

Lilo Nein

Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22206>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nein, Lilo: Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken. In: *MAP - Media | Archive | Performance*. MAP #5 Archiv / Prozesse 2, Jg. 5 (2014), Nr. 1, S. 1–10. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22206>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://performap.de/map/5/paradoxe-medien/wessen-ordnung-zum-verhaeltnis-von-performance-und-dokumentation-als-kuenstlerische-praktiken>

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/>

Wessen Ordnung?

Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken

Lilo Nein (Wien/Den Haag)

In den letzten Jahren sind zahlreiche theoretische und künstlerische Arbeiten und Projekte entstanden, die sich der Historisierung von Performance und ihrer Dokumentation und den daraus ergebenden Fragen gewidmet haben. Dokumentarische und archivarische Aneignungen von Performance-Kunst verschieben den Fokus tendenziell von der grundlegenden Frage, ob überhaupt gespeichert werden soll, auf die praktische Auseinandersetzung mit der Art und Weise, wie Wissen über Performances gespeichert, transportiert, vermittelt, interpretiert und aufgeführt werden kann. Sie widmen sich dem, was Amelia Jones das „logistische Problem“ [Jones 1997: 11] nennt. Als Paradox bleibt: dass Performance als Live-Art auf den Akt, die Aufführung selbst, beschränkt bleibt, dass sie ephemere sein soll, also nichts hinterlassen darf. Damit Performances aber als künstlerische Arbeiten zirkulieren und symbolischen oder diskursiven Status erlangen können, sind Aufzeichnungen der aufgeführten Arbeiten notwendig, die ihre Existenz beweisen. Die Aufzeichnungen sind daher notwendig etwas anderes als die Arbeiten selbst, nämlich Dokumente, und insofern sekundär und nachgeordnet, von der Referenz auf der Original abhängig.

Im Folgenden möchte ich die verschiedenen Argumente, die in dieses Paradox eingegangen sind, nachvollziehen und an der Praxis heutiger Künstler_innen messen, die performativ arbeiten.

Performance-Forschung vs. Performance-Ontologie

Ende der 1990er Jahre, als die Historisierung der Performance und Performance Art beginnt, hält Amelia Jones in ihrem Text „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“ [Jones 1997: 11-18] fest, dass man nicht länger die Auffassung aufrechterhalten könne, dass nur der über Performance schreiben könne, der dabei gewesen sei. Sie argumentiert, dass die Probleme, die durch ihre eigene Abwesenheit entstehen, logistisch und nicht ethisch oder hermeneutisch sind. Ihre Prämisse ist, dass es keine Möglichkeit eines unmittelbaren (*unmediated*) Verhältnisses zu kulturellen Produkten und Ereignissen gibt, auch nicht zu denen der „Body Art“. Die Spezifität des Wissens, das die Erfahrung einer Live-Performance mit sich bringt, solle nicht gegenüber Wissen, welches sich aus den dokumentarischen Spuren des Events generiert, privilegiert werden. Ihr zufolge lassen sich

Performance-Dokumente als Supplements im Derridaschen Sinne verstehen, die von dem Akt, den sie darstellen, gleichermaßen abhängig sind wie der Akt von ihnen. Mit dieser Argumentation schafft Jones eine Grundlage für Forschung, Lehre und Geschichtsschreibung von Performance-Kunst, die den Live-Moment anderen Formen der Wissensproduktion als dem direkten Erleben zugänglich macht.

Als Gegenpol im Diskurs um Performance-Dokumentation fungiert die ontologische Position, die Peggy Phelan 1996 mit den folgenden Worten formuliert hat: „Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented [...]: once it does so, it becomes something other than performance. Performance's being [...] becomes itself through disappearance.“ [Phelan 1996: 146] Diese Bestimmung von Performance als vergänglich steht der Performance-Dokumentation kritisch gegenüber: „Performance in a strict ontological sense is non-reproductive. [...] Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital.“ [Ebenda: 148] Phelan sieht das Potential von Performance in der Eigenschaft, nichts zu hinterlassen oder zu speichern, das vervielfältigt werden und als Objekt am Markt zirkulieren könnte. Performance ist Phelans Definition zufolge etwas, das in das Gedächtnis der ZuschauerInnen verschwindet, in den Bereich des Unsichtbaren und Unbewussten, wo sie sich der Regulation und Kontrolle entzieht.

Die beiden daraus resultierenden Positionen kann man vereinfacht gesprochen als „Performance kann und soll dokumentiert werden, um für spätere Generationen, Forschung und Historisierung zugänglich gemacht zu werden“ und „Performance will nur im Live-Moment zugänglich sein und Dokumentation zerstört diese Essenz der Performance“ benennen.

Aber was bedeuten diese beiden unterschiedlichen Haltungen für die Praxis des Forschens? Wie kann Wissen über Performance transportiert werden? Und welche Rolle spielt Vollständigkeit dabei? Kann von einem Foto auf den Ablauf einer Performance in der Zeit geschlossen werden? Was zeigen uns Fotografien, was in der Live-Situation bzw. in der Bewegung von Körpern nicht zu sehen war? Braucht die/der Forschende, auch wenn er/sie anwesend war, Dokumente, auf die er/sie sich beziehen kann, oder kann sie/er sich völlig auf ihr/sein Gedächtnis verlassen? Bieten Dokumente einen objektiveren Zugang, weil wir uns als Schauende in Sicherheit wiegen und wir es mit Objekten zu tun haben, die jederzeit beiseite gelegt werden können?

Und was bedeutet das „logistische Problem“ – von dem bei Jones die Rede war – für Künstler_innen, die sich Gedanken über die Dokumentation ihrer eigenen Arbeiten machen und das Verhältnis zwischen Live-Akt und Dokumentation aktiv gestalten wollen? Und was eigentlich unterscheiden wir, wenn wir Dokumentation und Performance unterscheiden?

Auf einige dieser Fragen möchte ich im Laufe des Textes zurück kommen, die anderen sind hier im Sinne einer Partitur des Nachdenkens aufgelistet.

Performance als Intertext

Die Perspektive, die ich in diesem Text vorschlage, soll zwischen den beiden skizzierten Positionen vermitteln und für ein Verständnis von Performance plädieren, welches den Live-Akt nicht vor seiner Einschreibung in andere Medien privilegiert, sondern mit diesen zusammen denkt. Ich möchte Performance als zeitgenössische Praxis denken, die sich sowohl im Live-Akt, als auch in Dokumentation, Archivierung, Aufzeichnung d.h. Diskursivierung im weitesten Sinne und in deren Verhältnissen zueinander, realisiert. Dieses Verständnis entspringt aus meiner eigenen künstlerischen Praxis und ist mit dem Gefühl verbunden, dass die Definition von Performance als Live-Art, das heißt als eine Kunstform, bei der live oder allein im Vollzug künstlerische Arbeiten entstehen, für zahlreiche Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst zu kurz greift. Performances haben selbstverständlich maßgeblich mit ihren Aufführungen zu tun, aber sie waren auch seit den 1960er Jahren mit anderen Medien verbunden. Performances haben in Ateliers und exklusiv für mediale Aufzeichnungen stattgefunden wie z.B. Bruce Naumanns *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* oder *Square Dance*. Oder sie haben im öffentlichen Raum stattgefunden und waren nicht an ein spezifisches Publikum gerichtet wie beispielsweise Valie Export's *Mappe der Hundigkeit*, Vito Acconci's *Following Piece* oder Tehching Hsieh's fünf *One Year Performances*. Performances, die heute der Performance-Kunst zugerechnet werden, waren nicht notwendig Aufführungen für Publikum; also das, was man unter einem Live-Akt versteht. Im theoretischen Verständnis werden die medialen Manifestationen dieser Arbeiten Performance-Dokumente genannt, wohingegen Künstler_innen Videos oder Fotografien oft als die künstlerischen Arbeiten selbst verstehen und präsentieren und darin keine vergangene und verlorene Performance sehen. Die Handlung oder der Akt können auch notwendiger Teil eines Arbeitsprozesses sein, der den Körper der Künstlerin oder performatives Agieren als Mittel zum Zweck für die Umsetzung benötigt. Wenn performative und mediale Praxen als wechselseitig, das Mediale dem Performativen gleichwertig und nicht nachträglich gedacht werden, entsteht das Paradox, in welchem Performance als Live-Art gefangen bleibt, nicht mehr. Für Künstler_innen laufen diese Praxen oft parallel oder stellen sich als ergänzende Arbeiten und Tätigkeiten dar. Die Wiener Künstlerin Renate Bertlmann, die in den 1970er und 1980er Jahren fünf Performances (unter anderem in De Apple, Amsterdam, und Franklin Furnance, New York) realisiert hat, greift in ihren inszenierten Fotografien Motive aus ihren Performances wieder auf oder umgekehrt. Kürzlich habe ich eine Fotografie gesehen, welche in meiner Erinnerung als Performance-Dokument abgespeichert war, nur, dass im Hintergrund kein Publikum zu erkennen war. Dieser Fakt ist ja an sich nicht ungewöhnlich, denn es gibt oft Blickwinkel, aus denen man das Publikum einfach nicht sieht. Tatsächlich rechnet Bertlmann diese Arbeit, die wie die Performance aus dem Jahr 1978 stammt, aber ihren inszenierten Fotografien zu [\[1\]](#). Es handelt sich offensichtlich um eine Studioaufnahme. Ein ontologischer Unterschied ist für Betracht_innen nicht evident, Performance und Fotografie tragen denselben Titel. Künstler_innen der jüngeren Generation verwenden immer öfter Begriffe wie „Performance Video“ oder „Performance Film“, um zu beschreiben, dass beide Medien an einer künstlerischen Arbeit beteiligt sind, und es sich nicht um eine Dokumentation eines Live-Aktes handelt. Sie entscheiden damit auch,

für welches Publikum (einschließlich „medialem Publikum“), für welchen Blick und in welcher räumlichen Situation eine Performance aufgeführt oder eine Handlung vollzogen wird. Laurel Nakadate beispielsweise spricht ganz selbstverständlich von einer Performance, wenn sie ihre Arbeit *365 Days: A Catalogue of Tears* aus dem Jahr 2010 beschreibt. In dieser Arbeit weint die Künstlerin ein Jahr lang jeden Tag, macht ein Foto davon und lädt dieses als Profilbild auf Facebook hoch. Seit 2011 ist die Arbeit als fotografische Serie in Ausstellungen zu sehen^[2]

Ich möchte dafür plädieren, Performance als (Live)-Akt mit anderen Medien und Praxen, die über diesen Akt hinausgehen, aber mit ihm verbunden sind, ihm vorausgehen oder nachfolgen, zusammen zu denken. Denn ich denke, dass das Medium Performance immer schon über den (Live)-Akt hinausgeht und notwendig mit anderen Medien verbunden ist. Dieses Verständnis habe ich an anderer Stelle „paratextuell“ genannt [Nein 2014]. Der von Genette geprägte Begriff des Paratextes bezeichnet in der Literaturwissenschaft eine konkrete Ausprägung von Intertextualität, nämlich das „Beiwerk des Buches“. Das heißt all jene Texte, die den Text zum Buch machen.

„Text präsentiert sich selten nackt, ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht-verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen.“ [Genette 2001: 9] und weiter: „sie umgeben und verlängern ihn jedenfalls, um ihn [...] zu *präsentieren*: ihn *präsent* zu machen, und damit seine „Rezeption“ und seinen Konsum in [...] der Gestalt eines Buches zu ermöglichen.“ [Ebenda].

Diese Theorie auf Performance anzuwenden, würde bedeuten, dass man neben den klassischen Paratexten, wie z.B. Titel oder Autor_innenname, Einschreibungen in andere Medien, Dokumentation und Verschriftlichungen als Paratexte des Live-Aktes versteht.^[3] Sie ermöglichen erst seine Rezeption als Performance.

Dieser Logik zufolge behält der Live-Akt seine Spezifität, Aufführung zu sein und danach nicht mehr zu sein. Diese Aufführung ist jedoch nur eine Präsentation unter anderen Präsentationen, nur eine Praktik unter anderen Praktiken, mit denen sie *notwendig* verbunden ist. Die Dokumentation ist notwendig, um eine Performance nach der Aufführung in Ausstellungen, in Portfolios, im Internet etc. zu präsentieren, um sie sichtbar zu halten. Es handelt sich um unterschiedliche Tätigkeiten, die in zeitgenössischen Modellen von Künstler_innenschaft zusammen kommen.

Wissensproduktion durch Künstler_innen

Unter dem Begriff *artistic research* wird aktuell diskutiert, wie Künstler_innen zur Wissensproduktion und Forschung beitragen. Im Kontext von Performance bedeutet das, dass sich Künstler_innen einerseits verstärkt an Archivierung und der Aufarbeitung, Sichtbarmachung und Vermittlung von Performance-Geschichte beteiligen und sich andererseits mit der Dokumentation und Archivierung der eigenen künstlerischen Arbeit auseinandersetzen. Ich verstehe diese Praktiken als im weitesten Sinne epistemische Arbeiten, das heißt als Mitarbeit an Diskursen, an unterschiedliche Formen der Wissensproduktion über Performances, welche mit der Aneignung einer wissenden, schauenden Position zu tun haben.

In Wien haben z.B. die Künstlerinnen Carola Dertnig und Stefanie Seibold die lokale Performance-Geschichte aufgearbeitet und in den Ausstellungen *LET´S TWIST AGAIN. Worüber man nicht denken kann, darüber soll man tanzen* 2002 in der Kunsthalle Exnergasse sowie *Mothers of Invention. Where is performance coming from* im MUMOK 2003 thematisiert. Im Rahmen dieser Ausstellungen wurden Verbindungslinien zwischen der Generation von Künstler_innen, die in den 1970er und 1980er Jahren performativ agiert hat, und der jüngeren Generation geschaffen. Es wurden historische Dokumente sowie zeitgenössische künstlerische Arbeiten gezeigt, um die Geschichte der Performance-Kunst im Hier und Jetzt zu kontextualisieren. 2006 ist die Publikation *LET´S TWIST AGAIN* erschienen, die einen Teil der Forschung in Form von generationenübergreifenden Interviews nachvollziehbar macht. Ein weiteres Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist die *Performance Chronik Basel*. In diesem Projekt haben die Künstler_innen und Theoretiker_innen Muda Mathis, Sabine Gebhardt Fink und Margarit von Büren in einem kollaborativen Netzwerk über die lokale Performance-Geschichte in der Schweiz geforscht und gemeinsam an unterschiedlichen Darstellungsformen, wie Präsentationen, Internetseite, Publikation gearbeitet [Gebhardt Fink, Mathis, von Büren 2011][4]. 2010 initiierte die Künstlerin Pascale Grau das Forschungsprojekt *archiv performativ* [5], das sich ebenfalls der Performance-Dokumentation und Archivierung widmete und 2011 ein temporäres beispielbares Modellarchiv etablierte sowie die Tagung *Recollecting the Act. Zur Tradierung von Performancekunst* veranstaltete.

Konzepte und Praktiken der Performance-Dokumentation

Philip Auslander denkt Performance-Dokumentation als eigenständige künstlerische Praxis, die der performativen Praxis nicht untergeordnet ist. Dem Problem, dass diese Praxis der Dokumentation von ihrer Referenz auf die Performance abhängt, begegnet er mit der These von Performativität der Performance-Dokumentation, die er u.a. in der Publikation *After the Act* [Auslander 2007] formuliert hat. In einem neueren Vortrag unter dem Titel *Performing Texts* [Auslander 2013] zeigt er, dass Performance-Dokumentation als künstlerische Praxis eine Geschichte hat, die bis in die Anfänge von

Performance-Kunst zurückreicht. Diese Geschichte beschreibt er am Beispiel der Kunst-Szene in New York von den späten 1950er bis Anfang der 1970er Jahre. Als zentrale Figur dieser Praxis stellt er Michael Kirby und seine Dokumentationsarbeit im Rahmen von Fluxus und Happening vor. Kirby publizierte 1965 das Buch „Happenings: An Illustrated Antology“, welches nach Auslander als das erste Beispiel für Performance-Dokumentation gelten kann, und er reflektierte seine Praxis in Texten und Schriften^[6]. Kirby definierte Performance-Dokumentation als „distinct and self-conscious, discursive practice“^[7]. Der Grund für Performance-Dokumentation sei Kirby zufolge „a concern for tomorrows past“. Sie wird also nicht für Zeitgenoss_innen gemacht, sondern für zukünftiges Publikum, das keinen anderen Zugang zur diesen Performances hätte. Dieses zukünftige Publikum soll durch die Rezeption der Dokumentation die Erfahrung der Live-Performance nachvollziehen können. Kirby formuliert sein Ziel mit den Worten „to experience the performance itself“. Er wollte durch seine Dokumentation Surrogat-Performances produzieren, so schlussfolgert Auslander. Sie sollten die Performances den zukünftigen Betrachter_innen so nah wie möglich bringen und dabei der Verantwortung von Geschichtsschreibung Rechnung tragen: „The writer consciously attempt to record rather than to evaluate or interpret the performance will retain its own identity and the reader will respond to the documentation in much the same way as he would have responded to the performance.“ Diese Objektivität, die Kirby - Auslander zufolge - im Auge hat, ist nicht in erster Linie einer subjektiven Position entgegengesetzt, sondern der Kritik. Dokumentation soll Performance analytisch beschreiben, und nicht interpretieren oder kritisieren; denn ansonsten würden die zukünftigen Betrachter_innen nicht die Performance selbst, sondern die Interpretation dessen sehen.

Auch wenn für mich die ethische Dimension der Position Kirbys gut nachvollziehbar ist, denke ich, dass solche von den Performance-Künstler_innen relativ unabhängig entstehenden Dokumentationen heute zu den Ausnahmen zählen. Zumeist übernehmen sie selbst die Verantwortung für die zukünftige Präsentation ihrer Arbeit.

Das Bewusstsein für Performance-Dokumentation geht auch mit den Notwendigkeiten einher, die eigene künstlerische Arbeit zu präsentieren, ins Internet zu stellen und international verschicken zu können, um sich für Residencies, Fördergelder, bei potentiellen Co-Finanzierungs- oder Produktionspartnern etc. zu bewerben. Für Künstler_innen ist Performance-Dokumentation heute auch in einen spezifischen Diskurs eingebettet, der eng mit der eigenen künstlerischen Praxis verbunden, zu deren Bestandteil geworden ist. Ich denke, dass Performance-Dokumentation heute eine Bedeutung für Performances selbst hat, indem die Geräte und Medien während der Aufführung eine eigene physische Präsenz haben. Es macht einen Unterschied, ob und wie viele Fotografen anwesend sind, ob sie stehen, sitzen oder sich (auf der Bühne) bewegen dürfen; ob eine Performance in einem Theater, in einer Ausstellung, oder im privaten Raum gezeigt wird; ob man die einzige zur Aufführung zugelassene Person ist, oder das Geschehen mit 700 anderen Personen gleichzeitig sieht.

Die Dokumentation ist mitunter ein Zugeständnis, dass eine Repräsentation der Performance innerhalb medialer Bedingungen möglich ist, dass Akte und Handlungen nicht dem Schreiben entgegengesetzt

sind, sondern in sich immer schon das Potential zur Einschreibung tragen, man könnte vielleicht sogar sagen, dass sie sich strukturell über dieses Potential definieren. Jeder Aufführung geht alltägliches und künstlerisches Wissen um mediale Bedingungen, Blicke, und technische Möglichkeiten der Darstellung voraus.

Dokumentation kreiert eine Position, in der sich die Betrachter_innen z.B. des Videos wieder finden. Die Betrachter_innen eines Videos wissen um den eingeschränkten Sichtbereich und sie wissen auch, dass die Kamera dem Begehren des Kameramannes oder -frau folgt und ihren eigenen Blick lenkt. Die Betrachter_innen können nicht wissen, was außerhalb des Bildausschnittes passiert. Die Entscheidung, was zu sehen gegeben wird, ist die desjenigen, die für die Dokumentation verantwortlich zeichnet.

Sich als Künstler_in der ontologischen Position anzuschließen, auf Dokumentation zu verzichten, heißt die Arbeit nur für den Moment zu produzieren. Die Performance zu dokumentieren und eventuell ins Internet zu stellen oder Fotos und Beschreibungen in Printform zu veröffentlichen, heißt mitunter die Arbeit selbst über diese Dokumentation zu definieren. Die Dokumentation kann aus praktischen Gründen als notwendig erkannt werden oder sie kann ein weiteres Stadium im künstlerischen Prozess darstellen und kann von dort aus verändert in andere Medien zurückwandern.

Ich denke, dass in der jüngeren Generation von Performance-Künstler_innen überwiegend ein konzeptuelles Verständnis von Dokumentation entstanden ist, das weniger das Verhältnis zwischen Dokument und Performance im Allgemeinen befragt als auf seine spezifische Gestaltung in jedem konkreten Fall abzielt. Neben der Frage des Konzeptes der Dokumentation sind es solche des Budgets, der Autor_innenschaft und der technischen Möglichkeiten, die Künstler_innen beschäftigen.

Forschungsperspektiven

In Performance-Dokumenten schlagen sich drei Perspektiven nieder, die unterschiedliche Zugänge zum Event darstellen: die Perspektive des/der Forscher_in, des/der Produzenten_in der Dokumente, des/der Künstlers_in. Die Perspektive der Forscher_innen, ihre Subjektivität und das Begehren, welches mit der Forschung verbunden ist, schlägt sich vor allem in im Nachhinein produzierten ‚Dokumenten‘, wie in mit Künstler_innen und Zeitzeug_innen geführten Interviews und Gesprächen, nieder. In Dokumenten, die von Fotograf_innen oder Filmemacher_innen angefertigt werden, ist neben dem Stil der Epoche auch der eigene Stil abzulesen [s. Büscher 2009]. Dokumente, die von Künstler_innen selbst produziert, beauftragt oder autorisiert wurden, geben die Intention des/der Künstler_in wieder. Dieser Blick auf die eigene Arbeit unterliegt Veränderungen und ist natürlich nicht frei von Interessen: „Ein [...] interessanter Fall ist die Performance-Künstlerin Carolee Schneemann, die in den letzten Jahren ihre gesamte Video-Dokumentation neu überarbeitet hat. Das Ziel scheint hier, den historischen Wert ihrer

Performances, aber auch deren Dokumente in die Gegenwart zu übertragen.“, weist Barbara Clausen hin [Clausen 2009: 107-108].

Unabhängig davon, mit welcher Intention diese Dokumente angefertigt wurden, schaffen sie eine zeitliche und materielle Distanz und ermöglichen damit einen anderen Zugang zum Event als die eigene körperliche Anwesenheit. Damit möchte ich betonen, dass die Dokumentation mir nie die Performance selbst nahe bringt, sondern dass Fotografien, Videos oder Texte in praktischer und theoretischer Hinsicht eine Position außerhalb des Geschehens schaffen, von der aus ich auf das vergangene Geschehen schauen kann. Ich werde also nicht in die Position des Publikums versetzt – wie es die zitierten Formulierungen von Kirby nahe legen –, sondern ich bin immer schon Betrachter_in oder Publikum eines Dokuments, nicht der Performance selbst.

Ich frage mich beispielsweise, ob ich Teil des Publikum gewesen sein möchte, das 1963 beschimpft worden ist. Hätte ich mich persönlich angesprochen gefühlt und voller Ärger oder mit Kopfschmerzen den Saal verlassen? Wenn ich heute den Film der Uraufführung von *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke sehe, ist das für mich ein grandioses Theaterstück ebenso wie ein grandioses Film-Dokument. Und das liegt unter anderem daran, dass ich das angesprochene Publikum und dessen Reaktion sehe und als Teil dessen verstehe, was die Aufführung ausmacht. Ich werde nicht in die Position des Publikums von damals versetzt. Es gibt Arbeiten, die ich live ganz furchtbar finde, weil ich persönlich in diesem Moment die Funktion ‚Publikum zu sein‘ (und welche Anforderungen auch immer damit verbunden sind) nicht erfüllen will. Wenn ich danach eine Videoaufzeichnung anschau und sie mit anderen Arbeiten aus der Zeit oder zu einem ähnlichen Thema vergleiche, betrachte ich sie als gelungene Arbeiten und kann sie um einiges distanzierter beurteilen.

Ich habe versucht zu zeigen, dass Performance-Dokumentation (wie andere Texte) mit dem Live-Akt oder der performativen Handlung in unterschiedliche Verhältnisse tritt. Meine These ist, dass diese Verhältnisse eine Bedeutung für die Performances selbst haben und sie von Künstler_innen selbst gestaltet werden.

Das Potential von Performance liegt genau darin, sich einer stabilen Identität zu entziehen und sich mit anderen Medien, Aussagen über sie, Dokumentationen, anderen Präsentationen und Repräsentation zu verbinden, sich auf diese einzulassen, und in Wechselbeziehungen mit ihnen zu treten. Speziell in Zeiten der Institutionalisierung von Performance und einem verstärkten Interesse an Sammlung und Musealisierung liegt es an allen Beteiligten, die Begriffe offen zu halten und im Dialog mit künstlerischen Praxen zu bilden.

Lilo Nein (Wien/Den Haag) ist bildende Künstlerin und arbeitet mit und über Performance im Verhältnis zu anderen Medien wie Skulptur, Publikation, Ausstellung, Text, Video. Ihre Arbeiten bewegen sich oft zwischen diesen Medien, hinterfragen deren Logiken und suchen nach neuen Möglichkeiten des Aufeinander-Bezogen Seins dieser Medien. Künstlerische Publikationen: *Selbst übersetzen! Ein Performance Lesebuch zum Aufführen* (2009), *Die anwesende Autorin. Wer spricht in der Performance?* (2011), *Wenn Analysen Gedichte wären ... Arbeiten zwischen Text und Performance* (2013). Start- (2010) und Staatsstipendium (2013) für bildende Kunst des Bundeskanzleramts Österreich. Performance Preis des Kunstraum Niederösterreich (2012). Gastlehre an der Akademie der bildenden Künste Wien und im Masterstudiengang für Artistic Research an der Royal Academy in Den Haag.

Literatur

- Auslander, Philip. „Zur Performativität der Performancedokumentation“. In: *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*. Barbara Clausen, MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Hgg.). Nürnberg (Verlag für moderne Kunst) 2007: 21-34.
- Auslander, Philip. *Performing Texts. Department English and the National Endowment for the Humanities*. University of Richmond, United States, Vortrag, veröffentlicht auf YouTube am 2.4.2013, <http://www.youtube.com/watch?v=njnAztE5ASY>
- Büscher, Barbara. *Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs*. <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1>
- Gebhardt Fink, Sabine; Mathis, Muda; Büren, Margarit von (Hgg.). *Floating Gaps. Performance Chronik Basel (1968-1986)*. Zürich (Diaphanes) 2011.
- Genette, Gerard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frz. Original 1987, deutsche Ausgabe: Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2001.
- „Interview mit Barbara Clausen“. In: *SELBST ÜBERSETZEN! Ein Performance Lesebuch zum Aufführen*. Nein, Lilo (Hg.). Wien (Eigenverlag) 2009: 92-111.
- Jones, Amelia. "'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“. In: *Art Journal. Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of this Century*. Vol. 56, No. 4. Winter 1997: 11-18.
- Nein, Lilo. „Anatomies of Possible Speaking Positions. Performance and Intertextuality“. In: *Performing the Sentence. Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Dertnig, Carola und Thun, Felicitas (Hgg.) Berlin (Sternberg Press) 2014: 76-83.
- Phelan, Peggy. „The Ontology of Performance: Representation without Reproduction“. In: *Unmarked. The Politics of Performance*. London (Routledge) 1996: 146-166.
- Seibold, Stefanie und Dertnig, Carola (Hgg.). *LET'S TWIST AGAIN. Worüber man nicht denken kann, darüber soll man tanzen..* Wien/Gumpoldskirchen (Dea) 2004.

[1] Vergleiche:

<http://www.bertlmann.com/index.php?im=68&id=11&lang=de&page=performances&year=1978&aa=6a6&bb=78f#picpos> und

<http://www.bertlmann.com/index.php?im=148&id=8&lang=de&page=inszenfoto&year=1978&aa=89f&bb=6af#picpos>

[2] <http://www.youtube.com/watch?v=wwFhS6ZgZFg>

[3] Editionen und Auflagen sind bezogen auf Performances auch interessante Paratexte.

[4] <http://www.xcult.org/C/performancechronik/>

[5] <http://archivperformativ.wordpress.com/>

[6] Michael Kirby war Herausgeber zahlreicher Publikationen, Professor an der Universität New York und Chefredakteur des PAJ von 1969 bis 1986.

[7] Alle folgenden Zitate sind dem Vortrag, der auf youtube veröffentlicht ist, entnommen, siehe: Auslander 2013.