

Tanja Nusser

“Es ist Faust.“ Anne Imhofs Performance auf der Biennale 2017

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22490>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nusser, Tanja: “Es ist Faust.“ Anne Imhofs Performance auf der Biennale 2017. In: *Medienobservationen*. Realismus und Ökonomie (2018). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22490>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2018/1001-nusser/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Tanja Nusser

„Es ist Faust.“¹ **Anne Imhofs Performance auf der Biennale 2017**

*Der Beitrag geht der These nach, dass in Anne Imhofs „Faust“ eine Verhandlung der medialen Bedingtheit der Gegenwart stattfindet, indem diskursiv die Ausstellungskultur an sich, das Medium des Körpers und die Agency von Betrachter*innen/Zuschauer*innen fokussiert wird. Die Performance kann als eine Auseinandersetzung mit einer Warenlogik von Ausstellungskultur begriffen werden, die den Körper der Performer*innen als Ware und die Zuschauer*innen/Betrachter*innen als Konsument*innen einer ephemeren Materialität positioniert.*

[...] the body becomes capital and money the measure of all things. The body is a consumer item, handed over to the vagaries of the free market. Market rationality decides whether a body is worthy of protection – or whether it falls within the remit of a necropolis. Capitalism brings the rein of the money to its highest stage. Like in Goethe’s play *Faust*, we trade something that does not exist. The soul does not exist, the products of the financial sector do not exist and yet – or because of all of this – the system functions.²

Naked glass of one variety or another is the material of first choice whenever it’s about money and power, as in bank buildings, for example. And I wanted the floor so that the body of everyone who enters the pavilion would be raised. [...] Despite the material’s hardness and stability, although the floor could support more than

¹ Susanne Pfeffer/ Änne Seidel: „Susanne Pfeffer im Gespräch mit Änne Seidel“. *Deutschlandfunk*. http://www.deutschlandfunk.de/performance-faust-der-bezug-zur-gegenwaertigkeit-ist-sehr.691.de.html?dram:article_id=385885 (zit. 18.06.2017).

² Susanne Pfeffer: “In a Solipsistic Choir”. *Faust. Anne Imhof*. Hg. Susanne Pfeffer. London 2017, S. 9-11, hier S. 10.

600 people, the glass, to my mind, also evokes fragility and liquidity.³

Anstelle einer Einleitung eine Anekdote

Erstaunt erkenne ich mich in einem Video wieder, das auf einer der Aufführungen von Anne Imhofs *Faust* auf der Biennale 2017, genau genommen am 30. Mai 2017, aufgenommen und auf *youtube.com* hochgeladen wurde.⁴ Ich bin erstaunt, aber auch empört, dass Aufnahmen von mir zu sehen sind, die ohne mein Wissen von mir gemacht wurden, die nun – ohne dass ich es kontrollieren könnte – zirkulieren. Nicht nur geht es um den (wenn auch sicherlich nicht gewollten) visuellen Zugriff auf meine Person, sondern auch darum, dass das Video online für alle zu sehen ist. Ich fühle mich beobachtet, bildlich eingefangen, ausgesetzt, umso mehr, als ich sozusagen ein Kollateralschaden bin, denn es geht nicht um mich, sondern darum, dass eine nicht identifizierbare Person Anne Imhofs *Faust*-Inszenierung filmt.⁵ Während diese Person die Performance filmt und sozusagen das künstlerische Geschehen digital festhält, hält sie jedoch auch Personen, die zufälligerweise in der gleichen Inszenierung anwesend sind, in ihrem Video fest, ohne dass dabei über Persönlichkeitsrechte oder den Status von Kunst reflektiert würde. Es scheint eine platte Ablichtung zu sein, ein Festhalten dessen, was performativ im Moment erzeugt wird und flüchtig ist. Jedoch passiert in dieser Konstellation mehr; und zwar sowohl in Hinblick auf die Performance und das Video als auch das Hochladen des Videos auf *youtube.com*.

³ Anne Imhof/Susanne Pfeffer: „Anne Imhof and Susanne Pfeffer in Conversation“. *Faust. Anne Imhof*. Hg. Susanne Pfeffer (Hg.): London 2017, S. 13-23, hier S. 18.

⁴ Dysmg: „Anne Imhof-Faust Venice Biennale 2017“. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=r9CSMTMpOnc>, 03.06.2017 (zit. 13.11.2017).

⁵ Nur die Füße, die kurz im Video zu sehen sind, und „Dysmg“ als Bezeichnung für diejenige Person, die das Video hochgeladen hat, geben ansatzweise einen Aufschluss, wenn auch Namenskürzel und Füße nicht unbedingt zu ein und derselben Person gehören müssen.

Ausgelöst durch diesen unerwarteten und überraschenden Fund bei meiner Recherche zu diesem Artikel geht es auf den folgenden Seiten darum, nachzuzeichnen, wie Anne Imhofs *Faust* als eine Performance interpretiert werden kann, in der eine Verhandlung der medialen Bedingtheit der Gegenwart stattfindet, indem diskursiv die Ausstellungskultur an sich, das Medium des Körpers und die Agency von Betrachter*innen/Zuschauer*innen fokussiert wird. Indem der Ort der Performance, die Performance an sich, die Körper und Medien näher analytisch beleuchtet werden, zeigt sich unter anderem auf, wie die Performance als eine Auseinandersetzung mit einer Warenlogik von Ausstellungskultur begriffen werden muss, die den Körper der Performer*innen als Ware und die Zuschauer*innen/Betrachter*innen als Konsument*innen einer ephemeren Materialität positioniert, die genau den Wert innerhalb des Kunstmarktes bestimmt.

Wenn „man die Performer auf den Podesten sieht und dann mit der Kamera draufhält, werden nicht nur sie einer Warenlogik unterworfen.“⁶

Wir alle werden täglich ohne unser Wissen durch Kameras beobachtet. Dies ist heute einer der Faktoren, die unsere Existenz als medial beobachteter und überwachter Mensch definieren. Mit Zygmunt Bauman gesprochen befinden wir uns in einem postpanoptischen Zeitalter, in dem Macht nicht mehr über feste Strukturen ausgeübt wird und Überwachung sich durch technologische Entwicklungen von raumzeitlicher Gebundenheit emanzipiert. In *Flüchtige Moderne* bezeichnet er „die Einführung des Handys als symbolischen ‚K-o.-Schlag‘ gegen die Raumgebundenheit“ von der „Übermittlung von Befehlen und die Überwachung ihrer Ausführung.“⁷ Während der Fakt, dass Bilder ungefragt zirkulieren und Personenrechte verletzen, aber auch Personen in raumzeitlichen Koordinaten durch *Face Recognition Software* lokalisierbar werden, die eine Seite der Konstellation ist,

⁶ Linda Kuhn/Stephan Becker: „Raum für Revolte. Interview mit Susanne Pfeffer über ‚Faust‘ von Anne Imhof im Deutschen Pavillon“. *BauNetz*, 24.05.2017. <http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Interview-mit-Susanne-Pfeffer-ueber-Faust-von-Anne-Imhof-im-Deutschen-Pavillon-5055934.html> (zit. 18.12.2017).

⁷ Zygmunt Bauman: *Flüchtige Moderne*. Frankfurt am Main 2016, S. 18.

ist die andere Seite die raumzeitliche Situation der Performance *Faust*, welche Performer*innen und Zuschauer*innen/Betrachter*innen in eine gegenseitige Situation der (medialen) Beobachtung und Überwachung durch digitale Technologien einbindet.⁸ Es entsteht ein Netz und eine Verflüchtigung von Beobachter*innenpositionen, die deutlich machen, wie die panoptische Struktur sich auflöst, Agency sich vervielfältigt und Subjekt- sowie Objektstatus in Frage gestellt, ja geradezu undeutlich werden: Blicke gehen in alle Richtungen von den Performer*innen und den Zuschauer*innen/Betrachter*innen, Smartphones werden von allen benutzt, Zuschauer*innen/Betrachter*innen kommen und gehen, werden verunsichert, wer zu welcher Gruppe gehört (Frage auf Deutsch: „Gehören Sie auch zu den Darsteller*innen?“). Die raumzeitliche Situation ist nicht eindeutig: Ist es Kunst, ist es eine Performance, ist es ein geschlossener oder ein offener Raum?

Die vielfältigen Richtungen, die sich hier andeuten, werden in den folgenden Ausführungen eine Rolle spielen, um herauszuarbeiten, was das Reale als Effekt des Ökonomischen in dieser Performance sein könnte. Eine erste These ist, dass in dieser Performance eine Verhandlung der medialen Bedingtheit der Gegenwart durch eine Auseinandersetzung mit Ausstellungskultur, dem Medium des Körpers und der Agency von Betrachter*innen/Zuschauer*innen stattfindet. In diesem Sinne wird das Reale und Realität hier als eine Aushandlung zwischen den einzelnen Faktoren etabliert, die als eine ökonomische Transaktion nicht zuletzt durch den Titel *Faust* lesbar wird. Sowohl der Ausstellungskatalog als auch die Homepage⁹ des *Deutschen Pavillons* markieren als einen Bezugspunkt Johann

⁸ Darauf verweist auch MK Meador in der Rezension der Performance: “Despite the dynamism of the performers and the setting, many people weren’t witnessing, they were filming. It becomes clear that watching in all of its forms—mediated or otherwise—is at least one part of Imhof’s message. Each performer directly and forcefully searches for eye contact with onlookers at various moments throughout and they make clever use of mirrored glass to refract their gaze off the reflective surface to surreptitiously watch (and be watched by) nearby viewers.” MK Meador: “Watching you Watching me // Anne Imhof at the Venice Biennale”. *The Seen. Chicago’s International Online Journal of Contemporary & Modern Art*. <http://thesejournal.org/art-seen-international/watching-watching-anne-imhof-venice-biennale/>, 01.08.2017 (zit. 18.12.2017).

⁹ „57. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia Deutscher Pavillon“. <http://www.deutscher-pavillon.org/> (zit. 18.06.2017). Der rote Schriftzug

Wolfgang von Goethes *Faust*. Mit dieser Bezugnahme können Machtfragen ins Zentrum der Wahrnehmung gerückt und ökonomische Fragestellungen als analytischer Zugang zur Performance in den Mittelpunkt rücken. Besonders Goethes *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* positioniert die menschliche ‚Schöpfung‘ als ökonomischen und kommerziellen Prozess im Sinne der Herstellung und Vermehrung des Geldes aus dem Nichts sowie der Wertschaffung und zugleich als alchemistische Kunst.¹⁰ Ebenso ist *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* aber auch auf einer ganz basalen Ebene als eine Auseinandersetzung mit kapitalistischen Unternehmungen lesbar, die sprichwörtlich ‚neues Land‘ (im fünften Akt des zweiten Teils) erobern.

Der Ort der Performance: “A room, a house, a pavilion, an institution, a state. Glass walls and glass ceilings, fluid and crystalline”¹¹ oder: “[A]n extraordinary strip-tease, the art within bares itself more and more.”¹²

Im Folgenden werden die unterschiedlichen, ineinander spielenden Konstellationen in dieser Performance untersucht, um zu zeigen, wie eine Warenästhetik des Körpers, die Medialisierung des Raumes, postpanoptische Strukturen, Ausstellungsarchitektur und Agency dahingehend interpretiert

Faust auf schwarzem Hintergrund auf der linken Bildseite der Homepage des Deutschen Pavillons spielt nicht zuletzt auf Goethes Faust-Figur seit Gustaf Gründgens Inszenierung an. Die DVD- bzw. Blu-ray-Cover Gestaltungen zu Gründgens Inszenierung, weisen – wenn sie auch einen anderen Schriftzug verwenden – genau diese Seitenaufteilung auf.

¹⁰ Vgl. hierzu Franziska Schöbler: “Progress and Restaurative Utopia in Faust II and Wilhelm Meisters Wanderjahre”. *A Companion to Goethe's Faust. Parts I and II*. Hg. Paul Bishop. Rochester 2001, S. 169-193, hier S. 172f.; Hans Christoph Binswanger: „Die moderne Wirtschaft als alchemistischer Prozess – Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust“. *Goethe und die Natur. Referate des Triestiner Kongresses*. Hg. Horst Albert Glaser. Frankfurt a.M./Bern/New York 1986, S. 155-175; Gustav Körner/Michael Sielaff: „Goethe und die Volkswirtschaftslehre“. *Goethe-Jahrbuch* 119 (2002), S. 165-181.

¹¹ Pfeffer: “In a Solipsistic Choir” (wie Anm. 2), S. 9.

¹² Brian O’Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica/San Francisco 1986, S. 79.

werden können, dass einerseits das neoliberale Subjekt in seiner Handlungsmacht als Mitgestalter*in des Spätkapitalismus infrage gestellt, andererseits aber gerade auch bestätigt wird.

Um mit der Ausstellungsarchitektur zu beginnen: Anne Imhofs *Faust* schließt an verschiedene Museums- wie auch Theaterkonzepte an. Das Museum ist über die Jahrhunderte hinweg als Ort der Ausstellung, des Archivierens und Bewahrens, des Lernens, des Sammelns, aber auch der Wissenschaft, der Wissensvermittlung und der Konstruktion von Wissen sowie von Wissenspolitiken konzeptualisiert worden. Es ist aber auch ein immanent politischer Ort, ein „System der Klassifikation, der Ordnung, und damit auch der Rahmung des Dargestellten“.¹³ Der Deutsche Pavillon auf dem Biennale Gelände ist kein Museum, aber ein Ausstellungsraum und -ort. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als potentiell jeder Ort und Raum zum Ausstellen genutzt werden kann, sich also durch eine potentielle Vielfältigkeit und zeitliche Begrenztheit in der Nutzung auszeichnet.

Interessant ist nun, dass *Faust* im Deutschen Pavillon eine Spannung markiert, die zwischen dem Bau (als klassische Ausstellungsarchitektur) und der Performance (dem Ausstellen einer Performance in diesem Raum) besteht. Um genauer herausarbeiten zu können, was dies bedeutet, sei aus der Vielzahl der Positionen und Theoretisierungen über Museumsarchitektur und Ausstellungen eine als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen kurz aufgegriffen, da sie prägnant und kritisch den ideologischen Rahmen markiert, in dem Museen verhandelt werden, nämlich diejenige von Hans Belting. Er bezeichnet das Wesen des Museums als „Ort für Dinge ohne Ort“, als eine „Enklave innerhalb einer sonst unentrinnbaren Gegenwart.“¹⁴ Die ausgestellten Gegenstände scheinen aus der Zeit sowie sozio-politischen und kulturellen Gebundenheiten herausgenommen zu sein und werden stattdessen in einem Raum angeordnet, der sie neuen Rahmungen und Logiken der Ausstellung unterwirft. Grundlegend ist bei solchen Konzeptionalisierungen von Museen, darauf verweist Anke te Heesen, dass der Raum „das Außen deutlich von einem Innen trennt und so im Inneren etwas ermöglicht, was im Außen nicht erreicht werden kann.“¹⁵

¹³ Anke te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg 2015, S. 162.

¹⁴ Hans Belting: „Gibt es eine Ausstellung von Kulturen?“. Hans Belting: *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*. Hamburg 2005, S. 222-240, hier S. 237.

¹⁵ te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung* (wie Anm. 13), S. 182.

Eine der prominentesten und einflussreichsten Überlegungen in diesem Feld sind Brian O'Dohertys Ausführungen zum *White Cube*. 1976 definierte er den *White Cube* als einen idealen Raum, der von dem Kunstwerk all die Hinweise subtrahiert, die davon ablenken könnten, dass es Kunst ist. "The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the repetition of a closed system of values."¹⁶ Letztlich werden aus dem Ausstellungsraum, so Hans Belting in Bezug auf O'Dohertys Überlegungen, „alle Spuren der Zeit getilgt [...], um die Kunst in einer falschen Ewigkeit auszustellen.“¹⁷ Nun ist der Deutsche Pavillon auf dem Biennale Gelände in Venedig keine *White Cube*-Architektur, denn er stellt seine eigene Geschichte auffällig aus: Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut, erfuhr er in der Zeit des Nationalsozialismus signifikante Umbaumaßnahmen, die ihn bis heute ästhetisch prägen. Dennoch sind die Überlegungen O'Dohertys insofern interessant, als in Anne Imhofs Bespielung des Pavillons Glasböden und -wände eingezogen wurden, die zwar einerseits die vorhandene Architektur herausstellen und die Geschichtsträchtigkeit des Ortes hervorheben, andererseits aber den Eindruck eines sterilen Ausstellungsraumes erzeugen, der auf das Prinzip des *White Cubes* anspielt. Diese Sterilität nun, die zunächst die „Spuren der Zeit“ zu tilgen scheint, kann aber auch dahingehend interpretiert werden, darauf verweist Benjamin H. D. Buchloh im Anschluss an die Ausführungen Susanne Pfeffers, der Kuratorin des Deutschen Pavillons, im Ausstellungskatalog,¹⁸ dass sie inspiriert ist "from the display architectures of Germany's bank buildings but also from the gigantic shrine-like showrooms for the country's supreme fetish – the car – that surprise one on Frankfurt or Berlin's most elegant avenues."¹⁹

¹⁶ O'Doherty: *Inside the White Cube* (wie Anm. 12), S. 14.

¹⁷ Hans Belting: „Das Museum. Ein Ort der Reflexion, nicht der Sensation“. Hans Belting. *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*. Hamburg 2005, S. 241-266, hier S. 256f.

¹⁸ Pfeffer beschreibt die Gestaltung des Pavillons "as if it were one of the centers of financial power." Pfeffer: "In a Solipsistic Choir" (wie Anm. 2), S. 9.

¹⁹ Benjamin H.D. Buchloh: "Rock Paper Scissors." *Artforum international* 56:1 (2017), S. 279-289 und 356. <http://archive.li/1eD3u> (zit. 13.01.2018). Zu Recht argumentiert Buchloh weiter: "It was not immediately clear whether Imhof's cult of glass was trying to enact a late variation on Taut and Mies, and their Expressionist aspirations that total transparency would shift social relations

Die Performance: „Die Kunst ist mobil geworden.
Sie wird handyfiziert.“²⁰

Das Museum als Ort der Selbstbefremdung verliert so an Bedeutung. Es regiert der identifikatorische Blick, wie er bei Instagram, Facebook und Co. eingeübt wird. Damit jedoch soll und muss die Kunst den dort geltenden Regeln des Vorzeigbaren gehorchen.²¹

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zum Deutschen Pavillon als Ausstellungsort, in dem die Betrachter*innen aus ihrer „sozialen Welt herausgenommen“ werden und „diese Welt ausgeschlossen“ und die Betrachter*in „selbst in die überzeitliche Leere eingeschlossen wird,“²² stellt die Performance genau diese Annahmen und Funktionsweisen auf vielfältige Weise in Frage und muss als kritische Auseinandersetzung mit klassischen Ausstellungsformaten und Museen, aber auch der Betrachter*innenhaltung und -verortung betrachtet werden.²³ Auf einer ersten und ganz bana-

from privacy to collective accessibility. Or whether she was wholeheartedly embracing corporate architecture's fascistic, massive glass deployments, which pretend to offer universal transparency but actually enforce total secrecy and control. Yet by shifting from the verticality of the corporate facade to the horizontality of the pavilion's floor, the work only perversely increased the disciplinary powers of glass.” (Ebd.)

²⁰ Hanno Rautenberg: „Ein Mann köpft eine Frau. Jetzt erreicht die #MeToo-Debatte die Museen. Anzügliche und gewaltsame Kunstwerke sollen verschwinden. Droht eine Zensur von unten?“. *Die Zeit*; <http://www.zeit.de/2017/52/sexismus-kunst-zensur-meetoo/komplettansicht>, 13.12.2017 (zit. 16.12.2017).

²¹ Ebd.

²² te Heesen: *Theorien des Museums zur Einführung* (wie Anm. 13), S. 184.

²³ Thomas Oberender ist meines Wissens der Erste, der diese ambivalente Situierung der Zuschauer*innen und Rezeptionshaltung beschreibt: „Die vielen kurzen Stücke, die Imhof über viele Stunden hinweg jeden Tag zeigt, sind Performances, die eine Theatersituation schaffen; zugleich aber erlebt man sie individuell – anders als in der Guckkastenbühne wählt hier jeder Gast seinen eigenen Weg und niemand sieht in diesem Gebäude das Gleiche. Das ist umso erstaunlicher, da die Ausstellung kaum Objekte zeigt und im wahrsten Sinne äußerst übersichtlich ist. [...] Die Besuchermenge drängt sich wie ein kontinuierlich durchlaufender Zug von draußen herein, zerstreut sich, spaltet sich auf in viele Einzelgruppen, und strömt dann wieder hinaus, jeder wie er will. Das ist nicht

len Ebene ist nicht eindeutig, ob die Rezipient*innen der Performance Betrachter*innen oder Zuschauer*innen sind, sie sich in einem Ausstellungsraum oder einem theatralen, performativen Raum befinden, die beide je unterschiedliche Sehkonventionen hervorgebracht haben.²⁴ Anders formuliert: In der Performance konfliktieren die beiden Modi und hinterfragen grundlegend die Annahmen, auf denen sie basieren. Wenngleich sich auch die theatrale Performance (Performancetheater usw.) aus anderen Wurzeln herleitet als die Performance Art, so überlagern sich beide in Imhofs *Faust*, da Susanne Pfeffers Aussage – „Es ist Faust“ – mehrdeutig zu verstehen ist: Ist es der *Faust* oder die Faust? Während Pfeffer, Kuratorin des Deutschen Pavillons auf der Biennale, im Interview mit dem *Deutschlandfunk* darauf abhebt, dass es die Faust sei,²⁵ die in dem Titel von Anne

typisch für eine Theateraufführung, sondern entspricht eher dem individualisierten Erlebnismodus von Ausstellungsbesuchern. [...] Anders als im traditionellen Theater muss in einer Ausstellung niemand die gleiche Zeit mit allen anderen teilen. Es gibt hier kein kollektives Publikum, sondern nur ein individualisiertes Erleben. Ausstellungen haben deshalb, wie Dorothea von Hantelmann in ihrem Aufsatz über Modalitäten der Adressierung und Aufmerksamkeitsadressierung beschrieben, keine Anfangszeiten, sondern Öffnungszeiten, innerhalb derer jeder und jede nach eigenem Wunsch kommt und geht. [...] Was im Theater nur Requisit war, wird in Imhofs Ultra-White-Cube zum Fetisch, schattenlos ausgeleuchtet wie Vitrinenware in Flagship Stores.“ Thomas Oberender: „Welt ohne Außen. Anne Imhofs ‚Faust‘ im Deutschen Pavillon der Biennale in Venedig als Scripted Space“. *Theater der Zeit* 10 (2017). <http://www.theaterderzeit.de/2017/10/extra/35505/> (zit. 18.12.2017).

²⁴ Hans Belting formuliert im Anschluss an Überlegungen zu kultischen Gegenständen und Musealisierung derselben treffend: „Die Ausstellung ist eine Antithese dessen, was wir als Aufführung bezeichnen. [...] Ganz entsprechend haben sich die ‚Darstellenden Künste‘ (Performing Arts) von den ‚Bildenden Künsten‘ (Visual Arts) bald getrennt. Beide Gattungen folgen ihrem eigenen Kunstbegriff. Theater und Museum dienen beide der Erinnerung und wenden sich beide an Zuschauer und Betrachter, aber gehen dabei verschiedene Wege.“ Belting: „Gibt es eine Ausstellung von Kulturen?“ (wie Anm. 14), S. 227.

²⁵ „Faust bezieht sich auf die Hand, und das ist ganz interessant. Wir sind ja in einem Zeitalter, wo man permanent eigentlich auf die Hand blickt beziehungsweise auf die eigenen Finger, die Finger ja von ganz eklatanter Bedeutung sind. Nun kann ich aber im Grunde nur, wenn ich die Finger zusammenschließe zu einer Faust, eigentlich aktiv oder gewalttätig werden und kann diese Gewalt entweder gegen jemand anders richten, oder auch gegen sich selbst, und das ist ein großes Thema in dieser Arbeit. Sie erwähnten das schon mit Macht und

Imhofs Performance angesprochen werde, so wird, wie schon erwähnt, auch Johann Wolfgang von Goethes *Faust* als Bezugspunkt hervorgehoben und somit die Performance nicht nur als eine Performance analysierbar, die sich im Rückbezug auf *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* mit der Gegenwart als immateriell-ökonomische, aber auch mediale Herstellung von Realität befasst, sondern sie wird auch an die Geschichte des geschlossenen Theaterraums und die Sehkonventionen desselben angebunden.

Nun hat sich Performance als Kunst im musealen Rahmen seit nunmehr über 50 Jahren etabliert und stellt in dem Sinne auf keinen Fall mehr das Museum oder die Galerie als Ort der kontemplativen Betrachtung von Kunst in Frage, wie es beginnend in den 1960er Jahren durch den Anspruch von Künstler*innen geschah, nämlich dadurch, dass “performative actions could initiate immediate communicative relations between their practices and their spectators.”²⁶ Dennoch ist es wichtig noch einmal genauer die Rezeptionshaltung der Zuschauer*innen/Betrachter*innen der *Faust*-Performanz in den Blick zu nehmen, denn auf einer weiteren Ebene wird die grundlegend angenommene Zeitlichkeit, das Herausnehmen des Gegenstandes aus dem Fluss der Zeit, sowie die Distanz des Beobachtens und Zusehens, die Linie zwischen Akteur*innen und Rezipient*innen brüchig und stellt die ‚Agency‘ der Zuschauer*innen heraus.²⁷ In dieser immer wieder stattfindenden Auflösung von definatorischen Grenzen (Performance als Gegenwart, ein unwiederholbares Jetzt der Performance – Ausstellung eines Kunstgegenstands im Museum als Tilgung von Zeitlichkeit; Ausstellungsort – Ort der Performance; Zuschauer*innen – Betrachter*innen; Objekte – Subjekte der Betrachtung; passiv – aktiv) werden die

Ohnmacht, wer hat die Oberhand und wer ist übergeordnet oder ist der Untergeordnete vielleicht der Übergeordnete, dass sich die Systeme eigentlich permanent verschieben, und das entspricht, glaube ich, sehr stark unserer Wahrnehmung der jetzigen Zeit der sich in einer totalen Transformation befindenden Gesellschaft.“ Pfeffer/Seidel: „Susanne Pfeffer im Gespräch mit Anne Seidel“ (wie Anm. 1).

²⁶ Buchloh: “Rock Paper Scissors” (wie Anm. 19).

²⁷ „Denn der Zuschauer ist dann nicht mehr ein sich im Dunkel versteckender Konsument oder Voyeur, sondern ein – ebenfalls körperlich – Anwesender, der selbst, wenn auch nicht auf gleichberechtigte Weise, auf den theatralen Vorgang Einfluss nimmt. Das geschieht schon durch seine Position im Raum und zu den anderen Anwesenden oder durch geräuschvolle Reaktion. Jeder Zuschauer wird hier notwendig zum Mitakteur.“ Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013, S. 73.

Körper nicht nur der Performer*innen fokussiert; werden sie zu der Schnittstelle der verschiedenen Diskurse und stellen somit die kulturellen, historischen und sozio-politischen Rahmungen heraus, die den Körper, aber auch im weiteren Sinn die Biennale einfassen.

Kameras und Körper: „Der digitale Kapitalismus verlängert sich über die Kamera in den Raum: In gewisser Weise porträtiert sich das Publikum selbst.“²⁸

The question of what constitutes the now—our contemporary reality—was of crucial importance to me. Today, we are confronted with the far-reaching effects of technological change.²⁹

Im Ausstellungskatalog wird darauf abgehoben, dass die Performer*innen zugleich “body, sculpture, and commodity”³⁰ sind, und die Körper der Performer*innen “reduced to bare life”³¹ werden, da die “essence of capitalism consists in unrestrained consumption and the destruction of bodies.”³² Während die Performance dahingehend interpretiert werden kann, dass die Performer*innen ihre Körper als selbstausbeuterische Ware in *Faust* ‘ausstellen’ und konstruieren, deren ephemere Materialität innerhalb des Kunstmarktes genau ihren Wert ausmacht, fokussiert *Faust* ihre Kommodifizierbarkeit jedoch auch noch von einer anderen Seite: Die Wahrnehmung der Performer*innen als Fashion-Models und der Performance als Catwalk, wie sie schon im Ausstellungskatalog von Juliane Rebentisch, aber auch anderweitig formuliert wird,³³ führt dazu, dass die Einzigartig-

²⁸ Kuhn/Becker: „Raum für Revolte.“ (wie Anm. 6).

²⁹ Noemi Smolik: “Anne Imhof ‘Faust’ at German Pavilion, Venice Biennale. Susanne Pfeffer interviewed by Noemi Smolik”. *Mousse Magazine*. <http://mousse-magazine.it/anne-imhof-faust-german-pavilion-venice-biennale-2017/> (zit. 18.12.2017).

³⁰ Pfeffer: “In a Solipsistic Choir” (wie Anm. 2), S. 9.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Juliane Rebentisch: “Dark Play. Anne Imhof’s Abstractions”. *Faust. Anne Imhof*. Hg. Susanne Pfeffer. London 2017, S. 25-11, hier 27; siehe auch Buchloh: “Rock Paper Scissors” (wie Anm. 19).

keit der einzelnen Körperperformances als “universal commercial exploitability”³⁴ der Fashionindustrie lesbar wird, die den Körper als Fetisch und als Ware zugleich positioniert.

Wenn das ökonomische System/der ökonomische Markt Kunst auch im Sinne einer saisonalen Fashionshow als Mode und die Zuschauer*innen/Betrachter*innen als Teil dieses Systems/Markts etabliert,³⁵ dann werden die Zuschauer*innen/Betrachter*innen zu maßgeblichen Akteur*innen einer Kultur- = Modeindustrie, die auf der Jagd nach den neuesten ‚Trends‘, nach den neuesten Bildern ist. Anders formuliert: Verweist Juliane Rebentisch zurecht darauf, dass Performance heute als “paradigm of immaterial labor”³⁶ verstanden werden kann und Imhofs Stücke “have their moment, their emphatic contemporariness, not least importantly in the way they let the artistic medium intersect with the social productive force”,³⁷ so geht es mir nicht nur um die immaterielle Arbeit der Performance, sondern zum einen auch um den Kunstmarkt, auf dem diese (vergängliche) Performance auch einen ökonomischen Wert hat/erzielt, der finanziert werden muss, und zum anderen um das Publikum, das in der Gier nach den ‚richtigen Bildern‘ und Selbstdarstellung des „ich war dabei, ich habe die Performance gesehen“ mit der Kamera hinter den Performer*innen im Pavillon herjagt, um das vergängliche Moment der Aufführung der Zeitlichkeit zu entreißen und im Bild festzuhalten „Sie zwingen“ so Hanno Rautenberg, „die Performance, diese Kunst des Präsens, ins Perfekt, in eine abgeschlossene Gegenwart. [...] Kunst in Zeiten der Hypervisibilität: Da ist real nur, was digital ist. Das Hier und Jetzt soll überall und für immer sein.“³⁸

³⁴ Rebentisch: “Dark Play” (wie Anm. 33), S. 27.

³⁵ In diesem Zusammenhang ist die Installation Alfredo Jaars *Kultur = Kapital*, die 2016 am Residenzschloss in Braunschweig zu sehen war und die das Verhältnis von Kultur und Kapital als eine ökonomische Gleichung markiert, von Interesse.

http://www2.braunschweig.de/lichtparcours2016/lp16/presse.html.media/350757/MG_0668.jpg (zit. 28.01.2018).

³⁶ Rebentisch: „Dark Play“ (wie Anm. 33), S. 33.

³⁷ Ebd.

³⁸ Hanno Rautenberg: „Der Stille Aufruhr. Über dieses Werk wird man noch lange sprechen: Anne Imhof und ihre Performance in Venedig. Ein Protokoll“. *Die Zeit*. <http://www.zeit.de/2017/27/anne-imhof-biennale-venedig-faust-performance/komplettansicht>, 28.06.2017 (zit. 18.12.2017).

In diesem Bemühen, die vergängliche Performance in Bildern oder einem Video festzuhalten, sozusagen das Ephemere der Performance in eine immerwährende Gegenwart in der Möglichkeit der unendlichen Wiederholung der Aufzeichnung zu überführen (und genau hier siedelt sich das Reale an), aber auch indem diese medialen Aufzeichnungen einer vergänglichen Aufführung belegen, dass man dabei gewesen ist und alles gesehen hat, wird ein kapitalistisches Prinzip der Konsumtion des „mehr und mehr“ bedient, in dem die Körper der Performer*innen zur Ware und die Zuschauer*innen/Betrachter*innen zu den Konsument*innen werden, die die Nachfrage steuern (dazu gleich mehr). Die kritische Intervention von Imhofs *Faust* wäre dann potentiell in zweierlei Richtung lesbar, die sich ergänzen: a) Es wird ein subversives Potential der Performance angenommen, das darauf abzielt, diese kapitalistische, ökonomische Verhaftung vorzuführen. b) Die Performance schreibt die Zuschauer*innen/Betrachter*innen genau an diesem Ort fest, indem die Selfie-Kultur als Teil des neoliberalen Systems ernst genommen wird und die Spiegelungsprozesse zwischen Performer*innen und Zuschauer*innen/Betrachter*innen innerhalb der Raumzeitlichkeit der Performance die Unentrinnbarkeit der gegenseitigen Konstitution von Subjekthaftigkeit und Agency markieren. Die Zuschauer*innen/Betrachter*innen sind dann Teil eines postpanoptischen Systems und bestätigen genau einen Warenkapitalismus, der den Körper fetischisiert.

Denkt man jedoch die mediale ‚Bewaffnung‘ weiter, dann zeigt sich eine eigenartige Konstellation. Während die Performance Art, den Raum zwischen Kunstwerk und Betrachter*innen der Überprüfung unterwirft und den kontemplativen Abstand in eine partizipatorische Haltung überführt, so „versuchen [die Betrachter*innen/Zuschauer*innen, T.N.] – auf der Biennale und in dieser Performance noch exzessiver als anderswo – mit den Smartphones bewaffnet, Fotos und Videos schießend, die Kunst auf Distanz zu halten.“³⁹ Auffällig ist, dass diese Mediatisierung die Zuschauer*innen zurück in den Raum der distanzierten Beobachtung des traditionellen Ausstellungsraums katapultiert, diesen aber nun mit einer Agency versieht, die in mehrere Richtungen gedacht werden muss.

³⁹ Jens von Fintel: „Wissen, wann wir die Faust erheben müssen“. *Die Rheinische Kulturraumverdichtung*. <https://www.kulturraumverdichtung.de/anne-imhof-faust-deutscher-pavillon-biennale-venedig-2017.html> (zit. 18.12.2017).

Thomas Oberender bringt eine der wichtigen Richtungen auf den Punkt, wenn er argumentiert:

Die ausgestreckten Arme der Fotografierenden formen unbewusst so die kollektive Andachtshaltung unserer Zeit und in diesem aktiv bezeugenden Schauen der Fotografierenden entsteht tatsächlich eine tiefe Bindung der Einzelnen an das Geschehen. Es ist die seltsame Leistung von Imhofs Figuren, in ihrer physischen Einmaligkeit zugleich als ein Motiv zu wirken, das unwillkürlich erkannt und mit der Aufnahme beantwortet wird. Für Momente nimmt dieses affekthafte Fotografieren hysterische Züge an, es wirkt schamlos und gierig, aber in eben dieser Erfahrung liegt der verstörende Reiz der Inszenierung: Sie duldet kein unschuldiges Sehen.⁴⁰

In den Raum eingespannt zwischen den beiden Gruppen (Zuschauer*innen/Betrachter*innen und Performer*innen) werden Körper und Materialität in dem Moment der Performance spannungsreich ausgehandelt. Nicht nur stellt sich die Frage nach dem richtigen Abstand oder auch dem Verhältnis zu der Performanz, wie kurz schon angedeutet in den Ausführungen zu Performance Art, sondern auch nach der eigenen Partizipation als Zuschauer*in, die diese Inszenierung vorantreibt und somit Teil des Kunstwerkes/der Performance, aber auch des Kunstmarktes wird. Demnach weisen Zeitlich- als auch Räumlichkeit von *Faust* mindestens drei Dimensionen auf, die bis jetzt nur angerissen wurden. Zum einen teilen in den aktuellen Aufführungen Performer*innen und Zuschauer*innen/Betrachter*innen den gleichen Raum und die gleiche Zeit; die Körper aller sind präsent weisen eine Materialität auf, die in der Raumzeitlichkeit der Performance ausgehandelt wird. In der Performance, die ich sah, entstand teilweise ein Schwarmcharakter der Zuschauer*innen/Betrachter*innen durch den Raum, die hinter den ‚Ereignissen‘/den Körperperformanzen herliefen, sie quasi verfolgten, scheinbar durch den Raum trieben, scheinbar auf die Körper der Performer*innen traten und diese unter sich beerdigten (die Performer*innen bewegten sich teilweise unter einer eingezogenen Glasebene, während die Zuschauer*innen ihnen oben auf der Glasebene folgten). Man kann die Situation aber auch anders herum denken, dann folgten die Zuschauer*innen/Betrachter*innen dem Angebot/dem

⁴⁰ Oberender: „Welt ohne Außen.“ (wie Anm. 23).

(Körper-)Ereignis als neuestem, performativ inszeniertem Produkt. Die performativ erzeugte Situation im Raum des Deutschen Pavillons kann also eine Reflektion auf eine kapitalistische Ökonomie des Kunstmarktes (aber im weiteren Sinne auch des Schaffens von Bedürfnisstrukturen innerhalb der westlichen Gesellschaften) gelesen werden.

Zum anderen entsteht aber auch eine Wiederverwertbarkeit der Performance; hier wird das Ephemere in eine kontinuierliche Gegenwart und die Immaterialität der Performance in Bilder überführt und festgeschrieben, die digital verfügbar, überall abrufbar sind. In der Loslösung von der raumzeitlichen Gebundenheit der aktuellen Aufführung entsteht eine unkontrollierbare Zirkulation der Bilder, die zwar einerseits die Dynamiken der Körper und ihre Aushandlungsprozesse im Raum festhalten, jedoch die Dreidimensionalität der performativen Teilhabe in eine digitale Bildlichkeit überführen, die eine andere Zeitlichkeit als die Performance aufweist und nur Fragmente des Geschehens festhalten kann. Während schon die Bilder in der Performance inszeniert werden, die sich unter anderem an Fotografien der Pressemappe, die vor der Performance gemacht wurden, anlehnen (und in dem Sinne als *Tableau Vivantes* funktionieren),⁴¹ werden diese dann sozusagen in digitale produzierte Stereotype ihrer selbst und die performative Teilnahme (auch in der medial sich distanzierenden Beobachter*innenposition) an der Performance in eine Situation der raum-zeitlich distanzierten Betrachtung überführt. Darüber hinaus findet in der digitalen ‚Veröffentlichung‘ der Videos und Bilder, um an den Anfang des Artikels zurückzukehren, eine Enteignung der eigenen Subjekthaftigkeit und Agency statt, da man sich im Zweifel selber in den digitalen ‚Veröffentlichungen‘ anderer beobachten kann, wie man die Performance beobachtet/betrachtet, oder wird zum Teil der Performance,

⁴¹ “We started doing these photo shoots with Nadine Fraczkowski, who does the photography for Anne. Since institutions need press material before there is any work, the photo shoots often take place before there is any performance. So we document a performance before it has happened. We develop the motives and perspectives that emerge during the shoots in the actual performances; the documentation becomes part of the piece. It’s a strange reversal of how one would normally think of documentation and production.” Meadhbh McNutt: “Behaving. Franziska Aigner, one of the core collaborators in the artist Anne Imhof’s celebrated work *Faust*, discusses how the installation performance requires a rhythm and a contour of nothingness. Interview by Meadhbh McNutt”. *Tank Magazin*. <https://tankmagazine.com/tank/2017/06/franziska-aigner/> (zit. 18.12.2017).

des digitalen Bildes. Auf die Spitze getrieben wird dies dann, wenn Nadine Fraczkowski nicht mehr nur die Performance für die Pressematerialien fotografiert, sondern die Zuschauer*innen/Betrachter*innen fokussiert und diese als eigentliches Zentrum der Performance etabliert. In der Fokussierung auf die Zuschauer*innen/Betrachter*innen in den Photographien werden diese als Teil der Performance, wird ihre Funktion für die Performance und Agency ‚ausgestellt‘, werden sie letztlich zu Performer*innen, die die Performance mitgestalten und das System und den Wert der Kunst mitbestimmen.⁴²

Dies lässt sich anschließen an Hans Beltings Überlegungen zum Ort des Museums in der gegenwärtigen Gesellschaft. Er geht der Frage nach, was ein Museum, was seine Funktion heute sein kann, wenn Museumsbesuche Teil einer Kulturindustrie werden und einer Eventisierung folgen, wenn Museen zu Orten werden, in denen Kunstprojekte verwirklicht werden, deren aktueller gesellschaftspolitischer Bezug gleichzeitig immer einen un abgeschlossenen und vergänglichen Charakter besitzt, und die Museen mehr und mehr einen Servicecharakter erhalten und Touristenattraktion werden.⁴³ Wenn Anne Imhofs Performance als ein Kunstprojekt betrachtet wird, das auf gesellschaftspolitische Entwicklungen reagiert und den Zuschauer*innen/Betrachter*innen den Spiegel einer Instagram, Facebook-, YouTube-Kultur vorhält, deren Wert u.a. durch eine quasi touristische Aktualität und Blickrichtung geprägt ist (das: „ich bin dabei gewesen“) und, mit Gernot Böhme argumentiert, als Teil einer „Industrie der Verbildlichung“⁴⁴ verstanden werden muss, dann trägt dieses kritische, vielleicht auch ‚subversive‘ Potential nur soweit, wie die Biennale einer der großen ‚Tourist*innenattraktionen‘ der Kunstszene ist und maßgeblich den ‚Wert‘ Venedigs als Urlaubsziel steigert. Anders formuliert: Imhofs Performance trägt, indem sie diese Gegebenheiten ausstellt und anspielt, genau zu ihrer Erhaltung bei und wird Teil dieses ökonomischen (hier sich gegenseitig bedingenden touristischen und Kunst-) Marktes. Das kritische Potential wäre dann, dass sie den Spiegel vorhält, performativ ausstellt und

⁴² Siehe hierzu Nadine Fraczkowski homepage: <http://www.nadinefraczkowski.com/index.php/various/faust--biennale-di-venezia/> (zit. 28.08.2018).

⁴³ Vgl. Belting: „Das Museum.“ (wie Anm. 17).

⁴⁴ Hannah Bethke/Jan Grossarth: „Was das Smartphone mit uns macht“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <http://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/gefahrlische-selbstbespiegelung-was-das-smartphone-mit-uns-macht-14351432.html?print-PagedArticle=true> \l "pageIndex_0, 01.10.2016 (zit. 28.01.2018).

die Zuschauer*innen/Betrachter*innen zu Mittäter*innen dieses Marktes in der Suche nach dem neuesten Hype macht.