

KUNSTFORUM International Nov.–Dez. 2019



ACT! Die entfesselte Performance



Recherchefoto des archiv performativ, 2010, Kaskoarchiv, Basel © Pascale Grau und archiv performativ. <http://www.kasko.ch/2012/>

Performancekunst im *archiv performativ*

von Pascale Grau

Die Performancekunst ist eine sich ständig verändernde, lebendige Kunstform, die heute von einigen eher als Methode denn als Gattung betrachtet wird. Die Überlieferung von Performancekunst ist mit dem Flüchtigen und Dynamischen als Herausforderung konfrontiert und die nach einer Performance übrigbleibenden oder in ihr entstehenden Artefakte tun sich schwer „gleichberechtigt“, wie andere künstlerische Artefakte, Einzug in museale Sammlungen oder Archive zu finden.

1. THEORIE: ZUM STAND DER DEBATTE

Die Debatte ob, wie und über welche Dokumente die Performancekunst tradiert werden soll, hat sich in den 1990er Jahren von der ontologischen Dimension der Ereignisrekonstruktion in eine phänomenologische Dimension der Wahrnehmung verlagert.

Entgegen dem Postulat von *Peggy Phelan* zeichnet sich die Performancekunst nicht mehr dadurch aus, dass sie *verschwindet*, sondern dadurch, was durch sie und ihre Dokumente *erscheint*.¹

Barbara Clausen stellt deshalb fest: „Der Umgang mit Performancekunst fängt nicht mit dem authentischen Erleben an und endet sogleich auch wieder, sondern ist entgegen seiner ontologischen Ursprungsmythen als fortlaufender Prozess eines

Wechselverhältnisses zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption zu verstehen.“²

In den Neunzigerjahren postulierte die Performance-theoretikerin *Amelia Jones*, dass das Performanceereignis die Fotografie benötigt, um das Ereignis überhaupt zu statuieren. Erst durch ihre Dokumente werde die Performance zu einem Werk, wobei hier offensichtlich das amerikanische Copyrightgesetz mitschwingt, welches ein Werk erst dann als Werk anerkennt, wenn eine „Kopie“ oder eine andere Form seiner Repräsentation vorhanden ist.³

In gewisser Weise vergleichbar, aber mit einem anderen Akzent betont die amerikanische Theoretikerin *Rebecca Schneider* den Zusammenhang zwischen dem Livemoment und seinen medialen „Relikten“. Dabei kann nach ihrer Auffassung die Performance selbst als eine Form von Dokument verstanden werden, weil und indem sie – am deutlichsten sichtbar in der Körperkunst – kulturelle Praktiken tradiert. Dem Dokument wiederum könne Performativität zugeschrieben werden, weil es nicht nur einfach einen sicheren, zu bewahrenden Wert darstellt, sondern Handlungen bewirkt.⁴

In dem Augenblick, in dem die Bedeutung von Performativität akzentuiert wird, ändert sich das Verständnis dessen, was es heißt, Performancekunst zu tradieren: Im Kontext der Performancekunst ist die Tradierung selbst als eine performative Praktik von Akteur*innen im Prozess der Gedächtnisbildung



Daria Gusberti, *Manifestation of Performance*, 2018, 30 Min. Performance, PANCH Symposium Archive des Ephemerem, Foto: Markus Gössi

zu verstehen. In diesem Sinne weisen *Sigrid Schade* und *Silke Wenk*, in Anlehnung an *Judith Butler*, daraufhin, dass Tradierung als performative Praxis auf Praktiken der Wiederholung basiert, die Verschiebungen oder Abweichungen vom Vorbild in sich tragen und deshalb als Weiterschreibung angesehen werden können.⁵

Das Performanceereignis benötigt die Fotografie, um das Ereignis überhaupt zu statuieren.

So betrachtet ist das (Performance-) Archiv konsequenterweise als eine Sammlung von medialen Weiterschreibungen zu verstehen. Dieses Verständnis hat Auswirkungen auf das Verhältnis von Performance und Dokument. *Barbara Büscher* stellt fest: „Die programmatische Spurlosigkeit, die lange Zeit als Charakteristikum von Performance und ihren subversiven Qualitäten angesehen wurde, ist in und durch die Archive der Künstler selbst in Frage gestellt. (...) Das Verhältnis zwischen Performance/Aufführung und dem, was zurückbleibt, kann nicht als eines zwischen Original und reproduzierbarem Dokument, sondern muss als mediale Transformation verstanden werden (...)“⁶

2. PRAXIS: DOKUMENTE UND ARTEFAKTE IM (PERFORMATIVEN) ARCHIV

Greift man den aktuellen Stand der Performance-debatte auf, heißt dies: Performancekunst tradiert sich über ihre Dokumente und Artefakte, die immer Weiterschreibungen sind und Weiterschreibungen auslösen. Dazu gehören die unterschiedlichsten Dokumente und Artefakte: Jene, die für die Vorbereitung einer Performance benutzt oder hergestellt werden, ebenso wie jene, die während einer Performance eingesetzt werden. Hinzu kommen Materialien und mediale Erzeugnisse, die während oder nach der Aufführung entstehen.

Um die Prozesshaftigkeit von Performancekunst und deren Dokumente adäquat zu erfassen, sind genaue Bezeichnungen unabdingbar. So muss beispielsweise eine audiovisuelle Aufzeichnung einer Live-Performance klar von einer Performance für die Kamera unterschieden werden. Ungenaue Bezeichnungen von Performance-Dokumenten vernebeln und/oder überschreiben das Performance-Konzept. Damit Weiterschreibung und Vermittlung fruchtbar werden können, ist darüber hinaus das Wissen über die Herkunft der Artefakte und deren Tradierungsqualitäten und -intensitäten unabdingbar.

Den verschiedenen Artefakt-Typen kommen für die Weiterschreibung der Performancekunst verschiedene Funktionen zu:⁷

- Für die Forschung sind ungeschnittene *Video-Aufzeichnungen* besonders interessant, weil sie zur zeitlichen Dimension, zu Bewegungen und Abläufen, zur akustischen, „atmosphärischen“ und räumlichen Situationen, sowie zu Publikumsreaktionen umfassende Informationen liefern können. Subjektive Videoaufzeichnungen sind als Interpretationen zu betrachten, die sich für die künstlerische Weiterschreibung eignen. Sie müssen mit den Performancekünstler*innen abgesprochen werden, um zu verhindern, dass sie eine Arbeit komplett überschreiben.
- Einzelne *Fotografien und Bilderreihen* enthalten, auch wenn sie subjektiv sind, ein spezifisches, visuelles Überlieferungspotenzial und stellen in Kombination mit anderen Artefakten wichtiges Material für die theoretische und künstlerische Weiterschreibung dar.
- *Augenzeugen-Statements* sollte generell mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden. Deren Audioaufzeichnung kann viele Details einer Performance, aber auch spezifische Rezeptionsweisen übermitteln. Zudem ist ihnen über die menschliche Stimme eine gewisse leibliche Dimension eigen.
- Bei *schriftlichen Zeugnissen* reicht das Spektrum von (objektiv) berichtenden bis hin zu (subjektiv) interpretierenden Texten. In jedem Fall sollte offengelegt werden, wer spricht.
- Der Artefakttyp *Objekt/Material oder Relikt* hat einen fluiden Charakter. In einer Performance verwendete Materialien oder Objekte stellen nicht automatisch ein Relikt dar, sondern werden erst später dazu gemacht, je nach Kontext oder Bedeutung, die die Akteur*innen ihnen zusprechen.

Jede Performance und jedes Performancegenre⁸ verlangt nach spezifischen Dokumentationsformen, die sich an den medialen Charakteristika der Performance orientieren. Eine visuell ausgerichtete Performance sollte demnach anders dokumentiert werden als eine akustisch ausgerichtete.

Erst das Vorhandensein einer Vielfalt von Artefakten impliziert auch eine Vielfalt der Stimmen bzw. der Blicke, die eine Annäherung an eine Performance steigert. Eine umfassende Dokumentenlage, die mehrere Artefakt-Typen einschließt und öffentlich zugänglich ist, bildet deshalb die Grundlage für die Weiterschreibung und die Repräsentation von Performancekunst. Sie ist die Quelle für eine weiterführende Co-Aussagenschaft, das heißt für Re-Enactments und Re-Performances und neue interagierende, künstlerische, kuratorische, wissenschaftliche sowie archivarische Nutzungen.

„PUBLIC ARCHIVE BECOMES ARCHIVE PUBLIC“

Trotz des herrschenden Performance-Hypes ist die Frage der Zugänglichkeit zu den Dokumenten und Artefakten von Performancekunst noch nicht gelöst. Sie ist jedoch für die Historisierung, die Forschung und die Ausstellungspraxis zentral. Leider fehlt oftmals auch das Wissen um die Standards, wie diese Dokumente beschrieben und aufgearbeitet werden können, damit sie den Anforderungen einer wissenschaftlichen, kuratorischen und künstlerischen Re-Lektüre genügen.

Bis heute besitzen die großen, zumeist staatlichen Archive und Kunstinstitutionen sowohl die Informations- als auch die Definitionsmacht und die Deutungshoheit über Formen und Formate der Dokumentation, die Aufbewahrung und Archivierung. Sie reglementieren damit die „Geschichtsschreibung“ und die zum Teil impliziten und expliziten Verfahren von Aus- und Einschluss. Das bedeutet, dass die Regulierung „archivwürdiger“ Materialien und die mit der späteren Zugänglich- und/oder Lesbarkeit (und Nachnutzung) verbundenen Restriktionen, im Falle der Performancekunst auch rückwirkend auf den Werkcharakter von Dokumenten einwirken können.

Aus dem Blickwinkel der Performancekunst stellen vor allem kleinere, nichtinstitutionelle Archive die klassische Informationsmacht der oben genannten Archive in Frage, indem sie auf andere Weise andere Geschichten erzählen. Diese nichtinstitutionellen Archive entstehen häufig aus spezifisch künstlerischen oder kuratorischen Projekten und präsentieren ein performatives Archiv-Verständnis, das sich auf *Michel Foucaults* Konzept des Archivs als eine Methode der ständigen Umschichtung sowie der Transformation bezieht und das die Konstruktion von Wissen und Aussagen durch die Akteur*innen mit denkt⁹. Ebenso orientieren sich die nichtinstitutionellen Archive an neueren Archivmodellen aus der Archivkunst, die mit dem Begriff der Nachnutzung (Re-use) arbeiten¹⁰.

Das Archiv wird heute nicht mehr räumlich vertikal, sondern zeitlich horizontal (d.h. demokratisch) und performativ gedacht. Das performative Archiv bietet Anlass zu Austausch, zu Partizipation und Kommunikation. Seit *John Langshaw Austins* Sprechakttheorie aus den 1960er Jahren ist spezifisches Sprechen als ein performativer Akt zu verstehen¹¹. Übertragen auf das Archivmaterial von Performancekunst kann dieses in einer Ausstellung oder durch künstlerische Verfahren bearbeitet und in *Co-Aussagenschaften* weitergeschrieben werden. Damit tritt nach *Panos Kuoros* die Gesellschaft an die Stelle der Institution: „Public archiv becomes archive public“¹². Dies ist der politische und machstrukturelle Aspekt, wie heute ein Archiv zu verstehen ist.

Gerade weil Performancekunst historisch geworden ist, gilt es bei ihrer Ausstellung und Archivierung diesen Diskurs zu berücksichtigen. Performancekunst

fordert, ja provoziert Handlungen, sie spricht vom Prozess und lädt zum Dialog ein. Hier liegt ihr bemerkenswertes Potential.

Wie das Symposium *Archive des Ephemerer*¹³ deutlich machte, sind Archive als Instrument, Medium und Praxis tief in der Performancekunst verankert. Institutionelle Archive sollten sich der Dynamik dieser Kunstform nicht verschließen. Performancekunst eignet sich archivierende Strategien und Archivmaterialien nicht nur an, um selbst erinnerbar zu werden, sondern um die Strukturen, den Wirkraum und die Machtstrategien des Archivs zu erweitern, von Innen heraus zu kritisieren oder auch insgesamt in Frage zu stellen. Ging es früher eher um die Frage, wie Performancekunst in den Kanon anerkannter Kunstformen aufgenommen werden kann, wird heute das Recht auf Zugang zu Archiven und Nachnutzung von Materialien eingefordert.

Performancekunst fordert,
ja provoziert Handlungen,
sie spricht vom Prozess und
lädt zum Dialog ein.

Performancekunst verpflichtet und lädt zugleich ein zum Recherchieren, Wiederbeleben und zur Neuinterpretation. Institutionen, die Performancekunst aufbewahren möchten, sollten sich der stetig wandelnden Anforderungslage bewusst und konzeptionell in der Lage sein, sich weiterzuentwickeln, ihre Richtlinien verändern und Schnittstellen zur Vernetzung bereitstellen. Durch Öffnung und Dialogbereitschaft können die Herausforderungen der Archivierung von Performancekunst ihre besondere Qualität entfalten. Dabei braucht es immer auch die Künstler*innen als gleichberechtigte Partner, die durch ihre künstlerische Praxis, sprich ihre performativen Artikulationen Performancekunst übersetzen und weiterschreiben.

PASCALE GRAU



ist Künstlerin, Kulturtheoretikerin MAS ZHdK und Kuratorin zahlreicher Performanceanlässe. Sie leitete das SNF-Forschungsprojekt *archiv performativ* am Institute for Cultural Studies in the Arts an der ZHdK Zürich, ist Vorstandsmitglied von PANCH und Co-Organisatorin des Symposiums *Archive des Ephemerer. Denken, Praktizieren, Vernetzen – eine Debatte zur Zugänglichkeit von Performancekunst in der Schweiz*. Sie lebt und arbeitet in Basel www.pascalegrau.ch

ANMERKUNGEN

- 1 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London 1993
- 2 Barbara Clausen, *After the Act: Die (Re)Produktion der Performancekunst*, in: Dies. (Hrsg.), *After the Act: Die (Re)Produktion der Performancekunst*, Nürnberg 2006, S.7/8
- 3 Amelia Jones, *Presence in Absentia: Experiencing Performance as Documentation* in: *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century* (Winter, 1997), pp. 11–18
- 4 Rebecca Schneider, *Performance Remains. Performance Research. 6.2 On Maps*, Dartington/UK 2001, S.100–108 digital (www.routledge.com)
- 5 Schade, Sigrid/Wenk, Silke, *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*, transcript Verlag, Bielefeld 2011, S.121–124
- 6 Barbara Büscher, *LOST & FOUND. Performance und die Medien ihres Archivs*, in: MAP – media | archive | performance, 1/2009, S.4, <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1> (letzter Zugriff am 3.5.2018)
- 7 Die Tradierungsqualitäten und Intensitäten wurden vom SNF-DoRe Forschungsprojekt *archiv performativ. Ein Modellkonzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst*, 2010–2012 am Institute for Cultural Studies in the Arts ZHdK Zürich (<http://archivperformativ.zhdk.ch>) oder auch durch das Forschungsprojekt *Verzeichnen. Archivprozesse der Aufführungskünste* [Barbara Büscher et al. In: <http://www.perfomap.de>] erarbeitet.
- 8 Handlungperformance, Langzeitperformance, Still-Life Performance, Lecture-Performance, performative Improvisation, dramaturgische Performance, site-specific Performance, performative Installation, Tableau Vivant, Performance für die Kamera, partizipative Performance, interaktive Performance, Sprechperformance, Tanzperformance, Aktion, Happening, Fluxus-Performance und mehr [<http://archivperformativ.zhdk.ch/index.php%3Fid=39375.html>]
- 9 Michel Foucault, *L'Archéologie de savoir*, Gallimard, Paris 1969
- 10 Heike Roms, *Das Ereignis als Evidenz, die Evidenz als Ereignis. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst*, in: MAP – media archive performance, 2/2010, <http://perfomap.de> (letzter Zugriff am 24.2.2011).
- 11 John Langshaw Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*, Stuttgart 1997
- 12 Kuoros, Panos/Karaba Elpida, *Archive Public, Performing Archives in Public Art. Topical Interpositions*, ii https://mmeden.wordpress.com/articles/01_01_11/ (Letzter Zugriff am 30.11.18), © Pascale Grau 2018
- 13 Das Symposium *Archive des Ephemerer. Denken, Praktizieren, Vernetzen – eine Debatte zur Zugänglichkeit von Performancekunst in der Schweiz* fand vom 1. bis 3. November 2018 im Kunstmuseum Bern statt. Es wurde von der Arbeitsgruppe Performative Archive (Performance Art Network Schweiz PANCH) konzipiert und durchgeführt, <https://wiki.panch.li/index.php?title=ArchivedesEphemerer> (Letzter Zugriff am 10.10.19)

oben: Artfakttypus für Performancearchive: Video – Relikte, Ansicht: archiv performative © Julia Wolf und archiv performativ 2011

unten: Artfakttypus für Performancearchive: Fotografie, Ansicht: archiv performative © Julia Wolf und archiv performativ 2011



Das Archiv wird heute nicht mehr räumlich vertikal, sondern zeitlich horizontal (d. h. demokratisch) und performativ gedacht.

