

Lost & Found

Performance und die Medien ihres Archivs

Barbara Büscher (Leipzig/Köln)

Eine bemerkenswerte Zahl von Ausstellungen und Aufführungen hat sich in den letzten Jahren mit der Vergegenwärtigung und Re-Vision der performativen Künste der 1960er und 1970er Jahre beschäftigt. Sie verweisen auf ein neu geschärftes Interesse an deren Geschichtlichkeit und fragen, wie man Zugang zu dieser Geschichte erhalten kann.

Das Interesse richtet sich auf die Anfänge der Performance Art seit Happening und Fluxus sowie deren Verbindung zum Postmodern Dance, wie sie die Arbeiten der Judson Dance Group und anderer Performer/Choreographen der 1960er Jahre repräsentieren. Es richtet sich ebenso auf das in der frühen Videokunst aufscheinende Verhältnis zu performativen Praktiken vor und mit der Kamera. Nicht nur die zeitliche Nähe der ersten Phase der Performance-Kunst zur Herausbildung der Videokunst verweist auf aktuell vergleichbare archivarische Anstrengungen. Sowohl die Geschichtsschreibung der Performance- wie die der Videokunst beschäftigen sich mit Ereignishaftigkeit, Aufführungs- und Präsentationsformen, mit der Auflösung des Werks in Prozesse sowie der Partizipation des Publikums. Sind Ausstellungen und Re-Enactments einerseits Ausdruck einer Institutionalisierung und Sicherung vergangener Ereignisse wie auch deren Verwertung auf dem Kunstmarkt [1], so sind sie gleichzeitig in ihrer gegenwärtigen Inszenierung und aktuellen Kontextualisierung neue Formen der Aneignung. Sie sind beweglicher Umgang mit den Archiven. Sie aktualisieren die Frage nach dem Charakter der Artefakte, auf die sich alte und neue Erzählungen zu und über die Geschichte der Performance beziehen, und thematisieren ihre Lesbarkeit in je neuen Zusammenhängen.

Performative Arbeit am Performance-Archiv

Was sind Dokumente und Aussagen, Spuren und mediale Artefakte, auf die Geschichte/n der Performance-Kunst, allgemeiner der Aufführungskünste, zurückgreifen kann? Was sind die Vorlagen – Szenarien, Notizen, Partituren, Fotos und bewegte Bilder, Beschreibungen und Rezensionen –, auf die Reenactments zurückgreifen können (und wollen)?

Marina Abramovic hat mit ihrem Projekt *Seven Easy Pieces*, das sie 2005 zuerst im Guggenheim Museum New York zeigte, einen Weg vorgeschlagen, wie diese Geschichte neu und anders gelesen werden kann. Ihre Reenactments früher Performances von Bruce Nauman, Vito Acconci, VALIE EXPORT, Gina Pane, Joseph Beuys sowie ihrer eigenen versteht sie als Wiederaneignung, die bestimmten Regeln folgen soll.

I feel the need not just to personally re-experience some performances from the past, but also to think about how they can be re-performed today in front of a public that never saw them. In this manner, I can open a discussion about whether we can approach performance art in the same way as a musical composition. Can we treat the instructions of the performance like a musical score – something that anyone who is properly trained can re-play? I also want to open a discussion about

how performance can be preserved. What is the right way of documenting it? How can it be shown in museums after the event? And in what kind of conditions can performance be repeated?

[...]

By performing 'Seven Easy Pieces', I would like to propose a model for re-enacting other artists' performance pieces in the future:

Conditions

Ask the artist for permission.

Pay the artist for copyright.

Perform a new interpretation of the piece.

Exhibit the original material: photographs, video, relics.

Exhibit a new interpretation of the piece.

This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline. [Abramovic 2007: 3]

Reenactments werfen nun selbst wiederum die Frage auf, wie sie ins Archiv der Performance-Kunst eingehen können. Babette Mangolte hat aus den sieben mal sieben Stunden Performances einen 95-minütigen Film komponiert, der nun als archivarisches Artefakt zweiter Ordnung ebenso wie als eigenständiges Werk im Kunstkontext zirkulieren wird.

Als in anderer Weise performative Arbeit am Archiv, d.h. an der Sammlung von Aussagen und archivarischen Artefakten, kann auch die der 'oral history' entlehnte Methode der Interviews mit Zeitzeugen und Künstlern angesehen werden. Darauf hat Heike Roms in Zusammenhang mit ihrem Projekt zur Geschichte der Performance-Kunst in Wales hingewiesen.[2] In ihrer Recherche-Praxis hat sie diesen performativen Aspekt ausgestellt:

What distinguishes my oral history from other, similar projects is that the conversations were staged as public events in front of a live audience, often involving witnesses of the works in question [...]. By doing so, I also wanted to call attention to the particular manner in which oral history produces historical evidence, and how it performs itself as a scene of evidence. [Roms 2008: 75]

Aktuelle Fragen an (zukünftige) Performance-Archive

Welche Fragen stellen sich Kuratorinnen und Kuratoren, die ihren Blick auf einen Ausschnitt der Performance-Geschichte in einer Ausstellung wiederum inszenieren? Einige der Fragenkomplexe lassen sich in Anlehnung an die sechs Kapitel des Katalogs der Liverpools Ausstellung *Art, Lies and Videotape. Exposing Performance* von 2003 [George 2003] formulieren. Im Zentrum stehen visuelle Strategien der Repräsentation von Performances und damit einhergehende Fragen der Autorschaft.

Am Anfang steht unter dem Stichwort *lost histories* eine grundlegende Frage: Ist die Geschichte der Performance-Kunst eine des systematischen Entzugs, eine des Verweigerens von Spuren und Dokumenten? Und liegt darin ihre subversive Energie und gegenwärtige Faszination? Carrie Lambert-Beatty hat auf das Paradox einer Kategorie 'lost works of art' – zu der auch die Performance-Kunst gehören kann – hingewiesen:

To understand performance art of the past is to grapple with the fact that this art was *designed to be*

lost. That is to say, it purposefully aspired to the condition of the lost work of art. [...] Their traces in literature, drawing, or photographs describe a negative space. Documents bracket off a place for the work; its traces hold open a site which is both empty and full of meaning. Indeed, it is the traces of a work in text and image that make it a 'lost work of art'. Without them the art-work would only be lost. [Lambert-Beatty 2007/2000: 95]

Das Stichwort *Image as Icon* verweist zunächst auf die emblematische Funktion einzelner Fotografien für die Geschichte von Performance-Kunst. Die Auswahl- und Publikationsstrategien von Künstlern und Journalisten haben die Rezeption von Performances und deren Geschichtsschreibung wesentlich bestimmt. Einzelbilder haben als vermeintliche *pars pro toto*-Darstellungen die historischen Erzählungen konstruiert und visualisiert. Sie enthalten gleichzeitig eine Fülle von Hinweisen auf zeitgenössische kulturelle, ästhetische und soziale Kontexte. Lambert-Beatty hat wiederholt Fotos und Filme der 1960er Jahre in diesem Sinne neu gelesen. [Lambert 1999; Lambert 2004; Lambert-Beatty 2006] Der heutige Blick auf vergangene Ereignisse und ihre visuellen Repräsentationen legt bisher nicht beachtete Schichten von Bedeutung und Inszenierung in den Bildern frei. So findet Lambert-Beatty z.B. bei genauer Betrachtung eines Fotos [Fotograf: Robert McElroy] von der Performance *Car Crash* von Jim Dine (1960), dass die im Bild festgehaltenen Blickkonstellationen sich übergreifend lesen lassen: "Moreover, the erased signs of viewing suggest something about the impossibility of maintaining, even at the event itself, the kind of unmediated contact with the performer's presence that is so often stressed in discussions of performance." [Lambert-Beatty 2007: 99]

Im Zusammenhang mit der emblematischen Funktion einzelner Fotografien wird auch nach dem Verhältnis von Bild und Ereignis und den entsprechenden Beglaubigungsstrategien gefragt: Hat das Ereignis wirklich stattgefunden (*Fact or Fiction*), hat es nur vor der Kamera stattgefunden oder ist es eine im Bild inszenierte Vor-Täuschung einer realen Aktion? Sind diese Fragen überhaupt relevant für die heutigen Betrachter der Bilder vergangener oder vermeintlicher Ereignisse? Der amerikanische Performance-Theoretiker Philip Auslander hat die These formuliert, dass für die Betrachter der visuellen Artefakte, die sich in irgendeiner Weise auf Performance-Geschichte beziehen, gleichgültig ist, in welcher Form das Ereignis historisch stattgefunden hat. Sie sehen etwas Eigenes, Anderes. [Auslander 2006: 30-31]

Im gleichen Text hat Auslander die Frage aufgeworfen, wohin der Anteil des Publikums an den Performances in den Bildern von ihnen verschwunden ist. Diese Frage lässt sich ebenso unter das Stichwort *Unconscious Performance* subsumieren wie der Aspekt, den Aaron Williamson im Katalog besonders herausstellt:

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

Me and my Camera/Person erschließt einen weiteren Komplex von Themen und stellt das Verhältnis zweier Autorschaften und die Frage nach der Kontrolle über die Re-Präsentation (und das Archiv) in den Mittelpunkt. In der Verlängerung dieses Aspektes macht das Stichwort *Artist as Director* deutlich, dass Performance-Künstler heute die medialen Transformationen in Film oder Video als gleichwertige Arbeiten neben der Performance selbst betreiben.

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

Photography in Southampton stattfand.

In der Zusammenstellung dieser Fragenkomplexe wird deutlich, dass nicht mehr der Nachvollzug (oder eben der unwiderrufliche Verlust) einer performativen Authentizität im Zentrum der Überlegungen stehen kann. 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. Augenzeugenschaft kann nicht (mehr) als einzige Quelle zukünftigen Wissens über vergangene Ereignisse anerkannt werden. 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.

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. (...) To attempt to write about the undocumentable event of performance is to invoke the rules of the written document and thereby alter the event itself. Just as quantum physics discovered that macro-instruments cannot measure microscopic particles without transforming those particles, so too must performance critics realize that the labor to write about performance (and thus to 'preserve' it) is also a labor that fundamentally alters the event. It does no good, however to simply refuse to write about performance because of this inescapable transformation. The challenge raised by ontological claims of performance for writing is to remark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself. (...) Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward. Writing about it necessarily cancels the 'tracelessness' inaugurated within this performative promise. [Phelan 1996: 147-149]

Arbeiten am Archiv der Performance (-Kunst) verwandeln das 'Verschwinden' in manifeste mediale Artefakte unterschiedlicher Provenienz. Schreiben über Performance als eine Form, der Spurlosigkeit entgegenzutreten, ist eine Transformation, sagt Peggy Phelan, in der die Erfahrung von Subjektivität lesbar werden soll. Was aber ist mit den Bildern - Fotografien und Filmen? Und anderen materialen Spuren - Dingen und Objekten? [3]

Archiv-Diskurse und Medialität

Was sind Dokumente und Aussagen, Spuren und mediale Artefakte, auf die die Geschichte(n) der Performance-Kunst, der Aufführungskünste allgemeiner, zurückgreifen kann? Diese grundlegende Frage trifft sich mit dem Nachdenken über archivarische Praktiken - über Speichern, Sammeln, Aufbewahren und Ordnen - in Zeiten digitaler Medien. Und sie greift zurück auf einen von Michel Foucault vorbereiteten Begriff des Archivs. Er bezeichnet nicht mehr die staatliche Institution mit juristischem Auftrag, sondern versteht Archiv als eine grundlegende Bedingung für Geschichtsschreibung im System ihrer diskursiven Praktiken.

Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, (das System, das das Erscheinen

der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht). Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, dass all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben (...); sondern dass sie sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischer Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen (...) [Foucault 1981/1969: 187]

Das Archiv als Teil diskursiver Praktiken ist in Foucaults Archäologie-Begriff zu einer besonderen Art von Geschichtsschreibung verdichtet, deren Merkmal, neben anderen, es ist, immer wieder neu geschrieben zu werden:

Archäologie versucht nicht das zu wiederholen, was gesagt worden ist, indem sie es in seiner Identität erreicht. Sie behauptet nicht, sich selbst in der uneindeutigen Beschreibung einer Lektüre auszulöschen (...). Sie ist nicht mehr und nicht weniger als eine erneute Schreibung. [Ebenda: 199–200]

In aktuellen Reflektionen zum Archiv verbinden sich Forderungen nach einem 'beweglichen Zugang' zu Ereignissen der Vergangenheit mit medientheoretischen Fragen. Die Beglaubigungsstrategien, die Aussagen und Bilder als Dokumente auszeichnen, werden befragt und durch Aspekte gegenwärtiger Praxen im und am Archiv ergänzt. Dokumente oder Spuren – beide Begriffe sind medientheoretisch zu präzisieren – von Performances bzw. Aufführungen werden als mediale Transformationen verstanden, deren technisch-apparative und ästhetisch-diskursive Bedingungen reflektiert werden müssen. Ihre Medialität wird nicht mehr als notwendige Voraussetzung vernachlässigt, sondern gerade als Bedingung aktueller Lesarten und Kontextualisierungen begriffen.

Eine solche Reflektion der Medialität überschreitet die Besonderheiten eines Archivs der Performance-Kunst oder des Tanzes (oder anderer Formen der Aufführung) und verbindet sie mit weit reichenden Fragen nach der Möglichkeit und den Bedingungen, unter denen Bewegung in verschiedenen Medien speicherbar wird. Was (und wie zugerichtet) wird als Bewegung in Fotografie, Film und digitalen Medien gespeichert? Was und wie unterscheiden sich die daraus resultierenden Artefakte von Texten und Partituren, die als Speicher den audiovisuellen Medien voraus gingen, sie aber keineswegs abgelöst haben?

Der Umgang mit audiovisuellen 'Aufzeichnungen' eines Performance-Archivs – sowohl in der Arbeit *am* Archiv wie in den Arbeiten *im* Archiv – müsste die Diskurse über das Dokumentarische bzw. über das Fotografische als Reflektionen über das Verhältnis zwischen Objekt und Bild berücksichtigen.

Das Dokumentarische als Strategie – Fotografie und Archiv

Das fotografische Bild ist von Anfang an mit der Idee des Archivs eng verknüpft. Seit dem 19. Jahrhundert wurden Fotografien in den verschiedenen Wissenschaften als mediale Datenträger eingesetzt – u.a. in der Medizin, der Anthropologie, in den Geschichtswissenschaften, in der Meteorologie und Geologie. Fotografien als (neue) Formen der Visualisierung wurden zum Instrument der Vermessung und Klassifizierung, der Inventarisierung und Beweisführung. Schon Henry Fox Talbot hat in *Pencil of Nature* (1844) visionär die Möglichkeiten des neuen Bildmediums dekliniert: „Das Spektrum reichte von der zeitsparenden Reproduktion von Grafiken, botanischen Sammlungen und Dokumenten über Funktionen der Archivierung und Inventarisierung bis zur Spekulation über das fotografische Bild als eine 'neue Art von Beweis', als 'stumme Zeugenaussage' vor Gericht.“ [Geimer

2002: 8]

Sammeln, Erfassen, Vermessen und Katalogisieren sind wesentliche Aspekte, die archivarische und fotografische Praktiken seit den Anfängen des Mediums verbinden und mit deren Hilfe Wissensordnungen konstruiert wurden [siehe z.B. Geimer 2002; Wolf 2002; Wolf 1996] [4]. Sie korrespondieren mit der Auffassung, dass das mechanisch hergestellte fotografische Bild eine Aufzeichnung sei, in der sich die Phänomene selbst einschreiben. Dass dabei der Aufnahmemodus und die Einschränkungen durch die jeweiligen technischen Standards wiederum eine wichtige Rolle in den historischen Diskursen spielen [siehe Wolf 1996: 248–251], ändert nichts an dieser grundlegenden Idee vom Verhältnis zwischen Objekt und Bild. Die Vorstellung, dass Fotografie wahre Bilder liefert, insofern die Phänomene und Dinge sich dem Bild einschreiben, wird mit fortschreitender Präzision der Technik durch die Beobachtung ergänzt, dass Fotografie Bewegungen sichtbar machen kann, die dem menschlichen Auge unmittelbar nicht zugänglich sind – wie in der Chronophotographie. Mit diesen wenigen Verweisen auf die Frühgeschichte der Verbindung von Fotografie und Archiv möchte ich ein Feld umreißen, in dem sich die Artefakte eines Performance-Archivs kontextualisieren lassen (müssen). Der Augenschein der einfachen, der direkten Anschauung zugänglichen Lesbarkeit verweist ebenso wie die vermeintliche Beweiskraft visueller Artefakte auf das besondere Verhältnis zwischen Bild und Objekt im Falle der Fotografie (und des Films), das auch mit dem Begriff des 'Indexikalischen' bezeichnet wird.

Eine andere der möglichen Folien, die mit der Photographie auf die Objekte der Erfahrung gelegt werden können, ist der sogenannte 'Index'. Insofern die Photographie jener Klasse von Zeichen angehört, deren Beziehung zum Referenten vermittels einer physischen Verbindung hergestellt wird, gehört sie zum selben System wie Druck, Symptome, Spuren, Anhaltspunkte. In diesem Sinne differiert die Photographie in grundlegender Weise von den semiologischen Bedingungen anderer Formen des Bildermachens, denen man die Bezeichnung des 'Ikon' gegeben hat. Die Photographie kann daher als das theoretische Objekt dienen, vermittels dessen Kunstwerke in Bezug auf ihre Funktion als Zeichen gesehen werden können. (...)

(...) Diese (spezifische Schicht in der vielfältigen Existenz des photographischen Zeichens) hat mit dem technischen Sachverhalt zu tun, dass Photographien in einer anderen prozeduralen Beziehung zu ihren Referenten stehen als Gemälde, Zeichnungen oder andere Repräsentationsformen. Während nämlich Gemälde aus dem Gedächtnis oder aus den Weiten der Einbildungskraft gefertigt werden können, kann eine Photographie als eine photochemisch hervorgebrachte Spur nur durch eine anfänglich körperliche Verbindung mit dem Referenten zustande kommen. Entlang dieser Achse findet der Prozess der Referenz statt, auf den sich Charles Sanders Peirce bezieht, wenn er sich der Photographie als einem weiteren Element in der Kategorie von Zeichen zuwendet, die er indexikalische nennt. 'Photographien', so schreibt er, 'insbesondere Momentphotographien, sind sehr aufschlussreich, denn wir wissen, dass sie in bestimmter Hinsicht genau wie die Objekte sind, die sie repräsentieren. Aber diese Ähnlichkeit verdankt sich dem Sachverhalt, dass Photographien unter Umständen hergestellt worden sind, in denen sie körperlich gezwungen wurden, Punkt für Punkt der Natur zu entsprechen. In dieser Hinsicht gehören sie also zur zweiten Klasse von Zeichen, zu denen mit körperlicher Verbindung.' [Peirce 1955, 106]. Dieser Klasse von Zeichen gibt Peirce den Namen Index. [Krauss 1998a: 15 sowie 1998b: 79]

Peirce entwickelte den Zeichentypus des 'Index' in seinem dreiteiligen Zeichensystem in einer Zeit, in der die Fotografie sich als Bildmedium durchsetzt. Insofern ist seine Systematisierung ohne das

Medium kaum vorstellbar [Lunenfeld 2002: 166–167]. Sie besitzt in diesem Fall den Vorzug, das besondere Verhältnis zwischen Objekt (vor der Kamera) und fotografischen Bild – oft als dessen Wirklichkeitsreferenz im Verhältnis zu anderen, historisch vorausgegangenen Bildtechniken bezeichnet – aus dem technischen Verfahren selbst herzuleiten. 'Index' ist denn auch ein für den Fotografie-Diskurs prägender Begriff geworden und tritt oftmals zusammen mit einem anderen, neuerlich medientheoretisch reflektierten Begriff, nämlich dem der 'Spur', auf. Peter Geimer hat darauf aufmerksam gemacht, dass gerade die Ableitung des Fotografischen als Spur oder Abdruck der abgebildeten Phänomene aus der Technik der Fotografie hinkt und im engeren Sinne verstanden nur auf das Fotogramm zutrifft [Geimer 2007: 95–120]. Aber die Wirkmacht des fotografischen Bildes als Verweis auf Reales, auf etwas, was da gewesen ist, besteht weiter, auch wenn man sich der Konstruktionsweisen des Fotografischen bewusst ist.

Dieses Verhältnis zwischen Objekt und Bild in Fotografie und Film bringt zuletzt den Begriff des 'Dokumentarischen' ins Spiel. Auch er betont die Authentizität und Beweiskraft des Bildes als 'Ansicht' der Wirklichkeit. Als 'documentary' zog der Begriff erst Ende der 1920er Jahre in den Diskurs fotografischer und filmischer Repräsentationsmodi ein und ist eine Reaktion auf die schon ausdifferenzierten Genres im Film und den Kunstanpruch mancher Fotografen des beginnenden 20. Jahrhunderts. Das Dokumentarische verbindet sich über einen langen Zeitraum hinweg nicht nur mit der Beweiskraft des Authentischen, sondern auch mit politisch aufklärenden Zielsetzungen, mit didaktischen Maßnahmen, mit den Konstitutionsformen öffentlicher Institutionen, mit der Herausbildung neuer journalistischer Formate [z.B. Solomon–Godeau 2003]. Der Diskurs um das Dokumentarische, wie er sich vor allem in Hinblick auf den Film entfaltet hat, spricht nicht mehr nur von Strategien des Authentischen und der Authentifizierung [z.B. Hattendorf 1994], die die Konstruktion des Dokumentarischen als Inszenierung sowohl vor wie mit der Kamera thematisiert. Er spricht auch davon, dass in der Kontextualisierung von Präsentation und Wahrnehmung der Filme – also in der rezeptiven Anordnung – ein Element der Konstruktion liegt [Odin 1991]. Wenn wir also von visuellen Dokumenten im Archiv der Performance-Kunst sprechen, müssen wir uns diesen Zusammenhang vergegenwärtigen und ihn in die Re-Lektüre von Fotografien und Filmen/Videos einbeziehen.

Im Folgenden möchte ich an Beispielen zwei Aspekte aufnehmen, die sowohl die Arbeiten *am* wie auch *im* Archiv betreffen:

Zum einen möchte ich hinweisen auf die Relevanz des Aufnahmemodus für die Lesbarkeit von visuellen Artefakten des Archivs, den man mit Vilém Flusser als Teilaspekt des "Apparat-Operator-Komplexes" [Flusser 1998] bezeichnen könnte. Zum anderen möchte ich, Auffassungen über die Differenz zwischen Foto und Film bei der Arbeit am Archiv aufgreifend, die Bedeutung von Anordnungsmodi in Veröffentlichung und Präsentation von Bildserien, bewegten Bildern etc. diskutieren.

'to capture motion': Fotografieren als Arbeit am Archiv

Die weitaus meisten und die weitaus bekanntesten Bilder früher Performances sind Fotografien. Bekannt geworden sind sie fast immer durch die Veröffentlichung in Zeitschriften, Zeitungen und Katalogen. Oftmals sind es einzelne Bilder oder eine Abfolge von sehr wenigen Einzelbildern, die die öffentliche Wahrnehmung, jenseits des Erlebnisses der Anwesenden, prägten. Sie kondensierten Performances in eine Auswahl und Abfolge von wenigen, spektakulären Momenten, die über Jahrzehnte

immer wieder als deren Repräsentationen auftauchen.

Die Arbeiten an einem visuellen Archiv der Performance-Kunst der 1960er und 1970er Jahre sind entscheidend geprägt von FotografInnen, die ihre Arbeit als dokumentierende verstanden. Dies in Rechnung stellend fragt Alice Maude-Roxby zu Beginn ihres Beitrages zum Katalog der Ausstellung *Art, Lies and Videotape*:

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

In ihren Recherchen suchte sie Antworten auf diese Fragen in Interviews mit Performance-Künstlern und Fotografen, besuchte deren Archive und konzipierte die Ausstellung *Live Art on Camera*, die 2007 in der Hansard Gallery in Southampton zu sehen war [5]. Ihre Beobachtungen machen deutlich, dass Performance-Fotografien im Kontext zeitgenössischer fotografischer Praktiken, der gesamten Arbeiten und gestalterischen 'Handschriften' der Fotografen gesehen werden sollten.

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

In den im Katalog abgedruckten Interviews geht sie einigen dieser Aspekte nach. Ich möchte an dieser Stelle nur einen Aspekt aufgreifen, den Aufnahmemodus. In diesem Zusammenhang müsste das, was 'Stil' oder 'Handschrift' genannt wurde, genauer mit Vilém Flusser als Ergebnis des „Apparat-Operator-Komplex“ [Flusser 1998: 181] bezeichnet werden. Er umfasst die technisch-apparativen Bedingungen sowie die daran gekoppelten gestalterischen Entscheidungen der Fotografen oder Filmern, die in diesem Falle auch eine Auffassung über das Dokumentarische implizieren.[6]

Babette Mangolte und Peter Moore sind zwei für Archive der Performance-Kunst bedeutende Fotografen. Ich möchte einige wenige Aspekte aus ihren Arbeitsberichten und Reflektionen hier nennen.

Peter Moore kam in den 1950er Jahren als Fotoreporter für das LIFE-Magazin nach New York und entdeckte dort die Kunstszene als Sujet für sich. Er fotografierte unter anderem und nahezu systematisch Fluxus Events, Happenings und die Judson Dance-Aufführungen. Es wird berichtet, dass er und seine Frau Barbara über die folgenden 30 Jahre hinweg ein Archiv von 300.000 Negativen angesammelt haben [Maude-Roxby 2003: 72]. In einem der wenigen veröffentlichten Interviews sprach Moore 1974 über seine Haltung und seine Arbeitsweise in den Fällen, in denen für ihn das Dokumentieren im Vordergrund stand.

What you're trying to do is to do justice, as much as you are able to do, to the intent of the artist, rather than impose your own point of view on it. (...) There will be times where everything comes

together: your personal esthetic, their work, and your reaction to it ... essentially I am still limited to photographing my reaction to the rhythm of the piece. [Argelander/ Moore 1974: 53]

Moore lehnte Foto-Sessions ab, fotografierte selten bei Proben und wählte während der Aufführung, wie er in diesem Interview beschrieb, einen Standort, der dem des Publikums glich. Er benutzte eine Kamera, die wenig Geräusche machte und arbeitete ohne Blitz – das Publikum sollte nicht gestört werden. Während er sich selbst als beobachtender Betrachter versteht, wählt er oftmals einen Bildausschnitt, in dem andere Betrachter, Teile des Publikums, sichtbar werden.

Die fotografische Erkundung einer Performance und ihres Raums beschreibt Moore als eine Bewegung vom Allgemeinen ins Spezielle und er spricht von 'establishing shots' – die wir als Konventionen des Films kennen [Argelander/Moore 1974: 53]. Nahe liegend ist es also, seine Fotografien als Serien zu sehen, die auch auf der Seite des Fotografen bestimmten dramaturgischen Regeln folgen. Solche Serien sind bisher, meines Wissens, nicht veröffentlicht worden. Das Serielle ist ein wesentlicher Aspekt von Bewegungsbildern seit den Versuchen der Chronophotographie, in getakteten Momentaufnahmen Bewegung zu analysieren. Die Frage, was Serien anderes als bewegte Bilder in Film und Video sichtbar machen können, wie sie anders gelesen werden können, ist noch weitgehend unbeantwortet. Ebenso ist es die Frage, wie sie wiederum abgebildet bzw. veröffentlicht werden können.

Moore selbst verweist im Interview auf das schon genannte Problem der Repräsentation von Performances durch Einzelbilder und der Kontrolle über die Auswahl:

One can photograph the thing with all the ethics in the world and with no desire to produce an unreal or untrue coverage, and then you're only able to control the selection to a limited degree.
[Argelander/Moore 1974: 55].

Die Fotografin, Kamerafrau und Filmemacherin Babette Mangolte hat wesentliche Aspekte ihrer frühen Arbeiten am Performance-Archiv im hier veröffentlichten Essay beschrieben und auf ihrer Website dargestellt. Aus ihren Äußerungen möchte ich etwas aufgreifen, das mich in Zusammenhang mit der Geschichte der Bewegungsbilder interessiert.

In meiner Arbeitspraxis verschränkte ich die organisatorischen Konzepte von Automatismus und Zufall. Beim Fotografieren Automatismus zu entwickeln ist nicht schwer. Im Grunde basiert er darauf, schnell den Auslöser zu drücken, schnell zu fokussieren und einen Ausschnitt als Rahmen zu wählen sowie Mut zu scheitern, wenn man zu schnell gehandelt hat. Man wird mit der Zeit immer besser und schneller: Geschwindigkeit ist essentiell. Mein Motto war: erst aufnehmen, dann nachdenken.
[Mangolte 2006: 38]

Auch wenn sie in gewisser Weise hier nur als Nachahmung existiert, verweist diese Vorstellung von Automatismus auf die Idee einer Kopplung von Mensch und Maschine, wie sie in künstlerischen Konzepten der 1960er Jahre eine Rolle spielte. So wenn z.B. der Fotograf Ed Ruscha einen Automatismus der Aufnahme simulierte, indem er 1966 für sein Fotobuch *Every Building on the Sunset Strip* eine Kamera auf ein Auto montierte und so die ganze Straße in fest gelegten time brackets ablichtete [Schröter 2005].

Das Apparative der Fotografie tritt in den Vordergrund. Die Geschwindigkeit des Auslösens imitiert eine formale Strukturierung, z.B. wie durch den getakteten Auslösemechanismus bei Chronophotographien. Eine solche Parallelisierung der Aufnahmemodi wäre genauer zu befragen: Gibt

es tatsächlich eine Nähe zu den frühen Methoden eines fotografischen Bewegungsarchivs, an dem Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge Ende des 19. Jahrhunderts arbeiteten? Die beiden bekanntesten Vertreter der Chronophotographie entwarfen eine experimentelle Anordnung, die es erlauben sollte, die Bewegung von Lebewesen in eine Serie von Momentaufnahmen zu zerlegen, um Bewegungsphasen beschreiben und die Differenzen zwischen ihnen vermessen zu können. Durch den mechanisch getakteten Auslösemechanismus der Kamera, so wie durch eine sorgfältig geplante Anordnung von Hintergrund und Figur vor der Kamera, versuchten sie den Ablauf von Bewegungen in der Zeit einzufangen (to capture motion). Das Speichern von Bewegung mit Hilfe der Fotografie impliziert diese Zerlegung in diskrete Einzelbilder. Die mechanische Taktung korrespondierte mit der Vorstellung von einer Mechanik der Bewegung. Für die Effektivität dieses Verfahrens der Bewegungsanalyse war es notwendig, die Abstände zwischen den Schnitten in die Zeit möglichst gering zu halten. Es ging also u.a. um die Geschwindigkeit, in der der Auslösemechanismus und in der die belichtete Oberfläche transportiert werden konnte [s. Frizot 2008; Braun 1992; Marey 1893].

Lässt sich diese historische, experimentelle Anordnung zur Bewegungsaufzeichnung in Beziehung setzen zu dem, was Mangolte über ihr Verfahren, Performance in Fotografien zu dokumentieren, erzählt? Die Geschwindigkeit des Auslösens – von der sie spricht – folgt gerade keiner Mechanik, keinen numerisch definierten Schnitten in die Zeit, sondern einer intuitiven körperlichen Bewegung der Fotografin als Reaktion auf den Rhythmus einer vor ihr ablaufenden Bewegung.

Trotzdem bleibt das grundlegende Dispositiv der Fotografie, mit Hilfe einer apparativen Anordnung Zeit und Bewegung in „beliebige Momente“ [7] zu zerlegen, gleich. Ebenso bleibt die Frage, wie aus diesen Einzelbildern in Serien Bewegung lesbar werden kann, bzw. in den seriellen Anordnungen der Fotografien eine spezifische Lesbarkeit erzielt werden soll. Nicht nur die Praxis Muybridges, die Einzelbilder in der Projektion (durch das Zoopraxiskope) zur Bewegung zusammensetzen, ist für das historische Beispiel von Bedeutung, sondern auch seine Art der Veröffentlichung der Bewegungsstudien in gedruckter Form [8]. Die Effekte unterschiedlicher Formate der Präsentation sollten in der Diskussion um den Zugang zu visuellen Artefakten des Performance-Archivs eine Rolle spielen.

Stills, Bewegungsbilder und Installation

Methoden der An-Ordnung bei der Arbeit am und im Archiv

Bewegte Bilder in Film und Video – ich gehe hier von ihrer oberflächlichen Ähnlichkeit aus – werden in verschiedenen Funktionen eingesetzt, um visuelle Artefakte für ein Performancekunst-Archiv herzustellen. Eine der möglichen Methoden ist die filmische Repräsentation von Interviews, der Aussagen von Zeitzeugen oder der retrospektiven Reflektion der Künstler und Künstlerinnen selbst [9]. Sie erlauben es, den Gestus der Erzählung zu vergegenwärtigen ebenso wie sie es ermöglichen, eine Gesprächssituation als Form der aktuellen Aneignung von Performance-Geschichte sichtbar zu machen (wie es im eingangs schon erwähnten Projekt von Heike Roms der Fall ist). Gleichzeitig aber greifen sie auch auf die Autorität der Anwesenheit als Bedingung für die Lesbarkeit historischer Ereignisse zurück [10].

Film und Video werden weitaus häufiger eingesetzt, um eine Performance 'aufzuzeichnen'. Ich möchte noch einmal auf Babette Mangoltes – hier wieder veröffentlichte – Überlegungen zurückkommen und auf die von ihr benannten Differenzen in der Arbeit mit Fotografie und Film verweisen. Fotografie, sagt

sie, "setzt sich damit auseinander, einen Raum zu komponieren" [Mangolte 2005: 44] und sie stellt die Ikonografie einer Performance-Arbeit in den Vordergrund. Sie kann kein Verhältnis von Zeit und Dauer vermitteln, sie muss die Prozesshaftigkeit unterschlagen, die nicht zuletzt ein Verhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern umfasst. Allerdings muss auch der Film, um einen adäquaten Eindruck der Bewegung *vor* der Kamera geben zu können, mit einer entsprechenden Bewegung *der* Kamera antworten. Dieses Zusammenspiel hat Mangolte eindrücklich an der Arbeitsweise zu ihrem – wie sie selbst sagt – ersten Tanzfilm erläutert, der filmischen Version von Trisha Browns knapp vierminütigen Solo *Water Motor*.

As a filmmaker I knew that dance doesn't work with cutting and that an unbroken camera movement was the way to film the four-minute-solo (...). [Mangolte 2007:

<http://www.babettemangolte.com/maps2.html>.

Bewegung ist die essentielle Verbindung zwischen Performance und Film. Aus diesem Grund ist für Mangolte eine Aufzeichnung mit statischer Kamera keine adäquate Darstellung.

Für die Lesbarkeit audiovisueller Artefakte eines Performance-Archivs ist die gegenseitige Ergänzung und Erweiterung verschiedener medialer Formate entscheidend. Damit gerät auch die Frage der Anordnung in einer – wie auch immer gearteten – Präsentation als aktuelle Aneignung, sei es gedruckt als Buch oder in einer Ausstellung, in den Blick. Diese Anordnung muss sich der Aufgabe stellen, Kontexte und Bewegung repräsentieren zu können. Das trifft schon auf das frühe Beispiel der Chronophotographie zu, wenn man die Anordnung und Präsentation der Einzelbilder in Tafeln in Muybridge's *Animal Locomotion* bedenkt [Muybridge 1979]. In diesem Sinne kann man auch Film als eine Form der Anordnung verstehen, der Dauer und Dynamik einer Performance in einer im Prinzip linearen Ausrichtung darstellt, auch wenn man Montage, Kadrierung und wechselnde Kameraperspektiven in Rechnung stellt [11].

Wiederum an einem Beispiel aus der Arbeit und den Kommentaren von Babette Mangolte lässt sich das Verhältnis zwischen verschiedenen Formen der Anordnung erläutern. Es geht dabei erneut um eine Tanz-Performance von Trisha Brown, um *Roof Piece* (1972/1973). Mangolte hat die Konzeption der Performance so zusammengefasst: „The dance tested the erosion of movement by transmission as in telegraphy. It also was about revealing the majesty and privacy of downtown roofs and the sculptural effect of its water towers.“ [Mangolte 2007: <http://www.babettemangolte.com/maps.html>]

Das Foto, das man neben dem zitierten Text findet, ist eines dieser emblematischen Einzelfotos, das sich in die Tanz- und Performance-Geschichte eingeschrieben hat.

Der städtische Raum, seine architektonischen Besonderheiten, die Weite des (Kamera)Blicks beherrschen das Bild und die Kleinheit der Figuren. Sie machen zugleich etwas von der Dimension der Konzeption dieser Tanzperformance sichtbar. Dieses Foto konstruiert eine Kohärenz des Performance-Raums und eine sehr prägnante Bildlichkeit. Aber der wesentliche Aspekt der experimentellen Bewegungsanordnung in der Performance, die Weitergabe einer Bewegung über große Entfernung und was daraus entsteht, kann nicht sichtbar werden. Mangolte hat daher drei 16mm Farb-Filme vom Anfang und vom Ende der Übermittlungslinie sowie von einer mittleren Perspektive, die in großer Distanz die Dächer erfasste, in statischer Kameraposition gedreht. Mit diesen Filmen – in eine bestimmte Anordnung gebracht und präsentiert – konnte sichtbar gemacht werden, was von keinem der aktuell anwesenden Zuschauer verfolgt werden konnte: "There was no place from where you could

see it all. Actually the dance piece could be seen only in retrospect through recording and replay."
[<http://www.babettemangolte.com/maps.html>]

Wie setzt man nun die drei Fragmente der Performance–Ansicht wiederum ins Verhältnis zueinander, wie ordnet man sie an, um sie in verschiedener Weise lesbar zu machen?

Es existiert eine Filmversion auf DVD [Brown 2004], die Ausschnitte der drei Filme parallel montiert und die in der Länge etwa der Performance entspricht (ca. 30 Minuten) – also nur ein Drittel des gesamten Materials verwendet. Auch wenn man auf diese Weise eine Idee von der Konzeption der Performance bekommt, wird nun wiederum der Ablauf der Bewegungen fragmentiert. Auf einem linearen Filmstreifen kann kein Bild einer Übertragungsbewegung entstehen.

In der Abteilung *Image as Icon* der schon erwähnten Ausstellung *Art, Lies and Videotape* hat Mangolte die drei Filme sowie das vielfach zitierte Foto zu *Roof Piece* als Installation angeordnet. Die drei farbigen Filme werden parallel auf drei Bildschirmen projiziert, auf der gegenüberliegenden Wand des Ausstellungsraums befinden sich ein Abzug des Fotos sowie der Kontaktabzug, der am gleichen Tag gemachten Fotos in Serie.

The installation contrasting the photo and film of the same event made possible for the viewer to reflect on the immediacy of the single photograph and the complexity of the thirty minutes performance. [Mangolte 2007: <http://www.babettemangolte.com/install2004.html>]

In der ebenfalls erwähnten Ausstellung *Live Art On Camera* hat Mangolte weitere Aspekte der Inszenierung von Fotografien im installativen Raum ausprobiert. Der Titel der Installation *Looking and Touching* verweist auf zwei Möglichkeiten, Fotografien zu betrachten.

The installation proposes various ways to view, feel and touch photographs. The framed prints on the wall are seen from a distance, which imposes a certain theatricality to how we look photographs. You are encouraged to manipulate the photographs on the table and compare them to the contact sheets or framed prints on the wall. This allows you to examine the photo details in close up and to create you own composition and collage. The sound that is coming from the two monitors brings the context of the time when the photographs were taken. The images from the films evoke the spaces where the people in the photographs and photographer lived." [Mangolte 2007: <http://www.babettemangolte.com/install2007-2.html>; O'Dell 2005: 35 – 36]

Auch die Video– und Performancekünstlerin Joan Jonas, deren Arbeit das Zentrum der 2004 von Barbara Clausen kuratierten Ausstellung *After the Act* bildete, hat auf die besonderen Möglichkeiten der installativen Präsentation von Artefakten aus dem Performance–Archiv hingewiesen:

Die erste große Installation einer Performance machte ich 1994 für meine Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam. Ich versuchte, meine Performances im Ausstellungsraum als dreidimensionale Installationen zu rekonstruieren. Die BetrachterInnen waren an keinen fixen Standpunkt gebunden. Das heißt, wenn es bei der ursprünglichen Performance eine Bühne gegeben hat, würde ich diese rekonstruieren und sie als Teil der Installation präsentieren. Bei der Installation der Arbeiten ging es um eine Multiplizität simultaner Abläufe und visueller Elemente, also auch um Fotografien. [Jonas 2005: 59 – 60].

Installationen von Film– und Fotoarbeiten im Raum sind inzwischen ein eigenständiges Format

künstlerischer Arbeit in Museen und Ausstellungen. Darauf greifen die genannten Anordnungen von Archiv-Materialien zurück. Sie erlauben dem Betrachter nicht nur, einen wechselnden Standpunkt einzunehmen und im Raum ein Verhältnis zwischen verschiedenen medialen Formaten herzustellen. Sie können auch in der räumlichen Nähe oder Entfernung, in der Differenz der Formate, die hier angesprochenen Fragestellungen sichtbar machen.

Endnoten

- 1 Die Kuratorin Barbara Clausen hat die Frage aufgeworfen, "inwiefern das derzeitige gesellschaftspolitische und kulturelle Begehren, sich aktionistische Gesten aus der Vergangenheit anzueignen, mit der derzeitigen Institutionalisierung und Kommerzialisierung der Performancekunst zusammenhängt." [Clausen 2006: 9]
- 2 Das Projekt *What's Welsh for Performance – Performance Art in Wales* ist umfassend dokumentiert unter: www.performance-wales.org
- 3 Hier müsste sich die Untersuchung dessen anschließen, was die Artefakte sind, auf die die diversen Ausstellungen zurückgreifen (Notationen, storyboards, Zeichnungen, Fotos, Videos und Filme) und wie sie angeordnet und inszeniert wurden.
- 4 In einem viel zitierten Aufsatz hat Allan Sekula im Rückgriff auf Foucault untersucht, wie das Verhältnis von fotografischem Bild und archivarischer Anordnung in einer spezifischen Praxis von Kontrolle und Ausschluss des Anderen kulminiert. Er rekurriert dabei auf Archive von Körperbildern, wie sie die Physiognomik u.a. anlegte, und deren politische Implikationen. [Sekula 2002/1986]
- 5 Meine Aussagen zu beiden Ausstellungen *Lies, Art and Videotape* sowie *Live Art on Camera* beziehen sich allein auf die Kataloge, da ich die Ausstellungen selbst nicht sehen konnte.
- 6 Die bisherigen Veröffentlichungen sagen kaum etwas zur technischen Ausrüstung der Fotografen und Fotografinnen oder zu ihren Arbeitsweisen in der Dunkelkammer. Deswegen müssen sie z.Zt. noch unberücksichtigt bleiben.
- 7 Gilles Deleuze benutzt diesen Begriff in der Diskussion der Bergson'schen Ideen zum Bewegungsbild in seinem Buch *Kino 1 – Das Bewegungsbild*. Dort heißt es:
„Nun aber wird in *L'évolution créatrice* (Bergson) (...) nicht alles auf ein und dieselbe Illusion über Bewegung reduziert, es werden wenigstens zwei höchst unterschiedliche Illusionen auseinander gehalten. Der grundlegende Fehler besteht stets darin, die Bewegung aus Momenten oder Positionen zu rekonstruieren: dafür gibt es allerdings zwei Verfahrensarten, die der Antike und die der Moderne. Für die Antike verweist die Bewegung auf intelligible Elemente: Formen oder Ideen, die selbst ewig und unbeweglich sind. (...) Eine so aufgefasste Bewegung besteht also im geregelten Übergang von einer Form zu anderen, das heißt in einer Ordnung von *Posen* oder *hervorgehobenen Momenten* wie in einem Tanz. (...)
Die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit bestand darin, die Bewegung nicht mehr auf herausgehobene Momente, sondern auf jeden beliebigen Moment zu beziehen. Soweit die Bewegung überhaupt noch zusammengesetzt wurde, tat man dies *nicht mehr von transzendenten Formelementen (Posen) aus, sondern anhand immanenter materieller Elemente (Schnitte)*. [Deleuze 1997: 16 – 17]
- 8 Muybridge hat seine im Auftrag der University of Pennsylvania 1884–87 gemachten ca. 30.000 Bewegungsfotografien in einem ‚Atlas der Bewegung von Lebewesen‘ mit 781 Tafeln veröffentlicht: *Animal Locomotion* [Muybridge 1979/1887]. Verschiedentlich ist darauf hingewiesen worden, dass nicht nur die szenischen Motive und die Auswahl der Fotos pro Tafel, sondern auch ihre Rasterung und Rahmung auf den Seiten des Buches eine spezifische Inszenierung implizieren [s. Braun 1992: 238 – 254; Gunning 2003].
- 9 Als ein Beispiel für diese Form der Aneignung von Performance-Geschichte sei hier die DVD-Reihe *Performance Saga – Begegnungen mit Wegbereiterinnen der Performancekunst* genannt, die in bisher 8 Teilen erschienen ist und von Andrea Saemann und Katrin Grögel herausgegeben wird.
- 10 In dem weiteren Zusammenhang von Filmen als historische Dokumente für die Geschichtswissenschaft hat Eva Hohenberger darauf aufmerksam gemacht, dass die Figur des 'Zeitzeugen' auch eine mediale Konstruktion ist. Sein Sprechen wird zur Zeugenschaft dadurch, dass es vor der Kamera und in der Öffentlichkeit stattfindet und "zugleich wird er in seinem Sprechen überwacht, indem sein Körper medial lesbar gemacht wird" [Hohenberger 2003: 108]. Dieser Aspekt scheint mir auch in unserem Zusammenhang bedenkenswert.
- 11 Ohne dass ich den Gedanken hier ausführlich referieren kann, möchte ich auf die weiterführenden Überlegungen von Joachim Paech zum Verhältnis des Deleuze'schen Begriffs des Bewegungsbildes und dessen später an der Malerei entwickelten Begriff des Diagramms verweisen. Am Schluss seines Aufsatzes heißt es:
"Weil das Diagramm nicht das Bewegungsbild ist, kann es Bild und Bewegung als diejenige bipolare Relation behaupten, die allen medialen Formen als Differenz inhärent ist. Die zunehmende Vielheit

der Bilder lässt immer mehr danach fragen, was *zwischen* ihnen passiert, als sie noch irgendwie im Sinne einer (wenn auch gebrochenen) Einheit 'Bewegungsbild' zu postulieren." [Paech 2002: 161]

Bibliographische Angaben

Abramovic, Marina. *Seven Easy Pieces*. Photographs by Attilio Maranzano, Film Stills by Babette Mangolte. Mailand 2007.

Argelander, Ronald. Photo-Documentation (and an interview with Peter Moore). In: *The Drama Review*. Vol. 18, No. 3 (T-63), 1974: 51 – 58.

Auslander, Phillip. Zur Performativität der Performancedokumentation. In: *After the Act*. Barbara Clausen (Hg.). Wien 2006: 21 – 34.

Braun, Marta. *Picturing Time. The Work of Etienne-Jules Marey (1830 – 1904)*. Chicago 1992.

Brown, Trisha. *Early Works 1966 – 1979*. 2 DVDs (Artpix), 2004.

Clausen, Barbara. After the Act – Die (Re) Präsentation von Performancekunst. In: *After the Act*. Barbara Clausen (Hg.), Wien 2006: 7 – 21.

Flusser, Vilém. *Kommunikologie*. Stefan Bollmann / Edith Flusser (Hg.). Frankfurt/M. 1998.

Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. (O: 1969) Frankfurt/M. 1981.

Geimer, Peter. Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma. In: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Sybille Krämer u.a. (Hg.). Frankfurt/M. 2007: 95 – 120.

Geimer, Peter. Einleitung. In: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Peter Geimer (Hg.). Frankfurt/M. 2002: 7 – 28.

George, Adrian (Hg.). *Art, Lies and Videotape. Exposing Performance*. Liverpool 2003.

Gunning, Tom. Never Seen This Picture Before: Muybridge in Multiplicity. In: Phillip Prodger. *Muybridge and the Instantaneous Photography Movement (with an Essay by Tom Gunning)*. Oxford 2003: 222 – 272.

Hattendorf, Manfred. *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1994.

Hohenberger, Eva. Verfestigung und Verflüssigung von Geschichte. *Reprise* (1996) von Hervé Le Roux. In: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.). Berlin 2003: 98 – 114.

Jonas, Joan (im Gespräch mit Babette Mangolte). In: *After the Act*. 2006: 53 – 98.

Krauss, Rosalind. Einleitung. In: dies. *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München 1998: 14 – 20 (a).

Krauss, Rosalind. Marcel Duchamp oder das Feld des Imaginären. In: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. Rosalind Krauss (Hg.). München 1998: 73 – 89 (b).

Lambert-Beatty, Carrie. Documentary Dialectics: Performance Lost and Found. In: *Live Art On Camera: Performance and Photography*. Alice Maude-Roxby (Hg.). Southampton 2007: 94 – 102.

Lambert-Beatty, Carrie. Time Management. In: *After the Act*. Barbara Clausen (Hg.). Wien 2006: 117 – 134.

Lambert, Carrie. Other Solutions. In: *Art Journal*. Vol. 63, Nr. 3, 2004: 48 – 61.

Lambert, Carrie. Moving Still: Mediating Yvonne Rainer's *Trio A*. In: *October*. Nr.89, Summer 1999: 87 – 112.

Lunenfeld, Peter. Digitale Fotografie. Das dubitative Bild. In: Wolf 2002: 158 – 177.

- Mangolte, Babette. Der Balanceakt zwischen Instinkt und Vernunft (dt. Version). In: *After the Act*. Barbara Clausen (Hg.), Wien 2006: 35 – 52.
- Marey, Etienne-Jules. *Die Chronophotographie*. Aus dem Frz. v. Dr. A von Heydebreck. Berlin 1893. Reprint in: *Etienne-Jules Marey: Chronophotograph*. Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hg.), Frankfurt/M. 1985.
- Maude-Roxby, Alice. The Delicate Art of Documenting Performance. In: *Art, Lies and Videotape*. Liverpool 2003: 66 – 77.
- Maude-Roxby, Alice. Live Art on Camera. In: *Live Art on Camera*. Alice Maude-Roxby (Hg.), Southampton 2007: 1 – 7.
- Muybridge, Eadweard. *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion: all 781 plates from the 1887 'Animal Locomotion'*. Reprint in 3 Bden. New York 1979.
- O'Dell, Kathy. Behold! In: *Live Art on Camera*. 2007: 30 – 38.
- Odin, Roger. Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Christa Blümlinger (Hg.). Wien 1990.
- Paech, Joachim. Der Bewegung einer Linie folgen...Notizen zum Bewegungsbild. In: ders. *Der Bewegung einer Linie folgen...Schriften zum Film*, Berlin 2002: 133 – 162.
- Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York 1996.
- Roms, Heike. Eventful Evidence. Historicizing Performance Art. In: *Maska*. Nr. 117–118, Autumn 2008: 69 – 77.
- Solomon-Godeau, Abigail. Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2. Herta Wolf (Hg.). Frankfurt/M. 2003: 53 – 74.
- Schröter, Jens. Das ephemere Detail und das Maschinelle. Die äusserste Grenze der künstlerischen Fotografie bei Garry Winogrand und William Eggleston. In: *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Ralf Schnell, Georg Stanitzek (Hg.). Bielefeld 2005: 85 – 108.
- Sekula, Allen. Der Körper und das Archiv (O: 1986). In: *Diskurse der Fotografie*. Herta Wolf (Hg.). Frankfurt/M. 2003: 269 – 334.
- Williamson, Aaron. The Unconscious Performance. In: *Art, Lies and Videotape*. Liverpool 2003: 54 – 63.
- Wolf, Herta (Hg.). *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. 2002.
- Wolf, Herta. Fixieren – Vermessen. Zur Funktion fotografischer Registratur in der Moderne. In: *Riskante Bilder. Kunst – Literatur – Medien*. Norbert Bolz u.a. (Hg.). München 1996: 239 – 262.