich*, 2017–2020, beide Arsenal Berlin; WILHELM GROENER, *performingarchive*, 2019–2022; „Forgotten Archives // Forgotten Dancers“, CHAKKARs Moving Interventions, München, 2019–2021.



Dieses Verständnis wendet sich deutlich gegen die Vergangenheitsseligkeit, die dem westlichen Archivbegriff und dessen Auffassung von der Bewahrung vergangener Spuren in der Regel zugrundeliegt. Sieht man Archivarbeit dagegen als generativ und kreativ, ist gar nicht so sehr die Frage, was im Archiv gesammelt wird, sondern in welcher Form es überhaupt ansichtig wird: „[W]hat forms does it take (published anthologies, network of archives, physical archive, exhibition platform, online database)?“ Wong und Chan 2012: o. P.

Diese Fragen nach der Gestalt und Erscheinungsform – letztlich auch der Nutzbarkeit und des möglichen Zugangs – werden im Zeichen des Digitalen neu definiert; die herkömmlichen Vorstellungen archivischer Exklusivität sind kaum noch tragfähig: „Technology is our paradigm: in the age of the World Wide Web, where everybody is a producer and almost any kind of information is retrievable, shared and produced, we must rethink ownership.“ Wong und Chan 2012: o. P. Das bezieht sich auch auf den Akt des Archivierens und die Expertise des Archivpersonals:

„Multiple perspectives are represented during the archiving process, where the praxis of archiving is a collective and collaborative project from research to annotation. There can be multiplicity [...] involving researchers, students, artists, curators, historians, thinkers, cultural workers, critics, and enthusiasts to interpret, exhibit, write, debate, connect, counter, and enrich. These pluralistic layers contribute to the redistribution of knowledge production via networks and new forms of association.“ Wong und Chan 2012: o. P.

Wie weiter unten näher gezeigt wird, ist mit dieser doppelten Bewegung der technologischen Erweiterung und der auktorialen Verflüssigung ein ganz neues Feld für Akteur:innen entstanden, für das exemplarisch das Southern Conceptualisms Network (<https://counterspace.zone/2020/01/04/southern-conceptualisms-network/>), das Online-Archiv pad.ma oder auch neuere Initiativen wie Not an archive (<https://vollmilch.me/notanarchive.html>) oder Touchingmargins.com stehen können. „Archiv“ wird auf diesem Wege eben zur Methode, zu einer Arbeits- und möglicherweise auch Denkform im Kontext der zeitgenössischen Künste, die fortwährend neue Narrative und Formen des Wissenstransfers bereitstellt.

Typologische Aspekte dieser neuen Archivkulturen betreffen insbesondere den Umgang mit oder noch häufiger die Abkehr von herkömmlichen Archivregularien. Diese sind seit der Entstehung zentralisierter staatlicher Archive seit dem frühen 19. Jahrhundert sukzessive entstanden⁴ und werden in vielen Ländern durch Gesetze geregelt und in eigenen Archivschulen weitergegeben Keitel 2018; Schenk 2014, 2013; Ridener 2009; Ketelaar 2006. In den kunstbezogenen Archivprojekten der Gegenwart gelten sie wenig, schon auch, weil solche Projekte in der Regel nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt sein können, sondern sich an ihrem Impact orientieren.

4 Allerdings ist das erste frühmoderne Archiv, nämlich das Archiv des Königreiches Spanien in Simancas, bereits 1542 unter Philipp II. eingerichtet und formalisiert worden (Yeo 2018; Keitel 2018: 32 f.). Dirks (2015: 46 ff.) erinnert daran, dass 1790 in Paris die Archives Nationales gegründet wurden – als erstes der Öffentlichkeit verpflichtetes Archiv.

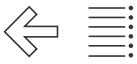
Mit diesem Umbruch gehen neue Terminologien und Differenzierungen einher, aber auch Verallgemeinerungen und Unschärfen. Praktisch gesehen ist insbesondere die Zugangsfrage neu geregelt und damit der Sammlungsstatus insgesamt verändert: Statt an einem regulierten und selektiven Zugang orientiert man sich an Open-Source-Modellen. (Klassische Archive dulden die Nutzung im Rahmen der gesetzlichen Vorschriften, neue Archive konstituieren sich in vielen Teilen vor allem durch die Nutzung, Prozessierung, Umwichtung und Vorläufigkeit.) Statt hauptsächlich durch Eigeninteressen geleiteter Auktorialitätsansprüche wird die Mission formuliert, für die Public Domain und die Commons zu arbeiten. Unterschiedliche Konzeptionen und Möglichkeiten der Erschließung, Verzeichnung, Standardisierung und des Zugangs gelten daher parallel, je nach den politischen, sozialen oder ästhetischen Interessen der Akteur:innen.

5 Exemplarisch für diese neue Stufe kann die Veranstaltung *Refiguring the Archive* von 1998 gelten, bei der u. a. Jacques Derrida seine Überlegungen zum Archiv auf die Post-Apartheid-Situation Südafrikas und die Aufarbeitung von deren Geschichte im Truth and Reconciliation Committee anwendete. (Hamilton u. a. 2002)

Auch die Entstehungsweise ist in der Regel heterodox: Projektarchive, Themenarchive, Ermächtigungsarchive und andere mehr greifen sowohl auf historische wie auch auf zeitgenössische Quellen zurück, versammeln heterogene Medientypen und Dokumentformen, zielen auf nicht-standardisierte und politisch fluide Narrative und Erzählformen ab. Mit diesen Veränderungen geht die veränderte Funktion und Rolle einher: Nicht mehr für die Ewigkeit und mit dem Anspruch, neutral und gewissenhaft das Gewesene abzubilden, wird gesammelt, sondern die Situiertheit, Unvollständigkeit, Beweglichkeit und Fluidität prägen das archivische Handeln und die möglichen Erzählungen aus dem Archiv heraus.

Agency, Agencies

Diese Entwicklung hat sich in den vergangenen zehn Jahren verstetigt. Archiv steht heute für einen Handlungsraum gesellschaftlicher Akteur:innen – zumeist aus dem Bereich der Kunst, aber auch aus den Bereichen des Aktivismus, der postkolonialen Geschichtsschreibung, der Sozialwissenschaften –, in dem konfligierende Anliegen bearbeitet werden und ein fortwährender Austausch zwischen affirmativen, subversiven und kritischen Praxen stattfindet.⁵ Denn jede archivische Auseinandersetzung mit Fakten, Tatsachen, Ereignissen und Erlebnissen statuiert Gültigkeit; zugleich aber wird die Gültigkeit des Archivs fortwährend in Zweifel gezogen und kritisch gebrandmarkt als Instrument von Exklusionen, Hierarchien und Machtapparaturen. So gesehen ist letztlich die Gesellschaft selbst schon ein Archivraum, in dem Ereignisse stattfinden, an die sich in



unterschiedlicher Intensität erinnert wird – Archivbildung ist dann weithin synonym zu verstehen mit Erinnerungsbildung bzw. dem Kampf um die Legitimität differenzierter und situierter Erinnerungen.

In einem Gespräch zwischen Achille Mbembe und David Theo Goldberg über Mbembes Buch *Kritik der Schwarzen Vernunft*⁶ ist wiederholt von den „black archives“ die Rede Goldberg 2018. Gemeint ist die – eher unspezifisch verstandene – Gesamtheit der Entfremdungs-, Gewalt- und Widerstandserfahrungen der kolonisierten und vom Sklavenhandel verheerten Regionen des afrikanischen Kontinents, im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses, das aus schriftlichen Quellen allenfalls herausgearbeitet werden kann, das selbst aber nicht schriftmateriell verfasst ist und daher anderer Methoden der Forschung und Evidenzerzeugung bedarf.

6 Die französische Originalausgabe erschien 2013, die deutsche Übersetzung 2014, die englische Fassung 2017.

Zwei Jahre zuvor erschien der Band *Archives of Flesh* von Robert Reid-Pharr. Auch hier sind im Archivbegriff nicht die klassischen Repositorien und institutionellen Arbeits- und Gedächtnisorte aufgerufen, sondern die kulturellen und situierten Erinnerungsformen generell – auch und besonders diejenigen, die mit Embodiment zu tun haben und auf eine ganz andere Art materiell verfasst sind als die medien- und dokumentbasierte Überlieferung der (westlichen) Tradition. Reid-Pharr ordnet sich selbst in die „post-human critique“ ein, weil schon das Dispositiv des quellengestützten Erinnerns in sich eine ganz besondere und auch beschränkte, eingeschränkte, situierte Praxis ist, mit der alle, die nicht der White Supremacy zugehörig sind, ein Problem haben müssen. Sein Referenzrahmen ist die „Atlantic Slavery“ und dann insbesondere die „Atlantic Modernity“ Reid-Pharr 2016: 33, die Reid-Pharr in einem veränderten Menschenbild des „Black human“ festmacht, manifestiert in der Figur des ‚New Negro‘, „radicalized by both the liberation of urbanization and the insult of segregation“ Reid-Pharr 2016: 45, der selbstdefiniert ist und seine „spectral past“ als Ding, Objekt und Opfer überwunden oder vielleicht eher abgeschüttelt hat:

„The New Negro would become a solidly established subject, a creature separated from his spectral past, exactly to the extent that he was able to define the contours of black specificity, racial and cultural difference that placed him on a parallel and sometimes overlapping yet nonetheless distinct path of modernization.“

Reid-Pharr 2016: 46

Reid-Pharrs gesamter analytischer Ansatz und die ihm zugrundeliegende Empirie widersetzen sich dem westlichen Bildungs- und Denkkanon. Ihm geht es um „resisting at every turn the tyrannies of philosophy and sociology“ Reid-Pharr 2016: 9. Die Institutionen und Werkzeuge müssen gegen den Strich gebürstet, müssen dekonstruiert und situiert werden im Sinne einer „post-humanist archival practice“ Reid-Pharr 2016: 9 als Teil des Desiderats von „Critical Archive Studies“ Reid-Pharr 2016: 10. Denn es geht mehr um „self-consciously embodied critiques“ Reid-Pharr 2016: 10 als um Quellenhörigkeit im hierarchischen Gefüge suprematistischen Wissens. Der Archivbegriff ist eben gerade nicht etwas vom leiblichen Erfahren Getrenntes.

In ähnlich widerständiger Weise bemerkte Arjun Appadurai bereits 2003: „The archive is fundamentally built on the accidents that produce traces.“ Appadurai 2003: 13 Zudem sei es dem Wesen nach neutral: „All design, all agency and all intentionalities come from the uses we make of the archives, not from the archive itself.“ Appadurai 2003: 15 f. Andererseits existiert das Archivische auch im Mikrosozialen, im Alltag und in den unterschiedlichen Lebenswelten jenseits oder außerhalb des Institutionellen: „Thus, after Foucault, we need a new way to look at the archive as a collective tool. [...] The creation of documents and their aggregation into archives is also a part of everyday life.“ Appadurai 2003: 16 Außerdem sind mündliche Überlieferungen menschheitsgeschichtlich gesehen ohnehin das Hauptrepositorium für „intentional remembering“ Appadurai 2003: 16. Weil aber das Bewahren von Spuren zum Zweck der Erinnerung letztlich immer zukünftig gedacht ist, nicht retrospektiv, ist „the archive itself an aspiration rather than a recollection“ Appadurai 2003: 16, also letztlich futurisch konstituiert, nicht historisch. Besonders im Zeichen des Digitalen verliert das Archiv damit zunehmend seine – staatlich – kontrollierte (und kontrollierende) Funktion, um stattdessen zu einem kollektiven Projekt zu werden.

7 Appadurai beschreibt frühe soziale Plattformen wie etwa MUDDS oder SIMS. Die Entwicklungen hin zu Facebook, Instagram etc. verschärfen zwanzig Jahre später die Diagnose.

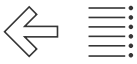
Mit Blick auf die zunehmende Mobilität nicht nur der in elektronischen Repositorien abgelegten Daten, sondern auch der Nutzer dieser Daten selbst, also im Zeitalter der Migration großen Stils, komme es zu Dissonanzen zwischen habitualisierten kulturellen Erinnerungs-Narrativen⁷:

„[...] the archive of possible lives is now richer and more available to ordinary people than ever before. Thus, there is a greater stock of material from which ordinary people can craft the scripts of possible worlds and imagined selves.“ Appadurai 2003: 19

Gerade mit Blick auf Migrant:innen, deren Bewegungen von Wünschen und von Imaginationen eines ‚besseren Lebens‘ geprägt sind, sei es an der Zeit, die Agentialität neu zu bewerten. Denn es ist die „capacity to aspire“, die den Menschen auf der Flucht bzw. auf dem Weg in ‚andere‘ Lebensformen neue Räume eröffnet:

„[...] the work of the imagination [...] is indeed being exercised by poor people. [...] Here the idea of the living archive becomes especially useful. Migrants have a complex relationship to the practices of memory and thus, to the making of archives [...]“. Appadurai 2003: 20 f.

Mit Mobilität und digitalen Möglichkeiten verändern sich aber diese Archivräume und -sphären ihre Nutzungsformen. „Thus, what we may call the diasporic archive, or the migrant archive, is increasingly characterized by the presence of voice, agency and debate, rather than of mere reading, reception and interpellation.“ Appadurai 2003: 22 Damit wird das diasporische Archiv bzw. das Archiv der Diaspora aber auch zum Modellfall eines ‚anderen‘ Archivbegriffs, eben des Community Archive oder des sub-offiziellen Archivischen: „[...] the diasporic archive is an intensified form of what characterizes all popular archives: it is a place to sort out the meaning of memory in relationship to the demands of cultural reproduction.“ Appadurai 2003: 23 Dieses Archiv kommt aber nur zustande als aktives Projekt, nicht



als automatisiertes Repositorium oder als mechanische Ablage von Dokumenten (als „Spuren“):

„Rather, the migrant archive is a continuous and conscious work of the imagination [...] The archive is a place for the memories that count and not a home for memories with a preordained significance.“ Appadurai 2003: 23

In der Zusammenschau seiner Argumentation erfährt das Archiv eine radikale Umwertung, auch im Foucault'schen Sinne, aber mehr noch im politisch-aktivistischen:

„The archive as a deliberate project is based on the recognition that all documentation is a form of intervention and, thus, that documentation does not simply precede intervention, but is its first step. Since all archives are collections of documents [...] this means that the archive is always a meta-intervention.“ Appadurai 2003: 24

Das bezieht sich auf die Konstituierung von Archiven bzw. Beständen der Erinnerung. Doch geht Erinnerung noch weiter, nicht nur im Freud'schen Sinne der Auswahl, der Verdrängung und des Durcharbeitens, sondern auch des Begehrens und dessen, was neuerdings „futura“ genannt wird: „The archive [...] as a tool [...] is an instrument for the refinement of desire. [...] such desire has everything to do with the capacity to aspire.“ Appadurai 2003: 24 f. Von hier ist der Weg zum Empowerment nicht mehr weit, und auch nicht die Erweiterung des Archivbegriffs hinein in eine Sphäre des Politischen, des Aktivistischen und vielleicht sogar des Anarchischen:

„[Neuro-memory and social memory] meet in the body of agents, living persons who negotiate the gap between these terrains by building archives – bodily, electronic and institutional, in which new solidarities might produce memories, rather than just waiting for them.“ Appadurai 2003: 25

Medien / Digitalität

Gerade die Archivdebatten in den zeitgenössischen (Aufführungs-)Künsten mit ihren Ansprüchen an Commonality, Transparenz, Hierarchiefreiheit und Agentialität sind diesen Themen verpflichtet. Wenn aber der Archivbegriff derart ausgeweitet wird, entstehen Schwierigkeiten und Komplexitäten im Umgang mit den tatsächlich vorhandenen (physischen) Beständen – sie seien institutionell und historisch überliefert, idiosynkratisch angelegt oder als zufällige bis beiläufige Konvolute entstanden.

Wir können diese Entwicklung insgesamt als Hypostasierung des Archivbegriffs bezeichnen, der von indischen Tempelanlagen ^{Dirks 2015: 29 f.} über die polare Eiskappe⁸ bis zum tanzenden Körper ^{Wehren 2016} alles zusammenfasst, was mit zeitlichen Phänomenen, mit mnemonischen Ablagerungen und mit der Erforschung von Spuren zu tun hat. Das ist vielleicht nur bedingt nützlich. Gleichwohl ist *Verzeichnungen* als Projekt ebenfalls einem ‚neuen‘ Gegenstand auf der Spur gewesen, nämlich Performance und allgemein den Aufführungskünsten im historiografischen Prozess der Überlieferung, Aneignung, Objektivierung und Vergegenständlichung bzw. Musealisierung. Dabei haben wir uns weniger für das isolierte und auratische Werk interessiert als für die Prozesse, in denen es durch die Zeit wandert und in immer neuen Kontexten ansichtig, aber eben auch anders wird.

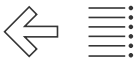
Zum Archival Turn gehört auch diese Verlagerung weg vom Gegenständlichen hin zum Prozesshaften sowohl des Gegenstandes wie der medialen und taxonomischen Form. Denn mit den Veränderungen der medialen Welt geht eine Veränderung der Reichweite einher, des Anspruchs und der Diskretion von Archivbeständen – dann nämlich, wenn sie ins Netz gehen und sich digital multiplizieren. Bestände von internetbasierten Archiven gelangen in eine globale Umlaufbahn. Dort werden sie zugleich in ihrer Bedeutung geschmälert und verstärkt: Oft nur kurzlebig, rudimentär und ohne den Anspruch der Vollständigkeit, stehen sie für ubiquitären und weithin unkontrollierten Zugriff, Datenabruf und gelegentlich auch archivische Interaktion. Solche ‚neuen Archive‘ mit ihrem operativen Gefüge sind zumeist sowohl disziplinen- als auch kulturübergreifend. Mehr als durch ihre Thematik zeichnen sie sich durch ihre Strategien, Methoden und Content Management jeweils individuell aus, wodurch die Projekte lokal oder regional spezifisch verankert sind und gleichzeitig globale Präsenz beanspruchen können (und wollen). Beispielhaft lassen sich hier die Websites pad.ma und motionbank.org gegenüberstellen: pad.ma⁹ enthält ein breites Spektrum an Datensätzen von Odissi-Tanz über urbanen Aktivismus bis hin zu Filmmaterial aus der Zeit nach der indischen Unabhängigkeit. Der dokumentarische Aspekt läuft parallel zum historiografischen, ohne ihm zu dienen. Herkömmliche hierarchische Strukturen innerhalb der Suchfunktionen werden nicht bedient. Auch wenn es Unterscheidungen gibt zwischen den Medientypen, sind zum Beispiel Themenkategorien meist den Medientypen untergeordnet. Ebenso wird unterschieden zwischen „edited content“ und „documents“. Umgekehrt gibt es als Suchkategorie „number of cuts“ oder „resolution“.

motionbank.org dagegen, die von der Forsythe Company initiierte Website, ist in der Gesamtanlage kuratiert und legt den Fokus auf erklärende Instrumente rund um choreografische Arbeitsweisen von vier Künstler:innen und deren auktoriale Agenden. Die Navigation folgt den kuratorischen und teils auch pädagogischen Anliegen und steht damit der Diversität der Inhalte und deren scheinbar aleatorischer Anordnung auf pad.ma gleichsam diametral entgegen. ^{Motion Bank 2013; deLahunta und Jenett 2015}

8 „Archives of the Arctic. Ice, Entropy and Memory“ war der Titel einer interdisziplinären Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin vom 18.–20. September 2013; siehe auch die 2017 gegründete halbstaatliche norwegische Website <https://arcticworldarchive.org/> sowie Frank und Jacobsen 2019.

9 „Pad.ma – short for Public Access Digital Media Archive – is an online archive of densely text-annotated video material, primarily footage and not finished films. The entire collection is searchable and viewable online, and is free to download for non-commercial use.“ <https://pad.ma/about>, 08.08.2021.





In diesem Sinne ist das Archiv eher ein Akteur als ein Repository, eher ein affektives Ganzes als ein neutraler Speicherort, eher ein Agentium statt ein Passivum. Es mag ein Zwilling des Historischen sein, dessen Bestände „are for the most part endless and banal“ Dirks 2015: 28, es bleibt doch selbst „a primary document of history“ Dirks 2015: 48. Das gilt auch und vielleicht gerade dann, wenn es um idiosynkratische Archive und Wissensbestände geht, die nicht notwendig staatlich kontrolliert oder autorisiert sind, sondern eher auf Lebenswelten und Erfahrungswissen basieren, auf Embodiment und Enactment. Darüber hinaus sind diese Differenzen, besonders im Kontext des Kolonialen und der Postkolonie, von entscheidender Bedeutung, gerade weil das Archiv als Institution auf seltsame Weise unbeteiligt wirken konnte vgl. hierzu Hamilton u. a. 2002; Burton 2005; Stoler 2009. Die Entdeckung und Kartierung eines Archivs schienen lange Zeit weit weniger aufregend zu sein und auch weniger „Exotik“ zu enthalten als die Feldstudien in fernen Ländern: „[W]hile the archive has often seemed mystical, it has never appeared exotic.“ Dirks 2015: 28

10 Siehe beispielsweise das Festival *Volume Up* am Tanzhaus NRW, August 2021 (<https://tanzhaus-nrw.de/de/specials/festival/volume-up-2021>).

Heute entstehen neue, wenn nicht „exotische“, so doch „ungehörte“¹⁰ archivische Narrative und andere Formen der archivischen Aneignung von Wirklichkeit, Geschichte und Gegenwart, indem das Digitale die Zeitachse schwächt, zugunsten eines präsentisch verstandenen Erlebnis- und Performancebegriffs. Das Archiv ist eine ebenso unbestimmte wie fruchtbringende Größe geworden, deren Allgemeinheit sich besonders in den bisweilen idiosynkratischen Ausprägungen und Realisierungen beobachten lässt. Denn die empirische Wirklichkeit der Neuen Archive ist vor allem dezentral, gegenstandsspezifisch, künstlerorientiert und medienspezifisch. Zudem widmen sie sich denjenigen subjektiven und sozialen Erfahrungswerten, welche eben nicht notwendig verschriftlicht wurden, sondern die sich in Lebenswirklichkeiten und Verkörperungsformen weitertransportieren.

Das Ausschweifende der Thematik und die Rasanz der Veränderungen lassen es unangemessen erscheinen, so etwas wie abschließende Aussagen treffen zu wollen. Das bemerken auch die Herausgeberinnen von *Field Notes* #2:

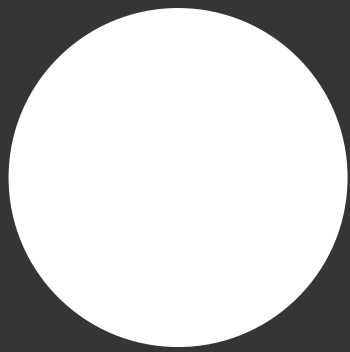
„We don't have clear answers. But for now, we do believe in the archive: in its potential to re-envision and revise the way narratives and histories are told, in its potential to reactivate, to dilute the dominant, to manifest the multiple, to challenge the meaning of ownership, and to re-define how and by whom knowledge is produced.“ Wong und Chang 2012, o. P.

Zehn Jahre später hat sich an diesem Befund nichts geändert: Wir glauben an das Archiv und dessen zeitgenössische Relevanz. Doch Antworten können nur als weitere Fragen formuliert werden.

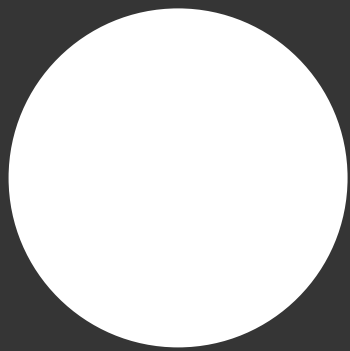
Literatur

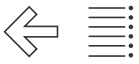
- Appadurai, Arjun. „Archive and Aspiration“. In: Jake Brouwer und Arjen Mulder (Hg.). *Information Is Alive*. Rotterdam 2003: 14–25.
- Bexte, Peter, Valeska Bühner und Stephanie Sarah Lauke (Hg.). *An den Grenzen der Archive. Archivarisches Praktiken in Kunst und Wissenschaft*. Berlin 2016 (= Kaleidogramme Bd. 141).
- Burton, Antoinette. *Archive Stories: Facts, Fictions, and the Writing of History*. Durham 2005.
- Büscher, Barbara und Franz Anton Cramer (Hg.). *Fluid Access: Archiving Performance-Based Arts*. Hildesheim u. a. 2017.
- Cramer, Franz Anton. „Sehen und Verschwinden. Zum medialen Regime von Bewegung“. In: *Tanz & Archiv ForschungsReisen*, Nr. 7, 2017, *Kaleidoskop des Tanzes* 16–21.
- Cramer, Franz Anton. „Nyota Inyoka, Biographie, Archiv. zum Forschungsprojekt ‚Border-Dancing Across Time‘“. *MAP #11, Werk-Geschichten und temporäre Orte*. 2021, <http://www.perfomap.de/map11/werk-geschichten/nyota-inyoka-biographie-archiv>, 12.08.2021.
- Dance Research Journal*. Jg. 43 / Nr. 4 / Dezember 2014, *Dance in the Museum*.
- deLahunta, Scott und Florian Jenett. „A Conversation on Motion Bank“. In: *MAP #6, Aufzeichnen. Verzeichnen*. 2016, <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/a-conversation-on-motion-bank>, 15.08.2021.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris 1996.
- Derrida, Jacques. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997.
- Dirks, Nicholas. *Autobiography of an Archive: A scholar's passage to India*. New York 2015.
- Ebeling, Knut. „Das Performance-Bild“. In: *MAP #4, Archiv / Prozesse 1*, 2013, <http://www.perfomap.de/map4/aufzeichnen%20und%20aufheben/das-performance-bild>, 18.08.2021.
- Ebeling, Knut und Stephan Günzel (Hg.). *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009a.
- Ebeling, Knut und Stephan Günzel (Hg.). „Einleitung“. In: Knut Ebeling und Stephan Günzel (Hg.). *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*. Berlin 2009: 7–26.
- Enfield, N. J. und Paul Kockelman (Hg.). *Distributed Agency*. New York 2017.
- Ernst, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin 2002.
- Featherstone, Mike. „Archive“. In: *Theory, Culture & Society*, Jg. 23 / Nr. 2–3 / 2006.
- Formis, Barbara. „Performance Here and Then“. In: Mathieu Copeland und Julie Pellegrin (Hg.). *Choreographing Exhibitions / Chorégraphier l'exposition*. Dijon 2013: 56–68.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris 1969.
- Frank, Susi K. und Kjetil A. Jakobsen (Hg.). *Arctic Archives. Ice, Memory and Entropy*. Bielefeld 2019.
- Goldberg, David Theo. „The Reason of Unreason: Achille Mbembe and David Theo Goldberg in conversation about Critique of Black Reason“. In: *Theory, Culture & Society*, Jg. 35 / Nr. 7–8 / 2018: 205–227.
- Hamilton, Carolin, Verne Harris, Jane Taylor u. a. (Hg.). *Refiguring the Archive*. Cape Town und Dordrecht 2002.
- Head, Randolph. *Making Archives in Early Modern Europe. Proof, Information, And Political Record-Keeping, 1400–1700*. Cambridge u. a. 2019.
- Horstmann, Anja und Vanina Kopp (Hg.). *Archiv – Wissen – Macht*. Frankfurt und New York 2010.
- Keitel, Christian. *Zwölf Wege ins Archiv. Umriss einer offenen und praktischen Archivwissenschaft*. Stuttgart 2018.
- Ketelaar, Eric. „The Panoptical Archive“. In: Francis Blouin Jr. und William Rosenberg (Hg.). *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory. Essays from the Sawyer Seminar*. Ann Arbor: 2006, 144–150.
- Moore, Niamh, Andrea Salter, Liz Stanley und Maria Tamboukou. *The Archive Project. Archival Research in the Social Sciences*. London 2017.
- Moore, Niamh. „Weaving archival imaginaries: researching community archives“. In: Niamh Moore u. a. (Hg.). *The Archive Project. Archival Research in the Social Sciences*. London 2017: 129–152.
- Motion Bank / The Forsythe Company (Hg.). *Motion Bank. Starting Points and Aspirations*. Frankfurt a. M. 2013.
- Palladini, Giulia und Marco Pustianaz (Hg.). *Lexicon for an Affective Archive*. Bristol 2017.
- Pouillade, Frédéric. „Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite“. In: *La part de l'œil*, Nr. 24 / 2008: 27–33.
- Reid-Pharr, Robert. *Archives of Flesh. African America, Spain, and Post-Humanist Critique*. New York 2016.
- Ridener, John. *From Polders to Post-modernism. The Concise History of Archival Theory*. Duluth, Minn. 2009.
- Schenk, Dietmar. „Aufheben, was nicht vergessen werden darf“. *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt*. Stuttgart 2013.
- Schenk, Dietmar. *Kleine Theorie des Archivs*. Stuttgart 2014.
- Schmieder, Falko und Daniel Weidner (Hg.). *Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven*. Berlin 2016 (= LiteraturFor-schung Bd. 30).
- Steedman, Carolyn. *Dust. The Archive and Cultural History*. Manchester 2001.
- Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton 2009.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham 2003.
- Wehren, Julia. *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*. Bielefeld 2016.
- Weitin, Thomas und Burkhardt Wolf (Hg.). *Gewalt der Archive. Studien zur Kulturgeschichte der Wissensspeicherung*. Paderborn 2012.
- Wong, Chantal und Janet Chan: „The Archive as Method. Note from the editors“. In: *Field Notes*. Nr. 2 / 2012. <https://aaa.org.hk/en/ideas/ideas/archive-as-method/type/series>, 17.07.2021.
- Yeo, Geoffrey. *Records, Information, and Data. Exploring the Role of Record-keeping in an Information Culture*. London 2018.





Historisierung als Prozess: Drei Fallstudien zu Ausstellungs- projekten





Archiv Werden: Das Projekt *re.act.feminism* als Demon- stration eines Zugangs zu Performance- Geschichte¹¹

Barbara Büscher

Von Dezember 2008 bis Februar 2009 fand in der Akademie der Künste Berlin die Ausstellung *re.act-feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute*¹² statt, womit der Zugang zu einem Videoarchiv sowie zu Live-Performances und einer Tagung verbunden war. Das Videoarchiv wurde anschließend in Ljubljana während des *International Festival of Contemporary Arts, City of Women* (März 2009) präsentiert und im Kunsthaus Erfurt (April – Mai 2009) gezeigt.¹³ Die Fortsetzung als *re.act.feminism #2 – a performing archive*¹⁴ fand von Oktober 2011 bis September 2013 statt und umfasste temporäre Präsentationen in Vitoria Gasteiz, Spanien (Oktober 2011 – Januar 2012), Gdańsk, Polen (März – April 2012), Zagreb, Kroatien (Mai 2012), Roskilde, Dänemark (Juni – August 2012), Tallinn, Estland (August – September 2012), Barcelona, Spanien (November 2012 – Februar 2013) und als Abschluss in Berlin, wiederum in der Akademie der Künste (Juni – August 2013).¹⁵

Das Projekt *re.act.feminism*, von den Berliner Kuratorinnen Bettina Knaup und Beatrice E. Stammer initiiert, konzipiert und realisiert, hat über fünf Jahre in ausgreifender Weise erkundet, wie ein Anfang zu einem thematisch fokussierten Zugang zur Geschichte von Performance-Kunst gesetzt werden kann. Der thematische Fokus wie die Adressierung basieren auf einem aktuellen, neu konturierten Interesse an der Geschichte feministischer und queerer Positionen in der Kunst seit den 1960er-Jahren.¹⁶ Die Kopplung der Formate Ausstellung, Sammlung, kontextualisierende, diskursive Veranstaltungen sowie Online-Präsentation erlaubte es, eine Reihe

11 Dieser Text erschien zuerst in *MAP media – archive – performance # 5*, Mai/Juli 2014, unter: www.perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/archiv-werden, 30.06.2021. Er ist hier nur geringfügig überarbeitet und durch einige Zitate ergänzt.

12 Im Folgenden bezeichnet als *re.act.feminism #1*.

13 Die Website dieses ersten Teils des Projekts *re.act.feminism* ist nach wie vor online zugänglich und bleibt es hoffentlich auch: <http://www.reactfeminism.org/nr1/>, 30.06.2021. Es finden sich hier sowohl die Liste der ausgestellten Künstlerinnen wie die längere Liste der im damaligen Videoarchiv zugänglichen Künstlerinnen sowie Audio-mitschnitte der Tagung, die vom 22.–25.01.2009 in Berlin stattfand. Wir haben in *MAP #1* einen Beitrag der Kuratorinnen veröffentlicht, siehe: <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/re.act.feminism>, 30.06.2021.

14 Im Folgenden bezeichnet als *re.act.feminism #2*.

15 Zum zweiten Teil existiert ebenfalls eine Website, die u. a. die Metadaten der im temporären Archiv enthaltenen Arbeiten umfasst und Informationen zum kontextualisierenden Programm an den einzelnen Stationen: http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php, 30.06.2021. In Ergänzung ist 2014 ein Katalogbuch erschienen (Knaup und Stammer 2014).

16 Siehe z. B. die Liste der Ausstellungen auf der Website des feministischen Online-Journals *n.paradoxa*: <http://www.ktpress.co.uk/feminist-art-exhibitions.asp>, 30.06.2021.

von Zugangsmöglichkeiten für unterschiedliche Nutzer:innenkreise durchzuspielen. Als kuratorisches Projekt zielte es auf die temporäre Präsentation einer Sammlung von Artefakten/Dokumenten aus der Geschichte und aktuellen Praxis genderorientierter Performance im Kunstkontext. Es verstand sich auch, aber nicht in erster Linie, als Grundlage für ein künftiges Archiv von/für Performance-Kunst. Die Entscheidungen der Initiatorinnen sind einerseits in diesem Rahmen zu verstehen. Die genaue Beobachtung und Untersuchung der Bedingungen, Arbeitsweisen und Präsentationsformen ermöglichte uns andererseits, die impliziten Setzungen des Projektes für Zugang und Nutzung der Sammlung als Modellfragen für die Konzeption eines Archivs herauszuarbeiten. Da sich die kuratorische Konzeptionierung des Projektes nicht auf eine bestehende Sammlung, die bereits geordnet und katalogisiert wäre, stützen konnte, können die Recherchen der Kuratorinnen zugleich als Vorarbeiten zu einem Prozess des nachhaltigen Sammelns verstanden werden.

Die Setzungen sollen im Folgenden vorgestellt und diskutiert werden, wobei Fragen nach dem ‚Archiv Werden‘, nach dem Sammeln von (medialen) Artefakten und Spuren vergangener Aufführungen und dem Zugang zu ihnen in verschiedenen Präsentationsformen im Zentrum stehen werden.¹⁷

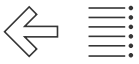
17 Die begleitende Beobachtung von *re.act.feminism #2* war Bestandteil des Projektes *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste*, das, von der DFG gefördert, von Franz Anton Cramer und mir geleitet wurde. Dieser Text basiert auf dem dort ausgewerteten Material, an dessen Erarbeitung Jasmin Ihrac, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt, maßgeblich beteiligt war.

18 Das Gespräch mit den beiden Kuratorinnen Beatrice Stammer und Bettina Knaup führten Barbara Büscher und Jasmin Ihrac am 06.12.2013.

Sammeln und Auswählen – Kuratieren

Re.act.feminism reiht sich in eine Folge von Ausstellungen ein, die sich mit performativen Kunstäußerungen beschäftigen oder sie ins Museum holen. Sie haben die wichtige Rolle von Kurator:innen und Szenograf:innen für den Zugang zur Performance-Geschichte deutlich werden lassen, die z. B. Lesarten von Dokumenten/Zeugnissen und Spuren vergangener Ereignisse im Raum inszenieren.

Der erste Teil des Projektes, *re.act-feminism – performancekunst der 1960er und 70er Jahre heute*, war zunächst allein als Ausstellung geplant, die feministische Positionen als Beitrag zu *40 Jahre 68* präsentieren sollte. In der Vorbereitung erwies sich, so die Kuratorinnen im Gespräch,¹⁸ dass Archivprozesse selbst zum Thema wurden. Performance-Geschichte lässt sich nur durch die Recherche in privaten Sammlungen erschließen, so ihre Erfahrung. Die Ausstellung wurde durch ein ‚Videoarchiv‘ ergänzt, das die Ergebnisse der kuratorischen Recherchen in größerem Umfang – als es in einer Ausstellung möglich war – zugänglich machte. Zahlreiche



Künstlerinnen der Generation, die in die Bewegungen um 1968 involviert waren, fragen sich aktuell, wo – an welchem Ort, vom wem betrieben und wie aufbewahrt – ihr Œuvre künftig zugänglich sein wird.¹⁹ Dies wurde im Kontext der Ausstellung nicht ausdrücklich thematisiert, aber von den Initiatorinnen im Gespräch als Motivation für die Fortführung des Projektes als *a performing archive* genannt. *re.act.feminism #2* bezog nicht nur ein erweitertes Spektrum von Künstlerinnen ein, sondern mobilisierte auch regionale Kompetenzen und Kontexte, indem an den Ausstellungsorten jeweils weitere künstlerische Positionen kuratiert und dann in das Archiv aufgenommen wurden.

Das *Curatorial Statement* der beiden Kuratorinnen, 2011 als konzeptionelle Basis von *re.act.feminism #2* veröffentlicht, formuliert einige grundlegende Aspekte des Projektes:

„The form and content of performance made it a paradigmatic medium for a feminist and gendercritical artistic production. By linking art with life, private with public, and by focusing on the creative, acting and knowing body and by appropriating the new medium of video, women artists changed from the objects of art to the subjects of art.

[...]

Although performance is currently in high demand, this feminist, gendercritical practice of performance, which set the tone for this medium from the beginning, has seldom been subject to thorough scrutiny. Also, a change of perspective from Western normativity to a paradigm of transcultural exchange of artistic practices is just at the beginning.

In the context of the current trends of institutionalising performance art, our goals are therefore the following:

- To investigate feminist, gendercritical and queer strategies within performance art by taking a thematic and cross-generational approach and making this visible across geo-political borders.
- To go beyond current strategies of canonisation and stress the diversity of performative strategies and practices and correcting blind spots.
- To create a critical and thematic cartography (in place of a chronology) to promote a transcultural and cross-generational dialogue and an exchange of artistic strategies.
- To highlight the complex relationship between live performances, their traces and documents, and their reception.

This project is based on the idea of a living archive. We do not stress the artefacts and documents as such, and we do not focus on the archival function of preserving and conserving which, as Derrida once said, might put documents ‚under house arrest‘. On the contrary, we emphasize their use, re-use, appropriation and reinterpretation.“²⁰

19 Dieses Desiderat ist im internationalen ebenso wie im deutschsprachigen oder europäischen Kontext festzustellen.

20 Zitiert nach der Website: <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=198&e>, 30.06.2021.

Das Statement begründet die thematische Fokussierung u. a. mit der besonderen Bedeutung und großen Reichweite der feministischen und genderkritischen Praktiken innerhalb der Performance-Kunst wie auch mit den gerade dort erscheinenden Positionen, die Trennung zwischen privat und öffentlich zu befragen²¹ oder Körperpolitik ins Zentrum zu stellen. Diese thematische Setzung ist zugleich eine politische Akzentuierung, die die präsentierten Künstlerinnen im kulturellen Gedächtnis verankern und gleichzeitig ihre Arbeiten, ihre Haltungen neuen Fragestellungen öffnen möchte.

Das Statement spricht eine Reihe von in den vergangenen Jahren bereits im Diskurs um die Archivierung und Geschichtsschreibung von Performance(-Kunst) aufgeworfenen Fragen an. Es verweist u. a. auf die Kritik an verschiedenen Strategien der Auswahl und Kanonisierung.

Mit den Stichworten „cross-generational“ und „transcultural/across geopolitical borders“ und dem Anspruch „to correct blind spots“ haben die Kuratorinnen allgemeine Prinzipien ihrer Auswahl benannt. Die Arbeiten verschiedener Generationen in einen Dialog zu bringen, wird als Anliegen wiederholt erwähnt und ist Bestandteil der Idee des „Living Archive“. Eine Zusammenstellung allein historischer Positionen, wie Knaup/Stammer für die Ausstellung *Wack! Art and the Feminist Revolution*²² im oben erwähnten Gespräch kritisch konstatierten, verhindert es, die Durchlässigkeit zu aktuellen Fragestellungen und die chronologischen Verschiebungen für unterschiedliche regionale Kontexte sichtbar zu machen. Bettina Knaup hat in ihrem Text für das Katalogbuch dazu festgehalten:

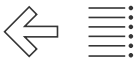
„Die zahlreichen im Rahmen von *re.act.feminism* entstandenden oder gezeigten Arbeiten, die sich im weitesten Sinne mit der Wiederkehr von feministischer, queerer Performancegeschichte befassen, intervenieren dabei [...] auch in dominante und normative Erzählungen von feministischer Geschichte. Sie können zum einen als Widerstand gegen das Verschwinden feministischer künstlerischer Praxis aus dem kollektiven Gedächtnis gelesen werden, aber vor allem auch als Kritik an einer spezifischen Form der Historisierung, die diese Praktiken als eindeutig vergangen rahmt.“

Knaup 2014: 221

Dass die Kuratorinnen in der Darstellung ihres Archivs bzw. der Sammlung auf einen chronologischen Zugang überhaupt verzichteten und stattdessen auf eine kritische und thematisch orientierte Kartografie verweisen, referiert implizit auf eine Diskussion, die im Kontext der Ausstellung *Wack! Art and The Feminist Revolution* von Marsha Meskimmon eröffnet wurde. Sie zeigte in ihrem Katalogtext an verschiedenen Beispielen, dass die Chronologie den dominanten Diskurs innerhalb der feministischen Geschichtsschreibung u. a. in Hinblick auf die Zentren der Bewegung fortschreibt und bestehende Marginalisierungen auf der Basis regionaler Unterschiede nicht in den Blick nehmen, Differenzen nicht sichtbar machen kann. Es heißt dort u. a.:

21 Dass und wie dieses Thema auch aktuelle Interventionen und deren Reflexion beschäftigt, zeigt die verschriftlichte Diskussion zwischen Laima Kreivytė, Oxana Sarkisyan, Mare Tralla und Reet Verblane, die im Katalogbuch des Projektes veröffentlicht wurde: Knaup und Stammer 2014: 58–69 (engl. Fassung), 212–218 (dt. Fassung).

22 Die Ausstellung, kuratiert von Cornelia Butler, fand 2007 im MOCA Los Angeles und im National Museum of Women in the Arts in Washington DC statt und wurde 2008 im PS1 in New York und 2009 in der Vancouver Art Gallery gezeigt.



„The chronological delimitation of 1970s feminist art implies a cartography focused upon the United States and emanating outward from it – first toward the United Kingdom, as an ‚Anglo-American axis‘, then through Europe (white America’s cultural ‚home‘), and, when venturing very boldly, touching upon the wider context of the Americas, Africa, and Asia. This temporal cartography elides two dubious patterns: first, a tendency for a certain kind of United States-based feminist art practice and discourse to be taken as an unmarked normative category, thereby foreclosing differences both within and beyond the American context, and second, an implicit assumption that the ‚feminist revolution‘ will come to us all, eventually. These patterns presuppose the self-same progress narratives that demonstrated the victory of time over space, and, in exploring feminist praxis, their effect is to produce not a critical cartography, but an uncritical chronology.“ Meskimmon 2007: 324

Für die Auswahl zu *re.act.feminism #1* wird neben dem Generationendialog eine Erweiterung des Repertoires um bis dato im internationalen Ausstellungskontext kaum wahrgenommene Entwicklungen in Ost-/Südosteuro-pa und der DDR genannt.²³ Sie entspricht einem bewussten Umgang mit dem eigenen Standort (Berlin) und ist ein in der langjährigen Tätigkeit der Kuratorin Beatrice E. Stammer²⁴ fundierter Zugang, der u. a. in der paral-lel zu diesem Projekt ebenfalls mit Bettina Knaup und anderen kuratierten Ausstellung *und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR* (2009, Künstlerhaus Be-thanien, Berlin)²⁵ seinen Niederschlag fand.

Als Aspekt der sehr viel umfangreicheren Auswahl für *re.act.feminism #2* werden ebenfalls regionale Erweiterungen genannt, nun im Begriff „trans-kulturell“ adressiert, die darauf zielen, die Ränder der bisherigen Ge-schichtsschreibung in gleicher Weise zu präsentieren wie die vermeint-lichen Zentren und damit auch eine transnationale Zusammenschau zu ermöglichen. Die Recherche wurde auf Entwicklungen in Lateinamerika sowie im Mittelmeerraum und dem Nahen Osten ausgedehnt. Mit ihr wur-den zwei Expertinnen beauftragt, Eleonora Fabião und Kathrin Becker, die ihre Erfahrungen im Rechercheprozess und mit der Unzulänglichkeit der aus der dominanten westlichen Geschichtsschreibung entwickelten Aus-gangsfragen und Chronologien im Nachhinein beschrieben und analysiert haben Fabião 2014; Becker 2014. So formuliert Fabião als zentrale Frage an den Zeitrahmen:

„Wie kann eine Auseinandersetzung mit den lateinamerikanischen Zeitlichkeiten aussehen, vor allem wenn sich diese auf die ganz besondere sozio-politische Geschichte jedes einzelnen Landes in diesem riesigen Gebiet beziehen? [...] Meiner Meinung nach sollte ein lateinamerikanisches *feministisches Archiv* den An-spruch erheben, chrono-normative Zeitrahmen und andere ‚peri-odische‘ und ‚historische‘ Eingrenzungen, die durch die dominant-en kunsthistorischen Diskurse und Einteilungen festgelegt werden, kritisch zu reflektieren. Als ein feministisches Archiv sollte es auch

23 Siehe: <http://www.reactfeminism.org/nr1/ausstellung.html>, 30.06.2021. Obwohl im zitier-ten Text von 25 Künstlerinnen die Rede ist, sind neben dem Text nur 23 Künstlerinnen aufgelistet; die Anzahl, die auch wir in unserer Auswertung zählen konnten.

24 Siehe deren Liste von Pro-jekten und kuratorischer Tätigkeit unter: <http://www.beatrice-stammer.de/projekte.html>, 30.06.2021.

25 Die Ausstellung wurde kuratiert von Beatrice E. Stammer, Angelika Richter und Bettina Knaup. Es erschien ein Katalog: Richter und Stammer 2009.

den dominanten Kanon hinterfragen, inklusive der Frage: Was ist ein ‚Jahrzehnt‘?“ Fabião 2014: 200

Auch wenn die Auswahl im Einzelnen von den Kuratorinnen nicht kommentiert wurde und gelegentlich pragmatischen Gründen der Zugänglichkeit von Film-/Foto-/Videomaterial und der Finanzierbarkeit geschuldet sein dürfte, wurde diese Öffnung des Repertoires zu einer ganz wesentlichen Setzung von *re.act.feminism #2* und trug zur Bildung eines temporären, erweiterten Kanons bei. Auch wenn es aufgrund der begrenzten Ressourcen nicht innerhalb des Projektes möglich gewesen ist, wäre perspektivisch jeweils eine Kontextualisierung in zeitlicher und kulturell-gesellschaftlicher Hinsicht notwendig.

Jede Auswahl trägt zur Kanonbildung bei und kann zwar blinde Flecken der bisherigen kuratorischen Arbeiten korrigieren, wird aber jedenfalls neue produzieren. „To go beyond current strategies of canonisation“ wäre also in Hinblick auf den existierenden Kanon, von dem man sich absetzt, den man erweitern oder dessen Kriterien man verschieben will, zu präzisieren.²⁶ Als Frage an die Auswahlverfahren bleibt, wie transparent und fundiert sie für nachfolgende Arbeiten mit dem Material beschrieben werden.

Das kuratorische Statement setzt den Begriff des „Living Archive“ zentral, der auch in anderen, parallel stattfindenden Projekten aufgegriffen wird,²⁷ und betont so statt der konservatorischen Aspekte eines möglichen Archivs die immer wieder neu ansetzende Aneignung. In der Einleitung zum Katalogbuch schreiben die beiden Kuratorinnen:

„*re.act.feminism* ist vor allem an den Begegnungen und Berührungen, an der Nutzung, Wiederverwendung, Aneignung und Neudeutung von Dokumenten in verkörperten Momenten der Rezeption interessiert – kurz an der ‚Produktivität‘ des Dokuments. Was tut oder bewirkt das Dokument im Moment seiner Rezeption, welche Beziehung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Autor:in und Rezipient:in stellt es her? Welche unterschiedlichen Bezüge und Lesarten bietet das Archiv?“ Knap und Stammer 2014: 195

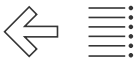
Man kann den Begriff des „Living Archive“ als Kritik an archivalischer Logik des Bewahrens und institutionellen Verwaltens verstehen – wie es Danbolt in seinen Überlegungen tut Danbolt 2014: 102 f. und 242 f. –, die aber gleichzeitig mit der Glaubwürdigkeit und Evidenz operiert, wie sie die Autorität des Archivs verspricht. Das trifft insgesamt auf die Bedeutungsverschiebung zu, der der Begriff des Archivs in den letzten Jahrzehnten im kunst- und kulturwissenschaftlichen wie im künstlerischen Kontext unterzogen wurde. Dass „living“ als Signalwort für aktuelle Aneignungsformen verstanden und benutzt wird, zeigt sich auch in anderen Bereichen, z. B. dem der „Living History“, die als zwischen populären Vermittlungsformen und wissenschaftlicher Methode konturiertes Feld beschrieben worden ist.²⁸ Auch eine archivarisches im klassischen Sinne aktive Institution wie die New York Public Library hat z. B. ein „Living Archive“ zu John Cage online präsentiert²⁹ und dabei den Zugang zu Quellenmaterial verknüpft mit dem zu Videos und Filmen von Aufführungen mit und zu Cages Kompositionen und – die Möglichkeiten des Internets nutzend – der Aufforderung an die Benutzer:innen,

26 Das Argument, man wolle die Akzente verschieben und neue künstlerische Positionen gegenüber einem Kanon deutlich machen, gaben die Kuratorinnen im Gespräch mit uns als eine Motivation für ihr Projekt an. Als Referenz wurde u. a. die Ausstellung *WACK! Art and the Feminist Revolution* genannt. Insgesamt stellt sich aber für weitere Analysen solcher Aspekte die Frage: Wo – in welchen Ausstellungen, Texten, Katalogen und Monografien – wird ein solcher Kanon, wenn auch informell, geschrieben?

27 So heißt z. B. das groß angelegte Projekt des Arsenal e.V. in Berlin ebenfalls *Living Archive*, siehe dazu: <http://www.arsenal-berlin.de/living-archive/ueber-living-archive/allgemein.html>, 30.06.2021; Schulte-Strathaus und Ziemons 2013; Schulte-Strathaus 2014.

28 Siehe eine Reihe von Veröffentlichungen zum Thema Reenactment: Arns und Horn 2007; Roselt und Otto 2012; Heeg u. a. 2014.

29 Siehe: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/>, 30.06.2021.



eigene Videos hochzuladen. Auf diese Weise kann das „Living Archive“ andauernd weiterwachsen – ein Aspekt, der auch für das Projekt *re.act.feminism #2* wichtig war.

Im Sammeln, Auswählen und (An)Ordnen liegen verwandte Tätigkeiten³⁰ zwischen der heutigen Arbeit des Kurators wie der des Archivars. Gesellschaftliche Bedeutungsproduktion wird als zentraler Aspekt eines neuen Verständnisses von „Curating“ siehe z. B. von Bismarck 2006; O'Neill 2012 beschrieben und auf seine Voraussetzungen hin diskutiert. Die Parallele zur Archivarbeit findet man darin, dass Aufbereitung und Bewertung der Archivalien als Quellen die Basis für eine Bedeutung produzierende Geschichtsschreibung sind.³¹

30 Dass die einst konstitutive Differenz zwischen Archiv und Sammlung längst durchlässig geworden ist, zeigt Schenk auf: „Der Dualismus zwischen einem Archiv, in dem ein vorgefundener Zusammenhang von Aufzeichnungen respektiert wird, und einer Sammlung, in der ein Ganzes durch die Tätigkeit des Sammelns erst hergestellt wird, war und ist, logisch gesehen, unauflösbar. [...] In der archivarischen Praxis ist die Polarität von Archivieren und Sammeln aber längst aufgeweicht worden.“ Schenk 2013: 187

31 „Denn Archive sind sozusagen eine Schaltstelle der Geschichte: Als Institutionen selbst geschichtlich bedingt, beeinflussen sie das, was über die Vergangenheit zu wissen möglich ist.“ Schenk 2013: 11

Begriffliche Öffnungen

Wenn ich in diesem Kontext von „Archiv“ spreche, so habe ich zunächst den Gebrauch dieses Begriffes, wie ihn die Kuratorinnen und Veranstalterinnen innerhalb des Projektes etabliert haben, übernommen. Er entspricht in vielem dem Gebrauch, der sich in den Kunst- und Kulturwissenschaften in den letzten Jahren durchgesetzt hat, unterscheidet sich allerdings gravierend von Begriff und Bedeutung, wie sie Archivkunde oder -wissenschaft definieren. Die exakte Trennung zwischen Dokumentieren, Sammeln und Archivieren, die für diese konstitutiv ist, hat sich in der archivarischen Praxis aufgelöst; die Tätigkeiten überlappen sich, was nicht zuletzt durch die Entwicklung technischer Medien und die Digitalisierung befördert wurde. Schenk hat neuerlich darauf hingewiesen, dass die im Sinne der Archivwissenschaft zunächst als metaphorisch gesehene Verwendung des Begriffs Archiv sich inzwischen zu Modellen verdichtet hat, die auf diesen zurückwirken Schenk 2013: 46–52. Nicht mehr die Formen archivischer Ordnung sind bestimmend, sondern die Aufgabe der Überlieferungsbildung, die Interventionen des Archivars (z. B. ergänzende Sammlung und Recherchen) einschließt Schenk 2013: 215. Im Anschluss an den Versuch, eine auf diesen neueren Entwicklungen basierende Morphologie der historischen Archive zu formulieren, bringt Schenk den Begriff der ‚Gegenüberlieferung‘ ins Spiel, der in Bezug auf seine Sinnfälligkeit, z. B. für den hier untersuchten Bereich, zu diskutieren ist. Er schreibt:

„Ist die Authentizität eines Archivs nicht umso geringer, je stärker die Archive sich in die Überlieferungsbildung einmischen? [...] Denn es ist in Rechnung zu stellen, dass alles das, was aus archivischer und quellenkundlicher Sicht als Überrest bezeichnet wird,

seinerseits ein Konstrukt darstellt. Nur sind die Konstrukteure in diesem Fall nicht die Archivare, sondern die Urheber der Archivalien. Das von ihnen geschaffene Wissens- und Informationsgut schreit manchmal geradezu nach einem Korrektiv, ja nach einer Gegenüberlieferung.“ Schenk 2013: 216

Daran lassen sich einige Fragen, die in Zusammenhang mit dem hier untersuchten Projekt extrapoliert werden können, anschließen.

Wenn Archivprozesse (dieser Begriff möge die Erweiterung in der Praxis aufgreifen und gleichzeitig den Prozess ins Zentrum stellen) das Ziel haben, den Zugang zu vergangenen Ereignissen und Handlungen zu erhalten, offenzuhalten, zu bewahren, dann berührt die kuratorische Idee des Projektes *re.act.feminism* dieses Ziel. Es unterscheidet sich aber wesentlich von Archivprozessen durch die Tatsache, dass es sich weder auf die Ablage einer Institution bzw. deren Sammlung beziehen konnte noch auf Künstler:innenarchive, also solche, die das Handeln einer Person im Zusammenhang dokumentieren.³²

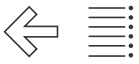
Sowohl im ersten Teil – dem Videoarchiv, das die Ausstellung begleitete – wie im zweiten Teil – der temporären Installation mit wechselndem Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm – ist dieses ‚Archiv‘ eine temporäre, für den Projektzweck zusammengestellte Sammlung von Artefakten, im Wesentlichen von Videos und Filmen auf DVD, die alphabetisch nach den Namen der Künstler:innen geordnet, für die Vor-Ort-Sichtung der Nutzer:innen zugänglich gemacht worden ist.

Es unterscheidet sich also in mindestens drei wesentlichen Faktoren von dem, was man auch in der erweiterten Bedeutung, die oben angeführt wurde, als Archiv verstehen könnte:

- Es ist nur temporär vorhanden, strebt also (vorerst) kein Aufbewahren auf Dauer an.
 - Es ist gezielt für den Zweck dieser Projektveranstaltungen zusammengestellt.
 - Es versammelt im Wesentlichen einen bestimmten Typ von Artefakt, dessen Zeugnischarakter vorausgesetzt wird, aber nicht durch ergänzende Artefakte, Informationen und Materialien aus dem Kontext, auf den es verweist und aus dem es entstanden ist, untersucht werden kann
- Den Begriff des Artefakts (im Unterschied und in Erweiterung zu „Dokument“) zu benutzen, dafür haben wir uns nicht nur entschieden, weil er den Aspekt des Hergestellten, Konstruierten sichtbar macht, sondern auch, da er im von uns gebrauchten Sinne in dreifacher Weise den Charakter des Versammelten/Gesammelten offenlässt:
- in Hinblick auf die funktionale Relation zwischen Ereignis und Artefakt
 - in Hinblick auf deren mediale Verfasstheit und
 - bezüglich ihres auktorialen Status.

Artefakte sind sowohl unterschiedliche Formate medialer Transformationen, verschiedene Zeugnisse von Aufführungen/Ereignissen und deren Herstellungsprozessen wie auch Objekte/Dinge, die als Relikte der Ereignisse bewahrt worden sind.

32 Eine Idee, die dem Provenienzprinzip vergleichbar sein könnte, scheint für diese Art von Archivprozess ungeeignet. Ein Aspekt, den man aus diesem Prinzip herleiten könnte, wäre möglicherweise, dass die Artefakte zusammen mit Informationen, Dokumenten, die den Kontext beschreibbar machen, gesammelt werden sollten. Solcherart Fragen müssen anhand einer vergleichenden Betrachtung von Archivprozessen unterschiedlicher Akteure untersucht werden.



Die anwachsende, sich verändernde Sammlung: Artefakte, An/Ordnung, Zugänge

Im Folgenden werden beide Archiv-Typen, mit denen das Projekt gearbeitet hat – das kleinere ‚Videoarchiv‘ im Kontext der Ausstellung und das größere, das als mobile Installation durch Europa tourte –, unter den genannten Aspekten im Zusammenhang vorgestellt.

„Das Videoarchiv bot als integraler Bestandteil der Ausstellung die Möglichkeit, aus einer Fülle von mehr als 80 Performance-Dokumenten, Video-Performances und Künstlerinnen-Interviews zu wählen und eigenständig zu sichten.“³³

Das Videoarchiv war in diesem Fall (*re.act.feminism #1*) Bestandteil der Ausstellung und räumlich in diese integriert. Neben der alphabetisch nach Künstler:innennamen geordneten Sammlung, die frei zugänglich war, bot es an einem langen Tisch individuelle Sichtungsplätze, die stark frequentiert wurden, so dass es häufiger zu Wartelisten kam. Die Sammlung von verschiedenen Video- und Filmformaten in Form von DVDs – in ihrer Unterschiedlichkeit im obigen Zitat markiert – umfasste Arbeiten von 59 Künstlerinnen, von denen 23 auch in der Ausstellung präsent waren, allerdings mit jeweils anderen Arbeiten³⁴ als im Archiv.

Als Katalog im Nachhinein fungiert heute noch die Website von *re.act.feminism #1*. Unter dem Stichwort ‚Videoarchiv‘ findet man dort die Liste der im Archiv vertretenen Künstlerinnen. Zu jeder Künstlerin existiert eine Unterseite mit Informationen zur Person, zu den im Archiv enthaltenen und zu den ausgestellten bzw. live im Rahmen des Ausstellungsprogramms vorgeführten Arbeiten. Entsprechend der Bezeichnung ‚Videoarchiv‘ enthält die Sammlung als Artefakte ausschließlich Bewegtbildformate. Sie bilden auch den Kern der umfangreicheren Sammlung zu *re.act.feminism #2*. Ohne es ausdrücklich zu thematisieren, unterstellen die Kuratorinnen des Projekts, dass dieses Format die größtmögliche Nähe zum vergangenen Ereignis repräsentiert.

Die Daten zu den im Videoarchiv befindlichen Arbeiten umfassen die Angaben zum Titel, eine Jahreszahl sowie eine Angabe der Dauer.

Von 21 der insgesamt 59 Künstlerinnen enthält das Archiv mehr als eine Arbeit. Die Auswahl folgt einer Verbindung von Personen- und Ereigniszentriertheit: Zunächst wird die Liste der Künstlerinnen erstellt, um dann in vielen Fällen nur eine Arbeit, vielleicht noch durch eine zweite ergänzt, in die Sammlung aufzunehmen. In diesem Rahmen ist es so weder möglich, Entwicklungslinien sichtbar zu machen, noch die performativen Arbeiten im Verhältnis zu anderen künstlerischen Strategien der jeweiligen

33 Siehe: <http://www.reactfeminism.org/nr1/videoarchiv.html>, 30.06.2021.

34 Der Begriff Arbeit, den wir verwendet haben, umgeht die in besonderer Weise konnotierte Bezeichnung Werk, gegen die ja die Performance-Künstlerinnen – insbesondere der 1960er-Jahre – die Temporalität und Prozesshaftigkeit betonen. Er ist offener, umfasst aber in diesem weiten Sinne auch Vorarbeiten, Skizzen, Scores oder eben Aufzeichnungen, die selbst nicht unbedingt von der Künstlerin als Werk signiert worden sind.

Künstlerinnen zu positionieren. Performances erscheinen so als Einzel-Werke, die sie nicht unbedingt sein wollten.

Die Dauer der Artefakte variiert zwischen 1 Minute und 90 Minuten (ein Feature-Film von Laura Cottingham³⁵). Allein aus der Tatsache, dass es derart unterschiedliche Längen gibt, lässt sich schließen, dass es sich um unterschiedliche Formate bewegter Bilder handelt. Sie sind aber nicht näher beschrieben und spezifiziert.

Damit kann generell kein Unterschied deutlich werden zwischen solchen medialen Artefakten, die von ihren Autorinnen³⁶ vor allem als Dokument/Zeugnis eines vergangenen Ereignisses hergestellt wurden, und solchen, die als eigenständige Werke wiederum im Kunstkontext zirkulieren. Das, was für die Artefakte des Archivs unbeschrieben bleibt, hält zunächst diesen ihren ambivalenten Charakter offen, der ebenso für die Artefakte der Ausstellung gilt. Der eher beiläufig von den Kuratorinnen eingeführte Begriff ‚Performance-Dokumente‘ deutet allerdings darauf hin, dass die Videos/Filme vor allem als Zeugnisse/Dokumente verstanden werden (sollen).

Das große Interesse an einem breiteren Zugang zu feministischen Positionen in der Performance-Kunst und die umfangreiche Nutzung des eher als Surplus gedachten Videoarchivs zur Ausstellung (*re.act.feminism #1*) hat die Kuratorinnen Bettina Knaup und Beatrice E. Stammer motiviert, im zweiten Teil dieses Projektes (*re.act.feminism #2*) mit einer erheblich erweiterten Sammlung von Artefakten, einer eigens entworfenen und gebauten Archiv-Architektur (transportable Arbeitsmöbel-Einheiten) und einem Netzwerk von Kooperationspartnerinnen, die Idee der Arbeit mit und an einem stetig wachsenden und vielfältig in seinen Nutzungsmöglichkeiten sichtbar gemachten Archivs ins Zentrum zu stellen.

Anhand der Kurztitel-Liste, die in der letzten Station des mobilen Archivs, der Akademie der Künste Berlin im Sommer 2013 auslag, haben wir 262 mit einzelnen Siglen geführte Artefakte von 183 Künstlerinnen oder -gruppen gezählt. Es ist nicht präzise nachvollziehbar, um wie viele Positionen und Artefakte die Sammlung im Reisen erweitert wurde. Wenn man aber die auf der Website genannte Ausgangszahl von mehr als 120 künstlerischen Positionen zugrundelegt,³⁷ dürfte das Archiv im Laufe der Reisezeit und durch Unterstützung der regional engagierten Kuratorinnen³⁸ um ca. ein Drittel angewachsen sein. Von den 262 einzeln aufgeführten Artefakten sind 62 keine Bewegtbild-Formate, d. h. entweder Fotografien und/oder Texte bzw. Scores. Allerdings sind sie nicht als Ergänzung zu Filmen, Videos etc. zu verstehen und unter diesem Aspekt ausgewählt worden, sondern repräsentieren nur dann künstlerische Arbeiten, wenn keine anderen Artefakte zugänglich waren. Die unterschiedlichen Bewegtbild-Formate sind wiederum – wie bei *re.act.feminism #1* – nur in digitalisierter Form als DVD vorhanden, was zwar individuelle Sichtung in diesem Umfang erst möglich macht, aber die medialen Differenzen und historischen Konnotationen verschwinden lässt.

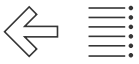
Die a-chronologische Sichtweise, die im weiter oben schon ausgeführten Sinne die dominanten Erzählungen über die feministischen Kunstentwicklungen unterlaufen will, spiegelt sich in der Anordnung der Artefakte im

35 Laura Cottingham. *Not for Sale: Feminism and Art in the USA*. USA 1998. Siehe: <http://www.reactfeminism.org/nr1/artists/cottingham.html>, 30.06.2021.

36 Kamerafrauen, Filmerinnen, also Urheberinnen der Filme werden nicht gesondert genannt.

37 Siehe: http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php, 30.06.21.

38 Dazu gehörten: Aneta Szy-lak und Aleksandra Grzonkowska (Institut Sztuki Wyspa, Gdańsk), Ivana Bago (Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb), Sanne Kofod Olsen (Museet for Samtidskunst, Roskilde), Reet Varblane (Tallinna Kunstihoone, Tallinn) sowie Laurence Rassel/Linda Valdés (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona).



Archivraum und der dort zur Verfügung stehenden Sammlung, die allein alphabetisch nach den Namen der Künstlerinnen oder -gruppen sortiert sind. Sie spiegelt sich ebenso in der Suchfunktion auf der als Katalog fungierenden Website des Projektes, die neben der alphabetischen Ordnung eine Liste von 96 Schlagworten zur Verfügung stellt, die thematisch mit Feminismus und Gender-Theorie in Verbindung stehen. Diese Schlagworte – von „a = abstraction, activism“ bis „v= voyeurism, vulnerability“ – ermöglichen der Nutzer:in, eine thematische Kartografie zu beginnen Knaup und Stammer 2014: 11. Die Verschlagwortung verstehen die Kuratorinnen als einen Vorschlag zur Erschließung, der aber immer wieder von anderen variiert, ergänzt und überschrieben werden könnte, wenn die Archiv-Artefakte weiterhin zugänglich wären.³⁹ Eine chronologische oder regionale Zusammenschau verschiedener künstlerischer Positionen wird nicht nahegelegt. Dass die Kuratorinnen selbst das gesammelte und zu sammelnde Material nach einer thematischen Kartografie ordneten, ohne dass dies explizit in Archiv oder Ausstellung hervortrat, wird in ihrem *Curatorial Statement* deutlich. Es benennt die thematischen Felder, nach denen sie die Arbeiten für die Ausstellung, die das Archiv am ersten Ort der Reise (Montehermoso) begleitete, aussuchten und gruppieren. Aufgeführt werden dort: *dis/appearing subjects, resisting objects, labour of love and care, body controls and resistance, extended bodies, art herstories, conflict and vulnerabilities*.⁴⁰ Es sind ähnliche Felder wie die, die die *Visual Essays* des Katalogbuches strukturieren Knaup und Stammer 2014: 122–192.

39 Während der Station von *re.act.feminism #2* in Barcelona haben damals z. B. Studierende des unabhängigen Studienprogramms PEI am MACBA unter der Leitung von Beatriz Preciado ein eigenes Mapping des Archivs erstellt, zu dem leider kein Material online zugänglich ist. Erwähnt ist es in Rassel und Valdés 2014: 116.

40 Siehe www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=198&e,30.06.21.

Beschreibung der Artefakte und die Frage nach Kontextualisierungen

Wie im vorigen Abschnitt beschrieben, dient vor allem die Website des Projektes als Katalog zur Sammlung bzw. zum mobilen Archiv. Sie war über verschiedene Internet-Stationen im Raum der Archiv-Installation zugänglich. Außerdem lagen dort Handbücher aus, in denen alle Arbeiten, alphabetisch nach den Namen der Künstlerinnen oder -gruppen geordnet, kurz beschrieben waren. Da die Beschreibungen der Arbeiten auf der Website ausführlicher sind, beziehen sich die folgenden Angaben auf diese. Folgt man der alphabetischen Ordnung und klickt auf einen Künstlerinnen-Namen, so öffnet sich eine Unterseite, auf der alle Arbeiten dieser

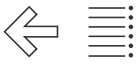
Künstlerin, die im Archiv vertreten sind, mit einem Miniaturbild, dem Namen der Künstlerin, den der Arbeit zugeordneten Schlagworten (tags) und einer Jahreszahl angezeigt werden. Geht man nun weiter zu einer der Arbeiten, öffnet sich wiederum eine Unterseite, die alle hier zugänglichen Informationen (in englischer Sprache) zu dieser Arbeit enthält: Es erscheinen neben Titel, Namen der Künstlerin und Bild weitere Informationen zur Biografie der Künstlerin und zum Hintergrund der im Archiv vorhandenen Arbeit. Neben Jahr (issue date), von dem nicht eindeutig beschrieben ist, ob es sich um das Jahr der ersten Aufführung der Performance oder das Jahr der Fertigstellung des medialen Artefaktes handelt, und Art des Artefakts (document media) sind weitere Schlagworte sowie die Signatur (archive signature) angegeben, unter der die Arbeit am Ausstellungsort zu finden ist. Bei Videos/Filmen existiert zudem eine Angabe zur Dauer in Minuten. Außerdem gibt es bei einigen Arbeiten eine Angabe dazu, mit welchen anderen Arbeiten bzw. Künstlerinnen im Archiv sie in Verbindung stehen (relations). Die Bilder (Stills oder Fotografien), die den Einträgen quasi als pars pro toto beigelegt sind, fungieren und funktionieren als eigenständige Aufmerksamkeitsgeneratoren.⁴¹ Die Cover dagegen, in denen die DVDs vor Ort verwahrt werden, sind einheitlich schwarz-weiß beschriftet. Bekommt man sie ausgehändigt, hat der Auswahlprozess dessen, was man sich vor Ort anschauen will, bereits stattgefunden.

Die beschriebene Setzung durch die Anordnung der Artefakte und die Organisation der Zugänge, die mit Überlegungen zu einer thematischen Kartografie einhergeht, setzt sich fort in der Entscheidung, ein großes Spektrum künstlerischer Positionen (einzelne Künstlerinnen und -gruppen) vorzustellen und dafür auf Entwicklungslinien zwischen den Arbeiten zu verzichten, Serien oder thematische und mediale Veränderungen nicht zu verfolgen. Damit rückt, wie oben schon erwähnt, das Einzelwerk in den Fokus und es tritt der Prozesscharakter, der ein wesentlicher Aspekt von Performance- und Aktionskunst war und ist, in den Hintergrund. Diese Beschränkung ist einerseits als Desiderat des Projektes festzuhalten, andererseits in seiner Doppelseitigkeit – Vielfalt der Positionen vs. großes Repertoire pro Position – nur in einem stetig weitergeführten Prozess des Sammelns und Auswählens realisierbar.

Ebenfalls als Resultat einer solchen Setzung muss man die Praxis verstehen, die Arbeiten möglichst als Gleiche zu präsentieren und durch keinerlei das *Werk als solches* begleitende Informationen zu relativieren, zu kommentieren oder auch zu erschließen. Zu vielen Arbeiten und Künstlerinnen – gerade denjenigen, die bisher eher unbekannt geblieben sind – werden historische und soziokulturelle Spezifitäten nicht benannt, gezeigt oder zugänglich gemacht. Sie erscheinen als allzu kontextlos, was den sich oft selbst auch als politische Aktivitäten verstehenden Performances ihre Brisanz nimmt. Die so implizit behauptete Gleichheit aller Arbeiten nivelliert Differenzen, die aus kulturellen Kontexten resultieren und wichtiger Bestandteil der individuellen Handschriften der Künstlerinnen sind, ebenso wie Differenzen in den Produktions- und Aufführungsbedingungen.

Insgesamt fehlt die Kontextualisierung der Arbeiten durch ergänzende

41 Es stellt sich u. a. die Frage, wer diese Bilder unter welchen Aspekten ausgesucht hat, um Interesse auf diese Arbeit zu lenken, um sie als Ganzes zu repräsentieren etc. Dann aber könnte man sich auch vorstellen, ein ikonisch-visuelles Tag-System, das z. B. auf der Ähnlichkeit dieser Bilder beruht, zu etablieren. Siehe die Ideen zu einem visuell organisierten Archiv in: Ernst, Heidenreich und Holl 2003.



Informationen und Berichte z. B. über Entstehungskontexte, kulturelle und soziale Umgebungen, Rezeption usw., um den zunächst in der Archiv-Installation angebotenen, un-vermittelten Zugang vertiefen zu können. Auch dies ist ein Aspekt, der in einer kontinuierlichen und nachhaltigen Fortführung eines solchen Projektes bearbeitet werden könnte. Vorerst kann man das *re.act.feminism #2*-Archiv und seine Sammlung als eine Aufforderung und Motivation für eigene weitergehende Recherchen verstehen.

Mediale Qualifizierung der Artefakte – Differenzierungen

Entsprechend der Fragestellung unseres Forschungsprojektes haben wir in den Einzelanalysen zu ausgewählten Artefakten ein besonderes Augenmerk auf deren mediale Qualifizierung gelegt. Wir folgen dabei der Auffassung, dass es sich hier um – je nach medialer Verfasstheit – anders zu lesende Transformationen handelt, deren Charakter mit dem Begriff des Dokumentarischen/Dokuments nur unzureichend benannt ist. Hinzu kommt, dass sowohl der Begriff des Dokuments im Archiv-Kontext wie das Dokumentarische im Film/Video bzw. die Kategorie Dokumentarfilm eine je eigene Diskurs-Geschichte haben, die sich in unterschiedlichen Praktiken niederschlägt und beim Heranziehen entsprechender Artefakte als Zeugnisse vergangener Ereignisse/Performances zu berücksichtigen ist

Büscher 2009, Büscher 2015.

Im Website-Katalog von *re.act.feminism #2* handelt es sich um die Rubrik „document media“, in der die Bewegtbild-Artefakte fast immer als Video bezeichnet sind. Wir haben bei unserer eigenen Qualifizierung der exemplarisch untersuchten 35 Artefakte eine Typologie angelegt, die nicht allein den medialen Träger und den Aufnahmemodus, sondern auch unterschiedliche Formate der Gestaltung des gespeicherten Materials in Rechnung stellt. Diese erste Typologie kann man als pragmatischen Versuch verstehen, sich dieser Frage zu nähern. Wir haben unterschieden zwischen: filmische Aufzeichnung einer Performance, Film/Video-Ausschnitte aus einer Aufzeichnung, Film im Stil eines Dokumentarfilms, Kurzfilm, Trailer einer Performance, Musikvideo, Kompilation von Fernsehbeiträgen, Foto/Fotoserie, Sammlung/Mappe verschiedener Artefakte. Methodisch und begrifflich ist das weiterzuentwickeln.

Die Hypothese ist, dass unter Beachtung dieser Aspekte sich das Verhältnis von aufgeführter und in der Aufzeichnung repräsentierter Performance

jeweils anders manifestiert. Je nach dem Zweck der medialen Transformation entsteht ein jeweils andere Facetten des vergangenen Ereignisses sichtbar machendes Artefakt.

Durch Kadrierung, Montage, Genre-Konventionen (z. B. beim Trailer oder Musikvideo), filmische *mise-en-scène*-Strategien werden neue, andere Relationen hergestellt, die sichtbar machen, was dem/der Beobachter:in/Zuschauer:in während der Aufführung nicht einsehbar war (sein konnte). Es entstehen spezifische Sichtweisen auf Performance/Ereignisse durch mediale Inszenierungsformen. Ein wesentlicher Aspekt ist auch die Frage, ob und wie eine Aufführung als Ganze erfasst wird, als eine gemeinsame Situation, die den zwischen Akteur:innen und Zuschauer:innen/Teilnehmer:innen ‚shared space‘ fokussiert. All dies sollte in den Umgang mit, in das Lesen der Archiv-Artefakte eingehen.⁴²

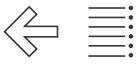
Die Untersuchung der 35 Artefakte ergab, dass sich tatsächlich hinter der Kategorisierung ‚Video‘ eine Vielzahl unterschiedlicher Formate verbirgt. Insofern bleibt – bis auf wenige Ausnahmen, wo z. B. die Künstlerinnen selbst die Eigenständigkeit ihres Filmes betonen (Boudry/Lorenz *Charming for the Revolution*, 2009)⁴³ – die mediale Beschreibung und Qualifizierung der Artefakte ungenau. Das Medium – seine technisch-apparativen und gestalterischen Konfigurationen – wird als transparent behandelt, in dem Sinne, wie es Medientheoretiker wie Lev Manovich (2001) und Bolter/Grusin (2000) bereits vor geraumer Zeit analysiert haben. Man kann, so die fragliche Haltung, durch das Mediale hindurch auf das ‚Essentielle‘, auf die vorfilmische Realität sehen, in diesem Fall auf die vergangene Aufführung/Performance. Für diese Sicht auf die Artefakte spricht auch die generelle Rede der beiden Kuratorinnen vom Dokument, das als Fenster zur Welt, in diesem Fall zur Performance-Geschichte, behandelt wird siehe

z. B. Knaup und Stammer 2014: 193 ff..

Auch das Nicht-Thematisieren des ambivalenten Charakters der Artefakte zwischen Archiv-Zeugnis und eigenständigem (Kunst-)Objekt, der ja – wie bereits erwähnt und in anderem Zusammenhang angesprochen Büscher 2013 – in Ausstellungen wiederum inszeniert wird, lässt Fragen unbemerkt, die z. B. im kunsttheoretischen Diskurs vor längerem bereits aufgeworfen wurden: Fragen, die sich an die Beobachtung anschließen, dass „Kunstdokumentation“ – wie es Boris Groys genannt hat – inzwischen einen eigenständigen Status im Kunstsystem/in Ausstellungen hat Groys 2002.

42 Eine präzisere Qualifizierung unterschiedlicher Referenzqualitäten medialer Formate ließe sich erst in einem Vergleich vornehmen. Das haben wir in dieser Fallstudie nicht leisten können, da es zu einer performativen Arbeit nicht verschiedene mediale Transformationen gab. Zum allgemeinen Aspekt der notwendigen Komplementarität verschiedener medialer Aufzeichnungsmodi, siehe Büscher 2015.

43 Siehe dazu u. a.: <http://www.afterall.org/journal/issue.31/repetition-and-change-the-film-installations-of-pauline-boudry-and-renate-lorenz>, 30.06.2021.



- 1 Ausstellungsansicht *re.act.feminism – performancekunst der 1960er- und 70er-Jahre heute* (2008–2009, AdK Berlin).
Recherchearbeitsplätze. © Andreas FranzXaver Süß.
- 2 Ausstellungsansicht *re.act.feminism – performancekunst der 1960er- und 70er-Jahre heute* (2008–2009, AdK Berlin).
Im Vordergrund eine Videoarbeit von Verena Kyselka. © Andreas FranzXaver Süß.



1



2



- 3 Ausstellungsansicht *re.act.feminism – performancekunst der 1960er- und 70er-Jahre heute* (2008–2009, AdK Berlin). Mit Installationen von Babette Mangolte und Leslie Leibowitz & Suzanne Lacy. © Andreas FranzXaver Süß.
- 4 Ausstellungsansicht *re.act.feminism – performancekunst der 1960er- und 70er-Jahre heute* (2008–2009, AdK Berlin). Ausschnitt aus Leslie Leibowitz & Suzanne Lacy *The Performing Archive*. © Andreas FranzXaver Süß.

3



4



Inszenierungsweisen: Ausstellung und Archiv-Installation

Das Projekt *re.act.feminism* hat in der Zusammenschau seiner beiden Teile zwei signifikant unterschiedene Inszenierungsweisen der Materialien, Relikte/Spuren, medialen Artefakte zur Geschichte der Performance-Kunst durchgespielt und sie den Besucher:innen bzw. Nutzer:innen öffentlich zugänglich gemacht.⁴⁴ Während für den ersten Teil des Projektes die Ausstellung in der Akademie der Künste das Zentrum bildete, das ‚Videoarchiv‘ zur Ergänzung und Vertiefung gedacht war, bildet die mobile Archiv-Installation mit der erweiterten Sammlung medialer Artefakte das Zentrum des zweiten Teils, die an einigen Stationen durch kleinere Ausstellungen ergänzt wurde. Insgesamt setzt der zweite Teil in allen seinen Facetten – von der individuellen Sichtung über diskursive Veranstaltungen bis hin zur Bespielung durch Aneignung des historischen Materials – auf die Selbsttätigkeit der Nutzer:in. Dieser Charakter des ‚performing archive‘ muss besonders hervorgehoben werden, da hier Neugier, Entdeckerlust und eigenes Nachforschen, also die aktive Aneignung jeder Nutzer:in, gefordert und ermöglicht werden und damit ein fluider Umgang mit der Sammlung konzeptioneller Teil des Projektes ist. Das zeigt sich auch in den je spezifischen Kontextualisierungen und Erweiterungen der Sammlung, aber auch in den Veranstaltungen, an den Orten der Präsentation.

Die Ausstellung *re.act.feminism – performancekunst der 1960 und 70er jahre heute* hat die Materialität der unterschiedlichen Spuren ins Zentrum gestellt, die Ambivalenz der Artefakte im oben schon genannten Sinne zwischen Zeugnis und Kunstwerk belassen und durch die teilweise installativ neu inszenierten Artefakte einen besonderen Zugang und eine eigene Lesart im Raum hergestellt.

In der Ausstellung haben wir verschiedene Formen der Materialinszenierung ausmachen können: die Hängung von Fotos und Zeichnungen, das Platzieren von Projektionsdisplays/Monitoren im Raum, die installative Anordnung von z. T. neu- oder nachgebauten Objekten oder von Relikten sowie installative Anordnungen, die selbst wiederum Elemente von ‚Archiv‘ inszenieren.

Die Video-Installation, die z. B. die Künstlerin Vera Kyselka aus dem Material über die Arbeit der Performance-Gruppe Extterra XX (1994 aufgelöst) hergestellt hat, nutzt die Anordnung von fünf Monitoren im Halbkreis, um fünf verschiedene Versionen des gefilmten Materials ins Verhältnis zu setzen. Sie inszeniert durch Montage und Dynamik der Sequenzen zu- und gegeneinander eine neue, virtuelle Performance (siehe Abb. 2, S. 40). Sie sei als Beispiel für den neue Perspektiven inszenierenden Umgang mit Artefakten in Installationen erwähnt.

44 Die Ausstellung als Inszenierung ist inzwischen eine verbreitete Perspektive der Analyse. Insofern das mobile Archiv als Installation in Räumen ausgestellt wird, die ursprünglich der Kunst zugeordnet sind, kann diese Beschreibung hierauf angewendet werden. Siehe u. a. Büscher 2013.

Installationen, die selbst wiederum auf Archiv-Settings referieren, zeigen nicht nur ihr Material vor, sondern beziehen zugleich den Kontext der Präsentation und die Arbeit an der Geschichtsschreibung selbstreflexiv in die Inszenierung mit ein. Auch stellen sie den medialen Charakter der unterschiedlichen Artefakte aus und machen deutlich, dass es notwendig ist, viele differente Artefakte und Blickrichtungen einzubeziehen, um sich ein Bild zu machen.⁴⁵

Babette Mangolte, die ihre Arbeit schon seit längerem in dieser Richtung betreibt Clausen 2014, war mit ihrer Installation *Touching* vertreten (siehe Abb. 3, S. 41), die den Besucher:innen anbietet, Fotos und Kontaktabzüge aus ihrer Arbeit der 1970er-Jahre in die Hand zu nehmen, selbst anzuordnen und zu vergleichen. Einer komplexeren Anordnung folgte *The Performing Archive* von Suzanne Lacy & Leslie Labowitz, die in Wandregalen eine Kombination von Archivboxen und Monitoren sowie auf Tischen davor – allerdings unter Glas – Fotos arrangieren (siehe Abb. 4, S. 41), die von jüngeren Künstlerinnen/Studentinnen ausgewählt worden waren. Präsentiert wurde so ein Ausschnitt aus einem längerfristig angelegten Projekt, das sich zwischen Forschung und künstlerischer Intervention bewegt.⁴⁶

Insgesamt war der Ausstellungsraum durchlässig und offen, so dass Blickachsen zwischen verschiedenen Arbeiten hergestellt wurden. Die Segmente, thematisch akzentuiert, folgten u. a. der Idee, verschiedene Generationen von Performance-Künstlerinnen in direkte Beziehung zueinander zu setzen.

Die mobile Archiv-Installation von *re.act.feminism #2 – a performing archive* bestand aus mehreren Modulen, die vom Architekten Matten Vogel in Zusammenarbeit mit den Kuratorinnen entworfen worden waren. Jedes Modul setzte sich aus rollbaren Holzkästen zusammen, auf denen sich Bildschirm, Kopfhörer und DVD-Player sowie das Handbuch befanden, das zur Auswahl der zu sichtenden Filme diente. Meist vier bis fünf dieser Arbeitsplätze waren am jeweiligen Ort der Präsentation aufgebaut. Dazu kam das ‚Archivmodul‘, ebenfalls ein rollbarer Holzkasten, der der Sammlung Platz bot. Hier konnte man sich die Arbeiten bei einer Aufsichtsperson gegen Abgabe des Personalausweises ausleihen. An den meisten Orten der Präsentation gab es einen weiteren Raum, in dem Lectures, Seminare oder Screenings stattfanden, also die reflektierende und kreative gemeinsame Aneignung und Auseinandersetzung mit den Artefakten angestoßen wurde.

Die so etablierte „architecture of access“ Schneider 2011: 104 inszeniert das Archiv als Arbeits- und Wissensraum und legt damit dem/der Benutzer:in einen bestimmten Zugang nahe, der allerdings durch die fehlenden Möglichkeiten, sich individuell einen kontextualisierenden Diskurs zu erschließen, erheblich eingeschränkt ist. Die Inszenierung als Archiv bleibt Referenz auf etwas, was andernorts umfangreicher erst aufgebaut werden müsste. Hier allerdings eröffneten die von den Kuratorinnen der jeweiligen Ausstellungsorte organisierten Programme die Chance der diskursiven und kreativen Vertiefung für interessierte Gruppen von Nutzer:innen und Besucher:innen.

45 Die notwendige Komplexität unterschiedlicher medialer Artefakte, die auf Performances referieren, haben wir als eine allgemeine Anforderung an Sammlungen/Archive der Performance- bzw. Aufführungskünste in einem Statement formuliert: Büscher, Cramer und Ortmann 2017.

46 Eine weitere Arbeit, die mit Archiv-Setting-Referenzen umging, war die von Stefanie Seibold.

- 1 Aufstellung zur Kunstparade, die das Museum und die Ausstellung *re.act.feminism #2, a performing archive* mit dem Festival ACT verband. 2012. Foto: B. Büscher
- 2 Performance *Instant* von Yingmei Duan bei der Eröffnung von *re.act.feminism #2, a performing archive* in Roskilde. 2012. Foto: B. Büscher
- 3 Konzert während des Festivals ACT Roskilde 2012. Foto: B. Büscher



1



2



3

- 1 Performance *Grit and Husk* von Marje Taska bei der Eröffnung in Tallinn. 2012. Foto: Jasmin Ihrac
- 2 Eröffnung *re.act.feminism #2 – a performing archive* in Tallinn Art Gallery. 2012. Foto: Jasmin Ihrac
- 3 Performance *Fat Kid, Pretty Kid* von Mare Tralla bei der Eröffnung in Tallinn Art Gallery. 2012. Foto: Jasmin Ihrac

1

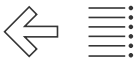


2



3





Aneignung durch programmatische Erweiterung – die Orte und ihre Kuratorinnen

Zur Vorbereitungsarbeit der Kuratorinnen Knap und Stammer gehörte wesentlich die Kooperation mit Kunstorten und Ausstellungshallen, deren Kurator:innen wiederum Interesse entwickelten, die mobile Archiv-Installation in ihren Räumen zugänglich zu machen und ein Programm zu deren Bespielung mit verschiedenen Partner:innen vor Ort zu entwickeln.⁴⁷ Drei der Beispiele seien hier dargestellt.⁴⁸

Ein umfangreiches Programm zur Aneignung und Aktivierung des *re.act.feminism #2*-Archivs hat in der Fundació Antoni Tàpies (Barcelona) stattgefunden; es konnte sich dort auf eine rege feministisch aktive Szene und großes Interesse in Ausbildungsinstitutionen stützen. Wie die Kuratorinnen der Fundació Antoni Tàpies die Idee des ‚performing archive‘ verstehen, erläutern sie im Buch zum Projekt:

„Wir teilten den zwei Ausstellungsräumen verschiedene Funktionen zu – einen Arbeitsraum und einen ‚activity space‘. Unsere Strategie war dabei sowohl von einer feministischen Praxis, die man als einen Akt der ‚Gastfreundlichkeit‘ definieren könnte, inspiriert als auch von einer archivalischen Praxis, die auf unserem Verständnis des Archivs als eines Ortes der gemeinsamen Erinnerung und des Gedenkens beruhte. [...] Die drei Monate, in denen dieser Raum geöffnet war, bestätigen die Relevanz und das Bedürfnis nach Räumen dieser Art, die künstlerische und kulturelle Praktiken, Forschungsprozesse und Reflexionen sowie andere Arten von Projekten, die mit Performance und Feminismus verknüpft sind, beherbergen und sichtbar machen können.“ Rassel und Valdés 2014: 250

So setzte sich eine Gruppe des Masterstudiengangs Visual Arts der Universität de Barcelona in einem viertägigen Blockseminar unter Leitung von Judit Vidiella mit dem Archiv auseinander und kreierte eigene Performances, die sie zum Abschluss des Kurses im Activity Space der Archiv-Ausstellung öffentlich zeigte. Eine Gruppe des Independent Studies Programme⁴⁹ des MACBA unter der Leitung von Beatriz Preciado widmete sich in einem Projekt der eigenen Erschließung bzw. einem weiteren Mapping der im *re.act.feminism*-Archiv offerierten Sammlung.⁵⁰ Auch wurde das Performance-Archiv in der Fundació Antoni Tàpies an einem Ort gezeigt, an dem die künstlerische Leiterin Laurence Rassel die Präsentation performativer Formate im Ausstellungskontext mit besonderem Interesse praktiziert, u. a. mit der „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy, die zuvor – von Februar bis April 2012 – gezeigt wurde.⁵¹ Laurence Rassel hat die Frage nach Archivprozessen u. a. um die nach solchen der eigenen Institution erweitert und will so deren Arbeit zugleich öffentlich und transparent machen.⁵²

47 Die Programme aller Stationen von *re.act.feminism #2* sind auch in Kurzform auf der Website des Projektes dokumentiert. Siehe: http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php, 30.06.2021.

48 Das Team des Forschungsprojektes *Verzeichnungen* hat vier Stationen beobachtend begleitet: Vom 22.3. bis 25.03.2012 war Barbara Büscher in Danzig, vom 15. bis 20.06.2012 war Barbara Büscher in Roskilde, vom 27. bis 29.08.2012 war Jasmin İhraç in Tallinn, vom 29.01. bis 02.12.2013 war Franz Anton Cramer und vom 12. bis 15.02.2013 waren Barbara Büscher und Jasmin İhraç in Barcelona. Das gesamte Team hat sich an der Berliner Abschlussstation (Juli 2013) mit Beiträgen beteiligt.

49 Im Archiv des MACBA gibt es eine Video-Aufzeichnung der Präsentation der Studiengruppe, datiert von 26.02.2013, die aber nicht online zugänglich ist: <https://www.macba.cat/en/aprendre-investigador/arxiu/presentacio-treball-alumnes-sobre-exposicio-re-act-feminism-performing>, 30.06.2021.

50 Weitere Aktivitäten werden erwähnt in Rassel und Valdés 2014: 251.

51 Siehe: <https://fundaciota-pies.org/en/exposicio/retrospective-xavier-le-roy/>, 30.06.2021, und den Text von Cramer in diesem Arbeitsbuch.

52 Siehe dazu: Laurence Rassel, „Polyphonic Recounting – Opening the institution: the case of the Fundació Antoni Tàpies“. In: *MAP #5*. 2014. <http://www.performap.de/map5/transparenz/polyphonic-recounting>, 30.06.2021, und Jasmin İhraç, „Open to the public: Strategies for a museum archive“. In: *MAP #6*. 2015. <http://www.performap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/open-to-the-public-strategies-for-a-museum-archive>, 30.06.2021.

Im dänischen Roskilde wurde die Archiv-Installation im Museet for Samtidskunst gezeigt, das in seinem damaligen „Mission Statement“ ausdrücklich Performance als Feld der kuratorischen Tätigkeit nennt. So heißt es dort:

„To be a true museum of the living arts. To collect, research and communicate the performative/living arts. To unite the local and the international, research and communication, action and participation with contemplation and reflection.“⁵³

Aus der auf der Website dargestellten Geschichte des Museums geht hervor, das es 1991 gegründet wurde, mit dem Ziel, sich aktuellen Kunstformen zu widmen. Seine Etablierung geht auf eine Initiative von Bürger:innen zurück und basiert auf den Aktivitäten der Galerie St. Agnes, die in den 1980er-Jahren experimentelle Kunst zeigte, und 1985 in einem mit Fluxus verbundenen *Festival of Fantastics* gipfelte.⁵⁴

Dem entspricht, dass Sanne Kofod Olsen, die damalige künstlerische Leiterin, 2011 auch *ACTS – Festival for Performative Arts* initiierte, das im Zeitraum der Präsentation der Archiv-Installation zum zweiten Mal stattfand und im Sommer 2014 seine dritte Ausgabe erlebte.⁵⁵ In einer E-Mail-Einladung, die sich im Projektarchiv befindet, ist zur Geschichte des Festivals festgehalten:

„Sound and performance art are important areas of the museum’s responsibilities and its primary area of expertise, specifically focusing on cross-aesthetic and ephemeral art forms. In spring/summer 2010 the museum launched a two-day pilot project with sound art the one day and performance art on the other. This was held in connection with the exhibition *Gestures – Performance and Sound Art* which focused on presenting and documenting ephemeral art forms such as performance and sound art. [...] In 2011 the museum founded *ACTS – Festival of performative art* as a new annual event. *ACTS 2011* presented concerts, outdoor and indoor performances, sound walk and family workshop. The festival took place at the museum sites: the palace yard, garden, the stables, the museum’s staircase and main building, and at Hestorvet, in the pedestrian zone, Stændertorvet and at Roskilde Library. *ACTS 2011* had a special focus on Nordic artists and showed a wide range of both sound and performance art.“

Zu den Kuratorinnen des Festivals im Jahre 2014 gehörte auch Judith Schwarzbart, die gemeinsam mit Mary Coble 2012 einen die Archiv-Installation begleitenden Workshop unter dem Titel *Animating a Performing Archive* leitete, der sich u. a. an Student:innen des Bereichs Performance Design der Universität Roskilde richtete.

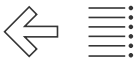
Parallel und ergänzend zu *re.act.feminism #2* wurde in Roskilde ein anderes Archivprojekt in Filmform und als Projektionsinstallation vorgestellt: *Let Us Speak Now Re/Vision. A Video Archive on Strategies for Feminism, Activism and Art Production*.⁵⁶ Auch hatte sich das Museet for

53 Das aktuelle Mission Statement auf der Website des Museums setzt andere Schwerpunkte. Insofern kann man das Zitat jetzt nicht mehr durch Referenz verifizieren. Wir haben es aber 2014 verlinken können. Das ist ein Problem, was viele kulturelle Institutionen/Ausstellungshäuser betrifft, die ihre Konzepte mit der Zeit verändern und frühere Websites nicht archivieren. Zur Geschichte des Ausstellungsortes siehe: <https://www.samtidskunst.dk/en/about/history-and-buildings>, 30.06.2021.

54 Siehe: www.festivaloffantastics.com, 30.06.2021.

55 Siehe: <https://www.e-flux.com/announcements/31051/acts-festival-for-sound-performance/>, 30.06.2021, <https://www.e-flux.com/announcements/34135/acts-festival-for-performative-art/>, 30.06.2021, und <https://www.e-flux.com/announcements/35544/acts-festival-for-performative-art/>, 30.06.2021.

56 Siehe: <http://www.artfacts.net/en/exhibition/let-us-speak-now-re-vision-423104/overview.html>, 30.06.2021, und <http://lusn.blogspot.dk/>, 30.06.2021.



Samtidskunst bereits 2008 in einer Ausstellung mit dem Thema der Archivierung von ephemeren Kunstformen (in diesem Fall von Sound Art) beschäftigt und die Ergebnisse eines diesbezüglichen Forschungsprojektes vorgestellt.⁵⁷

Als letztes Beispiel sei noch die Präsentation in Gdańsk erwähnt, die von einer eigenen Ausstellung mit Arbeiten polnischer Künstlerinnen verschiedener Generationen und einer Vortragsreihe begleitet wurde.⁵⁸ Das Wyspa Art Institute wurde 2004 in einem Gebäude der ehemaligen Lenin-Werft – bekannt für die aktive Rolle der Werftarbeiter in den Streiks von 1980 – gegründet und hält daran fest, dass „Wyspa has always been finding links between the area itself and the history of independent art movements of Gdańsk on the one hand, and the contemporary and innovative artistic practice on the other“.⁵⁹ In diesem Sinne veranstalteten die Kurator:innen des Hauses das internationale Festival of Visual Arts *ALTERNATIVA*, in dessen Rahmen 2012 auch Archiv-Installation und Ausstellung präsentiert wurden. 2012 beschäftigten sich – ebenfalls im Rahmen des *ALTERNATIVA* – vier junge Kurator:innen wiederum mit dem Archiv und der Geschichte dieser alternativen Kunstinstitution und setzten sie in der Ausstellung *WYSPA. Now Is Now*⁶⁰ in den Kontext des vom polnischen Künstler Grzegorz Klamm, auch Mitbegründer von WYSPA, 1992 veröffentlichten Manifests *Reversed Archaeology* siehe Szyłak 2010.⁶¹ Es gab hier also eine deutliche und ambitionierte Verbindung zu allgemeineren Fragen der (Kunst-) Geschichtsschreibung, die sich im Osten Europas nach der 1989er-Wende in zahlreichen Projekten zur Aneignung und Sichtbarmachung nicht-offizieller Geschichte und untergründiger Kunst-Praktiken niedergeschlagen hat.⁶² Hier beispielsweise wäre der oben erwähnte Begriff einer ‚Gegenüberlieferung‘ auf jeden Fall angebracht.

Diese drei Beispiele machen deutlich, dass und wie sehr die kulturellen und sozialen Umgebungen der Ausstellungsorte ebenso wie deren kuratorisches Selbstverständnis einen je spezifischen Kontext für den Zugang zu den gesammelten Artefakten und der Arbeit mit der Archiv-Installation ermöglichten. So konnten die Kuratorinnen Knaup und Stammer in unserem Gespräch festhalten, dass das Arbeitsangebot, was diese Präsentation auch war, insbesondere von jüngeren Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen angenommen wurde. Insofern hat dieses Projekt – trotz der u. a. in der Beschränkung der Ressourcen und der zeitlichen Begrenzung begründeten Desiderate – deutlich gemacht, wie sehr für die Forschung und Lehre in verschiedenen kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen ein Zugang zu Materialien, Artefakten und Informationen über die Geschichte der Performance-Kunst fehlt. Zudem hat das besondere Präsentationsformat einer mobilen Archivinstallation in einem europaweiten Netzwerk drei Aspekte erschlossen, die auf ihre Übertragbarkeit und deren Bedingungen für eine (oder mehrere) ständige Sammlungen zur Geschichte der Performance-Kunst hin zu befragen wären:

57 Siehe dazu Jacobsen und Sondergaard 2009. Auch der Band Borggreen und Gade 2013 zeugt vom Interesse der dänischen Wissenschaftler:innen und Künstler:innen im Bereich der Theatre, Media und Performance Studies am Thema Archivierungsprozesse.

58 In der Ausstellung gezeigt wurden Arbeiten von: Angelika Fojtuch, Izabella Gustowska, Paulina Ołowska and Lucy McKenzie, Ewa Partum, Anna Szwałgier, Zorka Wolny und Teresa Tyszkiewicz. Das Vortragsprogramm umfasste Beiträge von Ewa Małgorzata Tatar, Hubert Bilewicz, Katarzyna Lewandowska und Julia Gierczak, siehe: http://www.reactfeminism.org/prog_gdansk.php#exhibition, 30.06.2021.

59 Laut einem Online-Journal-Bericht wurde 2016 das Wyspa Art Institute geschlossen, das Haus wurde verkauft und geräumt, siehe: Jakub Szafranski. „The End of the Wyspa Institute of Art?“, 09.06.2016, siehe: <http://politicalcritique.org/in-pictures/2016/wyspa-institute-of-art-closes-gdansk/>, 30.06.2021.

60 Siehe zu einem Teil des Programms: <http://www.newalternative.iq.pl/title,WYSPANOWIS-NOWPERFORMATIVEPROJECT> S,pid,82,oid,337,oid,175,lang,2.html, 30.06.2021.

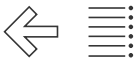
61 Eine große Zeitspanne von fast zehn Jahren liegt zwischen meiner damaligen Vor-Ort-Recherche, die auch einige der damaligen Verzweigungen zu jungen polnischen Kurator:innen aufgezeigt hat. In der Zwischenzeit hat sich sehr viel (kultur)politisch verändert und die Recherche müsste erneut da ansetzen, wo sich Aktivitäten, Institutionalisierungen, Personen in anderen Position(ierung)en befinden.

62 Siehe auch verschiedene Beiträge in *MAP #2* und z. B. das Projekt *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions*: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>, 30.06.2021.

- die dynamische Erweiterung der Sammlung durch Delegation von Kompetenzen,
- die dezentrale Verteilung der Informationen und Aktivitäten, die über Online-Präsentation vernetzt werden,
- eine engagierte und immer wieder neu ansetzende Aneignung der Sammlung als beweglicher Zugang.

Literatur

- Arns, Inke und Gabriele Horn (Hg.). *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien)Kunst und Performance*. Berlin 2007.
- Becker, Kathrin. „Cartography of Bodies. On Gender-Oriented Performance Practice in the MENASA Region“. In: Knaup/Stammer 2014: 38–47 (engl. Fassung): 203–206 (dt. Fassung).
- Bismarck, Beatrice von. „Curatorial Criticality. Zur Rolle freier Kurator_innen im zeitgenössischen Kunstfeld“. In: Ulrike Bergermann (Hg.). *Überdreht: spin doctoring, Politik, Medien*. Bremen 2006: 47–56.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. 2000.
- Borggreen, Gunhild und Rude Gade (Hg.). *Performing archives = Archives of performance*. Kopenhagen 2013.
- Büscher, Barbara. „Aufzeichnen. Transformieren – Wie Wissen über vergangene Aufführungen zugänglich werden kann. Eine medientheoretische Skizze“. In: *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*. 2015: <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/aufzeichnen.-transformieren>, 30.06.2021.
- Büscher, Büscher. „Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen“. In: *MAP #4 Archiv/Prozesse 1*. 2013: <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren>, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Lost&Found. Performance und die Medien ihres Archivs“. In: *MAP #1 Beweglicher Zugang*. 2009: <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1>, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara, Franz Anton Cramer und Lucie Ortmann. „Archivprozesse manifestieren“. In: *MAP #8 Transformieren. Re-Inszenieren*. 2017: <http://www.perfomap.de/map8 archiv.-analysen-teil-1/archivprozesse-manifestieren>, 30.06.2021.
- Butler, Cornelia und Lisa Gabrielle Mark (Hg.). *WACK! Art and the Feminist Revolution*. Cambridge/Mass. 2007.
- Clausen, Barbara. „Staging the documentary. Babette Mangolte and the curatorial ‚dispositif‘ of performance’s histories“. In: *MAP #5 Archiv/Prozesse 2*. 2014: <http://www.perfomap.de/map5/transparenz/bc-staging-the-documentary>, 30.06.2021.
- Danbolt, Matthias. „Arresting Performances“. In: Knaup/Stammer 2014: 96–109 (engl. Fassung), 238–246 (dt. Fassung).
- Ernst, Wolfgang, Stefan Heidenreich und Ute Holl (Hg.). *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin 2003.
- Fabião, Eleonora. „Performing Feminist Archives. A Research-in-Process on Latin American Performance Art“. In: Knaup/Stammer 2014: 28–37 (engl. Fassung), 197–202 (dt. Fassung).
- Franz, Eckart G. „Archive“. In: Michael Maurer (Hg.). *Aufriss der Historischen Wissenschaften*, Bd. VI: Institutionen. Stuttgart 2002: 166–213.
- Groys, Boris. „Kunst im Zeitalter der Biopolitik. Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation“. In: *DOCUMENTA 11 Plattform 5: Ausstellung*. Katalog. Ostfildern 2002: 107–113.
- Heeg, Günter u. a. (Hg.). *Reenacting History. Theater und Geschichte*. Berlin 2014.
- İhraç, Jasmin. „Open to the public. Strategies for a museum archive“. In: *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*. 2015: <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/open-to-the-public-strategies-for-a-museum-archive>, 30.06.2021.
- Knaup, Bettina. „Telling Stories Differently. Strategies of Appropriating and Disseminating Stories of Feminist and Queer Performance“. In: Knaup/Stammer 2014: 70–82 (engl. Fassung), 220–227 (dt. Fassung).
- Knaup, Bettina und Beatrice E. Stammer (Hg.). *re.act.feminism #2 – a performing archive*. Nürnberg 2014.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass. 2001.
- Meskimmon, Marsha. „Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally“. In: Butler/Mark 2007: 322–335.
- O’Neill, Paul (Hg.). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge, Mass./London 2012.
- Rassel, Laurence. „Polyphonic Recounting – Opening the institution. The case of Fundació Antoni Tàpies“. In: *MAP #5.2014*: <http://www.perfomap.de/map5/transparenz/polyphonic-recounting>, 30.06.2021.
- Rassel, Laurence und Linda Valdès. „Spheres. Spaces. Interstices“. In: Knaup/Stammer 2014: 110–119 (engl. Fassung), 247–254 (dt. Fassung).
- Richter, Angelika und Beatrice E. Stammer (Hg.). *Und jetzt. Künstlerinnen aus der DDR*. Berlin 2009.
- Roselt, Jens und Ulf Otto (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactment*. Berlin 2012.
- Schenk, Dietmar. „Aufheben, was nicht vergessen werden darf“. *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt*. Stuttgart 2013.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York/London 2011.
- Søndergaard, Morten und Morgens Jacobsen (Hg.). *Re_Action. The Digital Archive Experience*. Aalborg 2009.
- Szyłak, Aneta. „Insert: Reversed Archaeology – What does it teach us today?“. In: Krzysztof Gutfrąński (Hg.). *Kłaman*. Gdańsk 2010.



Experimentelle Anordnung: *MOMENTS*

Franz Anton Cramer

63 Der ebenfalls gebräuchliche englische Titel war *MOMENTS. A History of Performance in 10 Acts*.

Die Ausstellung und die Sichtung

*MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*⁶³ fand im großen Ausstellungsbereich des ZKM | Museum für Neue Kunst, Karlsruhe (vormals Zentrum für Kunst und Medientechnologie) vom 8. März bis 29. April 2012 statt. Es war eine hybride Veranstaltung zwischen Ausstellung, Reenactment, zeitgenössischer künstlerischer Aneignung, Zeugenschaft und Dokumentation. Der Schwerpunkt lag auf einer Übertragung musealer Wissensformen in aufführungs-basierte, interaktive und künstlerisch verfremdete Darstellungsweisen, die zwar nicht aus dem Bezugsfeld des Historischen hinaustreten, es aber nach subjektiven und veränderlichen Parametern als „experience-based display“ konstituieren wollten. „Das Projekt erarbeitet und präsentiert vor und mit dem Publikum neue Formate und Methoden einer aktiven Darstellung von Performance-Geschichte im Museum“, wie es in der Ausstellungsbroschüre heißt ZKM 2012, o. P. Nicht die Wiedergabe von Originalen war beabsichtigt, sondern eine Aktualisierung der Arbeitsweisen und künstlerischen Positionierungen sollte vorgeschlagen werden – aus einer Perspektive der Zeitgenossenschaft: „*MOMENTS* stellt den musealisierenden Formaten der Re-Konstruktion von Performance neue Formen einer aktiven Weiterinterpretation von Geschichte entgegen.“

ZKM 2012, o. P. Hierbei galt es, vom Dokumentarischen abweichend auch die Temporalität zu untersuchen, mit und in der Historisches sich in den Ausstellungskontext einfügt. Die Theaterwissenschaftlerin Laure Fernandez formuliert das Anliegen: „Im Zentrum des kuratorischen Projekts stand die

Frage, welche musealen Formen zu erfinden sind, um die so genannten ‚lebendigen‘ Kunstpraktiken auszustellen; [...] sie wird hier durch eine Arbeit an der Dauer [...] untersucht.“ Fernandez 2013: 7⁶⁴ *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* befasste sich mit Fragen nach Umgang mit und Interpretation von Artefakten sowie nach zeitgenössischen Distanzierungsformen zur Aura des Historischen.

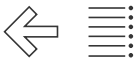
Vorgestellt wurde die Arbeit von zehn Pionierinnen der Performance Art und des Tanzes seit den 1950er-Jahren: Marina Abramović, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Reinhild Hoffmann, Channa Horwitz, Sanja Iveković, Lynn Hershman Leeson, Adrian Piper und Yvonne Rainer. Jedoch war das Anliegen nicht, diese Künstlerinnen und ihr Werk zu „historisieren“, das heißt in eine kanonische Kunstgeschichte einzuordnen bzw. den bereits eingenommenen Platz zu festigen. Auch ging es nicht darum, sie auf bestimmte Zuschreibungen festzulegen wie etwa Aktivismus, Feminismus, Widerstand, Geografie oder ähnliche. Vielmehr standen zeitgenössische Formen von Überlieferung, Aneignung, Dekonstruktion und Umformung im Mittelpunkt; es ging um eine Form der aktiven Geschichtsschreibung im Modus des Präsentischen. Dementsprechend gliederte sich das Gesamtprojekt in vier definierte Arbeitsfelder, in der Broschüre erklärt wie folgt:

„Die Ausstellung baut sich in vier Phasen auf, in denen jeweils andere Akteure im Ausstellungsraum agieren: Die Autorinnen und Akteurinnen bedeutender Performances der historischen Periode [...] dokumentieren, interpretieren und präsentieren in der ersten Ausstellungsphase ihre historischen Performances zum Teil selbst in spezifisch von ihnen gestalteten Ausstellungsdisplays. In einer zweiten Phase entwickelt eine Gruppe jüngerer Kollegen unter Leitung des [...] französischen Choreografen Boris Charmatz live in der Ausstellung einen szenischen Akt um die zehn zentralen Momente der Performancegeschichte. Die Filmemacherin Ruti Sela wird diese künstlerische Annäherung der jüngeren Generation an die Performancegeschichte ihrer Vorgängerinnen dokumentieren und diesen Film in der dritten Phase im Ausstellungs geschehen produzieren. Eine Gruppe Studierender [...] europäischer Hochschulen wird [...] den gesamten Prozess begleiten und unter Anleitung der Gruppe um Boris Charmatz [...] neue performative Methoden und Aktionen der Vermittlung historischer Performance an die Besucher entwickeln.“ ZKM 2012, o. P.

Zum kuratorischen Team zählten Georg Schöllhammer, Verleger und Autor, Sigrid Gareis, freie Kuratorin, und Boris Charmatz, Choreograf und damals Direktor des Nationalen Choreografischen Zentrums in Rennes (Frankreich). Das Projekt wurde gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes,⁶⁵ eine umfangreiche wissenschaftliche Begleitpublikation erschien im auf die Ausstellung folgenden Jahr Gareis u. a. 2013.

64 „Au cœur de la proposition des commissaires, la question, brûlante, des formes muséales à inventer pour exposer les pratiques dites ‚vivantes‘ [...] se trouve ici investie par un travail sur la durée [...]“, eigene Übersetzung.

65 Die Internetseite der Kulturstiftung des Bundes hält nur noch sehr spärliche Informationen parat: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/moments.html. 07.01.2020. Ausführlicher ist die Internetseite des ZKM Karlsruhe: <https://zkm.de/de/ausstellung/2012/03/moments>, 07.01.2020.



Die Ausstellung und ihre Begleitveranstaltungen fanden ein dem Rang des Hauses entsprechendes Presseecho. Der 2013 erschienene Katalog Gareis u. a. 2013 sowie die 6. Ausgabe des E-Journals *Agôn* mit dem Schwerpunkt „La Reprise“ (2013) waren die wichtigsten wissenschaftlichen Publikationen. Außerdem war *MOMENTS* Gegenstand der Tagung „De l'archive au reenactment: les enjeux des (ex)positions de la performance“ in Rennes.⁶⁶ Dort wurde auch der im 4. Teil des Projekts entstandene Film von Ruti Sela gezeigt, der anderweitig allerdings aus Gründen des Urheberrechts nicht zugänglich geworden ist und in dieser Studie daher nicht Teil des betrachteten Corpus sein konnte.

An Material konnten wir auf eigene Notizen zurückgreifen, auf ein nachträglich angelegtes dokumentarisches Dossier sowie Unterlagen des Musée de la danse und Notizen von dem Kolloquium in Rennes. Auch war das Projekt *Verzeichnungen* in die Vorbereitungsphase am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin (HZT) eingebunden, von dem Studierende im zweiten Teil, „Experimentelle Aneignung im Künstlerischen Labor“, eingebunden waren.

Für die Fallstudie waren drei Aufenthalte von jeweils zwei Tagen möglich, und zwar während der Phasen Act, Re-Act und Remembering the Act.

66 03. bis 05. Februar 2014, unter der Leitung von Nathalie Boulouch und Nelly Brégeault und in Kooperation mit dem CCNRB (Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne) – Musée de la danse. Die Tagung war die zweite öffentliche Veranstaltung des Forschungsprojektes *Rejouer la performance*, getragen von der Universität Straßburg (EA 3402) und der Universität Rennes 2 (EA 1279). Der erste Teil hatte unter dem Titel „De l'archive au reenactment: les enjeux de la re-présentation de la performance“ am 08. und 09. April 2013 unter der Leitung von Janig Bégoc und Katrin Gättinger in Straßburg stattgefunden.

Ablauf und Formate

Das Projekt gliederte sich also in Kapitel oder Arbeitsphasen mit ganz unterschiedlichen Anliegen, Aufgaben und Zielsetzungen. Die Phasen waren wie folgt benannt und charakterisiert:

ACT: Bühne und Display;

RE-ACT: Interpretative Aneignung im künstlerischen Labor;

POST-PRODUCTION: Filmediting;

REMEMBERING THE ACT: Performative Vermittlung des Ausstellungsprozesses durch künstlerische Zeugen. Pressematerial ZKM 2012

Die Schau begann im leeren Ausstellungsraum mit „Act: Bühne und Display“. Die beteiligten Künstler:innen richteten unter den Augen des Publikums den Museumsraum ein. Parallel zum Aufbau fanden öffentliche Gespräche, Diskussionsrunden und Reenactments statt. Diese erste Phase von insgesamt zehn Tagen Dauer (08. bis 17. März 2012) wurde mit der eigentlichen Ausstellungseröffnung beendet – zugleich der Anfang der nächsten Phase. Die klassische Aufteilung in den kuratorischen

Entscheidungsvorlauf, die Konzeption der Ausstellungsarchitektur und schließlich die Präsentation der Werke bzw. Exponate war auf diese Weise von vornherein unterlaufen.

Die folgende Phase war „Re-Act“ überschrieben (18. bis 30. März 2012). Sie war Strategien der Aneignung (Appropriation) des gezeigten historischen Materials gewidmet. Geleitet von Boris Charmatz, entwickelten neun Akteur:innen aus Kunst und Wissenschaft⁶⁷ Ansätze und Methoden zur künstlerischen Aneignung und Neuinterpretation derjenigen historischen Performances, die in der Ausstellung dokumentiert wurden. Die Formen und Formate dieser Aneignung waren offen und sollten sich im Laufe des zweiwöchigen Prozesses erst entwickeln. Obwohl die Laborphase öffentlich zugänglich war, also während der Ausstellungszeiten stattfand, gab es zum Abschluss ein so genanntes „Open Lab“ als Zusammenfassung für ein geladenes Publikum, gleichsam die Aufführung zum Prozess (30. März 2012). Boris Charmatz beschrieb beide Teile dieser Projektphase:

„Das Labor ist der Versuch, die Ausstellung *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* instabil, offen und in Bewegung zu halten. Die Geschichte der Performance wird in der Regel mit großer Bestimmtheit und in stabiler Form präsentiert, die die Umstände des anfänglichen Bruchs nur zum Teil wiedergeben. Die KünstlerInnen im ‚Open Lab‘ begeben sich auf die Suche nach der Spannung des Bruchs, ohne dabei zu seinem Ausgangspunkt zurückzukehren. Wir werden ein zeitgenössisches Lager aufschlagen, das die Grundlage für die kollektive Arbeit der Konfrontation mit den ausgestellten Arbeiten bietet, um ein Archiv der Gegenwart in all seiner Brisanz zu schaffen. Bedeutende zeitgenössische KünstlerInnen wurden eingeladen, sich in der Ausstellung einzurichten und am Film von Ruti Sela, der am Ende den gewichtigen Dokumenten der Pionierinnen hinzugefügt wird, mitzuwirken. Jede/r, MusikerIn, TänzerIn, DramaturgIn, ArchitektIn, wird auf seine/ihre Weise und ‚ohne Samthandschuhe zu tragen‘ organisieren, was ihn/sie angesichts der bekannten oder unbekannten Momente unserer Geschichte bewegt.“⁶⁸

Ergänzt wurde dieser Laboratoriumsteil, der insgesamt 13 Tage dauerte, durch einen Performance-Abend im Badischen Staatstheater (31. März 2012).

Wie bereits in dem Statement von Charmatz angedeutet, war die israelische Filmemacherin Ruti Sela Teil des Teams und beauftragt, aus dem gesamten Projektzeitraum einen Film zusammenzustellen, der sowohl als künstlerisches Dokument wie auch als eigene künstlerische Arbeit die Vorgänge zugänglich machen sollte. Dieser Film wurde lange nach Ende der Ausstellung fertiggestellt und nur zu wenigen Gelegenheiten einem Fachpublikum vorgeführt, u. a. im Rahmen der Tagung „Rejouer la performance“⁶⁹ 2014 in Rennes und bei dem Gastspiel des Musée de la danse in New York 2013⁷⁰. Aus urheberrechtlichen Gründen ist er nicht öffentlich zugänglich.

67 Die Gruppe war einerseits durch die Kurator:innen benannt worden aufgrund persönlicher Netzwerke. Es waren aber auch Studierende unterschiedlicher künstlerischer Hochschulen ausgewählt worden, um insgesamt eine Mischung aus Wissenschaft, Kunstpraxis, Kritikalität und Professionalität herzustellen. Teilnehmende waren Alex Baczyński-Jenkins (damals Student am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz HZT, heute freischaffender Tänzer), Boris Charmatz (Choreograf, Künstlerischer Ko-Leiter, Rennes), Christine De Smedt (Choreografin und Pädagogin, Brüssel), Nikolaus Hirsch (Theoretiker und Autor, Frankfurt a. M.), Lenio Kaklea (Tänzerin und Choreografin, damals Montpellier), Jan Ritsema (Theoretiker, Autor, Kurator, St. Orme), Ruti Sela (Filmmacherin, Kfar Saba), Gerald Siegmund (Theaterwissenschaftler, Gießen), Burkhard Stangl (Musiker, Wien) sowie Meg Stuart (Choreografin und Performerin, Brüssel und Berlin).

68 Boris Charmatz, <https://zkm.de/de/event/2012/03/open-lab>, 11.04.2021.

69 Vom 03. bis 05. Februar 2014, unter der Leitung von Nathalie Boulouch und Nelly Brégeault und in Kooperation mit dem CCNRB (Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne) – Musée de la danse.

70 *Three Collective Gestures*, 18. Oktober bis 3. November 2013, Museum of Modern Art, New York City. Es wurden das iterative Format *20 Dancers for the XX Century* sowie die choreografischen Arbeiten *Flip Book* und *Levée des conflits* gezeigt.

Aber noch eine weitere Ebene der Teilnahme war Teil des Projekts. Sie stand im Mittelpunkt der letzten Phase „Remembering the Act“ (15. bis 29. April 2012). Von Beginn an hatten zehn so genannte Zeug:innen die Ausstellung begleitet. Sie waren gleichermaßen Beobachtende und Vermittler des gesamten Ausstellungsprozesses in allen seinen Phasen wie auch Autor:innen.⁷¹ In der letzten Projektphase bis zur Finissage am 28. April 2012 wurden sie selbst zu Bestandteilen der Ausstellung. Zumeist Studierende europäischer künstlerischer Hochschulen, erstellten sie eigene Arbeiten und Statements. Die Problematik dieser kaum definierten vielschichtigen Aufgaben dokumentierten mehrere Beiträge im 2013 erschienenen Katalogbuch Gareis u. a. 2013.

71 Beteiligt waren: Anja Katharina Arend, Rose Beermann, Michaela Boschert, Hana Erdman, Bertrand Flanet, Adriane Georghe, Luzie Hanna Karoline Meyer, Sophie Osburg, Grażyna Roguski und Tessa Theisen.

Nicht alle Phasen konnten im Rahmen der Fallstudie erfasst und ausgewertet werden. Doch erlaubt es die Quellenlage insgesamt, sowohl was die konzeptionellen Vorarbeiten betrifft wie auch die diskursive Aufbereitung im Nachhinein, einige spezifische Fragen an *MOMENTS* zu richten. Sie betreffen vor allem den Status von Performance-Artefakten im temporalen Gefüge aus Historizität und Zeitgenossenschaft. Sie zielen aber auch auf die Thematik der materiellen Verfasstheit von Ereignis-Artefakten im Gegensatz zum vermeintlich immateriellen Erlebnismoment der Flüchtigkeit. Beide Perspektiven verbinden sich im Archivischen, das sowohl für die Ausstellungskonzeption wie auch für die fluid markierten Formen von Aneignung, Bezeugung und Dokumentarismus wesentlicher Faktor ist.

Ein ‚konversationelles‘ Konzept

Die US-amerikanische Choreografin und Performance-Künstlerin Simone Forti gehörte zu den zehn gezeigten Protagonist:innen der Ausstellung *MOMENTS*. Sie hatte während der Konzeptionsphase im Vorlauf des gesamten Projekts ein kurzes, kaum zweiseitiges Arbeitspapier verfasst. Darin geht es vor allem um die Formate der Weitergabe ihrer Arbeiten an jüngere Künstler:innen. Simone Forti schlägt unter anderem vor, den 2009 entstandenen Dokumentarfilm mit dem Titel *An Evening of Dance Constructions* als Anschauungsmaterial und eine Art Arbeitsvorlage zu verwenden. Das ist in mehrfacher Hinsicht interessant, denn es handelt sich bei dem 60-minütigen Film um die Dokumentation eines Performanceabends, den Simone Forti 2004 im Rahmen der Ausstellung *A Minimalist Future. Art as Object 1958–1986* des Los Angeles Museum of Contemporary Art im Geffen Contemporary ausrichtete. Diese Einladung an Forti wiederum war

ihrerseits historisch determiniert. Zugrunde lag nämlich dem Programm das Performanceprojekt *Five Dance Constructions and Some Other Things* von 1961, seinerzeit entstanden als Teil einer Konzertreihe, die Forti Künstlerkollege, der Musiker La Monte Young, 1961 im New Yorker Studio von Yoko Ono organisiert hatte. Sowohl das Wiederaufnahmeprojekt wie auch der Film stellen somit ein Beispiel für die gleiche Problematik dar, die auch *MOMENTS* zugrunde liegt – zeigen sie doch im mehrfachen medialen Transfer einen Ausschnitt aus der Geschichte als gegenwärtiges Erlebnis, das seinen Wert indessen aus dem historischen Rückbezug schöpft. Letztlich bringt das die Frage des Archivs unmittelbar in die zeitgenössische und präsentisch geführte Debatte um Reenactment, Objektivierung und Autorenschaft ein.⁷²

Der von Forti ins Gespräch gebrachte Film⁷³ ist also seinerseits schon ein komplexes Gefüge aus historischer Spur, künstlerischer Ressource, Dokument und Archivgut. Gleichwohl könne er, so Forti, einen Ausgangspunkt für die Arbeit mit jüngeren Künstler:innen im Rahmen des Künstlerischen Labors bilden. Ungeachtet der lebhaften Debatten um die Praktiken von Reenactment, Wiederaufnahme und Rekonstruktion sowie den Aussagewert von filmischen Dokumenten und Zurichtungen von Performance-Ereignissen, in welche sich das Projekt *MOMENTS* insgesamt einschreibt, hat Forti in Bezug auf den Evidenzcharakter dieses Mediums keinerlei Zweifel – zumindest sind sie in dem Papier nicht artikuliert.

In dem gleichen Memo schreibt Forti allerdings auch:

„The artists of the 1960s and 70s [...] were in conversation together. [...] We spoke with each other, sometimes worked together, followed each other's work and influenced each other. Of course there were others [...].“⁷⁴

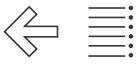
Wir wissen heute einiges darüber, in wie weitgehendem Maße die ‚Werke‘ des Postmodern Dance, insbesondere auch im Umfeld des Judson Dance Theater, die längst den Rang von Klassikern einnehmen, aus einer Vielzahl von Austauschprozessen hervorgegangen sind und durch allerlei künstlerische und intellektuelle – bisweilen auch private und persönliche – Interaktionen überhaupt erst haben entstehen können. Gerade dieser kooperative oder gesprächsbasierte Anteil am Werkganzen aber lässt sich zweifellos nachvollziehen und rückblickend beschreiben.⁷⁵ Jedes Performance-Ereignis stützt sich auf kollektive und interaktive Prozesse und Mechanismen, die demjenigen Aufschluss geben können, der sie zu verstehen und in seine Gegenwart zu übertragen versucht. Die französische Kunsthistorikerin Barbara Formis bestreitet generell die Definition des Werkes bzw. der Performance über die Einzigartigkeit und das Unwiederbringliche, sondern stellt die vorangehenden Arbeitsprozesse in den Mittelpunkt.^{Formis 2014.} Und Abigail Levine schreibt zu anderen kuratorischen Projekten über die Geschichte und Wirkung des Judson Dance Theater: „They were dominated by performances and conversations, especially between generations of artists; archival materials were sparse.“^{Levine 2019: 59}

72 Siehe hierzu insbesondere De Laet 2013; Calonje 2014; Franko 2017.

73 Es ist nicht ganz leicht, *An Evening of Dance Constructions* zuzuordnen, denn er ist nicht nur Tanz- bzw. Performance-, sondern zugleich auch Konzertdokument: La Monte Youngs Soundtrack wurde remastered und um Anmerkungen des Komponisten ergänzt. Zugleich gibt es aber auch eine Question&Answer-Session mit der Choreografin. Siehe <https://www.artpix.org/12Simone.htm>, 20. April 2020.

74 Internes Arbeitspapier. Undatiert (2011?).

75 Siehe hierzu auch Chin 2010/2017. Daryl Chin ist Zeitzeuge und Historiker des Judson Dance Theater.



Ein solcher ‚konversationeller‘, gleichsam kollektiver, vorläufiger und polyphoner Ansatz war auch für *MOMENTS* gewählt worden. Die Ausstellung stützte sich auf vergleichsweise wenige Exponate, die zudem ohne deutlich definiertes didaktisches Programm in der großen Ausstellungshalle verteilt waren – von den Gruppierungen nach Person und Œuvre abgesehen. Die thematisierten Künstler:innen waren zu verschiedenen Phasen selbst in der Ausstellung anwesend und wurden durch öffentliche Künstler:innengespräche, Interviews und Workshops dem Publikum vorgestellt. Im Übrigen hatten sie die Auswahl der Objekte und Dokumente selbst betreut. Bereits der Ausstellungsaufbau war nicht durch externe Kurator:innen determiniert, sondern erfolgte wie oben dargelegt in einer eignen Projektphase unter Beteiligung von Künstler:innen, Wissenschaftler:innen und den so genannten Zeug:innen, die das gesamte Vorhaben begleiteten; die eigentliche Vernissage war Abschluss dieser „ACT“ betitelten Phase.

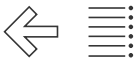
Ohnehin bestand das Ausstellungskonzept weniger in einer das Publikum belehrenden Anordnung von Wissensträgern im Sinne der kuratorischen Sinnstiftung, sondern in der Gestaltung eines Handlungsraumes, eines Kontaktraumes zwischen Dokumenten und (künstlerischen) Nutzer:innen. Dies jedenfalls war das ausdrückliche Anliegen der zweiten Phase „Interpretative Aneignung im künstlerischen Labor“. Zeichnungen, Kostüme, Videos, Reproduktionen von Fotos, selbst die Ausstellungsarchitektur wurden über vierzehn Tage zu Akteuren einer höchst spekulativen Recherche, in deren Verlauf die historischen Performance-Ereignisse in die Jetztzeit übertragen wurden. Die Dokumente waren nicht mehr Reliquien der Vergangenheit, sondern Angebote zur Transformation ihrer tatsächlichen oder angenommenen Bedeutsamkeit. Boris Charmatz, einer der Initiatoren des Gesamtprojekts, äußerte sich dazu im Gespräch: „Wir haben das Lab organisiert und Personen eingeladen, deren Ansichten zum Thema Performance – Geschichte – Feminismus sehr weit auseinanderliegen: eine aktive Konfrontation statt eines klassischen Aneignungsformats.“

Charmatz in Fernandez 2013: 8

Formen realisieren Zu Channa Horwitz' Arbeitsweise zählen Leporellos, graphische Fassungen komplexer Notationssysteme von Bewegungen, die weniger als spezifische Gestalt sondern vielmehr als Ablauf in der Zeit gegeben sind (Götsch 2018). Während einer Phase des Labors reagierten die Teilnehmer:innen auf diese Abwesenheit der Form und imaginierten, stets mit Blick – teils nur sehr entfernt – auf die rhythmischen und zeitlichen Vorgaben, mögliche körperliche Realisierungen dieser Notate, welchen damit ein Körper gegeben wurde, den sie sonst als graphische Erscheinungen nicht haben.

Ausstellungsansicht aus der Phase „Remembering the Act“, 2012. Foto: Franz Wamhof





Podesterie statt Vitrine Bereits in der von Johannes Porsch entworfenen Ausstellungsarchitektur war die Überschneidung zwischen visuellem Display und Bühnensituation enthalten. Die Exponate verteilten sich auf Podestereien, die ebenso als Ablagefläche dienten wie auch als Aufführungsuntergrund. Manche Module waren schmal und reichten bis Hüfthöhe, ähnelten also eher Tischen. Es gab auch Paneele, die zur Anbringung von Werken auf Papier dienten.

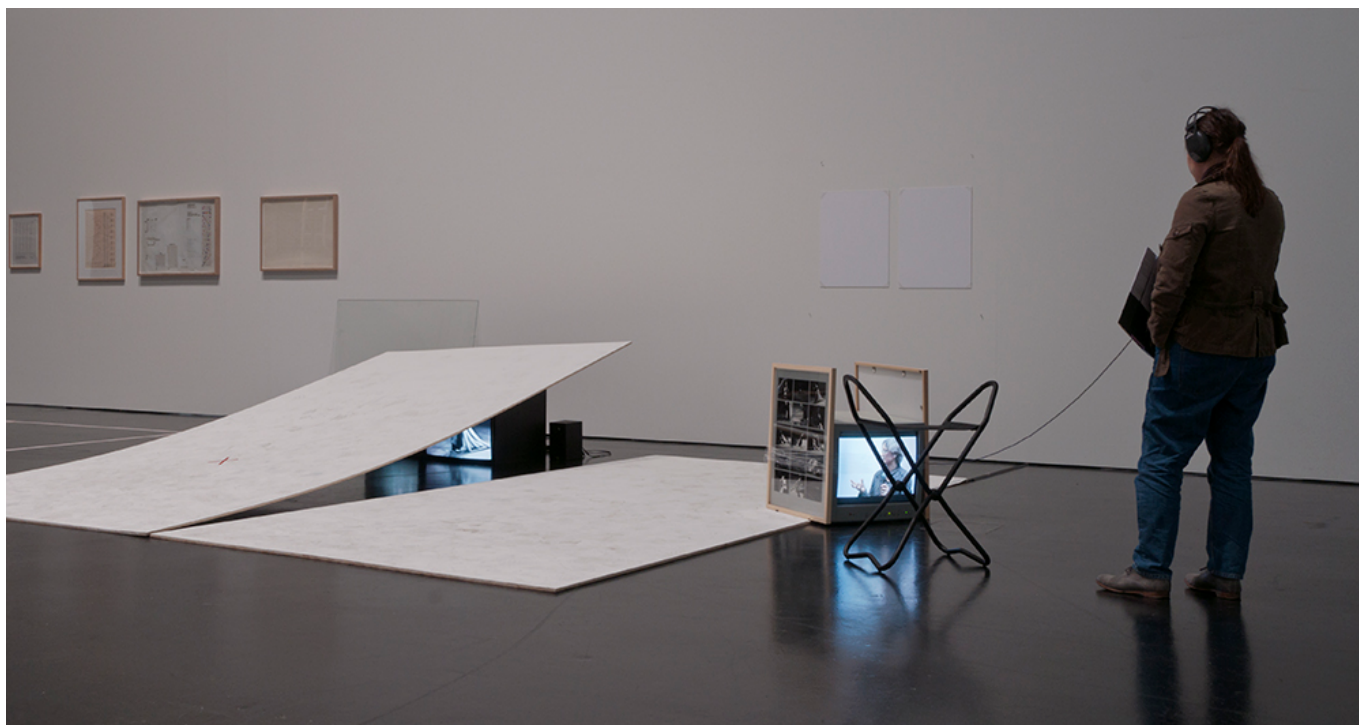
Noch unbestimmter waren diejenigen Anteile, die mit Monitoren arbeiteten, auf denen Aufzeichnungen von Performances als Loops liefen. Diese Monitore befanden sich manchmal auf Augenhöhe, manchmal nahe dem Boden; andere waren ähnlich Kinoleinwänden oder Werbefeldschirmen deutlich über Kopfhöhe montiert.



1

- 1 Ausstellungsansicht *MOMENTS*, 2012. Foto: Franz Wamhof
- 2 Umbau im Rahmen der Phase „Re-Act“, 2012. Foto: Franz Wamhof
- 3 Umbau im Rahmen des Lab, 2012. Foto: Franz Wamhof

2



3



Bewegen statt ansehen Einzelne Kostümteile von Lynn Hershman Leeson aus ihrem Langzeitprojekt *The Roberta Breitmore Series* wurden zu Requisiten von Improvisationen, insbesondere das geblünte Kleid (Kat.-Nr. 57 & 58: „Roberta's Dress“, 1976), die blonde Perücke (Kat.-Nr. 54: „Roberta's Elura Ash Blonde Frosted Wig“, 1974) sowie die Brille mit Metallgestell (Kat.-Nr. 53: „Roberta's Glasses“, 1974). Meg Stuart, Lenio Kaklea und Christine De Smedt legten diese Elemente an und brachten sie nicht nur an sich selbst in Bewegung, sondern transportierten sie auch durch den Raum, in andere Ausstellungsarrangements, zu anderen Performance-Arbeiten. Da es sich dabei indessen um offizielle Leihgaben von Galerien und Privatsammlern handelte, führte dieser völlig außerhalb jeder vertraglichen Regelung liegende Gebrauch zu erheblichen juristischen und disziplinarischen Turbulenzen. Was ein Beleg dafür ist, wie weit die Praktiken von Tanz und Bildender Kunst bzw. deren jeweiliger (zeitgenössischer) Umgang mit Artefakten auseinander liegen; dahinter stehen die völlig unterschiedlichen jeweiligen ökonomischen Verwertungsmöglichkeiten und das Verständnis von „Original“.

1 Kostümteile Lynn Hershmann Leeson alias Roberta Breitmore. Foto: Franz Wamhof



Die zu diesem Laboratorium eingeladenen Künstler:innen und Wissenschaftler:innen – Alex Baczyński-Jenkins, Nikolaus Hirsch, Lenio Kaklea, Jan Ritsema, Christine De Smedt, Gerald Siegmund, Burkhard Stangl und Meg Stuart sowie Boris Charmatz – brachten fortwährend neue Lesarten und Ansätze hervor, ohne sich dabei offenkundig um „Werktreue“ oder „historische Exaktheit“ zu scheren. Insofern ging es gar nicht um die Präsentation von „Werken“ und schon gar nicht um deren Ausstellung – ganz gleich, wie es um die Quellenlage oder die historische Einbildungskraft⁷⁶ bestellt gewesen sein mochte. Stattdessen stand das Kontexthandeln im Vordergrund, die lebendige – und zeitgenössisch überformte, aktualistisch geprägte – Konfrontation von Methoden, Lesarten, Intuitionen und individuellen Erfahrungen. Es ging, um abermals Simone Forti zu bemühen, um den konversationellen Aspekt der Kunstproduktion und die Möglichkeit der Entstehung von Werken, weniger um deren Ergebnisse, also die Werke selbst.

MOMENTS hat sich sehr weit in diese Richtung vorgewagt. Man könnte vielleicht sogar behaupten, dass es in der Ausstellung eher um den de-sakralisierenden Umgang mit den mehr oder weniger auratischen Ausstellungsstücken ging; das Hantieren mit Exponaten, Elementen der Ausstellungsarchitektur, historischen Narrativen und Authentizitätsverheißungen legte sich über das museale Dispositiv und entäußerte die eigene Intention in den überdimensionierten Ausstellungssaal hinein.

76 Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Prägung dieses Terminus aus Perspektive der Archivforschung, vgl. Wimmer 2012.

77 Diese konservatorische Missachtung der Exponate und der im Leihverkehr festgelegten Umgangsweise mit ihnen führte im Laufe des Projektes zu erheblichen Spannungen mit der Museumsleitung, den Leihgeber:innen und der zuständigen Kulturverwaltung.

Ein Vorläufer-Projekt: *brouillon* des Musée de la danse

Nicht unähnlich dem vom Musée de la danse initiierten Projekt *brouillon* waren die Ausstellungsobjekte der Karlsruher Schau unversehens von ihrem Status einer Reliquie der Autorschaft und des Kunstmarktes zu Partnern eines anti-orthodoxen Forschungsprozesses transformiert worden, um ihre Rolle und Funktion im zeitgenössischen Kontext hervorzukitzeln. Die Exponate waren mit einem Mal nurmehr Angebote, Vorschläge, Aufforderungen, mithin Träger und Auslöser von Performanzen.⁷⁷

Das Format *brouillon* hatte erstmals unter Einbindung Studierender des Residenzprogramms „Le pavillon – Laboratoire de création du Palais de Tokyo“ 2010 in Paris stattgefunden. Es ging darum, Kunstwerke der Sammlung zu analysieren und so zu transformieren, dass sie sich aus Sicht der Beteiligten für ein Museum des Tanzes eignen würden. „Continuing to muddle relations between exhibition space and performance, the Dancing

Museum adds new parameters to its equation. Savage pose, unstable assembling, superposition, gentle touch: performers will change the hanging into a continuous event!“, wie der zugehörige Prospekt mitteilte Musée de la danse 2010. Eine andere Ausgabe von *brouillon*, zu Deutsch übrigens „Skizze“ oder „Entwurf“, fand im Rahmen des Festivals *Performatik*⁷⁸ am 23. und 24. Februar 2013 in Brüssel statt. Sieben Performer:innen befassten sich im Galerieraum Argos in der Brüsseler Innenstadt über zweimal fünf Stunden hinweg mit 16 Kunstwerken von 14 Künstler:innen, die von zwei Kurator:innen ausgewählt worden waren. Erneut ging es darum, den an sich statischen und finiten Kunstwerken eine temporale Dimension zu verleihen, sie in einen Aneignungs- und Kommunikationsprozess zu verwickeln, in Bewegung zu versetzen und ‚Dem Tanz‘ zu übereignen. Nicht Kategorien wie Original und Reproduktion sind im performativen Mittelpunkt, nicht Identität und Aura, sondern die vielfältigen Möglichkeiten der Interaktion, Kommentierung, Doppelung und Paradoxie. In dem recht kleinen Ausstellungs- und Aktionsraum geschah alles gleichzeitig, sozusagen in einer radikalen Gegenüberstellung von Kunstbetrachtung, Aufführung, Improvisation, Erholung und Verwirrung. Die Frage, was die Performance kann und das Kunstwerk nicht bzw. umgekehrt, blieb unbeantwortet; sie sollte auch nicht beantwortet werden. Es gehörte seit der Gründung des Musée de la danse im Jahr 2009 bis zu seinem Ende 2018 zu den programmatischen Hauptanliegen, die unterschiedlichen Re-Aktionen und Möglichkeiten tänzerischer Praxis im kulturell-künstlerischen Ökosystem⁷⁹ zu erkunden und eine Unmittelbarkeit zu erforschen, die es in einem musealen Gefüge zwar niemals geben kann, die aber die Kunstentwicklung der letzten 50 oder 100 Jahre ernst genug nimmt, um die radikale Vorläufigkeit jedes „Werkes“ im körperlichen Mit-Vollzug auszuleben und performativ aus den Angeln zu heben Cramer 2014. Damit ist letztlich eben jener konversationelle Ansatz beschrieben, der auch *MOMENTS* – jedenfalls implizit – zugrunde lag. So verwischt die Unterscheidung zwischen Performance, Ausstellung und Werk – „verwischen“ heißt auf Französisch „brouiller“.

Ebenso wie die Konzeption einer „Geschichte der Performance“, wie sie der Titel der Ausstellung *MOMENTS* selbst schon aufruft, wurden auch die materiellen Träger von Bedeutungen ihrer Kontingenz zugeführt, sie wurden beweglich, formbar und vorläufig. Noch vor der Auseinandersetzung mit dem Werk war die Re-Aktualisierung, die Anverwandlung des Kontextes, eben des konversationellen Anteils, auf deren Grundlage die Werke und Werkkomplexe in ihrer Zeit überhaupt hatten entstehen können, Gegenstand des Projekts, weniger die materielle Werkgestalt.

Damit verliert aber die klassische Vorstellung eines „echten“ Davor an Stringenz, eines in der Vergangenheit entstandenen und durch sie beglaubigten Artefakts, welches möglichst unbeschadet in die Gegenwart wandern und dabei seine Erscheinung, seine Form, sein Konzept und seine Körperlichkeit bewahren soll. Das Davor hat gewissermaßen nur Sinn, sofern es sich in die Gegenwart bewegt, indem es sich in die Gegenwart übertragen lässt – die Gegenwart des Diskurses und der künstlerischen Sensibilität des Jetzt.

78 Das *Performatik*-Festival 2013 wurde ausgerichtet vom Kaaithheater in Kooperation mit dem Argos Centre for Art and Media und widmete sich dem Thema „White Box? Black Cube?“.

79 Ich beziehe mich mit dieser Formulierung auf den Autor und Künstler Franck Leibovici, der punktuell am Musée de la danse mitgewirkt hat. Leibovici 2014.

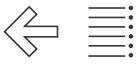
Der Entstehungsmoment des Performance-Ereignisses verwandelt sich in eine Epiphanie, einen „Augen-Blick“ (Moment), der alles Wissen, welches sich seither angesammelt hat, in sich trägt, einschließlich der Chronologie. Doch ist dieser komplexe Zeitpunkt gerade nicht aufs Chronologische beschränkt. Wie Laure Fernandez richtig anmerkt Fernandez 2013: 7, ist genau das auch im Titel des Projekts eingeschrieben: Die Begriffe Augenblick, Akt und Geschichte durchdringen sich und verweisen auf einen Weg durch die Zeit vermittelt Handlungen, um eine Erinnerung herzustellen – als Performanz. Das „Original“ erhält damit einen neuen Status, es wird zur Ressource, nicht zum Selbstzweck und auch nicht zu einem Objekt des Sammelns, Ausstellens, Zirkulierens in einer als unabänderlich oder doch jedenfalls als unhintergebar gedachten auktorialen Ur-Form. Insofern greift das Projekt in seiner ontologischen Dimension tatsächlich auf jenen Begriff des Performativen zurück, der auf die Herstellung von Realem verweist, welches in einem Spiel aus Wiederholung (des Gleichen) und Differenz (des Gewordenen) die jeweiligen Lebensäußerungen schafft. Empfindlich bleibt dabei im Kontext musealer Praktiken die uneingelöste Verheißung des Ausstellens als des Zeigens von Vorhandenem; vielmehr kreist die Performance-Ausstellung mit ihren Momenten und Phasen um eine Hohlform, um eine substantielle Leere, die sich nur immateriell füllen lässt. Es ist die Divergenz zwischen den realen Trägern von Bedeutungsmomenten und der Beliebigkeit der generierten Bedeutungen als nicht überprüfbare, welche womöglich als wichtigste Hinterlassenschaft von *MOMENTS* anzusehen sind. Zumindest fassen die Herausgeber:innen im nachträglich erschienenen Buch zum Gesamtprojekt in etwas kryptischen Worten zusammen:

„Die Herausgeber gingen bei der Konzeption des theoretischen Teils der Publikation von der Trias ‚Ereignis – Spur – Kontext‘ als Grundlage der wissenschaftlichen Reflexion [...] aus. Dabei wurde nicht die faktische Möglichkeit der Wiederaufführbarkeit eines Ereignisses als Agens des Geschehens betrachtet, sondern die Spur, die das Ereignis belegt und bezeichnet. Zwischen dem Display des historischen Materials und der Re-Aktion – verstanden einerseits als Reaktion durch Neuinterpretation, andererseits als Reaktion durch das Publikum – wird dabei ein Spannungsfeld als eine Leerstelle deutlich. [A]uch im Kontext der Rekonstruktion historischer Performances [wird] auf etwas verwiesen, das über die Wiederaufführung hinausgeht – und diese Leerstelle als kreatives Potenzial nutzt.“ Gareis u. a. 2013: 11 f.

Doch dieses „Spannungsfeld“, welches sich zwischen der Faktizität des Gewesenen und dessen Spur als zeitgenössischem Potential aufbaut, hat unmittelbar mit dem Dokumentarischen zu tun. Was „über die Wiederaufführung hinausgeht“, ist gerade das, was geblieben war. Die „kreative Leerstelle“, so lässt sich hinzufügen, ist eben der Zeit-Raum, in dem sich die Ebenen der Wahrnehmung, Diskursivierung und Aufführung (ob „wieder“ oder nicht, ob „wider“ oder nicht⁸⁰) verbinden und bedingen vgl. Cramer u. a. 2019;

Foellmer u. a. 2019.

80 Vgl. hierzu die ikonische Veranstaltungsreihe „Wieder und Wider: Performance appropriated“ des Tanzquartier Wien (TQW) und des Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) unter der Leitung von Sigrid Gareis und Barbara Clausen, 8. bis 18. November 2006.



Insofern markiert diese „Leerstelle“ nicht nur die Aporie aller Dokumentation im Hinblick auf ihren Gegenstand, sondern auch den Diskurs um Authentizität. Versteht man „Leerstelle“ nicht als ontologisches Defizit, sondern als Komplementär zum Quellenwissen, dann kommen genau hier jene Archivprozesse zum Einsatz, mit denen das spezifische Verhältnis von „gewesen“ und „erschlossen“ sich artikulieren lässt. Denn es sind eben nicht nur erratische Spuren, zufällige Überreste oder trügerische Erinnerungen an diesem Bruchpunkt zu finden; vielmehr ist die Leerstelle das Archiv selbst. Selbst ein Artefakt, sammelt es Artefakte zu Artefakten, in denen unterschiedliche Informations- und Wissens Ebenen zusammentreten können. Dabei geht es nicht nur um authentische Quellen oder belastbare Dokumente; im Forschungszusammenhang von *Verzeichnungen* waren wir von der Hypothese ausgegangen, dass Performance und deren materielle Spuren mindestens eine Eigenschaft teilen: Sie sind Artefakte. Und als ‚Gemachtes‘ teilen sie einen Wesenszug, der sie darstellbar werden lässt: die Intention. Das Absichtsvolle verleiht beiden den Status einer Selbstbekundung, eingebettet und eingeflochten in ein zeitliches Regime, in dem die Vergangenheit sich als Gegenwart manifestiert, um wiederum Vergangenes zu werden.

Die diskursive, performative und zeitliche Komplexität des gesamten Projekts *MOMENTS* belegt aber auch die Beobachtung, dass die Singularität als Ontologie von Performance-Kunst und Aufführungsereignissen insgesamt sich als Fabrikation entpuppt: Niemand kann das Gesamt des Ereignisses überschauen, auch nicht die Akteure oder, im speziellen Fall dieser Ausstellungs-dramaturgie, die „witnesses“. Die Totalität des Aufführungsereignisses und des ihm zugrundeliegenden Werkes existiert niemals in der einen Wahrnehmung. Sie konstituiert sich erst in einem Bündel aus Wahrnehmungsmomenten, hermeneutischen Spuren, rekonstruktiven Annäherungen und erinnerten Sinngefügen. Es ist dieser Nexus aus materiellen und immateriellen Faktoren, den wir als Ereignis- bzw. Bewegungsartefakt benennen.

Artefakt und Ereignis: Zur Materialität von Aufführungen

Im französischen Sprachgebrauch gibt es den Begriff „objet théâtral“, zu Deutsch „Theaterobjekt“ oder vielleicht „theatraler Gegenstand“. Gemeint ist damit ein funktionales und konstitutives Bündel aus Wahrnehmung im Sinne von Aisthesis, auktorialem Zugriff, Aufführung und

Aufführungserlebnis sowie professionellem Prozess der Verfertigung einer Aufführung. Im Gegensatz zu herkömmlichen Unterscheidungen wie etwa zwischen (finitem) Kunstwerk und (situationsgebundener) Theatralität,⁸¹ aber auch diesseits der ontologischen Radikalität der klassischen Performance Studies⁸² verweist das „objet théâtral“ auf den gemeinsamen Referenzpunkt von Diskursen, Erlebnissen und Praktiken der Aufführungskünste, die etwas hervorbringen, ohne Konturen klar definieren zu können.

Eine solche Verdinglichung im Denken von Aufführung ist sicherlich ein Motiv für die Tendenz der vergangenen Jahre, Performance und Aufführung in den musealen Kontext einzubinden. Jean-François Chevrier beschreibt diesen Weg 1997 mit Blick auf die Dynamiken der bildenden Kunst der 1950er- und 60er-Jahre. So habe etwa Michelangelo Pistoletto bereits 1967 mit der Idee gearbeitet, dass „the image can be projected into space, materialized, embodied, and put into action“. Chevrier 1997: 151 Die von Michael Fried beklagte Theatralisierung der Kunst sei nicht nur eine Hinwendung zum Format der Aufführung, sondern vor allem eine Abkehr vom statischen Werkgedanken. Doch bleibt auch das aufgeführte Werk noch ein Werk, oder zumindest ein spezifisches Bündel aus Materialität, Wahrnehmung und (hermeneutischer) Interaktion. „The spectacle of the street had long since entered the museum“, wie Chevrier für die späten 1960er-Jahre analysiert Chevrier 1997: 136. Gleichwohl sind die Ansätze, die eher von den choreografischen Künsten herkommend das Museum befragen, andere. Zwar geht es um Dynamisierung und Verkörperung, doch ist das bewegte Gefüge aus Tänzer-Körper und Kunst-Werk weniger an konzeptuelle Strategien und Behauptungen geknüpft als vielmehr an die Faktizität des Handelns, Tuns und Umdeutens im Sinne einer alternativen oder divergierenden Lesart.

Die Kurator:innen der Ausstellung *MOMENTS* implizieren diese Ambivalenz, wenn sie von einer „Leerstelle“ sprechen, die „im Kontext der Rekonstruktion historischer Performances“ auf etwas verweise, das „diese Leerstelle als kreatives Potenzial nutzt“. Gareis u. a. 2013: 11 f. Mit anderen Worten: Die Objekthaftigkeit der Performance als Kunstwerk wird zur Prozesshaftigkeit der Neuaneignung durch die Akteur:innen im Jetzt – in Chevriers Diktion der „actor-artists“ Chevrier 1997: 151. Diese opake Begrifflichkeit passt durchaus zur methodischen Lineatur theatraler Verhältnisse, gilt doch die Aufführung zuallererst als flüchtig, komplex und in hohem Maße an ihre eigene Erscheinungssituation gebunden. Die theatrale Begegnung zeichnet sich durch eine Art Immanenz aus und gehört in die Ordnung des Performativen: Sie entsteht nur im Tun und ist somit nichts Bleibendes. Die Aufführung ist nicht neu im Sinne des Schöpfungsaktes, sondern immer nur im Sinne ihrer Verwirklichung, das heißt ihrer Darbietung. Damit bleibt aber das Konzept der Aufführung in letzter Konsequenz nicht minder einem platonischen Reflex verhaftet als andere Hervorbringungen künstlerischen Tuns. Denn die Aufführung stellt die momentane Erscheinung einer überzeitlichen Idee dar: Es gibt die ‚eigentliche Intention‘ des/der Autor:in, die sich mehr oder weniger gelungen, getreulich und authentisch in der jeweiligen Realisierung manifestiert.

81 Ich beziehe mich hier auf den 1967 veröffentlichten, berühmt-berüchtigten Aufsatz „Art and Objecthood“ von Michael Fried (Fried 1967).

82 So etwa der ebenfalls berühmt-berüchtigte Satz von Richard Schechner „Performance means: Never for the first time“: „Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theater of social, religious, aesthetic, medical, and educational process. Performance means: never for the first time.“ Schechner 1985: 36

Zwar wird die Tendenz zur Entmaterialisierung der bildenden Kunst immer wieder ins Feld geführt, besonders vehement etwa von Dorothea von Hantelmann von Hantelmann 2009 in Bezug auf das Œuvre von Tino Sehgal, um gleichsam die Teleologie des modernen Kunst-Narrativs der fortwährenden Selbstvollendung eine Umdrehung weiter zu treiben („Die Kunst entmaterialisiert sich und kommt damit recht eigentlich zu sich selbst“). Weil Aufführungen eben kein Gegenstand seien, sondern bloß ein Vorgang, gehörten sie nicht zu den ‚Dingen‘, die uns umgeben. Solche Deutungen verkennen indessen, dass die vermeintliche ontologische Sonderstellung von Aufführung gegenüber anderen Artefakten zu kurz greift. Es wird dann ausgeblendet, dass bei aller Gebundenheit an den Moment und trotz aller zeitlichen Strukturierung Aufführungen, und dazu sind auch die Manifestationen der Performance Art im engeren Sinne zu zählen, nurmehr reflektieren, was eine schöpferische Idee oder Absicht ‚eigentlich‘ will. Performances mögen in ihrer Form variabel sein, in ihrer auktorialen Setzung sind sie es nicht.

Nimmt man mithin den Begriff „Theaterobjekt“ ernst, steht er für jenen Zwiespalt aus Evidenz des Vorhandenen und Immanenz des Bedeutsamen, der zumal im Zeichen des Digitalen und der Immaterialisierung von Kultur eine Kluft bezeichnet zwischen dem Konkreten und dem Unstofflichen oder, wie es Helmuth Plessner bereits in den 1920er-Jahren formulierte: „Wie aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden“, ist rätselhaft Plessner 1975: 5. Das „Theaterobjekt“, der „theatrale Gegenstand“ kehrt die habitualisierte Ordnung gleichsam um und postuliert in seiner immer nur vorübergehenden Materialisierung eine Konstanz der Bedeutung und Relevanz, die es den artifiziellen Konstitutionen der Lebenswelt viel mehr annähert, als es gerade davon zu entfernen. In jedem Fall eröffnet sie keine neue kategorische Unterscheidung.

Die Evidenz der Aufführung mit der genauen Definition ihrer Erscheinung in Zeit und Raum, ihrer Präzision der Form und der Definiiertheit ihrer situativen Intentionalität markiert das theatrale Objekt als etwas Materielles, zeichnet es aus als gemacht, als gestaltet und damit als dem Universum der Artefakte⁸³ in gleicher Weise zugehörig wie sonstige (Kunst-)Werke. Dieser Umschwung in der Betrachtung aufführungs- und zeitbasierter Artefakte zeichnet sich innerhalb von Tanzwissenschaft und Performance Studies seit einiger Zeit ab. So spricht André Lepecki von „Bewegen als Ding“ Lepecki 2013a und der „Singularität“ Lepecki 2016⁸⁴ von Aufführungs-Ereignissen. Der museale Turn, der aufführungsbasierte Künste ins Museum holt und sie neben die klassischen Exponate der Kunstgeschichte setzt, bestätigt diese konzeptionelle Hinwendung zu den „objets théâtraux“ vor allem des 20. und 21. Jahrhunderts.

Man kann mithin von einer Tendenz zur Verdinglichung von Performance- und Aufführungsereignissen sprechen, die mit Macht auch im Bereich der Kunstgeschichtsschreibung Räume besetzt Foellmer 2019; Ayerbe 2018; Ayerbe 2017; Guy 2016; Clausen 2014; Calonje 2014. Diesem Befund hat sich letztlich auch das Forschungsprojekt *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von*

83 Siehe hierzu etwa Franz 2017 oder den neuen epistemischen Bereich der Manuscript Studies und ihres methodischen Zugriffs auf das spezifische Verhältnis von Gemachtem und Bedeutung in diachronischer und transkultureller Perspektive (Bausi et al. 2018; Hilgert 2010).

84 André Lepecki war gemeinsam mit Silke Bake Kurator zweier Ausgaben des Festivals *In Transit* (Berlin, Haus der Kulturen der Welt), die den Themen „Singularities“ und „Resistance of the Object“ gewidmet waren (<http://www.perfomap.de/map2/zusam/in-transit>, 17. Juli 2021); siehe auch Lepecki 2010 und Bake 2010.

Archivprozessen der Aufführungskünste gewidmet. Anstatt das Aufführungsereignis ganz und gar immateriell und unlöslich mit dem Moment seiner Darbietung und Wahrnehmung verbunden zu denken, steht es in dieser Perspektive im Sinne des „objet théâtral“ auf derselben Ebene des Gemachten, auf der auch Dokumente, Spuren, Nachweise und Bezeugungen stehen, die dem Aufführungsereignis entspringen und es in andere zeitliche Positionen zu bringen vermögen. Das Aufführungsereignis ist nicht ontologisch abgetrennt von den mit ihm verbundenen anderen Phänomenen. Es ist ähnlich zu betrachten wie andere mit ihm in Zusammenhang stehende Artefakte.

Vor diesem Hintergrund lässt sich in Bezug auf die Objekthaftigkeit von Aufführungen die Hypothese aufstellen, dass das „Ereignisobjekt“ nicht nur in der Wahrnehmung bleibt z. B. Formis 2014 und damit (auch) dem Publikum gehört, und zwar auf dem Umweg von Eindrücken, Erfahrungen und Assoziationen. Es existiert auch durch uns, die Zusehenden Peeters 2016. Es verweist auf einen Wissenszusammenhang, den wir immer schon „besitzen“ und der die Anteile des Gesehenen, des Erlebten und des Gelernten und ggf. auch des Erwarteten in einem hermeneutischen Akt verknüpft.⁸⁵ Es wäre dann nur aufgrund der feingesponnenen Verbindungen, die wir zwischen dem Gesehenen und dem Gewussten herzustellen imstande sind, dass der Gegenstand sich überhaupt erst konstituiert. In dieser Seinsweise des Aufführungsereignisses läge dann seine Objekthaftigkeit begründet. Es wird ein Gegenüber, über das wir uns austauschen können.⁸⁶ Das Theaterobjekt wäre dann jener Teil des Spektakulären, der auch nach der Aufführung zirkuliert, wirkt, das Denken anregt, und zwar außerhalb der Einzigartigkeit der Aufführungssituation. Jedes Aufführungsereignis verfügt daher über einen kollektiven und konversationellen Anteil, der beim Verständnis und beim Weitertragen in zukünftige Gegenwart leiten kann. Der museale Zugriff auf solche Erscheinungen, insbesondere auch durch das wachsende Interesse von Ausstellungsmacher:innen an der Rolle solcher Aufführungsformen für die Kunstgeschichte der vergangenen Jahrzehnte, hat längst neue Sichtweisen auf die klassische Konzeption des Werkes und der Performance eröffnet. Auch dies verdeutlichte *MOMENTS*.⁸⁷

Man hat es hier mit einer doppelten Verdinglichungsstrategie zu tun, nach der die Erscheinungsformen von Performance im Sinne ihrer unterschiedlichen Materialisierungen neu zu denken sind. Denn die Auffassung, man könne von einem vergangenen Ereignis nichts wissen, wenn man nicht selbst dabei gewesen ist Phelan 1993a⁸⁸, ist ebenso brüchig geworden Jones 1997, 2011; Schneider 2001 wie das phantasmatische Ziel einer vollständigen, authentischen und „wahrheitsgetreuen“ Wiederaufführung bzw. Rekonstruktion Foellmer 2019; Franko 2017; de Laet 2012, 2013.

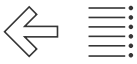
Im archivischen Bereich wird dieses Verhältnis jedoch weniger radikal und problematisch gesehen, geht es doch nicht darum, die Aufführung als flüchtiges Monument ihrer selbst anzusehen, das nach seiner Aufführung wesentlich für immer verschwinden muss. Vielmehr liegt die Möglichkeit einer Wahrheitsaussage über Vergangenes eben gerade im Umgang mit

85 Diese Untersuchungen des Wissens- und Tätigkeitszusammenhangs entlang körperlicher Erfahrung und (handwerklicher) Praxis gehen zurück auf die französische Anthropologie und Brauchtumsforschung der Zwischenkriegszeit, insbesondere auf André Varagnac und Marcel Jousse, aber auch Marcel Mauss oder Georges-Henri Rivière. In jüngster Zeit hat das Projekt Motion Bank um Scott deLahunta und Florian Jenett Aufzeichnungsverfahren für handwerkliches Handeln entwickelt, siehe den Vortrag „The Documentation Turn in Contemporary Dance“ von Scott deLahunta in der Akademie der Künste, Berlin, im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Was der Körper erinnert. Zur Aktualität des Tänzerbes*, 29. August 2019; vgl. aber auch Ingold 2018.

86 Dies im Gegensatz zur aktuellen Behauptung eines „Immersiven Theaters“, welches die Objekthaftigkeit mit anderen Mitteln aushebeln oder, neutraler gesagt, überwinden will, um die Konsumentin, den Konsumenten unmittelbar und ohne hermeneutische Umwege und Vermittlungsakte zu erreichen. Doch steht auch hier die Realisierung einer Intention und mithin ein platonisches Dispositiv im Mittelpunkt.

87 In diesen Zusammenhang ordnen sich zahlreiche andere Projekte ein, die allerdings nicht Gegenstand dieser Ausführungen sein können: Anne Teresa De Keersmaeker: *Work Travail Arbeit* (2015); Eszter Salamon: *monument 0.4. Lores and Praxes. A Ritual of Transformation* (2017), sowie *monument 0.5. The Valeska Gert Museum* sowie zahlreiche Tanzfonds Erbe-Projekte 2011 bis 2019 (Ritter und Cramer 2019).

88 Allerdings zielt Phelans Aufsatz weniger auf die performanceimmanente Wesensfrage ab als vielmehr auf die politisch-sozialen Implikationen eines radikal ereignishaft gedachten Performancebegriffs, vgl. Phelan 1993b.



Dokumenten und also mit Materialisierungen: Analyse, Aneignung, Rekonstitution oder Neuinterpretation von Werken können nicht ohne „Spuren der Aktionen erfolgen, die jenseits des Ereignisses aufbewahrt werden“.⁸⁹ Béjoc und Boulouch 2005: 45; siehe auch Sebillotte 2015. Ohnehin ist die absolute Setzung der ‚originalen‘ Version einer Aufführung, an der alle archivischen und transformativen Bemühungen sich messen lassen und meistens scheitern müssen, insofern problematisch, als die Aufführung in ihrer Ganzheit gar nicht zu haben ist: Unsere Wahrnehmung, das Zeitregime und die Komplexität des Gegenstandes reichen nicht hin, um dem Ganzen der Aufführung spontan und individuell gerecht zu werden.⁹⁰ So stellt sich nicht nur unweigerlich die methodische Frage nach dem Verhältnis des Dokuments als eines Artefaktes zum vorgängigen Original. Umgekehrt ist auch die konstitutive Bedeutung des Dokuments als Bedingung der Möglichkeit eines Werkganzen, eines Aufführungsartefaktes, einzubeziehen.⁹¹ Ohnedies gilt jenseits der zeitlichen Hierarchisierungen der Artefaktstatus für beide, die Aufführung und das Dokument; dadurch gibt es auch ontologisch eine Annäherung. Die Wirklichkeit des Aufführungsereignisses kann nur im Rückgriff auf die Artefakte erscheinen, die auf die Gesamtheit des Gegenstandes verweisen. Wenn daher Gemachtheit und Singularität des Artefaktes sich sowohl auf die ursprüngliche Ausprägung beziehen wie auch auf die bildlichen, textuellen oder diskursiven Elemente, die in diesem Zusammenhang entstehen, so erlaubt das, den Begriff einer vergangenen Wirklichkeit neu zu denken und statt des Vergangenseins die Aktualisierbarkeit zu identifizieren. Letztlich geht es hier um eine Diskussion, deren Ursprünge mindestens in das frühe 20. Jahrhundert zurückreichen und die idealistischen Denkstile mit dem empirisch-positivistischen Paradigma der Moderne verknüpfen. Denn in der Unterscheidung zwischen materiell und immateriell ist insbesondere die Unterscheidung zwischen Artefakt und Naturphänomen aufgerufen. Das „Theaterobjekt“ und insbesondere Tanz und Performance gehen dabei zurück auf ein Element, das beides verbindet, nämlich den menschlichen Körper.

Diesem Konnex widmet sich der deutsche Philosoph und Sozialanthropologe Helmuth Plessner in seinem 1928 erschienenen Buch *Die Stufen des Organischen und der Mensch* Plessner 1975, welches für die aktuelle Debatte von verblüffender Aktualität scheint. „Wie [...] aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden, bleibt allerdings ganz rätselhaft.“ Plessner 1975: 5, so Plessners Ausgangsbefund. Er behandelt letztlich die brennende Frage nach dem Wirkungs- und Funktionszusammenhang von materiell-faktisch Gegebenem und immateriell konstituierter Bedeutung. Im geisteswissenschaftlichen Diskurs ist die Einsicht mittlerweile gängig, dass Erkenntnis nicht unabhängig von körperlichen Bedingungen erfolgt.⁹² In der Krisenzeit nach dem I. Weltkrieg war diese Einsicht noch grundstürzend.⁹³ Zugleich ist es die Zeit, in welcher der moderne Tanz auf die kulturelle Agenda trat – als Kunstform, in der genau dieser Zusammenhang zwischen dem Naturgegebenen und dem schöpferisch Gemachten im Mittelpunkt steht. Zweifellos sind der Tanz bzw. die ihm nachfolgenden Ausprägungen wie Performance

89 Im Original: „C'est en effet à partir de traces des actions, conservées au-delà de l'événement, que le travail de reconstitution et d'analyse historique peut avoir lieu.“

90 Das digitale Dokumentations- und Analyseinstrument *Motion Bank* der The Forsythe Company hat sich genau diesem Befund gewidmet; vgl. *Motion Bank* 2013 sowie deLahunta und Jenett 2015.

91 Eines der prominentesten Beispiele für die konstitutive Funktion des Dokuments ist Babettes Mangoltes Film- und Fotoarbeit zu Trisha Browns *Roof Piece* von 1971, das von seiner räumlichen, logistischen und choreografischen Konzeption her unmöglich zu überblicken war (auch nicht für die Mitwirkenden selbst) und nur in den bildlichen Ansichten Mangoltes als Werk anschaulich wurde.

92 Diese Denkrichtung reicht bis in die Zwischenkriegszeit zurück, wurde aber erst seit den 1990er Jahren auf breiter Front entwickelt; vgl. insbesondere Bachelard 1934; Flek 1935; Baxmann 2000; Knorr-Cetina 2002. Neuerdings stehen die Schulen des spekulativen Realismus und des New Materialism für eine Relativierung des klassischen Erkenntnismodells und seiner logo-anthropozentrischen Ausrichtung; vgl. etwa Harman 2007; Meillassoux 2008; zuletzt Mol 2021.

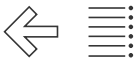
93 Diesem komplexen und bislang nur unzureichend beleuchteten Konnex widmete sich das Ausstellungsprojekt *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*, Haus der Kulturen der Welt in Berlin (13. April bis 19. Juli 2018), vgl. Franke und Holert 2018.

in besonderem Maße auf diesen Konnex aus „körperlicher Tatsache“ und „geistiger Dimension“ ausgestellt. Für Plessner ist das ein problematischer Befund: „Wie [...] der schöpferische Geist zu dieser konkreten Existenz, in einem Menschen, zu dieser Abhängigkeit von seinen physischen Eigenschaften kommt, bleibt ebenso rätselhaft.“ Plessner 1975: 5 Zwar bezieht sich Plessner nicht explizit auf die Künste und damit auch nicht auf den Tanz. Gleichwohl ist dessen Paradox umrissen, wonach das Körperliche des Daseins (als Natur) zugleich das Körperlose (Intellektuelle) ist und also eine eindeutige Anschauung unmöglich wird. Trotzdem kommen im Natürlichen des Körpers Dinge zur Anschauung, die über die Natur hinausgehen und somit das Gegebene informieren – der „irgendwie im Menschen Ereignis gewordene [...] schöpferische [...] Geist“, um erneut Plessners Formulierung zu bemühen Plessner 1975: 6, Hervorhebung F. A. Cramer.

Herkömmliche Erkenntnisinstrumente versagen gegenüber diesem Lebendigen, weswegen die Geisteswissenschaften in besonderer Weise herausgefordert sind: „Es geht direkt gegen die Natur ihrer Objekte, die Menschen und menschliche Werke sind, gegen die Form ihres Daseins, das vergangen ist und so wie es war sich nicht mehr hervorbringen lässt, an sie wie an Dinge der Natur heranzutreten“, warnt Plessner mit Blick auf die Untersuchungsprinzipien der Naturwissenschaften und ihren Hegemonialanspruch auch gegenüber den Geisteswissenschaften Plessner 1975: 15. Nur die Begegnung im Sinnlichen schaffe wirklich Welt: „Als solche in ihrer Nacktheit ist also die *res extensa* nie vorhanden, sondern nur in dem ‚Mantel‘ ihrer Erscheinung“, so Plessners nachgerade antiplatonische Feststellung Plessner 1975: 44, und gerade darin liege die Möglichkeit für ein neues, komplexes Verständnis und „eine Macht der Veränderung an der physischen Welt“ Plessner 1975: 46. Indem der kulturell erscheinende Körper das Unräumliche verräumlicht, wird er ein privilegiertes Medium für die Sichtbarmachung des Inneren und Konzeptuellen. Anzumerken ist vielleicht, dass in den hier infrage stehenden Künsten die Bewegung der Körper das Medium ist, nicht der Körper selbst. Die aus der Bewegung entstehenden Bilder bzw. Figurationen ihrerseits sind das, was man sich im weiteren Verlauf aneignen, was man transformieren und in der Zeit (eigentlich eher *durch die Zeit hindurch*) weitertragen kann: vom vergangenen Jetzt zum gegenwärtigen Jetzt – aber immer im Jetzt.

Plessner arbeitet somit an der Begründung oder Fortsetzung des Ästhetischen als eines autonomen, unmittelbaren Raumes für den Zugriff auf Wirklichkeit. Die Dimension des Erlebens selbst wird dabei Teil der theoretischen Begründung für die Unmittelbarkeit des Vorgangs: *Weil* es einen Moment des Unmittelbaren (als Erfahrung) gibt, muss dieses Unmittelbare auch behauptet werden gegen die empiristische Vereinzelung des Wissens. Es geht gegen „sterile[n] Dualismus von Erfahrungswissen einerseits, Erkenntnistheorie andererseits“. Plessner 1975: 30

Das Physische (der Körper als Medium der sinnlichen Wahrnehmung) lässt sich nicht in die reine empirische Erfahrung, die (naturwissenschaftliche) Messbarkeit auflösen. Und zwar, „weil die Körper für eine Innerlichkeit



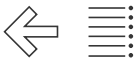
gegeben und von ihr erfaßt sind“ Plessner 1975: 44, weil die Ausdehnung als alleiniges Wesensmerkmal des Körperlichen für die Erforschung der Sinnesqualitäten nicht ausreicht. Daraus folgt, dass Dinge immer als „gestaltet“, als von der menschlichen Wahrnehmung und Empfindung konstituiert erscheinen, auch wenn sie noch gar nicht in ihrer Erscheinung – wir dürfen hier vielleicht sagen: in ihrer Aufführungsform, ihrer Performativität – bekannt sind.

MOMENTS und das Archivische

MOMENTS war ein Projekt zwischen archivischer Forschung, kuratorischem Experiment und musealem Machtgefüge. Der historische Bezug zu Positionen der Kunst aus den 1960er- bis 1990er-Jahren war gleichsam ein Anlass zu zeitgenössischer Positionierung und eine Antwort auf die veränderten Produktions- und Rezeptionsbedingungen künstlerischer Hervorbringungen im Zeichen des Choreografischen und der Verkörperung. Die Ausstellung reagierte auch auf den Trend der Vereinnahmung aufführungsbasierter Kunstpraxis durch das Dispositiv der Kunstgeschichte und seiner Institution Museum. Anders als „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy oder *re.act.feminsim – a performing archive* gelang es aber kaum, ein neues Format zu entwickeln, die Konzeptionen von Archiv und Ausstellung auf spezifische Weise auszudehnen oder den iterativen Aspekt zu entwickeln. Doch konnte *MOMENTS* sehr wohl veranschaulichen, wie komplex die Verhandlungen zwischen historischem Narrativ, zeitgenössischer Aneignung, materiellem Gefüge und immateriellem Gewicht im Prozess der Geschichtsschreibung aufführungsbasierter Kunst in Wirklichkeit sind. Das Projekt hat gezeigt, dass ein Werk Ganzes niemals nur im eindimensionalen Zugriff des Zuschauens sich konstituieren kann. Das Gesehene ist nie nur ein Gegenüber im Sinne des Objektiven, sondern zuallererst eine Konstruktion. Überspitzt lässt sich sagen: Die Aufführung ist die Spur; sie bedarf des Dokuments und der Übertragung, des medialen Transfers und der zeitgenössischen Aneignung, um sich als Ganzes zeigen zu können – als das, was über die Aufführung hinausweist. Es sind die Dokumente der Aufführung, es ist ihr Archivisches, woraus das ‚Werk‘ erst hervorgeht, nicht der bloße Moment der Anschauung.

Literatur

- Ayerbe, Nerea. „Documentando lo Efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance“. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, a. Jg. 7 / Nr. 3 / 2017: 437–458.
- Ayerbe, Nerea. „The ephemeral and its materialisations. Towards a redefinition of performance art.“ In: *MAP #9, Das Buch als Archivraum und Medium der Kunst*. 2018: <http://www.performap.de/map9/archiv-fragen/the-ephemeral-and-its-materialisations>, 15.06.2021.
- Bachelard, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses universitaires de France 1934. (Deutsche Ausgabe: *Der neue wissenschaftliche Geist*, Frankfurt a. M. 1988.)
- Bake, Silke. „In Transit, ein aktiver Raum. Zur Idee der Festival-Ausgaben 2008 und 2009 von IN TRANSIT“. In: *MAP #2, Entscheidung und Augenschein*. 2010: <http://www.performap.de/map2/zusam/intransit/sbalke>, 16.06.2021.
- Bausi, Alessandro, Christian Brockmann, Michael Friedrich und Sabine Kienitz (Hg.). *Manuscripts and Archives. Comparative Views on Record-Keeping*. Berlin 2018 (= Studies in Manuscript Cultures Band 11).
- Baxmann, Inge. *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München 2000.
- Béjoc, Jannik und Nathalie Boulouch. „Archives ou œuvres? L'exemple du fonds d'archives de la performance de François Pluchart“. In: François Rouquet (Hg.). *L'exploitation scientifique des archives*. Rennes 2005: 45–60.
- Büscher, Barbara und Franz Anton Cramer. *Fluid Access. Archiving Performance-based Arts*. Hildesheim 2017.
- Calonje, Teresa (Hg.). *Live Forever. Collecting Live Art*. London 2014.
- Charmatz, Boris und Mathieu Copeland. „Conversation, Paris, 28 octobre 2011“. In: Mathieu Copeland und Julie Pellegrin (Hg.). *Chorégraphie l'exposition*. Dijon 2013: 108–116.
- Chevrier, Jean-François. *The Year 1967. From Art Objects to Public Things. Or Variations on the Conquest of Space*. Barcelona 1997.
- Chin, Daryl. „Mistaken Identities, Part II“. In: *MAP #2, Evidenz und Augenschein*. 2010: <http://www.performap.de/map2/geschichte/mistaken-identities-part-ii>. Nachdruck in Büscher und Cramer 2017: 249–261.
- Clausen, Barbara. „Staging the Documentary. Babette Mangolte and the curatorial ‚dispositif‘ of performance's histories“. In: *MAP #5, Archive / Processes 2*. 2014: <http://www.performap.de/map5/transparenz/bc-staging-the-documentary>, 16.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „Experience as artifact: Transformations of the Immaterial“. In: *Dance Research Journal*. Jg. 46 / Nr. 3 / Dezember 2014. „Dance in the Museum“, 2014: 24–31.
- Cramer, Franz Anton. „Le discontinu et l'appropriation: à propos d'une histoire performative de la Performance Art“. In: *Ligeia*. Nr. XXVI, 121–124 / Januar bis Juni 2013: 103–109.
- Cramer, Franz Anton. *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*. Berlin 2008.
- Cramer, Franz Anton, Alexandra Hennig und Sigrid Gareis. „Capturing Dance. A report on a project in artistic research“. In: Susanne Foellmer, Maria Katharina Schmidt und Cornelia Schmitz (Hg.). *Performing Arts in Transition. Moving between Media*. London 2019: 227–238.
- De Laet, Timmy. „Verwirrende Wechselspiele. Über das Live-Reenactment von dokumentarischen Relikten“. In: Gareis, Schöllhammer und Weibel 2013: 67–84.
- De Laet, Timmy. „Dancing Metamemories“. In: *Performance Research*. Jg. 17 / Nr. 3 / 2012. On Technology & Memory: 102–108.
- deLahunta, Scott und Florian Jenett. „A Conversation on Motion Bank“. In: *MAP #6, Aufzeichnen. Verzeichnen*. 2015: <http://www.performap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/a-conversation-on-motion-bank>, 05.07.2021.
- Fernandez, Laure. „Travailler contre des fantômes. Boris Charmatz, la danse contemporaine et la reprise de son histoire“. In: *Agôn #6*. 2013. *La Reprise*: <https://journals.openedition.org/agon/2557>, 18.08.2020.
- Flek, Ludvik. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Basel 1935 (Nachdruck: Frankfurt a. M. 1980).
- Foellmer, Susanne, Maria Katharina Schmidt und Cornelia Schmitz (Hg.). *Performing Arts in Transition. Moving between Media*. Abingdon und New York 2019.
- Foellmer, Susanne. „Dance, performance, media, transfer: sketching notions and problems in the field.“ In: Foellmer u. a. 2019: 15–25.
- Franke, Anselm und Tom Holert (Hg.). *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*. Berlin und Zürich 2018.
- Franke, Mark (Hg.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. New York 2017.
- Franz, Jürgen H. „Die Frage nach dem Artefakt und eine Antwort im cusanischen Geist – Eine Ontologie der Artefakte“. In: Franz und Berr 2017: 17–28.
- Franz, Jürgen H. und Karsten Berr (Hg.). *Welt der Artefakte*. Berlin 2017.
- Fried, Michael. „Art and Objecthood“. In: *Artforum*. Jg. 5 / Nr. 10 / 1967: 116–147.
- Gareis, Sigrid, Georg Schöllhammer und Peter Weibel (Hg.). *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln 2013.
- Gareis, Sigrid, Georg Schöllhammer und Peter Weibel. „Ereignis – Spur – Kontext. Zur Aktualität von historischer Performance im Ausstellungsraum“. In: Gareis, Schöllhammer und Weibel 2013: 10–12.
- Götsch, Stephanie. „Entfaltungen: Channa Horwitz und das Leporello“. In: *MAP #9, Das Buch als Archiv-Raum und Medium der Kunst*. 2018: <http://www.performap.de/map9/kunst-buch/entfaltungen-channa-horwitz-und-das-leporello>, 18.08.2020.
- Guénard, Éloïse. „De la danse au musée au Musée de la danse“. In: *Écosystème*. Nr. 2, Danse. Québec 2019: 35–42.
- Guy, Georgina. *Theatre, Exhibition, and Curation: Displayed & Performed*. Abingdon 2016.
- Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich 2007.
- Harman, Graham. „On Vicarious Causation“. In: *Collapse*. Nr. 2 / 2007: 171–206.
- Hilgert, Markus. „Text-Anthropologie. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“. In: ders. (Hg.). *Altorientalistik im 21. Jahrhundert: Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele* (= Mitteilungen der Deutschen Orientalgesellschaft). Nr. 142 / 2010: 87–126.
- Hudon, Véronique. „Le détournement du commissariat: l'exposition chorégraphique chez Boris Charmatz et Xavier Le Roy“. In: *RACAR Revue d'art Canadienne*, 43 / Nr.2 / 2018. *What is Critical Curating?*: 57–72.
- Ingold, Tim. „Five questions of skill“. In: *cultural geographies*, Jg. 25, Nr. 1, 2018: 159–163.
- Jones, Amelia. „The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence“. In: *TDR (The Drama Review)*. Jg. 55 / Nr. 1 / 2011: 16–45.
- Jones, Amelia. „Presence in absentia. Experiencing Performance as Documentation“. In: *Art Journal*. 1997: 11–18.
- Jousse, Marcel. *L'Anthropologie du geste*. Paris 2008 [1974].
- Knorr-Cetina, Karin. *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt a. M. 2002.
- Leibovici, Frank. „An Ecology of Artistic Practices“. In: Calonje 2014: 57–71.
- Lepecki, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London 2016.
- Lepecki, André. „Bewegen als Ding. Choreographische Kritiken des Objekts“. In: Nadia Elia-Borer, Constanze Schellow, N. Schimmel und B. Wodianka (Hg.). *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*. Bielefeld 2013(a): 389–408.



Lepecki, André. „chose:danse:audace:(esthétique proximale)“. In: Mathieu Copeland und Julie Pellegrin (Hg.). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon 2013(b): 96–106.

Lepecki, André. „9 Variations On Things and Performance“. In: Noemie Solomon (Hg.). *Dance: An Anthology*. Dijon und New York 2014. 259–273.

Lepecki, André. „My understanding of dance is not so much prescriptive as it is cartographic“. André Lepecki (New York) in conversation with Franz Anton Cramer on curatorial decisions“. In: *MAP #2, Entscheidung und Augenschein*, Juni 2010: <http://www.performap.de/map2/zusam/intransit/lepecki>, 11.04.2020.

Levine, Abigail. „How We Remember. Judson Dance Theater at MoMA“. In: *PAJ* Nr. 122 / 2019: 58–68.

Mauss, Marcel. „Les techniques du corps“. In: ders.: *Sociologie et anthropologie, précédé d'une introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*. Paris 1950: 365–386. (dt.: „Die Techniken des Körpers“. In: ders.: *Soziologie und Anthropologie*. Frankfurt a. M. 1989: 199–222).

Meillassoux, Quentin. *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*. Zürich 2008.

Mol, Annemarie. *Eating in Theory*. London und Durham 2021.

Peeters, Jeroen. *Through The Back. Situating Vision between Moving Bodies*. Helsinki 2014.

Phelan, Peggy. „The ontology of performance: representation without reproduction“. In: dies. *Unmarked. The politics of performance*. Oxon 1993(a) (2. Auflage 1996): 146–166.

Phelan, Peggy. „Afterword: notes on hope – for my students“. In: dies. *Unmarked. The politics of performance*. Oxon 1993(b) (2. Auflage 1996): 167–180.

Plessner, Helmuth. *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin 1975.

Ritter, Madeline und Franz Anton Cramer. „Tanzfonds Erbe. Eine Förderinitiative der Kulturstiftung des Bundes zur Geschichte des Tanzes“. In: Johannes Odenthal (Hg.). *Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader*. Berlin 2019: 254–281.

Schechner, Richard. „Restoration of Behavior“. In: ders. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia 1985: 35–116.

Schneider, Rebecca. „Performance Remains“. In: *Performance Research*. Jg. 6 / Nr. 2 / 2001: 100–108.

Sebillotte, Laurent. „Archivbildung im Tanz aus der Sicht des Archivars“. In: *MAP #6, Aufzeichnen. Verzeichnen*. 2015: <http://www.performap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/archivbildung-im-tanz-aus-der-sicht-des-archivars>, 20.04.2020.

Sebillotte, Laurent. „Les archives en danse vues par l'archiviste“. Vortrag gehalten am 24. März 2014 im Rahmen des Seminars „Archives vivantes / matérielles et immatérielles“ des Pôle de Ressources Danse pour l'Éducation Artistique et Culturelle (PREAC), unter der Leitung von Olga de Soto. Centre chorégraphique national de Montpellier – Languedoc-Roussillon, Montpellier, 24. bis 26. März 2014.

Siegmund, Gerald. „Zeugen: Vom Zeigen des Nicht-zeigen-Könnens“. In: Gareis, Schöllhammer und Weibel 2013: 41–52.

Varagnac, André. *Civilisation traditionnelle et genres de vie*. Paris 1948.

Wimmer, Mario. *Archivkörper. Eine Geschichte historischer Einbildungskraft*. Konstanz 2012.

ZKM Zentrum für Kunst und Medien. *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Ausstellungsbroschüre. 2012



●●○○○ **Bewegung,
Artefakt,
Ausstellung:
„Retrospective“
by Xavier
Le Roy** Franz Anton Cramer

Auf der Website zum Tanzprogramm der Biennale di Venezia 2017 fand sich ein höchst merkwürdiger Eintrag zu Xavier Le Roy:

Dance

Marie Chouinard – Le Sacre du Printemps

Uno dei tre lavori solisti di Xavier Leroy presentati alla Biennale Danza 2017

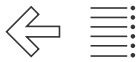
(2013, 50') di Mario Rouleau, con la Compagnie Marie Chouinard „Con Leroy, campione dell'anti-coreografia europea, la danza si fa spazio mentale, filosofico, ricerca scientifica. Frutto di un pensiero radicale che rifiuta il teatro di rappresentazione, l'anticoreografia trova espressione in operazioni concettuali o si risolve in gesti ironici dove tutto è danza.“⁹⁴

Abgesehen von der falschen Namensschreibung fällt der Lapsus auf, dass sich der Name Marie Chouinard, 2017 bis 2020 Leiterin des Tanzprogramms der Biennale und damit einladende Kuratorin, in die Ankündigung einer Aufführung von Le Roys Solo-Stück *Le Sacre du printemps* von 2007 eingeschlichen hat. Der Eintrag wurde zwar später gelöscht bzw. korrigiert,⁹⁵ aber unter einem anderen Link findet sich nunmehr unter dem Rubrum „Marie Chouinard: Le Sacre du Printemps / Carol Prieur danseuse“ die Beschreibung eines Films von 2013 und bezieht sich auf die Hauptdarstellerin.⁹⁶ Es verwundert in dieser verschwundenen Ankündigung aber auch der Werbetext: „Champion der europäischen Anti-Choreographie“,

94 <http://www.labiennale.org/en/dance/2017/programma-danza-2017/marie-chouinard-le-sacre-du-printemps>, 21.08.2017.

95 Wann die Berichtigung erfolgte, ist nicht mehr nachzuvollziehen. Der aktuelle Werbetext lautet: „Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* – a seminal masterpiece that Vaslav Nijinsky sensationally choreographed in 1913 for Sergej Djagilev's Ballet Russes – was daringly recreated as a solo by and with Xavier Le Roy, in 2007, causing a sensation for its original interpretation as ‚pretending‘ to conduct a large orchestra. The French performer-choreographer was acknowledged at the time as a leading figure in the invention of ‚post-dance‘. At the Biennale Danza in 2017, Le Roy was unable to dance it again but presented his ‚signature piece‘ *Self Unfinished* performed by João Martins. That inspired occasion led to the project to present the *Sacre* again but in a new form, for three performers.“ <https://www.labiennale.org/en/dance/2018/biennale-danza-2018/xavier-le-roy-le-sacre-du-printemps-0>, 27.08.2019

96 <https://www.labiennale.org/en/dance/2017/dance-2017-programme/marie-chouinard-le-sacre-du-printemps-carol-prieur-danseuse>, 07.09.2019. Der gezeigte Film geht zurück auf die Choreografie des *Sacre* von Marie Chouinard für das Ottawa Arts Center aus dem Jahr 1993.



„Ablehnung des Darstellungstheaters“, „ironische Gesten, wo alles Tanz ist“. Derlei Kategorisierungen hat Le Roy selbst stets zurückgewiesen oder in ihrer deskriptiven Unzulänglichkeit entlarvt.⁹⁷

In Venedig also – wo 2013 der Situationskünstler Tino Sehgal den Goldenen Löwen erhielt und 2017 die Aktionskünstlerin Anne Imhof den Deutschen Pavillon animierte und dafür ebenfalls mit einem Löwen ausgezeichnet wurde – wird Le Roy den ‚Neinsagern‘ zugeordnet, den Konzept-Tänzern, den Nihilisten und Den kern.⁹⁸ Diese reflexhafte Trennung zwischen Tanz und Nicht-Tanz, mithin zwischen Bewegung und Geste, steht in gewisser Hinsicht am Anfang dieser Untersuchung. Denn das skurrile Beispiel aus der Öffentlichkeitsarbeit einer renommierten europäischen Kulturinstitution ruft auf zahlreichen Ebenen die Frage nach der Überlieferung, Bewahrung, Archivierung und Aktualisierung aufführungs- und bewegungsbasierter Kunstwerke auf.

Xavier Le Roy, dessen erste choreografische Arbeiten 1994 entstanden, gilt mittlerweile als ein ‚Klassiker‘ des zeitgenössischen Tanzes. Einige seiner Stücke wie *Self Unfinished* (1998) und *Product of Circumstances* (1999) sind seit ihrer Entstehung ununterbrochen auf Tournee und gelten als Referenzpunkte für ein neues Verständnis von Tanz im Sinne intellektuell durchdrungener körperlich-künstlerischer Praxis. Zugleich ist aber mit dieser Entwicklung ein Zeitraum von 20 Jahren verbunden. Und das Werk *Le Sacre du printemps*, welches auf der Biennale-Website angekündigt wird, geht 100 Jahre zurück, in die Anfangszeit des Tanzes als Kunstform der Moderne (Brandstetter und Schneider 2017). Chouinards eigene Version dieses Repertoire-Stücks entstand 1993, die Version von Le Roy im Jahr 2007, überarbeitet im Jahr 2017/18⁹⁹. Wir haben es also einerseits mit einem traditionellen Werkbegriff zu tun, andererseits mit der ständigen Varianz, Überformung, Neuaneignung und Aktualisierung des Materials durch einzelne Künstlerpersönlichkeiten und Interpret:innen. Diese Aktualisierungen sind indessen nur intelligibel, wenn die historische Dimension in jedem Einzelfall evoziert ist. Insofern ist die Verknüpfung der Fassung von 2007 mit denen von 1993 und 2017 folgerichtig und angemessen; allein die auktoriale Verwirrung – wird auf Marie Chouinard hingewiesen oder auf Xavier Le Roy, auf die Aufführungen oder eine Filmfassung, ein Live-Event oder ein Dokument, dem spezifische Formen medialen Transfers vorausgegangen sind? –, allein diese Verwirrung also wirft Fragen auf.

97 Siehe hierzu etwa Lista 2013, Russell 2017 sowie Hantelmann 2017.

98 Siehe zur Debatte um (vermeintlichen) Negationismus im zeitgenössischen Tanz Schellow 2016.

99 Die Sachlage war 2017 noch weit komplizierter: Weil Xavier Le Roy verletzungsbedingt nicht tanzen konnte und in der kurzen verbleibenden Zeit auch niemand das Solo hätte einstudieren können, wurde stattdessen das Solo *Self Unfinished* an den portugiesischen Tänzer João dos Santos Martins weitergegeben, der es erfolgreich zur Aufführung brachte. Auf der Website von Xavier Le Roy heißt es dazu: „For the Biennial of Danza 2016 Xavier Le Roy was invited to present 3 soli, for an evening consisting of: *Product of Circumstances* (1999), *Self Unfinished* (1998), *Le Sacre du printemps* (2007). Unfortunately he fractured his ankle 3 months before the performance and was unable to go on stage in June. Marie Chouinard suggested that he looked for someone to reinterpret these choreographies. Each of these pieces having very different qualities and forms from each other, he imagined specific ways of work and re-interpret each piece. This project was planned to be shared among 4 interpreters in order to face the immense task of learning and reinterpreting these 3 solos in such a short time. [...] Aside from João Martins who performed *Self Unfinished* for last year chapter#1 and whose interpretation as well as the reception of the work gave us the desire to continue the reinterpretation of the other pieces. [...] As 2nd chapter, Scarlet Yu, Salka Ardal-Rosengren and Eleanor Bauer created together with Xavier Le Roy and Peter Böhm a new version of *Le sacre du printemps* (2007).“ <http://xavierleroy.com/page.php?sp=ca9f423d10ec-10d5b62a0377d8e-93e5f17b56487&lg=en>, 27.08.2019

„Retrospective“: Konzeption und Kontext

Die Konstitution von historischen Erzählungen ist ohne das archivistische Prinzip nicht möglich Ebeling 2007; Steedman 2001. Zu dessen Ausformungen zählt zweifellos die Ausstellung und damit die Musealisierung von Artefakten, von denen eine etablierte Form eben die Retrospektive darstellt. Insofern würde das Format Retrospektive nahtlos zum Rang des Künstlers passen. Xavier Le Roy, dessen wesentliches Arbeitsprinzip von jeher die Befragung solcher Strukturen oder Konzepte ist, ordnet aber die archivischen und narrativen Elemente in seinem 2012 entstandenen Projekt „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy¹⁰⁰ grundlegend neu und problematisiert dadurch nicht nur die eingeübten Erwartungshaltungen und Konsumgewohnheiten, sondern auch die gängigen Mechanismen von Autorschaft, Originalität und kuratorischer Kontrolle, wie sie im kunsthistorischen und musealen Handeln angewendet werden vgl. Hantelmann 2007, 2016; Spies 2020.

Eine der im Rahmen des Projekts *Verzeichnungen* durchgeführten Fallstudien bezog sich daher auf das choreografische Ausstellungsprojekt „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy. In der vergleichenden Zusammenschau der vielfältigen Unternehmungen zu „Performance und Museum“ der letzten Jahre¹⁰¹ fiel die Wahl auf dieses iterative Format, weil in „*Retrospective*“ eine komplexe Konzeption zum Ausdruck kommt, die sowohl museale wie aufführungstheoretische Vorstellungen und Gewohnheiten problematisiert. Die aufgeworfenen Fragen betreffen zentrale Punkte der aktuellen Diskussion wie etwa das Verhältnis von materiell zu immateriell Barbéris 2015; *Pour un atlas des figures* 2018 und von Verkörperung zu Archivierung bzw. körperlich disponierten Erinnerungs- und Externalisierungsformen sowie von musealem versus theatralem Display siehe insbesondere Lavoie-Marcus 2015; Bourdot und Giguère 2015; Formis 2013; Copeland und Pellegrin 2013.

„*Retrospective*“ konnte im Rahmen des Forschungsprojekts aus logistischen Gründen nur an drei Stationen direkt begleitet und beobachtet werden, nämlich in Barcelona (2012), Rennes (2012) und Hamburg (2013).¹⁰² Hier war es möglich, an mehreren Tagen die Ausstellung zu besuchen, mit Beteiligten zu sprechen sowie inhaltliche und konzeptionelle Fragen zu klären. Darüber hinaus wurden die Rezeption ausgewertet sowie vorbereitende Materialien konsultiert, so insbesondere eine Folge von Interviews von Xavier Le Roy mit Bojana Cvejić, deren Transkription in der viersprachigen Ausstellungsbrochure der Fundació Antoni Tàpies publiziert worden ist und deren Videoaufzeichnungen dem Forschungsteam vorliegen.¹⁰³ Auf diese wird in eigener Übersetzung zurückgegriffen, da die veröffentlichten Verschriftungen¹⁰⁴ vom Wortlaut abweichen. Aber auch Pressepublikationen sowie Archivmaterial verschiedener Institutionen wurden herangezogen. Die Ergebnisse sind daher vor allem qualitativ generiert und beziehen sich auf die ersten drei Ausgaben sowie die Vorbereitungsphase 2011.¹⁰⁵

100 Für das Projekt gibt es Titel in katalanischer, spanischer, französischer, portugiesischer und englischer Sprache. Unter einer deutschsprachigen Betitelung ist es bislang nicht realisiert worden; die erste deutsche Station in Hamburg 2013 trug den englischen Titel „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy. Der Einfachheit halber wird im Folgenden der englische Titel verwendet, und zwar in der verkürzten Form „*Retrospective*“.

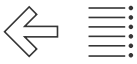
101 Siehe hierzu etwa Guénard 2019; Hudon 2018; Franko und Lepecki 2014; Lista 2014.

102 Die vollständige Auflistung aller Stationen ist am Schluss dieses Kapitels nachgewiesen. Die Fassung in Berlin (24. August bis 08. September 2019) lag außerhalb des Untersuchungszeitraums.

103 Die Videos waren einzusehen auf www.digitaler-atlas-tanz.de. Die Website, ursprünglich getragen von der Akademie der Künste, Berlin, wurde mittlerweile vom Internationalen Theaterinstitut Deutschland übernommen und abgeschaltet. Die vorliegenden MP4-Dateien sind bezeichnet: 012011-11-06-Interview-Retrospective#1bis-Bojana-Xavier_SD.mp4, 44:39 Minuten; 022011-10-29-retrospective#2-interview-Bojana-Xavier_SD.mp4, 1 Stunde 18 Minuten. Sie werden im Folgenden zitiert als „#1: (Minute)“ und „#2: (Minute)“.

104 Teile der Gespräche, die in englischer Sprache geführt worden sind, finden sich in den Ausstellungsbroschüren von Barcelona (2012, englisch) sowie Rennes (2012) und in Cvejić 2014, aber dort jeweils in französischer Übersetzung.

105 Gemeint ist hier vor allem ein Workshop unter dem Titel „*Retrospective as mode of Production*“ beim Vienna International Dance Festival ImPulsTanz 2011 (Evans 2011).



Auf der Website von Xavier Le Roy findet man folgende Kurzbeschreibung zu „Retrospektive“:

„Retrospective is an exhibition involving 6 performers unfolding in 3 gallery spaces. Each edition is created with local artists and produced by the museum inviting the work.“¹⁰⁶

Eine ausführlichere Beschreibung lautet:

„‘Retrospective’ by Xavier Le Roy is an exhibition conceived as a choreography of actions that will be carried out by performers for the duration of the exhibition. These actions will compose situations that inquire into various experiences about how we use, consume or produce time.

This exhibition employs retrospective as a mode of production rather than aiming to show the development of an artist’s work over a period of time. It seeks to recast the material from the solo choreographies in situations with live actions where the apparatuses of the theater performance and the museum exhibition intersect. Based on solo works by Xavier Le Roy created between 1994 and 2010, the work unfolds in three time axes: the duration of the visit composed by each visitor, the daily basis of labor time of 16 performers and the time of the growth of a new composition during the length of the exhibition.“¹⁰⁷

Im Kern des Projekts stehen also zwei Aspekte: 1) die Durchführung in einem Museumskontext und 2) die Beteiligung von wechselnden Performer:innen aus den jeweiligen lokalen Kontexten. Thema der Ausstellung sind die Soloarbeiten von Xavier Le Roy. Jedoch geht es gerade nicht darum, diese Soloarbeiten in voller Länge über eine institutionell definierte Zeitspanne hinweg zu zeigen bzw. aufzuführen und dadurch die Identität zwischen Originalfassung und einstudierter Fassung zu behaupten oder zu problematisieren. Vielmehr konzentriert sich Le Roy auf die Zurichtung des solistischen Materials für den musealen Kontext in Anlehnung an herkömmliche Verfahren der bildenden Kunst. Im Interview erläutert er:

„Im Museum gibt es unterschiedliche Kategorien von Werken, wie etwa Objekte (z. B. Skulpturen) oder Bewegtbilder (z. B. Video-Loops oder Filme, die Anfang und Ende haben und jeweils mit Unterbrechung abgespielt werden) oder auch Installationen, die unterschiedliche Medien verwenden und eher wie ein Loop funktionieren, ohne merkliche Unterbrechung des Ablaufs. In Anlehnung an solche Unterscheidungen habe ich Arbeiten aus meinem Repertoire ausgewählt, und zwar die Solo-Arbeiten.“ #1: 11’11 – 12’30

Nach einem System, das weiter unten näher erläutert wird, erscheinen die Solo-Arbeiten in unterschiedlichen Aggregatzuständen bzw. Kurzformen als in hohem Maße reaktives Ganzes. Zugleich aber werden keine Sekundärquellen ausgestellt, wie etwa Fotografien, Scores oder Handlungsanweisungen, Korrespondenzen oder ähnliche Dokumente. Stattdessen verkörpern die Performer die von Le Roy identifizierten Exponatformen in actu:

106 Website Xavier Le Roy (www.xavierleroy.com – home – biography – 2015), 29.09.2019.

107 Website Xavier Le Roy (www.xavierleroy.com – works – „Retrospective“ – presentation), 26.09.2019.

„Es gibt keine Objekte im engeren Sinn, wie etwa Bilder, Texte oder Videos. Gezeigt werden soll die Arbeit mit Menschen („with people“) und Handlungen („actions“). Die Ausstellung wird mit Menschen („people“) entwickelt und realisiert.“ #1: 9'55 – 10'35

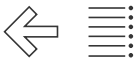
Damit stellt Le Roy in seinem Projekt zwei Regimes einander gegenüber: Im Theaterraum bzw. in einer Bühnensituation wird alles durch die Dauer („duration“) strukturiert, die Dauer selbst ist die Struktur oder Organisationsform und „okkupiert“ die Situation #1: 4'30 – 5'00. Eine Ausstellung dagegen ist im Wesentlichen unkontrolliert hinsichtlich der Zeit bzw. der Dauer. Das Museum zeigt Werke, die bereits geschaffen sind und in genau dieser Form ansichtig werden. Zudem ist es möglich, mehrere Werke gleichzeitig und im selben Raum zu zeigen. Dieser Aspekt ist für die darstellenden Künste ausgeschlossen. Insofern kollidieren die Konventionen des Museums (der bildenden Kunst) und des Theaters gerade mit Blick auf eine Retrospektive zu choreografischen Inhalten.

Die Herausforderung bestand also darin, eine Retrospektive im Theater zu veranstalten und die räumlichen und zeitlichen Verhältnisse entsprechend zu organisieren. Es ging darum, Formen der Präsentation zu finden, die ins Museum passen und gleichzeitig die Aufführung ermöglichen – eine Transformation („ways of transformation“) #1: 7'40.

„Vor diesem Hintergrund schien es evident, dass die choreografischen Werke nicht als solche („how they are“) gezeigt werden können. Vielmehr war eine geeignete Form der Transformation, der Umwandlung nötig, um beiden Regimes gerecht werden zu können. Daher entstand die Idee, ‚retrospective as a mode of production‘ einzusetzen, anstatt die ‚alten Werke‘ in einem Raum der bildenden Kunst aufzuführen.“ #1: 8'01 – 8'50

Hier kommt der Aufführungsaspekt ins Spiel, der grundlegend für die Konzeption zu „*Retrospective*“ ist. Denn neben der spezifischen, auf ihre Transformierbarkeit gerichteten Auswahl der Exponate ist die auf das Publikum bezogene zeitliche und agentielle Struktur der Ausstellung entscheidend: Alle Elemente der Ausstellung reagieren auf das Hinzutreten von Museumsbesucher:innen; und alle Performer:innen präsentieren innerhalb eines fixen Schemas ihre eigene, subjektive Retrospektive – sie werden zu Ko-Autoren oder auch zu subjektiven Filtern des ausgestellten Materials.¹⁰⁸ Diese Subjektivierung erfolgt nicht nolens volens – weil jede Aufführung sich von der anderen unterscheidet und jeder Körper sich anders darstellt –, sondern ihrerseits wieder auktorial: Le Roy wollte die Transformation, die Veränderung, die Anpassung und das Performative unmittelbar in die Ausstellung integrieren, die damit vom klassischen Format der Retrospektive substanziell abweicht.

108 Diese Beteiligung der Akteur:innen im Sinne einer Ermächtigung wird von mehreren Teilnehmer:innen ausdrücklich hervorgehoben; siehe insbesondere Cordeiro 2014, Evans 2014 sowie Pérez Galí 2014.



„Ausgestellt“ werden nämlich nur bestimmte emblematische Bewegungsabläufe und -figuren, die nach einem festgelegten, wenn man so will, choreografischen Schema ähnlich den Bildern einer Ausstellung mit Angabe von Entstehungsjahr und besonderer Ausleuchtung gezeigt werden. Zugleich aber obliegt es jeder/jedem Mitwirkenden, der/dem Besucher:in „seine“ Retrospektive zu erläutern. In direkt an einzelne Besucher:innen oder Besuchergruppen adressierten Gesprächen rahmt die/der Akteur:in den gezeigten Werkausschnitt mit historischen Angaben zu Titel und Autor sowie Erläuterungen zu seinem eigenen künstlerischen Projekt, der Lebenssituation im Jahr der Uraufführung, mit der Wirkung, die das Stück beim erstmaligen Sehen hatte, und ähnlichen biografischen Daten.

„Aus den oben genannten drei Kategorien von Werken habe ich die verfügbaren Räume bespielt. Im ersten Raum ging es um Repräsentation und Display. Hier werden drei Arten von Handlungen, im Sinne von ‚Aktionen‘, eingesetzt: ‚Objekte‘, die Immobilität darstellen: Sie sind immer anwesend. Auch ‚Loops‘ sind immer anwesend, weil sie unablässig wiederholt werden und eine Dauer darstellen. Für meine Zwecke sind das 40 bis 60 Sekunden. Schließlich gibt es Vorgänge, die sich ‚in der Zeit entfalten‘, die Anfang und Ende haben. Sie sind linear und narrativ. Jeder Performer wird seine eigene Retrospektive meiner Arbeit entwickeln. Das greift das Format von *Product of Circumstances* auf: reden und handeln. Es geht hier darum, sich dem Besucher zuzuwenden. Dabei beginnt der Performer mit einem von ihm ausgewählten Loop [also einer Bewegungssequenz aus einem Solo, Anm. F. A. Cramer] und geht dann über zu einer biografischen Ausführung. Der Besucher ist also von drei unterschiedlichen Aktionsformen von drei unterschiedlichen Performern und drei unterschiedlichen Bezügen zur Zeit umringt.“ #1: 15'12 – 19:41

Hinweisschild Ausgabe Rennes, November 2012. Foto privat



Für diese Struktur werden drei Säle benötigt: der eigentliche Ausstellungsraum, der Dokumentationsraum und der Arbeitsraum. Im Ausstellungsraum werden die Exponate präsentiert, im Dokumentationsraum stehen Videos der verwendeten Solo-Arbeiten und anderes Informationsmaterial zur Verfügung,¹⁰⁹ im Arbeitsraum bereiten sich die Performer auf ihren nächsten Einsatz vor. In diesem Raum können sie Bewegungsabläufe einstudieren, aber auch Gespräche mit Besuchern führen, ihre eigene Retrospektive überarbeiten oder sich einen Moment ausruhen. Die Räume sind im Idealfall nicht durch starke architektonische Trennungen definiert, sondern eher durch ihre sichtbar unterschiedlichen Funktionalitäten. Je nach Museum kann auf diese Weise die „*Retrospective*“ von anderen Themensälen aus sichtbar sein, wie etwa in Hamburg, wo zeitgleich eine Maria-Lassnig-Retrospektive gezeigt wurde, oder in Barcelona: Dort waren in der offenen Galerie des ersten Stocks, dem nicht von „*Retrospective*“ genutzten Ausstellungsbereich, Werke Antoni Tàpies' zu sehen.

109 An mehreren Computerarbeitsplätzen können Stückaufzeichnungen, Texte, Interviews, Rezensionen und „Probenmaterial“ aufgerufen werden. So wird dem Grundsatz nach größtmögliche Transparenz geschaffen, weil alle Quellen und damit alle Varianzen offengelegt sind.

110 Das Musée de la danse war eigentlich das Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) unter der Leitung von Boris Charmatz (2009 bis 2018).

Die institutionelle Unterstützung war unterschiedlich. Während die Fundació Antoni Tàpies als auftraggebendes und produzierendes Museum umfangreiche Maßnahmen zur Öffentlichkeitsarbeit unternahm – Plakate im Stadtraum, Banner am Museumseingang, öffentliche Führungen, museumspädagogische Programme, aktive Website –, stellten die Deichtorhallen in Hamburg ihre Räume gleichsam für ein Gastspiel zur Verfügung. Die Öffentlichkeitsarbeit oblag dem einladenden und koproduzierenden Sommerfestival des Kulturträgers Kampnagel. In Rennes fand die „*Retrospective*“ im Rahmen eines jährlichen Theaterfestivals namens *Mettre en scène* statt und war dementsprechend Teil der stadtweiten Öffentlichkeitsarbeit. Die Ausstellung benötigt wie bereits erwähnt drei distinkte Räumlichkeiten, die je nach architektonischer Gegebenheit unterschiedlich umgesetzt wurden: In Barcelona stand der zentrale Ausstellungssaal im Souterrain mit ebenerdig umlaufender Galerie zur Verfügung, außerdem ein kabinettähnlicher Raum vor dem Treppenhaus zum Untergeschoss, wo zusätzlich ein lichtloser Seitenraum genutzt wurde, sodann der Arbeitsbereich der Tänzer:innen, in dem auch die Archivquellen (insbesondere die Sichtplätze zur Konsultierung aller Aufzeichnungen der verwendeten und ausgestellten Soloarbeiten) integriert waren. In Rennes war das Foyer im innerstädtischen Gebäude des Musée de la danse¹¹⁰ der Eingangsbereich, von dem der Archivbereich abgeteilt war; der Ausstellungsteil war im großen Studio eingerichtet, zu dem man zwei Eingangstüren benutzen konnte. Insofern war der Museumskontext hier nur simuliert. Hamburg bot zwei ineinander übergehende Ausstellungssäle, die durch Blickachsen mit dem Hauptsaal verbunden waren. Ferner waren noch ein Rückzugszimmer für die Tänzer:innen eingerichtet sowie im Durchgang dorthin die Sichtplätze. Die Besuche fanden zeitlich gebündelt statt, in Barcelona insgesamt dreimal im Zeitraum einer Woche, in Rennes zweimal während eines Wochenendes. In Hamburg konnte eine Probe besucht werden, und es erfolgten zwei Besuche während der regulären Öffnungszeit; zwischen beiden Besuchen lagen ca. drei Wochen.

„Retrospective“: Zur Struktur

Wichtig ist in der Gesamtanlage des Projekts „*Retrospective*“ neben der Multiplizierung des Materials durch die Vielzahl an einzelnen Aneignungen durch die beteiligten Performer:innen auch der Umgang mit den Besuchern. Diesen obliegt es, im Rahmen ihres Ausstellungsbesuches die Struktur und Funktionsweise selbst zu verstehen bzw. sie zu erkunden. Verschiedene Kommentatoren haben diese selbstorganisierende Struktur und Funktionsweise beschrieben.¹¹¹ Xavier Le Roy selbst beschrieb das Format im Vorfeld:

„Der Ablauf ist so festgelegt, dass jedes Mal, wenn ein neuer Besucher den Saal betritt, dieser erst einmal geräumt wird, die Performer also den Saal verlassen. Wenn sie wieder zurückkommen, wobei sie stets ihren Standort ändern, zeigen sie zunächst Objekte und Loops. Das ist sicher auch ein choreographischer Aspekt des Projekts.“ #1: 19'59 – 21'03

111 So etwa Bishop 2014; Wavelet 2014; Cramer 2013.

Ausstellungsansicht Barcelona, Februar 2012 © Fundació Antoni Tàpies, Lluís Bover, Lizenz CC BY-NC-SA



„Ausgestellt“ werden Bewegungsabläufe und -figuren, die nach einem bestimmten Ablauf im Rahmen der Schau immer wieder von vier wechselnden Darsteller:innen aktualisiert werden. Diese Aktualisierung erfolgt jeweils, wenn neue Besucher:innen den Ausstellungsraum betreten. Die vier Akteur:innen verlassen zunächst eilig den Saal, um gleich darauf zurückzukehren und die genannten Ausstellungsobjekte anzukündigen und auszuführen. Für die „eigene“ Retrospektive werden Besucher:innen oder Besuchergruppen in Gespräche verwickelt, bei denen die Künstler den gezeigten

Werkausschnitt mit Angaben zu ihrem eigenen künstlerischen Projekt, mit der Lebenssituation im Jahr der Uraufführung, mit der Wirkung, die das Stück beim erstmaligen Sehen hatte, und ähnlichen Rahmendaten ergänzen. In der Begrüßung wird erläutert, dass die/der Künstler:in nunmehr „seine Retrospektive der Soloarbeiten von Xavier Le Roy“ vorstellt. Betritt wiederum ein neuer Besucher den Saal, werden die Gespräche abgebrochen und der Ablauf beginnt von Neuem. Nur eine/r der Tänzer:innen führt das Gespräch zu Ende, verweist auf die bereitliegenden Dokumentationsmaterialien im Nebenraum und erstarrt dann in seiner Bewegung, bis ein neuer Besucher den Saal betritt.

„Die Aktionen, die Handlungen werden den Raum füllen. Die Darsteller verlassen den Saal, kommen dann zurück und ‚bestücken‘ den Raum, je nach Eintreffen neuer Besucher. Durch die Wiederholung bestimmter Handlungen entsteht Akkumulation, und auch durch die Interaktionen zwischen Performern und Besuchern.“ #2:7

Dieser Ablauf wird jeweils von vier Tänzer:innen befolgt. Die Positionen für die einzelnen Exponate sind festgelegt, doch wechseln nach einem Rotationsprinzip die Positionen der Tänzer:innen. Stellt man sich mit Claire Bishop ^{Bishop 2014} die Anordnung wie das Ziffernblatt einer Uhr vor, so sind jeweils auf den Positionen 12 Uhr, 3 Uhr, 6 Uhr und 9 Uhr folgende Exponate bzw. Exponat-Typen zu sehen:

- Pose (Skulptur), also unbewegtes Bewegungsbild, aber von hohem, man könnte sagen, ikonischem Wiedererkennungswert; Beispiel: *Self Unfinished*
- Bewegungssequenz aus einem Solo als Loop; Beispiel: *Le Sacre du printemps*
- Bewegungssequenz, die dann in die ‚eigene Retrospektive‘ mündet
- Bewegungssequenz, die dann in eine ‚angefangene Retrospektive‘ übergeht.

Ausstellungsansicht Hamburg, August 2013. Foto privat





112 Siehe das bereits zitierte Interview #1: „Das greift das Format von *Product of Circumstances* auf: reden und handeln.“ (#1: 19'41)

Die beiden unterschiedlichen Typen von „vollständiger“ und „angefangener“ Retrospektive seien hier der Einfachheit halber R1 und R2 genannt. R1 läuft auch dann weiter, wenn neue Besucher:innen kommen, R2 wird in diesem Fall abgebrochen, mit dem kleinen Hinweis: „Wir müssen neue Besucher begrüßen.“ R1 verharrt nach seiner Präsentation in einer Pose, bis ein neuer Besucher eintritt. Die individuellen Retrospektiven selbst sind kompositorisch, inhaltlich und auch in Bezug auf die Dauer mit Le Roy durchgearbeitet, ebenso wie die Einstudierung der Loops aus den Soloarbeiten von Le Roy begleitet und gegebenenfalls korrigiert wird. Diese je eigenen Retrospektiven beziehen sich ihrerseits auf das Solo *Product of Circumstances* von 1999 und das darin entwickelte Format der Lecture Performance.¹¹²

Das beschriebene Schema reagiert mit der Ausnahme von R1 immer auf das Eintreffen neuer Besucher:innen. Sobald jemand den Saal betritt, beenden alle vier – bzw. drei – Akteur:innen ihre aktuelle Position, stürmen aus dem Saal und kommen dann in einem festgelegten Loop zurück, nämlich einer Passage aus dem Solo *Giszele*, das Le Roy 2001 für Eszter Salamon erarbeitet hat: auf allen Vieren, dann immer weiter aufgerichtet – vom Primaten zum Menschen. Dabei stellen sich die Performer rings um den Neuankömmling auf. Jeder sagt eine Jahreszahl, geht sodann langsam rückwärts (Material aus dem Solo *Self Unfinished* von 1998) bis an den ihm zugewiesenen Ort (die Uhrzeiten auf dem Ziffernblatt) und beginnt das

zur Jahreszahl passende Stück zu repräsentieren, und zwar entweder als Skulptur oder als Loop oder als Anfangspunkt einer „eigenen Retrospektive“, im oben beschriebenen Modus. Die verwendeten Soloarbeiten sind

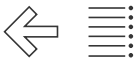
- 1994 — *Narcisse Flip*
- 1998 — *Self Unfinished*
- 1999 — *Product of Circumstances*
- 2001 — *Giszelle*
- 2007 — *Le Sacre du printemps*
- 2009 — *Product of Other Circumstances*
- 2014 — *Untitled 2014*

Ausstellungsansicht Rennes, November 2012: Aktualisierung von *Self Unfinished*. Foto privat



Ausstellungsansicht Rennes, November 2012: Abschlusspose einer „eigenen Retrospektive“. Foto privat





Es werden mit späteren Versionen auch neuere Arbeiten von Le Roy aufgenommen, so etwa *Untitled 2014*. Alle Akteur:innen beherrschen alle Stücke, entscheiden aber selbst, welche sie wann verwenden. Dabei gilt nur die Richtlinie, dass nicht alle gleichzeitig dasselbe Jahr wählen dürfen und nicht zweimal hintereinander dieselbe Konstellation anbieten. Ansonsten entscheiden Geschmack und Vorliebe der Performer:innen über die je aktuelle Auswahl. Für die Retrospektiven R1 und R2 können die Anfangsstücke sich ändern, die Festlegung bleibt den Akteur:innen überlassen. In den bereits zitierten Gesprächen erläutert Le Roy zu diesem partitur-ähnlichen Schema:

„Es gibt genug Anhaltspunkte, diese Organisation zu verstehen und deutlich zu machen, dass sich die Anordnung immer verändert. Diese Veränderung ist Teil des Projekts, ist ihr inhärent, ebenso wie die Notwendigkeit, sich darin zu orientieren. Mein Wunsch ist es, so wenig wie möglich erklären und erläutern zu müssen. Andererseits geht es auch nicht um Geheimniskrämerei oder Verwirrspiele – aber die Ausstellung wird nun mal von Performern gezeigt. Ein Minimum an Beschreibung und Erklärung braucht es also – das entspricht ja auch den Gepflogenheiten im Museum. Aber im Ausstellungsraum selbst werden keine Erklärungstafeln oder Schilder angebracht.“ #1: 33'12 – 37'30

„Ich möchte den Besucher nicht choreografieren; es soll kein Parcours oder festgelegter Rundgang entstehen. Ich denke die Ausstellung aber als Choreografie und versuche, sie als Einheit zu konzipieren.“ #2: 8'45 – 9'55

„Und auch wenn das Projekt durch seine einzelnen Elemente kumulativ angelegt ist, kann der Besucher doch nur ‚kurz hineinschauen‘, einen flüchtigen Eindruck bekommen. Es geht nicht um eine zwei Monate währende Choreografie, ein Gesamtwerk in der Zeit.“ #2: 12'10 ff.

Die choreografische Funktionsweise ist damit ebenfalls vervielfacht. Es gibt räumliche, inhaltliche und ästhetische Festlegungen; innerhalb dieser Festlegungen aber besteht ein hohes Maß an Varianz. Die Besucher:innen haben dabei auch selbst eine generative Rolle, ihre Anwesenheit wirkt sich unmittelbar aus auf das Gesamtbild. Damit wird das Aus-Stellen als Regime des Zeitlosen unterlaufen vgl. Hantelmann 2016 ohne dass ein partizipatives Element im eigentlichen Sinne eingeführt würde. Denn es geht nicht um ‚Mitmachen‘, sondern um die für das Verstehen des Systems nötige Aufmerksamkeit.

Indem der Künstler somit eine Retrospektive nicht „über“ Xavier Le Roy anbietet, sondern „von“ (im Sinne von „durch“ oder „mit“) Xavier Le Roy, wird der historisierende Außenblick relativiert und der kuratorisch-deterministische Zugriff in Frage gestellt. Denn es geht nicht um eine Präsentation von ‚Werken‘, aus denen bestimmte Elemente ablesbar werden (wie etwa eine ‚Entwicklung‘ oder ein ‚Personalstil‘), sondern um die Konfiguration eines neuen Werks, welches sich indessen aus wiedererkennbaren Elementen speist. Das retrospektive Material des Künstlers Xavier Le Roy wird radikal subjektiviert in der Aneignung durch die Akteur:innen der Retrospektive.

Deren Anlage und Konzeption allerdings ist sehr wohl „von“ Xavier Le Roy.¹¹³ Insofern verbindet „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy das Format der auf lange Zeiträume hin angelegten Präsentation von ‚eigenem‘ Werkmaterial mit der prozessbasierten und iterativ angelegten Arbeitsform des Choreografischen. Retrospektive wird daher ebenso zu einer Arbeitsform für andere Künstler, wie es auch eine Arbeitsform des Künstlers selbst ist, der Ergebnisse von mehr als 20 Jahren choreografischen Schaffens zusammenfasst. Das ursprüngliche Werk-Corpus, nämlich die Solo-Arbeiten von Xavier Le Roy, wird indessen nicht monumentalisiert, sondern aktiviert und in seiner musealen Erscheinungsweise erst ermöglicht, indem der Autor hinter die je konkreten Anverwandlungen zurücktritt. Das Fragmentierte der Wahrnehmung spiegelt sich in der Fragmentierung des Displays. Zwar handelt die „*Retrospective*“ von Xavier Le Roy, aber wir haben es immer nur mit wechselnden, poly-auktorialen Arrangements zu tun.

Dabei sind selbstredend starke kuratorische und eben auch auktoriale Setzungen im Spiel, etwa in der Wahl der Ausschnitte bzw. Tanzsequenzen, die überhaupt gezeigt werden. Was sich aber der eigentlich auktorialen Kontrolle, zumindest dem Grundsatz nach, entzieht, ist die Übertragung samt aller damit verbundenen Änderungen der Werkausschnitte von Xavier Le Roy an die mitwirkenden Tänzer:innen. Sie personalisieren oder subjektivieren das ‚Quellmaterial‘ zu einem neuen Stück. Das bleibt zwar Teil des Gesamtvorhabens „*Retrospective*“, hat aber einen anderen Status als etwa die bereitgestellten (historischen) Videoaufzeichnungen, die Live-Aufführungen¹¹⁴ oder die schriftlichen Quellen auf den digitalen Leseplätzen.

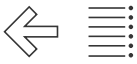
113 Zur sprachlichen Nuancierung zwischen „de“ und „par“ Xavier Le Roy im französischen Titel siehe Amalvi 2012. Die Unterscheidung im Englischen wäre „by“ und „of“; im Deutschen ist der Unterschied weniger deutlich zu markieren, am ehesten entspräche „Retrospektive über“ und „Retrospektive von Xavier Le Roy“. Allerdings wurden die bislang einzigen Versionen in Deutschland, nämlich in den Hamburger Deichtorhallen 2013 und dem Museum für Gegenwart – Berlin 2019, auch gar nicht Deutsch betitelt, sondern trugen den englischen Namen „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy. Die allererste Version in Barcelona hieß „*Retrospectiva*“ por Xavier Le Roy, im katalanischen Titel „*Retrospectiva*“ de Xavier Le Roy. Dass der generische Name Retrospektive nur in Anführungszeichen verwendet wird, verweist explizit auf diese subversive Auslegung und Anwendung des Formats.

114 Im Rahmen mehrerer Ausgaben von „*Retrospective*“ waren Aufführungen im Rahmenprogramm vorgesehen; siehe hierzu die Übersicht am Schluss dieses Kapitels.

Artefakt und Bewegung

Mit den bisherigen Konzepten zur Beschreibung und Diskursivierung von bewegungsbasierter Kunst lässt sich ein Projekt wie „*Retrospektive*“ in seinen Funktionen und Besonderheiten nicht mehr adäquat beschreiben. In der untersuchten Anordnung von Xavier Le Roys Projekt geht es nämlich zentral um die Frage, ob Flüchtigkeit und Einmaligkeit, Personengebundenheit auch, tatsächlich so essenzielle Bestandteile der Kunstform sind, wie es insbesondere die Tanzgeschichte behauptet und seit Peggy Phelans Aufsatz von 1993^{Phelan 1993} auch für den Bereich der Performance als gegeben annimmt.

Gehen wir stattdessen von der Feststellung aus, dass körperbasierte Aufführungskünste ebenso mit Artefakten befasst sind wie ausstellungsbasierte



Genres, und erweitern wir den Begriff des Artefakts – durchaus im Sinne seiner primären Bedeutung als Status des Gemachten, des Verfügbaren, dessen, was gelesen oder verstanden werden kann vgl. Franz und Berr 2017¹¹⁵ – um den der Bewegung, wird deutlich, dass der bloße Bewegungsaspekt zur Sonderstellung des Tanzes und verwandter Kunstformen nicht hinreicht. Denn es müsste begründet werden, ob es eigentlich stimmt, dass Bewegungsartefakte derart einzigartig und ontologisch unfassbar sind, wie landläufig angenommen.

Als Bewegungsartefakte werden hier solche Gestaltungen von Bewegung bezeichnet, die nach künstlerischen (d. i. choreografischen, bildnerischen, installativen) Vorgaben entstehen und einen spezifischen Aussagewillen bzw. Bedeutungsakt darstellen; dabei ist nicht notwendig an Expressionismus gedacht, sondern im allgemeineren Sinne an die Hervorbringung von strukturierter Bedeutung mit dem Mittel der Bewegung. Die Unterscheidung zwischen künstlerischer und nicht-künstlerischer Bewegung ist gerade in Tanz und Performance des 20. Jahrhunderts ständiges Thema, so dass „Artefakt“ nicht unbedingt nur als schöpferische oder intentionale Kunstbewegung aufgefasst werden kann; vielmehr sind auch Alltags-Bewegungen artifiziert und werden in dieser Eigenschaft vor allem im Postmodern Dance verwendet (als „pedestrian movement“¹¹⁶), und zwar in Abgrenzung zur virtuos, technisch geprägten Kunstdance-Bewegung.¹¹⁷ In weitergehendem Verständnis diskutiert auch Barbara Formis diese Frage in ihrem Buch *Esthétique du geste ordinaire* Formis 2010: Lassen sich Kunst und Leben bzw. Nicht-Kunst philosophisch überhaupt scharf voneinander abgrenzen?¹¹⁸

Doch reicht diese Betrachtungsweise auch schon weit ins 19. Jahrhundert zurück: So wird etwa das Gehen um 1830 als Forschungsgegenstand entdeckt.¹¹⁹ Untersucht wurde die Frage, wie viel Anteil die bloße Mechanik hat und was der individuelle Einfluss des einzelnen Körpers ist, wie weit also die Physiologie, die Psychologie und die Mechanik das Erscheinungsbild des Gehens beeinflussen und dann auch manipulierbar machen. Die Gangforschung kann als ein Fallbeispiel dafür gelten, wie selbst vermeintlich organische bzw. naturgegebene Bewegungsabläufe und Lebenstätigkeiten des Menschen Gegenstand eingehender Befragungen als Artefakte werden. Bekannt ist auch der einflussreiche Aufsatz von Marcel Mauss über „Die Techniken des Körpers“ Mauss 1936. Er spricht eher über den Zusammenhang von gesellschaftlicher Konditionierung und körperlicher Erscheinung. Doch ist der Technikbegriff gerade im zeitgenössischen Tanz zu besonderen Ehren gekommen, und zwar im Sinne immaterieller Artefakte. Es ist der zeitgenössischen Tanzpraxis um Zustände zu tun, die durch körperliches Handeln erreicht oder jedenfalls untersucht werden sollen: „Präsenz“, „Aura“, „Durchlässigkeit“, „Bewusstheit durch Bewegung“, „somatisches Arbeiten“ sind Oberbegriffe vgl. Diehl und Lampert 2011, „Experiential Anatomy“, „Body Mind Centering“ oder „Klein Technique“ sind konkrete Techniken, die auf besondere „Darstellungsqualitäten“ zielen. In jüngster Zeit gelangt auch jenseits von Trainings- oder Ausbildungskontexten der energetische Aspekt tänzerischer Bewegung in den Fokus zuletzt Huschka und Gronau 2019.

115 Siehe auch das Exzellenz-Cluster der Universität Hamburg *Understanding Written Artefacts*, das seit 2019 läuft (<https://www.written-artefacts.uni-hamburg.de/>, 29.09.2019). Auch soziologisch ist der Begriff des Artefakts in Gebrauch, siehe Göbel 2017.

116 Beispiele hierfür sind Steve Paxton, *Satisfyin' Lover* (1967) oder Lucinda Childs, *Carnation* (1964). Siehe auch Baner 1987.

117 Siehe hierzu aber die Diskussion bei Susan Manning (1986), die zu anderen Schlussfolgerungen kommt.

118 Siehe hierzu auch Formis 2014.

119 Akteure sind vor allem die Gebrüder Weber in Deutschland (Wilhelm und Eduard Weber: *Mechanik der menschlichen Gehwerkzeuge. Eine anatomisch-physiologische Untersuchung*. Göttingen 1836), aber in der zweiten Jahrhunderthälfte auch die bekannteren Eadward Muybridge und Étienne Jules Marey mit ihrer „Chronophotographie“ in den USA oder Guillaume-Benjamin Duchenne mit seiner „Forschungsmanege“ im Bois de Boulogne bei Paris. Ausführlich hierzu Hahn 2015: 27–76. Abschnitt 1, „Mechanik des Augenblicks“.

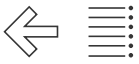
Umgekehrt ist die künstlerische Bewegung in ihrer Gemachtheit – eben als Artefakt – Gegenstand der Forschung, und zwar sowohl im Blick auf Improvisation Lampert 2007 wie auf kollektive und kollaborative bzw. experimentelle Prozesse der Tanzschöpfung Kelter und Skrandies 2016. Unter dem Titel „Bewegungsmaterial“ faltet Timo Skrandies Skrandies 2016 den Begriff der Materialität von Bewegung dergestalt auf, dass Bewegung fast immer eine Intention materialisiert, und diese Intention ist der ‚Auftrag zum Verstehen‘, mithin die Suche nach Deutung und Sinn. Die Gestaltung von Bewegung ist also immer auch die Erzeugung bzw. Produktion von Sinn, der jedoch nicht immer, und im Bereich des zeitgenössischen Tanzes meistens sogar selten, eindeutig und kodifiziert ist. Es geht um ein Aushandeln von Bedeutung zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen Sprachlichkeit und Körperlichkeit, jedoch immer im Medium des Materiellen, im Hier und Jetzt des Leiblichen.

Wenn also Bewegungsprozesse, ob künstlerische oder alltägliche, letztlich immer schon aus Gemachtem entstehen, werden sie auch zu archäologischen, hermeneutischen oder kommunikativen Quellen. Die Intentionalität des Gemachten erlaubt dann zum Beispiel die mediale Transformation, die Aufzeichnung und Dokumentation solcher Bewegungsartefakte, um sie in andere diskursive und auch ästhetische Kontexte zurückzuspeisen. Ohnehin ist historisch betrachtet Bewegungsaufzeichnung immer schon Teil der künstlerischen Praxis gewesen, und so lückenhaft oder unbeholfen Aufzeichnungen im Verlauf der Geschichte auch gewesen sein mögen, so konstitutiv sind sie doch geblieben. Das schließt natürlich die unmittelbare Weitergabe durch Verkörperungsprozesse Lilleike 2016 ebenso ein wie technische Verfahren des Motion Capturing vgl. Motion Bank 2013.

120 Förderprogramm der Kulturstiftung des Bundes in Trägerschaft von Diehl+Ritter gUG, (siehe www.tanzfonds.de). Zum Abschluss der Förderperiode veranstaltete die Akademie der Künste, Berlin, von August bis September 2019 ein umfangreiches ‚Tanzerbe-Festival‘ mit Ausstellung, Publikation, Bühnen- und Diskursprogramm unter dem Titel *Was der Körper erinnert. Zur Aktualität des Tanzerbes* (<https://www.adk.de/de/projekte/2019/tanzerbe/gesamtprogramm.htm>, 24.09.2019); siehe auch Odenthal 2019.

Artefakt und Erfahrung

Das achtjährige bundesdeutsche Förderprogramm *Tanzfonds Erbe* (2012 bis 2019)¹²⁰ veranschaulichte mit seinen etwa 60 geförderten künstlerischen und dokumentarischen Projekten diese Verschränkung unterschiedlichster Verfahren zur Rekonstitution und Wiederaneignung von historischen Bewegungsartefakten. Die Form choreografischer Werke in der Zeit bleibt zwar ein letztlich ungelöstes Problem beziehungsweise eine nie abgeschlossene Aufgabe Ritter und Cramer 2019. Das führt aber – positiv gewendet – zu der Einsicht, dass die Geschichte des Tanzes nicht mehr ohne weiteres bloß als Geschichte von kanonischen Werken diskutiert werden kann. Vielmehr sind die vielschichtigen Prozesse der Aneignung und der Auswahl



Anfangspunkt von archäologischen, ontologischen und hermeneutischen Befragungen. Sie akzeptieren nicht mehr länger die Existenz von Werken als überzeitliche Offenbarung, sondern situieren sie in der Zeitlichkeit selbst. *Tanzfonds Erbe* hat gezeigt, wie diese komplexen vergangenen Erlebnisse für neue Körper, neues Publikum, neue Erfahrungen zugänglich werden können. Besonders das Element des Erlebens als unstoffliche Hülle der Erscheinungen bietet immer Anlass, sich dem iterativen Charakter des Tanzwerks zu stellen, ist doch letzten Endes nicht die Form vergänglich, sondern die Wirkung, die es auf die Betrachterin, den Betrachter ausübt.

Drei Ebenen lassen sich beschreiben, auf denen Bewegung auch über ihren rein performativen Augenblick hinaus mit verschiedenen Arten von Dokumenten in signifizierendem Austausch steht: Erfahrung, Beschreibung und Verknüpfung. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem Sein der Bewegung selbst (als kinetische und kinästhetische Augenblickserfahrung), den aus der Bewegung entstehenden Artefakten (als „Gesten“, „Tanzwerke“ oder „Performances“) und den Interaktionen zwischen Relikten und Dokumenten von gewesener Bewegung vgl. Cramer 2014a; 2014b.

Beide Seiten – Tänzer und Betrachter – haben jeweils nur Zugang zu einem Teil des Ganzen: „Die Aufführung gewährt Einblick nur in einen Bruchteil dessen, was der Tanz ‚eigentlich‘ zu leisten vermag.“ Pouillaude 2008: 28 Und mehr noch: In jeder dieser Selbsterfahrungen im Tanz (durch den Tänzer, durch die Zuschauerin) ist zuallererst eine Fremderfahrung enthalten: Das, was ich nicht bin, macht den signifikanten Kern des Bewegungsartefaktes aus. Indem der Tänzer sich der jeweiligen künstlerischen Aufgabe stellt (z. B. dem Erlernen einer Technik, der Ausführung einer Trainingsübung, der Umsetzung einer choreografischen Vorgabe), ist er immer „mit einer Alterität konfrontiert“ Pouillaude 2008: 29. Diese Alterität beschreibt zwar den „Rahmen der Erfahrung“, über die das Bewegungsartefakt sich definiert, nicht aber „die Erfahrungen selbst“ Pouillaude 2008: 29. Diese bleibt in der Praxis verschlossen – der Praxis des Tanzens, der Praxis des Zuschauens, der Praxis der Aufführung. Sie wird daher zum eigentlichen Kern des Werks.

Spricht man demgegenüber von Aufzeichnung oder Archivierung von Bewegungsartefakten, ist in der Regel deren Übertragung in andere Medien als die der Aus- oder der Aufführung gemeint: weg vom agierenden Erlebnis-Körper und dem Ereignis-Moment der Aufführung, stattdessen Bewahrung von beider Sichtbarkeit in abgeleiteten Artefakten als Dokumente. Auch hier geht es zunächst einmal um Entfremdung, um Abspaltung des Phänomens von seinem ursprünglichen Erscheinungsmedium, nämlich der Materialität von Körpern.

Körper und Materialität

Der im Bereich der Bildenden Kunst weit rezipierte und von der Kunstgeschichte längst kanonisierte Künstler Tino Sehgal hat ein umfangreiches Œuvre geschaffen, in dem es, so Dorothea von Hantelmann, „wirklich keine materiellen Objekte mehr“ gebe Hantelmann 2007: 146: „Sehgals Arbeiten stellen die Kunst auf ein neues Fundament. [...] Als Kunstwerke erfüllen sie alle Parameter eines bildenden Kunstwerks, bis auf eine, wesentliche Eigenschaft: seine stoffliche Materialität.“ Hantelmann 2007: 146 Denn Sehgals Werk in Form von Arrangements und geschaffenen Situationen im Ausstellungskontext beruhe einzig auf einem körperlichen Agieren. Es gebe mithin kein ‚objektives‘ Werk mehr, sondern nur noch Interaktionen und Handlungen, die zudem, als unverzichtbarer Vertragsbestandteil und damit merkantile Besonderheit, nicht dokumentiert werden dürfen.¹²¹ Das ist allerdings gar nicht so revolutionär, wie der Kunstmarkt es einschätzt. Nicolas Fourgeaud hat dargelegt, dass die bloße Abwesenheit von schriftlichen oder bildlichen Aufzeichnungen keineswegs bedeute, Sehgals Werke seien in einem Raum jenseits des Reproduzierbaren oder kämen ohne Transfer-Bewegungen aus: „Der Künstler führt vor, dass Performance eine Kunst ist, die sich aufschreiben lässt, [...] auch ohne auf herkömmliche Formen des Dokuments zurückzugreifen.“ Fourgeaud 2015: 64, eigene Übersetzung. Vielmehr etabliere der Künstler:

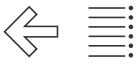
„Einschreibungsmodi, die im Zeitalter des globalisierten Kunstmarktes und der Verschmelzung von Kultur und Ökonomie weit wirkungsvoller sind als Dokumente. [...] Wir schließen uns [...] der gängigen Rezeption seiner Arbeit nicht an, nach der es sich dabei ganz allgemein um eine Kunst der Entmaterialisierung, ja des Immaterialiellen handele.“ Fourgeaud 2015: 56, eigene Übersetzung

So bleibt etwa der auktoriale Status seiner Werke nicht nur unangefochten, sondern wird in besonderer Weise durch die jeweils sprachliche Äußerung affirmiert:

„Sehgal beharrt in aller Deutlichkeit auf seiner Autorschaft und damit auf seiner Macht über das Werk, das er uns anbietet. [...] *This Situation* ist in dieser Hinsicht ein besonders bemerkenswertes Stück, wird doch der Name des Autors am Ende einer jeden Ausführung sehr deutlich ausgerufen, während kein einziges der zahlreichen von den Interpreten verwendeten Zitate einem [Autoren-] Namen zugeordnet wird.“ Fourgeaud 2015: 67, eigene Übersetzung

Zudem verweise die limitierte Zahl an verkauften Exemplaren seiner Situationen auf einen besonders merkantilen Zug: „Dank dieser Kontrolle über die Verbreitung des Werkes bringt Sehgal die Möglichkeit der Fetischisierung und der Aura in die Rezeption zurück. Dadurch profitiert er sowohl von den Vorzügen der Performance wie auch der Zerstreuung [divertissement].“ Fourgeaud 2015: 71, eigene Übersetzung Fourgeauds kritische Einwände verweisen auf die Komplexität der zugrundeliegenden Parameter wie

121 Das Internet ist allerdings voll von unautorisierten Bildern und Filmen, die das Prinzip des Dokumentarischen als auktoriale Domäne ganz neu beleuchten (vgl. Dekker 2018).



„immateriell“, „Live-Darbietung“ oder „Dokument“. Denn die bloße ‚Verwendung‘ von Körpern und Handlungen sagt noch nichts über den materiellen oder immateriellen Status aus. Zudem verstrickt sich Sehgal in die Problematik der „delegated performance“¹²² Bishop 2012, während der auktoriale Eigenanteil der Mitwirkenden in „*Retrospective*“ – wie bereits erläutert – niemals in Frage gestellt oder verwischt wird. In „*Retrospective*“ geht es zwar um die Soloarbeiten von Xavier Le Roy, doch sie werden Teil eines neuen Werks, für dessen Zustandekommen die Autorschaft eines einzigen Künstlers nicht ausreicht.

Eine Ausstellung ist etwas anderes als eine Aufführung. An dieser Schnittstelle siedelt sich das Projekt „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy an. Es gelingt ihm dadurch, das Format Retrospektive einerseits zu bedienen, andererseits aufzubrechen. Dafür wendet er eine weitere Subversion an: Das Monografische, also die Einzeldarstellung des Werks eines Künstlers, löst sich in eine Gruppenarbeit auf, bei der das Medium der behandelten Werke – die Soloarbeiten von Xavier Le Roy – sich wandelt bzw. erweitert oder eigentlich sogar vervielfacht.¹²² Damit stellt er ein Alternativmodell vor für die Ideologie des Einmaligen und Personengebundenen, das gemeinhin mit Arbeiten aus dem Bereich der Tanz- und Performancekunst verbunden wird. Die Soli von Xavier Le Roy werden zwar von ‚anderen Körpern‘ repräsentiert, aber dabei weder rekonstruiert noch einstudiert oder als Ganzes behandelt und sichtbar gemacht. Le Roys „Aufführungs-Objekte“¹²³ werden zu Artefakten, aus denen sich neue Artefakte generieren lassen. Sie sind damit archivisch und generativ zugleich.

In einem adaptierten Format, das Xavier Le Roy im Rahmen der Valeska-Gert-Gastprofessur im Sommersemester 2014 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin durchführte, erwies sich die funktionale Produktivität des Formats „*Retrospektive*“ auch für andere Zusammenhänge, gleichsam erweitert als „mode of production“¹²⁴. Die strategischen Mittel der Auswahl, Aneignung und Subjektivierung vergangener Tanzereignisse (= Stücke) waren dieselben wie bei „*Retrospective*“, aber der Fokus insofern verschoben, als einerseits auch tanzwissenschaftliche Fragestellungen eingearbeitet waren, also solche nach Theoriebildung und Analyseformen, andererseits die Materialien erweitert waren um Werke, die nicht von Xavier Le Roy stammen.¹²⁵ Im Vergleich zu den Museums-Versionen war in dieser Fassung weniger Platz verfügbar und mehrere Teile ereigneten sich gleichzeitig, so dass der Effekt des „Wandelns“ mehr oder weniger entfiel. Die choreografischen Mechanismen waren deshalb schwerer zu erkennen. Zudem war die Abschlusspräsentation im Berliner Radialsystem am 03. und 04. Dezember 2014 zeitlich sehr konzentriert; dadurch war auf wenig Raum viel Publikum anwesend, wodurch die Abläufe im Getümmel verschwammen. Der Duktus der Ausstellung hatte den Rahmenbedingungen gemäß dem Modell der Aufführung Platz machen müssen. So blieben zwar die choreografischen Mittel der Transformation erhalten, nicht aber die Möglichkeit einer ausgedehnten Lektüre und des

122 In dem Bericht eines Teilnehmers am Wiener Workshop 2011 heißt es etwa: „Le Roy was curious to make even more complex this notion of redoing, and suggested that a large portion of the time be spent on creating our own retrospectives, using the timeline of his works as a structure. Furthermore, he constructed these mini-retrospectives using the form of one of his solos, *Product of Circumstances*, which he made in 1999.“ Evans 2011

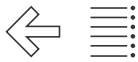
123 Im französischen Sprachraum ist der Begriff des „objet théâtral“ gebräuchlich. Gemeint ist die Aufführung, aber auch die Inszenierung in ihrem Erlebnischarakter, in ihrer sinnlichen Anmutung. Siehe hierzu *far° festival des arts vivants*, atelier d'écriture 2012, Textsammlung: https://far-nyon.ch/assets/Contenu/images_autres/lab/web_AE_2012.pdf, 29.09.2019.

124 „Retrospective as mode of production“ hieß ein vorbereiteter Workshop beim Festival *ImPulsTanz* Wien im Jahr 2011; siehe hierzu auch den Erfahrungsbericht von Ben Evans, späterer Teilnehmer an mehreren Ausgaben von „*Retrospective*“ Evans 2011 sowie Cramer 2013.

125 Das Thema war mit „Exhibition as Choreography/Choreography as Exhibition“ direkt an die Forschungen im Rahmen von „*Retrospective*“ angelehnt, allerdings erweitert um historische Positionen wie beispielsweise *Frühlingsopfer* von Nijinsky, *Hexentanz* von Mary Wigman oder *Accumulations* von Trisha Brown; siehe auch die Master-Thesis von Theresa Schild: *Zwischen Choreographie und Ausstellung: Tanz-Retrospektive(n) in Xavier Le Roys Gastprofessur „Choreography as Exhibition/Exhibition as Choreography“* – 2014, FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 2016.

Sich-Hin-und-Her-Bewegens zwischen einzelnen Ausstellungselementen. Dennoch lässt sich festhalten, dass diese Form der Aneignung von Geschichte bzw. von Werken aus der Geschichte nicht auf einen Künstler beschränkt sein muss; nur hatte Le Roy für „*Retrospective*“ seinerzeit eben von Laurence Russell, Direktorin der Fundació Antoni Tàpies als einladendes Museum, den Vorschlag erhalten, gerade seine eigenen Stücke für einen Ausstellungskontext zu konzipieren.

In Frage steht dabei die ontologische Konstitution der Artefakte im Rahmen des Performativen wie auch der Zusammenhang des Materiellen mit dem Immateriellen; offenbar vollzieht sich eine Neu-Perspektivierung der üblicherweise angenommenen Dichotomie von Stofflich und Unstofflich, Konkret und Abstrakt, Anwesend und Flüchtig. Das „retrospektive Material“ des Künstlers Xavier Le Roy – Bewegungsabläufe und Figuren aus seinem Solo-Werk – wird in „*Retrospective*“ radikal subjektiviert in der Aneignung durch die Akteure der Retrospektive und der akkumulierten Erlebnisse der Besucher:innen. Im Fall von „*Retrospective*“, so lässt sich im Ergebnis der Fallstudie festhalten, wurde der Ansatz gewählt zu klären, welche Transformationen der Körper als Gegebenes und zugleich Gemachtes durchlaufen muss und kann, um zum Medium zu werden, das die „Werke“ bzw. Artefakte bewahrt und repräsentiert. Die Artefakt-Ebenen des künstlerisch agierenden Körpers und des überkörperlich signifizierenden Werks – das Materielle und das Immaterielle – verschmelzen gleichsam. Sowohl die subjektive Präsenz der Aufführung wie auch das Faktische des Gewordenen sind im Medium des Körpers *auf-gehoben*. Die im doppelten Artefakt der Aufführung und der Ausstellung erzeugte ‚Zeitgenossenschaft der Körper‘ ermöglicht die historische Verknüpfung (im Artefakt der Ausstellung). Das historische Quellwerk ist körperlich disponiert und bedarf zu seiner Aktualisierung eines Körpers; der historische Aspekt ist körperlich disponiert, und zwar sowohl in der Aneignung der Solo-Stücke durch die Mitwirkenden wie auch im Gesamtarrangement des Formats Retrospektive, die ihrerseits nur körperlich vorstellig und ansichtig werden kann. Das vermeintlich Passive des Leiblichen, das immer der Formgebung harrt vgl. Apostolou-Hölscher 2015 kann so zum Aktivum der Geschichte werden Cramer 2016; 2017. Es ist diese Vermengung, oder vielleicht eher Verschmelzung, von Artefakt als künstlerischer Bewegungsgestalt und organischer Form des Leibes, in welcher das Eigene der Aufführung wie auch ihre Möglichkeit der Dauer in der Ausstellung je zu suchen ist.



Literatur

- Amalvi, Gilles. „Ceci n'est pas une rétrospective de Xavier Le Roy" par Gilles Amalvi". <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/ceci-n-est-pas-une-retrospective-de-xavier-le-roy-par-gilles-amalvi> (2012), 12.09.2017.
- Apostolou-Hölscher, Stefan. *Vermögende Körper. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik und Biopolitik*. Bielefeld 2015.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Middletown 1987 [1980 Boston]. Besonders Kap.: „The Grand Union: The Presentation of Everyday Life as Dance": 203–218.
- Barbéis, Isabelle (Hg.). *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*. Rennes 2015.
- Bénichou, Anne (Hg.). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon 2015.
- Bishop, Claire. „Delegated performance: Outsourcing Creativity". In: *October*, Nr. 140 / Frühjahr 2012: 91–112.
- Bishop, Claire. „Je ne veux pas de rétrospective". In: *Xavier Le Roy et l'exposition en tant que médium*. In: Bojana Cvejić (Hg.). „*Rétrospective*" par Xavier Le Roy. Dijon 2014: 99–109.
- Bourdot, Elsa und Amélie Giguère. „Les reprises des performances comme entreprises de mémoire. Regard sur des pratiques de musées et d'artistes". In: Anne Bénichou (Hg.). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon 2015: 417–440.
- Bouteloup, Mélanie und Garance Malivel. „Quelle chose de plus qu'une succession de notes". In: Isabelle Barbéis (Hg.). *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*. Rennes 2015: 203–205.
- Brandstetter, Gabriele und Katja Schneider (Hg.). *Sacre 1913/2013 Tanz, Opfer, Kultur*. Freiburg i. Br. u. a. 2017.
- Cordeiro, Volmir. „Entre rage et entraînement: deux morceaux d'expérience à partir de „Rétrospective". In: Bojana Cvejić (Hg.). „*Rétrospective*" par Xavier Le Roy. Dijon 2014: 341–349.
- Cramer, Franz Anton. „Bewegung. Movement". In: Giulia Palladini und Marco Pustianaz (Hg.). *Lexicon for an Affective Archive*. Bristol 2017: 59–62.
- Cramer, Franz Anton. „Zwischenreich. Aller Tanz will Ewigkeit". In: *Jahrbuch TANZ 2016*. Berlin 2016: 92–95.
- Cramer, Franz Anton. „Was vermag das Archiv? Artefakt und Bewegung". In: *MAP #5, Archiv/Prozesse 1*. 2014: <http://www.perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/was-vermag-das-archiv-arte-fakt-und-bewegung>, 22.08.2021.
- Cramer, Franz Anton. „Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial". In: *Dance Research Journal*, Jg. 46 / Nr. 2 / September 2014 [b]: 24–31.
- Cramer, Franz Anton. „Retrospective as mode of production. Zum Werkbegriff in „*Rétrospective*" par Xavier Le Roy". In: *MAP #4, Archiv/Prozesse 1*. 2013: <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/retrospective-as-mode-of-production>, 22.08.2021.
- Cvejić, Bojana (Hg.). „*Rétrospective*" par Xavier Le Roy. Dijon 2014.
- Dekker, Annet. „Enduring Liveness. An Imaginary Retrospective of Tino Sehgal's Constructed Situations". In: *Exhibition Library*. Ausstellungskatalog, Seoul: Seoul Museum of Art 2018.
- Diehl, Ingo und Friederike Lampert (Hg.). *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*. Leipzig 2011.
- Ebeling, Knut. „Die Asche des Archivs". In: Georges Didi-Huberman und Knut Ebeling (Hg.). *Das Archiv brennt*. Berlin 2007: 33–183.
- Evans, Ben. „In Proximity of a Public in Process". In: *The Brooklyn Rail*, 05.09.2011, <http://www.brooklynrail.org/2011/09/dance/in-proximity-of-a-public-in-process>, 24.08.2019.
- Evans, Ben. „Produire une „Rétrospective". In: Bojana Cvejić (Hg.). „*Rétrospective*" par Xavier Le Roy. Dijon 2014: 317–327.
- Formis, Barbara. „Ein Überblick". In: Yvane Chapuis und Franz Anton Cramer (Hg.). *Transfabrik Deutschland/Frankreich. Begegnungen mit zeitgenössischer Bühnenkunst*. München 2014: 71–81.
- Formis, Barbara. „Performance Here and Then". In: Mathieu Copeland und Julie Pellegrin (Hg.). *Choreographing Exhibitions / Chorégraphier l'exposition*. Dijon 2013: 56–69.
- Formis, Barbara. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris 2010.
- Fourgeaud, Nicolas. „Tino Sehgal ou la fable d'une performance sans documents". In: Isabelle Barbéis (Hg.). *L'archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*. Rennes 2015: 63–72.
- Franko, Mark und André Lepecki (Hg.). *Dance and the Museum. Dance Research Journal*. Jg. 46 / Nr. 2 / September 2014.
- Franz, Jürgen H. und Karsten Berr (Hg.). *Welt der Artefakte*. Berlin 2017.
- Fundació Antoni Tàpies (Hg.). „*Rétrospective*" by Xavier Le Roy. Ausstellungsbroschüre 2012 (in katalanischer, französischer, spanischer und englischer Sprache).
- Göbel, Hanna Katharina. „Artefakte". In: Robert Gugutzer u. a. (Hg.). *Handbuch Körpersoziologie*. Wiesbaden 2017: 29–42.
- Guénard, Éloïse. „De la danse au musée au Musée de la danse". In: *Écosystème 2, Danse*. Québec 2019: 35–42.
- Hahn, Daniela. *Epistemologien des Flüchtigen. Bewegungsexperimente in Kunst und Wissenschaft um 1900*. Freiburg i. Br. u. a. 2015.
- Hantelmann, Dorothea von. Interview mit Xavier Le Roy zum Projekt „Still Untitled", Skulpturprojekte Münster 2017. <http://xavierleroy.com/page.php?id=0b2320cac358fd4ef3a8b413ff-5b8e374f42cc4d&lg=en>, 05.09.2019.
- Hantelmann, Dorothea von. „When you mix something, It's Good to Know Your Ingredients: Modes of Addressing and Economies of Attention in the Visual and Performing Arts". In: Barbara Gronau, Matthias von Hartz und Carolin Hochleichter (Hg.). *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*. Berlin 2016: 49–53.
- Hantelmann, Dorothea von. *How to do Things With Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich 2007.
- Hudon, Véronique. „Le détournement du commissariat: l'exposition chorégraphique chez Boris Charmatz et Xavier Le Roy". In: *RACAR Revue d'art Canadienne*, Jg. 43 / Nr. 2 / 2018: 57–72. *What is Critical Curating?*
- Huschka, Sabine und Barbara Gronau (Hg.). *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios*. Bielefeld 2019.
- Kelter, Katharina und Timo Skrandies (Hg.). *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*. Bielefeld 2016.
- Lampert, Friederike. *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld 2007.
- Lavoie-Marcus, Catherine. „De la documentation comme partition: le *parergon* chorégraphique". In: Anne Bénichou (Hg.). *Recréer/Scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon 2015: 71–91.
- Lilleike, Monika. *Hawaiian Hula 'Olapa. Stylized Embodiment, Percussion, and Chanted Oral Poetry*. Bielefeld 2016.
- Manning, Susan Allene. „An American Perspective on Tanztheater". In: *The Drama Review TDR*, Jg. 30 / Nr. 2 / Sommer 1986: 57–79.
- Lista, Marcella. „Play Dead: Dance, museums, and the „Time-Based Arts". In: *Dance Research Journal*, Nr. 46-3 / 2014: 5–23.
- Lista, Marcella. „Xavier Le Roy: A Discipline of the Unknown". In: *Afterall* 33. Sommer 2013: 26–37.
- Mauss, Marcel. „Les techniques du corps". In: *Journal de Psychologie* Nr. 3 und 4 / 15. März 1936.



Motion Bank und The Forsythe Company (Hg.). *Motion Bank. Starting Points & Aspirations*. Frankfurt a. M. 2013.

Odenthal, Johannes (Hg.). *Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader / The Century of Dance. A Reader*. Berlin 2019.

Pérez Galí, Aimar. „Le danseur «parle»-t-il?“. In: Bojana Cvejić (Hg.). „*Rétrospective*“ par Xavier Le Roy. Dijon 2014: 307–316.

Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. Oxon 1993 [21996]. Darin: „The ontology of performance: representation without reproduction“: 146–166 sowie „Afterword: notes on hope – for my students“. 167–180.

Poullaude, Frédéric. „Œuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite“. In: *La part de l'œil*, Nr. 24 / 2008: 27–33.

Pour un atlas des figures. Forschungsplattform IRMAS (= Institut de recherche en musique et arts de la scène, Abteilung der Fachhochschule Westschweiz). Lausanne 2018. <http://www.pourunatlasdesfigures.net/atlas>, 30.07.2019.

Rassell, Laurence. „Choreographic Art in the Museum?“. In: Barbara Büscher und Franz Anton Cramer (Hg.). *Fluid Access. Archiving Performance-based Arts*. Hildesheim 2017: 200–210. (Zuerst erschienen 2012 in: Fundació Antoni Tàpies (Hg.): „*Retrospective*“ by Xavier Le Roy. Ausstellungsbroschüre in katalanischer, französischer, spanischer und englischer Sprache).

Ritter, Madeline und Franz Anton Cramer. „Tanzfonds Erbe. Eine Förderinitiative der Kulturstiftung des Bundes zur Geschichte des Tanzes / Tanzfonds Erbe – Dance Heritage Fund: A Cure for Dance Loss“. In: Johannes Odenthal (Hg.). *Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader / The Century of Dance. A Reader*. Berlin 2019: 254–281.

Schild, Theresa. *Zwischen Choreographie und Ausstellung: Tanz-Retrospektive(n) in Xavier Le Roys Gastprofessur „Choreography as Exhibition / Exhibition as Choreography“ – 2014*. Master-Arbeit FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 2016.

Schellow, Constanze. *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des „Nicht“ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München 2016.

Skrandies, Timo. „Bewegungsmaterial“. In: Katharina Kelter und Timo Skrandies (Hg.). *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*. Bielefeld 2016: 9–62.

Spies, Sarah. *Choreographies of the Curatorial: Performative Trajectories for Choreography and Dance in the Museum*. Zürich 2020.

Steedman, Carolyn. *Dust. The Archive and Cultural History*. New Brunswick 2001.

Was der Körper erinnert. Zur Aktualität des Tanzerbes / What the body Remembers. Dance Heritage Today. Berlin, Akademie der Künste, 24. August bis 21. September 2019.

Wavelet, Christophe. „Aux bords de l'exposition“. In: Bojana Cvejić (Hg.). „*Rétrospective*“ par Xavier Le Roy. Dijon 2014: 59–97.

„Retrospective“ by Xavier Le Roy: Versionen 2012 bis 2019

Im Frühjahr 2012 war Xavier Le Roy auf Einladung des Museums Fundació Antoni Tàpies zwei Monate (24. Februar bis 22. April 2012) in Barcelona und zeigte dort eine Arbeit mit dem Titel „Retrospectiva“ de Xavier Le Roy bzw. im französischen Titel „Rétrospective“ par Xavier Le Roy und englisch „Retrospective“ by Xavier Le Roy. Dem Projekt vorausgegangen war eine etwa zweijährige Recherche- und Vorbereitungsphase. Zu ihr gehörte auch ein Workshop im Rahmen des Festivals *ImpulsTanz Wien* im Sommer 2011. Der Titel des Workshops war „Retrospective as mode of production“.¹²⁶

126 Der Workshop fand vom 27. Juli bis 06. August 2011 im Rahmen der Reihe ProSeries statt (<http://www.impulstanz.com/archive/2011/research/id1764/en/>, 27.05.2013).

2012 Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 24. Februar – 22. April 2012

Mitwirkende: Idurre Azkue, Quim Bigas, Cristina Blanco, Pere Faura, Sergi Faustino, Núria Gregori, Mizar Martínez, Guillem Mont de Palol, Elena Murcia, Mariona Naudin, Cristina Núñez, Aimar Pérez Galí, Karolina Rychlik, Clara Tena, Carme Torrent, Javier Vaquero

Musée de la Danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne im Rahmen des Festivals *Mettre en Scène*, Rennes, Frankreich 08. – 24. November 2012

Mitwirkende: Cristina Blanco, Ben Evans, Lucie Germon, Anne Lenglet, João dos Santos Martins, Thierry Micouin, Karolina Rychlik, Gaël Sesboué, Carme Torrent

2013 Teatro Castro Alves, Salvador do Bahia, Brasilien 04. – 13. Juli 2013

Mitwirkende: Neto Machado, Giorgia Conceição, Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Ronie Rodrigues, Jacqueline Elesbao, Matias Santiago, Jacyan Castilho, Volmir Cordeiro, Daniella Aguiar

Deichtorhallen, Hamburg, im Rahmen des Internationalen Sommerfestivals Hamburg 08. – 25. August 2013

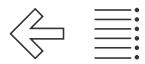
Mitwirkende: Alexandre Achour, Josep Caballero, Irina Demina, Ben Evans, Zeina Hanna, Vera Knolle, João dos Santos Martins, Ante Pavić, Natalia Torales, Philipp van der Heijden

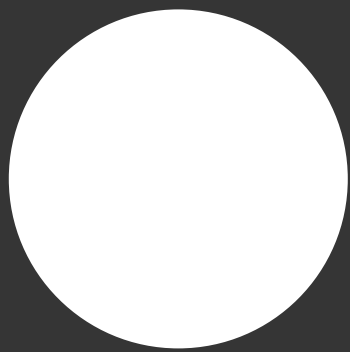
Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasilien 24. Oktober – 09. November 2013

Mitwirkende: Neto Machado, Fábio Osório Monteiro, Jacqueline Elesboa, Matias Santiago, Jacyan Castilho, Volmir Cordeiro, Daniella Aguiar, Laura Samy, Denise Stutz, Jeanne Claudino, João dos Santos Martins

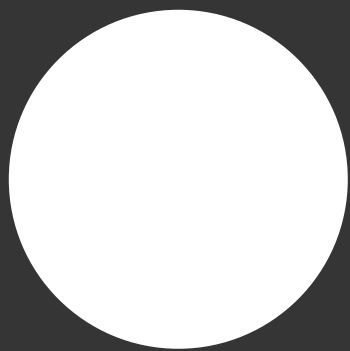
Aufführung 26. und 27. Oktober 2013 *Le Sacre du Printemps* (2007) im Rahmenprogramm *Panorama Festival* Rio de Janeiro

-
- 2014 TheaterWorks, Singapur
25. Juli – 02. August 2014
- Mitwirkende: Aaron Khek, Bernice Lee, Chan Sze Wei, Jereh Leong, Joavien Ng, Kai Eng, Loo Zihan, Max Chen, Melinda Lee, Mohd Fared Jainal, Norisham Osman, Scarlet Yu, Wiing Liu
- MoMA PS1, New York City, USA
02. Oktober – 01. Dezember 2014
- Mitwirkende: Eleanor Bauer, Andrew Champlin, Sherwood Chen, Lindsay Clark, Alex Escalante, Ben Evans, Moriah Evans, Bryana Fritz, Michael Helland, K.J. Holmes, Irène Hultman, Columbine Macher, Oisín Monaghan, Katy Pyle, Will Rawls, Takahiro Yamamoto
- Aufführung 12. Oktober 2014 *Product of Circumstances* (1999) im MoMA PS1
-
- 2015 Centre Pompidou, Paris, im Rahmen des Le Nouveau Festival
09. Februar – 10. März 2014
- Mitwirkende: Alexandre Achour, Anneleen Keppens, Ben Evans, Camille Durif Bonis, Chiara Gallerani, Clémence Galliard, Cyriaque Villemaux, Frédéric Seguet, Hélène Iratchet, Herman Diephuis, Jérôme Andrieu, João dos Santos Martins, Josep Caballero, Min Kyoung Lee, Polina Akhmetzyanova, Sabine Macher, Sherwood Chen, Volmir Cordeiro, Zeina Hanna
- Beirut Art Center, Beirut, Libanon
23. September – 11. Oktober 2015
- Mitwirkende: Malek Andary, Ghida Hachicho, Alia Hamdan, Zeina Hanna, Sandra Iché, Hassan Rabeh, Maguy Tauk, Khouloud Yassine, Aurelien Zouki
-
- 2016 Fine Arts Museum, Taipei, Taiwan, im Rahmen der Taipei Biennale *gestures and archives of the present, genealogies of the future: a new lexicon for the biennial*
09. Dezember 2016 – 08. Januar 2017
- Mitwirkende: I-Hsiang Wang, Sophia Wang, Chiu-Yi Chiang, Ogawa Lyu, Lu Lee, River Lin, I-Fang Lin, Yu-Ju Lin, Sean Hsu, Jia-Ling Hsu, Fangas Nayaw, Fu-Rong Chen, Sherwood Chen, Hao Cheng, Pin-Wen Su
-
- 2017 NC-Arte, Bogotá, Kolumbien
18. – 22. Februar, 01. – 04., 08. – 11., 15. – 18., 22. – 25. März 2017
- Mitwirkende: Alejandro Penagos, Angela Marciales, Catalina Contreras, Francisco Arrieta, Gabriela Abello, Héctor Orjuela, Isabel Villamil, Jesus Martin Lopez, Juanita Delgado, Natalia Pena, Paola Correan, Santiago Gonzalez, Zoitsa Noriega
-
- 2018 El Museo Jumex, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de Mexico, Mexiko
06. – 28. Oktober 2018
- Mitwirkende: Guillermo Aguilar, Camila Arroyo, Mariana Arteaga, Freda Barrera, Anaïs Bouts, Octavio Dagnino, Fabiola Guillén, Nadia Lartigue, Emmanuel Martínez, Enrique Melgarejo, Nicolás Poggi, Víctor Ramos, Julia Rodríguez, Leonardo Schwartz, Tania Solomonoff
-
- 2019 Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Deutschland, im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Was der Körper erinnert. Zur Aktualität des Tanzerbes*
24. August – 08. September 2019
- Mitwirkende: Alexandre Achour, Saša Asentić, Josep Caballero García, Caitlin Fisher, Zeina Hanna, Berit Jentzsch, Sabine Macher, Ming Poon, Ingo Reulecke, Julia Rodríguez, Emmilou Röbling, Nicola van Straaten
-

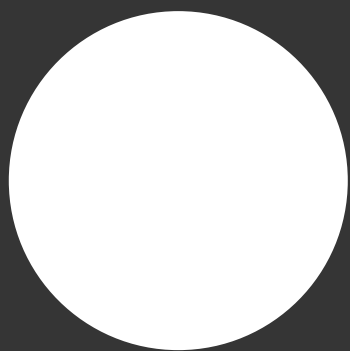




Ausstellen und
Aufführen.



Ausstellen als
Aufführen –
Performance-
kunst und ihre



Geschichte
im Museum
seit den 1990er-
Jahren

●●●○ Über das Verhältnis von Performance, deren Geschichte(n) und dem Museum als Präsentationsort und -kontext

Barbara Büscher

In dem Zeitraum von 2005 bis 2020, in dem wir die Entwicklung des Verhältnisses von Performance-Geschichte und Präsentationsformaten im musealen Kontext beobachtet haben, hat sich ein weites Feld geöffnet, sowohl was den Diskurs um Performance im Museum als auch entsprechende kuratorische Praktiken angeht. Während auf der einen Seite das Interesse an der Reflexion und Zugänglichkeit von Geschichte/n der Performancekunst zu historiografisch orientierten Projekten geführt hat, die vor allem mit Relikten, Dokumenten und Artefakten aus der vergangenen Praxis operieren, hat ein Interesse an der anderen Art der Adressierung des Publikums, die Performance von objektorientierten Ausstellungen unterscheidet, zu verschiedenen Kontexten der Aufführung von Performance geführt.

Eine stetig steigende Anzahl von Ausstellungen und Reenactments widmet sich der Vergegenwärtigung und Re-Vision der Geschichte von Performance-Kunst oder integriert Aufführungen in den Ausstellungskontext

Büscher 2009. Sie sind Ausdruck einer Institutionalisierung und Sicherung vergangener Ereignisse wie auch von deren Verwertung auf dem Kunstmarkt¹²⁷ und zeigen gleichzeitig in ihrer gegenwärtigen Inszenierung und aktuellen Kontextualisierung neue Formen der Aneignung. Sie sind beweglicher Umgang mit Archiven und Sammlungen zur Geschichte der Performance. Sie aktualisieren die Frage nach dem Charakter der Artefakte, auf die sich alte und neue Erzählungen über Geschichte(n) der Performance beziehen, und thematisieren ihre Lesbarkeit in je neuen Zusammenhängen. Das ist einer der Gründe, warum wir uns in unseren Forschungen zu „Archivprozessen der Aufführungskünste“ mit dieser Entwicklung schwerpunktmäßig beschäftigt haben.

Man kann die Ausstellungen ebenso als Positionen in der Diskussion um den ontologischen Status von Performance Art – wie sie vor allem Peggy Phelan¹²⁸ angestoßen hat – begreifen. Die kuratorische und inszenatorische Praxis, der die Ausstellungen sich verdanken, hat – oft explizit reflektierend – die Auffassung, dass es um Nachvollzug (oder eben unwiderruflichen Verlust) einer performativen Authentizität gehen könnte, überschrieben. Insofern kreuzt das Besondere der Historisierung und Re-Aktualisierung von Performancekunst in den Fragen nach Ereignis und Evidenz, nach Narrationen und beweglichem Zugang, nach Archiven und ihrer Wirkmacht das Allgemeine der Geschichtsschreibung.

Für den Zugang zur „Geschichte“ der Performancekunst sind Museum und Ausstellungshaus also inzwischen wichtige Orte geworden. Ausstellungen bilden aber – ebenso wie Aufführungen – nur temporäre und in besonderer Weise inszenierte Zugänge, die in immer wieder neuen, in und aus verschiedenen Kontexten konzipierten kuratorischen Handlungen erst Beweglichkeit demonstrieren können. Dieser enge Zusammenhang zwischen Präsentieren (und damit sichtbar und zugänglich machen) und Auswählen (Kuratieren) findet sich ebenso in Veranstaltungsformaten wie Festivals und Werkreihen, die zur Präsentation unter anderem Museen und Galerien nutzen (*Performa Biennial* New York seit 2005, *Performatik* Brüssel seit 2009). Auch hier gibt es eine Netzwerke stiftende Praxis der Präsentation – abzulesen u. a. an der Vielzahl der über die Stadt verteilten Kunstinstitute, Häuser und Orte, die sich am Programm beteiligen.

127 Die Kuratorin Barbara Clausen z. B. hat die Frage aufgeworfen, „inwiefern das derzeitige gesellschaftspolitische und kulturelle Begehren, sich aktionistische Gesten aus der Vergangenheit anzueignen, mit der derzeitigen Institutionalisierung und Kommerzialisierung der Performancekunst zusammenhängt“. (Clausen 2006: 9) Diese Diskussion wird seitdem fortgesetzt und spiegelt sich auch in der kritischen Rezeption der musealen Aneignung von Performing Arts.

128 Siehe: Phelan 1996; zusammenfassend auch: Roms 2010; Giannachi/Kaye und Shanks 2012.

Performancekunst im Museum seit den 1990er-Jahren – Historisierung und Musealisierung

Nimmt man die Projekte und Programme von Museen und Ausstellungshäusern, die in den vergangenen Jahren performative Formate gezeigt und dafür besondere Präsentationsweisen entwickelt und Orte/Räume bereitgestellt haben, so kann man – wie es die Herausgeber:innen der *stedelijk studies*-Ausgabe *The Place of Performance* Berrebi und Folkerts 2015 taten – von zwei verschiedenen Phasen der Aneignung sprechen:

„The 1990s marked the first wave of the historicization of performance, particularly through large-scale exhibition surveys that sought to uncover history and display its relics and fragments, predominantly focusing the European and North American contexts. Exhibitions [...] relied on then recent art historical research and a corpus of smaller solo presentations in American and European museums in the 1970s and 1980s, as well as eyewitness reports from the 1960s, '70s and '80s, to excavate and present narratives of performance in the white cube of the museum. These exhibitions unified body and live artistic practices as a movement in art history. [...]

By and large, the 2000s saw a shift from historicizing performance to the museification of performance. Alongside large-scale monographic exhibitions of historical figures (Marina Abramović at the MoMA, f.e.), a number of prominent museums appointed curators of performance and/or live art. Some of these museums developed specifically designed spaces for performances (The Tanks, Tate Modern), while others increasingly devoted large multifunctional spaces to the programming and commissioning of performance (Stedelijk Museum).“ Berrebi und Folkerts 2015, unpag.

Diese als chronologische Phaseneinteilung formulierte Unterscheidung lässt sich ebenso als systematischer Ansatz verstehen und um weitere Beobachtungen ergänzen, wie z. B. die, die eine Mischung beider Zugangsweisen mit wechselnden thematischen Fokussierungen betreffen. Im Folgenden möchte ich die beiden Aspekte – Historisierung und Musealisierung – als kuratorische Strategien verstehen und kontextualisierende Fragen im Überblick diskutieren, bevor ich im zweiten Teil dieses Kapitels in der Form eines auswertenden Überblicks zur Liste der ausgewählten Ausstellungs- und Präsentationsbeispiele einige dieser Fragen konkretisieren werde.

Geschichtsschreibung und Kanonbildung im Bereich Performancekunst

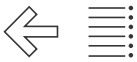
Die Aus- und Darstellung von Geschichte(n) der Performancekunst im Museum (Historisierung) eröffnet nicht nur einen Diskurs um die Eigenständigkeit von Performance als kunsthistorisches Genre oder Gattung, sondern konstruiert diese erst und demonstriert damit die Bedeutung – das Gewicht und die Relevanz – von Performancekunst als Teil eines kunsthistorischen Kanons. Durch Auswahl der Werke und der präsentierten Künstler:innen wie durch die Art der Inszenierung von Artefakten etablieren die Ausstellungen dann wiederum einen Kanon zur Geschichte der Performancekunst. Kanon ist hier zunächst so verstanden, dass aus einer Überfülle möglicher Einzelwerke und künstlerischer Positionen vergangener Performances solche – in diesen Fällen von Kurator:innen, in anderen Fällen von Kunst- und Theaterhistoriker:innen – ausgewählt werden, die wichtige Positionierungen markieren und deren ‚Überlieferung‘ und Aktualisierung durch Präsentation garantiert werden soll. In diesem Sinne ist der Kanon zugleich das, was jenseits und über die Forschung hinaus an Wissen über die Geschichte der Performance zugänglich ist.

Worauf sich die Konstruktion eines Kanons von Arbeiten der Performancekunst stützt, wie er durch die ersten Ausstellungen auf ein vermeintliches Zentrum im anglo-amerikanischen und europäischen Kunstkontext fokussiert wurde und sich durch nachfolgende Rezeption und kritisches Engagement in verschiedenen Feldern des Kuratierens zu verschieben beginnt, kann hier nicht detailliert untersucht werden. Im zweiten Teil dieses Kapitels werden einige Aspekte anhand weniger Beispiele thematisiert.

Kanonbildung oder die stetige Erweiterung von kanonisierten, d. h. ja erst einmal auch global sichtbaren und z. B. in einschlägigen kulturgeschichtlichen Übersichten zugänglichen Werken, Praktiken und Künstler:innen ist dabei ein zentraler Aspekt von Historisierung.¹²⁹ Es ist der Aspekt, der deutlich hervortreten lässt, welche Formen der Geschichtserzählung welche Aus- und Einschlüsse in den Kanon präferieren und in welcher Weise sich diese Erzählungen ständig verschieben und ergänzt, durchstrichen, überschrieben und in neue Verhältnisse eingeschrieben werden müssen. Insofern trifft den einst festgeschriebenen Begriff des Kanons und die etablierte Praxis der Kanonbildung der gleiche Prozess der Verflüssigung, der den Begriff des Archivs und die Praxis von Archivprozessen erfasst hat.

Die Ordnung des Diskurses der Historiografie von Performancekunst spielt für die Erweiterung und Verschiebung der z. B. durch Ausstellungen und andere Formen der Veröffentlichung sichtbar gemachten Entwicklungen (Prozesse, Werke und Künstler:innen) eine zentrale Rolle. Im Kontext der Fallstudie zu *re.act.feminism #1* und *#2* haben wir auf die Thesen der feministisch orientierten Kunst- und Kulturtheoretikerin Martha Meskimon verwiesen. Sie zeigt auf, wie sehr die an einer Chronologie orientierte Kanonbildung auf der Idee einer linearen Fortschrittsentwicklung basiert, die die europäisch-US-amerikanische Achse als Zentrum versteht: Auf die

129 Siehe zu Fragen der Kanonbildung in verschiedenen Kunstfeldern u. a.: Locher 2013; Glasenapp 2013 und allgemein: Assmann 1987.



europäische historische Avantgarde folgt die amerikanisch-europäische Neo-Avantgarde.¹³⁰ Meskimmon plädiert für eine räumlich orientierte Perspektive, die Gleichzeitigkeit in Differenzen und deren Relationen zueinander untersuchen kann.

„Thinking spatially, however, we can admit the co-existence in time of locationally distinct narratives and connect disjointed temporalities, thus asking vital questions concerning networks of relation, processes of exchange, and affinities of meaning. [...] two intertwined cartographies are charted: a geopolitical network of power and affinity and a conceptual map of meaning and articulation.“

Meskimmon 2007: 324–325

Ausstellungen in unserer Liste, die einen historischen Schwerpunkt verfolgen, annoncieren dies oftmals im Titel, indem sie auf eine bestimmte Phase der Entwicklung Bezug nehmen¹³¹ oder den Begriff der Geschichte/History selbst einfügen. In den meisten Fällen allerdings ist die historische Markierung eher als Setzen eines Anfangs formuliert („seit 1950“, „seit den 1960er-Jahren“) und hält an Weiterschreibung fest bzw. lässt die Verbindung zur aktuellen Praxis offen. Vielfach sind die Teile zur Geschichte der Performancekunst in eine Konstellation von unterschiedlichen Formaten wie etwa aktuelle Live-Performances, diskursive Anteile und Filmvorführungen eingebettet. Sie umfassen nicht nur die Präsentation von Dokumenten, Relikten als Objekte aus oder Fragmenten von vergangenen Ereignissen, die wiederum oftmals in Form von Installationen z. B. Williams 2015; Omlin 2012 zu einer neuen künstlerischen Arbeit re-inszeniert werden. Auch Ausstellungen, die thematische Fokussierungen verfolgen, wie etwa *Move. Kunst und Tanz seit den 1960er Jahren* werden z. B. durch temporäre Veröffentlichung von (digitalisierten) Sammlungen oder Archiven ergänzt ebenso wie durch performative Aneignungen von historischen Performances in Form von Reenactments oder Re-Konstruktionen. Insgesamt sind diese Konstellationen von Präsentationsformaten – wie auch die im folgenden thematisierte Praxis des Reenactments – gekennzeichnet durch das, was als Überlagerung und Faltung verschiedener Zeitlichkeiten Muhle 2014; Kunst 2015 beschrieben und diskutiert worden ist.

130 Genau dieser Idee folgt z. B. die Ausstellung *Outside the Frame* (1994, siehe hier S. 166–167) mit der Chronologie des Katalogs, aber ebenso auch das inzwischen zum Standardwerk avancierte Buch von RoseLee Goldberg (Goldberg 1988; dt. Version 2014).

131 In unserer Liste der ausgewählten Beispiele sind es z. B. die Ausstellungen *Out of Actions ... 1949–79; And Others ... 1960–84; Rituals of Rented Island ... 1970–80*.

Geschichtsschreibung und Reenactment: „syncopated time“

Ein eigenes Format der performativen Präsentation, in dem die Auseinandersetzung mit Geschichte und die aktualisierende Aneignung zusammengehen, sind Reenactments, die im musealen Kontext stattfinden. Eines der bekanntesten Beispiele ist die Serie *Seven Easy Pieces*, die Marina Abramović 2005 im Guggenheim Museum in New York an sieben Abenden zeigte. Abramović eignete sich in einer Überschreibung, die die Grundkonstellationen der historischen Referenz-Aktionen aufnahm, Arbeiten

von Bruce Nauman, Vito Acconci, VALIE EXPORT, Gina Pane und Joseph Beuys an und zeigte sie als je sieben Stunden dauernde ‚durational performances‘ Jones 2011; Abramović 2007; Büscher 2009.

Schon für die 1990er-Jahre hatte Claire Bishop ein gesteigertes Interesse an Reenactments im Kunstfeld konstatiert, als eine Form von „re-visiting previous works and historical events in order to explore difference through repetition“, die auch Kurator:innen veranlasste, sie als Teil von Ausstellungsprojekten zu konzipieren Bishop 2018a: 26. Als eines der prominentesten Beispiele sei hier das „Re-Doing“ von Allan Kaprows *18 Happenings in Six Parts* Rosen und Unterdörfer 2007 im Kontext der monografischen Ausstellung *Allan Kaprow – Art as Life (2006–2008)* erwähnt Meyer-Hermann 2008; Büscher 2013. Nicht nur in Bezug auf die historische Entwicklung, die unter den Begriffen Happening & Fluxus zusammengefasst wird, sondern auch in Bezug auf Arbeiten der Tänzer:innen und Choreograf:innen der Judson Dance Group zeigte sich ein deutliches Interesse an aneignender Wiederholung und damit Aktivierung von künstlerischen Positionen der 1960er- und 1970er-Jahre. Im Kontext musealer Präsentation und Sammlung von Performancekunst werden „re-enactments and re-interpretations“ auch als „strategies for the preservation of performance and new media art“ diskutiert Giannachi 2018: 115.

Gelegentlich aber bestehen Kurator:innen auf der historischen Einmaligkeit der gesellschaftlichen und politischen Situationen, in die Performances eingebettet waren, und darauf, dass diese historischen Narrative keine aktualisierende Aneignung erlauben. Liliana Coutinho hat in einer Analyse zwei solche Ausstellungen vergleichend vorgestellt,¹³² die sich auf durchaus sehr unterschiedliche soziale und politische Kontexte beziehen, deren Kurator:innen aber in dieser Frage zu einem ähnlichen Ergebnis kommen. Coutinho resümiert:

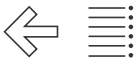
„Both put aside any attempt to re-enact original experience. Here, the risk of re-enactment was felt as the production of a kind of frozen surrogate, and, as its worst, a parody abstracted from the social and historic contingencies from which it emerged.“ Coutinho 2015: 49

Diese entschiedene Ablehnung einer wiederholenden performativen Aneignung wirft u. a. die Frage an andere Ausstellungsbeispiele auf, in welchen konzeptionellen Zusammenhang deren Kurator:innen und beteiligte Künstler:innen die verschiedenen Formate der Aneignung von historischen Performances/Ereignissen stellen.

Re-enactments, Re-doings und andere Formen der performativen Wiederholung und Wieder-Aufführung machen in besonderer Weise den Ereignischarakter der miteinander verwobenen unterschiedlichen Temporalitäten deutlich, indem sie im Hier und Jetzt eine Performance kreieren, die zugleich Verweis auf eine Performance ist, die – in einem spezifischen Kontext entstanden – zu Geschichte geworden ist.¹³³ Rebecca Schneider hat in ihrem Buch *Performing Remains* u. a. diese Verbindung unterschiedlicher Zeitlichkeiten untersucht und schreibt:

132 Die Ausstellung *À la vie délibérée – Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à 2011* (Kuratoren: Eric Mangion und Cédric Moris Kelly) wurde 2011 in Nizza gezeigt und war zugleich Ergebnis eines soziologischen und anthropologischen Forschungsprojektes in der Region. Das zweite Projekt *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta in América Latina* (Kurator:innen: Red de Conceptualistas del Sud, Museo Reina Sofia Madrid, 2012) zeigte „the micro-political actions produced in the context of the South-American dictatorships in the eighties“ (Coutinho 2015: 49).

133 So schreibt Maria Muhle z. B. in einem Text zu den Zeiten des Reenactment: „But within the strategies of reenactment, this historical dimension relates to another temporality: the *narrative time* that is concerned with the conditions of representation, i. e. the performative character of reenactment that relates it to the already mentioned emergence of performative art forms in the 1960s. On a cultural-technical level, these temporalities operate in an opposite manner: while historical time is *negated* by reenactments through their hypermimetic and immersive representational mode, the *extension or duration* of performative time is the fundamental narrative mode of reenactment strategies.“ (Muhle 2014: 48)



„I am curious to ask here about a more porous approach to time and to art – time as full of hole and gaps and art an capable of falling and crossing in and out of the spaces between live iterations. [...] This book explores the warp and draw of one time in another time – the *theatricality* of time – or what Gertrude Stein [...] referred to as the nervousness of ‚syncopated time‘.“ Schneider 2011: 6

Schneider verbindet in ihrer Untersuchung die Beobachtung von Reenactment-Praktiken im Kunstbereich mit denen der so genannten Living History, die oftmals auf das Re-Inszenieren von Kriegssituationen fokussiert ist. Diesem Zusammenhang, in dem das Phänomen des Reenactment aus einer umfassenderen Perspektive thematisiert wird, widmen sich in den 2000er-Jahren auch verschiedene Ausstellungen, so etwa *Life, Once More* (Kurator: Sven Lüttiken, Witte de With Rotterdam, 2005) oder *History will Repeat Itself* (Kurator:innen: Inke Arns, Gabriele Horn, Hartware MKV Dortmund + KW Institute for Contemporary Art Berlin, 2007/08). Sie verstanden die künstlerischen Aneignungen dieser Inszenierungsstrategie auch als kritische Auseinandersetzung mit den populären Praktiken der Living History Lütticken 2005: 7.¹³⁴

Musealisierung und das Sammeln von Performancekunst

2006 fragte die Kuratorin Barbara Clausen im Kontext des Ausstellungs- und Präsentationsprojekts *After the Act* (MuMoK Wien), „inwiefern das derzeitige gesellschaftspolitische und kulturelle Begehren, sich aktionistische Gesten aus der Vergangenheit anzueignen, mit der derzeitigen Institutionalisierung und Kommerzialisierung der Performancekunst und ihrer Ephemera zusammenhängt“ Clausen 2006: 9. Diese Frage begleitet das, was die Herausgeber:innen der *Stedelijk Studies* als Musealisierung bezeichnen. Sie verbindet sich in ambivalenter Weise mit der anderen Seite der institutionellen ‚Einverleibung‘ ehemals gegen deren etablierte Werk- und Wertvorstellungen gerichteter künstlerischer Praktiken, dass sie nämlich nun als Teil der kanonisierten Kunstgeschichte an/erkannt werden und Eingang in die Sammlungen finden sollen.

Diese Sammlungstätigkeit der großen Kunstinstitute wie Tate Modern, London, MoMA, New York etc. – beginnend mit den 2010er Jahren –, geht einher mit der Frage nach dem, was als Werk verstanden wird Böscher und Cramer 2017, wodurch es repräsentiert und wie es konserviert werden sollte Hölling 2019; Hölling 2021. Gespräche mit Kurator:innen und Konservator:innen einiger der in diesem Bereich aktiven Institute und Institutionen Giannachi und Westerman 2018¹³⁵ machen die neuen An/Herausforderungen deutlich, die aus der Erweiterung ihrer Tätigkeit und ihres Selbstverständnisses erwachsen:

„These conversations cover a range of shared challenges that performance works, their display, and conservation pose to the

134 Inzwischen gibt es eine elaborierte theater- und kunstwissenschaftliche Untersuchungstätigkeit zum Thema künstlerische und andere Formen von Reenactment, siehe u. a. Schneider 2011; Roselt 2012; Heeg 2014; Engelke 2017; Franko 2017; Clarke u. a. 2018.

135 Veröffentlicht sind dort Gespräche mit Stuart Comer / Michelle Elligott / Ana Janveski – MoMA New York; Jay Sanders – Whitney Museum of American Art, New York; Catherine Wood / Pip Laurenson – Tate, London; Jill Sterett / Rudolf Frieling / Frank Smigiel – SF MoMA; Christiane Berndes / Annie Fletcher – Van Abbemuseum Eindhoven; Tim Griffin – The Kitchen, New York; Philip Bither / Eric Cosby / Robin Dowden / Fionn Meade – Walker Art Center, Minneapolis; RoseLee Goldberg – Performa, New York und Gaby Wijers – LIMA, Amsterdam.

bodies that collect and commission them: the instability of traditional divisions between collection objects and archival materials, the contextual nature of meaning and the attendant difficulty in re-presenting pieces at times and places removed from their initial instantiations, the desire to preserve records of new works in ways that sensitively anticipate what will be needed to adequately project them into the future [...].“ Westerman 2018: 2–3

Neben der Berufung von Kurator:innen, die auf Performance und Live Art spezialisiert sind, nennen Sophie Berrebi und Hendrik Folkerts als weiteren Aspekt der Musealisierung die Etablierung eigens dafür gebauter oder umgebauter Orte und die Nutzung eines erweiterten Spektrums von Räumen durch die sich in diesem Bereich profilierenden Institutionen. Ausdrücklich erwähnen sie The Tanks, die Ergänzung der Tate Modern um einen Ort, der nach Umbau durch das Architekturbüro Herzog & DeMeuron 2016 eröffnet wurde. Berrebi und Folkerts 2015 Georgina Guy bezeichnet ihn als „a hybrid space for performance“, dessen Etablierung einen wichtigen Einschnitt in der Verbindung von „displayed and performed“ im musealen Kontext markiert Guy 2019: 14.¹³⁶ Auch beginnt sich ein Feld privater Sammler:innen für Performancekunst zu etablieren, ein ergänzender Aspekt von „Musealisierung“ als Etablierung auf dem Kunstmarkt.¹³⁷

136 Die Tate Modern hat 2012 mit *The Performance Room* auch einen digitalen Ort eingerichtet, in und mit dem Performances online zugänglich werden bzw. präsentiert und aufbereitet werden, siehe Guy 2019: 144–147 sowie z. B. für 2015: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/performance/bmw-tate-live-2015-performance-room>, 30.06.2021.

137 Das zeigt sich u. a. in deren Präsenz auf der internationalen Kunstmesse Art Basel, in deren Rahmen 2014 mit *14 Rooms* erstmals eine große Performance-Kunst-Präsentation gezeigt wurde, oder in einer – wenn auch in den Anfängen steckenden – Messe, die sich allein auf Performance Art konzentriert wie A Performance Affair in Brüssel, die seit 2018 jährlich geplant wird, siehe: <https://aperformanceaffair.com/>, 30.06.2021.

Performance manifestiert sich als zeitgenössischer Tanz im Museum

„So it’s particularly striking that as we near the third decade of the 21st century, the prevalence of performance in museums predominantly takes the form of contemporary dance.“ Bishop 2018a: 27 Diese Beobachtung fasst die jüngste Entwicklungsphase der Musealisierung von Performance zusammen und sie trifft sich mit zahlreichen ähnlichen Beschreibungen, die seit 2013/14 eine Fokusverschiebung zum Tanz im Museum konstatieren. 2015 halten Bojana Cvejić und Ana Vujanovic fest: „The currency that performance had in the 1990s, seems now to be replaced by choreography.“ Cvejić und Vujanovic 2015: 72. 2014 findet bei und mit *Para Site* in Hongkong die internationale Konferenz „Is the Living Body the Last Thing Alive?“ statt. In der Einleitung zur nachträglichen Publikation, die von Ana Janevski, der Kuratorin für Performance und Medienkunst am New Yorker MoMA, mitherausgegeben wird, heißt es:

„The new performance turn is closely related to, on the one hand, the increasing tendency to bring contemporary dance into the museum [...]; on the other hand, this ‚turn‘ is related to specific developments in dance and choreography that took place in the mid 1990s.“ Costinas und Janevski 2017: 7

Nicht nur die kuratorische Politik der immer wieder genannten, international renommierten Häuser (MoMA, Tate, Whitney etc.) wird als Beleg dazu herangezogen. Bishop hat auch gezeigt, dass diese Verbindung von Museum und Tanz in den genannten Instituten eine lange, wenn auch unterschiedlich fokussierte Geschichte hat Bishop 2014, siehe auch die Interviews in Giannachi und Westerman 2018, die teilweise bis in die 1940er-Jahre zurückreicht.¹³⁸

Für die neuerliche Phase der Verbindung von Tanz und Museum hat Bojana Cvejić spezifische Veränderungen in Tanz und Choreografie seit den 1990er Jahren als eine Voraussetzung analysiert. Sie beobachtet Änderungen in den Produktionsweisen im Tanz der 1990er-Jahre, die von einer Repertoire-basierten, geförderten Tanzcompagnie zu einer freischaffenden, Projekt-orientierten wechseln. In diesem Zusammenhang ändern sich nicht nur Positionen zu Autorschaft und historischen Referenzen der Tänzer/Choreografen, sondern wie Cvejić formuliert, Tanz wird zu „a new field of discourse and thinking“ Cvejić 2017: 29.

„This newly acquired capacity for thought in dance, thanks to its conceptualization and to the distinction of the discursive means of the body and the corporeal, could also be explained as a turn away from the ideological mechanisms of interpellation and representation [...]“ Cvejić 2017: 31.

Mit Blick auf den Tanz, seine in dieser Weise verstandene aktuellen Entwicklung und in Abwägung der unterschiedlichen Präsentationskontexte von Theater und Museum kommt sie u. a. zu der Schlussfolgerung:

„[...] For a choreographer an exhibition offers a whole new set of possibilities for organizing time and the individuation of the visitor: an encounter between the visitor and the dancer which can be regulated by a looser protocol outside of the mirroring contract of the theater stage; and a varying scale of not only anonymity and massiveness, but also proximity and intimacy in the circulation of the visitors.“ Cvejić 2017: 33

Wie unterschiedlich die Sichtweisen aus den jeweiligen Kunstfeldern sind, zeigt die Positionierung von Bishop zu diesem Aspekt. Sie konstatiert u. a., „that only *certain* lineages of dance are embraced by museums and the art world in general: a conceptually oriented practice that refuses narrative, character and expressionism“. Und sie fährt fort, indem sie implizit auf ein anderes Verständnis von Tanz als Kunstform rekurriert: „The dancer’s body holds a knowledge that cannot be simulated, and thus satisfied a yearning for skill and seduction that visual art performance rejected in its inaugural refusals of spectacle and theater [...]“ Bishop 2014: 72 Zugleich stellt sie in diesem Kontext die Frage nach der Überschreibung von „performance art proper“ durch die Performing Arts und zitiert dazu die Künstlerin Tania Bruguera, die in dieser Entwicklung „a conservative move, reducing

138 Europaweit geförderte Projekte wie *Dancing Museum* (Bianchi 2016: 90) unterstützen diese Entwicklung. Immer wieder einladende Choreografen sind Boris Charmatz, Jerome LeBel oder Xavier Le Roy, mit dessen Arbeit „*Retrospective*“ sich eine unserer Fallstudien beschäftigt (siehe ●●○○○). In einer weiteren Fallstudie zu *MOMENTS* (siehe ●●○○○) ist wiederum die Arbeit von Charmatz präsent.

risk and critique in favor of professional collaboration“ vermutet. Bishop 2014: 72 Auf das, was in den zitierten, unterschiedlichen Kontextualisierungen (und Wertungen) zum Ausdruck kommt, nämlich die Art und Weise, wie die Blickrichtung aus *einem* der institutionalisierten Kunstfelder (oder Dispositive) den Zugang zu deren Verbindung markiert, werde ich im folgenden Abschnitt zurückkommen. Eine der Fragen, die zu systematisieren wären, ist: Mit welchen Unterscheidungsmerkmalen und Differenzen arbeitet eine solche Zuordnung und worauf genau basiert sie?

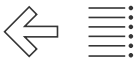
Die Verbindung von Tanz und Museum legt immer einen temporären, notwendig fragmentarischen und durch kuratorische Setzungen determinierten Zugang zur Geschichte. Die großen, international renommierten, finanziell herausragend ausgestatteten Häuser, die auch in den hier diskutierten Texten als Beispiele dienen, etablieren einen Kanon, nicht nur von Werken, sondern auch von Präsentationsweisen und begleitender Forschung und Vermittlung, der sich als dominant manifestiert. Abigail Levine hat das Verhältnis zwischen einer dieser weithin sichtbaren Ausstellungen, *Judson Dance Theater: The Work is Never Done* (MoMA 2018/19, Kurator:innen: Ana Janevski, Thomas J. Lax), zu einer Reihe weiterer Ausstellungen und Präsentationsformen untersucht und gefragt: „As the MoMA exhibition becomes one of the most prominent sources of Judson history, how do its retrospective strategies and interests differ from the past efforts to consider the importance of that history to today’s artists and culture?“ Levine 2019: 59. Deutlich wird in ihrer Untersuchung, aus welcher unterschiedlichen Facetten, Fragestellungen und Kontexten sich erst ein variantenreicher Zugang zu historischen Konstellationen ergeben kann.

139 Wood 2013, 117–118.
Sie zitiert hier aus: Bruno Latour.
Reassembling the Social.
Oxford 2007: 82–83.

Von der Performance im Museum zur Performance des Museums als Institution

„The increasing number of experiments with the ‚choreographic‘ within the museum in the past decade, the staging of the live body as a work of art, prompt not only the reconsideration of the museum’s object-centric infrastructure in a practical sense, but a more nuanced consideration of how subject-object boundaries are defined – and elaborated – within this context.“ Wood 2013: 113

Catherine Wood, Kuratorin für zeitgenössische Kunst/Performance an der Tate Modern in London, fragt auf diese Weise nach den Verschiebungen im



Dispositiv des Museums, die durch die performativen Formate provoziert oder notwendig werden. Dass sie dazu den Begriff des Choreografischen wählt, hat einerseits mit den im vorigen Abschnitt benannten Entwicklungen zu tun, erlaubt ihr aber darüber hinaus, Bewegung im musealen Kontext auf verschiedenen Ebenen im Verhältnis zueinander zu diskutieren: als Bewegung menschlicher Körper/Akteure, die sich präsentieren, mit Bezug auf Bruno Latour¹³⁹ als Agency der Objekte, die ausgestellt sind, und als (inszenierte und evozierte) Bewegung der Zuschauer:innen. Mit dem Einbezug des Performativen in den musealen Kontext hat sich diese Konstellation verändert. Theoretische Referenzen auf Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und den ‚material turn‘¹⁴⁰ haben die Vorstellung untermauert, dass Objekte nicht mehr notwendigerweise als abgeschlossene Entitäten wahrgenommen werden. Andererseits kann in der musealen Präsentation von Performances und Aktionen deren Objektseite, das Skulpturale, in den Vordergrund rücken.

Georgina Guy schließt mit den Untersuchungen ihrer Arbeit *Theatre, Exhibitions, and Curation. Displayed & Performed* hier an und erweitert die zu beobachtenden Verschiebungen. Sie analysiert kuratorische und künstlerische Praktiken und Projekte, die zwar in Beziehung zu Performance und Theater stehen, aber in einer Vielfalt, die sich zwischen den Präsentationsformen „displayed“ und „performed“ aufspannt. In ihnen zeigen sich unterschiedliche Konstellationen von agierenden Objekten, theatralisierten Displays und als Objekte behandelten, ausgestellten Körpern. Ihre Fragestellung lautet u. a.:

„This book examines the effect of the exhibition environment on the appearance and functionality of performance, as well as the sorts of practice we might collect under that term. By investigating a new context of visual arts exhibition which draws on ideas and tropes of the theatrical event, it is my intention to profile how one mode performs in relation to the conventional ontologies of another and to propose a symbiotic relationship between theatricality and display.“ Guy 2019: 5 ¹⁴¹

Guys Fallstudien machen deutlich, wie diese gegenseitige Beeinflussung im Rahmen der institutionellen Bedingungen des Museums in künstlerischen und kuratorischen Handlungen aufgenommen und ‚bespielt‘ wird.¹⁴² Nur angedeutet wird dabei ein Aspekt, der in den oben diskutierten Texten zum Tanz im Museum bereits zur Sprache kam, inwieweit nämlich die Öffnung der Institution Museum eine Ein/Aus-Schließung bestimmter Aufführungsformate und -formen impliziert. An verschiedenen Beispielen hat die Autorin an anderer Stelle gezeigt, dass das Mittel der ‚reported action‘ – als Botenbericht u. a. Teil der Theatertradition – in Aufführungen im Museumskontext eine Rolle zu spielen beginnt. Es erweitert die für den musealen Kontext vorrangige, visuelle Wahrnehmung um die akustische und gesprochene Dimension, verlegt die Szenerie und physische Ausstattung in die Imagination und tritt so nicht in direkte Konkurrenz zu den ausgestellten Objekten. Guy 2017: 341–342

140 Siehe dazu programmatische Arbeiten des „new materialism“ wie Barad 2012 und Bennett 2010 [dt. 2020]. Siehe z. B. auch die einleitende Prämisse des Bandes *The Explicit Material*: „A life rather than a ready-made reality, the work of art is subject to change depending on the complex system of material relations in which it exists.“ Hölling 2019: 1.

141 Ähnliche Fragen findet man z. B. als Leitfragen der Ausgabe #15 *Performing the Exhibition* des Online-Magazins *oncurating.org*: „If allowed to transform and evolve its surroundings, how might performance re-program the exhibition format? To what extent do experiments between performance and installation describe a new role for exhibition publics? With a renewed focus on the participatory and process-based possibilities of the exhibition, to what extent has curating itself become a performative activity?“ Siehe: <https://www.on-curating.org/issue-15.html#XrgH2-szaRs>, 30.06.2021.

142 Die Kuratorin Petra Reichensperger hat am Kunsthaus Dresden 2011/12 das dreiteilige Ausstellungsprojekt *Terms of Exhibiting, Producing and Performing* kuratiert, das die gegenseitige Beeinflussung von institutionell auf die Dispositive Theater und Museum verteilten Verfahren im Medium (oder verschiedenen Formaten) des Präsentierens selbst untersuchte: *Behelfskonstruktionen* (2011/12), *How to make – Ideen, Notationen, Materialisierungen* (2012) und *Various Stages – Bedingte Bühnen* (2012). Siehe dazu: Reichensperger 2013.

„Displayed“ und „performed“ als Bezeichnung der beiden institutionell verschiedenen Präsentationsmodi verweist auch auf deren unterschiedliche Zeitlichkeit – ein Aspekt, der in Überlegungen zu allgemeineren Veränderungen des Ausstellens (und Kuratierens) eine Rolle spielt und der sich mit der Idee verbindet, dass auch das Ausstellen ein Aufführen wird.

„Nicht allein die Exponate befinden sich in einem Prozess des Werdens, ‚in action‘, sondern die Konstellationen insgesamt, die von dem Akt des Ausstellens betroffen sind oder überhaupt erst durch ihn entstehen. Solchermaßen verzeitlicht kommen im Ausstellen sämtliche Beteiligte zur Aufführung.“ Bismarck 2016: 142–143

Was hier und in anderen Untersuchungen als eine Öffnung und positive Verschiebung der musealen (An)Ordnung verstanden wird, sehen andere Autor:innen kritisch in Hinblick auf die Zerstreuung der Rezeption. Sie bringen die Öffnung der Museen für Performance mit einer ‚Eventisierung‘ in Zusammenhang, die einer De-Fokussierung, die sich von der Aufmerksamkeit auf das Werk entfernt und das Publikum zum Teil einer alles umfassenden Inszenierung macht, Vorschub leistet Schneemann 2013; Foster 2015.

In einer Auseinandersetzung mit Kritiker:innen¹⁴³ entwickeln Wood und Westerman aus ihrer Sicht und Erfahrung mit bestimmten Performance-Praktiken und -Künstler:innen im Programm der Tate Modern zwei zentrale Aspekte für die Verschiebung innerhalb der Institution Museum, der „performance of institutions“:

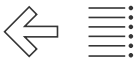
„[...] We propose two new terms that turn the lens of analysis more explicitly onto the question of audience and of how performance in the museum mediates notions of the public and its relation to history. First, we will discuss how performances *summon* audiences, how people are gathered and called into being as public. Second, rather than asking whether works persist – or in what state of undeath they do – we will propose *inheritance* as a way of approaching the question of history, privileging how a public acquires access to it as well as a sense of value and purpose.“ Westerman und

Wood 2020: 230

Beide Aspekte kann man – auch wenn die Autor:innen in keiner Weise dorthin schauen – als Annäherung an Fragen verstehen, die im Kontext aktueller Verschiebungen im Theater diskutiert werden: „Theatre as assembly“ Malzacher 2019 ist ein Stichwort, das ebenfalls die Art und Weise, wie sich das Publikum konstituiert oder konstituiert wird, tangiert und mit dem Aufführungsprojekte verbunden werden, die sich an neuen Formen temporärer, politischer oder sozialer Gemeinschaftsbildung versuchen.¹⁴⁴ Auch „inheritance“ trifft sich mit der die Theatergeschichte als Aufführungsgeschichte durchziehende Frage nach dem aktualisierenden und Zuschauer mobilisierenden Zugang zu historischem Material. Insgesamt wirft eine solch argumentative Nähe die Frage nach der Verbindung oder Kollision zwischen den beiden Dispositiven Theater und Ausstellung/Museum auf, die ich im folgenden Abschnitt diskutieren werde.

143 In diesem Fall handelt es sich um Positionen von Sven Lütticken und Hal Foster, siehe Westerman und Wood 2020: unpag.

144 Siehe dazu u. a. van Eikels 2013; Hildebrandt u. a. 2019.



Ebenso nähern beide Begriffe und die damit verbundenen Denkfiguren aber das Museum und seine Sammlung einem spezifischen Verständnis von Archiv an und etablieren eine Auffassung von dessen veränderten Gebrauchsweisen, wie sie etwa Annie Fletcher, die leitende Kuratorin des Van Abbe Museums, Eindhoven, formuliert: „We are thinking about notions of ‚use‘ [...]. It is a thinking, an insisting on the collection being part of the archive, which can be read, used, and tested in much more robust ways than just through spectatorship.“ Giannachi und Westerman 2018: 44–45

Wood und Westerman haben in ihrem oben zitierten Text darauf bestanden, dass man eine Kritik an der Einbeziehung von Performance in den musealen Kontext nicht verallgemeinern sollte, sondern dass jedes Haus spezifische Bedingungen mitbringt, die die Zielsetzung der programmatischen Erweiterungen kontextualisiert Westerman/Wood 2020. Beobachten lässt sich allerdings, dass immer wieder dieselben wenigen, international renommierten Häuser als Beispiele für die beschriebenen Überlegungen herangezogen werden. Costinas und Janevski haben darauf hingewiesen, dass sie daran interessiert sind, „to trace the institutional and historical realities that allowed the new [performance, Anm. B. B.] turn to happen“, dass man aber festhalten muss, dass die öffentliche Wahrnehmung der aktuellen Entwicklungen auf einen kleinen Ausschnitt beschränkt bleibt: „While these developments are global, the resources needed to mobilize such processes (and the large budgets required for many dance productions) mean that they are primarily visible in the few centers of cultural power dotting the world.“ Costinas und Janevski 2017: 8

145 Als Komponenten werden von der Autorin aufgezählt: „Dazu zählen im engeren Sinne die Displayformen, die Präsentationsmittel und -möbel wie Wandfarbe, Stellwände, Vitrinen und Sockel, Objektbeschriftungen, Saaltexte, die Ausstattung und Lage des Ausstellungsraumes, des Gebäudes und der Institution sowie auch personale und mediale Vermittlungsformen, Werbung und Kommunikation, das Begleitprogramm, die Künstler, Galeristen, Leihgeber, das Museumspersonal und vieles mehr.“ Werner 2019: 17

Performance im Museum = visual performance art + / vs. performing arts

Performance im Museum markiert eine Schnittstelle zwischen zwei unterschiedlich konfigurierten Kunstdispositiven, deren Differenz durch die Fokussierung der Museen auf die Integration von Tanz als Performance deutlicher hervortritt und Fragen nach der Verbindung oder Kollision dieser beiden Dispositive sichtbar macht.

So sind im Verlauf der bis heute zu beobachtenden Musealisierung von Performance und der sie begleitenden Diskurse die Performativität des Ausstellens als Handeln und als inszenatorische Konstellation sichtbar geworden, wie sie etwa Georgina Guy oder Beatrice von Bismarck untersuchen. Auf diese Weise haben sich in Exhibition und Curatorial Studies Positionen

herausgebildet, die sich in Betrachtungsweisen und Beschreibungsmodi dem Inszenieren und Aufführen in den performativen bzw. darstellenden Künsten annähern oder sich ihnen anverwandeln. So z. B. wenn Bismarck u. a. festhalten:

„Finally, the interdisciplinary and inter-professional discussion clearly shows that, when tied to questions of exhibiting, terms such as mise-en-scene, dramaturgy, choreography, scenario, set, or performance – borrowed from the performing arts – allow for stronger differentiation of the various protagonists including individuals, institutions, but also objects.“ Bismarck u. a. 2014: 10

Oder wenn im Kontext eines kunstgeschichtlichen Forschungsprojekts zu den „Evidenzen des Expositorischen“ Ausstellungen als raum-zeitliche Konstellationen verstanden werden und das „Verhältnis der Komponenten als das relationale Gefüge ihres situativen Zusammenspiels“¹⁴⁵ Werner 2019: 17 beschrieben wird. Eine solche Formulierung lässt sich in ihrer Allgemeinheit auf jegliche Aufführungsformate – auch die, die aus den performativen Künsten kommen – anwenden, wenn man von den historisch entstandenen Konstellationen, die ihre aktuelle Praxis determinieren, abstrahiert. Es liegt darin eine vergleichbare Geste, Begrifflichkeiten für das andere Dispositiv (in diesem Fall des Theaters) und seine wissenschaftliche Beobachtung zu öffnen, wie wir es mit dem Begriff der Aufführungskünste als Öffnung gegenüber dem Dispositiv des Museums/der Ausstellung versucht haben. Performancekunst ist die Kunstform, die sowohl im Ausstellungs- wie im theatralen Aufführungskontext zirkulieren kann und insofern diese Schnittstelle besetzt, auch wenn einzelne Künstler:innen und deren Arbeiten bevorzugt in dem einen oder anderen Dispositiv präsentiert werden. In diesem Sinne hat Georgina Guy für ihre Untersuchung festgehalten:

„Performance is a collecting term which, even in this understanding, retains a particular relationship with visual art and theatrical experimentation. It embraces a variety of forms for production, including more traditional forms of theatre, and signals also a particular sort of methodology [...].“ Guy 2019: 23.

Die explizite Verbindung zu experimentellen Theaterformen, die Guy nennt, ist ein Aspekt, der in den Überlegungen von Bojana Cvejić eine Rolle spielte, in denen sie Voraussetzungen für die Musealisierung von Tanz als Performance in den 2000er-Jahren diskutierte.

Die Frage, welche theatralen Aufführungen bzw. Aufführungen, die im Rahmen von Theaterinstitutionen zirkulieren, als Performance verstanden werden (können), ist eine, die sich nicht per definitionem beantworten lässt. Sie lässt sich nur exemplarisch an Verschiebungen der beiden Dispositive gegeneinander beobachten.

In den gegenwärtigen Reflexionen der durch die Integration oder die Übernahme von Performance sichtbar werdenden Verschiebungen im Dispositiv des Museums wird auch explizit mit den Differenzen zwischen „visual performance art“ und den Aufführungsformaten der „performing arts“ operiert. Die französische Philosophin und Kunstwissenschaftlerin Barbara Formis z. B. beschreibt den Unterschied so:

„An artistic performance is often a corporeal practice exhibited in a direct, face to face relationship between the performer and the audience. Understood as such, performance art differs from the performing arts (dance, music, and theatre, called ‚living arts‘ or ‚arts vivants‘) by often explicitly critiquing the methods of narrativity, spectacularisation, and representation central to performing arts, methods that assure the reproducibility of the artwork.“ Formis 2013: 56

Sie sieht allerdings auch, dass in Reenactments, wie sie in den vergangenen Jahren praktiziert wurden, Wiederholung und Wiederholbarkeit vor- ausgesetzt sind. Und sie verweist darauf, dass das als Dualismus verstan- dene Verhältnis zwischen beiden Bereichen eben deren enge Verbindung zu verbergen droht Formis 2013: 60. Catherine Wood spricht im Kontext unter- schiedlicher Zeitlichkeiten von Theater und Galerie zwar nicht explizit über Charakteristika von Theater/Performing Arts, aber sie beschreibt „art per- formance“ in einer Weise, wie sie als Selbstverständnis für die Performance der 1960er-Jahre artikuliert worden ist:

„All of these kinds of work were, and are, associated with radical ex- perimentation, unpredictability, and agitation of established codes. They were also primarily understood as being transient, uncaptur- able, unscripted (although this was often not in actual fact the case) and very often against the idea of market acquisition.“ Wood 2014: 235

Weniger kategorial als vielmehr aus der Beobachtung aktueller Praktiken des Aufführens und Ausstellens gewonnen, hat Claire Bishop in einer Folge von Texten an der Beschreibung dieser Differenzen gearbeitet und Aspek- te herauskristallisiert, die sie aus Veränderungen innerhalb des Feldes der „performance art“ gewonnen hat.

Die erste Beobachtung hat sie mit einer Bewegung von „de-skilling“ und „re-skilling“ anhand des Auftauchens von Tanz-Performance im Museum beschrieben:

„The rise of dance in a visual art context rests upon a critical dis- tinction between visual art performance (i.e. performance creat- ed by visual artists) and the performing arts (i.e. theater, dance, music). My argument is twofold: firstly, the historically transgres- sive and de-skilled output of visual art performance has been dis- placed by the professionalism of the performing arts. Secondly, the rise of dance in a visual art context has resulted in a de- und reskilling that has both challenged and redefined the notion of vir- tuosity.“ Bishop 2018b: 40

Zu diesen Verfahren der Professionalisierung gehören auch – wie Bishop an anderer Stelle erläutert – die Fähigkeit, Konzepte rhetorisch überzeu- gend zu kommunizieren Bishop 2018b: 45, und all die im Theater etablierten Begrifflichkeiten für und Regulierungen zu Formen kollaborativer Arbeit, denen im Ausstellungskontext immer noch vor allem das einzelne Künst- lersubjekt gegenübersteht Bishop 2012a: 231. Diese differenten Bewegun- gen sind Ergebnis der unterschiedlichen dispositiven Charakteristika¹⁴⁶ der beiden Institutionen Theater und Museum bzw. ihrer verschiedenen Präsentationsweisen:

146 Bishop bezeichnet das an anderer Stelle als „apparatus“: „[...] taking into account the ‚appara- tus‘ through which performance is presented“, und verweist sowohl auf Giorgio Agamben wie auf den Begriff der filmischen Appara- tustheorie, siehe Bishop 2018a, 24.

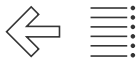
„But this traffic of re-skilling between white cube and black box is more complicated than a question of transcending amateurism, or simply switching the context for performance. The proscenium is a discourse (immersion), an architecture (the black box), and a structure of spectatorship (ticketed, with a beginning-to-end experience). The white cube, in turn, is also a discourse (of mythic transparency, assisted by the glare of full lighting), and a structure of experience (autonomy of the viewer), giving rise to different modalities of performance: ongoing presence (like a sculpture) or the loop (as in video).“ Bishop 2011: 2–3

Diese idealtypische Zuspitzung von Zuschreibungen auf dem gegenwärtigen Stand lässt zunächst die Historizität dieses Zustandes verschwinden. Sie bringt aber auch das in zahlreichen Aspekten ihrer konkreten Beschreibungen aufscheinende Durchstreichen dieser Unterschiede durch künstlerische Praktiken zum Verschwinden. Andererseits entzündeten sich an der Verschiebung solch dispositiver Differenzen zu- und gegeneinander auch Überlegungen für die Etablierung von Orten und Räumen, die den Aufführungsformaten von Performance in einem übergreifenden Sinne gerecht werden könnten Bishop 2014: 73.¹⁴⁷

Bishops zweite Beobachtung betrifft die in den 1990er-Jahren die Performancekunst verändernden Praktiken der „delegation“ und „repetition“. Sie spricht sogar von einem neuen Genre der „delegated performance“: „Its hallmark is the hiring of non-professional performers rather than these events being undertaken by the artists themselves.“ Bishop 2012a: 219 Diese Trennung von Künstler:in, der/die die Performance konzipiert, und der/demjenigen, der ihre Realisierung ausführt, ist einerseits ein Schritt hin zu Praktiken des Theaters in der Unterscheidung zwischen Regie/Dramaturgie und (Schau-)Spieler. Andererseits wird mit dem Einbezug von nicht als professionelle Darsteller:innen ausgewiesenen Akteur:innen ein Authentizitätsversprechen etabliert. Vergleichbare Entwicklungen gibt es auch im Bereich des (Performance-)Theaters, z. B. im Einsatz der „Experten des Alltags“ bei Rimini Protokoll Dreyse und Malzacher 2007. Trotz aller Differenzen zwischen den beiden Dispositiven verweist auch die auf die partielle Annäherung künstlerischer Konzepte und Praktiken.

Dass die beiden Dispositive nicht nur eine unterschiedliche räumliche Anordnung herausgebildet haben, sondern damit verbunden auch eine je spezifische Adressierung ihres Publikums, ihrer Besucher:innen, hat nicht nur Bishop dazu veranlasst, über die Auswirkungen der Verschränkung beider Präsentationsweisen im Museum nachzudenken. Bishop beobachtet einerseits, dass die Präsentation im Ausstellungskontext dem Tanz neue Publikumsschichten erschließen kann, dass aber gleichzeitig eine zerstreute Rezeption, die die Aufmerksamkeit nicht mehr in der Weise fokussiert, wie es in einer Bühne/Zuschauerraum-Situation möglich sei: „[...] spectatorship is dispersed and fragmented when visitors can walk away from the work at any moment.“ Bishop 2014: 72.

147 Dorothea von Hantelmann hat sich in einem 2018 erschienenen Text mit institutionell unterschiedlichen Verfahren der beiden Dispositive Theater und Museum – auch in ihrer Historizität – beschäftigt und stellt Überlegungen für einen hybriden Ort und Raum zwischen den visuellen und den Performing Arts an. Ihre Fragen an diesen Hybrid lauten u. a.: „How could one design a new format that occupies a space between these older two ones? How can we draft a ritual that introduces moments of connectivity to the highly individualized and flexible format of the exhibition without reverting to the modality of the appointment and the rather rigid collective body it constructs?“ Hantelmann 2018: unpag., siehe: <https://theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century>, 30.06.2021. Dass dieser Text quasi programmatisch als Teil der ‚Prelude‘ vor der Eröffnung des neuen Kunstzentrums The Shed in New York publiziert wurde, hat der Autorin neben anderen Aspekten Kritik, u. a. von Claire Bishop, eingebracht (Bishop 2018c).



Dieses Verhältnis wird von Kritiker:innen der Verschränkung beider Dispositive als Beschädigung der Möglichkeit zur kontemplativen Betrachtung, die das Museum bietet, und als dessen Eventisierung gesehen (Schneemann 2013; Foster 2015). Vor allem aber – so Bishop an anderer Stelle – müsse das durch die Mediatisierung veränderte Verhältnis von „attention/distrac-tion“ in Relation zu den herkömmlichen Adressierungsverfahren der beiden Dispositive gesehen werden (Bishop 2018a: 36–40).

Wir haben also auf der einen Seite mit Theater und Museum zwei deutlich getrennte Dispositive, deren gegenwärtige Ausprägungen und institutionelle Verfasstheit zeigen, dass Ausstellen und Aufführen zu zwei unterschiedlich ausdifferenzierten Systemen von Kunstproduktion, -distribution und -präsentation gehören. Und wir haben die sich an einem Anfang befindende institutionelle Praxis, künstlerische Verfahren des je anderen Dispositivs zu integrieren. Das ist einer der Unterschiede zu den historischen Vorgängen des – wenn man so will – ‚performative turn‘ in den Künsten der 1960er-Jahre: In dieser Zeit handelte es sich um einen Aufbruch, an dem Künstler:innen aus verschiedenen Kunstfeldern (visuelle Künste, Tanz, Musik, Film/Kino) beteiligt waren, die ihre Arbeiten gemeinsam in selbst organisierten Festivals, an Orten kultureller Begegnungen, die nicht kunstspezifisch organisiert waren, in Lofts und eigens als Galerien hergerichteten Räumen präsentierten.¹⁴⁸ Die aktuelle Entwicklung und der Diskurs, der auf sie reagiert, operieren wieder aus getrennten künstlerischen Sparten und deren Institutionen. Möglicherweise aber zeigt sich dann, dass im „Modus des Aufeinanderprallens [...] vermeintliche Selbstverständlichkeiten wie Blick- und Bewegungsregimes in ihrer (historisierbaren) Konstituierung freigelegt und dadurch verhandelbar werden“ (Haitzinger 2019: 199).

148 Ich habe diese Entwicklung u. a. an den *Nine Evenings: Theater and Engineering* (New York 1965) analysiert und dabei den jeweiligen konzeptionellen Anteil aus der Sicht der Musik (John Cage u. a.), des Tanzes (Yvonne Rainer u. a.), der visuellen Künste (Robert Rauschenberg) sowie des (Expanded) Cinema untersucht, siehe Büscher 2002. Banes benutzt das Jahr 1963 als Fokus, um den Zusammenhang zwischen verschiedenen Kunst-szenen und den politischen Bewegungen aufzuzeigen: Banes 1993.

Literatur

Abramović, Marina. *Seven Easy Pieces*. Mailand: Charta 2007.

Assmann, Aleida und Jan. „Kanon und Zensur als kultursoziologische Kategorien“. In: dies. (Hg.). *Kanon und Zensur*. München 1987: 7–27.

Banes, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body*. Durham 1993. Duke University Press.

Barad, Karen. *Agentieller Realismus*. Frankfurt a. M. 2012.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham 2010 [dt. *Lebhaftes Materie*. Berlin 2020].

Berrebi, Sophie und Hendrik Folkerts. „Editorial“. In: dies. (Hg.). *The Place of Performance*. *Stedelijk Studies* Issue, Nr. 3 / 2015: <https://stedelijkstudies.com/issue-3-place-performance>, 10.04.2020.

Bianchi, Pamela. „The Theatricality of Exhibition Spaces. Fluid Spectatorship into Hybrid Places“. In: *Anglistica AION*. Nr. 20 / 2016: 83–95.

Bishop, Claire (2018a). „Black Box, White Cube, Gray Zone. Dance Exhibitions and Audience Attention“. In: *TDR The Drama Review*. Jg. 62 / Nr. 2 / 2018: 22–42.

Bishop, Claire (2018b). „Performance Art vs. Dance: Professionalism, De-Skilling, and Linguistic Virtuosity“. In: Costinas und Janevski, 2017: 40–45.

Bishop, Claire (2018c). „Palace in Plunderland“. In: *Artforum*. September 2018: 93–97.

Bishop, Claire. „The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney“. In: *Dance Research Journal*, Jg. 46 / Nr. 3 (Sondernummer: *Dance in the Museum*) / 2014: 63–76.

Bishop, Claire. „Unhappy Days in the Art World: Deskillung Theatre, Reskillung Performance“. In: *Brooklyn Rail*, Dezember 2011, siehe: <https://brooklynrail.org/2011/12/art/unhappy-days-in-the-art-worldde-skillung-theater-re-skillung-performance>, 30.06.2021.

Bismarck, Beatrice von. „Ausstellen und Aussetzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess“. In: Kathrin Busch u. a. (Hg.). *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*. Zürich/Berlin 2016: 139–156.

Bismarck, Beatrice von, Rike Frank u. a. (Hg.). *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin 2014.

Bücher, Barbara und Franz Anton Cramer. „From the Work to the Performance. Reflections on Performance Art in the Museum“. In: Verband der Restauratoren (Hg.). *Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*. Nr. 2 / 2017: 90–94.

Bücher, Barbara. „Bewegung als Zugang: Performance Geschichte(n) Ausstellen“. In: *MAP media – archive – performance* #4. 2013: <http://www.performap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/bewegung-als-zugang-performance-2013-geschichte-n-2013-ausstellen>, 30.06.2021.

- Büscher, Barbara. „Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs“. In: *MAP media – archive – performance #1*, 2009, www.performap.de/map1/ii-archiv-praxis/lost-and-found1, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Live Electronic Arts and Intermedia: die 60er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien“. Leipzig 2003: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-39497>, 30.06.2021.
- Clarke, Paul, Simon Jones, Nick Kaye und Johanna Linsley (Hg.). *Artists in the Archive. Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. Abingdon/New York 2018.
- Clausen, Barbara. „After the Act – Die (Re) Präsentation von Performancekunst“. In: dies. (Hg.). *After the Act*. Wien 2006: 7–21.
- Costinas, Cosmin und Ana Janevski (Hg.). *Is the Living Body the Last Thing Left Alive? The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin/Hongkong 2017.
- Coutinho, Liliana. „Documenting Performance or Activating Social Relationships?“. In: *Revista de História da Arte: Performing Documentation*, Nr. 4 / 2015: 47–54.
- Cvejić, Bojana. „European Contemporary Dance, before Its Recent Arrival in the Museum“. In: Costinas und Janevski 2017: 29–33.
- Cvejić, Bojana und Ana Vujanovic. *Public Sphere by Performance*. Berlin 2015.
- Dreyse, Miriam und Florian Malzacher (Hg.). *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*. Berlin 2007.
- Eikels, Kai van. *Die Kunst des Kollektiven. Performance zwischen Theater, Politik und Sozialökonomie*. Paderborn 2013.
- Engelke, Heike. *Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst*. Bielefeld 2017.
- Formis, Barbara. „Performance Here and Then“. In: Copeland, Mathieu und Julie Pellegrin (Hg.). *Choreographing Exhibitions / Chorégraphier l'exposition*. Dijon 2013: 56–67.
- Foster, Hal. „After the White Cube. Hal Foster asks what art museums are for“. In: *London Review of Books*. Bd. 37 / Nr. 6 / März 2015: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v37/n06/hal-foster/after-the-white-cube>, 30.06.2021.
- Franko, Mark (Hg.). *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Oxford 2017.
- Giannachi, Gabriella. „At the edge of the ‚living present‘: re-enactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art“. In: Giannachi/Westerman 2018: 115–131.
- Giannachi, Gabriella und Jonah Westerman. *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. London/ New York 2018.
- Giannachi, Gabriella, Nick Kaye und Michael Shanks (Hg.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. London 2012.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York 1988.
- Guy, Georgina. *Theatre, Exhibition, and Curation. Displayed and Performed*. New York/London 2019.
- Guy, Georgina. „From Visible Object to Reported Action: The Performance of Verbal Images in Visual Art Museums“. In: *Theatre Journal*. Jg. 69 / Nr. 3 / 2017: 339–359.
- Hantelmann, Dorothea von. „What is the New Ritual Space for the 21st Century?“. New York: The Shed 2018: <https://theshed.org/program/series/2-a-prelude-to-the-shed/new-ritual-space-21st-century>, 30.06.2021.
- Haitzinger, Nicole. „Szenische Präsenz im Museum“. In: Klaus Krüger u. a. (Hg.). *Evidenzen des Expositorischen*. Bielefeld 2019: 181–202.
- Heeg, Günther (Hg.). *Reenacting History. Theater & Geschichte*. Berlin 2014.
- Hölling, Hanna u. a. (Hg.). *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*. Leiden und Boston 2019.
- Hölling, Hanna. „Assembling a Work of Art: An Annotated History of Fluxfilm No. 1“. In: *MAP #11*. Februar 2021: <http://www.performap.de/map11/werk-geschichten/assembling-a-work-of-art>, 30.06.2021.
- Jones, Amelia. „The Artist Is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence“. In: *TDR* 55. Nr. 1 / 2011: 16–45.
- Kunst, Bojana. „The Troubles with Temporality“. In: *The Place of Performance, Stedelijk Studies #3*: siehe: <https://stedelijkstudies.com/journal/the-troubles-with-temporality/>, 30.06.2021.
- Levine, Abigail. „How We Remember. Judson Dance Theater at MoMA“. In: *PAJ Performing Arts Journal*. Nr. 122 / 2019: 58–68.
- Locher, Hubert, Jörg Glasenapp u. a. „Praxis und Theorie der Kanonisierung in Nachbardisziplinen“. In: Gabrielle Rippl und Simone Winko (Hg.). *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013: 364–392.
- Lütticken, Sven. „Introduction“. In: ders. (Hg.). *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005: 5–7.
- Malzacher, Florian. „Theatre of Assembly“. In: Ana Vujanovic und Livia Andrea Piazza (Hg.). *A Live Gathering: Performance and Politics in Contemporary Europe*. Berlin 2019: 178–199.
- Meyer-Hermann, Eva (Hg.). *Allan Kaprow – Art as Life*. London 2008.
- Muhle, Maria. „The Times of Reenactment. From Minimalism to Time-Based Media“. In: Beatrice von Bismarck u. a. (Hg.). *Timing. On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin 2014: 47–64.
- Omlin, Sybille. „Perform the Space: Performance Art (Re)Conquers the Exhibition Space“. In: *oncurating.org*, #15 / 2012: 3–12: https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue15.pdf, 30.06.2021.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York 1996.
- Reichensperger, Petra (Hg.). *Begriffe des Ausstellens (von A bis Z)*. Berlin 2013.
- Roms, Heike. „Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst“. In: *MAP media – archive – performance #2*, 2010, www.performap.de/map2/geschichte/roms, 30.06.2021.
- Roselt, Jens (Hg.). *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments*. Bielefeld 2012.
- Schneemann, Peter J. „Spielräume: Die Ausstellung als Bühne für das Publikum – zwischen Entmündigung und Ermächtigung“. In: Valérie Kobi und Thomas Schmutz (Hg.). *Les lieux d'exposition et leurs publics / Ausstellungsorte und ihr Publikum*. Bern 2013: 121–144.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York 2011.
- Werner, Elke Anna. „Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung“. In: Klaus Krüger u. a. (Hg.). *Evidenzen des Expositorischen*. Bielefeld 2019: 9–42.
- Westerman, Jonah und Catherine Wood. „From the Institution of Performance to the Performance of Institutions“. In: Bertie Ferdman und Jovana Stokic (Hg.). *The Methuen Drama Companion to Performance Art*. London 2020: 220–246.
- Westerman, Jonah. „Introduction: practical histories: how we do things with performance“. In: Giannachi/Westerman 2018: 1–12.
- Williams, Robin Kathleen. „A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations“. In: Berrebi/Folkerts 2015: siehe: <https://stedelijkstudies.com/journal/a-mode-of-translation-joan-jonass-performance-installations/>, 30.06.2021.
- Wood, Catherine. „Push and Pull. The Artwork Enacted through Time“. In: Beatrice von Bismarck u. a. 2014: 219–235.
- Wood, Catherine. „People and Things in the Museum“. In: Mathieu Copeland und Julie Pellegrin (Hg.). *Choreographing Exhibitions / Chorégraphier l'exposition*. Dijon 2013: 113–122.

●●●○○ **Ausstellungen und
Präsentationen
zu Performance-
(kunst) und ihren
Geschichten.
Zusammenfassende
Auswertung der
ausgewählten
Beispiele (1994–2019)**

Barbara Büscher

Die Zusammenstellung der als Teil ●●●● in Kurzform dokumentierten Ausstellungen/Events ist Ergebnis der Recherchen, die die Fallstudien zum Thema „Ausstellen und Aufführen – Performance/Kunst/Geschichte“ begleiteten. Ihre Dokumentation und Kommentierung beleuchten ergänzende Aspekte dieses Verhältnisses. Ihre Auswahl bewegt sich innerhalb des Beobachtungszeitraums des Projektes ab Mitte der 1990er-Jahre, in dem

sich deutlich abzeichnet, dass die Ausstellungstätigkeit zur Performance-Geschichte und zu Fragen von deren Archivierung zunahm. Interessiert hat uns, eine Anzahl von Ausstellungen auf ihr kuratorisches Statement und die darin aufscheinende grundlegende Orientierung der Auswahl von Künstler:innen und/oder von performativen Ereignissen sowie deren Kontextualisierung zu untersuchen. Dabei lag der Fokus unserer Recherche – im Forschungsprojekt wie bei der ergänzenden Auswahl, die hier dokumentiert ist – auf Ereignissen/Ausstellungen im deutschsprachigen und US-amerikanischen Raum.

Was wir in diesem ergänzenden Überblick ausgespart haben, sind einerseits monografische Ausstellungen zu einzelnen Performance-Künstler:innen oder -Gruppen, da uns hier vor allem historiografische und kanonbildende Kontexte sowie thematische Fokussierungen interessiert haben. Ausgespart haben wir auch die umfangreichen Aktivitäten der Tate Modern in London, die nicht nur zahlreiche Ausstellungen zum Themenfeld gezeigt hat, sondern auch eigene Forschungen betrieben hat, deren Ergebnisse dankenswerterweise auf ihrer Website zugänglich gemacht worden sind.¹⁴⁹

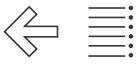
Insgesamt können wir innerhalb dieses Forschungssettings keine Aussagen über Quantitäten, globale Verteilungen oder signifikante, aus einer größeren erfassten Menge von Ausstellungen herausstechende Entwicklungstendenzen machen. Dazu wäre ein Forschungsprojekt eigener Ausrichtung notwendig.

Zwei Ausstellungen, die sich Ende der 1990er-Jahre programmatisch einerseits mit Archiv/Prozessen als künstlerischen Verfahren und andererseits mit der Repräsentation internationaler Performance-Geschichte im Ausstellungskontext beschäftigten, sind als doppelter Auftakt dieser exemplarischen Re-Konstruktion der Verbindung von Performance – Sammlung/Archiv – Ausstellen vorangestellt.

Die Gliederung dieser zusammenfassenden Auswertung orientiert sich im Anschluss an diese ‚Eröffnung‘ an Gesichtspunkten, die in Teil ●●●○ aufgrund der aus dem aktuellen Diskurs gewonnen Fragen entwickelt worden sind. Es sind dies vor allem Fragen der Geschichtsschreibung, des impliziten Kanons und dessen Erweiterung und Verschiebung; von Reenactments und ähnlichen Formen der aktuellen performativen Aneignung sowie Aspekten medialer Transformationen, auf die sie sich beziehen können. Am Beispiel eines Hauses – des MUMOK Wien –, wird erörtert, wie sich thematische Fokussierungen verschieben, erweitern und den institutionellen Kontext reflektieren, aber auch wie in der Kooperation mit dem Tanzquartier Wien die Fokussierung auf Tanz als Performance gesetzt wird. Der letzte Abschnitt nimmt die Fragen der dispositiven Differenzen zwischen Theater und Museum, an deren Schnittstelle die Aufführung von Performance operiert, wieder auf und stellt kuratorische Projekte vor, die dies genau zu ihrem Thema machen.

Für alle die Beispiele, die auch in Teil ●●●○ gelistet sind, gilt, dass auch Ausstellungs-Geschichten nur anhand der Hinterlassenschaften geschrieben werden können – also anhand von Katalogen/Büchern, Presse-

149 Seit 2003 ist Catherine Wood als Kuratorin an der Tate Modern im Bereich Performance Art tätig, zunächst als Curator Contemporary Art/ Performance und seit 2015 als Senior Curator International Art (Performance). Die vielfältigen Aktivitäten der Tate Modern und seit 2012 Tate Tanks im Bereich der Aufführungskünste sind von einer Reihe von Forschungsprojekten unter der Leitung von Pip Laurenson, der Chefkonservatorin, begleitet worden. Dazu gehören: 2011/12 *Performance and Performativity* (siehe: <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-and-performativity>, 30.06.2021; 2012–2014 *Collecting The Performative* Research Network mit den Niederlanden (Van Abbe Museum Eindhoven und Universität Maastricht) (siehe: <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>, 30.06.2021 sowie 2014–2016 das Projekt *Performance at Tate: Collecting, Archiving and Sharing Performance and the Performative*, dessen Ergebnisse in vielfältiger Weise online zugänglich sind, u. a. eine Timeline zu den Ausstellungen der Tate mit Performances (siehe: <http://www.tate.org.uk/about/projects/performance-tate-collecting-archiving-and-sharing-performance-and-performative>, 30.06.2021.) Programme nach 2016 findet man u. a. in der Reihe BMW Tate Live, siehe: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/performance/bmw-tate-live>, 30.06.2021, oder hier: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bmw-tate-live-exhibition-2020>, 30.06.2021.



mitteilungen und Rezensionen, Fotos und kurzen Filmtrailern sowie den Websites der ausstellenden Institutionen, soweit sie sie archivieren. Auf einer solchen Basis und ohne sehr viel detaillierte Recherchen zu den einzelnen Ausstellungen/Präsentationen ist es kaum möglich, Aussagen über die Inszenierungen im Raum, das Display, die An- und Zuordnungen der Artefakte zu treffen. Vielmehr rücken Aspekte des reflexiven Kontextes der Ausstellungen, des Charakters der Artefakte – soweit er aus den jeweiligen Verzeichnissen der ausgestellten Werke hervorgeht – sowie der Einbettung der Ausstellung in andere Präsentationsformate, sofern sie aus den Katalogen oder Pressemitteilungen hervorgehen, ins Zentrum.

Zum Auftakt – zwei Ausstellungen, die Sammeln, Archivieren und Performancekunst-Geschichte thematisieren

Als Auftakt sind der Liste mit *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung* (1997/98) und *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979 / Zwischen Performance und Objekt 1949–1979* (1998/99) zwei Ausstellungen vorangestellt, die zwei sehr unterschiedliche Zugänge zum Archiv-Thema markieren. Sie machen zugleich das umfassendere Interesse an den damit verbundenen Fragen von Geschichtsschreibung und Sammeln, von Sammeln und Erinnern und von Sammeln und Anordnungen als künstlerische Strategien sichtbar.

Deep Storage – Arsenale der Erinnerung setzt sich vor allem mit künstlerischen Strategien im Umgang mit Archivprozessen auseinander. Die Ausstellung stellt die Praktiken des Speicherns, Verpackens, Ordnen und Gruppierens in den Kontext der virulent gewordenen digitalen Formate des Speicherns, Transformierens und Kommunizierens von Informationen und Daten, aber auch in den von Fragen des Erinnerns und in Formen der künstlerischen Selbstvergewisserung und -archivierung bzw. -dokumentation. So schrieb die Kuratorin der Ausstellung, Ingrid Schaffner:

„Der Besuch eines Magazins, in dem die Objekte vom Auge des Betrachters fern und ohne Aura vor sich hindämmern, kommt dem Anblick von Kunst im Zustand ihrer zeitweiligen Ausschaltung gleich. [...] Und auch im Museumsarchiv, jenem anderen großen

Lagerraum, liegen tote Dokumente, deren Bedeutung ‚aufgehoben‘ scheint. Doch paradoxerweise rührt sich Leben im Magazin. [...] Inhalte werden genau deswegen begehrenswert, weil sie unzugänglich sind. Wenn Künstler sich derartiger Motive bedienen, dann resultiert dies in ‚Deep Storage‘, in Arbeiten, die sowohl ihre eigene Zukunft antizipieren als auch die vergangenen, häufig akkumulativen Seiten der visuellen Praxis der Künstler widerspiegeln.“

Schaffner 1997: 21

Wir stellen diese Ausstellung exemplarisch für den einen thematisch-konzeptionellen Strang der Auseinandersetzung mit Archivprozessen (in) der Kunst vor, den wir im Folgenden nicht weiterverfolgen werden. Auch er ist in den vergangenen Jahrzehnten kontinuierlich von Kurator:innen in wechselnden thematischen Kontextualisierungen verfolgt worden, von – um nur wenige Beispiele zu erwähnen – dem Projekt *Interarchive – Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (2002, Kunstraum der Universität Lüneburg)¹⁵⁰ über die von Helen Adkins konzipierte Ausstellung und Publikation *Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen* (2005, Akademie der Künste Berlin)¹⁵¹ bis hin zu dem Residenzprojekt *Artist meets the Archive* im Rahmen des *Photoszene-Festivals* in Köln, das 2018/19 mit sechs Künstler:innen startete.¹⁵²

Out of Actions ist eine der ersten internationalen Kooperations-Ausstellungen, die sich der Geschichte von Performance- und Aktionskunst widmete und von einer Kurator:innen-Gruppe aus London, Wien, Osaka und den USA vorbereitet und konzipiert wurde. Die Liste der Künstler:innen ist lang und entstammt einer Vielzahl verschiedener Szenen, Bewegungen und Ländern.¹⁵³ Die Pressemitteilung sagt, dass die Ausstellung primär chronologisch konzipiert war und dass sie mit den unterschiedlichsten Artefakten als Dokumenten, Relikten und Zeugnissen aus der Geschichte arbeitete:

„Viele der gezeigten Arbeiten, Hauptwerke der Performance oder Aktionskunst, sind ihrer Essenz nach vergänglich [...]. Die materiellen Manifestationen, objekthafte Relikte oder technische Aufzeichnungen (Filme, Fotodokumentationen, Tonaufnahmen), vermitteln symbolisch die provokative Sprengkraft der ursprünglichen Handlung.“¹⁵⁴

Außerdem wird eine Laser-Disc mit Filmen und Videos als temporäres Archiv angekündigt. Paul Schimmel, der Chefkurator des MOCA (Museum of Contemporary Art) in Los Angeles, der die Ausstellung initiierte, erläutert im Katalog den im Untertitel annoncierten Zusammenhang zwischen Performance und Objekt:

„Diese Ausstellung ist weder eine Geschichte der Performancekunst der Nachkriegszeit noch eine Geschichte der Malerei und Skulptur dieser Dekaden. Sie stellt vielmehr einen spezifischen Querschnitt durch die Geschichte der Kunst dar, dessen Ausgangspunkt die Überzeugung ist, dass Performances, Aktionen, Happenings, Events und Aktivitäten, die mit dem kreativen Akt in

150 Bismarck u. a. 2002.

151 Adkins 2005, mit einzelnen Heften zu Künstler:innen der Ausstellung: Christian Boltanski, Ilya & Emilia Kabakov, Christina Kubisch, Carsten Nicolai, Miguel Rothschild, Eva-Maria Schön, Hans Winkler.

152 Siehe: <https://festival2019.photoszene.de/de/artist-meets-archive.html>, 30.06.2021.

153 In ihrem Katalogtext widmet Kristine Stiles auch ein Kapitel den osteuropäischen Aktions- und Performancekünstler:innen (Stiles 1998), das dann zur Basis eines Textes im Katalog zur Ausstellung *Body and the East* wird.

154 Siehe: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19980421_OTS0205/out-of-actions-aktionismus-body-art-performance-1949-1979, 30.06.2021.

Zusammenhang stehen, einen enormen Einfluss auf das Objekt haben, das aus ihnen hervorgeht.“ Schimmel 1998: 17

Für die Konzeption der Auswahl ist die Idee einer horizontalen Verbindung der Aktionskünstler:innen in Form von Knotenpunkten eines Netzwerkes ein interessanter Ansatzpunkt. Man könnte z. B. an Festivals oder Orte bzw. Häuser als Fokus einer Selektion denken, an denen verschiedene Künstler:innen zusammenarbeiten, präsentiert werden, Gäste einladen usw. und damit Zusammenhänge jenseits etablierter Kunstinstitutionen stiften. Interessant ist vor allem, dass Schimmel in der zitierten Äußerung das Performative wesentlich vom Objekt als Resultat her beschreibt. In verschiedenen Rezensionen wurde dies als Kritik an der Ausstellung formuliert: So spricht Christian Kravagna von der „Rückbindung der radikalen Neuformulierungen künstlerischer Praxis an das Objekt, was ihm d. i. Schimmel, B. B. gottseidank nur im ersten Teil der Ausstellung ‚gelingt‘“ Kravagna 1998¹⁵⁵. Frazer Ward spricht in *Frieze* gar von einer „object-driven show that attempts to relate the nature of those objects to the nature of the actions that produced them“ und fährt an anderer Stelle fort:

„So, even if the objects [...] are unfamiliar or downright strange, their massed display, together with the near absence of live performances from the exhibition, serves to rescue static objects from performance, as it were, and restrict time-based media to a dependent or minor status.“¹⁵⁶

In gewisser Weise ist dies das Paradox jeglicher Ausstellung, die sich mit der Geschichte von Performance beschäftigt, da die Artefakte, die aus ihnen resultieren, im Allgemeinen mediale Transformationen sind und Medien und Objekte umfassen, die das Ereignishafte in einen anderen Aggregatzustand überführen. Dabei können diese unterschiedlichen materiellen und prozessualen Zustände als konzeptionelle Varianten oder Iterationen eines Werkes entworfen werden oder sie können als Zeugnisse verstanden bzw. zu Dokumenten erklärt werden. Diese vielfältige und ambivalente Zuordnung der ausgestellten Artefakte wird auch deutlich, wenn man sich eine zufällig ausgewählte Seite¹⁵⁷ aus dem „Verzeichnis der ausgestellten Werke“, wie es im Katalog der Ausstellung *Out of actions* erscheint, anschaut.

Es werden in den Beschreibungen eine Vielzahl unterschiedlich qualifizierter Artefakte aufgeführt: Es gibt Filme und Fotografien, die als Dokumentation bezeichnet werden, und es gibt Filme, die nicht mit diesem Zusatz versehen sind; es gibt Zeichnungen und Gemälde, die als eigenständige Werke erscheinen, und Relikte aus Aktionen, die als Objekte gezeigt werden. Und es gibt auf dieser Seite die Auflistung einer größeren Anzahl von Masken, Handschuhen und anderen Objekten der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark, die einen anderen Objektstatus repräsentieren als die vorher genannten. Sie sind entworfen, um im Gebrauch und beim An/Überziehen durch die Betrachter:innen in diesen spezifische sensorische Erfahrungen auszulösen, d. h. sie sind für die interagierende Performance gedacht und damit in besonderer Weise dem Paradox zwischen abgeschlossenen und

155 Christian Kravagna. „Out of Actions“. In: *Kunstbulletin*. Nr. 9 / 1998: <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-1998/out-actions-im-mak-oesterreichisches-museum-fuer-angewandte-kunst>, 30.06.2021.

156 Frazer Ward. „The Real Thing“. In: *Frieze*. Nr. 41 / 1998: <https://www.frieze.com/article/real-thing>, 30.06.2021.

157 Noever und Schimmel 1998. Die Seite 331 listet Arbeiten von Künstler:innen auf, deren Familienname B und C umfasst, von Günter Brus bis Paul Cotton. Diese Beschreibung soll an einem kleinen Ausschnitt exemplarisch verdeutlichen, was und wie beschrieben wird. Eine Auswertung der gesamten Liste sprengt diesen Rahmen.

in Vitrinen eingeschlossenen Werken und den von der Künstlerin offerierten Erfahrungen ausgeliefert.

Welche Möglichkeiten der Kontextualisierung und der performativen Inszenierung dieser Artefakte im Zusammenhang mit einer Ausstellung genutzt oder entwickelt werden, ist eine weitergehende Frage, die auf Multiperspektivität des Zugangs zur Performance-Geschichte zielt und als Teil des kuratorischen Zugriffs zu diskutieren wäre. Über die Inszenierung der Artefakte haben wir in diesem Fall keine Informationen und insofern müssen Fragen der gegenseitigen Kommentierung offenbleiben.

Geschichten aus/von der US-amerikanischen Performancekunst: unterschiedliche Kanonbildung, regionale Netzwerke und die Überschreitung des Kunstkontextes

Die chronologische Dokumentation von ausgewählten Präsentationen/Events zu Performancekunst beginnt mit der 1994 in Cleveland gezeigten Ausstellung *Outside the Frame. Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in die USA since 1950*, die u. a. in der „Timeline of Ideas: Live Art in History“ des Bandes *Perform, Repeat, Record* Jones und Heathfield 2012 als eine der frühesten Ausstellungen erwähnt wird Jones 2012: 427. Wie es der Untertitel formuliert, konzentriert sich die Ausstellung auf Performancekunst, die in den USA gezeigt worden ist. Sie tut dies aber in einer sehr umfangreichen Auswahl, die – und dies ist bemerkenswert im Unterschied zu anderen historiografischen Performance-Ausstellungen – auch solche Künstler:innen und Gruppen einbezieht, die oftmals nicht im Kunstkontext, sondern eher als Theater-Performer:innen behandelt werden, wie etwa das Bread & Puppet Theatre oder Robert Wilson. Robyn Brentano betont in ihrem Katalogtext die große Bandbreite, in der sich die amerikanische Performancekunst entwickelt hat:

„A virtual explosion of performance work since the late 1950s reflects a vitality born of artistic and cultural diversity. What has come to be called performance art in the United States has taken myriad of forms, a result of its interdisciplinary nature [...] and disparate influences, including the European avant-garde [...], Abstract expressionism, performance and art traditions of Native American and non-European cultures, feminism, new communications technologies, and popular forms such as cabaret, the music hall, vaudeville, the circus, athletic events, puppetry, parades, and public spectacles.“ Brentano 1994: 33

158 „Timeline“. In: Cleveland Center for Contemporary Art 1994: 137–214. Dies gilt auch, wenn für die einzelnen Einträge hier keine Nachweise aufgeführt sind. Allein das in dieser Liste versammelte informelle Wissen bildet eine Basis für weiterführende Recherchen.

Deutlicher noch als in der Liste der Künstler:innen, deren Arbeiten und Dokumentationen in der Ausstellung selbst gezeigt wurden, wird das in der ausführlichen „Timeline“, die im Katalog veröffentlicht wurde. Sie beginnt mit Cabarets und Café-Theater vom Ende des 19. Jahrhunderts und reicht bis 1993. Mit der Referenz auf Zirkus, Vaudeville, Music hall etc. wird hier ein besonderer Akzent auf die Verbindung zu Populärkultur gesetzt. Die Kuratorin Olivia George zieht in ihrem Katalogtext eine direkte Linie von den künstlerischen Aktivitäten in Caféhäusern und Cabarets der historischen Avantgarde zu den alternativen Kunstorten und Clubs der 1960er- und 1970er-Jahre. Insbesondere für die seit den 1950er-Jahren in den USA in der „Timeline“ festgehaltenen Performances, Festivals, (politisch-künstlerischen) Aktionen, die Gründung von Orten und Häusern der Performance-Präsentation u. a. gilt, dass sich hier eine wichtige Fundgrube von Hinweisen findet, an die weiterführende Recherchen anknüpfen könnten.¹⁵⁸

Die Ausstellung selbst wurde bereits ab Januar 1992 in Kooperation mit einem „advisory committee“ geplant, in dem u. a. das Walker Art Center und The Kitchen vertreten waren. Talalay und Rubin 1994: 16–17 Zeitlich parallel sowie thematisch und konzeptionell verbunden gab es ein recht umfangreiches Programm von Live-Performances und Filmen, das im Katalog aufgelistet ist. Die Ausstellung war eingebettet – und das ist ein besonderes Merkmal dieses Projekts – in das *Cleveland Performance Art Festival*, das 1988 von Thomas Mulready initiiert und bis 1999 jährlich veranstaltet wurde.

Über die Anordnung und Systematisierung des Materials in der Ausstellung erfahren wir in der Einleitung:

„The Advisory Committee held its first meeting at The Center in January 1992. At this meeting, the Committee engaged in lively discussion about the scope and the structure that the exhibition should take. It was recommended that the exhibition should break barriers, be nonlinear in structure, and be divided into four focus areas:

- (a) identity/body; self/object; autobiography
- (b) temporality
- (c) site, ritual, spectacle and
- (d) social/political issues, media/popular culture.

The panel agreed that the exhibition should also contain video components, including:

- (a) documentation
- (b) performance for video
- (c) video art related to performance and
- (d) live interactive video.“ Talalay und Rubin 1994: 16

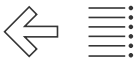
159 Siehe dazu: Amy Taubin. „Bringing It Back Home“. In: *Artforum*. Januar 2014: <https://www.artforum.com/film/amy-taubin-on-further-rituals-of-rented-island-at-anthology-film-archives-44940>, 30.06.2021.

Interessant ist, dass in der Auflistung der ‚video components‘ vier verschiedene Relationen zwischen Performance als Auf/Vorführung und Videotape/Installation als unterschiedlich akzentuierte mediale Transformationen genannt werden. Ob und wie das in der Ausstellung selbst thematisiert wurde, lässt sich aus dem uns vorliegenden Material nicht beantworten. Diese Differenzierung ist nicht in allen, auch späteren Projekten so deutlich formuliert wie hier. Sie kann die Reflexion über den medialen Status der ausgestellten bzw. präsentierten Artefakte einleiten.

Eine weitere Ausstellung, die sich ausschließlich auf in den USA entstandene Performances konzentriert, war die 2014 für das Whitney Museum of American Art kuratierte *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance and the New Psychodrama – Manhattan 1970–1980*. Wie der Titel sagt, richtete sie ihr Augenmerk auf eine lokal eingegrenzte Szene von begrenzter Dauer. Es lag ihr die These (und Beobachtung) zugrunde, dass sich die performativ experimentierenden Künstler:innen und Gruppen in den 1970er-Jahren in einem Stadtbezirk New Yorks sammelten und so ein durch Orte und Räume der Präsentationen eng verbundenes Netzwerk bildeten. Ein spezifisches aktuelles Performance-Programm zu dieser Ausstellung gab es nicht, wohl aber ein recht umfangreiches und historisch ergänzendes Filmprogramm, das unter dem Titel *Further Rituals of Rented Island* in den Anthology Film Archives gezeigt wurde.¹⁵⁹

J. Hoberman erzählt in einem der beiden Essays, die das Katalogbuch einleiten, die Geschichte der Performance-Künstler:innen und ihrer Aktionen, Präsentationen und Aufführungen vor dem Hintergrund dieser halb privaten, halb öffentlichen, selbst organisierten Orte und Räume, deren Möglichkeiten eng mit der städtebaulichen Situation der 1970er-Jahre verbunden waren. Er macht es nicht explizit zum Gegenstand seines Textes, greift aber in der Erzählung der Ereignisse immer wieder darauf zurück und macht damit einen wichtigen Aspekt des Kontextes, in dem die Szene sich bewegen konnte, deutlich. Und er schließt seine Beobachtungen mit dessen Veränderung am Beginn der 1980er-Jahre zu einer aufstrebenden nach-industriellen Ökonomie. Hoberman 2013: 24

„There was a time in the 1970s when New York’s art world was materialized as a stage (if not an abandoned industrial moonscape) that came to be known as SoHo – where theatrical and living and gallery space merged and enigmatic ‚psychodramas‘ were enacted in the street. [...] Space in New York was abundant and relatively cheap. The work was incubated in particular buildings: 80 Wooster Street, in which Richard Foreman stages his first performances;



the exhibition-cum-work space at 112 Greene Street, where, as Peter Schjeldahl wrote, the exhibited pieces were ‚scarcely distinguished from the ruined fixtures of what used to be a rag-packing factory‘; filmmaker Jack Smith’s live-in movie studio-cum-theater; the Plaster Foundation of Atlantis, at 36 Greene Street; and Robert Wilson’s loft at 147 Spring Street [...].“ Hobermann 2013: 9

Diese grundlegende Idee, die sich in der Eingrenzung des ausgestellten Gegenstandsbereichs spiegelt, von der wir aber nicht wissen, ob und wie sie sich in der Ausstellung ebenfalls dokumentiert fand, ist ein interessanter Zugriff, der das Material und die Entwicklungen nicht allein auf Werke einzelner Künstler:innen und -gruppen bezieht, sondern auf ein Netzwerk von informellen Verbindungen und – aufgrund der stadtplanerischen Lücken – angeeigneten Orten und Räumen basiert. Die hier als Stadtteil lokalisierte Einheit und Basis von Vernetzung lässt sich in ähnlicher Weise auch an Treffpunkten und Schnittstellen wie transdisziplinären Festivals nachvollziehen.¹⁶⁰ So findet sich z. B. die Dokumentation eines solch wichtigen Knotenpunkts im Kontext der Ausstellung *Feast of Astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-Garde 1960s–1980s* (2016/17), die aus diesem Grund in unserer Liste erscheint. Thematisiert und dokumentiert wird Moormans langjährige – von 1963 bis 1980 – verantwortliche Tätigkeit für das *Avant Garde Festival* in New York.¹⁶¹

Das Whitney Museum of American Art – Ausstellungsort und Veranstalter von *Rituals of Rented Island* im Stadtteil ansässig – sah sich selbst auch als Teil dieses Netzwerks: „Thus, to some degree *Rituals of Rented Island* [...] is a mining of the Whitney’s own past“, schrieb der Direktor Adam D. Weinberg im Vorwort des Katalogbuches Weinberg 2013: 7. Und der Kurator der Ausstellung, Jay Sanders, erzählte in einem Gespräch, dass die Praxis der Präsentation von Performance, Tanz und zeitgenössischer Musik (Cage, Coleman, Meredith Monk z. B.) seit den 1960er-Jahren Bestandteil des Whitney Programms war Sanders und Westerman 2018: 21/22. Verwiesen wird explizit auf die 1976 von Marcia Tucker organisierte Präsentation *Performance: Four Evenings, Four Days*, die auch im Katalogbuch als eine Referenz erwähnt wird. Auffallend ist auch hier – wie für *Outside the Frame* bereits erwähnt, aber hier noch deutlicher konturiert, da ja das Netzwerk im Lokalen der Ausgangspunkt war – die Einbeziehung von Künstler:innen aus verschiedenen Künsten: „[...] the artists included came not only from visual art backgrounds but also via dance, theater, music and poetry“ Sanders und Westerman 2018: 23. Sanders beschrieb dies auch als wichtiges Unterscheidungsmerkmal zur Ausstellung *Out of Actions*.

Was sich hinter den drei Begriffen des Untertitels der Ausstellung verbarg, die ja zugleich eine Markierung verschiedener künstlerischer Zugriffsweisen sind, erschließt der Text von Sanders im Katalogbuch: „loft performances“ rekurriert auf das erwähnte Zusammengehen und Verbinden von Atelier/Arbeitsraum, Wohnen und semi-öffentlichem Präsentieren; „object theater“ verweist auf eine Form des Agierens mit Objekten, wie sie Stuart Sherman und John Zorn mit seinem Theatre of Musical Objects praktizierten. Und mit dem „new psychodrama“ – zu dem u. a. Julia Heywards und

160 1993 hatte Sally Banes in ihrem Band *Greenwich Village 1963* einen ähnlichen Ansatz verfolgt (Banes 1993). Im Kontext meiner Untersuchungen zur DDR-Performance habe ich eine solche Netzwerk-Untersuchung über einen Festival-Knotenpunkt ebenfalls unternommen, siehe: Büscher 2010.

161 Siehe dazu Higgins 2016: 61–91. Einen materialreichen Eintrag zum *Annual Avant Garde Festival* gibt es auf der Website von Electronic Arts Intermix: <http://www.eai.org/webpages/1175>, 30.06.2021.

Mike Kelleys Performances gezählt werden – verbindet Sanders, dass: „[...] these artists opened up intimacies and private memories, storytelling and humor, psychosexuality and trauma as newly available material that could be composed and choreographed into formal performance routines, often accompanied by simple props, actions, and instruments.“ Sanders 2013: 35

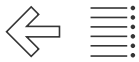
Und zuletzt erwähnt Sanders in diesem Zusammenhang eine Konferenz, die unter dem Titel „Schizo-Culture“ 1975 an der Columbia University von der Zeitschrift *Semiotext(e)* veranstaltet wurde, welche die Ideen der französischen Poststrukturalisten – vor allem von Gilles Deleuze und Felix Guattari – aufgriff. Der Netzwerk-Gedanke als Zugang zur Performance-Geschichte erlaubt in diesem Sinne das Herstellen weitläufiger Referenzen. Dass die Ausstellung trotzdem eine spezifisch reduzierte Sicht auf die damalige Szene repräsentiert, wird in einigen Rezensionen kritisiert; so schreibt Emily Colucci auf ihrer Website: „In the 20 or so artists highlighted in the exhibition, there were no people of color, which was certainly not due to any lack of diversity in loft performances.“¹⁶² Und Christine Shan Shan Hou hält in *Hyperallergic* fest:

„The Downtown performance scene at the time was something larger and richer than the clique of white artists featured in the exhibition. Tehching Hsieh, Tsen Kwong Chi [...], Adrian Piper and Sun Ra to name a few, are artists who may not have been part of the social scene at the center of ‚Rituals ...‘ but their presence was just as instrumental in shaping experimental performance at that time.“¹⁶³

So machen diese Kritiken auch deutlich, welche Problematik das Vorgehen, ein historisches Netzwerk als Voraussetzung einer Auswahl zu setzen, implizieren kann: Wer setzt und definiert die Ein- und Ausschlüsse und wo reproduzieren sie einfach historische Determinationen, die zu überprüfen sind?

162 Emily Colucci. „Rituals of Reductive Island“. In: *filthy dreams*. 10.11.2013: <https://filthydreams.org/2013/11/10/rituals-of-reductive-island-why-i-hated-the-whitneys-rituals-of-rented-island/>, 30.06.2021.

163 Christine Shan Shan Hou. „Selected Secrets from a Disillusioned Generation“. In: *Hyperallergic*. 16.11.2003: <https://hyperallergic.com/93292/>, 30.06.2021.



Gleichzeitig, getrennt und zusammen gesehen – New York 2013: *Rituals of Rented Island*, *Performa 13* und *rAdlcAl prEsEncE. Black Performance in Contemporary Art*

Rituals of Rented Island 31.10.2013–02.02.2014
Performa 13 01.11.2013–24.11.2013
Radical Presence Part 1: 19.09.2013–07.12.2013
 Part 2: 14.11.2013–09.03.2014

Ohne dass wir wissen, wie genau sich diese drei Veranstaltungen aufeinander beziehen lassen wollen, gibt es Rezensionen, die auf deren zeitliche Parallelführung hinweisen.¹⁶⁴

Wirft man einerseits *Rituals of Rented Island* die ausschließlich historisch-dokumentierende Ausrichtung vor, so kann man die dort gezeigten Dokumente und Spuren von Arbeiten ins Verhältnis zu den für *Performa 13* ausgewählten aktuellen Positionen in Performance/Tanz setzen, aber auch zu anderen regionalen und nationalen Szenen und deren Geschichte(n). *Performa 13* hatte zum ersten Mal so etwas wie nationale Pavillons ohne Gebäude eingerichtet,¹⁶⁵ in denen sich 2013 Norwegen und Polen, in den folgenden Ausgaben Südafrika, Australien und Estland vorstellten. Neben dem historischen Schwerpunkt zum Surrealismus gab es unter den Stichworten „Citizenship“, „The Voice“, „Surrealism“, „Radical Presence“, „Language of Movement“, „Film, Media, and Projection“ und „Tell me a Story“ weitere thematische Schwerpunkte.¹⁶⁶ Die Liste der Künstler:innen, die teilnahmen, ist sehr lang (angekündigt sind 110) und umfasst verschiedene Generationen international tätiger Performer:innen. Das Programm, wie es auf der Website von *Performa 13* zugänglich ist, zeigt, dass es mit der Reihe „Three Duets, Seven Variations“ direkt Verbindungen zur Ausstellung *Radical Presence* gab.¹⁶⁷

Mit *rAdlcAl prEsEncE. Black Performance in Contemporary Art* wird gleichzeitig mit *Performa 13* und *Rituals of Rented Island* in New York eine Ausstellung (in zwei Teilen) präsentiert, die sich in expliziter Ausrichtung künstlerischen Positionen widmet, die – so war ja die oben zitierte Kritik – zum Beispiel in der Ausstellung *Rituals of Rented Island* nicht vorkamen oder ausgeschlossen waren. In ihrer Selbstdarstellung bezeichnete sich die Ausstellung als eine der ersten, die sich der Darstellung von Black Performances im Kontext der visuellen Künste widmete. 2012 von Valerie Cassel Oliver für das Contemporary Arts Museum Houston (CAMH) kuratiert, zeigt die Ausstellung Arbeiten von 36 Künstler:innen in einer Auswahl, die beginnend mit den 1960er-Jahren historische Positionen zu aktuellen Positionen in Beziehung setzt, für deren Darstellung Benjamin Patterson, einer der Mitbegründer von Fluxus, eine Figur war. Zu Beginn ihres Katalogessays schreibt die Kuratorin Valerie Cassel Oliver:

164 Nikki Columbus schreibt in *Artforum* zu *Performa 13*: „The month [i. e. November 2013] was a mix of multiple curators' projects and co-presentations with museums and theaters, spread throughout Manhattan, Brooklyn, and the Bronx.“ In: *Artforum*. April 2014: <https://www.artforum.com/print/reviews/201404/performa-13-45776>, 30.06.2021. In einer Rezension von *Rituals of Rented Island* durch Holland Cotter in der *New York Times* (siehe: Holland Cotter, „Nothing to Spend, Nothing to Lose“. In: *New York Times*. 31.10.2013: <https://www.nytimes.com/2013/11/01/arts/design/rituals-of-rented-island-performance-art-at-the-whitney.html>, 30.06.2021 wird auf die zeitgleich stattfindende *Performa 13* hingewiesen und John Haber z.B. bespricht *Rituals of Rented Island* und *Radical Presence* im Zusammenhang (siehe: <https://www.haberarts.com/bperform.htm>, 30.06.2021).

165 Siehe dazu auf der Website von *Performa* „Pavilions without Walls“: <https://performa-arts.org/pavilions-without-walls>, 30.06.21 sowie RoseLee Goldberg im Gespräch mit Elena Tavecchia, in: *Mousse Magazine*, 21.11.2013, siehe: <http://moussemagazine.it/performa13/>, 30.06.2021.

166 Zumindest tauchen diese Schwerpunkte als Kapitel in dem zum Festival nachträglich erschienenen Buch auf: RoseLee Goldberg and Kathleen Madden 2015.

167 Sieh z. B.: <http://13.performa-arts.org/event/tameka-norris-and-senga-nengudi>, 30.06.2021 oder <http://13.performa-arts.org/event/benjamin-patterson-penny-for-your-thoughts>, 30.06.2021.

„Performance work created by black visual artists distinguishes itself by moving away from the stage and into the theater of the everyday and the ordinary. It is often temporal and engages visual elements, whether documents or objects. It is rooted in spectacle and, as seen in the performance documentation featured in this exhibition, occupies the liminal space between black eccentricity and bodacious behavior, between political protest and social criticism. What cannot be denied is the notion that black performance art is rooted in black cultural expression and its historical lineage. We have all seen the authentic and varied manifestations of this lineage that are not regarded as art – black speech, mannerisms, style, movement – though often elevated as spectacle and mimicked. This notion of performing blackness carries with it the ‚aesthetic of the cool‘, as Robert Farris Thompson has maintained, and becomes a foundation for how black artists move through the world.“ Cassel Oliver 2013: 14

Diese Verbindung zwischen *Black performance* und *performing blackness* – wie Cassel Oliver sie hier entfaltet – wird in verschiedenen Rezensionen diskutiert und weiter befragt, u. a. in Hinblick auf die Beteiligung von Künstlerinnen, die nur ein Drittel der ausgewählten Positionen ausmachten, aber eine komplexe Sicht, „a play with uncertainty and an uneasiness around the issue of identity“¹⁶⁸ präsentierten. Es gab in den Kritiken auch grundlegende Fragen nach den Kriterien der Auswahl, nach Aus- und Einschlüssen oder nach den Möglichkeiten, „to explore some of the limits inherent on any identity-based shows“, wie Alexis Clements von den Panel-Diskussionen, die die Ausstellung begleiteten, berichtete.¹⁶⁹

Ein Statement in diesem Kontext lieferte die Künstlerin Adrian Piper, eine der renommierten Vertreterinnen der Aktions- und Konzeptkunst der 1980er-Jahre, deren Arbeiten als Teil feministischer Positionen dieser Zeit gelesen werden,¹⁷⁰ und zog ihre Videodokumentation zum Projekt *Mythical Being* bei der New Yorker Station der Ausstellung zurück. Ihre Begründung wird zitiert mit:

„I appreciate your intentions. Perhaps a more effective way to ‚celebrate [me], [my] work and [my] contributions to not only the art world at large, but also a generation of black artists working in performance, might be to curate multi-ethnic exhibitions that give American audiences the rare opportunity to measure directly the groundbreaking achievements of African American artists against those of their peers in ‚the art world at large.‘“¹⁷¹

Ausgestellt waren – wie es in der Pressemitteilung des CAMH heißt – „video and photo documentation of performances, performance scores and installations, audience interactive works, as well as works created as a result of performance actions“, also im Wesentlichen Dokumente und Artefakte, die die Geschichte(n) von Performancekunst repräsentierten. Ergänzt wurde dieser historiografische Zugriff durch ein umfangreiches Programm mit aktuell auf/vorgeführten Performances,¹⁷² die in New York dann teilweise mit der zeitgleich stattfindenden *Performa* verknüpft waren.

168 Diane Mullin. „Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art“. In: CAA. *Reviews*. 30.7.2015: <http://www.caareviews.org/reviews/2447#.X1dV82czYWo>, 30.06.2021.

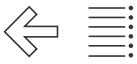
169 Alexis Clements. „Animating the Archive“. In: *Hyperallergic*. 10.10.2013: <https://hyperallergic.com/86044/animating-the-archive-black-performance-arts-radical-presence/>, 30.06.2021.

170 Naomi Beckwith geht in ihrem Katalogtext u. a. auf diese Arbeit von Adrian Piper ein und schreibt dort: „In other words, the Mythical Being stands as a seminal work of self-fashioning that both posited and critiqued models of gender and racial subjectivity, a project that historically has been ascribed to feminist art practice (and all identity-politics art in general.)“ (Beckwith 2013: 30)

171 *Artforum*, News, 31.10.2013, <https://www.artforum.com/news/adrian-piper-pulls-out-of-radical-presence-exhibition-at-grey-art-gallery-43862>, 30.06.2021.

172 Videos mit Ausschnitten aus Performances, die in Houston gezeigt wurden, findet man hier z. B.: https://www.youtube.com/watch?v=a_LJPiR1mwc; <https://www.youtube.com/watch?v=tNlANyOLr14>

Die New Yorker Ausgabe hatte eine eigene Website, auf der man Material findet: <http://radicalpresence.org>, 30.06.2021, und auf der Website des Walker Art Center findet man ebenfalls Material und Videos zu den Performances: <https://walkerart.org/calendar/2014/radical-presence>, 30.06.2021.



Sarah Petersen berichtet in ihrem ausführlichen Text zur Ausstellung, dass dieser eine gemeinsame Recherche der Kuratorin Cassel Oliver mit dem Künstler Clifford Owens vorausgegangen war, die zunächst zu einem gemeinsamen Buch führen sollte, dann aber in verschiedene Richtungen entwickelt wurde. Owens' künstlerisch-performative Aneignung der Geschichte der Black Performance spielt auch für die Ausstellung eine wichtige Rolle; er ist mit einem Text im Katalogbuch vertreten, in dem er seine Erfahrungen mit der Geschichte von Black Performances beschreibt. „Owens created work in collaboration with many of the show's artists for his show *Anthology*, a series of live performances at MoMA PS1 in 2011–12; several documented selections from this project are included in *Radical Presence*.“¹⁷³

Folgt man den Rezensionen und Kritiken, so hat diese Ausstellung große Aufmerksamkeit erhalten und es wurden eine ganze Reihe von Fragen aufgeworfen, die sowohl die allgemeine Darstellung von Performance-Geschichte im Museum betreffen wie ihren besonderen Auswahlsschwerpunkt und dessen Kontextualisierung.

In New York fand die Ausstellung an zwei Standorten statt: in der Grey Art Gallery, dem Kunstmuseum der New York University und im Studio Museum in Harlem, das 1968 gegründet, seinen Fokus auf African-American culture legt. Dort fand 1988 auch eine Ausstellung statt, die im Presstext zu *Radical Presence* ausdrücklich als Vorgängerin und Referenz genannt wurde: *Art as a verb: the evolving continuum: installations, performances and videos by 13 Afro-American artists*,¹⁷⁴ kuratiert von Leslie King-Hammond und Lowery Stokes Sims. Interessanterweise sind 11 der 13 ausgestellten Künstler:innen Frauen und mit Adrian Piper, Maren Hassinger, Senga Nengudi und Lorraine O'Grady gibt es Überschneidungen zu *Radical Presence*.

173 Sarah Petersen. „Risk Assessment“. In: *x-tra online*. Nr. 4 / 2015: <https://www.x-traonline.org/article/risk-assessment>, 30.06.2021. Siehe dazu das Katalogbuch: *Clifford Owens. Anthology*, 2012. Es enthält die Scores, die Owens von den Künstler:innen erbeten und performt hat, Interviews, Essays und einen Roundtable.

174 Den Nachweis für den Katalog zur Ausstellung sowie einen auf der Website einsehbaren Scan des Katalogs findet man hier: https://library.nga.gov/discovery/fulldisplay/alma994114978804896/01NGA_INST:NGA, 30.06.2021.

Verschiebung und Erweiterung: von New Orleans in die Karibik – Karneval und Performance

Eine ebenso wichtige wie neuartige Verschiebung und Erweiterung von Zugängen zu Performance-Geschichte(n) bildet die Ausstellung *EN MAS': Carnival and Performance Art of the Caribbean*, die 2015 für das Contemporary Arts Center in New Orleans entwickelt wurde und dann als ‚traveling exhibition‘, von Independent Curators International unterstützt, in fünf weiteren Museen und Galerien gezeigt wurde. Als zentraler neuer Ansatzpunkt für die kuratorische Konzeption und die Kooperation mit den Künstler:innen wird beschrieben:

„*EN MAS'* introduces performance art with a focus on the influence that Carnival and related masquerading traditions in and of the Caribbean and its diasporas have had on contemporary performance discourse and practice, in both the artistic and curatorial

realms. Indeed, *EN MAS'* takes into account performance practices that do not trace their genealogy to the European avant-gardes of the early twentieth-century but rather to the experiences of slavery and colonialism through to the mid-nineteenth century, the independence struggles and civil right movements of the mid-twentieth century and population migrations to and from the former colonial centers for most of the last century.¹⁷⁵

175 Siehe Website Independent Curators International. <https://curatorsintl.org/special-projects/en-mas/about>, 30.06.2021.

Diese grundlegende Idee, das Verständnis bzw. die Konstruktion der Geschichte von Performancekunst von der Geschichte der europäischen, westlichen und vorherrschend US-amerikanischen Kunst der Avantgarde (sowohl der historischen wie der der 1960er und folgenden Jahre) abzulösen, eröffnet einen eigenwilligen Zugang, der das Feld der kulturellen Einflüsse und kontextualisierenden Erzählungen verschiebt.

176 Siehe Website des Contemporary Arts Center New Orleans. <https://cacno.org/en-mas>, 30.06.2021.

„Conceived around a series of nine commissioned performances realized during the 2014 Caribbean Carnival season across eight cities in six different countries, the exhibition considers the connections between Carnival and performance, masquerade and social criticism, diaspora and transnationalism. Taking its title from a pun on ‚Mas‘ (short for masquerade and synonymous with carnival in the English-speaking Caribbean), *EN MAS'* considers a history of performance that does not take place on the stage or in the gallery but rather in the streets, addressing not the few but the many.“¹⁷⁶

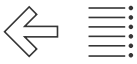
177 Die Kuratorin Claire Tancons hat die Arbeit mit dieser Form der Performances in verschiedenen Projekten nach dieser Ausstellung fortgeführt, die sie u. a. in dem bereits zitierten Text von 2017 reflektiert. Zusammenfassend schreibt sie: „Though curated or directed, these processional performances, rooted as they are within what I refer to as and situate within a Caribbean cultural consciousness, one that is de facto postcolonial, continue to conjure up the vision of Carnival and provoke the elating immersive experience of a multisensorial multitude gathering above and beyond any narrative script, curatorial selection, and directorial scenario – a testament to both Carnival's inner organizational principle and utter incurability and a pending promise to continue cultivating its potential for performing (ins-)urgency. A sort of spectacular insurgency lived out in processional performance?“ (Tancons 2017: 118).

Neue Perspektiven auf Geschichte und Praxis von Performance/Kunst eröffnet zunächst die unmittelbare Verbindung der in Auftrag gegebenen künstlerischen Projekte mit der Karnevalssaison, d. h. auch mit den Straßenveranstaltungen, an denen eine große Anzahl von Akteur:innen vor einer noch viel größeren Anzahl von Zuschauer:innen involviert ist. Die Kuratorin Claire Tancons spricht von „processional performances“:

„Whereas mas is scripted within a cultural text that prompts its knowing performers to cull from a database of movements and behaviors that together form Carnival, my processional performances create their own meta-scripts from a combination of the individual artists' scripts and elaborate their own direction that culminate in texts collaboratively authored with the artists and the performers.“ Tancons 2017: 116–117

Reagiert wird auch – so erläutert die Kuratorin Claire Tancons in einem späteren Text – auf die politische Dimension von karnevalesken Umzügen, die sich ausdrücklich als solche positionieren, wie etwa *Carnival Against Capital* in London (1999 und 2013) oder *Carnival Against Racism* in Berlin 2016 Tancons 2017: 114.¹⁷⁷

Zentrale Rolle sowohl in Geschichte wie aktueller, künstlerisch gerahmter und kuratierter karnevalesker Praxis spielt die Maskerade/die Masken, die wiederum eine enge Verbindung zur Öffnung von Identitätspolitikern einerseits und der Konstituierung temporärer Communities andererseits herstellt. Kobena Mercer hat in seinem Katalogtext diese mögliche, zukünftige Rolle von Masken als „joyful dispossession of identity“ Mercer 2015: 60 bezeichnet:



„The elective loss of identity in carnival's dispossessive matrix is enjoyable as it emancipates everyone from the ego's obligations to be a selfsame ‚I. Mas‘ reminds us that every identity is incomplete, for ‚I‘ always contains a multitude of possible selves, not all of which get to be actualized.“ Mercer 2015: 68

Die Ausstellung selbst zeigte – wie es auf der Website von Independent Curators International beschrieben ist und Ausstellungsfotos auf der Website der Kuratorin Claire Tancons zeigen¹⁷⁸ – vor allem mediale Transformationen der Performances, die von bekannten Fotograf:innen und Filmemacher:innen aus der Karibik gemacht wurden, sowie einige (skulpturale) Objekte, die in den Performances verwendet worden waren. Claire Tancons hat 2014 als Gastkuratorin auch eine Version für die Tate Modern in London kuratiert,¹⁷⁹ die in einen engen Zusammenhang mit dem Notting Hill Carnival gestellt wurde.

Die mit einer solchen Ausstellung gelegte Spur als andere Form der Kontextualisierung von Performance/Kunst weiterzuverfolgen, war im Rahmen unseres Projekts nicht möglich – sie würde aber eine notwendige Erweiterung der Sichtweisen auf diese Geschichte(n) ermöglichen.

Parallele Chronologien:¹⁸⁰ eigene und unabhängige Geschichte(n) von Performancekunst in/aus Osteuropa

Body and the East gilt in der Literatur als erste umfassende Ausstellung zu diesem Bereich und ihre Kuratorin Zenka Badovinac, Leiterin der Moderna galerija in Ljubljana, hat eine lange Folge von Sammlungs- und kuratorischen Projekten realisiert, die grundlegende Positionen, wie sie sie für diese Ausstellung formuliert hat, weiterverfolgen.¹⁸¹ Die Ausstellung – zumindest legt es der Katalog Moderna galerija Ljubljana und Badovinac 1999 nahe – war strukturiert wie ein Mapping osteuropäischer regionaler/nationaler Performance-/Aktionskunstszene und basiert auf den je spezifischen Kenntnissen lokaler Kurator:innen, die zum Netzwerk der Ausstellungskuratorin gehören und im Katalog als namentlich Verantwortliche für die jeweilige Auswahl genannt werden. Die Anzahl der pro Szene ausgewählten Künstler:innen, die in der Ausstellung bzw. im Katalog vorgestellt werden, variiert. In ihrem Katalogtext entwickelt Badovinac zwei miteinander verbundene

178 Siehe: <https://www.clairetancons.com/curating/en-mas-carnival-and-performance-art-of-the-caribbean-2/>, 30.06.2021.

179 Siehe dazu: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/bmw-tate-live-2014-performance-events/bmw-tate-live-hill-down-hall-indoor>, 30.06.2021.

180 In Referenz auf den Titel des Projekts *Parallel Chronologies. An Archive of East European Exhibitions*, siehe: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>, 30.06.2021.

181 Im Dezember 2020 wurde Badovinac von der slowenischen Regierung ihres Postens enthoben – eine der zahlreichen Zensurmaßnahmen, mit denen die rechten, nationalistischen Regierungen in verschiedenen Ländern Osteuropas seit einiger Zeit die kulturelle und kulturpolitische Szene in ihren Ländern unter Drohungen stellen. (Siehe die Nachricht in *Artforum News* vom 28.12.2020, unter: <https://www.artforum.com/news/zdenka-badovinac-fired-from-moderna-galerija-by-new-slovenian-government-84762>, 30.06.2021.)

Interessen an dem Themenfeld und den künstlerischen Aktivitäten, die in der Ausstellung präsentiert werden: Es ist dies der Wunsch und die Absicht, den Projektionen des westlichen Kunstbetriebs auf die Künstler:innen Osteuropas eine davon unabhängige Geschichtserzählung entgegenzusetzen und die Entwicklungen im Bereich der Performance- und Aktionskunst bekannt zu machen.¹⁸²

„To be more concrete: just as Western art has mainly presented itself to the relatively isolated East as reproduced in magazines and books, so the East has been presented in the West with a small quantity of poor-quality documents, with white spots in retrospectives of European art, and with the myths of official art and the suffering dissidents. In this dialogue, the power always remained on the side of the West, which has been constantly producing new trends – ascribed with a universal character – and their interpretations that primarily helped to preserve the political frontiers of the visible.“ Badovinac 1999: 11

Es ist aber – neben diesen Konstellationen von Definitionsmacht und Kanonverfügung – ebenso die Auffassung, dass die damit verbundenen künstlerischen Praktiken auf eine offene und prozessuale Idee von Kunst verweisen, die dann die gegenseitige Wahrnehmung öffnet.

„It is because the artist's body is necessarily defined only in terms of the relation with the other, and because due to its inherent intersubjectivity and performativeness – it can be a model of another representational economy.“ Badovinac 1999: 10

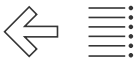
Badovinac hat sich systematisch mit diesem Prozess, die (Kultur- und Kunst-)Geschichte der Region neu zu beschreiben, beschäftigt und hat z. B. für die Moderna galerija die erste Sammlung osteuropäischer Kunst *2000+ Arteast Collection* angelegt. In einem Gespräch, das die Zeitschrift *Artmargins* 2009 mit ihr führte, erläuterte sie dazu:

„Among the processes I tried to briefly outline above, the construction of our local and international context was crucial. In the last two decades we have defined our international context in terms of priorities that our space has in common with other Eastern European countries. The common denominator is the lack of a Modern art system that would also include a common historical narrative. That's why I still use the term Eastern European art, which, by the way, was actually constructed largely only after the Communist regimes collapsed. It was only then that the international art world became interested in disseminating information about this region. Our *Arteast 2000+ Collection* and all the activities it entails express in the first place this common need for a history that has not been written yet. We trust that we have contributed our share to historicization and that once our new big department, the contemporary art museum, has been opened we will be even more productive and systematic in this respect.“¹⁸³

2001 begann die slowenische Künstlergruppe IRWIN mit der Realisierung des Projektes *East Art MAP*, das mit der Idee des Mapping einem

182 Das hindert Badovinac aber keineswegs daran, Kristine Stiles – die im Katalog *Out of Actions* einen sehr umfangreichen Text publiziert hatte, der sich u. a. mit den Aktionskunst-Szenen Osteuropas beschäftigte – zu einem Katalogbeitrag einzuladen, der auf diesem Ausschnitt beruhte, und so eine direkte Verbindung zu der zeitgleich präsentierten Ausstellung *Out of Actions* herzustellen. Siehe: Stiles 1999: 19–30.

183 Zdenka Badovinac und Sven Spieker. „Creating Context. Interview“. In: *Artmargins Online*. 31.08.2009: <https://artmargins.com/creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview/>, 30.06.2021.



vergleichbar strukturierten Vorgehen folgt wie die Ausstellung *Body and the East*, allerdings ohne einen Schwerpunkt auf Body Art/Aktionskunst/Performance etc. zu setzen.¹⁸⁴ Eine weitere Initiative in dieser Richtung wurde 2009 mit der Forschungs- und Ausstellungsplattform *Parallel Chronologies* unternommen.¹⁸⁵

Eine in unserem Kontext ebenfalls interessante Ausstellung, die explizit mit Archivfragen befasst war, kuratierte Zdenka Badovina 2006 für die Moderna galerij unter dem Titel *Interrupted Histories*. In der Fortsetzung der oben umrissenen Position fragte die Ausstellung – laut Pressemitteilung:

„The exhibition *Interrupted Histories* asks, on the one hand, what are the implications of the absence of systematized historicization in spaces outside the Western world or on its margins, and, on the other hand, what sort of methods are needed to accelerate the processes of such historicization. The exhibition *Interrupted Histories* presents itself as a kind of tool for creating history.“¹⁸⁶

Was an diesem Beispiel erkennbar wird, sind ein Konflikt und eine Auseinandersetzung, die in allen Fragen und Untersuchungen zum Kuratieren und zu den durch den Kunstmarkt und die Institutionen gesteuerten Wert-, Aufmerksamkeits- und Machtverteilungen aufscheinen und die nicht nur das Verhältnis Ost/West betreffen, wie es Badovina 2012 ebenso formuliert hat:

„The kind of historicizing I advocate should, in addition to providing a variety of narratives, draw attention to various narrating positions, geopolitical, institutional, and individual. The question of the identity of the art of a region has now been replaced by the question of the agent of its historicizing. And this is not an exclusively Eastern European topic. Not only the former Eastern Europe, also many other regions occupying weak positions in a hierarchically ordered world will increasingly aspire to participate in informing and shaping the future image of the world. Not with firmly fixed identities, for this is no longer a relevant concept; they will contribute their own experiences, which will not be somebody else's experiences forced on them. That is why these experiences have to be heard together with the voices of those recounting them.“ Badovina

2012: 61–62

Die Ausstellung *AND OTHERS. Movements, explorations and artists in Latvia 1960–1984* LCCA Riga 2010 ist Bestandteil dieser Bewegung, die Geschichte der Künste neu zu konfigurieren und dabei bis dahin unsichtbare, non-konformistische Bewegungen öffentlich zugänglich zu machen. Sie konzentrierte sich nicht allein auf das Performativ-Werden der visuellen Künste, sondern stellte Happenings und Performance Art in den Kontext anderer medialer Entwicklungen, bezog Theater und Film, Pantomime, Architektur und urbane Projekte mit ein. Die Ausstellung war sowohl Teil eines lettischen Forschungsprojektes *The Documentation and Preservation of the Nonconformist Art Heritage of Soviet Years* wie auch Teil einer

184 Siehe dazu: IRWIN 2006; Grzinic/Heeg/Darian 2006.

185 *Parallel Chronologies*. An Archive of East European Exhibitions startete 2009 als Forschungs- und Ausstellungsprojekt und wurde ab 2012 zu einem Online-Archiv: <http://tranzit.org/exhibitionarchive/>, 30.06.2021.

186 Siehe: <https://www.e-flux.com/announcements/41481/interrupted-histories/>, 30.06.2021.

187 Projektpartner:innen in dieser Kooperation „focusing on the ‚revision‘ of the socialist period in art and culture legacy of the former Eastern Europe from a contemporary perspective“ waren: Tranzit.hu/Budapest, Art History Institute at Tallin Art Academy, Estonia; Vilnius National Art Gallery, Lithuania; Art Institute Wyspa, Gdansk, Polen. Diese Information findet sich im Ankündigungstext der Ausstellung *And Others*, siehe: <https://lcca.lv/en/exhibitions/and-others--movements--explorations-and-artists-in-latvia-1960---1984/#izstade>, 30.06.2021.

europaweiten Zusammenarbeit unter dem Titel *Recuperating the Invisible Past*¹⁸⁷. In einem Gespräch hat Ieva Astahovska, eine der Kuratorinnen, den wiederholt aufgenommen Begriff der non-konformistischen Kunstszene erläutert:

„By documenting the Latvian heritage of nonconformist art, we wish to record the events and processes in art that never appeared in official history. It did not necessarily always happen because of the political context of a particular piece of art; often enough interdisciplinary processes were not recorded as art events simply because they did not fit into either of the categories of traditional fine arts or theatre. The term ‚nonconformist‘ in the title is more like a formal adaptation in the context of our study, because the very notion of nonconformity is rather controversial, especially in the Latvian context. If, say, in Russia nonconformist and official art scenes were clearly segregated, then in the case of Latvia we can only speak of a sort of semi-nonconformity. [...] In the context of our study, nonconformity is less related to the political message than to the form of the works: experimental, avant-garde, different from the dominant doctrine.“¹⁸⁸

Performance bzw. Kunst-Aktionen und die Interdisziplinarität von Kunstprozessen bildeten einen wesentlichen Teil dieser Szene(n). Wiederholt wird diskutiert – was Astahovska hier auch anspricht –, dass das ‚Andere‘, was u. a. in der hier angeführten Ausstellung schon im Titel als Schnittmenge benannt ist, heterogen war und nicht immer in Konfrontation mit dem System der Kunstförderung und -kritik der Sowjetunion stand, wie Alise Tifentale in ihrer Rezension schrieb.¹⁸⁹

Das Latvian Centre of Contemporary Art (LCCA) hat die Untersuchung und Dokumentation dieser Entwicklungen und die Arbeit an einer ‚anderen‘ Kunstgeschichtsschreibung kontinuierlich fortgesetzt, u. a. indem es die vielfältigen und für die 1980er-Jahre äußerst einflussreichen Aktivitäten des *Workshop for the Restoration of Unfelt Feelings (NSRD)* und der Künstler Juris Boiko und Hardijs Lediņš in einer Ausstellung und einem Buch dokumentierte.¹⁹⁰

Die Ausstellung *And Others* wie andere Projekte des LCCA aus den 2000er-Jahren zeigen, dass Performance Art weniger als eigenes Kunstgenre der visuellen Kunst präsentiert wird, sondern als Teil einer umfassenderen Bewegung in den Künsten verstanden und gezeigt wird, die mit verschiedenen Formen u. a. der darstellenden Künste ein intermediales Netzwerk bildet. Die Präsentation von performativen Entwicklungen und Aktionen im Kunst/Alltags-Gefüge ist ein wesentliches Interesse der Ausstellung *Mutually. Communities of the 1970s and 1980s*, die 2013 in Prag und Brno gezeigt wurde. Sie konzentrierte sich dabei auf einen spezifischen Kontext der Künstler:innen und stellte so nicht ‚Werke‘ in den Fokus, sondern die Prozesse und Lebens- bzw. Arbeitsverhältnisse, in und unter denen die Aktionen stattfanden und mit denen sie – so kann man als Sicht der Kurator:innen annehmen – untrennbar verbunden sind. „The selected fragments in this exhibition, borrowed from the archives of Moravian, Slovak,

188 Ieva Astahovska und Zane Zajanckauska. „Reclaiming the Invisible Past of Eastern Europa“. In: *MAP#2*: <http://www.performap.de/map2/kart/rti>, 30.06.2021.

189 „However, in order to say who those ‚others‘ are, one must clearly know who the rest were. According to the catalogue text, this could be ‚the official artistic canon‘ or ‚conventional forms of official realism‘, but not always. This gives foundation for a theoretical discussion because, so it seems, as yet art historians have not been able to agree on clear criteria that could characterize ‚official art‘ in Latvia during the period of the Soviet rule. [...] However the works shown at the exhibitions mentioned are very diverse, both thematically as well as in their formal means of expression.“ Alise Tifentale. „Results of the Revision“. In: *Studija* 76.1, 2011: 32, siehe: <http://studija.lv/en/?parent=1181>, 30.06.2021.

190 Ieva Astahovska, Indrek Grigor und Māra Žeikare. „A room full of ideas“. In: *MAP #9*. Mai/Dezember 2018: <http://www.performap.de/map9/buch-kunst/a-room-full-of-ideas>, 30.06.2021.

191 Zitiert nach der Website des Projektes, siehe: <http://cz.tranzit.org/en/exhibition/0/2013-03-21/mutually-communities-of-the-1970s-and-1980s/16>, 30.06.2021.

and Hungarian artists, reference different communities within the framework of the 1970s and 80s unofficial culture.¹⁹¹ Die Ausstellung ist eines der Ergebnisse eines gemeinsamen Forschungsprojektes der Kurator:innen, in denen es u. a. um die Sichtung privater Künstler:innenarchive aus dieser Zeit und die direkte Kommunikation mit den beteiligten Künstler:innen ging. Barbora Klímová, Künstlerin und Kuratorin, die sich in verschiedenen ihrer Arbeiten mit diesen Archiven beschäftigt hat,¹⁹² formulierte ihr Interesse an der Untersuchung der lokalen Communities und alternativen Orte, die damals entstanden, nicht nur als eines an Veränderung von Geschichtsschreibung und der so hergestellten Sichtbarkeiten, sondern auch an dem Einfluss, den deren Praxis und Haltungen auf ihre eigene künstlerische Arbeit hatten und haben.

„My interest in the development of the 1970s and 1980s originates from a feeling that our cultural history is being unjustly perceived as backward and inferior. This is mainly a local perception, but it also exists abroad. My motivation was the conviction that this period influenced and continues to influence Czech society and its environment. The period has an impact on my view of art, my position as an artist, and my work. By establishing contact with my predecessors, I attempt to better understand my present notions of art.“¹⁹³

Weder richtet sich das Interesse allein auf Werke noch auf den Kunstkontext, in dem sie möglicherweise zirkulieren könnten. Es ist gerade die Offenheit der gemeinschaftlichen Aktivitäten, sei es als Kunstaktion oder als Freizeitaktivitäten, und ihre Verankerung in einem bestimmten lokalen Community-Kontext, die die Kurator:innen vor allem interessierte Grún 2013: 4. Ausgestellt wurden entsprechend diesem Forschungsinteresse Notizen, Fotografien, Filme/Videos, Zeichnungen, Entwürfe, Briefe aus den privaten Archiven, sofern die Künstler:innen sich dazu bereit erklärten.

Das in unserer Liste als jüngstes in dem hier eröffneten Zusammenhang erscheinende Beispiel ist die Ausstellung *Other Dances*, die 2018 im Ujazdowski Castle / Center for Contemporary Art in Warschau gezeigt wurde. Sie referiert im Titel auf einen spezifischen Kontext, der durch die Arbeit der 1973 gegründeten polnischen Gruppe Akademia Ruchu konstituiert wird und der sich auch in der jüngeren Geschichte des Ausstellungsortes finden lässt. Wojciech Krukowski, einer der Gründer der Gruppe, war von 1990 bis 2009 auch Leiter des Ujazdowski Castle. *Other Dances* war der Titel einer Produktion von Akademia Ruchu aus dem Jahre 1982.¹⁹⁴ Agnieszka Sosnowska, die Kuratorin der Ausstellung, fasste den doppelten Ansatz – beweglicher Zugang zu einem Archiv der (polnischen) Performance-Geschichte als neue, eigene, sich in einem größeren Umfeld positionierende aktuelle Bewegung – so zusammen:

„*Other Dances* is a group exhibition that takes on board one of the most significant phenomena of new art in Poland in the 21st century: the bold experiments by the creators of dance, theatre, performance, music and visual arts – which have combined into a phenomenon referred to as the performance turn. [...] The artists often

192 Siehe z. B. das Projekt *Replaced* von Barbora Klímová, was hier vorgestellt wird: Barbora Klímová, Adam Budak und Barbara Büscher. „Barbora Klímová. Replaced – Brno 2006“. In: *MAP #2*. Juni 2010: <http://www.performap.de/map2/transf/klimova>, 30.06.2021.

193 Barbora Klímová. „Mutually – A Portfolio“. In: *MAP #6*. Juli 2015: <http://www.performap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/mutually>, 30.06.2021.

194 Eine filmische Aufzeichnung findet man in der Filmothek des Museum of Modern Art Warschau, siehe: <https://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/akademia-ruchu-inne-tance>, 30.06.2021. Zu einer aktuellen Auseinandersetzung siehe: Jones 2019.

come from different backgrounds, but they navigate the same field with increasing confidence. Their interests coincide to a surprising extent. What do they have in common? Above all, the ability to operate outside the rigid division between performing and visual arts. It is not coincidental that many have studied abroad where they have absorbed different traditions. Today, they exercise a freedom of movement across a broad sphere of contemporary art, lapping up inspirations from many disciplines. [...] For the artists presented at *Other Dances*, Jerzy Grotowski's para-theatrical activity, Tadeusz Kantor's happenings and theatre oeuvre and classical performance art provide significant – yet usually negative – points of reference. They draw with greater enthusiasm on the achievements of relational aesthetics, alternative music, the theory of performativity, post-dramatic theatre or conceptual dance.“ A. Sosnowska 2019a: 27

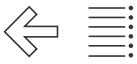
195 Das Guidebook zur Ausstellung, das kurze Beschreibungen und die Listen der ausgestellten Künstler:innen pro Kapitel umfasst, ist online zugänglich: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/inne-tance?tid=przewodnik>, 30.06.2021.

Auch diese Ausstellung bezieht sich – das wird deutlich formuliert – auf verschiedene Felder des Aufführens und versteht die Bewegungen in den im umfassenden Sinne verstandenen Aufführungskünsten als sich gegenseitig bedingende. Besonderes Augenmerk legte die Kuratorin in ihrer kontextuellen Darstellung auf die Entwicklung dessen, was konzeptueller Tanz hieß, also die Arbeiten von Xavier Le Roy, Jérôme Bel und anderen, und auf weitere Formen experimenteller Choreografie, z. B. von Marta Ziolek A. Sosnowska 2019a: 31, ohne die aktuellen Szenen darauf festzulegen.

Die Ausstellung war in fünf thematische Felder unterteilt: „The Future that has been“, „Room of Imagination“, „After the Spectacle“, „Throbbing Gristles“ and „DIY“, die sich z. B. auch mit künstlerischen Projekten von Reenactment in der Serie *RE//MIX* (2010–2014) beschäftigten.¹⁹⁵ Ebenfalls im Katalogbuch dokumentiert sind das Performance-Programm sowie die künstlerischen Residenzen, die für polnische Künstler:innen eingerichtet worden waren. Ergänzt wurde die Ausstellung durch ein Online-Medienarchiv, das 90 Aufzeichnungen „of significant choreographic performances“ A. Sosnowska 2019: 144 enthielt.

Interessant erscheint mir, wie die Theater- und Performance-Theoretikerin Dorota Sosnowska in der Auseinandersetzung mit Positionen von Peggy Phelan, Shannon Jackson und Rebecca Schneider die Idee, die Ausstellung selbst als Archiv zu buchstabieren, als politischen Akt begreift. Sie schreibt:

„Presented as something living, present and ephemeral, performance clearly loses its driving force and its political genealogy. Presented as an archive, a living space that has not succumbed to being set in aspic by history, performance regains its power. [...] To my mind, *Other Dances* sets out to do exactly that. [...] This exhibition represents a new curatorial model, which has moved away from the tension between the presentation of what is live and what is documented. The exhibition takes the form of a sui generis archive. [...] The archive presented in this exhibition is governed by a quite different logic: its core is the act of documentation as political act, an act that creates the history of art.“ D. Sosnowska 2019: 210.



Das als Fallstudie (siehe ●●●○ dieses Arbeitsbuches) von uns untersuchte Projekt *re.act.feminism* hat in seinem zweiten Teil die Idee eines Living Archive, das die Verbindungen zu den Kunstszenen Mittel- und Osteuropas exemplarisch sucht, realisiert, indem Galerien und Ausstellungsorte in Tallin, Zagreb und Gdansk Teil der Archiv-Reise wurden.

Auch das Garage Museum of Contemporary Art in Moskau beschäftigt sich seit 2010 mit Performance/Geschichte und zeigte 2014 mit der Ausstellung *Russian Performance: A Cartography of Its History* die Ergebnisse eines vierjährigen Forschungsprojektes, das die historischen Experimente der Futuristen mit denen aktueller Entwicklungen – seit den 1970er-Jahren – verband. „The project also emphasizes the significance of Russian performance in an international context“¹⁹⁶, heißt es in der Darstellung auf der Website. Einerseits konnten die Kurator:innen bei einer verbreiteten Kenntnis der performativen Arbeiten der russischen historischen Avantgarde ansetzen, die ja auch in einschlägigen Darstellungen der Vor-Geschichte von Performance-Kunst als Referenzentwicklung fest verankert ist Goldberg 1988/2013. Andererseits gingen dieser Ausstellung andere Aktivitäten voraus, wie die Kooperation mit der Galeristin Julia Stoschek/MoMA PS1 oder die Beteiligung an *Performa 11* mit einem Programm unter dem Titel *33 Fragments of Russian Performance*. Es wurde so internationale Sichtbarkeit und Vernetzung hergestellt.¹⁹⁷

Die Ausstellung selbst war chronologisch aufgebaut und zeigte Arbeiten aus verschiedenen Dekaden bis zur aktuellen Entwicklung. Eine eigens für jeden Raum entwickelte Szenografie von Form Bureau verstand sich als Reaktion auf das jeweilige historische Feld, das gezeigt wurde.¹⁹⁸ Ein Programm mit Vorträgen, Filmen u. a. begleitete die Ausstellung.¹⁹⁹

196 Siehe: <https://garagemca.org/en/event/russian-performance-a-cartography-of-its-history>, 30.06.2021.

197 Das Garage Center bzw. Museum ist ein von Dasha Zhukova 2008 gegründetes gemeinnütziges Stiftungsprojekt und gleichzeitig der Ort deren privater Sammlungen. 2010 wurde dort die Wanderausstellung *100 Years of Performance* – eine Kooperation von Julia Stoschek und MoMA PS1 gezeigt und *The First International Performance Art Festival* (04.–14.09.2010) veranstaltet, im Anschluss daran wurden die beteiligten Künstler:innen in die Wanderausstellung aufgenommen: Oleg Kulik, The Radek Group, The Blue Noses, Elena Kovylyna (siehe: <https://garagemca.org/en/event/the-first-international-performance-art-festival>, 30.06.2021.) 2011 hat das Garage Center dann in Kooperation mit *Performa 11* *33 Fragments of Russian Performance* in New York gezeigt (siehe: <https://garagemca.org/en/exhibition/33-fragments-of-russian-performance>, 30.06.2021). 2013 veranstaltete das Garage Center seine erste internationale Konferenz zum Thema *Performance Art: Ethics in Action* (siehe: <https://garagemca.org/en/course/421-first-international-conference-performance-art-ethics-in-action>, 30.06.2021). Und immer ist die Kuratorin Yulia Aksanova involviert.

198 Zur Ausstellung war auf der Website des Garage Museum ein Katalog mit Liste und Beschreibungen der ausgestellten Werke angekündigt, den ich leider nicht finden konnte.

199 Siehe zum gesamten Themenkomplex: Cseh-Varga/Czirak 2018; Mária Orišková 2013. Und die Veröffentlichung(en) aus dem Zürcher Forschungsprojekt „Performance Art in Eastern Europe“ (UZH Slawistik), u. a.: Sandra Frimmel, Tomáš Glanc, Sabine Hänschen, Katalin Krasznahorkai, Nastasia Louveau, Dorota Sajewska, Sylvia Sasse 2020.

Von Reenactments, Re-Performances und Re-Stagings zu medialen Transformationen: Formen der Aneignung historischer Ereignisse

2007 *Seven Easy Pieces* by Marina Abramović. R.: Babette Mangolte, USA 2007.

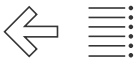
2001 kuratierte Jens Hoffmann an den Kunst-Werken Berlin unter dem Titel *A Little Bit of History Repeated* drei Abende mit Performances, in denen sich jüngere Künstler:innen mit historischen Aktionskunst- und Performance-Arbeiten performativ auseinandersetzten. Dieses Programm war – wie es der damalige künstlerische Leiter Klaus Biesenbach im Vorwort des kleinen Katalogs formulierte – Teil eines Konzeptes, das der zeitgenössischen Performance einen kontinuierlich zu bespielenden Platz im Programm des Hauses einräumen wollte. Marina Abramović, die mit Studierenden ihrer Klasse an der HfbK Braunschweig ebenfalls einen Teil des Programms von *A Little Bit of History Repeated* bestritt, wurde von Biesenbach als Bezugsperson für dieses Programmsegment des Hauses explizit benannt:

„Zur Wiedereröffnung der Kunst-Werke im Jahre 1999 hat Marina Abramović die Performance *Luminosity* in der neuen Ausstellungshalle der KW durchgeführt und damit den Ausgangspunkt für eine Reihe von Performances gesetzt, die jeweils im Herbst das Programm der KW bestimmen. Marina Abramović hatte ursprünglich vorgeschlagen, selber eine Reihe wegweisender historischer Performances anderer KünstlerInnen zu wiederholen. Im Laufe der weiteren Diskussion verdichtete sich jedoch das Vorhaben, in den KW regelmäßig einen Ort für Performance, vor allem für eine jüngere Generation internationaler Künstler anzubieten.“ Biesenbach 2001: 7

2005 konnte Marina Abramović das damals schon vorgeschlagene Projekt unter dem Titel *Seven Easy Pieces* am New Yorker Guggenheim Museum realisieren. Es wurde zum wohl bekanntesten Reenactment historischer Performances, auch aufgrund der internationalen medialen Berichterstattung und der nachfolgenden Zirkulation einer filmischen Transformation durch Babette Mangolte.²⁰⁰

Im kurzen Vorwort der Publikation zu *A Little Bit of History Repeated* betont Hoffmann Prozessualität und Dynamik von Performance als gegen das Kunstobjekt gerichtete Motivation und beschreibt die Idee der von ihm angestoßenen Re-Performances als Form der Aneignung:

„Bei diesen Neubetrachtungen kann es sich um direkte Kopien von Werken handeln, die auf Dokumentationen (Filmen,



Fotos, mündlichen oder schriftlichen Beschreibungen) basieren, um eine Interpretation der ursprünglichen Arbeit durch eine Aktion einer/eines zeitgenössischen KünstlerIn, um eine direkte Kollaboration mit den KünstlerInnen der sechziger oder siebziger Jahre oder um eine völlig neue Arbeit, die nur im weiteren Sinn von den historischen Performances inspiriert worden ist.“ Hoffmann 2001: 10

Diese erste Systematisierung unterschiedlicher Aneignungsformen im Kontext von Reenactment wäre im Weiteren zu präzisieren und ihre Veränderung zu untersuchen.

201 Anna Dezeuze, „Meat Joy“. In: *Art Monthly*, Nr. 257 / Juni 2002: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/meat-joy-by-anna-dezeuze-2002>, 30.06.2021.

In einer sehr viel umfangreicheren und aufwendigeren Reihe, die über vier Jahre fortgeführt wurde, zeigte die Londoner Whitechapel Gallery *A Short History of Performance I–IV* (2002, 2003, 2005 und 2006) und darin u. a. zwei Ausgaben mit Re-Performances und Performance Lectures, die z. T. auf historischen Arbeiten beruhten. Für die erste Ausgabe im Jahr 2002 waren Künstler:innen, die in und für die Geschichte von Performancekunst der 1960er- und 1970er-Jahre bedeutende Arbeiten geschaffen hatten, selbst eingeladen, sie zu re-inszenieren bzw. sie wieder aufzuführen. Die Kunstkritikerin Anna Dezeuze hat am Beispiel von und im Gespräch mit Carolee Schneemann das Unbehagen der Künstlerin selbst an dieser Arbeit der Re-Inszenierung umrissen. Ihre eigenen Erwartungen an das Reenactment, die auf den wenigen ikonischen Bildern der 1964er-Präsentation von *Meat Joy* sowie auf dem Narrativ dazu beruhen, hat sie im Text selbst reflektiert und das Reenactment als eine Möglichkeit verstanden, eine Idee von der Performance als Ganzer zu bekommen.

„As I sat down with around 300 other people to watch *Meat Joy*, the thrill I felt was, at least partly, a direct result of the strange status that performance art has acquired. This ‚unique, evanescent, physicalised event‘, as Schneemann described *Meat Joy*, was only known to me, as to almost all present, from photographs, from a rarely projected film and from Schneemann’s published score. Here, finally, was the opportunity to see the work for myself.“²⁰¹

Es scheint, dass diese erste Ausgabe der Veranstaltungsreihe auf der Idee basierte, man könne ein durch die Involvierung der Urheber:innen authentifiziertes Ereignis schaffen. Andererseits zeigt die genaue Beschreibung der Re-Performance von Dezeuze auch, dass erst durch die Möglichkeit, den gesamten Ablauf von *Meat Joy* kennenzulernen, ein komplexeres Bild als aus den bis dato zugänglichen Materialien entstehen konnte. Die zweite Ausgabe der Reihe im Jahre 2003 verband historische Reenactments und Fortschreibungen mit zeitgenössischen Arbeiten rund um das Format Performance Lecture. Rachel Withers kommentierte in *Artforum*:

„The story so far: The first (2002) chapter of this series plunged elbow-deep into the ’60s and ’70s canon with revivals of works by Carolee Schneemann, Hermann Nitsch, Stuart Brisley, and others, exploring notions of the expressive, excessive, or abject body as privileged site of avant-garde resistance. The 2003 installment, with contributions from the Atlas Group (Walid Ra’ad), Mark Dion,

Andrea Fraser, Inventory, Robert Morris, and Carey Young, tipped the balance toward recent and new work, organized around the theme of the performance lecture.“²⁰²

Die dritte Ausgabe widmete sich 2005 den „videoscores and activity booklets“ von Allan Kaprow und wandte sich so den medialen Transformationen bzw. Aufzeichnungen von Aktionen und Performances zu.

Die vierte und letzte dokumentierte Ausgabe stellte dann Filme ins Zentrum und damit eine Form der medialen Aneignung von Performance durch die Künstler:innen selbst oder wie es in der Pressemitteilung hieß:

„Film rapidly emerged as a space for performance, used by artists to explore theatrical, cinematic and televisual traditions. The artists brought together here adapt a variety of formats: from rehearsals, trailers or interviews to full blown narrative film.“²⁰³

Insofern nimmt die Veranstaltungsreihe an dieser Stelle einen Aspekt und eine thematische Fokussierung auf, die auch in der 2003 schon gezeigten Ausstellung *Art, Lies and Videotape* eine Rolle spielte. Auch im weiteren kuratorischen Profil der Whitechapel Gallery spielt(e) Performance eine bedeutende Rolle.²⁰⁴

Die 2005 für das Amsterdamer Witte de With kuratierte Ausstellung *Life, Once More – Forms of Reenactment in Contemporary Art* war eine der ersten Ausstellungen, die künstlerische und soziale Formen des Reenactments reflektierte und sie explizit in den Kontext medialer Transformationen und des Einflusses medialer Spuren vergangener Ereignisse stellte. Dazu sagt der auf der Website des Ausstellungshauses veröffentlichte Ankündigungstext u. a.:

„In the world of visual art, there have in recent years been many reenactments of historic performances of the 1960s and 1970s – works which otherwise only exist in the form of photos, videos and description. But what exactly is reenacted and what is the effect of the representation? [...] Is it not the fate of reenactment to eventually become an image, a representation in the form of film, photo or video?“²⁰⁵

Im Vorwort zur begleitenden Publikation heißt es, dass die Ausstellung Dokumentationen von künstlerischen Performances und künstlerische Reflexionen von nicht-künstlerischen historischen Reenactments zeige Lütticken 2005: 7. Die Konzentration auf mediale Transformationen und der Zusammenhang zwischen medial übermittelten Spuren und Relikten vergangener Ereignisse erläutert Lütticken in einem später veröffentlichten Text als konzeptionellen Fokus. Dass die Ausstellung als Nebenprogramm zum Rotterdamer Filmfestival *International Filmfestival Rotterdam (IFFR)* im Schwerpunkt „Exploding Cinema“ positioniert war, unterstreicht diesen Fokus.

„[...] there is no denying that many such reenactments hold the promise of getting closer to what the original event was really like, but at the same time the restagings will be based in different degrees on photos, videos, written descriptions, and memories that may in turn have been inflected, imperceptibly, by media representations. My

202 Rachel Withers. „A Short History of Performance-Part II“. In: *Artforum*. April 2004: www.artforum.com/print/reviews/200404/a-short-history-of-performance-part-ii-45984, 30.06.2021.

203 <http://kunstaspekte.art/event/a-short-history-of-performance-iv-2006-04>, 30.06.2021.

204 In der Whitechapel Gallery fand 2000 die Ausstellung *Live in Your Head: Concept and Experiment in Britain 1965–75* statt. Das umfangreiche Performance-Programm der Whitechapel Gallery ist seit 2015 hier dokumentiert: <https://www.whitechapelgallery.org/event-type/performance/>, 30.06.2021.

205 https://www.fkawdw.nl/en/our_program/exhibitions/life_once_more, 30.06.2021.

2005 exhibition project *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art* did not include a single live performance (if we except lectures). At that point, the tradition that privileged the live performance over any of the performance's other media incarnations still seemed to be strong, and my exclusive focus on video, photography, slides, and language was an implicit polemic against certain theorists and artists. I wanted to emphasize the interdependence of media representation and reenactment by creating a constellation of projects that problematize this interdependence in different ways.“ Lütticken 2011: 41

Lütticken weist auch darauf hin, dass 2011 – als der zitierte Text veröffentlicht wurde – der ‚Essentialismus des Live‘ bereits auf dem Rückzug war. Dazu haben auch Ausstellungen und Präsentationen beigetragen, die die Verbindung von medialen Transformationen und Live Events thematisiert haben und diese Verbindungen als immer wieder neu zu lesende Konstellation verstehen, die an die Stelle des einen einzigen Werks tritt.

Zwei der Ausstellungen in unserer Liste exponieren explizit diesen Aspekt des Verhältnisses von medialen Artefakten – Fotografien, Filmen und Videobändern – und den live präsentierten Performances/Aktionen und thematisieren auch damit verbundene Fragen: nach deren Evidenz sowie nach der Authentizität der dokumentierten Ereignisse, nach einer doppelten Autorschaft und den Kooperationen zwischen Performancekünstler:innen und Fotograf:innen/Filmmacher:innen und nach der Mehrdimensionalität, die eine künstlerische Arbeit in der Transformation annehmen kann.

Einige der Fragenkomplexe lassen sich in Anlehnung an die sechs Kapitel des Katalogs der Liverpools Ausstellung *Art, Lies and Videotape. Exposing Performance* formulieren. Am Anfang steht unter dem Stichwort „Lost Histories“ eine grundlegende Frage: Ist die Geschichte der Performance-Kunst eine des systematischen Entzugs, eine des Verweigerens von Spuren und Dokumenten? Und liegt darin ihre subversive Energie und gegenwärtige Faszination? Carrie Lambert-Beatty hat auf das Paradox einer Kategorie „lost works of art“ – zu der auch die Performance-Kunst gehören kann – hingewiesen:

„To understand performance art of the past is to grapple with the fact that this art was *designed to be lost*. That is to say, it purposefully aspired to the condition of the lost work of art. [...] Their traces in literature, drawing, or photographs describe a negative space. Documents bracket off a place for the work; its traces hold open a site which is both empty and full of meaning. Indeed, it is the traces of a work in text and image that make it a ‘lost work of art’. Without them the art-work would only be lost.“ Lambert-Beatty 2007/2000: 95

Die Ausstellung ordnet diesem Kapitel aber vor allem Artefakte aus der Geschichte der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu und verweist darauf:

„It was only with the invention of photography that performance began to make its mark in history [...] As film and video equipment

became more readily available, artists with access to technology experimented not only with recording live action but also with the moving images they created.“²⁰⁶

Mit dem Stichwort „Image as Icon“ wird auf die emblematische Funktion einzelner Fotografien für die Geschichte von Performance-Kunst verwiesen. Die Auswahl- und Publikationsstrategien von Künstler:innen und Journalist:innen haben die Rezeption von Performances und deren Geschichtsschreibung wesentlich bestimmt. Einzelbilder haben als vermeintliche Pars-pro-toto-Darstellungen die historischen Erzählungen konstruiert und visualisiert. Sie enthalten gleichzeitig eine Fülle von Hinweisen auf zeitgenössische kulturelle, ästhetische und soziale Kontexte. Carrie Lambert-Beatty hat wiederholt Fotos und Filme der 1960er-Jahre in diesem Sinne neu gelesen Lambert 1999; Lambert 2004; Lambert-Beatty 2006. Die diesem Aspekt zugeordneten Arbeiten zeigen aber auch den Weg von ikonischen Einzelbildern zu sorgfältig inszenierten Bewegtbild-Variationen einer Arbeit.

Im Zusammenhang mit der emblematischen Funktion einzelner Fotografien wird auch nach dem Verhältnis von Bild und Ereignis und den entsprechenden Beglaubigungsstrategien gefragt: Hat das Ereignis wirklich stattgefunden („Fact or Fiction“), hat es nur vor der Kamera stattgefunden oder ist es eine im Bild inszenierte Vor-Täuschung einer realen Aktion? Sind diese Fragen überhaupt relevant für die heutigen Betrachter der Bilder vergangener oder vermeintlicher Ereignisse? Der amerikanische Performance-Theoretiker Philip Auslander hat die These formuliert, dass für die Betrachter der visuellen Artefakte, die sich in irgendeiner Weise auf Performance-Geschichte beziehen, gleichgültig ist, in welcher Form das Ereignis historisch stattgefunden hat. Sie sehen etwas Eigenes, Anderes Auslander 2006: 30–31. Im gleichen Text hat Auslander die Frage aufgeworfen, wohin der Anteil des Publikums an den Performances in den Bildern von ihnen verschwunden ist. Diese Frage lässt sich ebenso unter das Stichwort „Unconscious Performance“ subsumieren wie der Aspekt, den Aaron Williamson im Katalog besonders herausstellt:

„One strategy [...] is for an artist to incorporate literally unconscious participation into a performance; that is, to make unwitting members of the public ‚perform‘ in some way, or even to make them and their responses the subject of the work.“ Williamson 2003: 57

Die Rubrik „Me and my Camera“ stellt das Verhältnis zweier Autorschaften und die Frage nach der Kontrolle über die Re-Präsentation (und das Archiv) in den Mittelpunkt. Zwei prominente Fotograf:innen, die wesentlich die visuelle Repräsentation von Aktions/Performancekunst der 1960er- und 1970er-Jahre geprägt haben, sind hier vertreten: Ute Klophaus und Peter Moore. In der Verlängerung dieses Aspekts macht das Stichwort „Artist as Director“ deutlich, dass Performance-Künstler:innen aktuell die medialen Transformationen in Film oder Video als gleichwertige Arbeiten neben der Performance selbst betreiben.

In Hinblick auf fotografische Praktiken hat Alice Maude-Roxby diese Fragestellung in einer weiteren Ausstellung aufgenommen, die 2007 unter dem Titel *Live Art on Camera. Performance and Photography* in Southampton

206 <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/art-lies-and-videotape-exposing-performance/art-lies-and>, 30.06.2021.

stattfind. Ihr Katalog demonstriert in gelungener Weise, wie komplex sich das Lesen und Zuordnen von Fotografien und ikonischen Bildern der Performancegeschichte zu historischen Bildstilen und Inszenierungsstrategien einzelner Fotograf:innen gestaltet, auch wenn sie sich zunächst und vor allem als dokumentierende verstanden. Die Arbeiten an einem visuellen Archiv der Performance-Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre sind entscheidend von ihnen geprägt. Dies in Rechnung stellend fragte Alice Maude-Roxby zu Beginn ihres Beitrages im Katalog der Ausstellung *Art, Lies and Videotape*:

„Given the current fascination with documentation, why are the photographers of seminal performances largely unknown? Why have they not been engaged in dialogue about their experiences in translating live art into still photographic images? Why do myths suggest that the photographs just happened?“ Maude-Roxby 2003: 66–67

In ihren weiterführenden Recherchen suchte sie Antworten auf diese Fragen in Interviews mit Performance-Künstler:innen und Fotograf:innen, besuchte deren Archive und konzipierte die Ausstellung *Live Art on Camera*, die 2007 in der Hansard Gallery in Southampton zu sehen war. Ihre Beobachtungen machen deutlich, dass Performance-Fotografien im Kontext zeitgenössischer fotografischer Praktiken, der gesamten Arbeiten und gestalterischen ‚Handschriften‘ der Fotografen gesehen werden sollten.

„Within the photographers’ archives I often noted surprising similarities within image compositions as well as how the body had been framed across several portfolios of work, widening a sense of how photographic styles and conventions are characteristic of broader cultural and temporal influences. Diverse portfolios were sometimes linked by an evident photographic style, connecting the performance photographs to entirely different image contexts. At other times there seemed little stylistic connection but rather social or cultural common ground adding to an understanding of the underlying conceptual content of a performance and its relationship to contemporary culture.“ Maude-Roxby 2007: 1–2

In den im Katalog zur Ausstellung *Live Art on Camera* abgedruckten Interviews geht sie einigen dieser Aspekte nach. Sich daran anschließende Fragen z. B. zum Aufnahmemodus als einem wesentlichen Bestandteil von ‚Stil‘ oder ‚Handschrift‘ habe ich an anderer Stelle im Kontext des „Apparat-Operator-Komplexes“ von Vilém Flusser diskutiert Büscher 2018 und 2016. Ihre Auswirkungen auf die Rezeptionsgeschichte von Performances zeigen sich im Katalog z. B. eindrucklich in der Kombination von Aufnahmen verschiedener Fotografen zu Arbeiten von Carolee Schneeman mit anderen Motiven aus der Zeit Maude-Roxby 2007: 13–20.

Das Thema Performance – Fotografie – Dokumentation ist inzwischen in verschiedenen Ausstellungen aufgegriffen, präsentiert und reflektiert worden, z. B. mit der 2007 im Museum Kunstpalast Düsseldorf gezeigten *Fotos schreiben Kunstgeschichte* Buschmann und von Wiese 2007 oder der ebenda 2011 gezeigten *Faszinierende Dokumente. Künstler in Aktion. Eine Auswahl aus*

dem Archiv künstlerischer Fotografie der rheinischen Kunstszene (AFORK)

Heymer und Rodler 2011. Im Zuge der weiter fortschreitenden Untersuchung des Anteils der vermeintlichen Nur-Dokumentarist:innen an der Rezeption von Aktions- und Performancekunst ist in den vergangenen Jahrzehnten immer deutlicher deren eigenständig gestalterische Arbeit hervorgetreten und wird inzwischen auch auf dem Kunstmarkt honoriert.

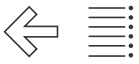
207 In einer Rezension der Ausstellung *After the Act* (2005) wird erwähnt, dass der Platz für die Ausstellung sich auf einen Raum des Hauses beschränkt. Siehe dazu: Traumane 2005, siehe auch: <https://springerin.at/en/2006/1/review/after-the-act/>, 30.06.2021.

208 Die Künstler:innen-Liste der Ausstellung findet man in der Datenbank von Basis Wien: www.basis-wien.at/db/event/55138, 30.06.2021. Ein zweisprachiges Buch unter dem gleichen Titel erschien erst 2006: Dertnig und Seibold 2006.

Eine gewisse Kontinuität an einem Ort – MUMOK Factory Wien und Tanzquartier Wien 2003–2010: Archivfragen, feministische Geschichtsschreibung, das Lokale im Globalen

Die insgesamt sieben Veranstaltungen bzw. Ausstellungen, die zwischen 2003 und 2010 am MUMOK in Wien (MUMOK Factory) zu Performance/Geschichte stattgefunden haben, sollen hier im Zusammenhang kommentiert werden, da sie – auf einen zeitlichen Ausschnitt bezogen – auch die Ausstellungspolitik eines Hauses in diesem Feld deutlich werden lassen. Die letzten drei Ausgaben repräsentieren zudem in einer Kooperation mit dem Tanzquartier Wien die schon weiter oben erläuterte Kooperation zwischen ausstellenden Häusern und Tanzkünstler:innen. Verbunden ist die Reihe am MUMOK mit der Position eines Kurators für Performance und Kunsttheorie, die von 2002 bis 2010 der Kurator Achim Hochdörfer innehatte. Offenbleiben muss hier allerdings die Frage, welche Rolle und Bedeutung diese Ausstellungs- und Präsentationsreihe im Ganzen der kuratorischen Politik des MUMOK hatte. Die Dimension, die die Ausstellungen annehmen konnten, war stark eingeschränkt durch die Größenordnung der Räume bzw. des Raums, der bespielt werden konnte.²⁰⁷

Der ersten hier aufgelisteten Aktivität am MUMOK – dem von der Künstlerin Ulrike Müller organisierten und kuratierten Symposium *Öffentliche Angelegenheiten. Performance als politisches Handeln* – ging die von Carola Dertnig und Stefanie Seibold 2002 für die Kunsthalle Exnergasse in Wien kuratierte Ausstellung *Let's twist again. Performance in Wien von 1960 bis heute* voraus.²⁰⁸



Die beiden Künstlerinnen/Kuratorinnen konzentrierten ihre Präsentation auf seit den 1970er-Jahren in Wien agierende Künstler:innen, arbeiteten so mit einem lokalen Schwerpunkt, fokussierten dabei gleichzeitig feministische Positionen.

„Wir arbeiten beide als Künstlerinnen im Bereich Performance und sind als Feministinnen an einer Neu-Bewertung von Geschichte, einem Neu-Erzählen von Geschichte interessiert. [...] Wichtige Statements, die die Vielfalt der heutigen Performance-Ansätze möglich machen, sind bisher wenig oder gar nicht in einer offiziellen Geschichtsschreibung aufgetaucht. [...] Unser Ziel ist es, diese verschiedenen Einflüsse zeitgenössischen Positionen gegenüberzustellen und somit zu einer Neubewertung (historischer) Leistungen beizutragen. [...] Im Zentrum unseres Interesses stehen Arbeiten, die sich mit Gender und Identitätskonstruktionen befassen, die [...] lange vor der Diskussion um Geschlechterperformativität in Performances erprobt und erforscht wurden. Zusätzlich haben uns Positionen interessiert, die sich nicht dezidiert im Kunstkontext befanden. Wir wollten auch Einflüsse sichtbar machen, die aus Bereichen wie Theater, Zirkus oder Kabarett etc. stammen [...].“

Dertnig und Seibold 2006: 8

Über die schon genannten Schwerpunkte hinaus ist die Verbindung zwischen Geschichte und eigener künstlerischer Praxis ebenso wie der explizit gesetzte Einbezug von Positionen jenseits des visuellen Kunstkontextes bemerkenswert. In diesem Sinne war auch eine Bühnen-Skulptur Teil der Ausstellung und wurde in die parallel schon mit den MUMOK-Kuratoren verhandelte, folgende Ausstellung *Mothers of Invention – where is performance coming from* (2003/04) integriert. Sie sollte – wie Seibold in einem Gespräch formulierte – „der Bandbreite der in der Ausstellung vorgestellten Performances einen sowohl imaginären als auch realen Aufführungsort bieten“ Clausen, Dertnig und Seibold 2006: 15. In diesem Gespräch äußern die beiden Kuratorinnen auch ihr Interesse, das Sujet weiterzuverfolgen und eine über das Lokale hinausgehende und andere Ausschnitte der historischen Szenen in den Blick nehmende Untersuchung zu betreiben:

„[...] und so wandten wir bei ‚Mothers of Invention‘ unsere Aufmerksamkeit jenen Zentren und Räumen zu, die Künstlerinnen Kommunikation und Zusammenschluss ermöglichten. An diesen Orten wurde versucht, diese Erfahrung des Ausschlusses zu verbalisieren, sie in Workshops und Performances zu verarbeiten und in der Folge wieder nach außen zu gehen.“ Clausen, Dertnig und Seibold 2006: 17

Die Idee, in der Recherche von den Orten und Räumen als Zentren und Knotenpunkte auszugehen, ist ein überzeugender Ansatz, um die historischen Verbindungen zwischen den Künstler:innen nachzuvollziehen und sie dabei im Austausch und in den politischen Kontexten – hier vor allem in solchen ‚activist spaces‘, die sich mit Feminismus, Schwulen- und Lesbenpolitik oder freier Sexualität beschäftigen²⁰⁹ – zeigen zu können. Um die internationale Vernetzung zwischen Räumen und Initiativen zu visualisieren, wurden Künstlerinnen (Linda Bilda, supapaula) mit der Erarbeitung

209 Siehe dazu die Ankündigung unter: <http://kunstaspekte.art/event/mothers-of-invention-2003-12,30.06.2021>.

und Zeichnung von Diagrammen – in Anlehnung u. a. an die Psychogeografie der Situationisten – beauftragt.²¹⁰ Vernetzung war auch eine Basis der kuratorischen Arbeit, wie Dertnig und Seibold sie in der Vorbereitung betrieben. Dazu heißt es in der Pressemitteilung: „Das Projekt versteht sich als ‚wachsendes Archiv‘: die Auswahl der Arbeiten wurde – in einer Art Schneeballsystem – durch weiterführende Hinweise und Einflüsse von KünstlerInnen, TheoretikerInnen oder anderen ExpertInnen wesentlich mitbestimmt.“ Neben der Präsentation von verschiedenen medialen Dokumentationsmaterialien, die den Schwerpunkt bildeten, gab es mehrere Vorträge.

210 Siehe: www.clevergretel.com/projects/curatorial/mumok.htm, 30.06.2021.

211 Siehe Pressemitteilung: <https://www.presetext.com/news/20041005015>, 30.06.2021.

2004 folgte die von Manuela Ammer kuratierte Ausstellung *Para Sites – when space comes into play ...*, die neun internationale künstlerische Positionen zur Arbeit mit Außen- und Innenräumen einlud. Carola Dertnig und Stefanie Seibold sind auch vertreten, dieses Mal mit einer gemeinsamen künstlerischen Aktion in den Ausstellungsräumen der Sammlung. Raum wird als „(ver)handelbare Variable“ verstanden, wie es in der Pressemitteilung des MUMOK heißt, und damit an die Diskurse um Globalisierung, Urbanismus und Postkolonialismus angeknüpft ebenso wie an Praktiken, den städtischen Raum als Kunst-Ort anzueignen.

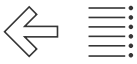
„Raum ist eine durch Handlung gestaltete Dimension. Entsprechend wird ein Großteil der Arbeiten über die Dauer der Ausstellung von KünstlerInnen weiterentwickelt bzw. unterliegt im Austausch mit BesucherInnen einem fortlaufenden Prozess der Veränderung und Adaptierung.“²¹¹

Mit dieser kuratorischen Setzung rückte nach der Verbindung zur Performance-Geschichte, wie Dertnig und Seibold sie untersucht hatten, die aktuelle performative Praxis, die z. T. Besucher:innen direkt und physisch involvierte, in den Fokus einer Ausstellung.

Ende 2005 folgte die von Barbara Clausen kuratierte Ausstellung *After the Act. Die (Re)Präsentation von Performancekunst*, die von einem kleinen Filmprogramm und einer internationalen Tagung unter dem gleichen Titel begleitet wurde. Damit rückten Fragen in den Mittelpunkt einer Ausstellung, die sich mit den dokumentierenden Artefakten aus den Selbst-Archivierungen von Künstler:innen befassten und mit deren Aneignung und Überschreibungen durch jüngere Künstler:innen. In der Einleitung zu der die Tagung begleitenden Publikation formulierte Clausen ihre Überzeugung, mit der sie sich zugleich in der Debatte um den ontologischen Status von Performance wie ihn Peggy Phelan beschrieben hatte^{Phelan 1993} versus deren medialer Transformationen wie Phillip Auslander erweiterte

Auslander 1999 positionierte:

„Das dieser Publikation zu Grunde liegende Bekenntnis besteht darin, dass der Umgang mit Performancekunst nicht mit dem authentischen Erleben anfängt und sogleich auch endet, sondern entgegen seiner ontologischen Ursprungsmythen als fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnisses zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen ist.“^{Clausen 2006: 7}



Die Ausstellung selbst stellte zwei sehr einflussreiche Arbeiten von Joan Jonas aus den 1970er-Jahren ins Zentrum und setzte dazu drei aktuelle Arbeiten von Seth Price, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega und Carola Dertnig ins Verhältnis, die sich medial oder wiederum performativ Material aus der Performance-Geschichte aneigneten und in ausstellbare mediale Artefakte (Fotografie, Video) transformierten. Carola Dertnig übermalte z. B. mit einer fiktionalen Figur die Geschichte des Wiener Aktionismus und der darin aktiven, aber nie erwähnten Frauen. In einem Gespräch, das Barbara Clausen und die Künstlerin sehr viel später, 2019, führten, beschreibt sie:

„Ich habe die Aktionismus-Künstlerin *Lora Sana* anhand von historischen Performance-Fotografien von Muehl und anderen Personen kreiert. Weil ich mich durch diese fiktive und zugleich auf der Realität basierenden Figur der offiziellen Geschichte kritisch und klar gegenüberstellen konnte. Auf den dokumentarischen Fotos waren Akteurinnen sichtbar und ich fragte, wo denn die Geschichtsschreibung zu diesen Aktionistinnen blieb?“²¹²

Der Fokus der Ausstellung lag, allein aufgrund der Fülle von Artefakten aus der Arbeit von Jonas, auf deren Arbeiten *Organic Honey's Visual Telepathy* und *Organic Honey's Vertical Roll*. In der Begleitbroschüre heißt es dazu:

„Mehr als 100 Fotografien, dutzende Zeichnungen, Stunden von Videomaterial, Notizbücher, Skripts und Poster existieren zum Werkkomplex *Organic Honey*. [...] In *After the Act* wird zum ersten Mal das ganze Dokumentationsmaterial zu *Organic Honey* präsentiert, um exemplarisch die Historisierung und Medialisierung der Performancekunst sichtbar zu machen.“ Programmflyer *After the Act*, 2005

Der Gestus einer Öffnung und die Möglichkeit eines Zugangs zum Archiv der Künstlerin, wie er hier formuliert wird, wurde in weiteren Ausführungen der Kuratorin ergänzt durch einen für die künstlerische Arbeit von Jonas zentralen Aspekt: das Hin- und Hergleiten zwischen den Medien, das Zirkulieren des Materials, von konzeptuellen Ideen, Erzählfragmenten, Bildern, Objekten, Szenen und Situationen. So schrieb Clausen u. a.:

„Was der Performance *Organic Honey* in der Geschichte der Performancekunst einen besonderen Status verleiht, ist Jonas' performativer Umgang mit Maskierungen, Gesten und visuellen Spiegelungen, die ihr Echo vor den Augen der ZuschauerInnen in einer Bandbreite medialer Transkriptionen fand. Die technische Aufzeichnung und simultane Wiedergabe war Teil der Performance und rückte vom Rand ins Zentrum.“ Clausen 2006: 12

Insofern verdeckt allerdings die Präsentation der Artefakte als Dokumentationsmaterial aus dem Archiv auch ihren ambivalenten Status: sowohl Bestandteil eines Performance-Werks und gleichzeitig ein eigenständiges Video-Werk zu sein.

Eine Reihe von grundlegenden Aspekten im Verhältnis von Archiv und Live Events, von Liveness und medialer Transformation wurden im begleitenden Symposium aufgeworfen und bearbeitet. Zudem ergänzte ein Screening von Filmen Babette Mangoltes, die einerseits eine wichtige

212 Barbara Clausen und Carola Dertnig. „Let's warp it up! Gespräch über nichtlineare Performancekunstgeschichte“. In: *FKW*, April 2020, <https://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/article/view/1495>, 30.06.2021.

Dokumentaristin der New Yorker Performance- und Tanzszenen der 1960er- und 1970er-Jahre war und andererseits ihre Arbeit als eigenständiges künstlerisches Werk versteht, in Zusammenarbeit mit dem Tanzquartier Wien die Ausstellung und Tagung.

Die thematische Kombination von Ausstellung, Tagung und Filmprogramm rückte den Schwerpunkt der gesamten Veranstaltung in das Feld der im vorigen Abschnitt untersuchten Ausstellungen, die die medialen Transformationen von Performancekunst fokussieren.

Mit der darauf folgenden Präsentation unter dem Titel *wieder und wider – performance appropriated* (2006) wurde die Verbindung mit dem Tanzquartier Wien (TQW) vertieft und Kurator:innen aus beiden Institutionen kooperierten. Aus der Zusammenarbeit beider Institutionen resultierten nicht nur verschiedene Präsentationsformate, die die unterschiedlichen dispositiven Kontexte nebeneinanderstellten, sondern es wurden in der Formulierung der kuratorischen Motivation – wie sie in Kurzform in der Pressemitteilung erschien – gerade die Diskurse in den differenten Feldern der visuellen Künste und des Tanzes in Relation zueinander gebracht. Zentral aber wurden Fragen der Aneignung vergangener Ereignisse und deren Überschreibung künstlerischer Positionen thematisiert.

Insofern kann man diese Veranstaltung auch als Teil der im vorigen Abschnitt diskutierten Beschäftigung mit Reenactments, Restagings und Rekonstruktionen verstehen. Vertreten waren sowohl Künstler:innen, deren Arbeit vor allem im Ausstellungskontext zirkuliert, wie solche, deren Arbeiten im Tanz/Theater-Kontext aufgeführt werden. Rezensent:innen setzten Schwerpunkte je nach dem Kontext, aus in dem sie die Veranstaltung beobachteten: Tanzkritiker Helmut Ploebst ^{Ploebst 2006} verwies explizit auf den Schwerpunkt, den das Aufführungsprogramm Yvonne Rainer widmete.²¹³ Die Kunstkritikerin Rike Frank beschrieb genauer die installativen Werke der Ausstellung und schrieb ausführlicher über die Rekonstruktion einer 1969er Performance durch den slowenischen Choreografen und Performance-Theoretiker Emil Hrvatin.²¹⁴ Frank nahm die unterschiedlichen Orte und Räume der Präsentationen als einen weiteren Aspekt wahr, der dieses konzeptionelle Zusammentreffen zweier Performance-Kontexte akzentuierte:

„The dispersed locations where performances took place – various sites within the museum, public places, and the Tanzquartier’s auditorium – also served to create an impression of a lack of solidity and a sense of openness to interpretation. [...]“²¹⁵

Auch das folgende Projekt *NICHTS ist aufregend. NICHTS ist sexy. NICHTS ist nicht peinlich* (2008) war eine Kooperation zwischen MUMOK und TQW – zum Kurator:innen-Team gehörte dieses Mal Tanja Widmann, die auch für das Thema der Veranstaltungsreihe als Ideengeberin zeichnete: Peinlichkeit als Entgleiten oder Missglücken und Peinlichkeit als gezielter künstlerischer Entwurf, wie es in der Pressemitteilung hieß: „ein ambivalenter, krisenhafter Moment, der ein Set kultureller wie ästhetischer Konventionen

213 Helmut Ploebst. „Als die Körper laufen lernten“. In: *Der Standard*. 18./19.11.2006: <https://www.derstandard.at/story/2664423/als-die-koerper-laufen-lernten>, 30.06.2021.

214 In der ersten Ausgabe der Online-Zeitschrift *MAP media – archive – performance* haben wir bzw. hat der Künstler dieses Projekt vorgestellt: <http://www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/pupiliya-papa-pupilo-reconstruction>, 30.06.2021.

215 Rike Frank. „Wieder und wider“. In: *Artforum*. April 2007: 113–114, <https://www.artforum.com/print/200704/wieder-und-wider-12948>, 30.06.2021.

spürbar werden lässt“. Widmann hat sich auch andernorts mit diesem Affekt und Phänomen sowohl künstlerisch als auch theoretisch beschäftigt

Widmann 2009.

Der Titel ist – so wurde es gesagt – bei Andy Warhol entlehnt, die ganze Veranstaltungsreihe fand nun in verschiedenen Aufführungsformaten statt (Performance, Screening, Lecture und Paneldiskussionen). Das Performance-Programm wird durch ein umfangreiches Film/Videoprogramm ergänzt. Und es lässt sich erneut feststellen, dass aus der Kooperation in der Präsentation eine Vernetzung von performativen Arbeiten, die eher im visuellen Kunstkontext mit solchen, die eher im Tanz/Theater zirkulieren, resultiert. Die offene Frage, die sich an ähnliche Projekt-Konstellationen weitertragen lässt, ist: Bleibt diese Vernetzung nur dann relevant, wenn es im Wesentlichen wiederum um Aufführungsformate geht? Und was passiert mit ihnen, wenn sie in den Ausstellungskontext einziehen, in dem die präsentierten (Dokumentations-, Spuren-) Artefakte in die Nähe zu Kunstobjekten rücken? Das führt zurück auf Aspekte, die ich im ersten Kapitel dieses Teils beschrieben habe.

Die letzte für diese Reihe gelistete Ausstellung/Veranstaltung fand 2010 unter dem Titel *Push and Pull* ebenfalls in Kooperation mit dem Tanzquartier und dieses Mal auch mit Tate Modern in London statt, wo sie als Part II teilweise neu konfiguriert wurde. Barbara Clausen setzte hier als Kuratorin mit Achim Hochdörfer (MUMOK) und Catherine Wood (TATE) ihre mit *After the Act* begonnene Arbeit zum Thema fort. Der Titel nimmt Bezug auf eine Handlungsanweisung/Arbeit von Allan Kaprow und knüpft an deren Idee einer ständigen Veränderung des Ausstellungsraums an.²¹⁶ Die Veranstaltung verbindet wiederum Performances/Aufführungen mit einer Ausstellung und Screenings. Die ausgestellten Installationen, Videos und Skulpturen waren auch Teil der Performances. Dazu hieß es programmatisch: „Im Verhältnis zur Performanceserie versteht sich die Ausstellung *Push and Pull* als eine Auffächerung exemplarischer konzeptioneller Strategien, die das Verhältnis zwischen der Aufführung einer Performance und ihrer musealen Repräsentation als Projektion, Installation oder Skulptur im Ausstellungsraum ausloten.“²¹⁷

Von der Dokumentation und der Frage nach medialen Transformationen eines aufgezeichneten Ereignisses – sei es als Entwurf oder zur Speicherung des Ergebnisses – wird der Fokus auf Artefakte verlagert, die sowohl in Performance wie als eigenständige Werke fungieren. Die verschiedenartigen Konstellationen zwischen Aufführen und Ausstellen, zwischen Performance, objekthaften Manifestationen, Bewegtbild-Vorführungen und Dokumentations-Präsentationen ebenso wie z. B. die Fokussierung auf feministische Positionen in der Performance-Geschichte und der Bezug zur lokalen (Wiener) Geschichte folgen einer Reihe von Fragen, die insgesamt die Entwicklung der Aneignung von Performance-Geschichte in den 2000er-Jahren steuern. Insofern kann die genauere Beobachtung einer sich dem Feld des Ausstellens von Performance-Kunst zumindest temporär widmenden Institution gleichzeitig einen Blick auf allgemeiner verhandelte Themen und Fragestellungen dieses Kontextes eröffnen.

216 Die Arbeit von Allan Kaprow (Instruktion und Realisierung für die Ausstellung *Hans Hofmann and His Students*, Museum of Modern Art, New York, 1963) heißt vollständig: *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* und man findet das Reprint der Veröffentlichung unter: <https://www.ubu.com/aspn/aspn6A/pushAndPull.html>, 30.06.2021.

217 Aus dem Presstext: <https://kunstaspekte.art/event/push-and-pull-2010-10>, 30.06.2021.

Ver/Tauschen der dispositiven Konstellationen: Bühnen als Ausstellungsräume und vice versa. Freilegen unterschiedlicher Blick- und Bewegungsregimes bis hin zur Partizipation der Besucher:innen

218 Siehe: <https://www.berlin-biennale.de/de/projekte/1322/la-monnaie-vivante-the-living-currency-die-lebende-mnze>, 30.06.2021.

219 Diese Notizen (Notes de mise en scène / Stage Notes), datiert vom August 2008, sind hier zugänglich: Pierre Bal-Blanc. „Notes de mise en scène“: https://www.cacbretigny.com/2003-2015/pictures/MV2/Monnaie_Vivante_Notes.pdf, 30.06.2021. Alle anderen Materialien und Programmhefte zu den einzelnen Aufführungsorten/Versionen sind ebenfalls auf der Seite zugänglich: https://www.cacbretigny.com/2003-2015/LA_MONNAIEVIVANTE.html, 30.06.2021.

Im letzten Abschnitt des Teils ●●●○ dieses Arbeitsbuchs habe ich diskutiert, wie sich die Tatsache, dass die Präsentation von Performancekunst eine Schnittstelle zwischen zwei unterschiedlich konfigurierten Kunstdispositiven markiert, im zeitgenössischen Diskurs spiegeln lässt. In diesem letzten Abschnitt von ●●●○○ – der Auswertung der Ausstellungs- und Präsentationsbeispiele – werden nun einige Beispiele vorgestellt, deren kuratorische Konzeption gerade mit der Kollision oder Vertauschung der beiden unterschiedlichen Dispositive Theater und Museum spielt, ihre räumlichen Konfigurationen, Adressierungen von Zuschauer/Besucher:innen und Zeitregime in Relation zueinander setzt und explizit reflektiert.

Die Veranstaltungs- und Präsentationsreihe *La Monnaie Vivante*, die der französische Kurator Pierre Bal-Blanc zunächst für ein Tanzstudio in Paris kuratiert hat, ist ein prägnantes Beispiel für diese kuratorische Position. Die Veranstaltung wanderte von Paris aus an fünf verschiedene Orte und Häuser, um – wie es im Presstext zur Berliner Version hieß – „die vielfältigen gegenwärtigen, aber auch historischen Thematisierungen des Körpers in der bildenden Kunst mit den Körperauffassungen im Bereich von Tanz, Musik und Theater in Dialog zu bringen“.²¹⁸ In diesem Rahmen wurden u. a. als Theater/Tanzorte ausgewiesene Häuser bespielt, indem der Bühnenraum mit einer für die Zuschauer:innen zugänglichen, zeitlich begrenzten Präsentation simultan gezeigter historischer und zeitgenössischer performativer Arbeiten besetzt wurde.

Bal-Blancs konzeptionelle Notizen²¹⁹ nehmen zunächst den Bezug auf den im Titel als gedankliche Basis des Projekts beschriebenen Text gleichen Titels von Pierre Klossowski auf. Sie sprechen von einer neuen Ökonomie des Körpers, die durch das Zusammentreffen der beiden unterschiedlich konfigurierten Kunstdispositive hervortreten könnte:

„Cette exposition replace dans l’espace, le point de convergence des processus employés par les auteurs et les artistes dans le champ des arts plastiques et des arts vivants. Elle cherche à créer,

dans un espace et une durée définis, les conditions d'une expérience qui soient communes à ces processus de création. [...] Cette exposition expérimente l'écart entre performance, chorégraphie, mise en scène et mise en espace pour saisir comment ces pratiques engagent l'individu, qu'il soit artiste, performeur, acteur, danseur, figurant ou spectateur dans l'exercice d'une nouvelle économie des corps.“ Bal-Blanc 2008: 1

Das im Ausstellungskontext mit der Infiltration durch performative Formate in Bewegung geratene Verhältnis zwischen Verdinglichung des Körpers (réification du corps) und Verlebendigung von Objekten (incarnation de l'objet) ist einer der Ausgangspunkte von Bal-Blancs Konzeption. An anderer Stelle hat er ausgeführt, inwiefern dieser Blickpunkt von seiner Erfahrung als Performer in einer musealen Installation *Untitled (Gogo Dancer Platform)*, 1991, von Félix González-Torres geprägt wurde:

„Ich habe damals bemerkt, welche Bedeutung der Präsentation des Lebendigen im Ausstellungsraum für künstlerische Arbeitsweisen [...] zukommt. Die Verdinglichung meines Körpers als Ausstellungsobjekt hat mir bewusst gemacht, dass entgegen dem, was die allgemeine Moral damals vorgab, es nicht möglich war, menschliches Leben aus der Kommodifizierung, aus einer allgemeinen Kommerzialisierung, die alle Bereiche der neoliberalen Gesellschaft der 1990er-Jahre durchdrang, herauszuhalten.“ Bal-Blanc 2020: 131

Auch Claire Bishop hat diese Kontextualisierung aufgenommen, indem sie *La Monnaie Vivante* im Rahmen ihrer analytischen Untersuchung von „delegated performances“ der 1990er-Jahre diskutierte Bishop 2012: 232–238.

In diesem Verhältnis zwischen Objekt und Körper – als Schnittstelle zwischen Theater und visueller Kunst/Ausstellung – sieht Bal-Blanc ein gemeinsames Feld der Untersuchung von Wahrnehmungsverschiebungen für Betrachter:innen: „Bien que les processus de perception et de présence de l'objet et du corps proposés au sein des arts vivants et chez les artistes plasticiens évoluent selon des contextes différents, ils convergent vers un seuil commun.“ Bal-Blanc 2008: 2

Für die Realisierung des Projektes und seine Implementierung an unterschiedlichen Orten bilden ein spezifisches Zeitregime²²⁰ und eine simultane Raumbespielung (ein gemeinsamer Raum für die Werke und die Zuschauer:innen) die Basis. Die jeweiligen Parameter, die die Rezeption von Ausstellung (Raum und Dauer) und von Aufführung (Bühne und festgesetzte Zeiten) steuern, werden neu geordnet und in einen offenen Raum überführt, der drei Tage lang zugänglich ist Bal-Blanc 2008: 4.

In seinen Notizen stellt Bal-Blanc die Besonderheiten der jeweiligen Raumordnungen heraus: Er beschreibt für das Tanzstudio, in dem die erste Version stattfand, die Bedeutung des zur Nutzung gehörenden Spiegels („qui redouble entièrement le volume de la pièce“) Bal-Blanc 2008: 2, für die Version in Leuven wurde die Architektur des Theatergebäudes und seines Innenhofes konzeptionell genutzt:

„L'accès du public se fait directement sur le plateau que l'on peut parcourir librement face à la baie vitrée donnant sur l'extérieur, on

220 So hieß es z. B. bei der Präsentation von *La Monnaie Vivante* im Berliner HAU1 – als Teil der 8. Berlin Biennale 2010: „Die Performances finden in beliebiger Reihenfolge statt. Der Eintritt ist jederzeit möglich.“ Und der Rezensent des Berliner *Tagespiegel* schrieb: „Der Zuschauer soll sich hier als Akteur begreifen, der die Grenzen der Werke bestimmt, indem er während der fünf Stunden kommt und geht, wann er will.“ (Kolja Reichert. „Körperschaften“. In: *Tagesspiegel*. 18.06.2010, online unter: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/koerperschaften/1862662.html>, 30.06.2021. Und Rike Frank betonte eben auch, dass *La Monnaie Vivante* weder als Sequenz noch als Parcours, sondern als Gruppenausstellung konzipiert war und dementsprechend weder Rhythmus noch Zeitpunkt der Wechsel angezeigt wurden Rike Frank. „Entdecke die Möglichkeiten“. Undat., <http://performativekunst.akbild.ac.at/Portal/texte/entdecke-die-mo308lichkeiten-rike-frank>, 30.06.2021.

peut également rejoindre les gradins pour changer son point de vue. L'exposition produit en quelque sorte l'allégorie de plusieurs trajets perceptifs correspondants aux processus artistiques des arts plastiques et du spectacle vivant en les faisant converger vers le plateau. [...] Le studio de danse et le théâtre sont objectivés, ils apparaissent comme des dispositifs d'émission et de réception dont on distingue les contours et qui sont l'expression d'une idéologie définie.“ Bal-Blanc 2008: 3

Zur Auswahl der Künstler:innen hatte der Kurator u. a. festgehalten:

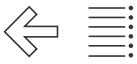
„Pour produire un espace-temps commun pour l'oeuvre et pour le visiteur, l'exposition est fondée sur une sélection d'oeuvres qui renouvellent la présence de l'objet et du corps comme par exemple *Bagdad Time, 2005* de Jens Haaning, *Person Facing into a Corner, 2002* de Santiago Sierra ou *Werksatz 1963-69* de Franz Erhard Walther. Elle est conçue avec des artistes qui font reculer les limites de leur propre pratique artistique comme c'est le cas chez Roman Ondak avec *Teaching to Walk, 2002*, chez les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet avec *X-event 2* ou chez Tania Bruguera avec *Tatlin's Whisper 5*.“ Bal-Blanc 2008: 2

Bal-Blanc hat diese expositorische Untersuchung von Performance/Körper zwischen den beiden Kunstdispositiven und in der Kooperation mit Tänzer:innen und Choreograf:innen weiter verfolgt und in andere Konfigurationen eingestellt, z. B. im Projekt *Collective Exhibitions for a Single Body* (2015), das er für die documenta 14 realisierte.²²¹

Eine anders konzipierte und kontextualisierte Präsentation von Performances in einer Vertauschung der dispositiven Bedingungen von Theater/Aufführung und Kunst/Ausstellung war *Il Tempo del Postino*, kuratiert von dem Künstler Philippe Parreno und dem Kurator Hans Ulrich Obrist für die erste Ausgabe des von Alex Poots initiierten *Manchester International Festival (MIF)* 2007. Das Festival selbst bildet einen Kontext mit spezifischen Rahmenbedingungen, die aufgrund der Größenordnung der Finanzierung und der Dimension der angestrebten internationalen Aufmerksamkeit eher auf Spektakuläres setzt denn auf eine experimentierende Untersuchung.²²² Auch wenn hier eine Vertauschungsaktion zwischen dispositiven Bedingungen der bildenden Kunst/des Ausstellens mit denen des Theaters/Aufführens stattfindet, sind die Bedingungen, unter denen das Ereignis inszeniert wird, die Spielregeln, nach denen es stattfinden wird, gänzlich andere als in der oben beschriebenen kuratorischen Arbeit von Bal-Blanc. In Kooperation mit zwei großen Theater- bzw. Opernhäusern – dem Manchester Opera House, das nicht allein Opern-Aufführungen, sondern auch popkulturelle Konzerte und Musicals zeigt, und dem Pariser Théâtre du Châtelet, das ebenfalls mit einer langen Operetten-Aufführungs-Geschichte aufwartet – wird die Nähe zu Entertainment und einem gewissen Glamour deutlich. Musikalische Unterstützung und Interventionen sind Teil der Veranstaltung und die Ankündigung, wie man sie auf der Website des

221 Siehe auch dazu die auf der Website der documenta 14 veröffentlichte Partitur zum Projekt: <https://www.documenta14.de/de/notes-and-works/24787/collective-exhibition-for-a-single-body>, 30.06.2021.

222 Erste Hinweise liefert der Wikipedia-Eintrag zu *Manchester International Festival*, siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Manchester_International_Festival, 30.06.2021. Es kann hier keine verifizierende Recherche angestellt werden, aber auch nachfolgende Veranstaltungen, die im Bereich performativer Kunst im Auftrag des Festivals produziert wurden, z. B. *Marina Abramović presents ...* (2009) oder *The Life and Death of Marina Abramović* (2011) mit Abramović, Robert Wilson, Willem Dafoe u. a. (siehe: <https://mif.co.uk/previous-festivals/mif11/the-life-and-death-of-marina-abramovic/>, 30.06.2021) zeigen den Willen zum Spektakel.



MIF fand,²²³ listete die gesamte Crew von Theatertechnik und Ausstattung als Cast. Es war die Rede von einer „stage-show extravaganza“.²²⁴ Philippe Parreno, Künstler, Mitinitiator und Ko-Kurator, stellte eine Referenz an das historische Projekt *Fun Palace* an den Anfang der Veranstaltung, wie u. a. Chrissie Iles beschrieben hat:

„Parreno, initiator of the concept of ‚Postman Time‘, hired the ventriloquist Jay Johnson to stand holding a large magnifying glass up to his face, distending it into a surreal mask as he delivered a speech addressing the radical British architect Cedric Price and the latter’s unrealized 1960s project the Fun Palace, a utopian ‚laboratory of fun‘ designed with the British dramaturge Joan Littlewood, in which audiences of up to 55,000 would be able to shape their own democratic space for creative play. Given the audience’s passive seated situation, the relationship between the chaos of Price’s Fun House and the tightly controlled performances of *Il Tempo del Postino* is clearly one of inspiration rather than direct imitation.“ Iles 2009: 239

Übernommen wurde, worauf zahlreiche Rezensent:innen rekurrten, die für das traditionelle Theater übliche Anordnung von Bühne und Zuschauerraum, d. h. auch die Arretierung der Zuschauer:innen auf ihren Sitzen für die Dauer der Aufführung, oder wie es Jonathan Griffin in *Frieze* schrieb: „[...] a mode of presentation in which viewers are asked not to navigate exhibition spaces at their own pace but to sit tight while the work is ‚delivered‘ directly to them.“ Griffin 2007

Die eingeladenen Künstler:innen,²²⁵ deren Werke im Wesentlichen im Bereich der visuellen Künste zirkulieren, wurden mit neuen Arbeiten beauftragt, für deren Präsentation auf der Bühne sie jeweils ein 15-minütiges Zeitfenster zur Verfügung hatten. Video- und Filmarbeiten waren nicht erwünscht. Das Ganze wurde zu einer neuen Form der Gruppenausstellung erklärt, in der nicht der Raum das Zusammentreffen der verschiedenen künstlerischen Positionen organisierte, sondern der zeitliche Ablauf.²²⁶ Insgesamt ergab sich eine dreistündige Aufführung, die die Form einer Nummerndramaturgie annahm und deren dramaturgische Konzeption – so eine Reihe von Rezensent:innen – sich nicht erschloss.²²⁷

Il tempo del postino – der Titel des Projektes – knüpft an eine Arbeit Parrenos aus den 1990er-Jahren an. In einem Gespräch erläuterte er den Kontext der Referenz:

„‘Il Tempo del Postino’ is based on a text that I wrote in 1992 called ‚Postman Time‘, which addressed the issue of how long you take to look at an artwork and who decides the time involved [...] in the experience of an artwork. [...] So the idea will be to create scenarios where artists will address this directly. Not addressing the space they occupy but putting their work into a time-based protocol. [...] The feeling of art comes to the audience, rather than them going through the space.“ Parreno, Obrist und Poots 2011: 60

223 Bei meiner ersten Recherche 2012 war eine andere Version der Website online, heute findet man diesen Text nicht mehr, allerdings ist er noch auf der Website des musikalischen Leiters des Projekts, Ari Benjamin Meyers, zu lesen: www.aribenzjaminmeyers.com/selected-projects/il-tempo-del-postino.html, 30.06.2021.

224 Jonathan Griffin, in: *Frieze*. Nr. 109 / 12.09.2007, zu finden unter: <https://www.frieze.com/article/il-tempo-del-postino>, 30.06.2021.

225 Zur Auswahl der Künstler:innen sagte Obrist in einem Gespräch: „Artists were chosen by Philippe and me. Philippe and I talked and obviously our choice was primarily made towards artists of our generation with whom we had conversations since the early 90’s. We also thought about a younger generation of artists that we like such as Trisha Donnelly, Anri Sala, and Tino Segal etc.“ (Hans Ulrich Obrist in *Art is Alive*. Nr. 8 / 2009: <https://artislive.co.uk/2009/08/17/hans-ulrich-obrist/>, 30.06.2021. Es handelt sich teilweise um Künstler:innen, mit denen Parreno in anderen Kontexten zusammenarbeitete. Für Nicolas Bourriaud gelten sie als Vertreter:innen von ‚relational aesthetics‘, die sich in den 1990er-Jahren entwickelten (Bourriaud 2002).

226 Diese Vorgaben unterliefen oder sprengten sowohl Tacita Dean, die einen Film zeigte, sowie Matthew Barney, dessen Show 45 Minuten dauerte. Siehe die Beschreibungen von Martin Herbert in *Artforum*, September 2007: <https://www.artforum.com/print/200707/il-tempo-del-postino-15693>, 30.06.2021, oder Griffin in *Frieze*. Nr. 109 / 2007.

227 So kritisierten eine fehlende dramaturgische Konzeption u. a. Gerhard Mack in *Art. Das Kunstmagazin*, Juni 2009, oder Veronika Tocha in *Kunsttexte.de*. Nr. 3/7, 2009.

Parreno, der Ausstellungen als künstlerische Projekte versteht und verschiedentlich selbst initiiert und kuratiert hat, beschäftigt sich wiederholt mit der Frage zeitlicher Strukturierungen unterschiedlicher Kunst-Rezeptions-Konstellationen. Er setzt sie ins Verhältnis zu- oder gegeneinander, um ihre Relevanz und die Möglichkeiten ihrer Öffnung und Verschiebung zu untersuchen.²²⁸ Die Anordnung einer Gruppenausstellung in der Zeit – als die *Il Tempo del Postino* deklariert wurde – übernimmt dabei die Praktiken des Theaters im Verhältnis zwischen Bühne und Zuschauerraum und verbindet sie mit der Idee, dass so den Betrachter:innen – anders als in einer Ausstellung – etwas an den Platz ‚geliefert‘ wird. Die Reflexion des Faktors Zeit durch die Arretierung der Betrachter:innen verwies – so sollte es erscheinen – auf eine andere Aufmerksamkeitsökonomie als das freie Flotieren durch den Ausstellungsraum. Dem zuwider liefen aber in *Il Tempo del Postino* die durch die Spielregeln vorgegebenen recht kurzen Zeitfenster und die auf schnelle Veränderungen setzende Nummerndramaturgie. Insofern scheint die Realisierung dieser dispositiven Vertauschung hier allzu wenig die komplexeren Relationen verschiedener Parameter des jeweiligen Dispositivs bedacht zu haben.

Mit einem weiteren Beispiel – in der von Mathieu Copeland zunächst für die Kunsthalle St. Gallen 2008 kuratierten *Eine choreographierte Ausstellung* – nimmt die Tauschbewegung zwischen den beiden Dispositiven Theater/Tanz und Ausstellung nun die andere Richtung und implementiert Körper-Bewegung, choreografierte Bewegungsabfolgen zu einer Langzeit-Performance im Ausstellungsraum. Das zunächst verweist auf die in Abschnitt A dieses Kapitels diskutierte, unter dem Label „Performance im Museum“ enger werdende Verbindung zwischen Tanzen/Choreografieren und Ausstellen. Während allerdings in anderen Beispielen Objekte, mediale Artefakte und aktuell live aufgeführte Körper-Bewegung im Zusammenhang präsentiert werden, räumt Copeland den Ausstellungsraum radikal leer und zeigt lediglich drei Tänzer:innen in Bewegung.²²⁹

„Eine ‚choreographierte‘ Ausstellung zu konzipieren bedeutet, Bewegungen zu erarbeiten, die in die *Zeit* der Ausstellung eingeschrieben sind. Bereits im Titel wird ein Programm vorgegeben: ‚Eine choreographierte Ausstellung‘ kündigt die Choreographie innerhalb eines Stücks und die Choreographie von allen Stücken untereinander an. Eine choreographierte Ausstellung ist letztendlich durch ihre Dauer bestimmt und wird so explizit zu einer Partitur. Sie umfasst die spezifische Zeitlichkeit jeder einzelnen Arbeit.“

Copeland 2019: 118

Zeit und Zeitlichkeit ebenso wie die Ephemeralität von Körper-Bewegungen im Raum sind für Copeland, ebenso wie es für Philippe Parreno beschrieben wurde, Parameter, die die objektbezogene und stillgestellte Form der Präsentation, als die das Ausstellen verstanden wird, in Frage stellen und deren Begrenztheit sichtbar machen können.

„*Choreographing Exhibitions* envisages exhibition-making through the prism of choreography, by means of the terms that compose

228 Dazu aus einem Gespräch zwischen Philippe Parreno und Jörn Schafaff: „JS: In almost all your works, you explore the possibilities and constraints of the various exhibition formats by displacing or relocating certain features of other culturally dominant formats of information – film, radio, TV, or virtual reality – to the field of the exhibition. With all these media being formats of time, is that practice a way to point to the exhibition being a time-based media as well? PP: Yes. And as soon as you say that, you have to deal with the notion of parcours, of sequences. You also have to deal with architecture. You deal with something other than objects.“ Parreno und Schafaff 2014: 153

229 Siehe Beschreibung auf der Website der Kunsthalle St. Gallen, <https://www.kunsthallestgallen.ch/de/ausstellung/eine-choreographierte-ausstellung.html>, 30.06.2021.

an exhibition: score, body, space, time and memory. To curate an exhibition encompasses the score that enables its realisation, the bodies that make it be, the location it inhabits, the time taken for its experience, and the memory that remains once its course has run. [...] *Choreographing Exhibitions* affirms a criticism of the ‚objects‘, and of the ‚object‘ created as a result of an accumulation of objects.“ Copeland 2013: 19

Das Prozessuale und eine sich auf die Dauer entwickelnde Struktur auf der Basis des *Zeitregimes* der Ausstellung wird zum Prinzip der Zusammenfügung der verschiedenen Arbeiten bzw. Bewegungseinheiten:

„The works, commissioned from eight artists were brought together in one common, evolving score. They followed on another, repeated one another sometimes or prepared themselves simultaneously, their structures adding onto one another. Every day the dancers rewrote the score in order to develop a choreography of gestures, of figures and of movements that together formed an infinite variation.“ Pellegrin 2013: 17

Allerdings bleibt das Konzept der choreografierten Ausstellung doch da dem objekthaften Prinzip verhaftet, wo es Künstler:innen (nicht nur aus dem Bereich der visuellen Künste, sondern auch aus dem der Musik und der Choreografie) beauftragt, *Werke* für diese Ausstellung zu schaffen oder zu adaptieren, in dem Sinne, das ein Score als eben dieses Werk erscheint. Diese Scores sind nicht veröffentlicht worden, aber die Beschreibung mancher Bewegungssequenzen legt nahe, dass es sich um reduzierte Instruktionen bzw. Handlungsanweisungen handelt, die an Alltagsbewegungen anknüpfen. Insofern nehmen sie einen Faden auf, der mit den Event Cards von Fluxus und den Bewegungspatterns der Judson Dance Group der 1960er-Jahre eng verbunden ist.

Sowohl die Choreografin Jennifer Lacey als auch die Tanztheoretikerin Miriam van Imschoot machen im Buch zur Ausstellung, das einer nachträglichen Reflexion des Projekts diene, deutlich, dass Scores in Tanz/Choreografie im Wesentlichen ein Arbeitsinstrument sind, das keinen eigenen Werkstatus hat:

„Contrary to music tradition, dance practice has never strictly reserved the word ‚score‘ for a specific object, encoded in notation on a piece of paper, indicating a body of work that can be instantiated with great rigor in performance. Likewise, it has never depended on copyright laws and distribution networks to publish and sell these scores. [...] Most scores in dance do not aspire ‚autonomy‘ or ‚self-sufficiency‘; they are heteronomous working tools, whose use is ad hoc, local and mostly in tandem with verbally or physically communicated agreements.“ van Imschoot 2013: 37

Die Beauftragung eines Werks oder das Einbeziehen eines Scores, der als Werk verstanden wird, im Kontext einer Ausstellung verweist auf Differenzen in der künstlerischen Praxis und in der Zirkulation der beiden Dispositive Theater und Museum. Reflektiert wird diese Ambivalenz zwischen je

verschiedenen Bewegungskonstellationen in einem sich bei Wiederholungen wandelnden räumlichen und lokalen Kontext und dem Werkcharakter des Scores von Copeland in Bezug auf die drei Ausgaben von *Eine choreographierte Ausstellung*:

„Neue Orte und Kontexte für dieselbe Ausstellung wecken das Bedürfnis zu hinterfragen, was es bedeutet, Kunstwerke erneut zu interpretieren. Wie sollte das, was niedergeschrieben worden war, übertragen und realisiert werden? Die Atmosphären der jeweiligen Kunstzentren unterscheiden sich radikal voneinander, unterschiedliche architektonische Gegebenheiten und Kontexte beeinflussen notwendigerweise die Arbeiten und ihre Interpretationen.“

Copeland 2019: 120

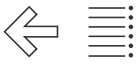
Das Buch zur Ausstellung, das als eigenständiges Projekt erscheint, nimmt die Reflexion all dieser Fragen auf und erweitert das Spektrum des Ausstellungsprojektes um zahlreiche weitere Positionen zu diesen Fragen. Copeland hat mit seinen konzeptuellen Ausstellungsformaten in einer Serie von Projekten immer wieder Medien und Formate ins Zentrum des Ausstellens gestellt (u. a. *The Exhibition of a Film*, 2016; *A Spoken Word Exhibition*, 2013) und damit die Parameter des Ausstellens verschoben.

Auch das von Hans Ulrich Obrist und Klaus Biesenbach wiederum für das Manchester International Festival in Kooperation mit der Ruhrtriennale konzipierte Projekt *11 Rooms* entwirft eine Anordnung des Aufführens für den Ausstellungsraum. Elf künstlerische Projekte werden in elf getrennt bespielten Boxen/Räumen innerhalb des Museums/der Galerie als zeitbasierte Werke im Loop während der Öffnungszeiten aufgeführt. Obrist schrieb dazu in der Pressemitteilung des MIF 2011: „For us it is important to find more possibilities to show art that experiments beyond the object. *11 Rooms* does so by offering eleven spaces to artists – these will be sculptural rooms that will go beyond the static human-to-object-relationship.“ In vergleichbarer Weise kommentiert ein Text aus dem Begleitheft zu *12 Rooms*, die im Rahmen der Ruhrtriennale im Folkwang Museum Essen gezeigt wurden, den skulpturalen Charakter der ausgestellten Körper in Bewegung:

„Das Konzept war von Skulpturenausstellungen inspiriert und von dem Gefühl, dass der Art und Weise, in der sich Ausstellungen auf die Beziehungen von Mensch und Objekt konzentrieren, etwas Begrenztes und nicht mehr Zeitgemäßes innewohnt. Inspiriert von der klassischen Skulptur experimentieren *11 Rooms* und *12 Rooms* mit dem Objektcharakter, der einen menschlichen Körper auf das Podest stellt – einen Performer, der für den Künstler agiert.“

Ruhrtriennale Programmheft 2012: 4

Zwei Aspekte sind hier bereits aufgeführt, die für das Projekt charakteristisch waren: zum einen das Skulptural-Werden von live agierenden Körpern im Raum und zum zweiten die Tatsache, dass es sich um „delegated performances“ im Sinne Claire Bishops handelte. Die Referenz zu *Living Sculptures*, für die u. a. das Künstlerpaar Gilbert & George stellvertretend



genannt wurde, haben die beiden Kuratoren selbst hergestellt. Der Eindruck des Skulpturalen wurde vor allem dadurch erreicht, dass die Bewegungssequenzen der meisten Performances von kurzer Dauer waren und sich im Loop wiederholten,²³⁰ und durch die Separierung der einzelnen Performances/Situationen in einzelnen, relativ kleinen Kammern (grey cubes). Für die Performances wurden Tänzer:innen und Darsteller:innen gecastet, und so wurden auch die historischen Performances – wie die von Marina Abramović und Joan Jonas –, die aus der Identität von Künstlerin und Performer:in ihre Energie bezogen hatten, zu einer wiederholbaren Aufführung. Wiederholung war im doppelten Sinne ein wichtiger Aspekt der Performances: indem die gleichen Bewegungsfolgen immer wiederholt wurden, als Loop erschienen und so keine zeitliche Taktung für die Besucher:innen vorgegeben werden musste, aber auch indem die Performances selbst von immer wieder neuen Personen wiederholt werden konnten.

„Doch in der Zusammenschau der zwölf Live-Art-Rooms zeigte sich eindrucksvoll, wie anders als oft im Theater hier Bildende Künstler Menschen-Darstellung dachten: Nicht das komplex vergesellschaftete Individuum, das sich als solches in seinen eigenen Erzählungen konstruiert, sondern der Mensch in seiner körperlichen Präsenz, als visuelles und akustisches Material, als Zeichen oder Symbol [...] war Gegenstand der Betrachtung.“ Behrendt 2012: 12

Für die Dramaturgie der Ausstellung als Ganzer war – ganz dem musealen Dispositiv entsprechend – weniger ein zeitlicher, struktureller oder narrativer Bezug der einzelnen Performances zueinander entscheidend, als vielmehr die Gestaltung des Displays, d. h. des Raums und der Räume zueinander. Die Größenordnung und der installative Charakter der 11+x Kammern oder Zimmer reduzieren einerseits ein mögliches auratisches Verhältnis zwischen dem ausgestellten ‚Objekt‘ und den Betrachter:innen und schaffen stattdessen recht beengte Verhältnisse, die eine komplexere Bewegungsfolge im Raum nicht ermöglichen. Sie sind jeweils durch eine Tür verschlossen, die die sich zwischen den Zimmern bewegenden Betrachter:innen öffnen müssen. Die räumliche Anordnung enthält so auch Handlungsanweisungen an die Besucher:innen. Darüber hinaus sind sie in einigen Performances/Situationen aufgefordert mitzuspielen. Dieser konzeptionelle Anteil – das explizite Angebot an die Besucher:innen, sich physisch am installativen/Ausstellungsgeschehen zu beteiligen – wird in einem weiteren Beispiel noch eine weitaus größere Rolle spielen. Die Verbindung des Stationären – u. a. in der Ausstellung selbst in den Boxen/Räumen gespiegelt – mit Wiederholung und Umherwandern spielt auch für die Öffnung des Projektes zu weiteren Ausstellungsorten eine Rolle; dabei werden die ausgestellten künstlerischen Positionen jeweils um wenige vor Ort erweitert und es werden mit Sydney und Shanghai auch außereuropäische Szenen einbezogen.

Als weitere Beispiele für die Einbindung von Aufführungspraktiken in den Ausstellungskontext seien *MOVE. Choreographing You* (Kuratorin: Stephanie Rosenthal, London 2010) / *MOVE. Kunst und Tanz seit den*

230 In dem Band, der zu *14 Rooms* im Rahmen der Art Basel 2014 erschienen ist, sind alle Performances (bis auf die von Tino Sehgal, der ja eine wie auch immer geartete Notierung ablehnt) in einer kurzen Handlungsanweisung/Aktionsbeschreibung dokumentiert. Siehe: Catambas und Leuenberger 2014.

1960er Jahren (München und Düsseldorf 2011) vorgestellt. Diese Ausstellungen nahmen Entwicklungen der 1960er-Jahre auf, mit der die experimentierenden Bewegungen der Zeit ein neues Verständnis von Choreografie und professionellem Kunst-Tanz herausbildeten. Es wurden sowohl Skulpturen und Installationen aus dieser Zeit als auch aktuelle Arbeiten von Choreograf:innen gezeigt, die wiederum Anlass für körperliche Bewegung der Besucher:innen wurden. Entscheidend für das kuratorische Konzept von *MOVE* war die Aufforderung und Einladung an die Besucher:innen, aktiv zu partizipieren.

„To what extent do sculpture and installation define, manipulate and choreograph the movements of exhibition visitors? How can we historically trace the way an exhibition visitor becomes a dancer? These questions constituted the starting point for the exhibition [...]. This concept is circumscribed by two decisions: First, the question only achieves significance as an exhibition concept if it works in relation to the visitor. Second, at the same time, I had the feeling that it would be interesting to tell the story of the connection between visual arts and dance from a broad perspective of contemporary positions from different backgrounds.“²³¹

Schon in dieser ersten Erläuterung scheinen verschiedene Motive für die Konzeption einer Ausstellung auf, die historische Aspekte mit aktuellen Entwicklungen verbindet. Ein Ausgangspunkt ist – Rosenthal hat das an anderer Stelle noch deutlicher formuliert²³² – die Beobachtung, dass jede Ausstellung die Bewegung ihrer Besucher:innen ordnet und lenkt, um Sehen und Gehen als zwei verschiedene Modi der Wahrnehmung zu koppeln. „Sehen und Bewegen, so die These von *MOVE*, sind gleichrangige Mittel der Wahrnehmung und Erkenntnis“, hieß es im Presstext zur Düsseldorfer Ausgabe. Dies – und daran knüpft die Auswahl der Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre an – ist Gegenstand, Thema und impliziter Gestaltungsparameter geworden, wenn Künstler:innen Installationen entwerfen, in denen die Bewegung (serfahrung) der Besucher:innen wesentlich ist. Die gezeigten Installationen von Bruce Nauman, Dan Graham, Robert Morris u. a. sind Beispiele dafür.²³³ Die aus der gleichen Zeit stammenden choreografischen Objekte²³⁴ von Simone Forti, Yvonne Rainer und Trisha Brown zeugen wiederum von der konzeptionellen Nähe zwischen Tanz/Choreografie und Bildender Kunst (Skulptur/Installation) dieser Zeit. Die skulpturalen oder installativen Objekte fungieren entweder als Impulsgeber für die Bewegung professioneller Tänzer:innen oder als Aufforderung an Besucher:innen zur Partizipation. In beiden Fällen verweisen sie auf alltägliche Bewegungen jenseits von tänzerischer Virtuosität. Sie bieten dem Besucher an, die in den Objekten implementierte Idee der Choreografie am eigenen Leib zu vollziehen und sie treiben die Idee und die Auffassung, dass Raum als Handlungsanweisung zu verstehen sei, in eine neue Dimension: „The exhibition is about the use of one’s own body.“ Rosenthal 2012: 138.

Auch wenn die räumlich-konzeptuellen Bedingungen an den drei Orten sehr unterschiedlich waren²³⁵, die konkreten An-Ordnungen variierten und die Erfahrungen vorhergehender Stationen aufnahmen, bildete die

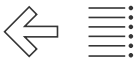
231 Stephanie Rosenthal. „Choreographing You“. In: *Displayer 04*. Karlsruhe 2012: <https://adsz.hfg-karlsruhe.de/archiv/ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0407.pdf>, 30.06.2021.

232 Im Text des Katalogbuches schreibt sie u. a.: „Works of art invite visitors to an exhibition to perform certain movements, effectively creating a choreography for them. Movement becomes an element of the artwork by virtue either of the traces it leaves on the canvas or of the interaction between viewer and work. My interest, then, is in the ways in which artists strategically employ choreography in their installations and sculptures.“ Rosenthal 2010a: 10

233 Unter dem Titel *Walkaround Time* gibt das Katalogbuch einen Überblick über die Arbeiten und Aktivitäten in und um die Londoner Ausstellung, der gleichzeitig als Chronologie gelesen werden soll: Rosenthal 2010: 164–168.

234 Den Begriff habe ich vom Choreografen William Forsythe adaptiert. Siehe u. a. seinen Essay „Choreographic Objects“ auf: www.williamforsythe.de/essay.html, 30.06.2021. Er stellt zugleich die Verbindung zwischen den historischen Arbeiten und Forsythes eigener Arbeit *The Fact of Matter* her, die in der Ausstellung vertreten war.

235 Rosenthal verweist selbst auf die Unterschiede zwischen den drei jeweils durch Ort und Raum stark unterschiedenen Ausstellungsvarianten, siehe: Rosenthal 2012a.



Platzierung der ‚choreografischen Objekte‘, Skulpturen und Installationen, die dem Besucher einen Parcours zur eigenen körperlichen Bewegung anboten, das Zentrum.

„The pieces become sculpture through participation. That’s why we decided in Munich and Düsseldorf to do without exhibition architecture provided we could find appropriate spaces. [...] In both places there was the great hall that provided the lead-in, so that you could say, this is the heart of it. That’s where the pieces from the 1960s and 1970s were displayed.“ Rosenthal 2012: 141

Dass die choreografierten Situationen mit Besucherpartizipation gelegentlich wie ein großer Spielplatz mit mehr oder weniger schwierig zu bewältigenden Turnübungen erschienen, ist ein Aspekt, der die Frage nach dem Verhältnis von Spiel und Reflexion auch für die Kuratorin, im Nachdenken über die Reaktionen der Besucher, aufgeworfen hat.

„Lots of things were very different from what I expected, like the sometimes intense performance situation / participation by the public. In those cases, the joy and lightness of taking part in the work seemed to outweigh any reflection on a work’s concept. I’m not sure I really succeeded in getting visitors to question their own actions in relation to their understanding of sculpture and performance.“ Rosenthal 2012: 143

Die aktuellen Arbeiten der eingeladenen Choreograf:innen – Boris Charmatz, La Ribot, Mårten Spångberg / Xavier Le Roy u. a. – reagierten mit selbstreflexivem Gestus auf die Ausstellungsinszenierung, wie es z. B. in der Arbeit *production* erkennbar ist.²³⁶ Für die Düsseldorfer Variante ergab sich aufgrund von Charakter und Profil des Hauses ein zusätzlicher Aspekt: Aus der Sammlung wurden Arbeiten der 1960er- und 1970er-Jahre integriert, z. B. von Jackson Pollock, die zwar nicht zur Interaktion gedacht waren, aber „das Nebeneinander formaler Analogien“ Krystof 2011 in genau geführten Blickachsen in den beiden Hallen hervorhoben und damit einen kunsthistorischen Zusammenhang offerierten. „The perspective we created in Düsseldorf was more an art-historical contextualization and inquiry. There my concept was based on an examination of Jackson Pollock.“

Rosenthal 2012: 141 Diese historische Kontextualisierung wurde wiederum durch die Kombination von Ausstellung und Archiv unterstützt. Das Archiv hat die Kuratorin Stephanie Rosenthal gemeinsam mit André Lepecki zusammengestellt. Es war in einer nach verschiedenen Kategorien navigierbaren Datenbank organisiert, die an mehreren Arbeitsplätzen am Rand der Ausstellungspräsentation zur Vertiefung in das historische Material einlud. Es handelte sich um Material zu 175 Arbeiten von 140 Künstler:innen, vorwiegend Filme, aber auch Fotografien und Partituren.²³⁷

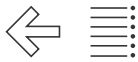
Die Integration einer Sammlung von verschiedenen medialen Dokumenten als Archiv in den Kontext einer Performance-Geschichte und aktuelle Praktiken verbindenden Ausstellung findet man in einer spezifischen Weise auch bei dem als Fallstudie untersuchten zweiteiligen Projekt *re.act. feminism* (siehe Kapitel ●●○).

236 Die Arbeit *production* von Le Roy und Spångberg ist ein Kommentar wiederum zum zentralen konzeptionellen Ausgangspunkt, indem hier Tänzer:innen die Zuschauer in ein Gespräch über eine oder mehrere Arbeiten verwickeln und damit die Reduktion auf einfache körperliche Bewegungen als Moment der Aneignung infrage gestellt wird: „The performers invite the visitors to participate in a conversation about a work – a choreography of intellectual exchange.“ Rosenthal 2010a: 20

237 Das Archiv selbst war temporär und musste nach Ende der Ausstellung aufgelöst werden. Es bleiben nur die Beschreibungen und Listen, die der Katalog enthält.

Literatur

- Adkins, Helen im Auftrag des Archivs der ADK (Hg.). *Künstler.Archiv – Neue Werke zu historischen Beständen*. Berlin 2005.
- Auslander, Phillip. „Zur Performativität der Performedokumentation“. In: Clausen 2006: 21–34.
- Auslander, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London/New York 1999.
- Badovinac, Zdenka. „Histories and Their Different Narrators“. In: Christian Höller (Hg.). *Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*. Zürich 2012: 52–62.
- Badonivac, Zdenka. „Body and the East“. In: Moderna galerija Ljubljana und Badovinac 1999: 9–18.
- Bal-Blanc, Pierre. „Paradox über den Performer“. In: *Kunstforum International*. 270 / 2020: 128–135.
- Banes, Sally. *Greenwich Village 1963. Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*. Durham/London 1993.
- Beckwirth, Naomi. „Dark Mirrors. Performance Documents as Bodily Evidence“. In: Contemporary Arts Museum Houston 2013: 30–32.
- Biesenbach, Klaus. „Vorwort“. In: Hoffmann 2001: 7.
- Bishop, Claire. „Delegated Performance – Outsourcing Authenticity“. In: *October*. Nr. 140 / Frühjahr 2012: 91–112.
- Bismarck, Beatrice von u. a. (Hg.). *Interarchive. Archivarisches Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld*. Lüneburg/Köln 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon 2002.
- Brentano, Robyn. „Outside the Frame. Performance, Art, and Life“. In: Cleveland Center for Contemporary Arts 1994: 31–61.
- Büscher, Barbara. „Mediale Gesten: Von der ‚Entzifferbarkeit‘ der Technobilder (Vilém Flusser) und den Verfahren zu ihrer Herstellung.“ In: Constanze Rora und Martina Sichardt (Hg.). *Gesten Gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit*. Hildesheim 2018: 275–294.
- Büscher, Barbara. „Medial Gestures. On the decipherability of techno-images (Vilém Flusser) and their production. In: *MAP #7*. April 2016: <http://www.perfomap.de/map7/media-performance-on-gestures/medial-gestures-on-the-2018decipherability2019-of-techno-images-vilem-flusser-and-their-production>, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Intermedia DDR 1985 – Ereignis und Netzwerk“. In: *MAP #2*. Juni 2010: <http://www.perfomap.de/map2/geschichte/intermedia-ddr>, 30.06.2021.
- Buschmann, Renate und Stephan von Wiese (Hg.). *Fotos schreiben Kunst-Geschichte*. Ausstellungskatalog. Köln 2007.
- Cassel Oliver, Valerie. „Putting the Body on the Line. Endurance in Black Performance“. In: Contemporary Arts Museum Houston 2013: 14–19.
- Catambas, Renate und Samuel Leuenberger (Hg.). *14 Rooms*. Ostfildern 2014.
- Clausen, Barbara (Hg.). *After the Act*. Wien 2006.
- Clausen, Barbara, Carola Dertnig und Stefanie Seibold. „Wir schreiben Geschichte selber und sind dafür verantwortlich“. In: Dertnig und Seibold 2006: 10–21.
- Cleveland Center for Contemporary Arts (Hg.). *Outside the Frame. Performance and the Object*. Cleveland 1994.
- Contemporary Arts Museum Houston (Hg.). *Radical Presence. Black Performance in Contemporary Art*. Houston 2013.
- Copeland, Mathieu. „Ausstellungs-Choreographie: Anti-Körper im Körper der Institution. Eine Ausstellung und ein Manifest“. In: *Kunstforum International*. Nr. 264 / 2019: 116–123.
- Copeland, Mathieu. *Choreographing Exhibitions. A Book / Chorégrapier l'exposition. Un livre*. Dijon 2013.
- Copeland, Mathieu. „Choreographing Exhibitions: An Exhibition Happening Everywhere, at all Times, with and for Everyone“. In: Copeland 2013: 19–24.
- Cseh-Varga, Katalin und Adam Czirak (Hg.). *Performance Art in the Second Public Sphere*. London/New York 2018.
- Dertnig, Carola und Stefanie Seibold (Hg.). *Let's twist again. Was man nicht denken kann, das soll man tanzen. Performance in Wien von 1960 bis heute / If you can't think it, dance it. Performance in Vienna from 1960 until today*. Gumpoldskirchen 2006.
- Frimmel, Sandra, Tomás Glanc, Sabine Hänsgen u. a. *Doing Performance Art History. Perspectives of Actors and Observers*. (Open Apparatus Books) 2020. Doi: <https://doi.org/10.17892/app.2020.0000>, 30.06.2021, oder: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/issue/view/15>, 30.06.2021.
- George, Adrian (Hg.). *Art, Lies and Videotape. Exposing Performance*. Liverpool 2003.
- Giannachi, Gabriella und Jonah Westerman (Hg.). *Histories of Performance Documentation*. London/New York 2018.
- Goldberg, RoseLee und Kathleen Madden (Hg.). *Performa 13: Surrealism / The Voice / Citizenship*. New York 2015.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York/London 1988 [dt. Ausgabe 2013].
- Grún, Daniel. „Moments of Immobility“. In: Filip Cenek, Daniel Grún und Barbora Klímová. *Mutually*. Ausstellungskatalog. Prag/Brno 2013: 4–5.
- Grzinić, Marina, Günther Heeg und Veronika Darian (Hg.). *Mind the Map! History Is Not Given*. Frankfurt a. M. 2006.
- Heymer, Kai und Anne Rodler (Hg.). *Faszinierende Dokumente / Fascinating Documents. Künstler in Aktion*. Heidelberg/Berlin 2011.
- Higgins, Hannah B. „Live art in an eternal network: the annual New York Avant-Garde Festivals“. In: Lisa Graziose Corrin und Corinne Granot (Hg.). *A Feast of Astonishments. Charlotte Moorman and the Avant-Garde 1960s–1980s*. Evanston 2016: 61–91.
- Hoberman, J. „Like Canyons and Rivers. Performance for Its Own Sake“. In: Jay Sanders (mit J. Hoberman) 2013: 9–24.
- Hoffmann, Jens (Hg.). *A little bit of history repeated*. Berlin 2001.
- Iles, Chrissie. „Il Tempo del Postino“. In: Nancy Spector und Solomon Guggenheim Museum (Hg.). *Theanyspacewhatever*. Katalog. New York/London 2009: 239–247.
- IRWIN (Hg.). *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*. London 2006.
- Jones, Amelia und Adrian Heathfield (Hg.). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol/Chicago 2012.
- Jones, Amelia. „Timeline of Ideas: Live Art in (Art) History“. In: Jones und Heathfield 2002: 425–434.
- Jones, Eliel. „Choreographies of the Social: Performance as Resistance in Alex Baczyński-Jenkins's *Untitled Dances* (2019) and Akademia Ruchu's *Other Dances* (1982)“. In: Joanna Zielinska (Hg.). *Performance Works*. Warschau/Mailand 2019: 118–137.
- Krystof, Doris. „Move in Düsseldorf“. In: Begleit- heft zur Düsseldorfer Ausstellung *Move*. Düsseldorf 2011: unpag.
- Lambert-Beatty, Carrie. „Documentary Dialectics: Performance Lost and Found“. In: Maude-Roxby 2007: 94–102.
- Lambert-Beatty, Carrie. „Time Management“. In: Clausen 2006: 117.
- Lambert, Carrie. „Other Solutions“. In: *Art Journal*. 63 / Nr. 3 / 2004: 48–61.
- Lambert, Carrie. „Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*“. In: *October* 89. Summer 1999: 87–112.
- Lew, Christopher Y. (Hg.). *Clifford Owens. Anthology*. New York 2012.



Lütticken, Sven. „Performing Time“. In: *Art Journal*. Jg. 70 / Nr. 3 / Herbst 2011: 41–44.

Lütticken, Sven (Hg.). *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005.

Maude-Roxby, Alice. „The delicate art of documenting performance“. In: *George* 2003: 64–77.

Maude-Roxby, Alice (Hg.). *Live Art On Camera: Performance and Photography*. Southampton 2007.

Mercer, Kobena. „Theorizing Carnival: Assemblages, Becomings, Cross Cultural Machines“. In: *Tancons und Thompson* 2015: 58–71.

Moderna galerija Ljubljana und Zdenka Badovinac (Hg.). *Body and the East. From the 1960s to the Present*. Ausstellungskatalog. Ljubljana 1999.

Noever, Peter und Paul Schimmel (Hg.). *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979*. Ostfildern 1998.

Orišková, Mária (Hg.). *Curating ‚Eastern Europe‘ and Beyond. Art Histories through the Exhibition*. Frankfurt a. M. 2013.

Parreno, Philippe und Jörn Schaffner. „Vague Presence“. In: Beatrice von Bismarck u. a. (Hg.). *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*. Berlin 2014: 151–170.

Parreno, Philippe, Hans Ulrich Obrist und Alex Poots. „The Postman Rings ...“. In: Hans Ulrich Obrist. *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlin/New York 2011: 59–68.

Pellegrin, Julie. „This is not a Catalogue“. In: *Copeland* 2013: 17–18.

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

Rosenthal, Stephanie (Hg.). *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*. London/Köln 2010.

Rosenthal, Stephanie. „Choreographing You: Choreographies in the Visual Arts“. In: Rosenthal 2010 [2010a]: 7–20.

Sanders, Jay (mit J. Hoberman) (Hg.). *Rituals of Rented Island. Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970–1980*. Ausstellungskatalog. New Haven/London 2013.

Sanders, Jay. „Love is an Object“. In: Sanders (mit J. Hoberman) 2013: 27–41.

Sanders, Jay in conversation with Jonah Westerman. „Whitney Museum of American Art, New York“ (April 2015). In: Giannachi und Westerman 2018: 21–27.

Schaffner, Ingrid. „Deep Storage“. In: Ingrid Schaffner und Matthias Winzen (Hg.). *Deep Storage. Sammeln, Speichern und Archivieren in der Kunst*. Ausstellungskatalog. München/New York 1997: 21–20.

Schimmel, Paul. „Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt“. In: Noever und Schimmel 1998: 17–119.

Sosnowska, Agnieszka (Hg.). *Inne tance. Other Dances. Performance Turn in Polish Art of the Twenty-First Century*. Ausstellungskatalog. Warschau 2019.

Sosnowska, Agnieszka. „Other Dances, or the Performance Turn the Polish Way“. In: Sosnowska 2019 [2019a]: 27–35.

Sosnowska, Dorota. „Between Presence and Mediality: Documentation as Curatorial Strategy“. In: A. Sosnowska 2019: 205–212.

Stiles, Kristine. „Unverfälschte Freude. Internationale Kunstaktionen“. In: Noever und Schimmel 1998: 227–329.

Stiles, Kristine. „INSIDE/OUTSIDE: Balancing Between A Dusthole And Eternity“. In: Moderna galerija Ljubljana 1999: 19–30.

Talalay, Marjorie und David S. Rubin. „Introduction“. In: Cleveland Center for Contemporary Arts 1994: 15–20.

Tancons, Claire. „Spectacular Insurgency. Carnival, the Curatorial, and the Processional (2008-)“. In: Florian Malzacher und Joana Warsza (Hg.). *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin 2017: 113–118.

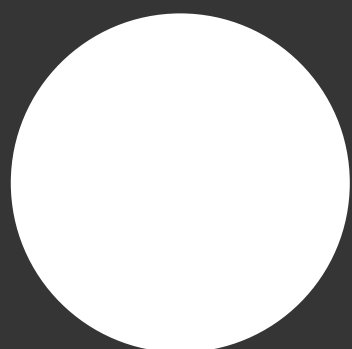
Tancons, Claire und Krista Thompson (Hg.). *En Mas: Carnival and Performance Art of the Caribbean*. New Orleans/New York 2015.

Van Imschoot, Myriam. „Rests in Pieces: On Scores, Notation, and the Trace in Dance“. In: *Copeland* 2013: 32–40.

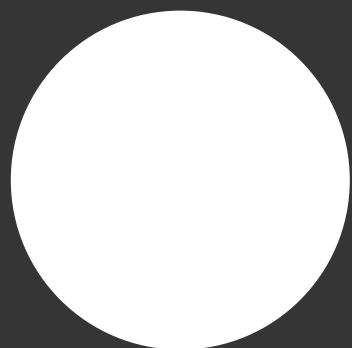
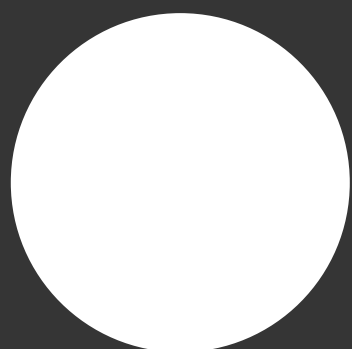
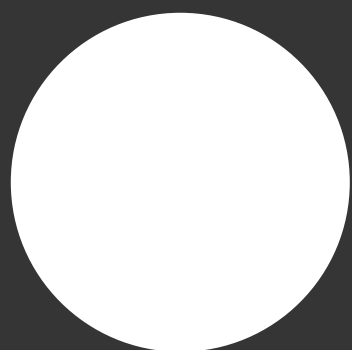
Weinberg, Adam D. „Foreword“. In: Sanders (mit J. Hoberman) 2013: 6–8.

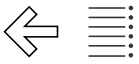
Widmann, Tanja. „Im Affekt sind wir nie allein. Peinlichkeit als Chance“. In: Sabeth Buchmann, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.). *Film – Avantgarde – Biopolitik*. Wien 2009: 392–407.

Williamson, Aaron. „The Unconscious Performance“. In: *George* 2003: 54–63.



Ausgewählte Ausstellungen / Präsentationen 1994–2019. Dokumentation





●●●●○ Auftakt

Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst

Kurator Christoph Vitali (Eine Initiative des
Siemens Kulturprogramms)

<u>1997</u>	03.08.–12.10. Haus der Kunst, München
<u>1997/98</u>	29.11.–05.01. Nationalgalerie, Berlin
<u>1998</u>	Februar, Kunstmuseum, Düsseldorf
<u>1998/99</u>	Nov.–Jan. Henry Art Gallery, Seattle

Künstler:innen Arman, Rob Moonen & Olaf
Arndt, Richard Artschwager, Eugène Atget,
Hannelore Baron, Bernd und Hilla Becher,
Joseph Beuys, Douglas Blau, Jennifer
Bolande, Christian Boltanski, Karsten Bott,
Marcel Broodthaers, David Bunn, Sophie
Calle, Christo, Joseph Cornell, Meg
Cranston, Hanne Darboven, David Deutsch,
Marcel Duchamp, Hans-Peter Feldmann,
Monika Fleischmann, Vera Frenkel, Jochen
Gerz, Sabine Groß, Lynn Herschman, Stefan

Hoderlein, On Kawara, Karen Kilimnik, Peter Kogler, Louise Lawler, George Legrady, Piero Manzoni, Paul McCarthy, Annette Messager, Reinhard Mucha, Wilhelm Mundt, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Robert Rauschenberg, Julian Rosefeldt, Jason Rhoades, Ed Ruscha, Jeanne Silverthorne, Daniel Spoerri, Piero Steinle / Thomas Virnich, Andy Warhol, H. C. Westermann, Peter Wüthrich Aus: Pressemitteilung vom 02.08.1997.

„Seit den 60er Jahren reagieren viele Künstler auf die Herausforderung durch die stetig ansteigende massenmediale Bilderflut. Das Speichern von Informationen, Bildern und Dingen machten sie zum Thema ihrer Arbeiten, indem sie das Verpacken, Stapeln und Lagern als künstlerische Ausdrucksformen für sich entdeckten. Die Allgegenwart digitaler Datenspeicherung und Datenverarbeitung in den 90er Jahren führte zu einer erneuten künstlerischen Auseinandersetzung mit den Entlastungen bzw. Enteignungen des menschlichen Gedächtnisses. In Frage steht die lebendige Erinnerungsarbeit als Grundlage unseres Bewusstseins.

Die Ausstellung *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung* zeigt in Werken von mehr als 40 international renommierten Künstlerinnen und Künstlern aus drei Generationen, die vielfältigen Formen ihrer Auseinandersetzung mit dem Speichern von Dingen und Informationen.

Die Verfahren des künstlerischen Archivierens bestehen im Verpacken von Einzelobjekten oder im Reißen bzw. Stapeln von Bildern, Texten und Materialien in seriellen Strukturen. Systematisch oder chaotisch gruppierte Dinge des täglichen Lebens werden in Regalen, großräumigen Bodenarbeiten und Künstlerräumen gelagert. Zu diesen Objektarchiven gesellen sich Werke, die wie photographische, filmische und digitale Datenspeicher funktionieren.“

Aus: Pressemitteilung vom 02.08.1997.

Publikation/Material

Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Katalog zur Ausstellung. Hg. von Ingrid Schaffner und Matthias Winzen. München 1998.

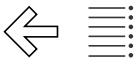
Pressemitteilung zur Ausstellung 02.08.1997, siehe: <http://kunstaspekte.art/event/deep-storage-arsenale-der-erinnerung-1997-08>, 30.06.2021.

Michael Althen. „Deep Storage – Arsenale der Erinnerung“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 02.08.1997, siehe: <https://michaelalthen.de/texte/themenfelder/kunst/deep-storage-arsenale-der-erinnerung/>, 30.06.2021.

Harald Fricke. „Alles eins, alles meins“. In: *die tageszeitung*. 01.12.1997: 19.

Günther Metken. „Der Sammler und die Seinigen“. In: *Die Zeit*. Nr. 34, 1997 (15.08.1997).

Heinz Schütz. „Deep Storage“. In: *Kunstforum*, Bd. 139/1997: 386–389.



Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979 / Zwischen Performance und Objekt 1949–1979

Kurator:innen Paul Schimmel (Chefkurator des MOCA, Los Angeles) in Kooperation mit einem internationalen **Berater:innen-Team** Guy Brett, unabhängiger Kurator und Autor, London; Hubert Klocker, in Wien lebender Kritiker, unabhängiger Kurator und Kurator der Sammlung Friedrichshof; Shinichiro Osaki, Kurator des National Museum of Art in Osaka; Kristine Stiles, Professorin für Kunstgeschichte an der Duke University, Durham, N.C.

<https://www.moca.org/exhibition/out-of-actions-between-performance-and-theobject-1949-1979>, 30.06.2021.

1998	08.02.–10.05. Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles
1998	17.06.–06.09. Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien; Ausstellung Peter Noever, Kuratorin Daniela Zyman
1998/99	16.10.–09.01. Museu d' Art Contemporani, Barcelona
1999	01.02.–11.04. Museum of Contemporary Art, Tokyo

Künstler:innen Marina Abramović, Vito Acconci, Genpei Akasegawa, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Rasheed Araeen, Mowry Baden, Artur Barrio, Jerzy Beres, Joseph Beuys, Mark Boyle & Joan Hills, George Brecht, Stuart Brisley, Robert Delford Brown, Rhett

Delford Brown, Gunter Brus, Chris Burden, James Lee Byars, John Cage, Marc Camille Chaimowicz, Lygia Clark, Pinchas Cohen Gan, Houston Conwill, Paul Cotton, COUM Transmissions, Jim Dine, John Duncan, Felipe Ehrenberg, Roberto Evangelista, Valie Export, Robert Filio, Rose Finn-Kelvey, Sherman Fleming, Lucio Fontana, Terry Fox, Howard Fried, Gideon Gechtman, Jochen Gerz, Gilbert & George, Alberto Greco, Ion Grigorescu, Victor Grippo, Red Grooms, Guerrilla Art Action Group, Gutai-Gruppe, David Hammons, Maren Hassinger, Lynn Hershman, Dick Higgins, Tatsumi Hijikata, Susan Hiller, Hi Red Center, Rebecca Horn, Tehching Hsieh, Joan Jonas, Kim Jones, Michel Journiac, Akira Kanayama, Taduesz Kantor, Allan Kaprow, Mike Kelley, Jürgen Klauke, Yves Klein, Milan Knížak, Alison Knowles, Gruppe „Kollektive Aktionen“, Komar & Melamid, Jannis Kounellis, Shigeo Kubota, Tetsumi Kudo, Yayoi Kusama, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, John Latham, Jean-Jacques Lebel, Lea Lublin, George Maciunas, Leopoldo Maler, Piero Manzoni, Tom Marioni, Masami „Cusi“ Masuda, Georges Mathieu, Gordon Matta-Clark, Paul McCarthy, Bruce McLean, David Medalla, Cildo Meireles, Ana Mendieta, Gustav Metzger, Marta Minujín, Jan Mlčoch, Linda Montano, Charlotte Moorman, Robert Morris, Otto Mühl, Saburo Murakami, Natsuyuki Nakanishi, Bruce

Nauman, Paul Neagu, Senga Nengudi, Joshua Neustein, Hermann Nitsch, Hélio Oiticica, Claes Oldenburg, Yoko Ono, Orlan, Raphael Montañez Ortiz, Lorenzo Pace, Nam June Paik, Gina Pane, Lygia Pape, Giuseppe Pinot Gallazio, Adrian Piper, Michelangelo Pistoletto, Jackson Pollock, William Pope L., Robert Rauschenberg, Carlyle Reedy, Klaus Rinke, Dieter Roth, Zorka Ságlová, Niki de Saint Phalle, Alfons Schilling, Tomas Schmit, Carolee Schneemann, Rudolf Schwarzkogler, Bonnie Sherk, Shōzō Shimamoto, Ushio Shinohara, Kazuo Shiraga, Barbara T. Smith, Danial Spoerri, Stelarc, Petr Stembera, Wolfgang Stoeckle, Jirō Takamatsu, Atsuko Tanaka, Mark Thompson, Jean Tinguely, Rasa Dragoljub Todosijevic, Kerry Trengrove, Ulay, Ben Vautier, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther, Peter Weibel, Franz West, John White, Hannah Wilke, Emmett Williams, ZAJ

Nach dem „Verzeichnis der ausgestellten Werke und Dokumente“.
In: Schimmel/Noever/Stiles 1998: 330-344.

Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979 is the first major museum exhibition to examine the complex relationship linking the creative process, action or performance, and works of art in the postwar period. Featuring nearly 150 artists and collaboratives from approximately 20 countries in Eastern and Western Europe, the Middle East, Asia, Japan, and North and South America – including figures associated with the New York School, Nouveaux Réalistes, Fluxus, Viennese Actionists, Hi Red Center, Arte Povera, the Gutai group, happenings, process art, and performance art – the exhibition centers on how the possibilities and implications of using time and process as elements of art were realized by a number of international movements during this influential 30-year period.“

<https://www.moca.org/exhibition/out-of-actions-between-performance-and-the-object-1949-1979>, 30.06.2021.

„Viele der gezeigten Arbeiten, Hauptwerke der Performance- oder Aktionskunst, sind ihrer

Essenz nach vergänglich, existieren daher nur in Erinnerung, Aktion und Interaktion, Wort/Sprache. Die materiellen Manifestationen, objekt-hafte Relikte oder technische Aufzeichnungen (Filme, Photodokumentationen, Tonaufnahmen) vermitteln symbolisch die provokative Sprengkraft der ursprünglichen Handlung. Die Ausstellung *Out of Actions* ist primär chronologisch konzipiert. Künstler unterschiedlicher Bewegungen und Länder werden in unmittelbarer Nähe zueinander präsentiert, so daß völlig neuartige Beziehungen zwischen den unterschiedlichsten Arbeiten entstehen. Die Ausstellung umfaßt Malerei, Skulptur, Zeichnung, Photographie, Installation und Film/Video. Ausgewählte Ausschnitte aus Filmen und Videos sowie dokumentarisches Material und Photographien zeigen den Besuchern Performances oder Aktionen in ihrem ursprünglichen Kontext: Eine Auswahl von etwa 150 Filmen und Videos (z. T. Ausschnitte) wird auf Laser-Discs bereitgestellt.“

Aus der Pressemitteilung MAK Wien: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_19980421_OTS0205_out-of-actions-aktionismus-body-art-performance-1949-1979, 30.06.2021.

Publikation/Material

Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979. Hg. von Paul Schimmel, Peter Noever und Kristine Stiles. Wien/Ostfildern 1998.

Website des MOCA mit Ausstellungsfotos:
<https://www.moca.org/exhibition/out-of-actions-between-performance-and-the-object-1949-1979>, 30.6.2021.

Rezensionen u. a.: Katy Deepwell. „Out of Sight/Out of Action“. In: *n.paradoxa*. online issue 7/ Juli 1998: 42-45. <https://www.ktpress.co.uk/pdf/nparadoxaisue7.pdf>, 30.6.2021.

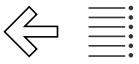
Frank-Alexander Hettig. „Out of Actions“. In: *Kunstforum*. Nr. 141/1998: 435-436.

Christian Kravagna. „Out of Actions im MAK“. In: *Kunstbulletin*. Nr. 9/1998: <https://www.artlog.net/de/kunstbulletin-9-1998/out-actions-im-mak-oesterreichisches-museum-fuer-angewandte-kunst>, 30.06.2021.

Mary Anne Staniszewski. „Out of Actions“. In: *Artforum*. Jg. 36/Nr. 5/Januar 1998: www.artforum.com/print/199801/out-of-actions-between-performance-and-the-object-1949-1979-51948, 30.06.2021.

Rolf W. Stoll. „Out of Actions“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 159/Nr. 6, Nov./Dez. 1989: 13.

Frazer Ward. „The Real Thing“. In: *Frieze*. Nr. 41, 1998, <https://www.frieze.com/article/real-thing>, 30.06.2021.



●●●●○○

Ausgewählte Ausstellungen und Präsentationen in zeitlicher Abfolge

Outside the Frame. Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950

Kurator:innen Robyn Brentano, Olivia Georgia
Performance Coordinator Thomas Mulready
(Cleveland Performance Art Festival)

<u>1994</u>	11.02.–01.05. Cleveland Center for Contemporary Art, Ohio
<u>1995</u>	26.02.–18.06. Snug Habor Cultural Center, Staten Island, New York

Künstler:innen Vito Acconci, Laurie Anderson,
Eleanor Antin, Janine Antoni, Jacki Apple,
Nayland Blake, Bread and Puppet Theater,
George Brecht, Coosje van Bruggen,
Chris Burden, James Lee Byers, John Cage,
Jimmie Durham, Gretchen Faust, Karen
Finley, John Fleck, Terry Fox, Coco Fusco,
Frank O. Gehry, Guillermo Gómez-Pena,
Bill Gordh, Ann Hamilton, Matt Heckert,

Geoffrey Hendricks, Anna Homler, Joan Jonas, Alison Knowles, Carol Kumata, Suzanne Lacy, John Malpede, Christian Marclay, Paul McCarthy, Ana Mendieta, Meredith Monk, Linda Montano, Peter Moore, Bruce Nauman, Lorraine O'Grady, Claes Oldenburg, Pat Oleszko, Yoko Ono, Rafael Montañez Ortiz, Nam June Paik, Adrian Piper, William Pope L., Liz Prince, Robert Rauschenberg, Carolee Schneemann, Peter Schumann, Joyce Scott, Stuart Sherman, Theodora Skipitares, Jack Smith, Rirkrit Tiravanija, Kevin Warren, John White, Robert Whitman, Hannah Wilke, Robert Wilson

Live Performances von Bread and Puppet

Theater, Jimmie Durham, John Fleck, Guillermo Gómez-Peña, Bill Gordh and John Malpede, Matt Heckert, Geoffrey Hendricks, Anna Homler, Suzanne Lacy and Carol Kumata, Larry Miller, Linda Montana, Raphael Montañez Ortiz, William Pope L., Rirkrit Tiravanija, John White, Robert Whitman

Outside the Frame 1994: 263–266.

Sowie ein Filmprogramm mit Filmen von

Joseph Beuys, Robert Breer, René Clair und Francis Picabia, Red Grooms und Mimi Gross, Joan Jonas, Meredith Monk, Robert Morris, Pat Oleszko, Yoko Ono, Jonathan Reiss, Stuart Sherman, Chieko Shiomi, Stan Vanderbeek

Outside the Frame 1994: 266–267.

„The absence of an exhibition overview of this field [i.e. performance art, BB] has tended to negate the power and experimental qualities inherent in performance art and has also tended to obscure the level of impact that performance has had on the development of recent art, both modern and post-modern. Performance strategies and issues of theatricality have infiltrated almost every avenue of late-twentieth century art. [...] It is the vision of *Outside the Frame* to open up space for a renewed discussion of the significance and influence of performance art on all other aspects of the visual arts. [...] Many of the paradigms of experimental performance art, in particular the recognition of the audience as a

vital element in both the constitution and realization of the artwork and its various meaning, have been incorporated into other fields of visual art, both actively and subliminally.“

Hary Sangster, Vorwort in: *Outside the Frame*. Katalog zur Ausstellung, Cleveland Center for Contemporary Art. Cleveland 1994: 10.

„The live performance program for *Outside the Frame* was a collaborative venture between the Cleveland Center for Contemporary Art and the Cleveland Performance Art Festival.“ ebd.: 11.

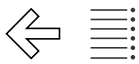
„1988: Cleveland Performance Art Festival (PAF) is initiated by Thomas Mulready. For its premiere run, the PAF presents a survey of performance art activity, mostly from the Cleveland area. [...] The Festival lasts six nights and presents a total of 30 performances. [...] Over the years, the Festival has grown and has featured internationally-known artists together with emergent talents. Activities include performances and workshops in theater spaces and alternative sites around the Cleveland area, including Cleveland Center for Contemporary Art.“

Aus: „Timeline“. In: *Outside the Frame* 1994: 202.

Publikation/Material

Outside the Frame. Performance and the Object. A Survey History of Performance Art in the USA since 1950. Hg. von Cleveland Center for Contemporary Art. Cleveland 1994. Zu finden unter: https://monoskop.org/images/d/d2/Outside_the_Frame_Performance_and_the_Object_A_Survey_History_of_Performance_Art_in_the_USA_since_1950_1994.pdf, 30.06.2021.

Archivmaterial in Wellesley Archives: https://archives.wellesley.edu/repositories/2/archival_objects/17603, 30.06.2021. Siehe auch ein kurzes Video zum Archiv des Performance Art Festivals unter: <https://www.youtube.com/watch?v=L7xMukaHkzQ>, 30.06.2021.



Body and the East. From the 1960s to the Present

Kuratorin Zdenka Badovinac
Berater:innen bei der Auswahl
Bulgaria Iara Boubnova
Bosnia and Hercegovina Meliha Husedžinovi
Czech Republic Jiří Ševčík
Croatia Branka Stipančić
Yugoslavia Bojana Pejić / Dejan Sretenović
Lithuania Raminta Jurėnaitė
Hungary László Beke
Moldova Octavian Esanu
Germany (former GDR) Inke Arns
Poland Agata Jakubowska
Romania Ileana Pintilie
Russia Joseph Backstein
Slovakia Jana Oravcová
Slovenia Igor Zabel / Jurij Krpan

Laut Liste in: Moderna galerija Ljubljana/Badovinac 1999: 5.

1998 07.07.–27.09. Moderna galerija
Ljubljana
2001 Jan./Feb. EXIT Art, New York

Künstler:innen Marina Abramović – performance; Aleksas Andriuskevicius – video; Alexandru Antik – performance; Robertas Antinis – action; Artprospekt P.O.P. – action; Autoperforationsartisten – performance; Peter Bartoš – installation; Jerzy Beres – action; Borghesia – performance; Pavel Braila – video; Alexander Brener – performance; Radomir Damnjanovic – photography; Nenad Dancuo – performance; Dejan Andjelkovic & Jelica Radovanovic – performance; Vlasta Delimar – action; Lubomír Durcek – action; Dvizenije – happening; Vadim Fiškin – action; Tomislav Gotovac – happening; Ion Grigorescu – photography;

Jusuf Hadžifejzovic – performance; Tibor Hajas – photography; Aleksandar Battista Ilic – photography, performance; Sanja Ivekovic – action; Leonora Jakovljevic-Mark – performance; Bozidar Jurjevic – performance; Michal Kern – action; Milan Knížák – happening; Komar & Melamid – performance; Vladimír Kordoš – video; Marko A. Kovacic – performance; István Kovács – performance; Jirí Kovanda – action; Katarzyna Kozyra – photography; Rassim Krastev – video; Oleg Kulik – performance; KwieKulik – performance; Natalia Lach-Lachowicz – performance; Laibach; Via Lewandowsky – performance; Lilia Dragneva & Lucia Macari – performance; Česlovas Lukenskas – performance; Igor Makarevich – action; Mamushev (Monroe); Dalibor Martinis – video; Peter Meluzin – action; Karel Miler – action; Era Milivojevic – action; Jan Mlcoch – action; Teresa Murak – action; Paul Neagu – performance; Neue Slowenische Kunst; OHO – action; Tanja Ostojic – performance; Nesa Paripovic; Marko Peljhan – installation; Neša Peripovic – performance; Dan Perjovschi – performance; Lia Perjovschi – performance; Franc Purg – video; Józef Rabakowski; Nenad Rackovic – performance; Egle Rakauskaite – video installation; Rimma & Valery Gerlovin – conceptual performance; Miroslav Miša Savic – performance; Nebojša Šeric-Šoba – performance; Jože Slak-Doka – performance; Ilija Šoškic; Petr Stembera – action; Jiri Suruvka – action; János Szirtes – performance; Bálint Szombathy – performance; Ive Tabar – performance; Margita Titlová-Ylovsky – photography; Rasa Dragoljub Todosijevic – performance; Slaven



**Tolj – performance; Dezider Tóth – action;
Jerzy Truskowski – action; Alexander
Yulikov – action; Ventsislav Zankov – video;
Janja Žvegelj – action.**

Diese Liste (inklusive der medialen Zuordnungen) stammt aus der Datenbank von *Basis Wien*, die auch Einträge zu den einzelnen Künstler:innen enthält: <https://www.basis-wien.at/db/event/65236;jsessionid=750F2F9AF946A03934661788BE9B54EB?lang=en>, 30.06.2021.
Sie stimmt bis auf zwei kleine Fehler mit der Liste im Katalog überein, außerdem taucht im Katalog die russische Formation Dvizenije als Movement Group auf.

"If we talk about art creativity in Eastern Europe, which until recently was relatively isolated from the world, as being a separate phenomenon, we risk pushing it even further into the world of otherness. [...] And what is the connection between the above topic and the theme of the present exhibition, with the issue of the artist's own body as his basic medium of expression, besides the intention, of course, to present a segment of creativity of the cultural space that until recently had been quite unknown? This strangeness is starting to be seen as distinctiveness, and the main questions of the present exhibition rotate precisely around these apparent oppositions. We face the question posed on various occasions by Slavoj Žižek, Ekatarina Dyogot, and Igor Zabel: Is it possible to avoid the 'representational' role of the Eastern artist? And why is it that it is precisely art based on the artist's own body that appears to be the best guide if we attempt to answer the question? The answer runs as follows. It is because the artist's body is necessarily defined only in terms of relation with the other, and because – due to the inherent intersubjectivity and performativeness – it can be a model of another representational economy. [...] Body art does not guarantee the truth; its essence is rather in the fact that it upholds the process of the development of truth as an open structure. This is why the description of body art in the sense of a unique presence of body as subject is the metaphysics of current times, which raises doubts about its reproducibility. [...] this proves that fragmentariness and dependence are inherent to these practices." Badovinac, 1999: 9–10.

Publikation/Material

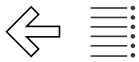
Body and the East. From the 1960s to the Present.
Katalog zur Ausstellung. Hg. von Moderna galerija
Ljubljana / Zdenka Badovinac. Ljubljana 1999.

Zdenka Badovinac. „What Will the Next Revolution Be Like?“. In: *E-flux-journal* #6. Mai 2009:
<https://www.e-flux.com/journal/06/61397/what-will-the-next-revolution-be-like/>, 30.06.2021.

Sven Spieker und Nataša Petrešin-Bachelez. „Creating Context: Zdenka Badovinac on Eastern Europe's Missing Histories (Interview). In: *Artmargins*.
31.08.2009: <https://artmargins.com/creating-context-zdenka-badovinac-on-eastern-europes-missing-histories-interview/>, 30.06.2021.

Zdenka Badovinac. „Histories and Their Different Narrators.“ In: Christian Höller (Hg.). *Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986*. Zürich 2012: 52–62.

Zdenka Badovinac. *Comradeship – Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe*. New York 2019.



A little bit of history repeated. 3 Performance Abende

Kurator Jens Hoffmann

2001 **16.10.–18.10. Kunst-Werke, Berlin**

Künstler:innen John Bock (Kurt Kren / Otto Mühl), Tania Bruguera (Tania Bruguera), Trisha Donnelly (Nina Simone), Dragset & Elmgreen (Dan Graham), Karl Holmqvist (Vito Acconci / Laurie Anderson), Takehito Koganezawa (Takehisa Kosugi), Elke Krystufek (Eleanor Antin), Laura Lima (Yoko Ono), Tracey Rose (Vito Acconci), Tino Sehgal (John Baldessari)

Die in den Klammern genannten Künstler:innen sind diejenigen, auf deren Arbeiten sich die Künstler:innen bezogen, die sie reenacten oder mit denen sie sich auseinandersetzen.

Eine Kooperation mit der Klasse Abramović an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig Ivan Civic, Frank Werner, Viola Yesiltac, Melati Suryodarmo, Daniel Müller-Friedrichsen, Irina Thormann, Iris Selke, Herma Wittstock

„Für das Projekt wurden eine Reihe von KünstlerInnen eingeladen, wichtige Performances der sechziger und siebziger Jahre wieder aufzuführen.“

Klaus Biesenbach im Katalog zur Ausstellung *A Little Bit of History Repeated*. Hg. von Jens Hoffmann. Paris/Berlin 2001: 7.

„The idea sounded promising, if a bit quixotic: Ask an international group of artists from a younger generation to reexamine key performance-art pieces from the golden age of the movement. Curator Jens Hoffmann proposed *A Little Bit of*

History Repeated at Kunst-Werke Berlin as part of the center's ongoing consideration of recent art history, and for two consecutive nights in November, eleven artists revived the past by creating interpretations of classics, lesser-known pieces, and works outside the canon.“

Jennifer Allen. In: *Artforum*. März 2002.

„Einige Schlüsselwerke aus dieser Zeit sollen rekonstruiert, neu performed/aufgeführt, neu aktiviert und interpretiert, oder auch von einer/ einem Performance-KünstlerIn der jüngeren Generation einfach imitiert werden. [...] Zentral für das Verständnis von *A little bit of history repeated* ist, dass keine Dokumentationen oder Requisiten der historischen Performances ausgestellt werden. Das Projekt basiert ausschließlich auf der physischen Präsenz und den Aktionen der KünstlerInnen, um die grundsätzlichen Eigenschaften der Performance, samt ihres Bezugs zu auf Objekten basierenden bildenden Künsten, zu reflektieren und erfahrbar zu machen.“

Jens Hoffmann im Katalog zur Ausstellung: *A Little Bit of History Repeated*. Paris/Berlin 2001: 10.

Publikation/Material

Jens Hoffmann (Hg.). *A little bit of history repeated*. Paris/ Berlin 2001.

„Performance Anxiety. Jennifer Allen on *A Little Bit of History Repeated*“. (Rezension in der Rubrik „On Site“). In: *Artforum*. März 2002: <https://www.artforum.com/print/200203/a-little-bit-of-history-repeated-2451>, 30.06.2021.



let's twist again.

Was man nicht denken kann, das soll man tanzen

Kuratorinnen Carola Dertnig, Stefanie Seibold

2002 19.09.–19.10. Kunsthalle
Exnergasse, Wien

Künstler:innen Uli Aigner, Art Party Gang, Aktion unabhängiger Frauen AUF, Renate Bertlmann, Christa Biedermann, Linda Bilda, Linda Christanell, Clever Gretel, Katrina Daschner, Ricarda Denzer, Die Damen, Die Familie, Ursula Endlicher, Marie Thérèse Scribano, VALIE EXPORT, Penelope Georgiou, Geschwister Odradek, Oliver Hangl, Hektor & Rositha, Birgit Jürgenssen, Andreas Karner, Renate Kowanz-Kocer, Barbara Kraus, Elke Krystufek, Sabine Marte, Mara Mattuschka, Ursula Mayer, Heidi Melinc, Metamorphosen, Paolo Mezzocapo de Cenzo, Erika Mis-Swoboda, Mora & Fur, Ariane Müller, Performance Festival 1978, Plank & Poschauko, Hans Werner Poschauko, Gertraud Presenhuber, Patricia Reschenbach, Ashley Hans Scheirl, Gerhard Stercharnig, Nina Stuhldreher, Matta Wagnest, Susanne Widl

Die Liste folgt der Aufstellung im Eintrag zu *let's twist again* in Basis Wien, siehe: <https://www.basis-wien.at/db/event/55138#>, 30.06.2021.

„Wir arbeiten beide als Künstlerinnen im Bereich Performance und sind als Feministinnen an einer Neubewertung von Geschichte, einem Neu-Erzählen von Geschichten, interessiert. Der Mangel an Informationen zu einflussreichen Performances der letzten 30 Jahre in Wien ist offensichtlich. Wichtige Statements, die die Vielfalt der heutigen Performanceansätze möglich

machen, sind bisher wenig oder gar nicht in einer offiziellen Geschichtsschreibung aufgetaucht. (...) Im Zentrum unseres Interesses stehen Arbeiten, die sich mit Gender und Identitätskonstruktionen befassen, Themen, die seit den Anfängen dieser Kunstform immer wieder aufgegriffen und lange vor der Diskussion um Geschlechterperformativität in Performances erprobt und erforscht wurden. (...) Die erweiterte Auslegung des Performancebegriffs in viele, auch nicht-kunstbezogene Kontexte bildet die Voraussetzung unserer Recherche.“

Carola Dertnig/Stefanie Seibold in: Dertnig/Seibold 2006:8/9.

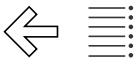
„Tatsächlich durchzog die subversive Funktion der Maskerade als eine möglich Form der Selbstinszenierung die Ausstellung geradezu leitmotivisch: Denn angefangen bei der bezaubernden Travestie von Gerhard Stecharnig und Heide Melinc über die Selbstporträts der Selbstdarstellerin Susanne Widl, den Filmen und Film-Stillen von Mara Mattuschka und Hans Scheirl bis hin zu den aktuellen Arbeiten von Katrina Daschner und Elke Krystufek war die performative Dekonstruktion der sexuellen Identität und ihrer Repräsentationen ein gemeinsam forciertes Anliegen.“

Christa Benzer in: Dertnig/Seibold 2006: 26-27.

Publikation/Material

Barbara Clausen/Carola Dertnig. „Let's warp it up! Gespräch zu nichtlinearer Performancekunstgeschichte“. In: *FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Nr. 67/April 2020: 98-109.

Carola Dertnig/Stefanie Seibold (Hg.). *let's twist again. Performance in Wien von 1960 bis heute. Eine psychogeografische Skizze*. Gumpoldkirchen 2006.



A Short History of Performance (I–IV)

I

Rachel Withers. „A short history of performance: Part one“. In: *Artforum Reviews*. September 2002: <https://www.artforum.com/print/reviews/200207/a-short-history-of-performance-part-one-47466>, 30.06.2021.

Kuratorinnen Andrea Tarsia / Tamsin Dillon

2002 **15.04.–21.04.** Whitechapel Art Gallery, London

Re-performance von Carolee Schneemann „Meat Joy“ (1964), Stuart Brisley „Beneath Dignity“ (1977), The Bernsteins „Death to Grumpy Grandads“ (1973), The Kipper Kids „Your Turn to Roll It No.54“, Hermann Nitsch „Lecture Action“, Bruce MacLean „There’s a Sculpture on My Shoulder / Pose Work for Plinths“ (1970), Jannis Kounellis „Untitled (Twelve Horses)“ (1969).

Informationen von der Website The Felix Trust for Art, der die Veranstaltung unterstützt hat: www.felixtrust.com/shop.htm, 30.06.2021

„Over six days, *A Short History* re-presented live works by Schneemann, Stuart Brisley, Bernsteins, the Kipper Kids, Hermann Nitsch [...], and staged post-performance interviews with most of these artists. [...] Nevertheless, the project drew criticism on the basis that it betrayed the ‚performance‘ ‚liveness‘ and their ‚original‘ character, in pursuit of nostalgic, commercial and promotional ends. [...] Performance’s after-life must itself be produced performatively, via a sharing and contestation of memory, testimony and material artefacts – plus the scrutiny of differing interests informing the work of recollection. Even as *A Short History* ‚repackaged‘ certain key performances, it mapped the crucial intersection between performance and memory, an undeniably fascinating process.“

II

Kuratorinnen Iwona Blazwick / Andrea Tarsia

2003 **18.11.–23.11.** Whitechapel Art Gallery, London

Künstler:innen Andrea Fraser „Official Welcome“ (2001), Robert Morris Screening of „21.3“ (1964/1994) + „Lecture on Contemporary American Sculpture“, Carey Young „Optimum Performance“ (2003), Martha Rosler „Semiotics of the Kitchen“ (1975/ 2003), Inventory „Endless Sonic Mania“ (2001/2003), Mark Dion „Notes Towards a Dystopian Dictionary (2003), The Atlas Group „The Loudest Muttering is Over (2003), Joseph Beuys „Lecture Actions“ (1972–1980) – **Ausstellung, Screening und Symposium**. Siehe: www.felixtrust.com/shopII.htm, 30.06.2021.

„Ever gone to a lecture and felt like you stepped into the wrong class? Welcome to the Whitechapel’s Autumn term of live performances. [...] The week-long season of live performance showcases artists who use words and ideas as their raw material, this season infiltrates the academy to explore the lecture as a work of art.“

Aus der Pressemitteilung: <https://kunstaspekte.art/event/a-short-history-of-performance-ii-2003-11>, 30.06.2021.

„The 2003 installment [...] tipped the balance toward recent and new work, organized around the theme of the performance lecture. Thus, it usefully identified a much-used but critically underexamined performance strategy and re-focused the series on performance in its post-modern, post-disciplinary condition, informed – indeed transformed – by the dissemination of theories of performativity in the '90s.“

Rachel Withers in: *Artforum*. April 2004: S. 171.

Publikation/Material

Anna Dezeuze. „Meat Joy“. In: *Art Monthly* 257, Juni 2002, <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/meat-joy-by-anna-dezeuze-2002>, 30.06.2021.



Kuratorinnen Iwona Blazwick / Andrea Tarsia

2005 **01.10.–08.10. Whitechapel Art Gallery, London**

Künstler Allan Kaprow

„The Whitechapel’s unmissable performance art series dedicates it’s third instalment to one of the founding fathers of modern performance art – Allan Kaprow. [...] *A Short History of Performance – Part III* brings together his Video Scores and Activity Booklets from the 1970s which signaled a more intimate aspect to his work. The videos and books provide sets of instructions for small gestures and structured activities to be carried out by fewer participants, concentrating on interpersonal relationships.“

Pressemitteilung, siehe: <http://kunstaspekte.art/event/a-short-history-of-performance-iii-2005-10>, 30.06.2021.

IV

Kuratorin Andrea Tarsia

2006 **01.04.–14.04. Whitechapel Art Gallery, London**

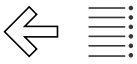
Künstler:innen Eija-Liisa Ahtila, Judith Barry, Gerard Byrne, James Coleman, Rebecca Horn, Christian Jankowski, Isaac Julien, Barbara Kruger, Aernout Mik, Anna Sanders, Catherine Sullivan, Francesco Vezzoli, Gillian Wearing, Artur Żmijewski

„The latest installment [...] showcases artists going behind the camera to take on the role of directors. [...] This season focuses on artists who, rather than work with their own bodies, direct others in scripted, choreographed or staged situations. Their work also substitutes the live body with its mediated appearance on film. Initially exploited for its documentary potential, film rapidly emerged as a space for performance, used by artists to explore theatrical, cinematic and televisual traditions. [...]

Pressemitteilung: <http://kunstaspekte.art/event/a-short-history-of-performance-iv-2006-04>, 30.06.2021

Publikation/Material

Andrea Tarsia: *A Short History of Performance, Part 4*. London 2006.



Art, Lies and Videotape: Exposing Performance

Kurator Adrian George

2003/04 14.11.–25.01. Tate Liverpool

Künstler:innen Marina Abramović, Vito Acconci, Diane Arbus, Joseph Beuys, Trisha Brown, Chris Burden, John Cage, René Clair, Merce Cunningham, Philip-Lorca diCorcia, Ken Feingold, Bob Flanagan, Franko B, Loie Fuller, Dan Graham, Alex Hay, Isaac Julien, Yves Klein, Ute Klopheus, Kurt Kren, Robert Longo, Babette Mangolte, Man Ray, Peter Moore, Hayley Newman, Yoko Ono, Catherine Opie, Dennis Oppenheim, Tony Oursler, Gina Pane, Francis Picabia, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Man Ray, Sherree Rose, Luigi Russolo, Oskar Schlemmer, Carolee Schneemann, Rudolf Schwarzkogler, Martin Scorsese, Ene-Liis Semper, Bill Shannon, Harry Shunk, Manuel Vason

Liste siehe: <https://kunstaspekte.art/event/art-lies-and-videotape-2003-11>, 30.06.2021.

„*Art, Lies and Videotape* is the first major exhibition at Tate Liverpool devoted to the history and significance of performance art. It brings together a selection of objects, photographs, reconstructions, films and videos spanning the last century, and gives an insight into the various challenges associated with recording live events for history. ‚Dance‘, ‚theatre‘, ‚happenings‘, ‚actions‘ and ‚performance‘ are just a few of the many names that can be applied to an entire spectrum of work by artists who create live art events. Tate Liverpool has also hosted live art events, including Bruce McLean and David Ward’s 1986 epic outdoor performance *Song for the North* and Jason Rhoades’ extraordinary

Pea-Roe-Formance, part of the 2002 Liverpool Biennial, as well as displaying works in the Tate Collection by influential performance artist Rebecca Horn. *Art, Lies and Videotape* builds on this history. A selection of films presented in the Gallery foyer expands on some of the themes in the exhibition, and a live art programme at the Bluecoat Arts Centre provides a platform for some of the UK’s leading performance artists. There are also a number of events taking place at Tate Liverpool, details of which can be found in the Information room in the exhibition.“

Ankündigung siehe: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/art-lies-and-videotape-exposing-performance>, 30.06.2021.

„Many performance artists have no intention of making any sort of object but nevertheless feel driven to create some record of their actions – often through media of photography, film or video, and in some cases by presenting remnants of objects left by or created during a performance. [...] This is where *Art, Lies and Videotape* begins. I have chosen to look at performance from the perspective of documents. However performance documents are not without their associated problems. Tracing back in time means that documents are few.“ George 2003: 11–12, 15.

Publikation/Material

Art, Lies and Videotape: Exposing Performance. Edited by Adrian George. Liverpool 2003.

Art, Lies and Videotapes. Exposing Performance. In: Katalog der Fondation Langlois: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=526>, 30.06.2021.

Anna Dezeuze. „Art, Lies and Performance“. In: *Art Monthly*. Nr. 273/Februar 2004: <https://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/art-lies-and-performance-by-anna-dezeuze-february-2004>, 30.06.2021.



Mothers of Invention – where is performance coming from

Kuratorinnen Carola Dertnig / Stefanie Seibold

2003/04 06.12.–01.02 MUMOK Factory,
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien

Künstler:innen A.Mo.K, *a room of one's own*, Ariadne, Renate Bertlmann, Christa Biedermann, Canon Club, Clever Gretel, SV Damenkraft, Rony Daopoulos & Annabella Miscuglio, De Appel, Die Tödliche Doris, Mary Beth Edelson, VALIE EXPORT, MAGNA Feminismus: Kunst und Kreativität 1975, Franklin Furnace, Penelope Georgiou, Happy, INTAKT, International Feminist Collaborative Group, Rudi Katzer, KessyLuxOrganisation, Suzanne Lacy, Danica Minic, Minimal Club, Wolfgang Müller, Ulrike Müller retracing feminist art program, Rosa Lila Villa, Supersalons, Salon Lady Chutney, Inga Svala Thorsdottir, TeamPingPong, Terre Thaemlitz, Vibeke Pedersen, Annette Wehrmann, Martha Wilson, Woman's Building, Women down the pub. Diagrams: Linda Bilda, supapaula

„The exhibition illustrates the development of performance art, its requisite art and activist spaces, and of (political) interest groups dealing with issues such as feminism, gays and lesbians, as well as free love and sexuality. Places like the Rosa Lila Villa or the Dramatisches Zentrum in Vienna, Franklin Furnace in New York, or the Woman's Building in Los Angeles serve as activist spaces and centers of gender-focused discussions. They have made as substantial a

contribution to the promotion of performance art as clubs and discotheques – traditionally the ‚test-sites‘ of gender definitions – or experimental art and theater spaces.“

Aus der Pressemitteilung auf Kunstaspekte: <https://kunstaspekte.art/event/mothers-of-invention-2003-12,30.06.2021>.

„The project considers itself to be a kind of ‚growing archive‘ in which links and mutual influences among artists – leading to a snowballing system of recommendations and pointers – also had a share in the decision-making process.“

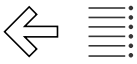
Stefanie Seibold auf ihrer Website: www.clevergretel.com/projects/curatorial/mumok.htm, 30.06.2021.

This updated stocktaking is impressive for its abundance of feminist ‚archivalia‘, which has never before made available in such a ‚systematic‘ form. Carola Dertnig and Stefanie Seibold utilized a ‚snowball system of recommendations and tips‘ from participating artists, which necessarily led to a subjective selection. The fact that documentary material does not per se ensure a differentiated view, since the conditions for maintaining and selecting it can only be reconstructed in a rudimentary fashion, is evident wherever gaps are discerned.“ Benzer/Hirner 2004.

Publikation/Material

Christa Benzer und Nicola Hirner: „Polymorphic Promises“. In: *Springerin*. Nr. 1/2004 (online): www.springerin.at/en/2004/1/vielgestaltige-versprechungen, 30.06.2021.

Ursula Maria Probst. „Mothers of Invention“. In: *Kunstforum International*. Bd. 169/2004: 300; Interview mit den Kuratorinnen. In: *Kunstbulletin* 1–2/2004 (online): www.artlog.net/de/kunstbulletin-1-2-2004/mothers-invention-where-performance-coming, 30.06.2021.



Para Sites – when space comes into play ...

Kuratorin Manuela Ammer

**2004 15.10.–07.11. MUMOK Factory
Wien**

Künstler:innen Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla (San Juan, Puerto Rico), Carola Dertnig & Stefanie Seibold (Wien), eteam (New York), Gil & Moti (Rotterdam), kozek hörlnski (Wien), Tea Mäkipää (Weimar), Michael Rakowitz (New York), Ward Shelley & Douglas Paulson (New York), Visible Art Activity (Somerset/UK, Vancouver/Kanada)

„Raum ist kein Zustand. Er ist Ware, Verhandlungs- und Streitsache. Er wird markiert, besetzt und aufgeteilt. Er repräsentiert soziale Widersprüche wie individuelle Sehnsüchte und Lebensmodelle. Im Rahmen von PARA SITES werden die institutionelle und urbane Infrastruktur des Museums zur Austragungsstätte künstlerischer Praktiken, die die Verortung von Individuum und Gesellschaft auf Alternativen hin befragen. Von der MUMOK Factory aus werden etwa die Wüste besiedelt (eteam), Museumsräumlichkeiten zu Studios und Produktionsstätten umfunktioniert (Gil & Moti, Visible Art Activity) und Teile der Wiener Aktionismus-Sammlung ‚besetzt‘ (Carola Dertnig & Stefanie Seibold). Darüber hinaus wird ein sich unter unseren Füßen auflösender ‚Dance Floor‘ installiert (Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla), das Museum als ‚Spielfeld‘ genutzt (kozec hörlnski) und der Schacht der Eingangshalle ‚kolonisiert‘, (WardShelley & Douglas Paulson).

Dem Ausstellungstitel entsprechend präsentiert *Para Sites* auch Projekte, die ‚neben‘ dem MUMOK als (Ausstellungs-)Ort stattfinden. So

können BesucherInnen Autoabdeckungen zum Kampieren auf Parkplätzen mieten (Michael Rakowitz) und im Hof des MuseumsQuartiers die Anatomie eines Wohnhauses besichtigen (Tea Mäkipää). [...] Mit diesem Ausstellungsprojekt setzt das MUMOK seine Aktivitäten im Performance-Bereich [...] fort und unterstreicht seine Ambitionen in der Präsentation und Vermittlung performativer Kunst in Sammlungs- und Sonderausstellungen.“

Aus dem Pressetext, online unter: <https://www.presetext.com/news/20041005015>, 30.06.2021.

„Bei der Auswahl der insgesamt neun internationalen Projekte, von denen ein großer Teil eigens für die Ausstellung realisiert wurde, stand weniger die reine Verortung von Individuum und Gesellschaft im Vordergrund. Vielmehr interessierte die Kuratorin Manuela Ammer, wie die Künstler/innen den Raum als aktive und veränderbare Dimension thematisierten und dessen konkrete gesellschaftliche Äußerungen auf Alternativen hin befragten. Viele der Projekte operierten mit prozessualen Verfahren, Präsenz und eigenem performativem Einsatz der Künstler/innen oder bezogen das Publikum mit ein.“

Metzel 2005.

Publikation/Material

Tabea Metzel: „Sei spezifisch ...“. In: *Texte zur Kunst*. Nr. 57/März 2005; online unter: <https://www.texte-zurkunst.de/57/sei-spezifisch/>, 30.06.2021.

Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art

Kurator Sven Lütticken

2005 **26.01.–06.02. Witte de With, Amsterdam**

Künstler:innen Mike Bidlo, Bik Van der Pol, Rod Dickinson, Omer Fast, Andrea Fraser, Robert Longo, Eran Schaerf, Catherine Sullivan, Barbara Visser

„These days, the term ‚reenactment‘ usually refers to live reconstructions of historic events, often of a military nature, performed by hobbyists. In the U.S., there are many enthusiasts (primarily men) who take part in Civil War reenactments, while in Europe the Napoleonic era is the most popular. In the world of visual art, there have in recent years been many reenactments of historic performances from the 1960s and 1970s – works which otherwise only exist in the form of photos, videos and descriptions. But what exactly is being reenacted, and what is the effect of the representation? [...] Against this backdrop, it is hardly strange that some artists make work which is based on ‚aspects of‘ this culture of reenactment. Their work becomes a doubling and – in some cases – a critical questioning of mainstream reenactment. The exhibition *Life, Once More* couples examples of artistic reflection on historical reenactment with (registrations of) reenactments of performances, in an attempt to fight repetition with repetition, to break open and activate the past.“

Ankündigung Witte de Wit: https://www.fkawdw.nl/en/our_program/exhibitions/life_once_more, 30.06.2021.

„In an attempt to fight repetition with repetition, to break open and activate the past, *Life, Once More* couples examples of artistic reflection on such historical reenactments with (registrations of) reenactments of performances. The exhibition takes up the top floor of Witte de With. While the works to the left of the entrance/staircase engage in a dialogue with this most visible form of reenactment, those on the right-hand side reenact performances (though not always ‚official‘ art performances) by artists from the past few decades. This, to be sure, is just a rough and insufficient division; the interplay between the various pieces is not necessarily constrained by it. A central corridor cutting through both parts contains photographs, single-channel videos and a video game as documentary supplements.“

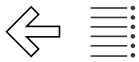
Lütticken, <http://svenlutticken.blogspot.com/2007/06/life-once-more.html>, 30.06.2021

Publikation/Material

Sven Lütticken (Hg.). *Life, Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam 2005.

Sven Lütticken. „Performing Time“. In: *Art Journal*. Jg. 70/Nr. 3/Herbst 2011: 41–44.

Sven Lütticken. „An Arena in Which to Reenact“. In: Céline Kaiser (Hg.). *Szeno Test. Pre-, Re- und Enactment zwischen Theater und Therapie*. Bielefeld 2014: 11–143 [Deutsche Übersetzung aus Lütticken 2005].



After the Act – Die (Re)-Präsentation von Performancekunst

Kuratorin Barbara Clausen

2005 **04.11.–04.12. MUMOK Factory,
Museum Moderner Kunst
Stiftung Ludwig, Wien**

**Künstler:innen Carola Dertnig, Daniel
Guzman, Luis Felipe Ortega, Seth Price; Joan
Jonas, Bruce Nauman, Paul McCarthy,
Terry Fox, Wiener Aktionismus**

**Symposium mit Babette Mangolte, Doris
Kolesch, Annette Jael Lehmann, Sam Gold,
Philip Auslander, Joan Jonas, Michaela
Pöschl, Christian Janecke, Carrie Lambert**

**Film Screening mit Filmen von Babette
Mangolte**

Guzman, Luis Felipe Ortega und Seth Price, die sich mit der Rezeptionsgeschichte der Performancekunst und ihren Dokumentarismen aus den 1960er und 1970er Jahren befassen. In ‚After the Act‘ treten ihre Videos, Fotografien, Grafiken und Zeichnungen mit dem von ihnen als Vorlage angeeigneten Dokumentationsmaterial von Joan Jonas, Bruce Nauman, Paul McCarthy, Terry Fox und dem Wiener Aktionismus in einen visuellen Dialog. Mittels Aneignung, Rekonstruktion und Interpretation erkunden sie das Verhältnis der Performancekunst zur eigenen Geschichte. Gemeinsamer Ausgangspunkt ihrer Überlegungen ist die Frage nach der Inszenierung des Dokumentarischen in der Performancekunst.“

Aus: Pressemitteilung, online unter: www.kunstaspekte.art/event/after-the-act-2005-11, 30.06.2021.

„Performancekunst endet nicht mit dem authentischen Erleben einer Aufführung, sondern konstituiert sich erst durch ihre Dokumentation als Kunstform. ‚After the Act‘ setzt sich mit der Beziehung der Performancekunst zu ihren Dokumentationsformen und ihrer Rezeptionsgeschichte vom einmaligen Ereignis zur ‚cultural commodity‘ (kulturellen Ware) auseinander. [...] Während in dem Symposium (4.– 6. November) die verschiedenen Entstehungsgeschichten der Performancekunst, ihre Medialitäten und Einschreibung in den Kanon der Kunstgeschichte diskutiert werden, zeigt die Ausstellung in der MUMOK Factory unterschiedliche Rezeptions- und Appropriationsformen der Performancedokumentation in der Gegenwartskunst. Präsentiert werden Arbeiten von Carola Dertnig, Daniel

„The prejudice that the visual has priority over the text was seen in ‚After the Act‘ in the documentation of Joan Jonas’ performances, whose highlights were the photo-documentation of ‚Organic Honey’s Vertical Roll‘ and ‚Organic Honey’s Visual Telepathy‘, organised on aleatoric principles but placed in frames. In contrast, a copy of the detailed text for these works as well as notes and drafts by the artist waited for readers at a side strand in a rather restrained and disconnected fashion. Here, it is less a matter of denouncing conventional museum practice or bolstering contemporary art with established avant-garde values or a corresponding legacy than of the willingness of the museum to turn away from the static, visual ‚art object‘ and reflect the history of time-based, interdisciplinary art practices – for example, by carrying out

processes flexibly, a more comprehensive documentation and different strategies of distribution.“ Mara Traumane in *Springerin*. Nr. 1/2006.

„Wenn nun das Mumok mit seiner Ausstellung "After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst" (Kuratorin: Barbara Clausen) deren Dokumentation nachspüren möchte, so tut es das mit Schwergewicht auf zwei Aktionen von Joan Jonas, und das ist noch untertrieben. "Organic Honey's Visual Telepathy" und "Organic Honey's Vertical Roll" nehmen - mit Beschreibungen, Dias, Filmaufnahmen, Plakaten und Fotos - den weitaus größten Raum ein.“

www.artmagazine.cc/content20211.html, 30.06.2021.

„Die Performancekünstler:in implizierte durch die Darstellung einer Fülle von Handlungen ein spezifisches Verhältnis zum Publikum. Dieses Verhältnis war der Schlüssel zum Verständnis der Performance. Die Herausforderung für die Fotograf:in bestand darin, die Interaktion der Performer:innen mit dem Publikum im Raum sichtbar zu machen. Meine Vorgehensweise war es, sich mit der Position einer Betrachterin mitten im Publikum zu identifizieren.“

Mangolte 2006: 42-43.

Publikation/Material

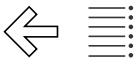
Barbara Clausen (Hg.). *After the Act. The (Re)Presentation of Performance Art*. MUMOK Theorie Bd. 3. Nürnberg 2005 [dt. Fassung 2006].

Barbara Clausen / Carola Dertnig. „Let's wrap it up!“ Gespräch zu nichtlinearer Performancekunstgeschichte“. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Nr. 67/April 2020: 98–109.

Helmut Ploebst. „Das Dokumentieren von Dokumenten. Zu ‚After the Act‘ im Wiener Museum Moderner Kunst“. In: *Tanzjournal*. Nr. 1/2006: 36–38.

Mara Traumane. „After the Act“. In: *Springerin*. Nr. 1/2006: <https://springerin.at/en/2006/1/review/after-the-act/>, 30.06.2021.

Babette Mangolte. „Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft...“. In: Clausen 2006: 35-52.



Performa Biennial

Initiatorin und Kuratorin RoseLee Goldberg

Curatorial Advisory Board Marina Abramović, Massimiliano Gioni, Yuko Hasegawa, Chrissie Iles, Joan Jonas, Lois Keidan, William Kentridge, Joseph V. Melillo, Paul D. Miller, Meredith Monk, Hans Ulrich Obrist, Yoko Ono, Lisa Phillips, Catherine Wood, Octavio Zaya

Stand 30.06.2021

Seit 2005 Verschiedene Orte in New York

„Founded by art historian and curator RoseLee Goldberg, Performa is the leading organization dedicated to exploring the critical role of live performance in the history of twentieth-century art and to encouraging new directions in performance for the twenty-first century. Our mission is four-fold: to award and produce Performa Commissions that result in new live performances by exceptional American and international contemporary artists; to present the three-week international Performa Biennial of live performance featuring these new commissions at venues across New York City every other year; to offer public education programs, exhibitions and produce print publications through the Performa Institute that illuminate the critical role of live performance in the history of twentieth-century culture; and to disseminate performance related content, context and commentary through our archives and digital content channels that reach global audiences. [...]

Performa's Objectives are

- Commission artists from across disciplines to realize ambitious, interdisciplinary and often large-scale live performances and provide the financial and specialized production support from conception to final presentation of the work.

- Engage with artists in every aspect of developing, planning, and executing their commissions at all stages of its development and presentation.
- Present the only biennial focused on interdisciplinary live-performance comprised of three weeks of daily programing that includes over 30 large and smaller-scale new commissioned live performances presented alongside another 12 – 20 performances produced and co-presented by a diverse range of cultural partners.
- Collaborate with art institutions and performing art presenters around the world to create dynamic and historically significant performance programs.
- Through the Performa Institute, offer an ongoing educational platform for expanding the knowledge and understanding of this critical area of visual art and cultural history.“

Mission, <https://performa-arts.org/about/mission>, 30.06.2021.

„In 2004, Goldberg founded Performa, an innovative arts organization committed to the research, development, and presentation of performance by visual artists from around the world, which also launched America's first performance biennial. Since its inception in 2005, the Performa biennial has quickly become one of the most anticipated contemporary art events in the country and abroad, having reached an international audience of over 250,000 people and featuring 707 artists at 216 venues throughout New York City. Performa has produced seven biennials beginning with Performa 05 (2005), followed by Performa 07 (2007), Performa 09 (2009), Performa 11 (2011), Performa 13 (2013), Performa 15 (2015), and Performa 17 (2017) in New York City.“

<https://performa-arts.org/about/mission>, 30.06.2021.



wieder und wider: performance appropriated. Performative Aneignung in Tanz und Bildender Kunst

Kurator:innen Barbara Clausen und Achim Hochdörfer (MUMOK), Sigrid Gareis, Martina Hochmuth und Krassimira Kruschkova (Tanzquartier Wien)

2006 08.11.–18.11. MUMOK Factory,
Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien + Tanzquartier Wien

Künstler:innen Gerard Byrne, Frans Poelstra, Robert Steijn, Florian Hecker, Jennifer Lacey, Emil Hrvatin, Continous Project, Sharon Hayes, Alain Buffard, Krööt Juurak, Latifa Laabissi, Xavier Le Roy, Yvonne Rainer, Fritz Ostermayer, Virginie Roy-Nigl, Eszter Salomon, Christophe Wavelet, Tom Burr

laut Programmheft

„In der Performancekunst der 1960er und 1970er Jahre kommt es zu einer vielfältigen Verschränkung von Tanz und bildender Kunst, die drei Jahrzehnte später in den Debatten um ihre Wiederaufführbarkeit erneut virulent wird. In der bildenden Kunst wird das grundlegende Dilemma zwischen der Historisierung und dem Live-Charakter von Performances deutlich, der sich in seinem emphatischen ‚Hier und Jetzt‘ gegen die Institutionalisierung richtet. Dieses Dilemma wird vom Diskurs um das Flüchtige des Tanzes, um das choreografische Oszillieren zwischen Präsenz und Absenz, um Autorschaft und Autorität, Ein- und Zuschreibungen des Körpers im zeitgenössischen Tanz potenziert. Wenn bildende KünstlerInnen [...] und Choreografinnen [...]

sich auf die Geschichte von Performances beziehen, dann zitieren, isolieren und exponieren sie Vergangenes [...]. In *wieder und wider: performance appropriated* werden bruchstückhaft Momente aus Werken der Performance-, Kunst- und Tanzgeschichte miteinander kombiniert: Der Akt der Aneignung macht die Kluft zum Original sichtbar und eröffnet nicht nur die Möglichkeit einer nachträglichen Analyse, sondern vor allem die Perspektive auf eine Umwertung der Tradition, auf eine performative Wiederholung wider den Strich.“

Aus einer Pressemitteilung, die per E-Mail vom Tanzquartier Wien verschickt wurde, 2006; nicht mehr online zugänglich

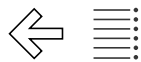
„*wieder und wider* thwarts any such move toward canonization. The ten-days exhibition and series of performances and lectures – [...] – was conceived as an open and collaborative project that would allow visitors to think in broad terms about the re-presentation of historical artworks and, more specifically, to consider the relationship between the reinterpretation of a choreographic score in dance and the practice of reenactment in visual arts.“ Frank 2007: S. 11.

Publikation/Material

Christa Benzer. „Nicht vorn vorne, sondern noch einmal“. In: *Springerin*. Nr. 1/2007: 55–56.

Rike Frank. „Déjà Vu All Over Again“. In: *Artforum*. April 2007: 113–114.

Helmut Ploebst. „Als die Körper laufen lernten“. In: *Der Standard*. 18./19.11.2006.



La Monnaie Vivante. The Living Currency

Kurator Pierre Bal-Blanc

<u>2006</u>	20.01.–22.01. Micadanses/ Festival d'Hiver, Paris
<u>2007</u>	08.11.–10.11. STUK, Leuven
<u>2008</u>	26.01.–27.01. Tate Modern, London
<u>2010</u>	28.04.–30.04. HAU, Berlin
<u>2010</u>	17.06.–19.06. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawa
<u>2010</u>	17.06.–19.06. HAU, Berlin

Künstler:innen

Studio Micadanses, Paris 2006 Ceal Floyer, Prinz Gholam, Jens Haaning, Sanja Ivekovic, David Lamelas, Teresa Margolles, Roman Ondak, Santiago Sierra, Félix Gonzalez-Torres, Artur Żmijewski.

STUK, Leuven 2007 Ceal Floyer, Dan Graham, Sanja Ivekovic, Prinz Gholam, Felix Gonzalez-Torres, Jens Haaning, Davide Lamelas, Teresa Margolles, Roman Ondak, Santiago Sierra, Isidoro Valcarcel Medina, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Cerith Wyn Evans, Artur Żmijewski

Tate Modern, London Tania Bruguera, Prinz Gholam, Sanja Iveković, David Lamelas, Santiago Sierra, Isidoro Valcárcel Medina, Annie Vigier and Franck Apertet (les gens D'Uterpan), Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner

Warschau, Museum of Modern Art in Warsaw for the stage of the Dramatic Theatre Marie Cool & Fabio Balducci, George Brecht, Robert Breer, Lygia Clark, André du Colombier, Ceal Floyer, Prinz Gholam, Jens Haaning, Sanja Iveković, Tadeusz Kantor, Jiří Kovanda, Teresa Margolles, Gustav Metzger, Roman Ondák, Gianni Pettena, Pratchaya

Phinthong, Santiago Sierra, Franz Erhard Walther, Franz West, Artur Żmijewski; muzyka: Cornelius Cardew, Christian Wolff, La Monte Young; wykonanie: Jean Jacques Palix, Piotr Kurek

6. Berlin Biennale / HAU, Berlin Marie Cool. Fabio Balducci, George Brecht, Robert Breer, Pier Paolo Calzolari, André du Colombier, Ceal Floyer, Simone Forti, Prinz Gholam, Jens Haaning, Sanja Ivekovic, Tadeusz Kantor, Jiri Kovanda, Teresa Margolles, Roman Ondák, Christodoulos Panayiotou, Gianni Pettena, Pratchaya Phinthong, Santiago Sierra, Annie Vigier & Franck Apertet (les gens d'Uterpan), Franz Erhard Walther, Franz West, Artur Zmijewski; sowie mit Partituren von Cornelius Cardew und Christian Wolff, dirigiert von Jean-Jacques Palix

„Une nouvelle économie des corps. *La monnaie vivante* est une exposition évolutive et itinérante. Sa forme et son contenu proposent une relecture de l'héritage de la performance et apportent de nouveaux liens pour comprendre le rapport entre les arts plastiques et la théâtralité. Cette exposition replace dans l'espace, le point de convergence des processus employés par les auteurs et les artistes dans le champ des arts plastiques et des arts vivants. Elle cherche à créer, dans un espace et une durée définis, les conditions d'une expérience qui soient communes à ces processus de création. L'exposition s'attache, à cerner les moyens spectaculaires et anti-spectaculaires avec lesquels ces disciplines artistiques gèrent la présence et l'absence du corps aujourd'hui. Comment elles contaminent le corps du public et montrent aussi bien le morcellement que l'unité de l'individu.

Cette exposition expérimente l'écart entre performance, chorégraphie, mise en scène et mise en espace pour saisir comment ces pratiques engagent l'individu, qu'il soit artiste, performeur, acteur, danseur, figurant ou spectateur dans l'exercice d'une nouvelle économie des corps. Réification du corps et incarnation de l'objet. Le titre de cette exposition est tiré d'un texte éponyme resté confidentiel, publié par Pierre Klosowski en 1970.“

Aus: Pierre Bal-Blanc, Notes de mise en scène*

„At ‚Living Currency‘ the public can freely move between the works on stage or walk in or out of any performance in progress. On the stage of a theatre, within a well-defined time frame, the focus is on the interaction between visual art and live arts. ‚Living Currency‘ consists of a series of art works, performances and actions. The work of some fifteen international visual artists is linked to the specific context of STUK by curator Pierre Bal-Blanc. The theme of the event is our everyday relation to the body, and how it is influenced by the contemporary culture of spectacle. In 2006 Pierre Bal-Blanc (director of the CAC Brétigny, France) presented the first part of ‚Living Currency/La Monnaie Vivante‘ in a dance studio (Studio Micadanses) in Paris.

My intention with the introduction of art works and performances by visual artists into a theatrical space is not to consider these works as theatrical, but rather to expose them as anti-theatrical. As for the interactivity with the public, the exhibition ‚Living Currency‘ is not dealing with the interactive notion but on the contrary with the situation of interpassivity installed by the information society and the mass media. Anti-theatricality and inter-passivity are investigated by the artists and artworks in ‚Living Currency‘ to propose a certain duality between disciplines rather than an official dialogue.“

Pierre Bal-Blanc im Programmheft STUK Leuven 2007*

„Das sich wandelnde und wandernde Ausstellungsprojekt *La monnaie vivante* ist dem Vorhaben gewidmet, die vielfältigen gegenwärtigen,

aber auch historischen Thematisierungen des Körpers in der bildenden Kunst mit den Körperauffassungen im Bereich von Tanz, Musik und Theater in Dialog treten zu lassen. [...] Im Rahmen der 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst wird eine Weiterentwicklung von *La monnaie vivante* im Hebbel am Ufer präsentiert [...]. *La monnaie vivante* hebt die Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum des Theaters auf. Die Präsentationsweise der Werke unterläuft die traditionellen Codes einer Aufführung zugunsten einer unmittelbaren Erfahrung. Die Inszenierung wird zu einem Gemeinschaftsakt, einem Werk, das in Echtzeit von Kurator, Künstlerinnen und Künstlern und Mitwirkenden entwickelt wird, bestimmt von dem Rhythmus, in dem das Publikum sich durch den Raum bewegt. Sie findet im Hier und Jetzt statt, ohne Rücksicht auf eine Chronologie der Werke; auch die übliche Trennung zwischen Proben und Aufführung auf der Bühne wird nicht vollzogen.“

Pierre Bal-Blanc im Programmheft zu 2010*

Publikation/Material

*Alle Materialien und Programmhefte findet man auf dieser Seite: <https://galerie.international/the-living-currency-la-monnaie-vivante/>, 30.06.2021.

Das Archiv des Projektes bei CAC Brétigny findet man hier: https://www.cacbrétigny.com/2003-2015/LA_MONNAIEVIVANTE.html, 30.06.2021.

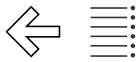
Pierre Bal-Blanc. „Paradox über den Performer“ (dt. von Johannes Poschmann). In: *KUNSTFORUM international*. Nr. 270/2020: 128–135.

Clarisse Bardiot und Romaric Daurier (Hg.). *Black / White / Live Box* (Cabarets de curiosités #2). Valenciennes 2013.

Nina Herlitschka. *Performance als kuratorische Praxis anhand des kuratorischen Konzepts „La Monnaie Vivante“ von Pierre Bal-Blanc*. Diplomarbeit, Akademie der bildenden Künste Wien, 2014.

Ana Janevski. „Curator as Dramaturg. Pierre Bal Blanc's ‚The Living Currency‘ (2006)“. In: Florian Malzacher und Joana Warsza (Hg.). *Empty Stages, Crowded Flats. Performativity as Curatorial Strategy*. Berlin 2017: 206–216.

Elisabeth Lebovici. „The Death of the Audience: A Conversation with Pierre Bal Blanc“. In: *e-flux journal* #13. Februar 2010: unpag.



Live Art on Camera

Kuratorin Alice Maude-Roxby

2007 18.09.–10.11. John Hansard
Gallery, Southampton

2008 15.03.–18.04. SPACE Gallery,
London

Künstler:innen Marina Abramović and Ulay,
Dona Ann McAdams, Hans Breder, Stuart
Brisley and Leslie Haslam, Hollis Frampton,
Hugo Glendinning, Gutai Group, Lisa Kahane,
Ute Klopheus, Jennifer Kotter, Kurt Kren,
Antonio Lauer, Babette Mangolte, Rosemary
Mayer, Fred W. McDarrah, Robert R. McElroy,
Ana Mendieta, Peter Moore, Ohtsuji Kiyoji,
Leda Papaconstantinou, Adrian Piper, Tony
Ray-Jones, Carolee Schneeman (from the
Schneemann archive photographs by Arman,
Manfred Schroeder, Harvey Zucker, Al Giese,
Massal, Cheney, Sally Dixon and Anthony
McCall) and Manuel Vason

„The exhibition *Live Art on Camera* has evolved from a series of discussions on the subject of performance documentation. These conversations have taken place in artists', photographers', and filmmakers' studios and archives. The impetus was to learn more about the ways in which our reading of seminal performances, through performance documentation, has potentially been influenced through the intentions, ideas, and aesthetics of those who recorded the events. [...] The exhibition *Live Art on Camera* forefronts the activities and intentions of filmmakers and photographers who have documented a selection of performances in Japan, Europe, and the United States since the 1950s. This is manifested, for purposes of the exhibition, either by physically situating those performance documents next to examples of the same photographer's or filmmaker's practice, or through the invitation to

artists and photographers to make new works through which the process of recording performance and aspects of attributes characteristic of performance photographs can be examined.“

Alice Maude-Roxby, „Live Art on Camera: an Introduction“. In: dies. (Hg.). *Live Art on Camera. Performance and Photography*. Southampton 2007: 1–2.

Publikation/Material

Alice Maude-Roxby (Hg.). *Live Art On Camera. Performance and Photography*. Southampton 2007.

Live Art on Camera. Curator's Talk, siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=kDxVw2vSlSw>, 30.06.2021.

Il Tempo del Postino

Kuratoren Hans Ulrich Obrist,
Philippe Parreno

2007 12.07.–14.07. Manchester
International Festival, Manchester
Opera House, Koproduktion mit
Théâtre du Chatelet Paris

2009 10.06.–12.06. Art Basel, Theater
Basel, Fondation Beyeler

Künstler:innen Doug Aitken, Matthew Barney
und Jonathan Bepler, Tacita Dean, Trisha
Donnelly, Olafur Eliasson, Liam Gillick,
Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas
Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Koo
Jeong-A, Arto Lindsay, Anri Sala, Tino Sehgal
and Rirkrit Tiravanija

So aufgeführt in *M/M, Live Recorded Delay*, 2008, o. P. Dort sind auch alle
beteiligten Performer:innen und Musiker:innen genannt. Der Cast ist sehr
umfangreich.

A „group show“ co-organized by Philippe Parreno and Hans Ulrich Obrist and directed by Parreno that took the form of a series of theatrical performances by fourteen artists, staged in the Manchester Opera House in July 2007 as part of the Manchester International Festival.

Sam Collins, production designer
Darius Khondji, lighting designer
Ari Benjamin Meyers, musical director
Clement Rawling, sound designer
Ann-Christin Rommen, assistant director
Peter Saville, graphic designer
Ramdane Touhami, costume designer
Chahine Yavroyan, lighting director
Featuring musicians from the RNCM Symphony Orchestra

„What if an exhibition was not about occupying space but about occupying time? Can contemporary art be interpreted outside of a traditional

gallery environment? A group of the world's leading visual artists are about to defy all accepted notions of the ‚exhibition‘ in an experimental time-based show, held not in an art gallery but at Manchester's Opera House. With up to 15 minutes of ‚exhibition time‘, each artist has created their own distinctive work, using guest performances and specially commissioned music – but not using film or video – to create this new form of group show. By focusing on time-based work, this group show will aim to redefine how visual arts can be created and experienced. Set in a theatre, it transforms the established gallery model into a unique, shared audience extravaganza.“

Aus der Ankündigung des MIF 2007, www.mif.co.uk/event/il-tempo-del-postino/ 15.11.2012; die Website existiert so nicht mehr, 30.06.2021. Der gleiche Text findet sich noch auf der Website von Ari Benjamin Meyers: www.aribenzaminmeyers.com/selected-projects/il-tempo-del-postino.html, 30.06.2021.

In Basel *Il Tempo del Postino* will be directed by Hans Ulrich Obrist, Philippe Parreno, Anri Sala and Rirkrit Tiravanija. In addition to works from the artists who participated in Manchester in 2007 (...) *Il Tempo del Postino* in Basel will include new contributions by Thomas Demand and Peter Fischli / David Weiss.

<https://www.e-flux.com/announcements/38054/il-tempo-del-postino/>, 30.06.2021

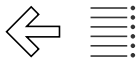
Publikation/Material

M/M Paris (Michael Amzalag und Mathias Agostyniak). *Live Recorded Display. A Book as a Partition for a Live Replay*. Berlin 2008.

Il Tempo de Postino, Basel 2009. Aufzeichnung aus der Aufführung, 10.06.2009, (Dauer: 1'28"), siehe: <https://vimeo.com/68004608>, 30.06.2021.

Chrissie Iles. „Il Tempo del Postino“. An Opera in Space, an Exhibition in Time“. In: Nancy Spector und Salomon R. Guggenheim Museum (Hg.): *Theanyspacewhatever*. Ausstellungskatalog. New York 2008: 239–248.

Hans Ulrich Obrist mit Philippe Parreno und Alex Poots. „When the Postman Rings ...“. In: Hans Ulrich Obrist. *Everything You Always Wanted to Know About Curating*. Berlin 2011: 69–68.



Eine choreographierte Ausstellung

Kurator Mathieu Copeland

2007/08 01.12.–14.01. Kunsthalle
St. Gallen
2008 08.11.–21.12. La Ferme du
Buisson
2017 16.09.–15.10. CA2M Madrid

Künstler:innen

Kunsthalle St. Gallen Jonah Bokaer, Philipp Egli, Karl Holmqvist, Jennifer Lacey, Roman Ondak, Michael Parsons, Fia Backström / Michael Portnoy

La Ferme du Buisson Fia Backström, Jonah Bokaer, Philipp Egli, Karl Holmqvist, Jennifer Lacey, Roman Ondák, Michael Parsons, Michael Portnoy; **Le Clubdes5** (Maeva Cunci, Mickaël Phelippeau, Carole Perdereau, Virginie Thomas)

C2M Madrid Cecilia Bengolea, Fia Backström, Jonah Bokaer, Tim Etchells, Karl Holmqvist, Jennifer Lacey, Roman Ondák, Michael Parsons, Michael Portnoy

„Bereits beim Betreten des Ausstellungsraums werden die Besucher mit unerwarteten Formen von künstlerischen Werken konfrontiert. An Stelle der sonst meist statischen Bilder oder Objekte finden sich lediglich drei Personen in der Halle vor. Sie bewegen sich individuell oder miteinander, gestikulieren, summen, reden, tanzen, agieren oder verharren still am Ort. Was auf den ersten Blick als zufällige Handlungen und Gesten anmuten mag, sind präzise ausgedachte Bewegungsabfolgen. Diese einzelnen Sequenzen wurden im Vorfeld der Ausstellung von Mitgliedern der Tanzkompanie des Theaters St. Gallen als eigenständige Grundeinheiten unter der Anleitung von internationalen Künstlern, Choreo-

graphInnen und Musikern einstudiert. Erst in der Aneinanderreihung der eigens für die Kunst Halle konzipierten Stücke enthüllt sich zum Ausstellungsende hin eine übergeordnete Bewegungsabfolge. So vereint ‚Eine choreographierte Ausstellung‘ Gegenwartskunst mit zeitgenössischem Tanz zu einer Langzeit-Performance, die über eineinhalb Monate fort dauert.“

Website Kunsthalle St. Gallen: <https://www.kunsthallestgallen.ch/de/ausstellung/eine-choreographierte-ausstellung.html>, 30.06.2021.

„Une Exposition Chorégraphiée est une exposition composée exclusivement de mouvements. Pendant un mois et demi, trois danseurs occupent les espaces vides du Centre d'art et interprètent une chorégraphie de figures et de déplacements, suivant les ‚partitions‘ écrites par huit artistes – plasticiens, chorégraphes, musiciens. Considérant danse, mouvement et temporalité, Une Exposition Chorégraphiée réunit un ensemble de gestes comme autant d'abstractions chorégraphiées dans un espace d'exposition. Pendant un mois et demi, six heures par jour, trois danseurs du collectif Le Clubdes5 occupent les espaces du Centre d'art. Suivant les ‚partitions‘ écrites par huit artistes – plasticiens, chorégraphes, musiciens – ils interprètent une chorégraphie de gestes, de figures et de déplacements. En l'absence de décor, d'accessoires ou de musique, les gestes résonnent dans la galerie vide où les danseurs concentrent toute l'attention.“

Website Ferme du Buisson: <http://www.lafermedubuisson.com/une-exposition-choreographiee>, 30.06.2021.

Publikation/Material

Copeland, Mathieu u. a. (Hg.). *Chorégraphier l'exposition = Choreographing Exhibitions*. Dijon 2013.

Copeland, Mathieu. „Ausstellungs-Choreographie: Anti-Körper im Körper der Institution. Eine Ausstellung und ein Manifest“. In: *Kunstforum International*, Nr. 264, 2019: 116–123.



NICHTS ist aufregend. NICHTS ist sexy. NICHTS ist nicht peinlich.

Kurator:innen Achim Hochdörfer / Tanja Widmann (MUMOK Wien) und Sigrid Gareis / Martina Hochmuth / Krassimira Kruschkova (Tanzquartier Wien) **Idee** Tanja Widmann

2008 12.04.–20.04. MUMOK Museum
Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien und Tanzquartier Wien
Performance Screening, Lecture
Performance, Panel Diskussion

Künstler:innen Ei Arakawa, Jutta Koether, Jay Sanders, Emily Sundblad, Stefan Tcherepnin, Nature Theatre of Oklahoma (Kelly Kopper / Pavol Liska), Mårten Spångberg, Michael Smith, Ulrike Müller, Jay Sanders, Emily Pethick, Michikazu Matsune & David Subal, Peter Stamer, Heimo Zobernig, Tim Etchells, Jim Fletcher, Cosima Rainer, Its a Pleasure to see You, Nic Xedro and Jeremy Eilers, Kerstin Brätsch, Jeremy Eilers, Allison Kat, Adele Röder, Georgia Sagri

Filme/Videos von und mit Andy Kaufman, Stuart Sherman, Jacques Tati, Richard Formen, Vito Acconci; Jeanne Faust, Gary Hill, Karolin Meunier, Emily Wardill; Grand Union / Yvonne Rainer (Trisha Brown, Barbara Dilley, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Lewis, Steve Paxton); Stephane Querrec, Andy Warhol; Tim Etchells, Jakup Ferri, Neil Goldberg, Vlatka Horvat, Mladen Stilinovic, Ivan Moudov, Anna Witt; Bonnie Camplin, Mark Leckey, Daria Martin, Heimo Zobernig

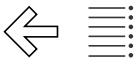
Die Liste folgt der in der Pressemitteilung gelisteten Veranstaltungen:
<https://kunstaspekte.art/event/nichts-ist-aufregend-nichts-ist-sexy-nichts-2008-04,21.02.21>.

„Performances wirken oft irritierend, zuweilen auch irritierend unsouverän, unsicher oder un- gelenk. Sie scheinen den Punkt zu verfehlen, in Langeweile abzudriften, über Leerstellen zu stolpern. Mitunter muten sie übertrieben, über- höht an und drohen ins Pathetische oder Lä- cherliche zu kippen. Plötzlich wird Persönliches zur Schau gestellt, ein Begehren vorgeführt, das im öffentlichen Rahmen deplatziert erscheint. All diese Aspekte mögen ein Entgleiten oder Missglücken der Performance ebenso bedeu- ten wie einen gezielten künstlerischen Entwurf. So oder so können wir uns dabei oft der Pein- lichkeit nicht erwehren: ein ambivalenter, krisen- hafter Moment, der ein Set kultureller wie äs- thetischer Konventionen spürbar werden lässt. Das bestehende Regelwerk wird dabei zwar ‚bloß gestellt‘, die impliziten Wertvorstellungen aber zugleich bestätigt. Es ist diese zwiespälti- ge Struktur und konfliktreiche Bezüglichkeit, die uns zwischen Affekt und Affektlosigkeit, emo- tionaler Verstrickung und Distanz ins Schlittern bringt. Nur NICHTS wäre möglicherweise nicht peinlich.“

Aus der Pressemitteilung: <https://kunstaspekte.art/event/nichts-ist-aufregend-nichts-ist-sexy-nichts-2008-04,21.02.21>.

Publikation/Material

Tanja Widmann. „Im Affekt sind wir nie allein. Peinlich- keit als Chance“. In: Sabeth Buchmann u. a. (Hg.). *Film, Avantgarde, Biopolitik*. Wien 2009: 392–407.



re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute

Kuratorinnen Bettina Knaup, Beatrice E. Stammer

2008/09 13.12.–08.02. Akademie der Künste Berlin
2009 10.03.–29.03. Festival of Contemporary Arts – City of Women, Ljubljana (Videoarchiv)
2009 19.04.–10.05. Kunsthaus Erfurt (Videoarchiv) Ausstellung, Videoarchiv, Live-Performances und Tagung

Künstler:innen in der Ausstellung

Oreet Ashery (IL / UK), Maja Bajević (BIH / D), Colette (USA), Orshi Drozdik (H), VALIE EXPORT (A), Esther Ferrer (E), Kate Gilmore (USA), Lorraine O'Grady (USA), Sanja Iveković (HR), Verena Kyselka (DDR / D), Nicola L (F), Suzanne Lacy & Leslie Labowitz (USA), Babette Mangolte (USA), Yoko Ono (J / USA), Orlan (F), Tanja Ostojić (SRB / D), Ewa Partum (PL), Ulrike Rosenbach (D), Boryana Rossa (BG), Stefanie Seibold (A / D), Cornelia Sollfrank (D), Gabriele Stötzer (DDR / D), Martha Wilson (USA)

Künstler:innen in Live-Performances und Filmen

Filme Pauline Boudry & Renate Lorenz, Babette Mangolte, Nil Yalter
Performances Antonia Baehr, Colette, Lilibeth Cuenca, Sanja Iveković & Sonja Pregrad, Tanja Ostojić, Boryana Rossa & Oleg Mavromatti, Andrea Saemann, Carolee Schneemann, Cornelia Sollfrank, Faith Wilding

Filme und Performances wurden bei einer Konferenz im Januar 2009 gezeigt, siehe: <http://www.reactfeminism.org/nr1/konferenz.html>, 30.06.2021. Dort finden sich auch die Liste der Referent:innen und Audioaufzeichnungen der Vorträge.

„re.act.feminism – performancekunst der 1960er und 70er jahre heute ist ein internationales Ausstellungs- und Performanceprojekt, das sich der frühen vom Feminismus beeinflussten Performancekunst und ihrer aktuellen ‚Wiederkehr‘, in Form von Re-enactments, Wiederaneignungen, Neuformulierungen sowie dokumentarischen und archivarischen Projekten gewidmet hat. In einer Ausstellung, einem umfangreichen Videoarchiv, Performances, Vorträgen und Diskussionen wurden in der Akademie der Künste, Berlin (Hanseatenweg) mehr als 70 Künstler:innen zweier Generationen aus Europa und den USA vorgestellt, im Anschluss tourte das Videoarchiv nach Ljubljana und Erfurt.“

<http://www.reactfeminism.org/nr1/>, 30.06.2021.

Das Projekt *re.act.feminism #1* und *#2* ist Gegenstand der Fallstudie 01.

re.act.feminism #2: a performing archive

Kuratorinnen Bettina Knaup, Beatrice E. Stammer

2011–13 diverse Orte und Akademie der Künste Berlin

re.act.feminism #2 – a performing archive was a continually expanding, temporary and living performance archive travelling through six European countries from 2011 to 2013.

2011/12 06.10.–15.01. Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria Gasteiz, Spain
Archive, Exhibition, Lectures & Performances

2012 23.03.–22.04. Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, Poland
Exhibition, Archive, Lectures

05.05.–26.05. Galerija Miroslav Kraljević, Zagreb, Croatia
Archive, Workshops, Discussion

16.06.–19.08. Museet for Samtidskunst, Roskilde, Denmark
Archive, Performances, Workshops

27.08.–30.09. Tallinna Kunstihoone, Tallinn, Estonia
Archives, Exhibition & Performances, Seminar

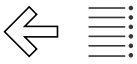
15.11.–17.02. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, Spain
Archive, Performances, Workshops, Seminars & Lectures, Activity Space, Guided Tours

2013 21.06.–18.08. Akademie der Künste, Berlin, Germany
Archive-Exhibition, Workshops, Performances, Talks, Research & Open Space

Publikation/Material

Bettina Knaup und Beatrice Ellen Stammer (Hg.).
Re.Act. Feminism – A Performing Archive. Nürnberg/
London 2014.

Das Projekt *re.act. feminism # 1* und *#2* ist Gegenstand der Fallstudie 01.



Push and Pull (Part I und II)

Kurator:innen Barbara Clausen, Walter Heun, Achim Hochdörfer, Kathy Noble, Sandra Noeth, Catherine Wood

2010	06.10.–31.10. MUMOK Wien und Tanzquartier Wien
2011	18.03.–19.03. Tate Modern, London
	Performances, Videos und eine Ausstellung

Künstler:innen Gregg Bordowitz (USA), Paul Chan (J / USA), Lucinda Childs (USA), deufert&plischke (D), Andrea Geyer (D / USA), Florian Hecker (D), Mike Kelley (USA), Xavier Le Roy (F), Josiah McElheny (USA), Boyan Manchev (BG), Sarah Pierce (IR), Seth Price (USA), Kelley Walker (USA)

Performances

Gregg Bordowitz / Paul Chan *The History of Sexuality Volume One by Michel Foucault. An Opera*; Seth Price / Kelley Walker *Freelance Stenographer*; Andrea Geyer / Josiah McElheny *The infinite repetition of revolt*; Florian Hecker *3 Channel Choices*; Deufert&plischke *Emergence Room*; Lucinda Childs *Dance (1979 Wiederaufnahme)*; Xavier Le Roy *low pieces*; Boyan Manchev *Arachnes Metamorphosen I + II (Lecture Interventionen)*

„Die beteiligten KünstlerInnen zeigen in der Ausstellung Push and Pull neue Installationen, Skulpturen, Videos und Klanginstallationen, die in ihrer jeweiligen Form auch Teil ihrer Performances sind. Den Auftakt bildet Sarah Pierce' Arbeit ‚Future Exhibitions‘, die Kaprows Environment ‚Push and Pull‘ (1963) als Ausgangspunkt für ihre Eröffnungsperformance und für ihre Installation nutzt. [...] Im Verhältnis zur Performanceserie versteht sich die Ausstellung *Push and Pull* als eine Auffächerung exemplarischer

konzeptioneller Strategien, die das Verhältnis zwischen der Aufführung einer Performance und ihrer musealen Repräsentation als Projektion, Installation oder Skulptur im Ausstellungsraum ausloten.“

aus dem Pressetext, siehe: <https://kunstaspekte.art/event/push-and-pull-2010-10,30.06.2021>

„Kaprows Idee des Mobilen und des Mobilisierens ist Leitmotiv für eine Reihe von Performances und ein Ausstellungsprojekt, das in zwei ineinander greifenden Kapiteln [...] stattfinden wird. Mit ihren Arbeiten gehen die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler den Bewegungen des *Push and Pull* in Installationen, Performances und Choreographien nach, indem die künstlerischen Arbeiten sowohl als Installationen wie auch als Live-Performances funktionieren können und sich die Formate der Präsentation und agierenden Rezeption wechselseitig beeinflussen. [...] Sie sind an Momenten des Umschlags interessiert, in denen die Paradoxien und inneren Widersprüche der Performance-Kunst sichtbar werden. [...] Insofern bildet diese durchlässige Anlage des *Push and Pull* eine Achse für die Untersuchung der Performance als Medium selbst. Performance ist seit ihren Anfängen ein mediales Hybrid.“

Aus dem Programmheft 2008: 2: <https://www.yumpu.com/de/document/read/21125227/programm-1-mb-mumok,30.06.2021>.

Ergänzung zu Part II

Materialien zu Part II in der Veranstaltungsankündigung von Tate Modern zeigen, dass das Performance Programm nicht identisch war. Es gibt einen Videoclip, der allerdings nur drei Arbeiten präsentiert: ‚Tate Modern Live: Push and Pull 2011‘, *Resources: Films and videos, Performance at Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016. Die drei Arbeiten sind von: Sarah Pierce, Mark Lekey & Florian Hecker, Andrea Geyer und Josiah McElheny.

Das gesamte Programm findet man in der Timeline zur Forschungspublikation *Performance at Tate: Into the Space of Art*. online: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/timeline>, 30.06.2021.

In der Online-Publikation *Performance at Tate* gibt es auch verschiedene Fallstudien zu Performances, die am 18. und 19. März 2011 gezeigt worden sind, u. a. zu Rabih Mroué *Theater with dirty feet – a talk on theater into art*, Melanie Gilligan *„Untitled“* und Ruth Buchanan *„The weather, a building“*. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate>, 30.06.2021.

Publikation/Material

Push and Pull – Programmheft siehe: <https://www.yumpu.com/de/document/read/21125227/programm-1-mb-mumok>, 30.06.2021.

NN. „Tanz den Foucault!“. In: *Die Presse*, 30.9.2010.

Astrid Peterle. „Zone des Umschlags: Sarah Pierce und die Ausstellung ‚Momente des Umschlags. ‚Push and Pull‘ im Wiener Mumok“. In: *Corpus. Internet Magazin für Tanz, Choreografie und Performance*, 15.10.2010 (nicht mehr online zugänglich).

Ursula Maria Probst. ‚Push and Pull‘. Zum Status von Performance und performativen Praktiken“. In: *Kunstforum International*. Bd. 205/2010: 377.

MOVE – Choreographing You / MOVE – Kunst und Tanz seit den 1960er Jahren

Kuratorin Stephanie Rosenthal

2010/11 13.10.–09.01. Hayward Gallery, London

2011 11.02.–08.05. Haus der Kunst, München
19.07.–25.09 K20 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf
(ko-kuratiert von Doris Krystof)

Künstler:innen Janine Antoni, Pablo Bronstein, Trisha Brown, Tania Bruguera, Rosemary Butcher, Boris Charmatz/Musée de la Danse, Lygia Clark, William Forsythe, Simone Forti, Dan Graham, Anna Halprin, Christian Jankowski, Isaac Julien, Allan Kaprow, Mike Kelley, Michael Klien with Steve Valk, Robert Morris, Bruce Nauman, The OpenEnded Group and Wayne McGregor, João Penalva, Yvonne Rainer, La Ribot, Xavier Le Roy & Mårten Spångberg, Franz Erhard Walther und Franz West

Rosenthal 2010: Umschlag hinten.

Dazu kommt jeweils eine Liste mit Tänzer:innen, die einige der Arbeiten für und mit den Zuschauer:innen in der Ausstellung aufführen.

Tanz (ko-kuratiert von Nicky Molloy)

Boris Charmatz, Anna Halprin, Vera Mantero and Rui Chafes (Brasilien), Alain Buffard, Maria La Ribot, Miguel Pereira, Andreaa Bozic, Rosemary Butcher

So aufgeführt auf der Website der Kulturstiftung des Bundes: https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/move.html (30.06.2021)

Archiv (ko-kuratiert von André Lepecki)

geordnet in den Kategorien: „Choreographing Things“, „Transforming the Body“, „Transforming Time“, „Tracing Movement“, „Making Space“, „Gravity/Falling“, „Scoring/Commanding/Choreographing“, „Sculpting Dances“, „Dancing as visual arts material“

Siehe Rosenthal 2010: 133-151.

London „Alongside the exhibition, a there is a programme of high-profile performances, co-curated by the dance programming team at Southbank Centre in collaboration with Stephanie Rosenthal. British choreographer Rosemary Butcher reinterprets Allan Kaprow's *18 Happenings in 6 parts* and there are UK premieres of *Schrottplatz* by Thomas Lehmen (9 Nov), *Llamame Mariachi* by La Ribot (26 Nov) and Anne Collod's reinterpretation of Anna Halprin's *Parades & Changes, Replays* (27 Nov) and a new work by Xavier Le Roy (28 Nov).“

Siehe: <https://www.e-flux.com/announcements/36332/move-choreographing-you/30.06.2021>.

Düsseldorf „In Düsseldorf ergänzten Werke aus der eigenen Sammlung die Ausstellung (Carl André, Robert Morris, Jackson Pollock u. a.).“

Siehe <https://www.kunstsammlung.de/de/exhibitions-archive/move-kunst-und-tanz-seit-den-60ern> 30.06.2021

„Taking the idea that the audience should be activated by artworks and their presentation as a starting point, Stephanie Rosenthal's exhibition

Move: Choreographing You (Hayward Gallery, London, 2010) and *Move. Art and Dance Since the 60s* (Haus der Kunst, München; K20, Düsseldorf, 2011) examined the interrelation between art, performance, and choreography, and developed strategies to make performative aspects manifest within the exhibition space. It brought together installation, sculpture, painting, and presented new choreographic works, as well as an archive of performance works. Through works that actively involve the visitor, the show examined choreographic aspects in the exhibits of diverse backgrounds. Comprising positions from the 1960s to present, the exhibition rendered dialogue and interaction visible, while also making evident how difficult it is to combine participation with reflective reception. The curatorial concept was presented at the three venues in different formats, allowing for an experimental comparison of different strategies of programming and display. To what extent do performative and installation works, and also the space of an exhibition, manipulate the visitor and render visible the choreographic dimension of exhibitions? Do temporal, performative pieces intervene within the static mode of exhibiting? How can choreography be made productive within the framework of an exhibition?"

Einleitung zum Interview mit Stephanie Rosenthal, das 2012 in *Displayer 04*, hg. von der HfG Karlsruhe/Ausstellungsdesign erschien, siehe: <https://adsz.hfg-karlsruhe.de/archiv/ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/sites/default/files/0407.pdf>, 30.06.2021.

„Als sammelnde Institution hat sich die Kunstsammlung dazu entschlossen, einige Arbeiten aus der Sammlung in die Ausstellung zu integrieren, obwohl diese im Gegensatz zu den meisten Exponaten, die eigens für *Move* hergestellt wurden, nicht zur direkten Interaktion einladen und deswegen nicht berührt werden dürfen. Das Nebeneinander formaler Analogien wie Jackson Pollocks Farbspuren, Simone Fortis von der Decke herabhängende Seile zum Pendeln und die von der Schwerkraft geformten Filzbahnen von Robert Morris' Wandarbeit vermag aber visuell, physisch, abstrakt auf einen besonderen Zusammenhang zu verweisen: einen Zusammenhang, der zwischen den sich im Raum bewegendenden Körpern

besteht und der auf eine Schärfung der Sinne für sich selbst und die jeweilige Umgebung zielt.“

Aus dem Begleitheft zur Düsseldorfer Ausstellung im K20

„Die Ausstellung reißt so etwas wie einen partiellen Überblick an: über zumindest einige der vielfältigen Beziehungen zwischen bildender Kunst und Tanz seit den sechziger Jahren, und darüber, wie sich die Inszenierung von Situationen im Ausstellungszusammenhang als theatralisch verstehen lassen könnte. Sie zeichnet (zumindest ansatzweise) nach, was welcher Bereich von welchem anderen übernommen zu haben scheint, und reizt Fragen danach aus, was in diesen Quervernetzungen mit so scheinbar verfügbaren Dimensionen wie zum Beispiel dem Publikum geschieht. (Wie aktiv es im Theater eigentlich je sein sollte? Wie es im Kunstzusammenhang in die Choreografie von Ausstellungsinszenierungen eingebunden ist und was das noch mit Tanz zu tun haben könnte? Oder auch, wieweit es als Produzent fungieren kann/muss und ab welchem Punkt es doch als Konsument verhandelt wird?)“

Schmitz 2010: 378.

Publikation/Material

Stephanie Rosenthal (Hg.). *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*. London/Köln 2010.

Interview mit Stephanie Rosenthal zur Ausstellung in: *Displayer 04*, hg. von HfG Karlsruhe, 2012; nachgedruckt in: Barbara Büscher u. a. (Hg.). *Raumverschiebung Black Box – White Cube*. Hildesheim 2014: 189–200.

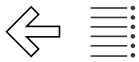
Johannes Birringer. „Dancing in the Museum“. In: *PAJ*. 99/2001: 44–52.

Barbara Büscher. „Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen“. In: *MAP #4*, Oktober 2013: <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/bewegung-als-zugang-performance-2013-geschichte-n-2013-ausstellen>, 30.06.2021.

Edgar Schmitz. "Move: Choreographing You – Von Objekten und Handlungsräumen". In: *Kunstforum International*. Nr. 206/2010: 378–379.

Kurzer Film zur Münchner Ausgabe: <https://www.youtube.com/watch?v=nyhVyo4675Y>, 30.06.2021.

Kurzer Film zur Londoner Ausgabe: https://www.youtube.com/watch?v=QGUUeO6Wt_I, 30.06.2021.



And Others: Movements, explorations and artists in Latvia 1960–1984

Kurator:innen Vilnis Vējš mit Ieva Astahovska, Irēna Bužinska, Līga Lindenbauma und Māra Traumane

2010 17.11.–30.12. Latvian Center for Contemporary Art (LCCA) im Riga Art Space

Künstler:innen Zenta Logina, Biruta Delle, Atis Ieviņš, Māris Ārgalis, Valdis Celms, Artūrs Riņķis, Miervaldis Polis and Līga Purmale, Egons Spuris, NSRD; the work of others is less known – Visvaldis Ziediņš, Romualds Geikins, Vladimirs Glušenkovs, Juris Tīfentāls and others

Die Ausstellung umfasste sechs Sektionen, die im Einzelnen verantwortet wurden von
Vilnis Vējš, Lesson 1: Performing Arts;
Irēna Bužinska, Lesson 2: Painting and Graphics
Anita Vanaga, Lesson 3: Default Setting
Ieva Astahovska, Lesson 4: Movement, Environment and Light
Līga Lindenbauma, Lesson 5: Parallel Currents in Photography
Māra Traumane, Lesson 6: Improvisations, Stagings, Performance

„The exhibition by the Latvian Centre for Contemporary Art (LCCA) centers on the pursuit of an independent and innovative art language in painting, graphic art and photography, performance art and happenings, installations and utopian projects in urban environment. The exhibition emphasizes the connection of visual arts with experiments: pantomime (in groups directed by Roberts Ligers, Modris Tenisons and Ansis Rūtentāls), experimental theatre and film (The Office Group – Ivars Skanstiņš, Juris Civjans, Mudīte Gaiševska, Andris Grīnbergs

and Eižens Valpēteris), architecture (Workshop of Restoration of Unfelt Sensations), Valdis Celms), as well as action art, kinetic art and photography.

And Others introduces work created by artists in the pursuit of freedom of expression, taking no account of the stylistic and content norms of the Soviet time and not confining themselves to the modernism tendencies of prewar Latvia. [...] Some of the represented artists have gained certain ‘nonconformist’ recognition in Latvia and also the Western world – Zenta Logina, Biruta Delle, Atis Ieviņš, Māris Ārgalis, Valdis Celms, Artūrs Riņķis, Miervaldis Polis and Līga Purmale, Egons Spuris, NSRD – the work of others is less known – Visvaldis Ziediņš, Romualds Geikins, Vladimirs Glušenkovs, Juris Tīfentāls and, as accented in the title of the exhibition, many others. [...] Along with the exhibition, *And Others* includes a comprehensive study on the innovative and unofficial art phenomena in the postwar time. The complete study will be stored in the database of the Latvian Museum of Contemporary Art.

This exhibition is a part of the international cooperation project *Recuperating the Invisible Past* coordinated by LCCA and including a broad range of activities (research, exhibitions, conferences, publications) as well as focusing on the ‘revision’ of the socialist period in art and culture legacy of the former Eastern Europe from a contemporary perspective.“

Beschreibung von der Website des LCCA: <https://lcca.lv/en/exhibitions/and-others--movements--explorations-and-artists-in-latvia-1960-1984/>, 30.06.2021.

„It is clear that the question of the boundary between ‚official‘ and ‚other‘ art is not to be addressed by examining art works which weren’t programmed into the Soviet art institution hierarchy at all [for example, the performances and actions in the ‚improvisations, actions and performances‘ section created by Mara Traumane) or even those that had been assigned amateur artistic performance status in the Soviet system (for example, the ‚Riga Pantomime‘ at the centre of the performing arts section curated by Vilnis Vejs, which developed from a Builders’ Cultural House drama ensemble, or the amateur status of fine art photography in the ‚Parallel currents in photography‘ section created by Liga Lindenbauma). Meanwhile kinetic art (in the section ‚Movement, environment and light‘, curator Ieva Astahovska) during the Soviet period was consigned to the field of the applied arts. This was the first time that these types of work were being exhibited in an art exhibition in Latvia, and this can be looked upon as the greatest achievement of the AND OTHERS exhibition.“

Tifentale 2011:33.

Publikation/Material

Ieva Astahovska/ Vilnis Vejs (ed.). *Un citi. Virzieni, meklejumi, makslinieki Latvija 1960–1984 / And Others. Movements, Explorations and Artists in Latvia 1960–1984. Riga 2010.*

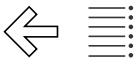
Alise Tifentale. "Results of Revision". In: *Studija* 76. Nr. 1/2011: 30-37.

Zane Zajanckauska: In; „Reclaiming the Invisible Past of Eastern Europe“. Interview mit Ieva Astahovska. In: *MAP #2*. Juni 2010: www.perfomap.de/map2/kart/rti, 30.06.2021.

Edgar Schmitz. "Move: Choreographing You – Von Objekten und Handlungsräumen". In: *Kunstforum International*. Nr. 206/2010: 378–379.

Sonderausgabe: *Artistic Reenactments in East European Performance Art, 1960–present*, ArtMargins. 2018: <https://artmargins.com/artistic-reenactments-in-east-europe-introduction/>, 30.06.2021.

Amy Brzygel: *Performance Art in Eastern Europe since 1960*. Manchester 2017.



11 Rooms

Kuratoren Klaus Biesenbach, Hans Ulrich Obrist

2011 09.07.–17.07. Manchester Art Gallery (MIF) und Kooperation Ruhrtriennale

Künstler:innen John Baldessari, Allora & Calzadilla, Cao Fei, Simon Fujiwara, Joan Jonas, Laura Lima, Roman Ondák, Lucy Raven, Tino Sehgal und Santiago Sierra

„11 Rooms will bring together leading contemporary artists who create durational encounters as part of their practice. [...] 11 Rooms will present artists from five continents whose interest lies in the unmediated experience. Each artist will explore the ephemeral nature of art, focusing on an idea or situation that both establishes and erases itself in the same instance, shaping a direct experience for the audience. For this original event, Manchester Art Gallery will create eleven rooms of even size within its galleries. Each artist will be given a room in which they will create an instruction piece to be performed live. The rooms will not be interlinked and will only be accessible individually. The exhibition will be open during regular gallery opening hours for visitors to explore the works. [...] Hans Ulrich Obrist, Co-director of the Serpentine Gallery said, 11 Rooms follows *Il Tempo del Postino* which we co-curated with Philippe Parreno for MIF in 2007 and *Marina Abramović Presents* which we presented at MIF 09. All three are time-based group shows. For us it is important to find more possibilities to show art that experiments beyond the object. 11 Rooms does so by offering eleven spaces to artists. These will be sculptural rooms that will go beyond the static human-to-object-relationship.‘ I envision the exhibition as a sculpture display, like in the Villa Borghese. Normally in such a setting, I always focus on one figurative sculpture

– of a woman, of a man, or of a group of figures placed in the middle of the room, so that I can move around. 11 Rooms will have a human figure in each room too, but the object will be a subject. There will be a human body in each of the galleries.‘, said Klaus Biesenbach, Director of MoMA PS1.“

Aus: Pressemappe Manchester International Festival 2011; nicht mehr online zugänglich, 30.06.2021.

Publikation/Material

11 Rooms – Tate Shots: <https://www.youtube.com/watch?v=NLBjwOM1ZvI>, 30.06.2021. (Video 4.25‘)

Adrian Searle. „Manchester international festival: Room with not view“. In: *The Guardian*, 11.07.2011.

12 Rooms

2012 17.08.–26.08. Museum Folkwang, Essen (im Rahmen der Ruhrtriennale)

Ausstellungsarchitektur Rethmeier, Schleich Architekten (Köln)

<https://rethmeierschlaich.de/index.php/projects/12-r/>

Künstler:innen Marina Abramović, John Baldessari, Allora & Calzadilla, Cao Fei, Simon Fujiwara, Damien Hirst, Joan Jonas, Laura Lima, Roman Ondák, Lucy Raven, Xavier Le Roy, Tino Sehgal und Santiago Sierra

„Das Konzept war von Skulpturenausstellungen inspiriert und von dem Gefühl, dass der Art und Weise, in der sich Ausstellungen auf die Beziehungen von Mensch und Objekt konzentrieren, etwas Begrenztes und nicht mehr Zeitgemäßes innewohnt. Inspiriert von der klassischen Skulptur experimentieren 11 Rooms und 12 Rooms mit dem Objektcharakter, der einen menschlichen Körper auf das Podest stellt – einen Performer,

der für den Künstler agiert. [...] werden diese Räume wie jede andere Skulpturen-Galerie Skulpturen beherbergen; aber es ist eine Skulpturenausstellung, die anders ist. Denn, wenn die letzten Besucher das Museum verlassen und das Museum seine Türen schließt, werden auch die Skulpturen nach Hause gehen.

Diese Räume verhalten sich nicht nur wie vier Wände, die die Performer umschließen – sie sind gleichzeitig komplexe Lernsysteme mit der dynamischen Fähigkeit zu wachsen. So wie man ein reales Haus um einen Anbau erweitern kann, werden an jedem neuen Standort, der diese Ausstellung zeigen wird, neue Räume hinzugefügt.“

Aus: Ruhrtriennale Programmheft *12 Rooms*, 2012: 4.

„12 Räume. Äußerlich alle gleich. Grau. 24 qm groß. Die Tür ist geschlossen. Hinter jeder Tür wartet ein neuer Raum, ein neues Ereignis, ein neuer Mensch, eine neue Situation, der ich mich nicht entziehen kann ... Dazwischen Plätze und Gassen, Raum zum Wandeln und Kommunizieren.“

rethmeierschlaich architekten / *12 rooms* / Ausstellungsarchitektur für eine Live-Art / Group Show / Ruhrtriennale im Museum Folkwang, Essen.

Publikation/Material

Kultur Ruhr GmbH (Hg.). *Ruhrtriennale. Live Art/ Group Show „12 Rooms“*. Programmheft 2012.

13 Rooms

2013 **11.04.–21.04. Kaldort Arts Project, Sydney**

Künstler:innen Marina Abramović, Allora & Calzadilla, Clark Beaumont, John Baldessari, Simon Fujiwara, Damien Hirst, Joan Jonas, Xavier Le Roy, Laura Lima, Roman Ondák, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Xu Zhen

„13 Rooms combines art with life, creating an opportunity to experience artworks well beyond the static environment of the museum, as a series of encounters and experiences rather than objects and representations of the world. In Obrist's words, the exhibition is like a sculpture gallery where all the sculptures go home at 7pm.“

Aus: Education Kit zur Ausstellung, <http://kaldorartprojects.org.au/projects/project-27-13-rooms>, 30.06.2021.

14 Rooms

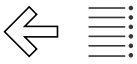
2014 **14.06.–22.06. Art Basel, Fondation Beyeler, Theater Basel**

Ausstellungsarchitektur Herzog & Meuron

Künstler:innen Marina Abramović, Allora & Calzadilla, Ed Atkins, Dominique Gonzalez-Foerster, Damien Hirst, Joan Jonas, Laura Lima, Bruce Nauman, Otobong Nkanga, Roman Ondák, Yoko Ono, Tino Sehgal, Santiago Sierra, Xu Zhen.

Als Epilog Jordan Wolfson Als archivische Dokumentation John Baldessari

„Die temporäre Installation dieser Räume war stets etwas anderes, das Grundmodell, 5 mal 5 m Grundfläche, 3,5 m Raumhöhe, eine Tür, keine Fenster, stets das Gleiche. In den früheren Jahren waren die Räume jeweils wie eine Streusiedlung oder ein Haufendorf frei im Raum verteilt mit gässchen- oder platzartigen Zwischenräumen. Wir haben uns für eine strenge, lineare Anordnung entschieden mit zwei parallelen, weiß gestrichenen Fassaden mit jeweils sieben Türen. An die beiden Schmalseiten stellen wir je eine Spiegelwand, welche die weißen Fassaden mit den Türöffnungen unendlich verlängert. [...] Die temporäre Installation ist deshalb sehr abstrahiert, beinahe wie eine typologische Skulptur



– eine breite, platzartige Gasse wie in einer süd-amerikanischen, chinesischen oder europäischen Kleinstadt. Nur der hölzerne Türgriff, mittels dessen der Besucher den Raum betritt, ist von Tür zu Tür leicht verschieden. [...]

Der einzige Hinweis zu einem konkreten Ort, ergibt sich aus dem Blick nach oben, wo sich statt des Himmels die archaisch anmutende Trägerkonstruktion der ältesten erhaltenen Messehalle in Basel auftut.“

Herzog & de Meuron in: Catambas und Leuenberger. 2014: 144.

Zur Ausstellungsarchitektur von Herzog & de Meuron findet sich hier ein kurzes Statement: <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/426-450/447-1-15-rooms.html>, 30.6.2021.

„Dass sie nun im kommerziellen Kontext andockt, geht auf die Initiative der beiden Starkuratoren zurück. Über die Gründe kann man nur spekulieren, denn eine Verkaufsausstellung ist ‚14 Rooms‘ gerade nicht. Weder die Ausstellung noch die Arbeiten sind mit Blick auf den Kunstmarkt konzipiert. Aber vielleicht ist es nur folgerichtig, wenn eine zunehmend auf Spektakel angelegte Kunstform auf einen zunehmend auf Spektakel angelegten Kunstmarkt trifft.“

Astrid Mania in: *Süddeutsche Zeitung*. 07.06.2014.

Publikation/Material

Renata Catambas und Samuel Leuenberger (Hg.).
14 Rooms. Ostfildern 2014.

15 Rooms

2015 **Long Museum West Bund,
Shanghai**

Architektur Herzog & de Meuron

Künstler:innen Marina Abramović, Jennifer Allora, Allora & Calzadilla, Guillermo Calzadilla, Cao Fei, Double Fly Art Centre, Dominique Gonzalez-Foerster, Joan Jonas, Laura Lima, Bruce Nauman, Otobong Nkanga, Roman Ondák, Yoko Ono, Tino Sehgal, Hu Xiangqian, Xu Zhen, Zhang Huan



MOMENTS.

Eine Geschichte der Performance in 10 Akten

Kurator:innen Boris Charmatz, Sigrid Gareis,
Georg Schöllhammer

2012 08.03.–29.04. ZKM Museum
für Neue Kunst, Karlsruhe

Künstler:innen

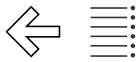
Pionierinnen Lynn Hershman Leeson, Sanja Iveković, Channa Horwitz, Graciela Carnevale, Marina Abramović, Yvonne Rainer, Anna Halprin, Adrian Piper, Reinhild Hoffmann, Simone Forti

Künstlerisches Labor Boris Charmatz, Alex Baczynski-Jenkins, Christine De Smedt, Nikolaus Hirsch, Lenio Kaklea, Jan Ritsema, Ruti Sela, Gerald Siegmund, Burkhard Stangl, Meg Stuart

Publikation/Material

Sigrid Gareis u. a. (Hg.). *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten*. Köln 2013.

Das Projekt *MOMENTS. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten* ist Gegenstand der Fallstudie 02.



Unruhe der Form. Entwürfe des politischen Subjekts

Kurator:innen Karl Baratta, Stefanie Carp, Matthias Pees, Hedwig Saxenhuber, Georg Schöllhammer

2013 **11.05.–16.06.** Secession Wien, Wiener Festwochen, Akademie der Künste in Kooperation mit freiraum quartier 21/Museums Quartier Wien

Ausstellung, Interventionen, Performances, Diskurs

Ausstellungsdisplay Johannes Porsch

Künstler:innen Thomas Arzt, Volkan Aslan, Neil Beloufa, Luo Bing, Brad Butler, Banu Cennetoğlu, Ketí Chukhrov, Antonio Cosentino, Tim Crouch, Cordula Daus, Burak Delier, Elmas Deniz, Carola Dertnig, J. C. Duenkel, Jimmie Durham, Barbara Ehnes, Gustav Ernst, Tim Etchells, Antonio Fian, Franzobel, İnci Furni, Dora García, Thomas Glavinic, Dmitri Gutov, Wang Haian, Wen Hui, Hannah Hurtzig, Elfriede Jelinek, Anna Jermolaewa, Schorsch Kameron, Hassan Khan, Julius Koller, Chris Kondek, KwieKulik, Mapa Teatro, Zhang Mengqi, Karen Mirza, Rabih Mroué, Jia Nannan, Marina Naprushkina, Henrik Olesen, Boris Ondreička, Ontroerend Goed, Yasemin Özcan, Mustafa Erdem Özler, İz Öztat, Ewald Palmethofer, Judith Nika Pfeifer, Shu Qiao, Nuno Ramos, Milo Rau, Ad Reinhardt, David Riff, Kathrin Röggla, Pedro Romero, Ferdinand Schmatz, Franz Schuh, Tino Sehgal, János Sugár, Akira Takayama, Vladimir Tatlin, Miguel Ventura,

Tris Vonna-Michell, Jeronimo Voss, Wu Wenguang, Tanja Widmann, Dilek Winchester, Li Xinmin, Zou Xueping, Shiri Zinn u. a.

<https://kunstaspekte.art/event/unruhe-der-form-entwurfe-des-politischen-subjekts-2013-05,30.06.2021>.

„Auf welche Weise kann die aktuelle Kunst den Widerstand gegen ökonomische Strukturen befördern, an denen sie selbst teilhat? [...] Muss das Projekt einer politischen Ästhetik jenseits eines medial verwertbaren Aktivismus nicht als abgebrochen oder verdrängt gelten? [...] Fragen wie diese bilden den Ausgangspunkt des Projekts *Unruhe der Form*. Der Raum, den dieser Parcours öffnen will, ist als einer des ästhetischen Handelns gedacht, das sich in Akten der Subjektivierung und der Wortergreifung zeigt und vorgegebene Identitäten, Platzierungen und Sichtbarkeiten stört.

Zum Beispiel im komplexen Beziehungsgeflecht zwischen bildender Kunst, Performance und Theater. In ihm entstanden immer dann neue Formen der Zusammenarbeit, wenn das Ästhetische und das Politische eine gemeinsame Agenda hatten wie in den 1920er und in den 1960er Jahren. Es ist dieses neue Verhältnis zwischen Bild und Rede, dem auch gegenwärtig wieder so viele Künstler beider Genres nachgehen, das im Zentrum von *Unruhe der Form* steht.

Broschüre zum Projekt; siehe auch: <https://www.secession.at/exhibition/unruhe-der-form/>, 30.06.2021.

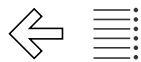
„Es scheint, dass die historische Aporie für heute scharf gemacht werden muss für künstlerische Imaginationen eines politischen Subjekts in neuen Formen und Formaten. Diesen neuen Formen

und Formaten widmen sich die Wiener Festwochen in *Unruhe der Form*. Im Projekt werden sich alle Räume der Secession und benachbarte Ausstellungsflächen in der Akademie der bildenden Künste und im MuseumsQuartier in einen Parcours verwandeln, der zwischen bildender und darstellender Kunst die Agora der Zukunft untersucht. Während des gesamten Ausstellungsverlaufs wird sich dieser Parcours temporär beleben mit künstlerischen Interventionen, Lectures, Konzerten und Performances sowie mit zehn politischen Reden von österreichischen Autoren, die sich mit einer fiktiven Identität – einem Sprachexperiment – zur politischen Lage der Gegenwart oder der Zukunft verhalten, das ansprechen, was im öffentlichen Diskurs fehlt oder stört, und versuchsweise auf den blinden Fleck der Politik schauen. Die circa 15-minütigen Reden in der Secession und im freiraum quartier21 von den AutorInnen und/oder PerformerInnen gehalten und an bestimmten Tagen wiederholt.“

Kultur Online, siehe: <https://kultur-online.net/inhalt/die-unruhe-der-form>, 30.06.2021

Publikation/Material

„Unruhe der Form“. Themenschwerpunkt *Springerin*.
Nr. 2 / Frühjahr 2013.



Mutually. Communities of the 1970s and 1980s

Kurator:innen Barbora Klímová, Daniel Grún, Filip Cenek

2013 22.03.–02.06. tranzitdisplay, Prag
27.03.–19.05. The House of Arts, Brno

Archives Vladimír Ambroz (Brno), Artpool Art Research Centre (Budapest), Pavol Breier (Bratislava), Ján Budaj (Bratislava), Pavel Büchler (Praha), Peter Čepeć (Bratislava), Josef Daněk & Blahoslav Rozbořil (Čelákovice, Kuřim), Lubomír Ďurček (Bratislava), Květoslava Fulierová (Bratislava), Vladimír Havlík (Olomouc), Dalibor Chatrný (Brno), J. H. Kocman (Brno), Marie Kratochvílová (Brno), Peter Meluzin (Bratislava), Muzeum umění Olomouc (Olomouc), Marian Palla (Střelice), Jaroslav Pokorný (Brno), Ivo Sedláček (Zlín), Aleš Záboj (Brno)

<http://cz.tranzit.org/en/exhibition/0/2013-03-21/mutually-communities-of-the-1970s-and-1980s/>, 30.06.2021.

„The selected fragments in this exhibition, borrowed from the archives of Moravian, Slovak, and Hungarian artists, reference different communities within the framework of 1970s and '80s unofficial culture.

The installation is found in two locations, at the Brno House of Arts and at tranzitdisplay in Prague. The common conception found in these two spaces develops an exhibition project of the same name realized at tranzit dielne Bratislava in the summer of 2012.

The current exhibition presents the second outcome of the research and artistic intentions of Barbora Klímová, Daniel Grún and Filip Cenek. Each of them are concerned with private

archives and have a history of communicating and cooperating with artists of the given generation to varying degrees in their regional environments (Brno/Morava – Bratislava). They focus, primarily, on manifestations bordering on art (traditionally defined works, authorship, originality) and creative, spontaneous events or leisure activities; creative activities which lead to an intense experience of the moment. The subjective, artistic-curatorial approach to the exhibitions, based on associative linking of how the documents communicate with each other from the contemporary perspective of the authors of the exhibition project, suppress an objectifying view of history, art, the artifact, and the artist's status.“

<http://cz.tranzit.org/en/exhibition/0/2013-03-21/mutually-communities-of-the-1970s-and-1980s/>, 30.06.2021.

„The exhibition has the ambition of presenting the joint activities of these communities without applying binding artistic categories, such as action or conceptual art. We integrate peripheral and rarely presented documentation, in which the intention (not) to create art and the organisation of leisure activities constantly overlap.“

Daniel Grun in: Cenek/Grun/Klímová 2013:4.

„My interest in the development of the 1970s and 1980s originates from a feeling that our cultural history is being unjustly perceived as backward and inferior. This is mainly a local perception, but it also exists abroad. My motivation was the conviction that this periods influenced and continue to influence Czech society and its environment. The period has an impact on my view of art, my position as an artist, and my work. [...] Since 2006, I have established contact with several artists from the 1970s and 1980s. Some of them were my teachers at the art academy. All of

them are men, which is quite typical for this generation: women figured within alternative culture events rather as inspiring muses, guardian angels, or sometimes as documentarists. These artists worked in the realm of unofficial culture at that time. In most cases, their work is not now generally known. It was oriented locally, important for the participating community; it generated micro-communities and alternative spaces. I dealt mostly with the private archives of the artists, which consisted of photographs, texts, drawings, projects, traces of communication such as correspondence, printed matter, and in some cases also films and video. Together with the artists in question we used fragments and larger parts in exhibitions, and reflected them in events and presentations. [...] I approach the recent past from my current artist's perspective. [...] I mainly use experimental methods – intergenerational dialogue, confrontation, and cooperation.“

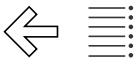
Klimová 2015: unpag.

Publikation/Material

Website von tranzitdisplay mit Fotos: <http://cz.tranzit.org/en/exhibition/0/2013-03-21/mutually-communities-of-the-1970s-and-1980s/>, 30.06.2021.

Filip Cenek/Daniel Grun/Barbora Klímová. *Mutually. Communities of the 1970s and 1980s*. Prag/Brno 2013.

Barbora Klímová. „Mutually – A Portfolio“. In: MAP #6, 2015: <http://www.perfomap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/mutually>, 30.06.2021.



Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art

Kuratorin Valerie Cassel Oliver

2012/13 17.11.–16.02. Contemporary Arts Museum Houston, Brown Foundation Gallery,
2013 10.09.–07.12. Part I, New York University's Grey Gallery,
2013/14 14.11.–09.03. Part II, The Studio Museum in Harlem, New York
2014/15 24.07.–04.01. Walker Art Center, Minneapolis

Künstler:innen „The exhibition“ features work by three generations of artists including Derrick Adams, Terry Adkins, Papo Colo, Jamal Cyrus, Jean-Ulrick Désert, Theaster Gates, Zachary Fabri, Sherman Fleming, Coco Fusco, Girl [Chitra Ganesh + Simone Leigh], David Hammons, Trenton Doyle Hancock, Lyle Ashton Harris, Maren Hassinger, Wayne Hodge, Satch Hoyt, Ulysses S. Jenkins, Shaun El C. Leonardo, Kalup Linzy, Dave McKenzie, Jayson Musson aka Hennessy Youngman, Senga Nengudi, Tameka Norris, Lorraine O'Grady, Clifford Owens, Benjamin Patterson, Adam Pendleton, Adrian Piper, Pope.L, Rammellzee, Sur Rodney (Sur), Jacolby Satterwhite, Dread Scott, Xaviera Simmons, Danny Tisdale and Carrie Mae Weems.

Siehe: <https://camh.org/event/radical-presence-black-performance-contemporary-art/>

Performances Maren Hassinger, Senga Nengudi and Tameka Norris; Jama Cyrus; Theaster Gates; Shaun El C. Leonardo with

Musiq; Benjamin Patterson; Clifford Owens; Danny Tisdale; Kalup Linzy; Trenton Doyle Hancock; Revenue Sharing; M'kina Tapscott and Robert Pruitt; Jessica Crute; DJ Flash Gordon Parks; Lisa E. Harris
In Dialogue Kalup Linzy; Adam Pendleton; Sherman Fleming, Jacolby Satterwhite and Xaviera Simmons.

„*Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, the first comprehensive survey of performance art by black visual artists. While black performance has been largely contextualized as an extension of theater, visual artists have integrated performance into their work for over five decades, generating a repository of performance work that has gone largely unrecognized until now. *Radical Presence* provides a critical framework to discuss the history of black performance traditions within the visual arts beginning with the ‚happenings‘ of the early 1960s, throughout the 1980s, and into the present practices of contemporary artists.

Radical Presence features video and photo documentation of performances, performance scores and installations, audience interactive works, as well as art works created as a result of performance actions. In addition, the exhibition features a live performance series scheduled throughout the run of the exhibition, including performances during the opening weekend of the exhibition by Terry Adkins, Maren Hassinger, Senga Nengudi, Pope.L, and Tameka Norris.“

Press Release, Houston, siehe auch: <https://camh.org/event/radical-presence-black-performance-contemporary-art/>, 30.06.2021

„Performance work created by black visual artists distinguishes itself by moving away from the stage and into the theater of the everyday and the ordinary. It is often temporal and engages visual elements, whether documents or objects. It is rooted in spectacle and, as seen in the performance documentation featured in this exhibition, occupies the liminal space between black eccentricity and bodacious behavior, between political protest and social criticism. What cannot be denied is the notion that black performance art is rooted in black cultural expression and its historical lineage. We have all seen the authentic and varied manifestations of this lineage that are not regarded as art – black speech, mannerisms, style, movement – though often elevated as spectacle and mimicked. This notion performing blackness carries with it the ‚aesthetic of the cool‘, as Robert Farris Thompson has maintained, and becomes a foundation for how black artists move through the world.“

Valerie Cassel Oliver. „Putting the Body on the Line“. In: *Radical Presence*. 2013: 14

„Though the intent of the show, as specified by the curator, is to resist any reductive conclusions about blackness, without denying the evidence of its existence, not everyone aligned with this approach. Adrian Piper, one of the artists in the show, decided to remove her video from view at Grey Gallery, calling for a wider, multiethnic approach, in order to expand the limits and consider the impact of African American artists’ practice in direct dialogue with their peers.“

Elena Tavecchia in *Mousse Magazine*, undat., siehe: <http://moussemagazine.it/radical-presence-museumstudioharlem-newyork/>, 02.09.2020.

Publikation/Material

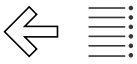
Valerie Cassel Oliver (Hg.). *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*. Houston, Texas 2013.

CAM Houston Präsentation: Material und Videos findet man hier: <https://camh.org/event/radical-presence-black-performance-contemporary-art/>, 30.06.2021.

New York Präsentation: Videos findet man hier: <http://radicalpresenceny.org/>, 30.06.2021.

Walker Art Minneapolis: Magazine und Videos findet man hier: <https://walkerart.org/magazine/radical-presence-black-performance>, 30.06.2021.

Es gibt einige Rezensionen online, u. a. *Observer*, *Mousse Magazine*, *New York Times*.



Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan 1970–80.

Kurator Jay Sanders

2013/14 31.10.–02.02. Whitney Museum
of American Art

Künstler:innen Vito Acconci, Laurie Anderson, Jared Bark, Ericka Beckman, Ralston Farina, Richard Foreman / Ontological-Hysteric Theater, Julia Heyward, Ken Jacobs Apparition Theater of New York, Mike Kelley, Kipper Kids, Jill Kroesen, Sylvia Palacios Whitman, Yvonne Rainer and Babette Mangolte, Stuart Sherman, Theodora Skipitares, Jack Smith, Michael Smith, Squat Theatre, Robert Wilson / Byrd Hoffman School of Byrds und John Zorn / Theatre of Musical Optics.

As part of the exhibition, performances will take place both within and outside the exhibition's galleries, including reinvestigations of groundbreaking 1970s performances by Laurie Anderson, Jared Bark, Julia Heyward, Sylvia Palacios Whitman, and others

Siehe: <https://whitney.org/Exhibitions/RitualsOfRentedIsland>, 30.06.2021. Dort u. a. auch 22 Fotos aus dem historischen Material.

„This exhibition illuminates a radical period of 1970s performance art that flourished in downtown Manhattan, or what filmmaker and performance artist Jack Smith called ‚Rented Island‘,

and still remains largely unknown today. Working in lofts, storefronts, and alternative spaces, this group of artists, with backgrounds in theater, dance, music, and visual art, created complex new forms of performance to embody and address contemporary media, commercial culture, and high art.“

Website Whitney, siehe oben. Dort gibt es auch Material zu den Arbeiten, Video-Interviews mit Künstler:innen und Fotos.

„In the mid-'80s, when I was the video and film curator at the Kitchen, I programmed and distributed almost all the film and video in the show and felt then that moving-image documentation was a poor substitute for the live confrontation of performer and audience, which was the essential factor in the most subversive of these works.

Although there are some very strong pieces in the Whitney exhibition – Michael Smith's apartment-styled installation; an Acconci video that you have to crouch down to see; large projections of two of Ericka Beckman's early films, which have great presence even at a distance – the show as a whole is as respectable as a mausoleum.

It is, however, valuable in suggesting that the underground art of the '70s was a preview of the performance-dominated mainstream in the first decades of the twenty-first century, where painting itself would be invisible were it not

enveloped in the traveling circus that is the art fair. Warhol's ‚Exploding Plastic Inevitable‘ meets Warhol's ‚business art,‘ indeed.“

Amy Taubin. In: *Artforum*, Januar 2014: <https://www.artforum.com/film/amy-taubin-on-further-rituals-of-rented-island-at-anthology-film-archives-44940>, 30.06.2021.

„Selecting a group of about twenty artists, Sanders divided the exhibition space into smaller sections, each featuring one artist or theatrical collective. An unimaginative and, let's be honest, lazy organization for the exhibition, this division only strengthens the dominant art historical narrative of a few ‚great‘ and ‚important‘ artists, which directly clashes with the pluralism of this artistic period.

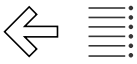
Through this limited scope, *Rituals of Rented Island* overlooks other artists who had a similar impact on 1970s D-I-Y performances, particularly people of color. In the twenty or so artists highlighted in the exhibition, there were no people of color, which was certainly not due to any lack of diversity in loft performances.“

Emily Colucci. In: *Filthy Dreams*, 10.11.2013: <https://filthydreams.org/2013/11/10/rituals-of-reductive-island-why-i-hated-the-whitneys-rituals-of-rented-island/>, 30.06.2021.

Publikation/Material

Jay Sanders und J. Hoberman. *Rituals of Rented Island. Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama – Manhattan, 1970–1980*. New Haven/ London 2013.

Diverse Rezensionen online: *Frieze*, *New York Times*, *Aesthetic Magazine*, *Artforum*, *Daily Serving*, *Filthy Dreams*, *Hyperallergic*.



Russian Performance: A Cartography of its History

Kurator:innen Yulia Aksenova und Sasha Obukhova

2014 17.10.–05.12. Garage Museum
of Contemporary Art, Moskau

Architect of the Exhibition FORM Bureau

Künstler:innen Yuri Albert, Nikita Alexeev, Alexander Brener, Maria Chuikova, Valeriy Gerlovin, Rimma Gerlovina, Natalia Goncharova, Nonna Goryunova, Maxim Ilyukhin, Francisco Infante-Arana, Alexey Kallima, Polina Kanis, Vitaly Komar, Elena Kovylin, Olga Kroytor, Oleg Kulik, Andrey Kuzkin, Mikhail Larionov, Yuri Leiderman, Anton Litvin, Taus Makhacheva, Kazimir Malevich, Vladislav Mamyshyev-Monroe, Oleg Mavromatti, Vladimir Mayakovsky, Alexander Melamid, Pyotr Pavlensky, Anton Polsky, Dmitri Prigov, Lev Rubinstein, Victor Skersis, Haim Sokol, Ksenia Sorokina, Varvara Stepanova, Avdei Ter-Oganyan, German Vinogradov, Vadim Zakharov, ZIP, Ilja Sdanevich, Alexej Kruchenikh, Wsewolod Meyerhold

Die Liste stammt aus dem Archiveintrag des *Russian Art Archive* (RAAN), siehe: <https://russianartarchive.net/en/catalogue/event/EFTW>, 12.08.2021. Das Archiv versammelt Dokumente von Aktivitäten und Sammlung des Garage Museum of Contemporary Art Moskau und von Partner-Institutionen.

„*Russian Performance: A Cartography of its History* is the first exhibition to explore a century of the medium's history and unique traditions in Russia. Spanning the early experiments of the Futurists to the radical actions of today, the project also emphasizes the significance of Russian performance in an international context. Based on four years of intensive research, the exhibition takes a chronological structure, with

the peculiarities of each decade or epoch reflected in the architectural design of the corresponding section of the show. Cutting-edge multimedia technologies will enable viewers to participate in a performance that is shaped by their own choices, navigating a number of alternative scenarios that are available alongside the main route. [...]

Russian Performance: A Cartography of its History is drawn from Garage Archive Collection together with other museum and private holdings, complimented with a number of reconstructed pieces, for *The Magnanimous Cuckold*, and costumes from *The Death of Tarelkin* (1922) based on designs by Varvara Stepanova. [...]

Russian Performance: A Cartography of its History opens with the artistic experiments of the Russian avant garde. Covering the 1910s through 1920s, this section is dedicated to the radical works that transcended the boundaries of traditional art. [...] Following a lengthy hiatus spanning several decades, performance experienced a revival in Russian art through the practices of the Moscow Conceptualists in the 1970s, which is where the exhibition traces the origins of the medium as we know it today. [...] As the genre progressed into the 1980s, it remained a largely elitist medium addressed to a narrow, specialized audience. Throughout the period, performances tended to take place in the seclusion of private apartments or studios, or in remote fields and city parks. [...] Then, the Perestroika years of the mid-80s witnessed a radical shift in perspective. The socio-political changes occurring across the country presented artists with new possibilities, resulting in both expanded audiences and opportunities for innovation. [...] The 1990s were marked by the rise of Moscow Actionism, a movement of younger artists whose work was characterized by the concept

of ‚direct action‘ and a search for new, often conflicting forms of public interaction. Their works would frequently take place in the streets and squares of the city. [...] In contrast, the early 2000s were a time of apolitical collective performances directed primarily at experiencing the free flow of life and unexpected intrusions onto its territory. By this time, performance was accepted as a conventional form of contemporary art and international practices were becoming increasingly apparent among Russian artists. [...] Incited by a general wave of sociopolitical protest, a new movement dubbed ‚artivism‘ emerged in the early years of the present decade. Its exponents employ performance as an instrument of direct confrontation with power [...].“

Von der Website: <https://garagemca.org/en/event/russian-performance-a-cartography-of-its-history>, 30.06.2021.

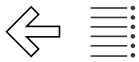
„The exhibition was structured chronologically, with the peculiarities of each decade or epoch reflected in the architectural design of the corresponding section of the show. The exhibition space was doubled by constructing an additional level, through which visitors traveled along a carefully curated route.“

Von der Website Form Bureau: <https://formbureau.co.uk/en/projects/>, 30.06.2021.

Publikation/Material

„Along with the multimedia app and online platform, a catalogue will be published to accompany the exhibition, which includes introductory texts from the show’s curators, as well as information on twelve different routes visitors can take to experience the exhibition. The catalogue will also contain a full list of the artworks in the show, with detailed descriptions, illustrations, and expert commentaries for over 200 performances. The result of a long-term research project, in addition to providing detailed information about the exhibition, the catalogue is the first to document the history of performance art in Russia and will feature an impressive collection of primary sources, including memoirs and critical essays.“

Siehe: <https://garagemca.org/en/event/russian-performance-a-cartography-of-its-history>, 30.06.2021, und Eintrag im Archivkatalog, siehe oben.



EN MAS': Carnival and Performance Art of the Caribbean

Kuratorinnen Claire Tancons, Krista Thompson

2015	07.03.–07.06. Contemporary Arts Center, New Orleans,
2016	14.01.–18.03. The National Gallery of the Cayman Islands, Grand Cayman, Cayman Islands 28.04.–10.07. National Art Gallery of the Bahamas, Nassau, The Bahamas
2017	23.05.–13.08. DuSable Museum of African American History, Chicago, IL, United States
2017/18	20.09.–04.03. Museum of the African Diaspora (MoAD), San Francisco, CA
2018	21.04.–12.08. Ulrich Museum of Art, Wichita, KS, United States

Independent Curators International New York as traveling exhibition, siehe: <https://curatorsintl.org/special-projects/en-mas/venues>, 30.06.2021.

Ausstellungsdesign Gia Wolff

Künstler:innen John Beadle, Christophe Chassol, Charles Campbell, Nicolás Dumit Estévez, Marlon Griffith, Hew Locke, Lorraine O'Grady, Ebony G. Patterson, Cauleen Smith

„EN MAS' introduces performance art with a focus on the influence that Carnival and related masquerading traditions in and of the Caribbean and its diasporas have had on contemporary

performance discourse and practice, in both the artistic and curatorial realms. Indeed, *EN MAS'* takes into account performance practices that do not trace their genealogy to the European avant-gardes of the early twentieth-century but rather to the experiences of slavery and colonialism through to the mid-nineteenth century, the independence struggles and civil right movements of the mid-twentieth century and population migrations to and from the former colonial centers for most of the last century.

Throughout the 2014 Caribbean Carnival season, *EN MAS'* tracked nine artists – John Beadle, Christophe Chassol, Charles Campbell, Nicolás Dumit Estévez, Marlon Griffith, Hew Locke, Lorraine O'Grady, Ebony G. Patterson, and Cauleen Smith – as they engaged, transformed, or critiqued historical and contemporary Caribbean performance practices from Carnival in Santiago de los Caballeros, Port of Spain, Fort-de-France, Kingston, London and Brooklyn, to Junkanoo in Nassau and the New Orleans second line – or in their own imaginary cartographies and invented performance traditions. The resulting newly commissioned works took place according to different modes of public address and audience engagement including semi-private rituals at the margin of the festival celebrations and street processions in the midst of the carnival revelry. Prior to a national and international tour organized by Independent Curators International (ICI), *EN MAS'* will bring together material remnants or reconstitutions from the performances as well as photographic and filmic interpretations thus also presenting some of the best photographers, filmmakers and

videographers working in the Caribbean today including Marvin Bartley, Arnaldo James, Marlon James, Raymond Marrero, Oneika Russell, Nile Saulter, Storm Saulter and Michelle Seriesux to name a few. The exhibition debuted at the Contemporary Art Center, New Orleans (CAC) and was designed by Gia Wolff.“

Website Independent Curators International: <https://curatorsintl.org/special-projects/en-mas/about>, 30.06.2021.

„While the artistic strategies they employ are at the forefront of community driven, socially engaged, collaborative, participatory practices in keeping with artistic trends that have emerged in North America and Western Europe since the late 1990s, I argue in this essay that these practices follow a distinct genealogy that can be traced up to the Caribbean Carnival and related festivals from the region. The timeline I edited in this catalogue shows how, starting in the 1930s, such developments evolved from the spheres of dance and theater to the visual and performance arts of the 1980s [...]“

Claire Tancons. „Farewell, Farewell“. In: Tancons / Thompson 2015: 15.

Publikation/Material

Claire Tancons und Krista Thompson (Hg.). *EN MAS! Carnival and Performance Art of the Caribbean*. New York/New Orleans 2015.

Claire Tancons. „Spectacular Insurgency: Carnival, the Curatorial, and the Processional“. In: Florian Malzacher und Joana Warsza (Hg.). *Empty Stages, Crowded Flats*. Berlin 2017: 229–242.

Ausstellungsfotos New Orleans: <https://www.clairetancons.com/curating/en-mas-carnival-and-performance-art-of-the-caribbean-2/>, 30.06.2021.

Auf der Website von Independent Curators International gibt es Material zu den Künstler:innen und Performances, zu den Stationen/Ausstellungshäusern und auch Videos zu ergänzenden Veranstaltungen, siehe: <https://curatorsintl.org/special-projects/en-mas/about>, 30.06.2021.

TATE London hatte die Kuratorin Claire Tancons eingeladen, einen Indoor Karneval zu kuratieren, der dem Notting Hill Carnival assoziiert ist: *Up Hill Down Hall: An Indoor Carnival*, London, siehe: <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/up-hill-down-hall>, 30.06.2021.

Feast of Astonishments: Charlotte Moorman and the Avant-Garde 1960s–1980s

Kurator:innen Lisa G. Corrin, Director, Block Museum; Corinne Granot, Curator of Academic Programs, Block Museum; Scott Krafft, Curator of the Charles Deering McCormick Library of Special Collections, Northwestern University Libraries; Michelle Puetz, Pick-Laudati Curator of Media Arts, Block Museum; Joan Rothfuss, Consulting Curator and Laura Wertheim Joseph, Consulting Curatorial Associate; Tina Teufel, Curator, Museum der Moderne Salzburg

2016 16.01.–17.07. Block Museum of Art Northwestern University, Evanston, IL
08.09.–10.12. Grey Art Gallery, New York

2017 04.03.–19.06. Museum der Moderne Salzburg

Künstlerin Charlotte Moorman

„Reflecting Moorman’s commitment to finding ways to bring new art to the broadest possible public by literally taking the avant-garde into the streets of New York, *A Feast of Astonishments* presents a marvelous assortment of artworks, film clips, music scores, audio recordings, documentary photographs, snapshots, performance props and costumes, ephemera, and correspondence. The vast majority has never before been exhibited. Together they offer fresh insights into Moorman’s improbable career in the eventful decades of the 1960s, 1970s, and 1980s.“

Website Block Museum Evanston, IL.: <https://blockmuseum.northwestern.edu/exhibitions/2016/a-feast-of-astonishments-charlotte-moorman-and-the-avant-garde,-1960s1980s.html>, 30.06.2021

„2016 wurde die Ausstellung *Ein Fest des Staunens. Charlotte Moorman und die Avantgarde, 1960–1980* von der New York Times, zur besten Ausstellung des Jahres gewählt. Sie umfasst Werke in ganz unterschiedlichen Medien und Bereichen aus dem Archiv der 1991 in New York City verstorbenen Künstlerin. Die Ausstellung ist in zwei Hauptthemen gegliedert: Moormans Repertoire als Künstlerin und ihre Arbeit als Gründerin und Organisatorin des *Annual New York Avant Garde Festivals*. Diese beiden Bereiche werden von einem Abschnitt über den Einfluss ihrer Konzertreisen nach Europa verknüpft. Die intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik, Kunst, Literatur, Tanz und innovativen genreübergreifenden Ausdrucksformen entfacht ihr Engagement, diese im Rahmen des von ihr zwischen 1963 und 1980 organisierten *Annual Avant Garde Festival of New York* einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Insgesamt 15 Festivals finden an öffentlichen Orten wie dem Central Park (1966), der Staten Island Ferry (1967) oder dem Grand Central Terminal (1973) statt.“

Website Museum der Moderne Salzburg: <https://www.museumdermoderne.at/de/ausstellungen-veranstaltungen/detail/a-feast-of-astonishments-charlotte-moorman-and-the-avant-garde-1960s-1980s/>, 30.06.2021.

Publikation/Material

Lisa Grazione Corrin und Carinne Granot (Hg.). *A Feast of Astonishments. Charlotte Moorman and the Avantgarde 1960s–1980*. Evanston, IL 2016.

Left Performance Histories

Kurator:innen Judit Bodor, Adam Czirak, Astrid Hackel, Beata Hock, Andrej Mircev, Angelika Richter

2018 03.02.–25.03. neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin
Ausstellung, Diskurs und Performance

Die Ausstellung resultierte aus einem von der DFG geförderten Netzwerk „Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs“, das von 2015 bis 2018 zusammenarbeitete, siehe: Judit Bodor u. a. (Hg.). *Left Performance Histories*. Berlin 2018: 9.

Künstler:innen Gruppe 37,2, chic, charmant & dauerhaft / ccd (Vlasta Delimar, Orshi Drozdik, Tomislav Gotovac, Ion Grigorescu), Jürgen Hohmuth, Sanja Iveković, El Kazovszkij, Judit Kele, Tamás Király, László Lakner, Zbigniew Libera, Sven Marquardt, Marijan Molnar, Peter Oehlmann, Ewa Partum, Zygmunt Piotrowski, Christine Schlegel, Hans-Joachim Schulze, Irmgard Senf, Mladen Stilinović, Sven Stilinović, Gabriele Stötzer, Tamás Szentjóby, Bálint Szombathy, Raša Todosijević, Exterra XX, Želimir Žilnik

Live Performances Bálint Szombathy, Judit Kele, Elske Rosenfeld, Katalin Ladik

„Wo fängt eine Performance an und wo hört sie auf? Wie verändert sich diese Kunstform im Kontext späterer Ausstellungen? Was erzählen Performances aus dem sozialistischen Osteuropa über künstlerische Ausdrucksweisen, politische Kritik oder gesellschaftlich unangepasstes Verhalten? Die Ausstellung *Left Performance Histories* zeigt osteuropäische Aktionskunst ab den 1970er Jahren und reflektiert ihre fortwährende Bedeutung in der Gegenwart. [...] Statt einer

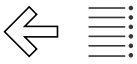
umfassenden Retrospektive nähert sich die Ausstellung einer Auswahl von Themen, die in kritischen Debatten häufig ausgeklammert werden. Die inoffizielle Kunst des staatssozialistischen Osteuropas wird oft als Sammelbecken subversiver Gesten gegen ein gesellschaftlich, kulturell und politisch repressives Umfeld verhandelt. Die Ausstellung betrachtet Performancekunst hingegen als Ort des Vergnügens, an dem gängige Selbstdarstellungen und gesellschaftliche Normen von Geschlechtsidentität, Sexualität und Schönheit umgangen werden. Sie fragt darüber hinaus nach politisierten künstlerischen Positionen, um zu zeigen, dass der sozialistische Staatsapparat nicht nur von anti-kommunistischer Seite aus angefochten wurde.“

Website nGbK, siehe unten, 30.06.2021.

Publikation/Material

nGbK / Judit Bodor u. a. (Hg.). *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*. Berlin 2018.

Website zum Ausstellungsprojekt im Archiv der nGbK: <https://archiv.ngbk.de/projekte/left-performance-histories/#:-:text=Die%20Ausstellung%20Left%20Performance%20Histories,fortw%C3%A4hrende%20Bedeutung%20in%20,30.06.2021>



Performance Process.

Eine Annäherung an die Schweizer Performancekunst von 1960 bis heute

Kurator:innen Olivier Kaeser (CCS),
Séverine Fromaigeat (Tinguely),
Elena Filipovic (Kunsthalle),
Tobias Brank (Kaserne)

Rütimann, Marius Schaffter & Jérôme Stünzi,
Katja Schenker, Roman Signer, Daniel Spoerri,
Gregory Stauffer, Jean Tinguely, Aldo Walker,
Martina-Sofie Wildberger, Anna Winteler

<u>2017/18</u>	20.09.–28.01. <i>60 Jahre Performancekunst in der Schweiz</i> , Museum Tinguely,
<u>2017</u>	26.09.–01.10. <i>Choreografien der Performance</i> , Kaserne Basel
<u>2018</u>	19.01.–18.02. <i>New Swiss Performance Now</i> , Kunsthalle Basel, in Kooperation mit dem Centre culturel suisse Paris

Künstler:innen

Museum Tinguely John M. Armleder & Christian Marclay, Alexandra Bachzetsis & Julia Born, le groupe Burren Mosset Parmentier Toroni, Heidi Bucher, Miriam Cahn, Luciano Castelli, Yan Duyvendak, Massimo Furlan, François Gremaud & Pierre Mifsud, Fabrice Gygi, Eric Hattan, Thomas Hirschhorn, Gisela Hochuli, Florence Jung, San Keller, La Ribot, Heinrich Lüber, Urs Lüthi, Urs Lüthi & David Weiss & Willy Spiller, Ioannis Mandaounis & Aoife McAtamney, Manon, Christian Marclay, Muda Mathis & Sus Zwick, Dieter Meier, Tony Morgan, Olivier Mosset & Cristina Da Silva, Gianni Motti, Neopost Foofwa (Foofwa d'Imobilité / Jonathan O'Hear & Timothy O'Hear & Martin Rautenstrauch), Guillaume Pilet, Peter Regli, Anne Rochat & Laurent Bruttin, Christoph

„Im Rahmen einer außergewöhnlichen Kooperation wird in Basel die Vielfalt und Breite der Schweizer Performancekunst von 1960 bis in die Gegenwart gefeiert: Das Museum Tinguely, die Kaserne Basel und die Kunsthalle Basel nähern sich in Partnerschaft mit dem Centre culturel suisse Paris den unzähligen Aspekten des performativen Schaffens in der Schweiz an. Das geschieht zum Beispiel durch den Blick zurück ins Jahr 1974, als Jean Tinguely das Basler Fasnachts-Comité in einem performativen Akt in die Luft sprengte, oder mit dem Blick auf die Gegenwart durch neue, von jungen bis etablierten Künstlerinnen und Künstlern entwickelte Werke. Das Projekt dauert 5 Monate [...] und baut auf die vielfältige Ausstellung und das Festival *PerformanceProcess* (2015) des Centre culturel suisse in Paris auf.“

Von der Website: www.performanceprocessbasel.ch, 30.06.2021.

„Die Ausstellung beleuchtet die frühen 1960er Jahre, zu der Zeit, in der Jean Tinguely seine ersten autodestruktiven Aktionen realisierte, und erkundet von dort ausgehend mehr als fünf Jahrzehnte performativer Kunst. Als einer der Pioniere auf diesem Gebiet ersinnt Jean Tinguely *Homage to New York* (1960), das erste sich selbst zerstörende Kunstwerk der Geschichte,

im Garten des Museum of Modern Art, das ihm über Nacht zu Bekanntheit in der internationalen Kunstlandschaft verhalf, oder mit *Study for an End of the World No. 2* (1962), einer skulpturalen Assemblage, die sich in der Wüste Nevada zu guter Letzt in Rauch auflöst. Neben Jean Tinguely repräsentieren Künstler wie Urs Lüthi, Daniel Spoerri oder Anna Winteler den historischen Teil der Ausstellung, während mit Alexandra Bachzetsis, San Keller, Florence Jung oder Anne Rochat die aktuellsten Aspekte/Tendenzen gezeigt werden. In Form von Dokumenten, Fotografien, Videos, Zeichnungen, Objekten und natürlich mit Performances selbst, sind Werke von mehr als 55 Künstlerinnen und Künstlern in der Ausstellung präsent. Jeden Monat werden historische wie auch speziell für die Ausstellung konzipierte Performances die Ausstellung mit zusätzlichem Leben erfüllen.“

Von der Website des Museum Tinguely: <https://www.tinguely.ch/de/ausstellungen/ausstellungen/2017/performanceprocess.html>, 30.06.2021.

Kaserne Basel „„Performing Choreographies“: Kurz darauf präsentierte die Kaserne Basel während einer Woche ein dichtes Programm an Schweizer Performances an der Schnittstelle zur Choreografie. Neben Performances auf Bühnen und im Stadtraum von so unterschiedlichen Künstlerinnen und Künstlern wie Foofwa d’Imobilité, Dimitri de Perrot & Julian Sartorius und Massimo Furlan sta den in der Kaserne Basel insbesondere die Arbeiten starker Frauen wie Marie-Caroline Hominal, La Ribot oder Simone Augtherlony im Zentrum.“

Siehe: www.performanceprocessbasel.ch, 30.06.2021.

Kunsthalle Basel Claudia Comte, Florian Graf, Raphael Hefti, Balz Isler, Florence Jung, Sophie Jung, Stefan Karrer, Ariane Koch & Sarina Scheidegger, Nils Amadeus Lange, Jérôme Leuba, Marta Margnetti, Lou Masduraud & Antoine Bellini, Garrett Nelson, Oppressed by Privilege / Privileged by Oppression, Ernestyna Orlowska, Mai-Thu Perret, PRICE (Mathias Ringgenberg),

Lea Rüegg & Raphaela Grolimund, Romy Rüegger, Yves Scherer, Steven Schoch, Ramaya Tegegne, Hannah Weinberger, Johannes Willi

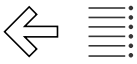
„Das Projekt fordert die typische Präsentation von Performance in einer Kunstinstitution heraus, wo Liveaufführungen entweder eher außergewöhnliche Veranstaltungen sind oder nur durch die Spuren ihrer Überreste repräsentiert werden. *New Swiss Performance Now* gibt dem Liveerlebnis den Vorrang mit Verzicht auf Dokumentation, Skripte, Requisiten oder andere Substitute. Stattdessen entfaltet sich während des Ausstellungszeitraums ein Programm von mehr als fünfzig flüchtigen Performances, alle entweder neu oder jüngst entstanden. Ihr Spektrum reicht von spektakulär bis kaum wahrnehmbar, wobei Techniken aus Theater, Tanz und Installation zum Einsatz kommen. [...]

Wir nennen diese Ausstellung, die sich über die Dauer eines Monats hinweg entfaltet, *New Swiss Performance Now* (*Neue Schweizer Performance Jetzt*). Auch wenn es unter der Vielzahl an Performances, die extrem unterschiedliche Methoden und Abläufe austesten, möglicherweise keine eindeutige Gemeinsamkeit gibt, die als „Schweizerisch“ verstanden werden könnte, so bereichern die teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler die Geschichte der Performancekunst in der Schweiz und offenbaren die unglaubliche Lebendigkeit dieser Form im Neuen und im Jetzt.“

Von der Website der Kunsthalle Basel: <https://www.kunsthallebasel.ch/wp-content/uploads/DEF-D-Ausstellungstext-NSPN-Web.pdf>, 30.06.2021.

Publikation/Material

Es gibt eine eigene Website für das Projekt, die auch zahlreiche Materialien wie Gespräche, Kommentare usw. enthält: www.performanceprocessbasel.ch, 30.06.2021.



Other Dances

Kuratorin Agnieszka Sosnowska

2018 **27.04.–23.09.** Ujazdowski
Castle, Center for Contemporary
Art, Warschau

Künstler:innen Ausstellung

Akademia Ruchu, Wojtek Blecharz / Ewa-Maria Śmigielńska, Bracia, Chór Kobiet, Oskar Dawicki / Łukasz Ronduda / Maciej Sobieszczański, Krzysztof Garbaczewski / Dream Adoption Society, Aneta Grzeszykowska, Anna Karasińska, Komuna//Warszawa, Ola Maciejewska, Ania Nowak, Weronika Pelczyńska, Wojciech Pustoła, Karol Radziszewski, Jan Smaga, Konrad Smoleński, Aleksandra Wasilkowska, Anna Zaradny, Wojtek Ziemilski, Marta Ziółek

Künstler:innen Performance-Programm

Chór Kobiet, Joanna Leśniewska, Ola Maciejewska, Agata Maszkiewicz, Ramona Nagabczyńska, Magda Ptasznik, Marysia Stokłosa, Iza Szostak, Marta Ziółek und weitere

Siehe: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/inne-tance?tid=kolofon-299300307>, 30.06.2021.

„The exhibition *Other Dances* takes on board one of the most significant phenomena of new art in Poland in the recent years: the bold experiments by the creators of dance, theatre, performance, music and visual arts – which have combined into the phenomenon referred to as the performative turn. [...]

The exhibition presents a group of artists who are conducting a daring re-interpretation of the Polish tradition of performing arts. For the artists presented at *Other Dances*, Jerzy Grotowski's para-theatrical activity, the classical and happening legacy of Tadeusz Kantor or of classical

performance art are all significant, if usually negative, points of reference. They draw more enthusiastically on the achievements of relational aesthetics, alternative music, the theory of performativity, post-dramatic theatre or conceptual dance. The title *Other Dances* refers to the production put on in 1982 by one of the most important formations of Polish experimental theatre – Academy of Movement (A.R.). There are complex reasons for this acknowledgement. Firstly, the A.R. is an important precursor of the present performative turn. Secondly, we must interpret the phrase 'other dances' as a preview: this exhibition confronts the viewers with what is new in art, what is changing the game plan, broadening out the scope for challenge, and which for these reasons has not yet acquired a definitive description or been confined within a theoretical framework. Thirdly, the reference to the Academy of Movement calls attention to the tradition of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art (Wojciech Krukowski, the director of Ujazdowski Castle for many years, had been the leader of the Academy) as an interdisciplinary institution that has abandoned the formal departmentalisation of visual and performing arts, instead keeping up with the current artistic praxis.

The performative and discursive programmes that accompany the exhibition are its integral parts, as are the four artistic residencies realised in collaboration with the Institute of Music and Dance and the research project *Cartographies of Strangeness*. The exhibition *Other Dances* has been created as a result of two years of research, which included thematic seminars with students from the Institute of Polish Culture at University of Warsaw.“

Von der Website: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/inne-tance>, 30.06.2021.

Im online verfügbaren Exhibition Guidebook sind die Abteilungen der Ausstellungen kurz erläutert und die dort gezeigten Arbeiten kommentiert:

I *The Future Has Been*

„In recent years, working with archives, re-writing and remixing them, has become an important tool for re-interpreting the performing arts tradition. [...] The series RE//MIX made in 2010–2014 in Komuna//Warszawa – in which the artist remixed important works from the past, entering into a dialogue or often robust polemics with them – was a key factor in that process. The series proved to be a watershed for the local artistic scene, creating a framework, within which different practices could meet – especially experimental theatre, choreography and sound art.“

II *Room of Imagination*

u. a. stage design

III *After the Spectacle*

u. a. conceptual dance + experimental choreography

IV *Throbbing Gristle*

sound experiments ...

V *DIY*

participative art

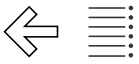
new technologies

Publikation/Material

Other Dances. Exhibition Guidebook, 2018. (online zu finden: <https://u-jazdowski.pl/en/programme/exhibitions/inne-tance?tid=przewodnik>, 30.06.2021).

Agnieszka Sosnowska (Hg.). *Other Dances. Performance Turn in Polish Art of Twenty-First Century*. Warschau 2019.

Joanna Zielinska (Hg.). *Performance Works*. Warschau 2019.



Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit.

Ein gemeinsames Projekt von Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. / Archive außer sich, Berlin, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Pina Bausch Foundation Wuppertal und Staatliche Kunstsammlungen Dresden / AdA – Archiv der Avantgarden.

2019 **20.05.–25.05. Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden**

Archivsichtung (Präsentation), Kongress, Akademie

Künstler:innen Yane Calovski, Olaf Nicolai, Gabi Ngcobo, Clarissa Thieme & Tanja Krone, Mathilde ter Heijne, Assaf Gruber, Ala Younis, Meg Stuart

Expert:innen und Wissenschaftler:innen
Marion Ackermann, Ali Atef, Beatrice von Bismarck, Graciela Carnevale, Filipa César, Lynnée Denise, Ismael Dia, Assaf Gruber, Sarah E. James, Egidio Marzona, Doreen Mende, Gloria Meynen, Thokozani Mhlambi, Bonaventure S. B. Ndikung, Olaf Nicolai, Sneha Ragavan, Marcelo Rezende, Daniel Rosenberg, Tamer El Said, Bernd Scherer, Stefanie Schulte Strathaus, Nora Sternfeld, Ann Stoler, Sven Spieker, Ricardo Viviani, Marc Wagenbach und Vadim Zakharov

„Ausgangspunkt von *Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit* ist ein Prozess der Transformation: Die Entwicklung der Privatsammlung von Egidio Marzona zum öffentlichen Archiv der Avantgarden (AdA) der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD). Die Sammlung ging als Schenkung 2016 in den Besitz der SKD über.

Der momentane Zustand des Archivs und seiner Bestände in diesem Veränderungsprozess bietet die Möglichkeit, drängende Fragen zum politischen und gesellschaftlichen Status von Archiven und ihrem Bezug zu gegenwärtigen Realitäten neu zu formulieren. Die Sammlung besteht aus künstlerischen Werken und Skizzen, Briefen und Fotografien, Alltagsgegenständen, Möbeln und Designstücken: Objektkollektionen des Bauhaus, der Mailänder Gruppe Memphis oder der Firma Braun neben Kunstwerken der Fluxus-Bewegung und russischen Avantgarde-Magazinen. Dies sind nur einige Beispiele für die Fülle und Vielschichtigkeit der Sammlung, in der sich potenziell ‚das ganze Leben‘ unterschiedlicher Orte und Zeiten verdichtet und die historischen Verknüpfungen aktueller Fragestellungen sichtbar werden.

Welche Potenziale entfalten sich in einem solchen Prozess der Transformation? Wie bestimmen und bestimmen Archivpraktiken und -politiken Diversität und Struktur von Sammlungen? Welche Bedeutung hat das Archiv als Ort der Gegenerzählung und alternativer Wissensproduktion?

Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit diskutiert diese Fragen in unterschiedlichen Formaten: Als einwöchige Archivsichtung mit neun Positionen zeitgenössischer Künstler:innen im Lipsiusbau, im Rahmen eines öffentlichen Kongresses internationaler Expert:innen sowie eines mehrteiligen Abendprogramms. Zeitgleich findet eine Akademie mit 60 internationalen Teilnehmer:innen statt, die in einem Curriculum aus Seminaren, Workshops, Sichtungen und Exkursionen alternative Zugänge zu existierenden Archivierungspraktiken und -erzählungen erarbeiten.

Das ganze Leben. Archive und Wirklichkeit markiert zugleich den Auftakt eines interdisziplinären Kooperationsprojekts von vier Institutionen aus den unterschiedlichsten Archivkontexten. [...] Gemeinsam erproben sie neue Strategien des Umgangs mit Archiven und ihren inhärenten Archivierungs-, Forschungs- und Erzählpraxen.“

Aus dem Programmflyer zur Veranstaltung.

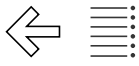
Publikation/Material

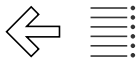
Eröffnung/Aufzeichnung: <https://www.youtube.com/watch?v=im1PePbp-vw>, 30.06.2021.

Broschüre / Flyer als pdf, siehe: https://www.hkw.de/media/texte/pdf/2019_1/programm_2019/das_ganze_leben_programminformation.pdf, 30.06.2021.

Allgemein zum AdA: <https://www.youtube.com/watch?v=qo0g3XUXPN4>, 30.06.2021.

Das Haus der Kulturen der Welt weist auf seiner Website weitere Veranstaltungen 2020/21 aus: https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2018/das_ganze_leben_ein_archivprojekt/start.php, 30.06.2021. Angekündigt ist zudem die Fortführung in einer zweiten Akademie als *The Whole Life Congress* in Berlin 2022, siehe: https://hkw.de/de/programm/projekte/2021/the_whole_life_academy_berlin/start.php, 30.06.2021.





Informationen zum Forschungsprojekt

Das Forschungsprojekt *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste* wurde an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, Dramaturgie, Professur für Medien/Dramaturgie sowie am Hochschulübergreifenden Zentrum Tanz Berlin / Universität der Künste durchgeführt.

Die Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) lief vom 1. August 2012 bis 31. März 2017 (Projektnummer BU 2715/2-3 | CR 439/1-3, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/218477758>).

Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen Jasmin İhraç und Lucie Ortmann
Studentische Mitarbeiterin Elisabeth Heymer

Veröffentlichungen aus dem Forschungskontext

Selbständige Publikationen

Bewegliche Zugänge: Werk-Geschichten und temporär genutzte Orte. MAP #11, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2021, <http://www.perfomap.de/map11>, 30.06.2021.

Buch als Archiv-Raum und Medium der Kunst. MAP #9, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2018, <http://www.perfomap.de/map9>, 30.06.2021.

Fluid Access. Archiving Performance-Based Arts, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, Schriftenreihe der HMT Bd. 12, Hildesheim 2017.

Transformieren. Re-Inszenieren. MAP #8, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2017, <http://www.perfomap.de/map8>, 30.06.2021.

Aufzeichnen. Verzeichnen. MAP # 6, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2015, <http://www.perfomap.de/map6>, 30.06.2021.

Archiv Prozesse 2 / Archiving Processes 2. MAP #5, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2014, <http://www.perfomap.de/map5>, 30.06.2021.

Archiv Prozesse 1 / Archiving Processes 1. MAP # 4, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, 2013, <http://www.perfomap.de/map4>, 30.06.2021.

Aufsätze

Büscher, Barbara und Franz Anton Cramer. „From the Work to the Performance: Reflections on Performance Art in the Museum“. In: *VDR – Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* Heft 2, 2017: 90–94.

Büscher, Barbara und Franz Anton Cramer. „Aufzeichnen. Transformieren. Bedingungen der Geschichtsschreibung ephemerer Kunstformen“. In: Milena Cairo, Moritz Hannemann, Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld 2016: 341–357.

Büscher, Barbara, Franz Anton Cramer und Lucie Ortmann. „Archivprozesse manifestieren. Schlussfolgerungen aus der Arbeit des Forschungsprojektes ‚Verzeichnungen‘“. In *MAP #8 Transformieren. Re-Inszenieren*. 2017 <http://www.perfomap.de/map8/archiv.-analysen-teil-1>, 30.06.2021.

Büscher, Barbara. „Easy Access? Books as archives of performance art and source material on its history“. In: Tancredi Gusman (Hg.): *Re-Constructing Performance Art. Processes and Practices of Historicisation, Documentation, and Representation*. Erscheint 2022.

Büscher, Barbara. „Mediale Gesten: Von der ‚Entzifferbarkeit‘ der Technobilder (Vilém Flusser) und den Verfahren zu ihrer Herstellung“. In: Constanze Rora und Martina Sichardt (Hg.). *Gesten Gestalten. Spielräume zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit*, Hildesheim 2018: 275–294.

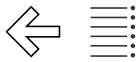
Büscher, Barbara. „Bücher von Gewicht: über VALIE EXPORT, Joan Jonas und die Wiener Gruppe“. In: *MAP #9*, 2018, <http://www.perfomap.de/map9/buch-kunst/buecher-von-gewicht-ueber-valie-export-joan-jonas-und-die-wiener-aktionisten>, 30.06.2021.

Büscher, Barbara. „Source Materials of the Contemporary Arts – Das Buch als Medium für neue Kunst“. In: *MAP #9*, 2018, <http://www.perfomap.de/map9/buch-kunst/source-materials-of-the-contemporary-arts>, 30.06.2021.

Büscher, Barbara. „Lost & Found. Archiving Performance“. In: *Fluid Access. Archiving Performance-Based Arts*, hrsg. von Barbara Büscher und Franz Anton Cramer, Hildesheim/New York 2017: 66–82.

Büscher, Barbara. „Medial Gestures. On the decipherability of techno-images (Vilém Flusser) and their production“. In: *MAP #7*, 2016, <http://www.perfomap.de/map7/media-performance-on-gestures/medial-gestures.-on-the-2018-decipherability2019-of-techno-images-vilem-flusser-and-their-production>, 30.06.2021.

- Büscher, Barbara. „Traces and Documents as Medial Transformations, or How Can We Access Performance Art History“. In: *Stedelijk Studies* No. 3, 2016, <https://stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/> 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Aufzeichnen. Transformieren – Bedingungen von Geschichtsschreibung performativer Kunstformen“. In: *MAP #6*, 2015 <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/aufzeichnen.-transformieren>, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Archiv Werden: Das Projekt *re.act.feminism* als Demonstration eines Zugangs zu Performance-Geschichte“. In: *MAP #5 Archiv/Prozesse 2*, 2014, <http://www.perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/archiv-werden>, 30.06.2021.
- Büscher, Barbara. „Beweglicher Zugang, Bewegung als Zugang. Performance – Geschichte(n) – Ausstellen“. In: Nadja Elia-Bohrer, Constanze Schellow, Nina Schimmel und Bettina Wodianska (Hg.). *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, Bielefeld 2013: 501–521.
- Cramer, Franz Anton. „Nyoka Inyoka, Biographie, Archiv. Zum Forschungsprojekt ›Border-Dancing Across Time‹“. *MAP #11, Bewegliche Zugänge: Werk-Geschichte(n) und temporäre Orte*, 2021, <http://www.perfomap.de/map11/werk-geschichten/nyoka-inyoka-biographie-archiv>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „Sehen und Verschwinden. Zum medialen Regime von Bewegung“. In: *Tanz & Archiv ForschungsReisen* Nr. 7, „Kaleidoskope des Tanzes“, 2017: 16–21.
- Cramer, Franz Anton. „Bewegung. Movement“. In: Giulia Palladini und Marco Pustianaz (Hg.). *Lexicon for an Affective Archive*. Bristol 2017: 59–62.
- Cramer, Franz Anton. „Archiv-Analyse: HAU Hebbel am Ufer“. In *MAP #8 Transformieren. Re-Inszenieren*, 2017, <http://www.perfomap.de/map8/archiv.-analysen-teil-1/archiv-analyse-hau-hebbel-am-ufer-1>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „Wenn das Archiv bereits dagewesen ist. Die Ausstellung ‚Kunst-Musik-Tanz: Staging the Derra de Moroda Dance Archives‘ in Salzburg, Museum der Moderne, 19. März bis 3. Juli 2016“. In *MAP #8 Transformieren. Re-Inszenieren*, 2017, <http://www.perfomap.de/map8/archiv.-geschichten-2013-re-inszenierung-und-praesentation/wenn-das-archiv-bereits-dagewesen-ist>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „How to dance with art. Boris Charmatz in conversation with Franz Anton Cramer“. In: Barbara Gronau, Matthias von Hartz und Carolin Hochleichter (Hg.). *How to Frame. On the Threshold of Performing and Visual Arts*. Berlin 2016: 133–141.
- Cramer, Franz Anton. „Moment und Performance: Archiv-Ereignisse“. In *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*, 2015, <http://www.perfomap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/moment-und-performance.-archiv-ereignisse>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „Experience as Artefact. Transformations of the Immaterial“. In: *Dance Research Journal* Vol. 46 Nr. 3, 2014: 24–31.
- Cramer, Franz Anton. „Was vermag das Archiv? Artefakt und Bewegung“. In: *MAP #5, Archiv / Prozesse 2*, 2014, <http://www.perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/was-vermag-das-archiv-arte-fakt-und-bewegung>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton. „La scène et le musée, une dynamique contemporaine“. In: *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, Nr. 43, Herbst 2014: 36–47 (französisch und englisch).
- Cramer, Franz Anton. „Le discontinu et l'appropriation: à propos d'une histoire performative de la performance art.“ In: *Ligeia. Dossiers sur l'art XXVI*. Jahrgang, Nrn. 121 bis 124, Januar bis Juni 2013: 103–109.
- Cramer, Franz Anton. „Retrospective as mode of production: Zum Werkbegriff in ›Rétrospective‹ par Xavier le Roy.“ In: *MAP #4 Archiv / Prozesse 1*, 2013, <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/retrospective-as-mode-of-production>, 30.06.2021.
- Cramer, Franz Anton und Madeline Ritter. „Tanzfonds Erbe. Eine Förderinitiative der Kulturstiftung des Bundes zur Geschichte des Tanzes / Tanzfonds Erbe – Dance Heritage Fund: A Cure for Dance Loss“. In: Johannes Odenthal (Hg.). *Das Jahrhundert des Tanzes. Ein Reader / The Century of Dance. A Reader*. Berlin 2019: 254–281.
- Cramer, Franz Anton, Alexandra Hennig und Sigrid Gareis. „Capturing Dance. A report on a project in artistic research“. In: Susanne Foellmer, Maria Katharina Schmidt und Cornelia Schmitz (Hg.). *Performing Arts in Transition. Moving between media*. London 2019: 227–238.
- Cramer, Franz Anton, Scott deLahunta und Florian Jenett. „A Conversation on Motion Bank“. In: *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*, 2015, <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/a-conversation-on-motion-bank>, 30.06.2021.
- İhraç, Jasmin. „Open to the Public: Strategies for a Museum Archive“. In: *MAP #6 Aufzeichnen. Verzeichnen*, 2015, <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/open-to-the-public-strategies-for-a-museum-archive>, 30.06.2021.
- İhraç, Jasmin. „Protest may be performance“. In: *MAP #5 Archiv / Prozesse 2*, 2014, <http://www.perfomap.de/map5/instabile-ordnung-en/protest-may-be-performance>, 30.06.2021.
- İhraç, Jasmin. „Keep it real: Voguing und das Archiv“. In: *MAP #4 Archiv / Prozesse 1*, 2013, <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/keep-it-real-voguing-und-das-archiv-1>, 30.06.2021.
- Ortmann, Lucie. „Archiv-Analysen 3: Dokumentation als Teil der Produktion – RIMINI PROTOKOLL“. In: *MAP #11 Werk-Geschichten und temporär genutzte Orte*, 2021, <http://www.perfomap.de/map11/werk-geschichten/rimini-protokoll>, 30.06.2021.
- Ortmann, Lucie. „Archiv-Analyse steirischer herbst“. In: *MAP #9 Das Buch als Archiv-Raum*, 2018, <http://www.perfomap.de/map9/archiv-fragen/archiv-analysen-teil-2/archiv-analyse-steirischer-herbst-graz>, 30.06.2021.
- Ortmann, Lucie. „How to take care of unruly archives. A conversation with Lisa Darms, editor and archivist of The Riot Grrrl Collection“. In: *MAP #9 Das Buch als Archiv-Raum*, 2018, <http://www.perfomap.de/map9/buch-kunst/how-to-take-care-of-unruly-archives>, 30.06.2021.
- Ortmann, Lucie. „Artistic Processes of Archiving in Contemporary Dance. Tokyo / Singapore: Archive Box Project (2013-2016)“. In: *MAP #8 Transformieren. Re-Inszenieren*. März 2017, <http://www.perfomap.de/map8/archiv.-geschichten-2013-re-inszenierung-und-praesentation/artistic-processes-of-archiving-in-contemporary-dance>, 30.06.2021.



Abbildungsnachweise

Seite 40 und 41: *re.act.feminsim 1* (AdK) alle: Andreas FranzXaver Süß

Seite 42 und 43: *re.act.feminism 2* (diverse Orte), privat

Seite 57, 58, 59 und 60: *MOMENTS* ZKM Karlsruhe, alle: Franz Wamhof

S. 78: *Retrospective* Rennes, privat

S. 80 und 81: *Retrospective* Barcelona und Hamburg, privat

S. 82 und 83: *Retrospective* Hamburg, privat

Wir danken dem ZKM Karlsruhe für die großzügige Unterstützung bei der Bereitstellung von Abbildungen.

Impressum

Bewegen, Aufzeichnen, Aufheben, Ausstellen:

Archivprozesse der Aufführungskünste. Ein Arbeitsbuch

Barbara Büscher & Franz Anton Cramer

Mitarbeit Recherche: Charlotte Haselon

Korrekturat: Kirsten Thietz

Gestaltung: Anna Busdiecker

Leipzig & Berlin 2021

© Autor:innen und Fotograf:innen soweit nicht anders angegeben.

Alle Rechte vorbehalten.

Veröffentlicht auf dem sächsischen Dokumenten- und

Publikationsserver Qucosa (www.qucosa.de).

Die deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationabibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Das Forschungsprojekt *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste* wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

DFG



