

Out of Body

Die Skulptur Projekte Münster finden seit 1977 alle zehn Jahre statt. In ihrer Auseinandersetzung mit Skulptur und Öffentlichkeit zeigen sich die Ausstellungen eng verbunden mit den Fragestellungen ihrer jeweiligen Epoche. Mit *Out of Body* liegt nun das erste von drei Magazinen vor, die den Entstehungsprozess der Skulptur Projekte 2017 begleiten. Jedes Heft geht dabei von einem Begriff aus, der fundamental mit der Erfahrung von Skulptur und Projekten im Außenraum verknüpft ist: Körper, Zeit und Ort. Angesichts von Digitalisierung, Globalisierung und neuen Ökonomien scheinen diese Begriffe heute zunehmend unscharf zu werden – bis hin zu ihrer möglichen Auflösung. Diesem Eindruck einer Verschiebung und der Frage, was das für die Kunst und den öffentlichen Raum bedeutet, widmet sich die Publikationsreihe.

Mit Beiträgen von Claire Bishop, Larisa Crunțeanu, Jodi Dean, Véronique Doisneau, Monika Gintersdorfer/Knut Klaßen, Just in F. Kennedy, Xavier Le Roy, Adam Linder, Alexandra Pirici und Research Center for Proxy Politics (Boaz Levin und Vera Tollmann). Auf Einladung der Skulptur Projekte Münster mit einer Zeichnung von Michael Smith und Cartoons von Samuel Nyholm (Sany).

Claire Bishop

Black Box, White Cube, Public Space

Skulptur und Loop

Letzten Monat war ich im Central Park, um nach *Private Moment* (2015) von David Levine zu suchen, einer Reihe von acht Live-Performances, für die im Central Park gedrehte Szenen aus Filmklassikern an den Originalschauplätzen wiederaufgeführt wurden: Aus insgesamt acht Filmen der späten 1940er bis frühen Nullerjahre spielten Schauspieler in entsprechenden Kostümen Szenen nach.¹ Man könnte das Projekt ohne weiteres in die inzwischen gängigen Formen des Re-enactments und Wiederaufführens oder auch eines unsichtbaren Theaters einordnen – die acht Performances waren nur ganz ungefähr auf einer Karte verzeichnet, sodass nur ein paar wenigen Passanten bewusst gewesen sein dürfte, dass sie gerade ein Kunstwerk sahen. Ich möchte an *Private Moment* jedoch etwas anderes hervorheben: die zeitliche Struktur. Die Szenen von drei bis fünf Minuten Länge wurden täglich über einen Zeitraum von sechs Stunden permanent wiederholt, und das von Mitte Mai bis Mitte Juni an zwei Tagen die Woche. Wo immer es möglich war, nutzte Levine die örtlichen Gegebenheiten als physische Unterstützung für eine dramatische Wiederholungsschleife: Die Schauspieler schlenderten am Ende einer Szene etwa um einen Felsen, über den Rasen oder durch einen Tunnel, um schließlich wieder an ihre Ausgangsposition zurückzukehren.

Private Moment ist typisch für immer mehr Performances im öffentlichen Raum, insofern man es hier mit einem Hybrid zwischen Skulptur (die andauernde, feste Präsenz in Zeit und Raum) und Video (die ewige Schleife der Wiederholung) zu tun hat. Diese Mischform scheint notwendig geworden zu sein, um Performances zu einem Format der Dauer zu verhelfen, welches sich wiederum aus ihrer Anpassung an die Zeitstruktur einer Ausstellung ergibt. Da die einzelnen Szenen in *Private Moment* durchweg recht kurz waren, war es ein Leichtes, mehrere Wiederholungen hintereinander anzuschauen. Das Werk begann sich dabei zu verändern. Anfangs schien es im Stück um eine *zeitliche* Verschiebung zu gehen (die erzählte Zeit des Films, die Zeit, in der der Film gedreht und publiziert wurde, die Jetztzeit) sowie eine *mediale* Verschiebung (eine Darbietung, die vom Originalschauplatz in den Kinosaal und dann wieder zurück an den Schauplatz versetzt wird). Doch je länger ich mir *Private Moment* ansah, desto mehr schien es mir um die Arbeit, die Ausdauer und Unsichtbarkeit der Performer zu gehen. Schlenderte man weiter durch den Park, verschwand die Performance im Hintergrund und wurde zum Teil des Ambiente, das sie für die meisten Besucher des Central Park ohnehin war. Nach einer Weile sah man weniger die Szene als vielmehr Darsteller bei der Arbeit – ein Thema, das in Levines Arbeit übrigens immer wieder auftaucht.²

Die arbeitsintensive und transmediale Auslegung von *Private Moment* scheint mir recht typisch zu sein für eine Performance, die im

Out of Body

Frühling
2016

Out of Time

Herbst
2016

Out of Place

Frühling
2017

Kontext der bildenden Kunst stattfindet. Insofern ist sie ein guter Ausgangspunkt für unsere Überlegungen im Rahmen der Skulptur Projekte Münster, bei deren kommender Auflage dieses Medium als eine entscheidende Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst Thema sein wird – neben dem Einfluss der digitalen Technik und der Privatisierung des öffentlichen Raums. In meinem Beitrag möchte ich versuchen, diese verschiedenen Themen miteinander zu verknüpfen und in den Blick zu nehmen, was passiert, wenn sich die darstellenden Künste in den diskursiven Rahmen der bildenden Kunst begeben. Es soll darum gehen, was durch diese Operation im Hinblick auf Arbeit und Virtuosität, auf Technologie und öffentlichen Raum geschieht.

Alltägliche Virtuosität

In der Performance-Forschung haben viele Autoren neuere Texte zu den Arbeitsbedingungen im Neoliberalismus herangezogen, wenn es darum ging, das wiedererstarkte Interesse an der Performance und den Performative Turn im Allgemeinen zu erklären. Neoliberale Volkswirtschaften sind auf Performance, auf Leistung als Bewertungsmaßstab fixiert, argumentiert Jon McKenzie in *Perform or Else*.³ Nach McKenzie ist das Paradigma Performance auf drei Ebenen angesiedelt: der organisatorischen, der technologischen und der kulturellen. Wenn jemand in diesen drei Kategorien seine Leistung nicht bringt, wenn die Performance also nicht stimmt, führt das dazu, dass er seinen Job verliert, obsolet oder normalisiert wird (und somit kulturell nicht mehr wahrgenommen). Die Performance-Theoretiker Shannon Jackson, Nick Ridout und Rebecca Schneider beziehen sich durchweg auf den italienischen Post-Operatismus, um zeitgenössische Performance theoretisch zu fassen. Und umgekehrt haben Vertreter des Post-Operatismus sich der Performance zugewandt, wenn es um den Entwurf von post-fordistischen Arbeitsweisen ging. Paolo Virno etwa vertritt die Auffassung, der Post-Fordismus mache uns alle zu virtuosen Performern, denn Grundlage der Arbeit sei nicht länger die Produktion einer Ware als Endprodukt (wie an Fords Fließbändern), sondern ein kommunikativer Akt, der auf ein Publikum hin entworfen ist. Demnach basiert Lohnarbeit darauf, dass man ästhetischen Geschmack, Affekte, Emotionen besitzt (und zum Ausdruck bringen kann), und – besonders wichtig – auf sprachlicher Kooperation.⁴

Für das Wiedererstarken der Performance lassen sich aber auch Gründe ausmachen, die in der internen Entwicklung der Kunstgeschichte seit der Jahrtausendwende zu suchen sind. Das Aufkommen der Erlebnisökonomie wurde bereits ausführlich auf performative Modelle in den bildenden Künsten der 1990er Jahre bezogen (etwa auf die relationale Ästhetik). Während dieses Jahrzehnts ist auch das Entstehen eines Phänomens zu beobachten, das ich als „delegierte Performance“ bezeichne, das also die einzigartige und charismatische Präsenz des Künstlers, die in der Body Art der 1970er Jahre noch so wichtig war, an Laien outgesourct wird, die eine authentische gesellschaftliche Gruppe repräsentieren (z. B. eine bestimmte Klasse oder Ethnie, oder über Gender, Behinderung oder andere identitäre Zuschreibungen definierte Gruppen). Basierend auf Anleitungen, konnte man solche Arbeiten in unterschiedlichen Kontexten wiederholen, was in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts rasch zu ihrer Monetarisierung führte. Am besten lässt sich das vielleicht am kometenhaften Aufstieg von Tino Sehgal beobachten, aber auch an der Verfügbarmachung von Arbeiten früherer Generationen für den Markt.⁵ Dieses Prinzip der Ereignis-Partitur, deren prinzipiell unbegrenzte Wiederholbarkeit in den 1960er Jahren so radikal neu war – und die nahelegte, dass letztlich jeder das Werk realisieren konnte – hat sich seit 2000 zu einem stabilisierenden Faktor entwickelt: ein Verfahren, das die ästhetische Kontinuität zwischen den verschiedenen Iterationen garantiert und Sinn und Wert in einer sicheren auktorialen Figur verankert.

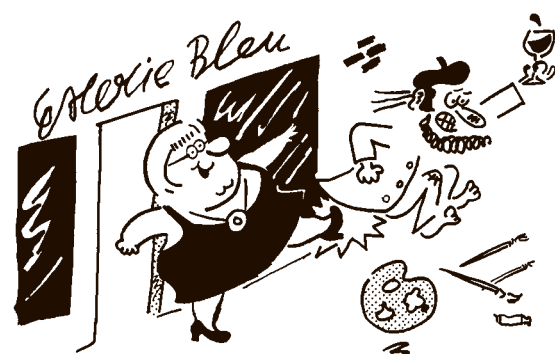
Dass zunehmend mit Anweisungen gearbeitet und die Dauer der Veranstaltungen auf die Zeit einer Ausstellung ausgeweitet wurde, hat die Performance verändert: Aus einer an persönliches Charisma gebundenen Kunstform wurde eine Kunstform, die auf die kontinuierliche Präsenz engagierter Darsteller setzt. Das Bedürfnis nach Wiederholung und Dauerpräsenz macht Performances immer mehr und deutlich sichtbar zu einer Form der bezahlten Arbeit. Für Xavier

Le Roys *Retrospective* im New Yorker PS1 waren 16 Tänzer an vier Tagen in der Woche in Drei-Stunden-Schichten im Einsatz. Es hat sich eine ganze Unterklasse von Darstellern entwickelt, die sich auf die Umsetzung outgesourcter Performances anderer Künstler spezialisiert hat und in der mit Verträgen gearbeitet wird, die zwar nicht ganz komplett auf Zuruf funktionieren, aber doch in jedem Fall kurzfristig sind und keinerlei Sozialleistungen abdecken. Zugleich rekurriert die Schichtarbeit auf ein älteres Beschäftigungsmodell: die Fließbandarbeit des Fordismus.

Der Vergleich mit immaterieller Arbeit lässt sich aber dennoch aufrechterhalten. Denn immer öfter werden diese outgesourcten Performer gebeten, ihre eigenen Erfahrungen einzubringen und dem Projekt des Künstlers/Choreografen so Authentizität und Kreativität zu verleihen. In den Jahren vor und nach der Jahrtausendwende reichte es noch, eine bestimmte Identität zu inszenieren (Irakkriegsveteranen, taube Jugendliche, polnische Immigranten usw.). Heute sind an die Stelle dieser heftig kritisierten Form, Menschen zu Objekten zu machen, durchdringendere Formen affektiver Arbeit getreten. Sehgal 2012 in der Tate Modern gezeigte Performance *These Associations* beruhte beispielsweise darauf, dass die Performer ihre eigenen Erfahrungen einbrachten, wann sich bei ihnen ein Gefühl der Zugehörigkeit eingestellt hatte, wann sie sich angekommen fühlten. Diese Geschichten wurden dann über einen Zeitraum von drei Monaten an vier oder fünf Tagen die Woche in Sieben-Stunden-Schichten für die Zuschauer immer wieder dargeboten. Ein wesentlicher Bestandteil der Performance war die „sprachliche Kooperation“ der Performer mit dem Publikum. Wurden delegierte Performances heftig dafür kritisiert, gesellschaftliche Gruppen zu Objekten zu machen (mit dem Hauptkritikpunkt, dass die Künstler es versäumten, den Darstellern eine „Stimme“ zu geben), setzen sich die jüngsten Formen zeitgenössischer Performance hingegen eher dem Vorwurf aus, die persönlichen Geschichten und sprachlichen Kapazitäten der Beteiligten auszubeuten.

Hinzu kommt, dass mit dem Engagement von Schauspielern und Tänzern in Kunstinstitutionen die Erwartung einhergeht, dass diese professionell und planbar agieren: Wiederholung, Re-Performance und Loops treten an die Stelle einer unvorhersehbaren einmaligen Intervention. Hier kann man einen deutlichen Unterschied zwischen der Kunst-Performance und den darstellenden Künsten (wie Theater oder Tanz) ausmachen. *Darstellende* Künstler in einer Galerie oder einem Museum auftreten zu lassen, mindert das Risiko, das mit dem Auftritt eines einzelnen Performancekünstlers verbunden ist, gerade wenn es sich dabei um einen institutionskritischen Künstler handelt. Dagegen sind die darstellenden Künste von Haus aus kooperativ, und die meisten Choreografen fühlen sich geschmeichelt, in ein Museum eingeladen zu werden. Gemeinsam mit der Aussicht auf ein größeres Publikum führt das dazu, dass sie sich auf so etwas wie Institutionskritik eher nicht einlassen wollen. Heraus kommt eine sonderbare Entpolitisierung der Institutionen, die allerdings niemand so recht kritisieren möchte (schon gar nicht die Tanzfans). Eine Performance in mehreren Durchläufen sehen zu können – besonders wenn es sich um eine historische, bedeutende handelt – ist ein viel zu seltener und unterhaltsamer Luxus. Tanz kann im Museum keine Institutionskritik liefern, weil sich die zugehörige Institution schlicht anderswo befindet, im Theater beispielsweise oder in der Black Box.

Hier wird auf neue Art jemand zum Objekt gemacht. Es stimmt zwar, dass darstellende Künstler auf einer Bühne generell zu Objekten werden, doch in einer Galerie oder im öffentlichen Raum findet dies auf besonders krude Weise statt. Denn hier haben die Besucher nicht unbedingt dafür bezahlt, diese oder jene Performance zu sehen, und sie können jederzeit auch wieder gehen. Der Kunstkontext stellt das Durchhaltevermögen und die Virtuosität der Performer auf die



Probe, da sie sich besonders anstrengen müssen, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu halten. Die Verlagerung aus der Black Box in den White Cube hält weitere Frustrationen bereit: schlechte Akustik, harte Böden, Klimaanlage (die dazu bestimmt sind, Exponate vor Feuchtigkeit zu schützen, Menschen aber austrocknen lassen), keine Garderoben und mangelnde Sicherheit durch die Nähe zwischen Performern und Besuchern. Skulpturen und Gemälde sind durch Sockel und Barrieren geschützt, Menschen nicht.



Technologie und Entqualifizierung

Diese Industrialisierung der Performance – der Umstand, dass sie auf Schichtarbeit, Outsourcing und Wiederholung beruht – führt zu einer neuen Form der Ent- und Requalifizierung. Was ist damit gemeint? Der Begriff Entqualifizierung beschreibt den wirtschaftshistorischen Prozess, in dessen Verlauf die Nachfrage nach handwerklichen Fertigkeiten aufgrund der Automatisierung abgenommen hat. In den bildenden Künsten wurde der Begriff De-skilling (Entqualifizierung) erstmals in den 1980er Jahren verwendet, um einen im Zusammenhang mit der Konzeptkunst entstandenen Typus der Fotografie zu beschreiben: Arbeiten, die sich von piktorialistischen, geschmackvoll komponierten Bildern abwandten, zugunsten einer Ästhetik des Amateurhaften. Benjamin Buchloh hat darauf hingewiesen, dass dieses De-skilling mehr war als eine bloße Enthistorisierung traditioneller Fähigkeiten, dass es vielmehr auch gleich sein dialektisches Gegenstück hervorbrachte, das Re-skilling. Für Künstler wie Hans Haacke eröffnete das De-skilling, meint Buchloh, die Möglichkeit einer faktografischen Technik, die „neue Fertigkeiten verlangt, die eine andere Form des historischen Wissens entwickelt und sich einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe und anderen Erfahrungsweisen zuwendet“.⁶

Nun ist Haacke nicht unbedingt das beste Beispiel für De-skilling. Warhols unbearbeitete Achtstundentage, bei denen die Kamera einfach ohne Intervention des Filmemachers lief, oder Sherrie Levines Abfotografieren bestehender Kunstwerke wären bessere Beispiele, um deutlich zu machen, wie, analog zur wirtschaftlichen Entqualifizierung als Folge der Industrialisierung, die Abwendung von fachlichen künstlerischen Kompetenzen durch technologische Entwicklungen begünstigt wurde. Im 19. Jahrhundert hatte das Aufkommen der Fotografie zur Folge, dass es für die Malerei weniger notwendig erschien, mimetische Illusion zu erzeugen. Damit wurde der Weg in die Abstraktion geebnet. Im 20. Jahrhundert bildete das industriell gefertigte Massenprodukt die Bedingung, um das Readymade und den Vorrang kreativer Selektion vor Produktion möglich zu machen. Im Tanz lässt sich, mit einigen Variationen, eine entsprechende Entwicklungslinie zeichnen: etwa die Internalisierung von Technik in Oskar Schlemmers *Triadischem Ballett* (1922) oder die Verweigerung von Virtuosität, wie man sie in der Konzentration auf die Gehbewegung beim Judson Dance Theater beobachten kann. In diesem Sinne hat die Kunsthistorikerin Carrie Lambert-Beatty das Werk von Yvonne Rainer als Antwort auf die strukturellen Bedingungen des Fernsehzuschauers interpretiert.⁷

Die Auswirkung der Technologie auf die Performance macht sich in dem Maße bemerkbar, in dem sich die Performance der Zeitstruktur von Ausstellungen anpasst und immer umfangreichere Teams von Performern und Organisationssysteme erfordert. Um diesen Anforderungen gerecht werden zu können, greifen Performance-Künstler auf automatisierte Wiederholungsschleifen zurück – ein Mechanismus, der typisch ist für die CD und die DVD, die in den 1980er bzw. 1990er Jahren eingeführt wurden. Performer wiederholen ihre Skripte oder Aktionen für die Dauer einer Ausstellung in einem Live-Loop. Da Performer nun aber keine Maschinen sind, erfordert Live-Looping Schichtarbeit – was dazu führt, dass es weniger Performances von virtuosen Stars gibt, dafür aber immer mehr durchschnittlich virtuose Performer. Alexandra Pirici und Manuel Pelmuş setzen – wie die meisten heutigen Performance-Künstler – in ihren Arbeiten auf eine Kombination aus geschulten und ungeschulten Körpern: Bei ihrer Performance *Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* (2013) kam beispielsweise „nicht nur der ‚typische‘ Tänzerkörper zum Einsatz. Es gibt Schauspieler, Tänzer oder Performer, die keine Ausbildung/Qualifizierung in körperlicher Bewegung haben“.⁸ Der Einsatz von unausgebildeten Körpern in der zeitgenössischen Per-

formance wurde lange unter dem Gesichtspunkt einer Kritik an der Virtuosität einer elitären Veranstaltung gesehen; im Gegenzug feierte man den alltäglichen (als „demokratisch“ verstandenen) Körper. In einer Ökonomie, die Virtuosität neu definiert, und in einer von den sozialen Medien bestimmten Kultur verliert diese Begründung an Überzeugungskraft, denn hier ist, wie Boris Groys meint, jeder ein Konzeptkünstler, der Bilder und Texte arrangiert. Die pragmatische Logik hinter dem aktuellen De-skilling ist wohl eher in der Anpassung der Performance an die Zeitstruktur der Ausstellung zu finden, also in der Notwendigkeit, dass schlecht bezahlte Darsteller im Ausstellungsraum dauerpräsent sind – ein visuelles Äquivalent zu Aufsichtskräften und „Visitor Experience Assistants“, die ähnlich bezahlt werden.

Wo der Loop zur Standardlösung für die Anforderungen geworden ist, die sich aus dem Anspruch ergeben, die gesamte Zeit einer Ausstellung zu bespielen, ist die Logik des Algorithmus die letzte zu verhandelnde Grenze. Der Algorithmus ist die Antwort darauf, dass zeitgenössische Performances immer größer dimensioniert werden, weil sie sich mit größeren Ausstellungsräumen und längeren Laufzeiten konfrontiert sehen. In seinen jüngsten Arbeiten setzt Tino Sehgal nicht mehr auf automatisierte choreografische Loops, sondern auf ein Format, das Asad Raza „Sequenzwahlmodus“ genannt hat: In *These Associations* wurden den Performern die unterschiedlichen Zyklen in den Bewegungsabläufen, im Gesang und in den Erzählpassagen durch Variationen in der Beleuchtung der Turbine Hall angezeigt. Zu den vier fest programmierten Sequenzen kam ein freier fünfter „free flow mode“, zu dem auch eine Rückkopplungsschleife zwischen Performern und Raumbeleuchtung gehörte. Die unterschiedlichen Sequenzen konnten in beliebiger Reihenfolge durchlaufen werden.⁹

Um es ganz deutlich zu machen: Worum es mir hier geht, ist der Algorithmus als strukturierendes Element für Performances, die über die Laufzeit einer Ausstellung stattfinden, und nicht die Verwendung von Algorithmen in choreografierter Bewegung an sich (womit beispielsweise William Forsythe in den 1990er Jahren experimentiert hat).¹⁰ Außerdem sollte man die Verwendung von Algorithmen von Zufallsstrukturen abgrenzen, wie sie Stéphane Mallarmé und Tristan Tzara (in den 1890er und 1910er Jahren) oder Merce Cunningham und John Cage (in den 1950er und 1960er Jahren) eingesetzt hatten. Bei einer solchen Zufallsstruktur handelt es sich zwar in einem Punkt um einen Algorithmus, und zwar wenn es um die Parameter geht, die das vorherbestimmte Spektrum an möglichen Aktionen festlegen. Der Unterschied zwischen Zufall und Algorithmus aber liegt in Maßstab und Geschwindigkeit sowie dem Umstand, dass die Entscheidungen vom Computer, nicht von einem Menschen getroffen werden. Der Algorithmus ist heute ein Verfahren, das eingesetzt wird, um die vielen verschiedenen Komponenten einer Performance zu organisieren: Beleuchtung, Performer, die Abfolge der Handlungselemente – und dies alles im vergrößerten Maßstab von Biennalen und Ausstellungsorten. Es gibt hier aber wichtige graduelle Unterschiede: Das technische Paradigma Algorithmus minimiert Risiken und Unvorhersehbarkeiten, es unterwirft das Unvorhersehbare dem Schema vorprogrammierter Variationen. „Cage/Cunningham legten Wert darauf, dass verschiedene Elemente unabhängig voneinander operieren konnten“, stellt Annie Dorsen, die selbst algorithmische Stücke geschaffen hat, fest. Das, so Dorsen weiter, führe zu „unerwarteten Kollisionen und Zusammenstößen“. Die meisten zeitgenössischen Künstler dagegen, die Computer in Performances verwenden, scheinen „die Werkzeuge stets dazu einzusetzen, die Dinge ganz präzise aufeinander abzustimmen“, was im Ergebnis zu „totaler Kontrolle über das Verhältnis der Elemente zueinander“ führt.¹¹ Mit anderen Worten: Der Algorithmus reduziert letztlich die mit dem Zufälligen verbundenen Aspekte von Risiko und Unvorhersehbarkeit.

Eine Arbeit, die versucht, algorithmische Verfahren in einem bescheideneren Maßstab einzusetzen, ist *Delicate Instruments Handled with Care* (2014) von Alexandra Pirici. In der Performance präsentieren vier Performer eine Auswahl aus 50 „Enactments“, Szenen, die dem kollektiven Bilderfundus der westlichen Kultur entnommen sind: Zinedine Zidanes Kopfstoßattacke, Slavoj Žižek beim Vortrag, Beyoncés Video *Drunk in Love*, der tote Nicolae Ceaușescu, Bill Clintons Entschuldigung und so weiter. Die Abfolge wird von den Zuschauern bestimmt, die aus einem „Menü“ an verfügbaren Performances wählen. Für die Performer kann das bedeuten, dass sie unzählige Male bestimmte Stücke wiederholen müssen, vor allem Piricis bestechende Inszenierung von Beyoncés Video. „Manchmal ließen sie [die Zuschauer] uns wirklich hart arbeiten, und es hat ihnen sogar Spaß gemacht, zu sehen, wie wir uns abmühten ... ich denke, das hat schon etwas damit zu tun, wie die Leute über ‚Arbeit‘ bzw. die Ideologie der Arbeit denken“, erläutert Pirici.¹² Bislang wurde *Delicate Instruments* immer nur für jeweils drei Stunden an drei Tagen aufgeführt; man kann sich aber auch eine längere Aufführungsdauer vorstellen – wie Piricis Kooperation mit Pelmuș in Venedig beispielsweise, die sechs Monate dauerte.

Bei dieser Art von Arbeiten ist zu beobachten, wie sich die Performer neue Fähigkeiten aneignen: die Fähigkeit, eine solche Performance einen ganzen Tag durchzustehen (und nicht nur ein oder zwei Stunden), mit der Unaufmerksamkeit des Publikums zurechtzukommen, in Gebäuden und Räumen aufzutreten, die nicht dafür vorgesehen sind. Und dabei ist noch gar nicht vom Künstler/Choreografen die Rede, dem ebenfalls neue Fähigkeiten abverlangt werden, wenn er sich von einem Fach (Theater/Tanz) in ein anderes (bildende Kunst) begibt. Oft handelt es sich bei dieser Requalifizierung um den Erwerb einer rhetorischen Fähigkeit: die Fähigkeit über die eigene Arbeit zu sprechen und die eigenen Ideen öffentlich vorzutragen (meist in Begriffen, die auf den Kontext und das Publikum der bildenden Künste abgestimmt sind). Wenn man bedenkt, dass es sich bei den Tanz- und Theater-Elementen, die im Kunstkontext präsentiert werden, um konzeptuell orientierte Arbeiten handelt, die also eher dem Prinzip der Entqualifizierung folgen und auf traditionelles Virtuosität verzichten, tritt an die Stelle der Virtuosität der Performance die Virtuosität der „sprachlichen Kooperation“ des Choreografen mit dem Publikum. Es geht deshalb bei der Strategie der Entqualifizierung nicht einfach nur um die Reize einer Amateur-Ästhetik, wie John Roberts meint, sondern um den bewussten Verzicht auf bereits erworbene fachliche Kompetenzen, verbunden mit der überzeugenden Übersetzung der eigenen Arbeit auf ein anderes Feld.¹³

... und der öffentliche Raum

Bislang ging es um die Verlagerung aus der Black Box in den White Cube. Aber was hat das nun mit dem öffentlichen Raum zu tun? Ich habe lange gezögert, den Begriff „öffentlicher Raum“ überhaupt zu verwenden, weil er so überkommen wirkt, in ein anderes Jahrhundert gehört: Seit den 1990er Jahren verstehen sich Künstler nicht mehr als „öffentliche Künstler“, sie gehen vielmehr davon aus, dass sie sich über verschiedene Kanäle (kommerzielle Galerien, Museumsausstellungen, Vortragsreihen, Vimeo usw.) an unterschiedliche Adressatengruppen wenden. Die Unterscheidung, ob ein Künstler Arbeiten für den Innen- oder den Außenraum schafft, ist dabei so unwichtig wie nie zuvor. Heutige Künstler können ebenso gut Werke für die Aufstellung im Freien wie in geschlossenen Räumen produzieren, was zumindest teilweise an der Verbreitung von Ausstellungsformaten wie Biennalen oder auch den Skulptur Projekten Münster liegt. Wirklich geschwächt hat die Vorstellung vom öffentlichen Raum aber, dass die Grenze zwischen öffentlich und privat selbst in den letzten Jahrzehnten eine tiefgreifende Umstrukturierung erfahren hat – unter dem Druck einer neoliberalen Agenda, aber auch der Digitalisierung und der sozialen Medien. Beide Entwicklungen haben den Bestand eines „öffentlichen Raums“ infrage gestellt, und beide sind aufs engste mit sozialer Choreografie und Performance verbunden.

Bekanntlich hat der erstgenannte Faktor, die neoliberale Wirtschaftspolitik, den öffentlichen Raum – der hier durch das dreifache Kriterium von Eigentum, Zugänglichkeit und gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten (in erster Linie die freie Rede) definiert sei – in erheblichem Ausmaß beschnitten. Öffentliche Liegenschaften (von

Versorgungseinrichtungen und Dienstleistungen bis zu Gebäuden und Grünflächen) werden privatisiert, und die Eingriffe des Staates beschränken sich darauf, günstige Rahmenbedingungen für die Entfaltung freier Marktwirtschaft zu schaffen. Die Eindämmung des öffentlichen Raums in den Städten ist Symptom dieser gewandelten Beziehung zwischen Staat und Markt: Die Öffentlichkeit wird als Kollektiv von Konsumenten verstanden, Mietmonopole werden geschützt und Hybridphänomene wie die POPS („privately owned public space“ – öffentlicher Raum in Privatbesitz) unterstützt. Parks und Plätze wirken wie öffentliche Räume, tatsächlich sind sie aber Eigentum privater Unternehmen, die sie durch Sicherheitspersonal und mit Kameras überwachen lassen und so die Art der möglichen Aktivitäten stark einschränken. Die soziale Choreografie des neoliberalen Raums setzt auf eine Stratifikation gesellschaftlicher Gruppen: Wer dem Konsumentenideal nicht entspricht (etwa Obdachlose oder bestimmte radikalisierte Subjekte) wird ausgeschlossen, des Platzes verwiesen und an den Rand gedrängt.

Diese Veränderungen der städtischen Infrastruktur gehen Hand in Hand mit einer zunehmenden Entpolitisierung. Zu einem Teil ist das darauf zurückzuführen, dass Leute abgeschreckt und davon abgehalten werden, ihr Missfallen zum Ausdruck zu bringen, indem sie etwa Flugblätter verteilen oder Proteste organisieren; zu einem anderen aber auch darauf, dass ein ideologisches Programm der „Alternativlosigkeit“ (jüngst im Gewand der Sparpolitik) von den meisten europäischen Wählern als hinnehmbares Heilmittel akzeptiert wird. Performance hat sich nach der Occupy-Wall-Street-Bewegung von 2011 bezeichnenderweise in den sicheren Raum des Museums zurückgezogen, statt auf die Straße zu gehen. Im Einklang mit einer neoliberalen Politik baut diese Form der künstlerischen Arbeit auf Konsens, nicht auf Dissens, und sie verwendet eine strategisch verkürzte Definition von Diversität (ethnische Differenzen spielen beispielsweise eine Rolle, Klassenunterschiede dagegen nicht). Und sobald sich das durchsetzt, was Jonathan Crary „24/7“ (Rund um die Uhr) nennt, betrifft die Privatisierung nicht nur die Räume, sondern auch die Zeit: eine Zeit ohne Zeit, in der es keinen Ausschalter gibt, weil „es nun keinen Augenblick, keinen Ort oder keine Situation mehr gibt, wann und wo man *nicht* einkaufen, konsumieren oder ein Netzwerk nutzen könnte“ – eine Halluzination von Gegenwart.¹⁴ Findet sich in der Anpassung der Performance an das Zeitschema der Ausstellung nicht auch ein Streben nach dem 24/7-Prinzip wieder?

Der zweite Faktor, das Aufkommen digitaler Technik und sozialer Medien zur Unterstützung des neoliberalen Projekts Big Data und des permanenten Konsums, zerreißt ebenfalls den Zusammenhalt von Ort und Zeit. Wir verbringen einen Großteil des Tages in virtuellen, über den Bildschirm vermittelten Räumen und Zeiten, wir sind in unserer physischen Umgebung zugleich an- und abwesend. Unsere Büros sind heute zugleich fest an ihren physischen Orten verankert und ebenso mobil wie wir selbst es sind, und ein Arbeitsplatz ist nicht länger ein bestimmter von zu Hause getrennter Ort im geografischen Raum. An die Stelle der Arbeitswoche – Montag bis Freitag, 9 bis 17 Uhr – ist die kontinuierliche Gleitzeitwoche, die „Cyberweek“ mit 168 Stunden getreten.¹⁵

Wenn im Zuge der Digitalisierung Zeit und Raum fließend geworden sind, entspricht das den durch die sozialen Medien fließend gewordenen Grenzen zwischen öffentlich und privat (bzw. pessimistischer ausgedrückt: dem Zusammenbruch dieser Grenzen). Die Forschung hat sich ausführlich damit auseinandergesetzt, was es bedeutet, wenn wir uns selbst permanent unseren „Followern“ medial präsentieren. Es ist ein Leichtes, solche Ausdrucksformen persönlicher Identität als Performance zu begreifen, eine Performance allerdings, die sich nicht an ein herkömmliches, in Zeit und Raum



Zwei Fragen

Bei einigen historischen Arbeiten aus dem Bereich der Endurance Art haben Künstler die Bedingungen, unter denen Performances im Kunstkontext stattfinden, dazu genutzt, eine politische Botschaft zu formulieren – indem sie beispielsweise über längere Zeiträume performten oder mögliche körperliche Verletzungen in Kauf nahmen. Wie verhält sich Ihre Argumentation zu dieser Tradition?

definiertes Publikum richtet, auch nicht an ein Massenmedium oder ein privates Medium, sondern an einen unscharfen Zwischenbereich. Es handelt sich um eine endlose Ausstellung für ein unbestimmtes Publikum, dessen einzige Form der Aufmerksamkeit im „Liken“ und im „Kommentieren“ besteht. Damit spielt sich unsere Existenz zunehmend an der Schnittstelle zweier Blickfelder ab: Wir werden zum einen permanent überwacht (durch Videokameras im Stadtraum, von „Cookies“ beim Surfen im Netz), stellen uns zum anderen aber permanent selbst für diesen Blick dar, wir machen Selfies und posten Status-Updates in den sozialen Medien. Im Kreuzfeuer zwischen Überwachung und Selbstdarstellung wird der „öffentliche Raum“ zu einem immer weniger fassbaren Begriff.

Wie diese Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst ausgetragen werden, wäre noch zu klären, denn wir befinden uns noch in der Frühphase beider Phänomene. Erstaunlicherweise gibt es aber kaum Kunst, die beide Themen unmittelbar angeht. Künstler tendieren heute eher dazu, den Blick in die Vergangenheit zu richten. Sie ziehen es vor, einen nostalgischen Blick auf die Architektur der Moderne oder vergessene Archive zu werfen, als sich mit der von Investoren erzeugten Gleichförmigkeit zeitgenössischer Architektur und öffentlicher Räume zu beschäftigen (wie beispielsweise Dan Graham und Martha Rosler in den 1970er und 1980er Jahren). Oft sind sie von ihrer Selbstdarstellung on- und offline vollkommen eingenommen, statt einen Beitrag zu einem größeren Verständnis dieses Phänomens zu leisten (auch wenn jemand wie Ryan Trecartin eine höllisch verführerische Vision der Selbstperformance der Digital Natives geschaffen hat). Die Umformatierung der Performance auf dem Weg von der Black Box in den White Cube (der hier als Kürzel für die Räume der bildenden Kunst steht) hat die Zeitstruktur der Performance, wie wir sie aus dem frühen 20. Jahrhundert kennen, verändert. Eine Analyse müsste sich der Beziehung zwischen dieser künstlerischen Zeitstruktur und der zeitlichen Neustrukturierung widmen, der das Alltagsleben unter dem Druck des Neoliberalismus und der Digitalisierung unterliegt. Ob Künstler diese Merkmale unserer Zeit lediglich verstärken und symptomatisch zum Ausdruck bringen oder ob sie versuchen, sie auf einer Metaebene zu kommentieren und Alternativen aufzuzeigen, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht ausmachen.

Der Text von Claire Bishop basiert auf einem Vortrag an der Kunstakademie Münster, der im Juli 2015 im Rahmen der Kooperation zwischen Kunstakademie Münster, Freunden der Kunstakademie und Skulptur Projekte stattgefunden hat.

- 1 Die Filme waren *Bullets over Broadway*, *Der Marathon-Mann*, *Das Leben – Ein Sechserpack*, *Jenny*, *Eiskalte Engel*, *Die Royal Tenenbaums* und *Symbiopsychotaxiplasm*.
- 2 Etwa in *Actors at Work* (2006) und *Bauerntheater* (2007).
- 3 Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London 2001.
- 4 Paolo Virno, „On Virtuosity“, in: Nick Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, 3. Auflage, Oxford 2013.
- 5 So erwarb beispielsweise die Tate 2006 die Arbeit *Time* (1970) von David Lamelas, und das MoMA ist gerade dabei, den Ankauf von Simone Fortis *Dance Constructions* (1961) in die Wege zu leiten.
- 6 Benjamin H. D. Buchloh, „Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason“, in: *Neo-Avant-Garde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA 2000, S. 211.
- 7 Carrie Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*, Cambridge, MA 2008.
- 8 Alexandra Pirici und Manuel Pelmuş, „Our works breathe, perspire, shiver and look at you“, in: Raluca Voinea (Hrsg.), *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, Bukarest 2013, S. 63.
- 9 Asad Raza am 19. Juni 2015 in einer E-Mail an die Verfasserin.
- 10 So choreografierte Forsythe für *Eidos: Telos* (1995) die Schlüsselpositionen einer Sequenz und die Tänzer füllten die Leerstellen – mit einem Satz an Instruktionen oder Operationen, als würden sie einem Algorithmus folgen. Der Choreograf kann das Ergebnis jederzeit korrigieren, kann Positionen (auf der Zeitachse) vor und zurück verschieben, um das Timing und die Bewegungsdynamik zu verbessern, oder in andere Positionen wechseln, um die Bewegungsabläufe weiter zu verfeinern.
- 11 Annie Dorsen am 12. Juli 2015 in einer E-Mail an die Verfasserin.
- 12 Alexandra Pirici am 3. Juli 2015 in einer E-Mail an die Verfasserin.
- 13 Siehe John Roberts, *The Intangibilities of Form*, London 2007.
- 14 Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, London 2013, S. 30.
- 15 Michel Laguerre, „Virtual Time: The Processuality of the Cyberweek“, in: *Information, Communication and Society*, Bd. 7, Heft 2 (2004), S. 223–247. Im Unterschied zur Arbeitswoche oder zur religiösen Woche gibt es in der Cyberweek keinen Tag, der für Ruhe und Gebet vorgesehen wäre. Bei individuell geregelten Arbeitszeiten bleibt kein Spielraum für Verhandlungen mit Unternehmensführung und Gewerkschaften.

CLAIRE BISHOP ist Professorin für Kunstgeschichte am Graduate Center of the City University of New York. Neben ihrem Buch *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012) veröffentlichte Bishop die einflussreichen Essays „Antagonism and Relational Aesthetics“ (October, 2014) und „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“ (Artforum, 2006)

Die ökonomischen Aspekte im Umfeld der zeitgenössischen Performance sind politischer als ihre Inhalte. Mit anderen Worten: Die Zeitstruktur der zeitgenössischen Performance, die es erfordert, dass Tänzer oder Darsteller in Schichten arbeiten, kann Fragen zu Themen wie Arbeitsbedingungen, prekäre Arbeitsverhältnisse oder die Bevorzugung bestimmter Sujets (Körper, Ideen, Werte) vor anderen aufwerfen. Da kann es dann auch um Fragen gehen, die mit dem Körper zu tun haben – seine unhintergehbare Materialität und Präsenz – und die in einer virtualisierten Welt zunehmend übergangen werden. Solche Fragen beleuchten Themen in einem ökonomischen Rahmen neu (und ersetzen sie teilweise), die in der Body Art der 1970er Jahre prägend waren: Die Souveränität und Entsubjektivierung des Körpers, körperliche Grenzüberschreitungen im Abstoßenden, sexuelle Differenz (besonders die Nicht-Neutralität des weiblichen Körpers), direkte statt medial vermittelte Erfahrung. Der entscheidende Unterschied ist, dass es nun nicht mehr der individuelle charismatische Künstler ist, der diese Akte vollzieht, sondern eine auf Zeit engagierte Truppe bezahlter Akteure. Und es geht nicht mehr um Katharsis.

an Claire Bishop

Würden Sie sagen, dass bestimmte performative Akte – etwa der „stehende Mann“ bei den Gezi-Park-Protesten in Istanbul oder der Phallus, den das Kollektiv Woina auf die Liteiny-Brücke in St. Petersburg malten – davon profitieren, dass sie nicht in einen Kunstkontext gestellt werden, sondern in einem dezidiert öffentlichen Raum bzw. im Internet ein breites Publikum finden?

Natürlich, sie erlangen damit Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit, was heute bekanntlich eine wichtige Währung ist. Sie können zu Memes oder Hashtags werden und eine gewaltige internationale Reichweite erreichen. Die beiden genannten Beispiele zeigen, welche Kraft diese Sichtbarkeit entfalten kann: Der „stehende Mann“ wurde zu einem Sinnbild der Proteste in Istanbul, der Phallus blamierte die russische Regierung. Das Internet begünstigt allerdings auch einen Verlust an Komplexität, denn Kunst ist auf den Kontext angewiesen, in dem sie stattfindet, wenn sie Qualitäten andeuten möchte, die jenseits des unmittelbar Augenscheinlichen liegen. Sobald ein Bild (gleich welcher Art) ohne den institutionellen Rahmen von Kultureinrichtungen in der Welt zirkuliert – sei es im öffentlichen Raum oder im Internet – bleibt wenig Raum für Selbstreflexivität oder Kommentare auf einer Metaebene. Diese Problematik gewinnt für alle Arten der Kunst zunehmend an Bedeutung: Die sozialen Medien lösen ein Werk aus seinem Kontext, es wird zu einer Abbildung wie jede andere auch. Davon sind in besonderem Maße Performance-Künstler betroffen. Denn die Feinheiten der Dauer und der Publikumsreaktionen bleiben in einem Zehn-Sekunden-Video oder einem 140-Zeichen-Text unweigerlich auf der Strecke ... und das kann unversehens einen Sturm wenig fundierter Meinungsäußerungen von Leuten entfachen, die das Werk überhaupt nicht gesehen haben. Seien wir also vorsichtig. Soziale Medien sind großartig, wenn es darum geht, Bilder so weit wie möglich zu verbreiten. Aber sie stellen Meinung und Gefühl über analytische Betrachtung und verhindern damit eine vertiefende Reflexion.

Performer sprechen über Performance

Einige der momentan wichtigsten bildenden Künstler, die heute im Bereich Performance und Choreografie arbeiten – manche davon werden 2017 zum ersten Mal an den Skulptur Projekten Münster teilnehmen – kommen ursprünglich aus Theater, Tanz oder Musik. Angesichts dieser Neuausrichtung wollen wir einige Aspekte von Performance als bildender Kunst genauer unter die Lupe nehmen: Was bedeutet es, wenn Performances im Kunstkontext stattfinden? Inwiefern bieten die institutionellen Räumlichkeiten bildender Kunst grundlegend andere Möglichkeiten, haben aber auch ganz andere Beschränkungen – man denke an den White Cube, an Aufträge im öffentlichen Raum, Zertifikate und die Frage der Dokumentation? Nicht selten scheint es, als benötige es in der bildenden Kunst ein gewisses Maß an Aushandlung, besonders im Hinblick auf den Eventcharakter von Performances und die Präsenz performender Körper.

In der Tat spielt Verkörperung eine zentrale Rolle, und zwar jedes Mal, wenn ein Betrachter auf einen performenden Körper trifft – denn dieser Körper ist lebendig, und das ist etwas, das Betrachter und Performer gemeinsam haben. Das wirft bestimmte Fragen auf: Kann man dieses komplexe Subjekt-Objekt-Verhältnis mit der Art und Weise vergleichen – oder davon abgrenzen –, in der Skulpturen und Installationen den Betrachtern ihre eigene physische Präsenz in Zeit und Raum bewusst machen? Und im Hinblick auf die Körper der Performer ließe sich fragen: Welchen Unterschied macht es, wenn es nicht der Künstler oder Choreograf selber ist, der performt, sondern ein Akteur, der eine Arbeit nur ausführt? Inwiefern schließlich ist die Entscheidung, mit einem dafür engagierten Performer zu arbeiten, strukturell und logistisch ebenso eine Frage des „Materialbegriffs“ wie auch eine sozio-politische?



Xavier Le Roy

Die grundlegenden Parameter, die es im Hinblick auf Performance im Kunstkontext zu berücksichtigen gilt, sind Zeit und Raum. Sie bedingen, organisieren und ermöglichen die Erfahrung des Werks durch das und mit dem Publikum. Bei Werken, die Live-Auftritte umfassen, strukturieren die Performance und die Performer Zeit und Raum, werden aber zugleich selbst vom Kontext beeinflusst, in dem das Werk realisiert wird.

Ebenso wichtig aber sind die Personen, die das Werk performen und die Bedingungen, unter denen sie arbeiten. Auch sie sollten in die Überlegungen miteinbezogen werden. Institutionen wie Theater sind meist so gebaut, dass sie sowohl den Aufführenden gute Voraussetzungen für ihre Arbeit bieten als auch dem Publikum dafür, diese Arbeit zu rezipieren. Im Fall von Ausstellungsräumen trifft das meist nicht zu. In derartigen Räumen ist es wichtig, Menschen nicht zu bloßen Objekten zu machen. Zugleich aber stellen diese Räume eine gute Plattform dar, unser Verständnis von Menschen als jener zwangsläufigen Mischung aus Objekt und Subjekt zu hinterfragen – und in der Folge all die anderen Unterscheidungen wie Arbeit und Freizeit, Besucher und Zuschauer, öffentlich und privat usw.

Menschen sind so gut wie immer zu verschiedenen Anteilen Objekt und Subjekt, nur selten entweder oder. Zumeist handelt es sich bei solchen Situationen um gesellschaftliche Übereinkünfte, in denen es zu einer Aushandlung zwischen der Situation, unseren eigenen Entscheidungen, den Entscheidungen anderer und dem kommt, wie andere uns wahrnehmen.

Diese Konventionen sind auch dann wirksam, wenn wir den Rahmenbedingungen oder dem Kontext, in dem wir operieren, keine Beachtung schenken. Performt beispielsweise jemand in einem Ausstellungsraum, in einem Museum, einer Galerie oder in einer anderen öffentlichen Einrichtung, tritt ein Subjekt (ein performender Mensch) an die Stelle eines Objekts (eines Gegenstands). In diesem Kontext ist es ein Leichtes, das eine ins andere zu verwandeln und den wohlvertrauten Regeln von Unterwerfung und Entfremdung zu folgen. Der Kontext kann aber auch dazu verwendet werden, sich gegenüber solchen Ordnungen zu emanzipieren; und zwar wenn es gelingt, diese Beziehungen offenzulegen, indem man auf solche Paradoxa – sowie auf bewusste oder unbewusste Assoziationen – eingeht, um damit andere Formen von Subjektivität hervorzubringen.

Der Versuch festzustellen, wer denn nun die Rolle des „Künstlers“, des „Choreografen“ und des „Performers“ innehat, betont bestimmte Erwartungen und Belange im Hinblick auf die Grenze zwischen Leben und Kunst – beispielsweise, ob nun die Person („der Künstler“) selbst die Kunst ist oder ob man es beim Leben des Künstlers mit einem Kunstwerk zu tun hat. Damit stellt sich auch die Frage nach der Autorschaft, ob man sie nun „dem Künstler“ zuschreibt oder den anderen, den Performern. Ein Performer ist ein Künstler. Hat jemand Anweisungen erhalten, wie er das Werk auszuführen hat, führt das zu Verständnis und Missverständnis – und damit



zu einer Reihe ganz anderer Aushandlungsprozesse, als wenn man alleine arbeitet. Gibt es mehr als einen Performer, kann jeder einzelne Performer so etwas wie ein Publikum für das Werk sein: Er kann Fragen stellen, Schwierigkeiten bereiten oder nach Lösungen suchen, die zum Teil des Werkprozesses werden. Mit wenigen Ausnahmen erfordert die choreografische Praxis (wie andere darstellende Künste) die Zusammenarbeit mit anderen. Sie wird zu einem integralen inhaltlichen Bestandteil und sollte berücksichtigt werden.

Was ich hier beschreibe, bleibt sehr allgemein, und tatsächlich sollte man diese Fragen eher im Hinblick auf konkrete Kunstwerke diskutieren. Ein Kunstwerk zu schaffen, bedeutet, Entscheidungen über spezifische Strukturen, logistische Fragen, Kontexte, Materialien und gesellschaftspolitische Anliegen zu treffen. Die möglichen Antworten sind vielfältig. Und jedes Kunstwerk ist als Angebot im Hinblick auf diese Fragen zu verstehen.

XAVIER LE ROY studierte Molekularbiologie an der Universität von Montpellier, Frankreich. Seit 1991 arbeitet er als Tänzer und Choreograf.

Just in F. Kennedy

Meine Überlegungen zu Performance als Kunstform waren anfänglich recht banal und pragmatisch: Wenn Kunstinstitutionen wollen, dass Tänzer in einem Museum auftreten, sollen sie für anständige Umkleieräume und einen Raum zum Aufwärmen sorgen. Andererseits ist es auch sehr wohltuend, einmal mit Besuchern zu tun zu haben, die machen können was sie wollen, und nicht mit einem Publikum, das in der Theatersituation gefangen ist. Wie auch immer, unter dem Eindruck eines aktuellen Vorfalles – eine blutig endende Messerattacke am Stand der Galerie Freedman Fitzpatrick auf der Art Basel Miami Beach 2015 – habe ich mich jedenfalls entschlossen, diesen ursprünglichen Impuls zu revidieren und mich mit der Art und Weise zu beschäftigen, in der performende Körper im Kunstkontext eingesetzt werden. Denn dieser seltsame Vorfall wirft ein Schlaglicht auf eben die Probleme, die auftreten, wenn Performances und zeitgenössische Kunst aufeinandertreffen. Eine der Schlagzeilen lautete: „Woman Stabbed During a Fight at Art Basel, Onlookers Thought It Was Performance Art“ (Frau bei einem Kampf auf der Art Basel

niedergestochen, Zuschauer dachten, es handle sich um eine Performance; gawker.com). Zugegebenermaßen, ich reagierte zuerst mit Skepsis. Ich ging davon aus, dass es sich um einen Scherz oder eine PR-Aktion der Galerie handelte. Abgesehen von einer gleichermaßen faszinierenden wie beängstigenden Anything-goes-Mentalität, bei der Wirklichkeit und Fiktion ineinander übergehen, sodass die Zuschauer einen Gewaltakt ohne Weiteres für ein Kunstwerk halten können, ist ein solcher Vorfall schon Anlass, sich die Bedingungen einmal genauer anzuschauen, unter denen Live-Performances rezipiert werden. Ich selbst komme aus dem Bereich Theater und Tanz, wo dem Körper der Aufführenden die Aufgabe zukommt, sich nach außen hin (durch die „vierte Wand“) vor einem Publikum zum Ausdruck zu bringen, das im Dunkeln sitzt. Diese Form von Präsenz in der Darbietung unterscheidet sich drastisch von der alle Sinne betreffenden Präsenz, die bei Auftritten im Kunstkontext abverlangt wird. Und so wurde mein Körper in den letzten vier Jahren neu konditioniert, vor allem in den Arbeiten von Tino

Sehgal (*Yet Untitled*, 2013, und *This Variation*, 2012) und Adam Linder (*Auto Ficto Reflexo*, 2015, *Choreographic Service 2: Some Proximity*, 2014). Beide, Sehgal und Linder, hinterfragen, wie choreografische Arbeiten „gesehen“ werden sollen. Nach traditioneller Auffassung betrachtet man Kunst (oder eine Theateraufführung) am besten aus einigem Abstand. Distanz ist erforderlich, um wirklich Zugang zu einem Kunstwerk zu finden. Doch die Einbeziehung lebendiger Körper als „Kunstobjekte“ ermöglicht körperliche Nähe – und somit auch eine gewisse Intimität zwischen Aufführendem und Zuschauer.



JUST IN F. KENNEDY arbeitet als Tänzer, Choreograf und Tanzlehrer in Berlin. Er stammt aus St. Croix auf den Amerikanischen Jungferninseln.

Véronique Doisneau

Das Zusammentreffen mit Jérôme Bel hat meine Vorstellungen über künstlerisches Schaffen gründlich durcheinandergebracht. Um das szenische Spielfeld genauer abzustecken: Wer geht hoch auf die Bühne? Wer tritt auf und performt?

Wer dem Schöpfer/der Schöpferin eines Werkes hilft (der Choreograf/die Choreografin oder der Bühnenbildner/die Bühnenbildnerin), ist Übermittler/in von Gedanken. Ich mache keinen Unterschied mehr zwischen Künstlern/innen und Performern/innen. Für mich ist das eine kreative Einheit, ein Anlass zur Reflexion. Eine Gelegenheit, sich auf eine Reise zu begeben.

Klar, in Jérômes Stück erzähle ich eindeutig meine eigene Geschichte, doch das Werk und die szenischen Vorschläge stammen von ihm – und sie bieten den Zuschauer/innen mehr als den platten, passiven Vortrag eines Künstlers, nämlich eine Befragung mittels Analogie: Die Zuschauer/innen können sich mit dem Performer/der Performerin oder Schauspieler/in identifizieren. In diesem Punkt liegt vielleicht der entscheidende Unterschied zwischen der Kunst des 19. Jahrhunderts und der zeitgenössischen: in der Art und Weise, wie Fragen

gestellt werden. Man muss sich nur *Giselle* oder *Romeo und Julia* anschauen, und man wird feststellen, dass da zwar auch Fragen aufgeworfen werden, nur eben weniger direkt, eher in der Präsentation.

Auf Einladung von Brigitte Lefèvre war Jérôme bereit, mitten in der Pariser Oper ebendiese Verbindung herzustellen: zwischen einer klassischen, einer modernen und einer zeitgenössischen Sprache – eine Menge Wörter, die das Feld der Möglichkeiten, die kreativen Freiräume zusammenschumpfen lassen. Man denke etwa an die Premiere von Strawinskys *Le sacre du printemps* am Théâtre des Champs-Élysées: ein Skandal. Das Publikum warf mit faulen Tomaten und Lauchstangen. Strawinsky hatte die Regeln des Schreibens, vor allem aber des Hörens, auf den Kopf gestellt. Mit Rücksicht auf Nijinskys choreografische Sprache aber ging er ein Risiko ein und kehrte zu nach innen gerichteten Zehenspitzen zurück, zu einer archaischen Auffassung des Menschen.

Modernität wird im Alltag gelebt. Ein Künstler/eine Künstlerin bietet erneut Ideen an, die in seiner/ihrer Vorstellung und der des Publikums umformuliert werden. Warum sollte man da Grenzen, Regeln, Unterschiede

festlegen wollen? Alles ist szenisches Handeln und bietet uns die Chance, etwas zu erfahren, gleich ob es in einem Theater, auf der Straße, in einem Museum, in einer Schule oder anderswo stattfindet. Lasst uns nicht einem Irrtum aufsitzen und versuchen, es in den klassischen Sprachen des Ausdrucks zu wahrer Meisterschaft zu bringen, um höchstes Niveau zu erreichen, oder versuchen, eine theoretische Konzeption von Performance auszuarbeiten (ein Begriff, der im Französischen eng mit der Bedeutung von höchster Meisterschaft verbunden ist, damit, an seine eigenen Grenzen zu gehen). Eine jede Szene erfordert vom Künstler/der Künstlerin intensive und beharrliche Arbeit, denn nur so gelangt man zu einem Blick auf sich selbst ebenso wie zu einer Integration der Publikumswahrnehmung.

VÉRONIQUE DOISNEAU unterrichtet seit 2006 an der Ballettschule der Pariser Oper, nachdem sie von 1981 bis 2005 Mitglied des dortigen Ballettensembles war. Sie war Gegenstand und einzige Darstellerin von Jérôme Bels Tanzstück *Véronique Doisneau*, das 2004 an der Pariser Oper uraufgeführt wurde.

Alexandra Pirici

Wenn Performance-Arbeiten nun wieder stärker in Kontexten präsent sind, die sich ansonsten eher auf statische Ausstellungsformen konzentrieren, hängt das sicherlich damit zusammen, dass in einer postindustriellen Wohlstandsgesellschaft die Aufmerksamkeitsökonomie sowie die Wertschätzung von Ereignis und Erlebnis an Bedeutung gewonnen haben. Manche kritische Stimmen meinen, „immaterielle“ Werke und „immaterielle Arbeit“ passen ganz und gar in unsere heutige neoliberale, nekrokapitalistische Welt. Ich sehe das ein wenig anders: Neue Kraftzentren – neue, große, spektakuläre Museumsgebäude, Aufträge, aufstrebende Sammlungen, Auktionserlöse, Dependancen des Guggenheim Museum oder des Louvre oder riesige, von Stararchitekten entworfene Fußballstadien – zeugen nicht nur von einer Event-Ökonomie, die sich auf „immaterielle“ Arbeit stützt, sondern auch von der unaufhörlichen Expansion des harten Kerns unserer materiellen Kultur. „Immateriellen“ Arbeiten ist daher ein wichtiges subversives Potenzial eigen. Denn sie können etablierte Hierarchien, traditionelle Formate und Wertesysteme in Frage stellen.

Vielleicht bringt es mehr, sich an La Ribot zu orientieren, die in den 1990er Jahren ihre Performances als „Objekte“ an befreundete Sammler verkaufte, statt einfach jene Tradition der Performance in den bildenden Künsten fortzuschreiben, die versucht, den Kunstmarkt zu unterminieren, indem sie sich des Körpers als billigem Produktionsmittel bedient und Performance als authentisches, einmalig stattfindendes, unwiederholbares und nicht sammelbares Ereignis begreift. Sicher, mit dieser Einstellung sind viele großartige Werke entstanden, aber der Kunstmarkt hat es unbeschadet überstanden. Um über die Runden zu kommen, gingen viele Performance-Künstler letztlich dazu über, materielle Überreste oder Dokumentationen ihrer immateriellen Arbeiten zu verkaufen. Mit anderen Worten: Ich bin der Überzeugung,

dass es momentan die interessantere Herausforderung ist (für Künstler, Institutionen und Sammler), performative Arbeiten selbst in Umlauf zu bringen. Das heißt, immaterielle Arbeiten zu verkaufen, zu sammeln, zu bewahren, zu aktualisieren, aber auch, ausstellenden Künstlern und Performern bzw. den bei immateriellen Arbeiten eingesetzten Mitwirkenden (anständige) Honorare zu zahlen. Damit wäre auch eine Neuausrichtung der ökonomischen Verhältnisse am Kunstmarkt verbunden – hin zu einem faireren und ethisch vertretbaren Arrangement. Diese Frage ist von entscheidender Bedeutung, denn die Produktivität und Kreativität der Künstler und all ihre ästhetischen oder politischen Anliegen sind letztlich davon abhängig, dass sie für Miete, Essen und Krankenversicherung aufkommen können. Andererseits denke ich, dass der Kunstbetrieb in seiner unaufhörlichen Suche nach dem Neuen (auch wenn dies, in den meisten Fällen, nach der oben beschriebenen Logik geschieht), die Kunst aufgeschlossener und offener für verschiedene hybride Präsentationsformen macht. Aber um das Spektrum an Möglichkeiten hinsichtlich Display, emotionalem Gehalt und Wirkung zu verschieben und zu verlagern, genügt es nicht, performative Arbeiten einfach aus einem Theaterkontext zu nehmen und in den Ausstellungskontext zu verpflanzen. Diese Arbeiten müssen sich mit den Ritualen, den Traditionen und den Codierungen des Raums auseinandersetzen, in dem sie stattfinden. Sie müssen mit diesen Faktoren spielen. (Auch die Dauer der Performances ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung, wie auch der notwendigerweise höhere Zeitaufwand.) Kunstinstitutionen müssen die materiellen Bedingungen verstehen, die „immaterielle“ Arbeiten für ihre Realisierung brauchen – angefangen mit vernünftigen Budgets über Formate, die Raumtemperatur bis hin zur Verfügbarkeit von Toiletten etc.

Und was die unmittelbare Begegnung mit echten Menschen als künstlerisches Material angeht: Ich bin schon der Meinung, dass es zu einer potenziell anderen und zwiespältigen Erfahrung führt, sich selbst als emphatische Maschine zu begreifen. Durch die lebendigen Körper/die Live-Präsenz der „Subjekt-Objekte“, denen man begegnet, dürfte es schwerfallen, jegliche Identifikation zu verweigern. Etwas, das in Ausstellungen sonst Standard ist. Ich denke, es liegt auch eine Menge Potenzial darin, über das „intelligente Material“ nachzudenken, das ein menschlicher Körper im Sinne von verkörperter Information darstellt, ebenso wie über die Beziehung, in der dieser Körper zu den aktuell sich entfaltenden Abstraktionsprozessen steht (Big Data, Muster in der Lebensführung, algorithmisches Regierungshandeln) – wenn man ihn in einem Spannungsverhältnis oder im Gleichklang mit anderen Aspekten der Materialität, mit Displays, Dynamiken und impliziten Strategien sieht. Die Frage nach der Delegation einer Performance stellt sich bei jedem Werk entsprechend seiner Besonderheiten neu. Man kann darüber nur im jeweils spezifischen Kontext diskutieren. Im Theater oder im Film war das Delegieren stets die Norm: Darsteller interpretieren die Anweisungen, die ihnen jemand anders gibt. Und was das Finanzielle angeht, kann ich behaupten, dass nicht selten die Arbeit der Aufführenden – was die Honorarsätze angeht – besser vergütet wird als die des Künstlers oder der Künstlerin. Aber das ist eine andere Diskussion.

ALEXANDRA PIRICI arbeitet in verschiedenen Disziplinen, von der Choreografie über die bildenden Künste bis hin zur Musik. 2013 repräsentierte sie gemeinsam mit dem Tänzer Manuel Pelmuş und dem Stück *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* Rumänien auf der Venedig Biennale.

Larisa Crunțeanu

Wie die meisten Mitwirkenden der Performance *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale* von Alexandra Pirici und Manuel Pelmuş, die 2013 im Rumänischen Pavillon auf der Biennale von Venedig zu sehen war, habe ich weder Tanz noch Schauspiel studiert. Tatsächlich war ich wohl eine der wenigen bildenden Künstler/innen, die an diesem Projekt beteiligt waren.

Mit der Performance im Rumänischen Pavillon sollte ich eigentlich im September 2013 beginnen, musste sie aber auf Oktober verschieben. So war ich also die Letzte, die zu dieser „rumänischen Truppe“ von 21 Performern/innen stieß. Die Performer/innen, die vor mir angekommen waren, hatten – gemeinsam in der Gruppe – schon geprobt und Szenen zu Schlüsselmomenten in der Geschichte der Biennale nachgestellt. Jede Szene wurde zunächst vorgestellt: Titel des Werks, Name des Künstlers/der Künstlerin, das Jahr, in dem es ausgestellt war, und eine kurze Erläuterung zu Medium und Kontext. Dann illustrierten wir es durch unsere Bewegungen, durch das Einnehmen einer Pose, indem wir eine Stelle aus dem Werk sangen oder aufsaßen.

Die Arbeit erforderte zwei unterschiedliche Gedächtnisleistungen – oder besser, zwei unterschiedliche Arten von Wissen: (1) abstraktes Wissen über die Abfolge der Momente, die zugehörigen Informationen sowie die schwer auszusprechenden Namen. Und (2) körperliches Wissen, eine weniger artikulierte Form des Wissens, bei der es um die Organisation der Bewegungen und die Position des eigenen Körpers im Raum ging.

Adam Linder

1. Fakt ist, dass wir unser Ding eine ganze Weile im Dunkeln gemacht haben ... im Moment fühlt es sich gut an, sich einfach zum Rahmen zu bekennen. Und sich nach denen umzuschauen, die das Gefühl haben, wir dächten über ihn nach.
2. Einen Körper zu haben, hätte Anlass zur Reflexion sein können und Luxus schlechthin. Doch am Ende ist es anders gekommen. Rhythmus hilft, darüber hinwegzutrusten.
3. *Immaterialität* reicht als Argument schlicht nicht aus – wir nutzen alle unser Macbook Pro, um, was immer wir machen, in einen bestimmten Raum zu bringen.
4. Vereinfachte Unbestimmtheit à la United Colors of Benetton wird am Ende einer Virtuosität weichen, wie man sie von Prada-Produkten in den Billigläden der Canal Street kennt. Video gibt es in HD, aber müssen Performances wirklich analog bleiben?

Monika Gintersdorfer/Knut Klauen

In unseren Arbeiten wechseln wir häufig die Kontexte, in denen wir auftreten. Entscheidend ist, in welchem Land, in welcher Stadt wir performen und welcher künstlerischen Disziplin wir dort zugeordnet werden. Diese Zuordnung wird manchmal von uns selbst und häufig durch die einladende Institution vorgenommen: Oft spielen wir in Theatern, manchmal im öffentlichen Raum, ab und zu in Galerien oder Museen oder in einem Nachtclub. Jeder dieser Orte hat etwas mit der künstlerischen Qualifikation der einzelnen Gruppenmitglieder zu tun.

Unser deutsch-ivorisches Stammteam besteht aus einem Schauspieler und einer Regisseurin, drei Tänzern/Sängern und einem bildenden Künstler, dazu kommen Gäste aus weiteren Disziplinen und Nationen. Deswegen gibt es immer mindestens einen im Team, der die Strukturen der jeweiligen künstlerischen Disziplin von innen kennt, und immer mehrere, die von außen dazu kommen – genauso verhält es sich mit den Orten. In Abidjan, Kinshasa oder Kigali sind die deutschen Darsteller/innen die „exotischen“ Gäste, in Europa dreht sich das Verhältnis um, in Frankreich sind die ivorischen Performer die „Muttersprachler“, in den Niederlanden wird das deutsch-französische Übersetzungssystem auf Englisch umgestellt.

Für die ivorischen Showbiz-Stars beispielsweise ist es befreiend, in deutschen Theatern aufzutreten, weil sie vollkommen unabhängig von der öffentlichen Meinung ihres Heimatlandes agieren und ihre Redefreiheit gerade in politischen Fragen voll ausschöpfen können. „Die Bühne ist mein Wald“ sagt Franck Edmond Yao und meint damit, dass er sich im alltäglichen Leben sehr viel limitierter fühlt als auf der Bühne; die Erwartungen der Familie, die Normen der ivorischen Gesellschaft und

Während der Proben mit Alexandra und Manuel meinte ich, alles verstanden zu haben, was es über ihre Arbeit zu wissen gab. Später machten mich die anderen Performer/innen dann aber immer wieder auf neue Aspekte aufmerksam, die mir bis dahin offensichtlich entgangen waren. Durch die Wiederholungen und die Situation, dauernd präsent zu sein, hatten sie eine Art interner Expertise entwickelt, die die Arbeit nuancierter und reicher machte. Es gab jede Menge Kniffe und Regeln: wie wir uns für die Auftritte anzogen, für den dauernden Wechsel zwischen Ausdauerleistung und Stillstehen, wie viel Make-up gerade noch akzeptabel war, ob es okay war, Augenkontakt aufzunehmen, ob und wie man lächeln sollte. Noch eine Form des Wissens: (3) soziales Wissen, mit all den impliziten Bedeutungen, lebendig und flüchtig.

Während einer dieser Szenen gab es einen Moment, in dem mich meine Kollegen/innen tragen sollten. Ich lag mit dem Gesicht nach unten und meine ausgestreckten Arme bildeten einen Kreis. Eine der Zuschauerinnen interpretierte den Raum zwischen meinen Armen als eine Art Kapsel, in die man sich hineinbegeben konnte, und so schloss sie die Augen und lehnte sich hinein, ganz nah vor mein Gesicht. Für etwa 30 Sekunden hielt ich still. Wir schauten uns in die Augen. Dann nahm ich meine Arme auseinander und führte sie erneut zusammen, um wieder einen Kreis zu bilden, dieses Mal aber, ohne sie mit hineinzunehmen. Ich wollte sie wissen lassen, dass ich mir unserer Verbindung bewusst war, dass sie nun

aber vorbei war und ich wieder zu meiner Arbeit zurückkehrte. Die Situation war am Ende dieses Tages Anlass zu heftigen Diskussionen. Ein Kollege meinte, es sei ein Fehler gewesen, ihr so viel Aufmerksamkeit zu widmen: „Wenn du siehst, dass die Besucher zu nahekommen, brichst du die Arbeit ab!“ Ich erwiderte, dass ich tun könne, was ich wolle, solange es nicht den Anweisungen widerspricht.

An den folgenden Tagen spielte ich verschiedene Möglichkeiten durch, wie ich auch hätte reagieren können. Ich hätte in derselben Position verharren können, bis sie gegangen wäre. Ich hätte meine Augen schließen und noch näher an ihr Gesicht heranrücken können. Ich hätte „das Werk abbrechen“ und sie mit geschlossenen Augen und in dem Glauben, sie befinde sich noch im Kreis meiner Arme, zurücklassen können. Sicher ist nur, dass ich mich heute, zwei Jahre später, nicht mehr daran erinnere, welchen Moment wir damals eigentlich gerade nachstellten. Ich erinnere mich vage an das Gefühl, auf vier Armpaaren getragen zu werden. Ganz deutlich aber kann ich mich an das Gesicht und den Ausdruck der Frau erinnern, die in diesen Raum eingedrungen war, den meine ausgestreckten Arme gebildet hatten.

LARISA CRUNȚEANU ist bildende Künstlerin und Kuratorin von Atelier 35, einem Projektraum in Bukarest. Momentan forscht sie im Rahmen ihrer Doktorarbeit über das Prinzip der Kollaboration in der zeitgenössischen rumänischen Kunst.

5. David Levine meint, die Schauspielerei sei eine antiquierte Technologie der Repräsentation, aber eine neue Technologie der künstlichen Intelligenz.
6. Sarah Michelson ließ die Zuschauer, die ihre 2014 im Whitney Museum gezeigte Performance vorzeitig verlassen wollten, die Hände heben. Anschließend wurden sie über die Bühne hinausgeführt. Die Freiheit der Ausstellung trifft auf die Teilhabe des Theaters.
7. Ohne Kostüm auftretende Performer sind eine Marotte, die man einfach nicht loswird. Ewiges Kalorienzählen für eine Authentizität, die ohnehin passé ist.
8. Der Begriff *interdisziplinär* ist eine Mogelpackung. Es ist wie beim Flirten: Wird man ihm gewahr, kann es nicht mehr klappen.
9. Performance ist eine Dienstleistung. Sie kümmert sich um die Situation, das ist ihr Auftrag.

10. Ein Körper ist der exemplarische Fall eines nicht-linearen Archivs. Performances zu sammeln, wirkt darum wie ein Schritt zurück.



ADAM LINDERS choreografische Arbeit wurde in Auftrag gegeben, präsentiert und angeworben unter anderem vom HAU Hebbel am Ufer, Berlin, Institute of Contemporary Art, London, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museum of Modern Art, Warschau, American Realness, NYC, Kampnagel, Hamburg und Frieze LIVE, London.

die repressiven Bestimmungen gegenüber Migranten in Europa setzen ihm weit mehr zu als die künstlerischen Anforderungen als Performer, ob nun in einer Galerie oder in einem Theater. „Im Moment des Auftritts bin ich frei, ich kann mich mit allem verbinden und in mir verbindet sich alles, ich bin frei, hellwach, intuitiv, dann gehe ich zurück in mein Leben, das determiniert ist, das unfrei ist.“

In ungeschützten Auftrittskontexten aber melden sich die Repressionen und demütigenden Situationen des Alltagslebens wieder zurück: Das konzentriert und meist respektvoll zuhörende und zuschauende Publikum in deutschen Theaterräumen ist Franck lieber als nicht-kalkulierbare Passanten oder Anwohner bei Auftritten, die wir auf der Straße, zum Beispiel in Hamburg-Wilhelmsburg oder in Paris-Évry, gemacht haben. Gerade in den Pariser Banlieues kommt Franck sich wie ein Verräter vor, wenn er dort mit unserer Gruppe performt. Er gehört doch eigentlich zu denen, die vom französischen Staat in den Sozialbauten der Banlieues untergebracht werden, und jetzt taucht er dort mit den weißen Kulturschaffenden auf, die in diese Räume performativ eindringen. Selbst wenn es um Analyse, Politisierung, Empathie und Kontaktaufnahme geht, empfindet er die Performances als Fremdkörper in der eigenen Umgebung. In Wilhelmsburg löste das Desinteresse einiger Vorbeigehender bei ihm tiefe Beschämung aus: Wozu performen, wenn die Aufmerksamkeit fehlt?

Die Performer Hauke Heumann und Gotta Depri dagegen halten die Performance in ähnlichen Kontexten länger aus, auch wenn die Reaktionen zunächst fehlen, aggressiv oder kaum deutbar sind. Für Franck ist das Kämpfen um Aufmerksamkeit in Ordnung, wenn der

Kampf zu gewinnen ist, etwa bei einem frei flottierenden Publikum, das zwischen gleichzeitig stattfindenden Performances im Foyer, in den Fluren und auf den Bühnen eines Theaters wählen kann oder in einer Galerie oder einem Museum, wo das Publikum jederzeit in einen anderen Raum weitergehen kann. In diesen Situationen gibt es eine direkte Wechselwirkung – „Je besser ich performe, desto länger bleiben die Zuschauer/innen“ –, während im öffentlichen Raum mehr unkontrollierbare Kategorien zum Tragen kommen. Als Showbiz-Star in der Elfenbeinküste kennt er Konkurrenzsituationen und das Kämpfen ums Publikum, aber nicht die unsichtbare oder nicht als Kunst wahrnehmbare Performance, die sich von den realen Aktionen in der Umgebung nicht klar absetzt.

In unserer Gruppe, die aus individuell starken Performer/innen mit eigenen Ausdrucksmitteln besteht, ist es schwierig, niederschwellige und langanhaltende Performances zu veranstalten. Die Einzelnen besitzen recht unterschiedliche Fähigkeiten und sind deswegen nur bedingt austauschbar. Wenn einer müde wird, kann er ersetzt werden durch jemanden, der aber nicht das Gleiche tun wird, sondern die Performance sofort verändert. So können performative Verkettungen entstehen, in denen die Übernahme und Weiterführung zum entscheidenden Element wird.

Die Regisseurin MONIKA GINTERSDORFER und der bildende Künstler KNUT KLASSEN arbeiten seit 2005 mit einem Team von Tänzern, Sängern, Schauspielern und manchmal auch Rechtsexperten aus Deutschland und von der Elfenbeinküste zusammen an Tanz-, Theater- und Filmprojekten.



Jodi Dean

Immer wieder haben Sie in Ihren Arbeiten zur politischen Theorie Brüche und Widersprüche in unserem gegenwärtigen Verständnis von Partizipation hervorgehoben. Folgt man Ihrem Konzept des „kommunikativen Kapitalismus“, dann haben unsere Worte nicht so viel Gewicht, wie wir glauben. Wo liegt das Problem – in den Kanälen, über die wir kommunizieren? In den Formen, die unsere Kommunikation annimmt? Oder aber in der gegenwärtigen Verfassung von Politik und Diskurs?

über kommunikativen Kapitalismus

JODI DEAN: Der „kommunikative Kapitalismus“ ist ein Konzept, mit dem sich die Auswirkungen vernetzter Medien auf die Politik theoretisch erfassen lassen: die Eliminierung der Spielräume für Kritik, die Umformatierung politischen Handelns und politischer Ausdrucksformen in ökonomische Aktivitäten. Der Begriff kommunikativer Kapitalismus bezeichnet die Annäherung von Kapitalismus und Demokratie in vernetzten und durch vernetzte Medien. Demokratische Werte materialisieren sich in den Technologien vernetzter Kommunikation. In der Ausweitung, Intensivierung und den wechselseitigen Verbindungen globaler, personalisierter Medien werden die Ideale von Gleichstellung, Zugänglichkeit und Teilhabe Wirklichkeit.

Wie aber sieht diese Verwirklichung demokratischer Ideale im Raum der vernetzten Medien konkret aus? Gleichstellung meint hier die Gleichstellung aller Äußerungen und Beiträge. Keine Meinung ist mehr wert als irgendeine andere (jede zählt – als Kommentar auf einem Blog, als Like oder Tweet). Jede trägt etwas zum Strom der Kommunikation bei. Es kommt nicht darauf an, ob ein Beitrag nicht zu Ende gedacht oder gar eine Lüge ist. Von Belang ist nur, dass überhaupt etwas gesagt, dass ein Kommentar eingestellt, dass ein Post favorisiert oder weitergepostet wurde. Kritik und Zustimmung werden ununterscheidbar, und der Spruch „Es gibt keine schlechte Publicity“ wird zum Charakteristikum jeglicher medialer Interaktion – getreu dem Motto: Immerhin hat es überhaupt jemand zur Kenntnis genommen. Im Zuge dieser kommunikativen Gleichwertigkeit aller Äußerungen ersetzt Quantität die Qualität. Die Kanäle, über die wir kommunizieren, belohnen die Masse: Sie machen uns durch unser eigenes Handeln glauben, dass mehr mehr sei, dass man Wert an Popularität messen könne. Kommunikative Interaktion strukturiert sich nach der Dynamik und den Eigenschaften von Märkten.

Der Versuch, das Ideal der Inklusivität in vernetzten Medien zu verwirklichen, führt zu steter Ausdehnung: Vergrößerung der Gruppe, der Reichweite, des Austausches. Auch hier gilt: Je mehr, desto besser. Ein solches, auf Inklusion zielendes Wachstum verändert unsere Kommunikation. Niemand hat die Zeit, die Meinungsäußerungen aller anderen zu lesen. Niemand hat die Zeit, alles zu kommentieren, was über die verschiedenen Social-Media-Kanäle geteilt wird. Kurz und prägnant gilt inzwischen mehr als lang und ausführlich. Genuin digitale Formate wie Blogposts oder Tweets werden zum Standard für immer mehr Kommunikationsformen, von den im Rückgang begriffenen Zeitungen bis hin zu längeren Textformaten. Dieser Effekt greift inzwischen auch auf die persönliche Interaktion in Gruppen über. Organisatoren ist inzwischen eher daran gelegen, die Meinung eines jeden Teilnehmers zu hören, als auf längere, tiefgehende Vorträge oder Statements zu setzen. Auf dem Feld der Kommunikation führt die auf Inklusion zielende Ausweitung zu einer Verkürzung der Einzelbeiträge. Die Unmittelbarkeit des Bildes erscheint – auch wenn sein Kontext unklar bleibt – attraktiver als das Wort. Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.

Das Prinzip der Teilhabe ist für den Content verantwortlich, der im kommunikativen Kapitalismus zirkuliert. Stets und mit Nachdruck wird man dazu aufgefordert, etwas zu schaffen, sich auszudrücken, Feedback zu geben, zu teilen. Im Namen einer gemeinschaftlichen Produktion und des demokratischen Engagements, so sagt man uns, böten sich neue Gelegenheiten zum Mitmachen, Gelegenheiten, sich einzubringen. Und doch geht zunehmende Partizipation in Kommunikationsnetzwerken einher mit zunehmender Ungleichheit in diesen Netzwerken. Es gibt, so könnte man sagen, einen beachtlichen Unterschied im Hinblick auf den jeweiligen Wert in Netzwerken. In Populärmedien wird dieser Gedanke gerne als 80/20-Prinzip beschrieben: Wenige haben viel, während die meisten wenig haben (egal, ob nun Einfluss, Aufmerksamkeit, Geld oder etwas anderes). Auch im kommunikativen Kapitalismus handelt es sich um ein gängiges Phänomen: Im Internet gibt es eine Handvoll gigantischer Netzwerkknoten und unzählige Millionen kleiner Websites; auf Twitter haben ein paar Megastars Dutzende Millionen Follower, die meisten aber weniger als hundert; es werden viele Romane geschrieben, aber nur wenige werden zu Bestsellern; die meisten Kunstwerke bleiben unbekannt, einige werden weltberühmt. Das Drängen des kommunikativen Kapitalismus auf Teilhabe schafft einen Bereich, in dem immer mehr Menschen etwas beitragen, aber immer weniger davon profitieren. Es werden nicht nur bezahlte Stellen eingespart (etwa bei Journalisten, Fotografen oder Filmemachern). Zunehmend sind die Menschen bereit, schon für die bloße Aussicht zu arbeiten, irgendwann in der Zukunft vielleicht einmal bezahlt zu werden. In den meisten Fällen aber wird das nie geschehen. Die Erweiterung des Feldes endet schließlich beim „Einzigen“.

Kurzum: Kommunikation im kommunikativen Kapitalismus verknüpft die kommunikative Gleichheit jedweder Äußerung mit einer Ungleichheit im Hinblick auf ihren Wert im Netzwerk. Nicht nur, dass der Raum für Kritik durch die Menge der in Umlauf gebrachten Beiträge absorbiert wurde. Ungleichheit nimmt zu, dank der Steigerung der schieren Masse von Beiträgen und der Aufforderung, immer mehr beizutragen. Die Verwirklichung der demokratischen Ideale Gleichheit, Einbeziehung und Teilhabe aller in den vernetzten Medien untergräbt die Fähigkeit der Demokratie, das politisch Mögliche sichtbar zu machen und es zu verankern.

JODI DEAN ist Professorin für Politikwissenschaft an den Hobart and William Smith Colleges. Sie verfasste eine Reihe von Büchern und Artikeln, u. a. *Solidarity of Strangers* (1996), *Aliens in America* (1998), *Publicity's Secret* (2002), *Žižek's Politics* (2006), *Democracy and Other Neoliberal Fantasies* (2009), *Blog Theory* (2010), *The Communist Horizon* (2012) und *Crowds and Party* (2016).

Research Center for Proxy Politics

Boaz Levin und Vera Tollmann

Der Körper des Webs

Proteste im öffentlichen Raum sind in Spanien zu einer kostspieligen Angelegenheit geworden. Seit Juli 2015 drohen Demonstranten saftige Geldstrafen – die autoritäre Antwort auf vorherige Proteste gegen die Sparpolitik. Nach dem von der regierenden Volkspartei verabschiedeten Bürgerschutzgesetz, bekannt auch unter der Bezeichnung „Maulkorbgesetz“, haften Demonstranten mit bis zu 600.000 Euro, sollten sie vor dem Abgeordnetenhaus demonstrieren, eine Straße blockieren oder einen Platz besetzen. Das Gesetz ist der jüngste Versuch der Regierung, eine Protestwelle einzudämmen, die das Land seit 2011 erfasst hat, einem Jahr, in dem es auf der ganzen Welt zu Protesten kam und in dem Menschen versuchten, ihr Recht auf den öffentlichen Raum zu reklamieren. Auch wenn in Kommentaren immer wieder auf die Rolle hingewiesen wurde, die neue Technologien wie soziale Netzwerke oder Smartphones dabei spielten – sie vereinfachen die Organisation der Proteste –, war am Ende der gemeinsame Nenner doch eher der Kampf um den städtischen Raum, der so alt ist wie das politische Denken selbst. Nach Hannah Arendt bezeichnet der Begriff „Polis“ nicht einfach nur den Ort eines griechischen Stadtstaates, sondern meint auch den öffentlichen Bereich einer politischen Gemeinschaft. Polis ist „die Organisationsstruktur ihrer Bevölkerung, wie sie sich aus dem Miteinanderhandeln und -sprechen ergibt“.¹ Es passt also, dass die Demonstranten, kaum hatte die spanische Volkspartei ihr drakonisches Gesetz verabschiedet, geschwind nach einer Alternative suchten, um nach wie vor im öffentlichen Raum präsent sein zu können. Die Lösung war ein holografischer Protest – der erste seiner Art, wie die Medien sogleich konstatierten –, der technisch geschickt und kunstvoll vor die Tore des Abgeordnetenhauses in Madrid projiziert wurde.

Cristina Flesher Fominaya, eine der Sprecherinnen der Organisatoren, erklärte, wie die Aktion zustande kam: Via Crowdsourcing wurden Nachrichten und Audioaufnahmen online gesammelt und mit holografischen Außenaufnahmen synchronisiert, die in einer nahegelegenen Stadt aufgenommen wurden. Das so entstandene Bild wurde anschließend präzise an die Umgebung vor dem Abgeordnetenhaus angepasst und in einer Endlosschleife abgespielt.² Es scheint fast so, als wollten die Organisationen mit dieser Darstellung von Menschen in kühlem, bläulichem Ton, der an die Aufnahmen aus Überwachungskameras erinnert, an populäre Vorstellungen vom dystopisch-totalitären Staat anknüpfen. Durch die unbelebten Straßen geisterten – im Wortsinn – Spukgestalten und artikulierten die Sorgen all derer, die davon abgehalten worden waren, sich an diesem Ort zu versammeln. Statt im öffentlichen Raum zeigten sie in einem neuen Medium Präsenz. Ein Stellvertreterprotest, der eigentlich ganz gut ins Zeitalter der Stellvertreterpolitik passt; ein Proxy-Protest gegen Proxy-Politik.

Das Wort „Proxy“ geht auf lateinisch *procurator* zurück, eine Person, die eine andere vor Gericht vertritt. Heute wird der Begriff vor allem verwendet, um einen Server zu bezeichnen, der bei Anfragen von Clients zwischengeschaltet ist. Solche Server schaffen indirekte Verbindungen zu Netzwerken und bieten Nutzern damit ein höheres Maß an Anonymität. Proxy Server können allerdings auch eingerichtet werden, um das genaue Gegenteil zu erreichen: um den Datenverkehr zu überwachen. Proxy-Politik – von Hito Steyerl, Künstlerin, Autorin und Mitglied des Research Center for Proxy Politics (RCPP), als eine „Politik des Doubles und der Attrappe“³ definiert – zeichnet sich durch betrügerische Vereinbarungen, das Vorgaukeln von Souveränität und eine entleerte Autorität aus. Das Proxy-Konzept ist Sinnbild unseres postrepräsentativen, postdemokratischen Zeitalters, das zunehmend von Bot-Milizen, Marionettenstaaten, Ghost-writern und *communication relays* bevölkert wird. Entkörperlichung,

unsichtbare Politik und die zunehmende Unterordnung der Politik unter wirtschaftliche Interessen sind inzwischen Standard. Dennoch kann man Proxy-Politik als Symptom jener Krise verstehen, die das repräsentative Politikverständnis erfasst hat, und zugleich als eine Gegenstrategie, die darauf abzielt, sich mit den bestehenden Kontroll- und Sicherheitsmechanismen kritisch auseinanderzusetzen.

Doppelte Regierungsführung

In seinem Buch *Postdemokratie* argumentiert Colin Crouch, die Macht werde unter den aktuellen politischen Verhältnissen zunehmend Wirtschaftslobbyisten und Nichtregierungsorganisationen (NGOs) überlassen. Das hat zur Folge, dass „die Chancen schlecht [stehen] für egalitäre politische Projekte zur Umverteilung von Wohlstand und Macht sowie die Eindämmung des Einflusses mächtiger Interessengruppen.“⁴ In logischer Konsequenz zum erstarkten Neoliberalismus wird das Leitbild eines autonomen, handlungsfähigen politischen Subjekts durch die zunehmende Macht privilegierter Eliten zerstört; Eliten, die das Geflecht aus transnational operierenden Unternehmen, rechtsfreien Zonen, Verwaltungsbehörden, NGOs und verdeckter Einflussnahme dominieren. In ähnlicher Weise bezeichnet „Postdemokratie“ für Jacques Rancière das „Paradox [...]“, das unter dem Namen der Demokratie die konsensuelle Praxis der Auslöschung der Formen demokratischen Handelns geltend macht. Die Postdemokratie ist die [...] Demokratie, die die Erscheinung, die Verrechnung und den Streit des Volks liquidiert hat, reduzierbar also auf das alleinige Spiel der staatlichen Dispositive und der Bündelung von Energien und gesellschaftlichen Interessen.“⁵ Dieser Zustand basiert auf einer Ontologie der Verschleierung, in der Öffentlichkeit sich in eine Folge von Vernebelungsaktionen, Fehldeklarationen und Simulationen verwandelt – in erster Linie durch die Allgegenwart der Medien und die endlose Abfolge von Meinungsumfragen.

Der Politiktheoretiker Michael J. Glennon hat jüngst den Begriff des „double government“, der doppelten Regierungsführung, vorgeschlagen, um die aktuelle politische Situation in den USA zu beschreiben, einem Land, in dem die politische Macht aufgeteilt ist zwischen gewählten Regierungsvertretern und einem Netzwerk an Institutionen, die eine „verkappte Republik“ bilden.⁶ Dieses Phänomen lässt sich bis in die Zeit des Zweiten Weltkriegs und zur Unterzeichnung des National Security Act durch Präsident Truman im Jahre 1947 zurückverfolgen, ein Gesetz, durch das unter anderem die Central Intelligence Agency (CIA) ins Leben gerufen wurde. Seither haben die Vereinigten Staaten sich kontinuierlich auf ein System der „doppelten Regierungsführung“ zubewegt, in dem selbst der Präsident „kaum wirksame Kontrolle über die allgemeine Ausrichtung der nationalen Sicherheitspolitik der USA ausübt“⁷. Ähnlich verhält es sich, wenn im Hinblick auf Ägypten, den Jemen und Syrien von einem „deep state“, einem Staat im Staate, die Rede ist, um das Geflecht aus Polizei, Nachrichtendiensten, Politikern und organisiertem Verbrechen zu charakterisieren, das vermeintlich für Gewaltakte und verdeckte Machtausübung verantwortlich ist. Sicher, das Operieren im Geheimen ist garantiert genauso alt wie die Politik selbst, doch die Konjunktur, die es aktuell unter dem Deckmantel demokratischer Herrschaft erlebt, macht deutlich, dass die Geheimnisse der Regierenden, die *arcana imperii*, alles andere als unbekannt sind. Heutige Regierungen profitieren immens vom Geheimen.

Das Zeitalter der Proxy-Politik ist somit durch eine Verlagerung der Macht gekennzeichnet: sei es durch verdeckte Institutionen, ab-

gesprochene Gesetzgebung und verdeckte Haushaltsposten unter Einfluss des organisierten Verbrechens und der grauen Märkte oder, was nicht weniger besorgniserregend ist, durch groß angelegte Privatisierungskampagnen und das Erstarken internationaler Konzerne ermöglicht. Hannah Arendt hatte sich bereits 1971 in ihrer als Reaktion auf die Veröffentlichung der Pentagon-Papiere verfassten Schrift *Die Lüge in der Politik* darüber beklagt, dass ein Zeitalter angebrochen sei, in dem eine imageorientierte Politik – also die durchdachte Verwendung manipulativer Maßnahmen, der Selbsttäuschung und aalglatter Werbemethoden – zum zentralen Mittel des weltweiten politischen Handelns der USA geworden sei.⁸ Wenn solche Image-Produzenten regieren, sind die Institutionen der repräsentativen Demokratie dazu verdammt, zur bloßen Fassade zu verkommen. Ein aktuelles Beispiel ist der im Mai 2015 verabschiedete Beschluss des amerikanischen Abgeordnetenhauses, die massenhafte Überwachung durch die NSA zu beenden, der sein proklamiertes Ziel nicht wirklich erreichte: Er hielt „die Regierung zwar aus dem Geschäft des Datensammelns heraus, beschränkte aber keineswegs den Zugang der Regierung zu diesen Informationen. Die werden in der Hand privater Unternehmen liegen – mit einiger Sicherheit von Telekommunikationsunternehmen wie AT&T, Verizon oder Sprint.“⁹ Mit anderen Worten: Nach der vermeintlich erfolgreichen Reform durch die Regierung wird deutlich, dass die Flure der Macht einfach anderswo verlaufen, nämlich an der Schnittstelle zwischen Politik und Privatwirtschaft.¹⁰

Opazität für alle

Wie kann Proxy-Politik mehr sein als einfach nur ein Zustand, mehr als der Name eines politischen Regimes, das auf der Grundlage von Verbergen, Undurchsichtigkeit und Ködern arbeitet? Wie kann sie zugleich zu einem analogen Modus des Widerstands werden? Im Idealfall würde Proxy-Politik unzählige Formen des Sich-Entziehens umfassen – im technischen wie im metaphorischen Sinne. Instrumente dazu könnten ein VPN, ein sogenanntes „Virtual Private Network“, sein, ein Hologramm als Ersatz, ein Standardbild aus dem Bestand einer Bildagentur oder ein Double. Das Ergebnis wäre immer eine Form des Verbergens, der Umgehung, der listigen Täuschung. In gewisser Weise ist Proxy-Politik eine Antwort auf den „Terror des totalen Daseins“ (Hito Steyerl), wobei der zunehmend wirtschaftlich dominierten Präsenz eine von Lockvögeln oder Platzhaltern gedeckte Abwesenheit entgegengesetzt wird.¹¹ Damit verbindet sich die Hoffnung, dass solche Strategien gerade in einer Zeit wie der gegenwärtigen wirkungsvoll sein könnten, in der die Differenz zwischen realer Virtualität und virtueller Realität, zwischen dem Greifbaren und dem Digitalen, immer schwerer auszumachen ist. Zugleich wird immer offenkundiger, welcher massiven Kontrolle beide Sphären unterliegen – das World Wide Web durch seinen Aufbau und seine Protokolle, der öffentliche Raum durch die zunehmende Privatisierung.

Unter solchen Bedingungen ist eine wachsende Politisierung von Themen zu beobachten, die mit Abwesenheit und Präsenz zu tun haben, etwa Unsichtbarkeit, Opazität und Anonymität. Teilweise treten diese Themen an die Stelle der Politisierung von Zeit und Raum. „Wir erleben“, schreibt Alexander Galloway, „neue Auseinandersetzungen um Fragen wie Prävention, die Therapeutik des Körpers, Piraterie und Ansteckung, Informationserfassung und das Präsentmachen von Daten (durch Data Mining)“¹². Wenn die jüngsten Protestbewegungen sich weigern, klare Forderungen zu stellen, so hat man es nach Galloway hier mit einer Form des „black boxing“ zu tun, des Verlagerens ins Unzugängliche und Undurchsichtige: der bewusste Rückzug aus der politischen Repräsentation und dem kollektiven Aushandeln von Interessen. Die Präferenz gilt „Beziehungen, Mittlerpositionen und Verknüpfungen“¹³, wie Édouard Glissant es ausdrückt, allesamt Qualitäten, die mit der Funktion des Proxys assoziiert werden. Diese Form der Politisierung reklamiert ein „Recht auf Opazität“¹⁴, statt auf die uralte Forderung nach Transparenz zurückzugreifen. Für Glissant ist Opazität „die Kraft, die jede Gemeinschaft antreibt: das, was uns für immer zusammenführt und uns auf Dauer unterscheidbar macht“¹⁵. Opazität ermöglicht Anderssein.

Judith Butler hat darauf hingewiesen, dass Proteste im öffentlichen Raum „inzwischen nur noch politisch wirksam sind, solange und falls es eine visuelle und auditive Version der Ereignisse gibt,

die in Echtzeit verbreitet wird; die Medien berichten also nicht nur vom Schauplatz, sie sind Teil des Schauplatzes und des Geschehens. Tatsächlich *sind* die Medien der Schauplatz bzw. der Ort in seinen erweiterten, seinen audiovisuell reproduzierbaren Dimensionen.“¹⁶ Das Produzieren von Bildern ist für Protestierende und die Regierungen gleichermaßen zu einer Notwendigkeit geworden, zu einem wesentlichen Bestandteil heutiger Politik. Vor Kurzem haben Demonstranten in Paris während des Weltklimagipfels – den Aktivisten war es aufgrund des nach den Terroranschlägen vom 13. November verhängten Ausnahmezustands verwehrt, sich öffentlich zu versammeln – über 10.000 Paar Schuhe auf der Place de la République aufgestellt. In einer theatralischen Geste standen diese Schuhe für die Körper der Abwesenden ein. Bilder des Platzes fanden in den Medien weite Verbreitung – und machten einmal mehr deutlich, wie sehr Proteste inzwischen medial vermittelt werden: Es gibt ein Bedürfnis nach emotionalen Bildern, nicht aber unbedingt nach körperlicher Präsenz. Hologramme und Schuhe fungieren als Platzhalter, sie ermöglichen es Bildern, die für körperlich abwesende Menschen stehen, ein Zeichen des Widerstands zu kommunizieren.

Der Körper des Webs

In den letzten Jahren ist ein zunehmendes Interesse an einer Reteritorialisierung des Internets zu beobachten. Der Künstler Trevor Paglen oder Theoretiker wie Tung-Hui Hu und Keller Easterling haben die Materialität des Internets ins Bewusstsein gerufen: Datenverarbeitungszentren, Unterseekabel und Router, die ihrerseits von der Stromversorgung durch Wasserkraftwerke mit ihren Dämmen abhängen sowie von Bahnlinien und Telefonleitungen als Nachrichtenwege. Das Web, das bis vor kurzem vornehmlich mit Immaterialität, Virtualität und Ortlosigkeit assoziiert wurde – wie es in der populären Bezeichnung „Cyberspace“ zum Ausdruck kommt – hat ganz eindeutig einen Körper: eine wuchernde physische Infrastruktur, die einen immer größer werdenden ökologischen Fußabdruck hinterlässt. Bei der so harmlos klingenden „Cloud“ handelt es sich um nichts anderes als eine gewaltige PR-Masche dafür, digitale Daten zu zentralisieren und Software wie Hardware in eine undurchschaubare Black Box zu verwandeln. Während unsere Computer immer schlanker werden, wird die Cloud immer gewaltiger.

Die Politik der Körperlichkeit ist verflochten mit dem Körper des Webs. Und das Web wird, auch wenn es ein World Wide Web ist, durch nationale politische Vorgaben und geografische Realitäten beschränkt. Im Oktober 2015 protestierten Bürger in Thailand gegen den Plan der Militärregierung, den gesamten Internetverkehr zwischen Thailand und den internationalen Servern durch einen einzigen Zugangsknoten zu kanalisieren, um auf diese Weise Überwachung und Zensur durch den Staat zu perfektionieren. Das politische Vorhaben erhielt den Spitznamen „Die große thailändische Firewall“. Wie in Madrid war der Schauplatz der Proteste auf den Raum bezogen, auf den das neue Gesetz zugeschnitten war. Die Angriffe richteten sich gegen die Websites der Militärregierung, die durch Denial of Service Attacks für mehrere Stunden lahmgelegt werden konnten. Über die Online-Aktion wurde nicht nur auf den Seiten der Aktivisten, sondern auch in internationalen Medien berichtet. Allerdings fehlte es an Bildern von den Körpern all derer, die durch das Gesetz daran gehindert würden, Webseiten außerhalb Thailands anzusteuern – hätte die Regierung ihre Pläne für eine umfassendere Überwachung und Zensur umgesetzt. Mittlerweile hatte das Hackerkollektiv Anonymous der thailändischen Regierung den Cyberkrieg erklärt. Die Aktion #OpSingleGateway richtete sich gegen thailändische Polizeiserver und führt vor, wie verwundbar die virtuellen Institutionen des Staates in Wirklichkeit sind.



Stolz, Fleisch und Blut weiterzugeben

Wie aber kann man die aktuelle Beziehung zwischen dem Digitalen und dessen Außenseite zu fassen bekommen? Früher, als das Internet noch als Synonym für den Cyberspace verstanden wurde, galten beide als etwas eindeutig Abgesondertes, Unwirkliches. „Als virtueller Unort machte der Cyberspace das Internet“, schreibt die Medien-theoretikerin Wendy Chun, „zu sehr viel mehr als dem Netzwerk der Netzwerke: Es wurde ein Ort, an dem Dinge geschahen, an dem sich die Aktionen der Nutzer von ihren Körpern lösten, und an dem es unmöglich wurde, lokale Standards festzulegen. Damit befreite es Nutzer von ihren Standorten.“¹⁷ In den 1990er Jahren stellte man sich das Internet als ideales Terrain für all jene Pioniere vor, die Neuland erschließen wollten. Es war die Realisierung der kühnsten Science-Fiction-Fantasien, ein Ort, an dem Nutzer als mächtige Akteure handeln konnten, unsichtbar und frei von physischen Beschränkungen. Doch das Internet war, Chun macht das unmissverständlich klar, von vornherein als Überwachungstechnologie entwickelt worden: Es ist geografisch verwurzelt und überwacht mit Protokollen wie TCP/IP unaufhörlich seine Nutzer.

Inwiefern aber stellt Virtualität unsere Vorstellungen über den öffentlichen Raum und die Mobilisierung menschlicher Körper infrage? Wie wir gesehen haben, verbinden sich das Digitale und das Reale zu immer neuen Formen und Instrumenten und ältere Mythen lösen sich – ungeachtet der Tatsache, dass es der Spieleindustrie jüngst gelungen ist, frühere Visionen virtueller Realität technisch zu perfektionieren und zur Ware zu machen – langsam aber unaufhaltsam auf. Die alten Abgrenzungen zwischen dem menschlichen Körper im physischen Raum und der sogenannten Immaterialität der digitalen Sphäre werden aufgehoben. Versuche, die Auswirkungen dieser synthetischen Mensch-Bildschirm-Situation theoretisch zu fassen, warnen entweder vor dem damit verbundenen Niedergang des souveränen Subjekts oder sie machen in einer wechselseitigen Durchdringung von Mensch und Technik emanzipatorische Potenziale aus. Wie könnte nun also ein Proxy verschiedenen Modi und Morphologien des Körpers Raum geben – eines Körpers, der zugleich abwesend und eben doch präsent ist?

Während Donna Haraway und Rosi Braidotti versuchten und versuchten, das Subjekt, wie es im Verlauf des 20. Jahrhunderts konzipiert wurde, zu destabilisieren, indem sie Vorstellungen wie den Cyborg in den Blick nehmen und einen feministischen Posthumanismus entwerfen, könnte der Proxy im Gegenzug ein konkretes Subjekt in einer synthetischen Situation stabilisieren. Ist ein Proxy ein Technokörper? Besteht er überhaupt noch aus Fleisch und Blut? Könnte er, wie Haraway es sich für die Zukunft vorstellte, als das „abjekte Andere“ zu den reinlichen, effizienten Hightech-Körpern dienen, wie sie die Kultur unserer Zeit favorisiert? Oder wäre er, im Sinne Braidottis, eher ein nomadisches Instrument, das es den Menschen ermöglicht, zu posthumanen Subjekten zu werden? Braidotti warnt vor einer fatalen Sehnsucht – sei es nach einer humanistischen Vergangenheit, sei es nach dem Cyborg des Kalten Krieges –, und fordert stattdessen, die eigene Verwundbarkeit zu akzeptieren. Wir sollten stolz darauf sein, aus Fleisch und Blut zu sein. Ihre posthumane Theorie zielt darauf ab, neue Subjektivitäten zu formen und in Stellung zu bringen gegen den Humanismus der Moderne, den sie dafür kritisiert, sich an der Überlegenheit weißer Männer, einem normativen Eurozentrismus sowie einer imperialen Vergangenheit und ihren inhumanen Konsequenzen zu orientieren.

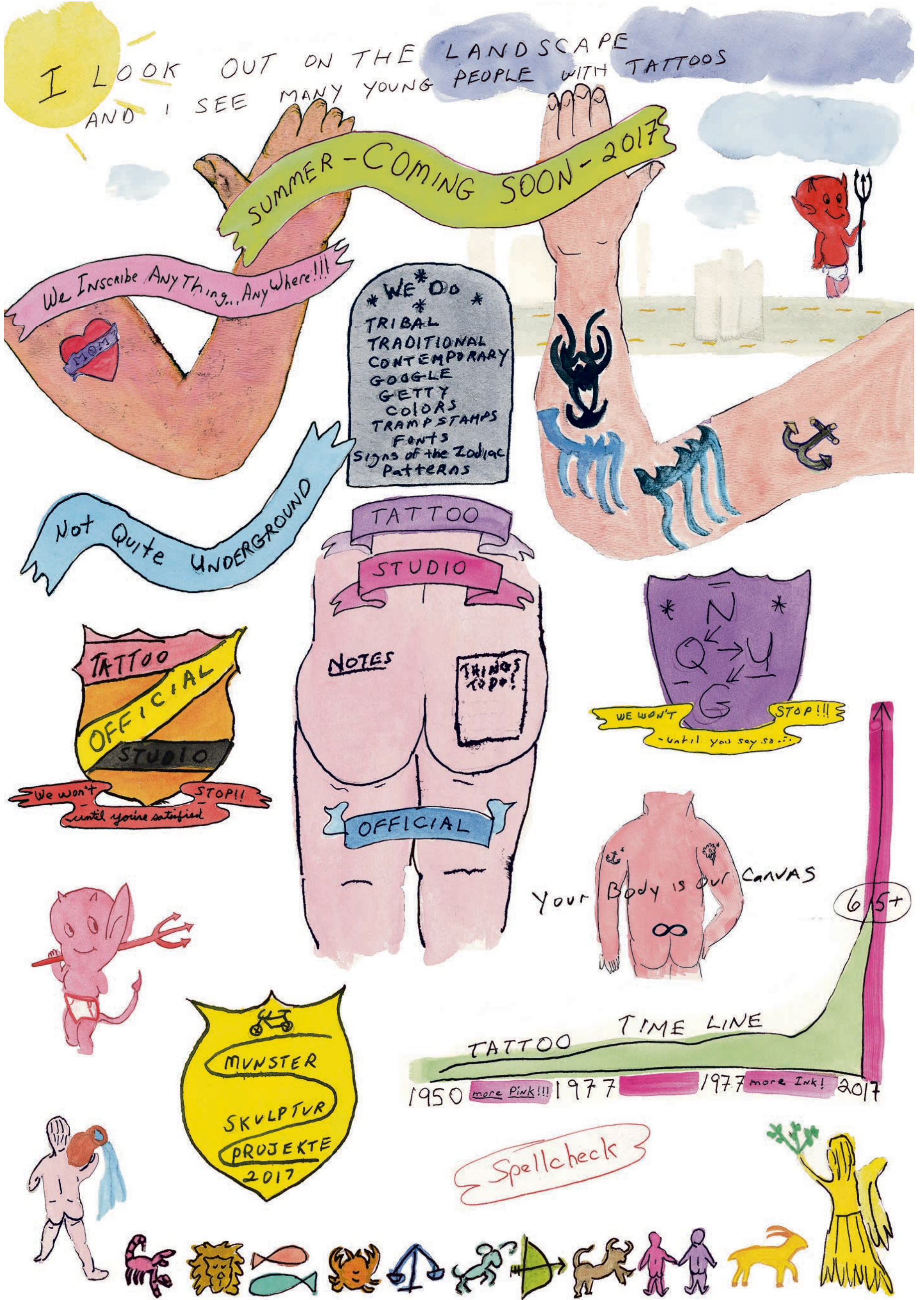
Proxys haben keine menschlichen Konturen, kein Gesicht und keine festgelegte Physiognomie, und so können sie sich mit unendlich vielen Individuen jeglicher Art verbinden. Im Unterschied zum Avatar als kreativ gestalteter Spielfigur in einer vernetzten Spielumgebung nehmen Proxys entweder transformative Form an oder eben gar keine. Proxys sind Gegenfiguren zur kapitalistischen Selbstoptimierung, ein opakes „Anderes“ im Sinne Glissants, das den westlichen Blick herausfordert. Proxys schaffen Fluchtwege aus einer schizophrenen Situation, die Körper verhindert oder darauf beschränkt, bloße Gefäße biotechnologischer Informationen zu sein. Proxys eröffnen einen Weg, sich als souveräne Körper neu, wenngleich flüchtig, in Beziehung zu setzen.

Dieser Text wurde von Boaz Levin und Vera Tollmann für das Research Center for Proxy Politics (RCPP) verfasst. Er hat sehr von den Gesprächen mit den Kollegen am RCPP, Hito Steyerl und Maximilian Schmoetzer, sowie den zahlreichen Gästen des Centers profitiert. Unser Dank gilt Zach Blas, Wendy Chun, Paul Feigelfeld, Oleksiy Radynski und Tiziana Terranova.

- 1 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 2002c (1958), S. 249f.
- 2 www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/cristina-flesher-fominaya-andrea-teti/spain%E2%80%99s-hologram-protests.
- 3 www.dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl.
- 4 Colin Crouch, *Postdemokratie*, Frankfurt/Main 2008, S. 11.
- 5 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/Main 2002, S. 111.
- 6 Michael J. Glennon, *National Security and Double Government*, New York 2015.
- 7 Ebenda, S. 7.
- 8 Hannah Arendt, „Die Lüge in der Politik“, in: Dies., *Wahrheit und Lüge in der Politik. Zwei Essays*, München 1972.
- 9 www.nytimes.com/2015/05/14/us/house-votes-to-end-nsas-bulk-phone-data-collection.html?ref=topics. Edward Snowden hat die Allianz der Geheimdienste von Australien, Kanada, Neuseeland, Großbritanniens und der USA als supranationale Organisation beschrieben, die sich über die Gesetze der beteiligten Länder hinwegsetzt. Aus den von ihm veröffentlichten NSA-Dokumenten geht hervor, dass diese sogenannten „Five Eyes“ kooperierten, um gegenseitig die jeweiligen Bürger auszuspähen, Informationen zu sammeln und untereinander auszutauschen, um so Gesetze, die das Ausspionieren der eigenen Bürger verbieten, zu umgehen.
- 10 Es gab auch verdeckte Beziehungen zwischen einigen Regierungen und Aktivisten: Die *New York Times* enthüllte 2000 in einem Artikel, dass die Belgrader Aktivistengruppe Otpor! finanzielle Unterstützung von mit der US-Regierung verbundenen Organisationen angenommen hatte, darunter das National Endowment for Democracy (NED), das International Republican Institute (IRI) und die U.S. Agency for International Development (USAID). Außerdem hatte die Gruppe Verbindungen zum privatwirtschaftlichen, global operierenden Informationsdienst Stratfor – auch bekannt als „Schatten-CIA“ –, was Fragen über die mögliche Rolle der Aktivisten in verdeckten Operationen der amerikanischen Außenpolitik aufwarf.
- 11 www.e-flux.com/journal/proxy-politics.
- 12 Alexander R. Galloway, *Black Box, Black Bloc*, Vortrag an der New Yorker New School, 12. April 2010.
- 13 Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Ann Arbor 1997, S. 185.
- 14 Ebenda, S. 189.
- 15 Ebenda, S. 194.
- 16 Judith Butler, *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, 2011, www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en.
- 17 Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, Cambridge, MA 2006, S. 37.



Das RESEARCH CENTER FOR PROXY POLITICS (RCPP) veranstaltet seit September 2014 und bis August 2017 an der Universität der Künste, Berlin, eine Reihe von Workshops zu folgenden Themen: die Politik digitaler Netzwerke, die politische Ökonomie von Cryptowährungen, die Genealogie des vernetzten Denkens, die Medialität physischer Landschaften, Strategien der Opazität.



Projekte Muenster Skulptur
2017 - 10.6.17
10.6.17



Herausgeber/Publisher
Skulptur Projekte Münster

Redakteure/Editors
John Beeson, Britta Peters

Koordination/Coordination
Dominikus Müller (*frieze d/e*)

Gestaltung/Graphic Design
Lehni-Trueb und/and Clemens Piontek

Bildbeiträge/Image Contributions
Samuel Nyholm und/and Michael Smith

Übersetzungen/Translations
Nicholas Grindell, Michael Müller

Korrektur/Proofreading
Kimberly Bradley (E), Carmen Eller (D)

Auflage/Edition
15.000

Druck/Printing
DZZ Druckzentrum Bern AG, Schweiz

AutorInnen/Authors
Claire Bishop, Larisa Crunțeanu,
Jodi Dean, Véronique Doisneau, Monika
Gintersdorfer/Knut Klaußen, Just in F.
Kennedy, Xavier Le Roy, Adam Linder,
Alexandra Pirici und/and Research Center
for Proxy Politics (Boaz Levin und/and
Vera Tollmann).

Out of Body ist die erste von insgesamt
drei Publikationen der Skulptur Projekte
Münster 2017, die *frieze d/e* beiliegen.
Im Herbst 2016 folgt *Out of Time* und im
Frühjahr 2017 *Out of Place*.

Out of Body is the first in a series of three
publications edited by Skulptur Projekte
Münster 2017 and distributed by *frieze d/e*.
It will be followed by *Out of Time* in autumn
2016 and *Out of Place* in spring 2017.

© Skulptur Projekte Münster 2017
und die Autoren und Künstler/and the
authors and artists.

Skulptur Projekte Münster
LWL-Museum für Kunst und Kultur
Domplatz 10, D – 48143 Münster
www.skulptur-projekte.de
mail@skulptur-projekte.de

Künstlerische Leitung/Artistic Director
Kasper König

Kuratorinnen/Curators
Britta Peters, Marianne Wagner

Projektleitung/Managing Director
Imke Itzen

Veranstalter/Host Institution
LWL-Museum für Kunst und Kultur,

Direktor/Director
Dr. Hermann Arnhold

Träger/Institutions

LWL
Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

STADT MÜNSTER

Hauptförderer/Main Sponsor

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Förderer/Sponsor

KUNST
STIFTUNG
NRW

PROVINZIAL
Stiftung LWL-Museum für Kunst und Kultur