

Florian Feigl; Johannes Lothar Schröder

## Feigl & Schröder

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22205>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Feigl, Florian; Schröder, Johannes Lothar: Feigl & Schröder. In: *MAP - Media | Archive | Performance*. MAP #5 Archiv / Prozesse 2, Jg. 5 (2014), Nr. 1, S. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22205>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://perfoamap.de/map/5/feigl-und-schroeder>

### 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/>

# Feigl & Schröder

Beiträge von Florian Feigl (Berlin) und Johannes Lothar Schröder (Hamburg)



Florian Feigl, *Objekt 03*, Foto: David Balzer

## Was will man denn sammeln?

Die persönlichen Archive der Performancekunst haben Dimensionen erreicht, in denen sie kaum mehr privat und individuell zu bearbeiten sind. Neben Relikten der Performancekunst im engeren Sinn sind in diesen privaten Sammlungen Kunstpraxen und kulturelle Bewegungen der letzten über 50 Jahre belegt, die in vielerlei Hinsicht die Grundlagen für den größten Teil gesellschaftlicher Verhaltensweisen und kultureller Praktiken bilden, wie sie in dieser Zeit entwickelt wurden. Die Sammlungstücke belegen Kunstpraxen, die immer auch widerständige Praxen waren und sind: widerständig vor allem gegenüber dem Kunstmarkt (so mindestens eine der wichtigen Erzählungen der Performancekunst) und

gegenüber ihrer Abbildung. Vielleicht sind sie aber vor allem widerständig, indem nur der weitaus geringste Teil der Performance-Produktion materialisiert wurde.

Die Diskurse von Kunst & Leben sowie Kunst & Antikunst – sie weisen darauf hin, dass scheinbar festgelegte Bedeutungen und hergebrachte Praxen in Frage gestellt wurden und auch weiter in Frage zu stellen sind, wenn wir uns mit dieser Kunst befassen wollen. Was also überliefert wurde und heute gern ausgestellt wird – die Kunstwerke der neuen Praxen, oben nenne ich sie die *Relikte der Performance-Kunst* im engeren Sinn – sind genau genommen Missverständnisse oder Nebelbomben, bestenfalls gezielte Verdichtungen, immer aber höchstens Ausschnitte. Trotzdem wurden immer auch die gestalterischen Möglichkeiten gerade der kritisierten Strategien (z. B. Werbung) aufgegriffen, oder neue Technologien (z. B. Video) erprobt. Es handelt sich also auch um Versuche, Wirklichkeit und gesellschaftliche Realitäten alternativ zu gestalten. Hier werden die ersten Schritte gesellschaftlicher, kooperativer – also nicht individuell-singulärer – Praktiken festgehalten. Es ist dokumentiert, wie eine nicht mehr auf die Kunst beschränkte sondern als umfassend wahrgenommene Wirklichkeit gestaltet wird. Die "Kunstwerke", die als angebliche Ergebnisse dieser Kunstpraxen bekannt/überliefert sind, sind nur die Spitzen eines unterseeischen Kontinents. Der weitaus größere Teil ist eben in den privaten Sammlungen zu finden: Der Austausch zwischen den Künstler\_Innen, die Kommunikation, die Dokumente künstlerischer Strategien, die in den Grenzgebieten der als künstlerisches Schaffen bekannten Praxen entstanden, sind genauso vorhanden wie Mietverträge, Rechnungen und Liebesbriefe.

Das Dilemma ist das bekannte: Wir haben es mit einem erweiterten Kunstbegriff zu tun, mit ephemeren Praxen, deren Ergebnisse als Teil künstlerischer Prozesse oft einen ungeklärten Status behalten. Oder umgekehrt betrachtet: Sie werden einen Restzweifel nicht los, wenn einzelnen Aktionen der Status "Werk" zugeschrieben und damit eine Geschlossenheit suggeriert wird, die meist nur für wenige Aspekte zutreffend ist.

Auf der anderen Seite stehen wir einer soliden, mindestens 50-jährigen Geschichte der Performancekunst gegenüber, für die sich die Kunstgeschichte ebenso interessiert wie junge Künstler\_Innen. Die Frage stellt sich, was wir über Performancekunst wissen; wie kann und soll Performancekunst unterrichtet werden? Damit unmittelbar verbunden sind diverse politische, ökonomische und institutionelle Aspekte. Ganz wesentlich für die Auseinandersetzung mit der Performancekunst ist aber, dass die skizzierten Fragen als Positionen der Performancekunst immer auch als künstlerische Fragestellungen expliziert wurden. Entsprechend ist auch die Frage nach dem Archiv als Ort der Überlieferung und des Weitergebens, des Forschens, Lernens und Lehrens im Fall der Performancekunst unbedingt eine künstlerische Frage.

## Wie kann ein Archiv aussehen, wenn es um sogenannte Prozesskunst geht?

In diesem Zusammenhang gern bemüht wird das Re-Enactment oder Re-Doing als Strategie der Konservierung und Forschung. Gleichzeitig wirft das Re-Doing aber auch zentrale Probleme auf – was kann oder soll der Gegenstand eines möglichen Re-Doings sein? Das sollte vorweg definiert sein. Wie sollen wir sonst ein Re-Enactment vornehmen, wenn wir gar nicht wissen, wovon eigentlich! Aber genau das ist oft gar nicht so leicht. Performances sind, wie wir alle wissen, auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen dokumentiert. Ist es ein Foto, das wir nachstellen, eine Handlungsanweisung, die wir (erneut) ausführen? Oftmals ist das, was überliefert ist, die so genannten "Ergebnisse", für ein Re-Enactment denkbar ungeeignet. Unter Umständen als Verschleierung gedacht – und zwar vom Künstler genau so beabsichtigt! Dazu kommt – Achtung: Prozesskunst –, dass Ergebnis und Prozess nicht so leicht voneinander zu trennen sind, aber unter Umständen nur Dokumente des einen Teils vorliegen. Der Prozess ist unter Umständen wichtiger als das Ergebnis. Ist er dann aber auch die eigentliche Performance?

Wenn wir ein Archiv der Performancekunst diskutieren, sind damit also auf jeden Fall Fragen nach der Dokumentation verbunden. Und das in zwei Bewegungsrichtungen: Wie und was wird dokumentiert? Und in diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass immer eine Transformation statt findet: Das Dokument oder Artefakt transformiert die Performance. Das mag als Feststellung banal erscheinen, ist aber absolut zentral, wenn wir den Charakter eines Archivs der Performancekunst verstehen möchten. Und zweitens: Wie gehe ich mit vorhandenen Dokumentationen um? Letzteres impliziert Fragen zur (Wieder-) Aufführungspraxis als Interpretation der Dokumentationen. Wäre zum Beispiel das Aufrufen/Ansehen eines Fotos in gewisser Weise schon ein Re-Enactment? Oder beginnt erst mit der Aneignung von Praxen das, was ein "lebendiges" Archiv ausmacht und den Vorgängen und Entwicklungen einer Prozesskunst gerecht wird? Oder sind nicht schon die Strategien, Vorgänge und Prozesse, wie Artefakte in das Archiv gelangen, wie sie gesucht werden, worauf wir stoßen, wenn wir sie finden oder eben nicht finden, was wir dann eventuell damit anstellen, die wesentliche Angebote, die ein Archiv der Performancekunst anbieten kann?

## ARCHIV - Die zwingende Notwendigkeit des Handelns und Lernprozesse

Eine Sammlung entsteht, es wächst etwas, und im Prozess der Anreicherung entwickeln sich Fährten, Schneisen und Spuren, die verfolgt werden; Abzweige, die zu Sonderkollektionen führen, tun sich auf.

Wird aber der Moment des Sammelns als Prozess des Lernens und Lehrens begriffen, ändern sich die Voraussetzungen schlagartig. Die Systematik wird um ein dynamisches Moment erweitert, ist eventuell als dynamisches Prinzip zu denken, das durch den jeweiligen Nutzer aktualisiert und neu zusammengestellt wird. Die Qualität einer Organisation von Wissen bemisst sich in der Folge nicht mehr an der möglichst fest geschriebenen, weil nach allen Seiten abgesicherten, Hierarchie innerhalb

eines genau umrissenen Bestandes. Die sinnvolle Organisation von Wissen beweist sich in der möglichst umfassenden Beweglichkeit und vielfältigen Verwendbarkeit der Einzelteile. Die Zugänglichkeit von Wissen würde nun ebenfalls ihre Bedeutung ändern. Denn Zugänglichkeit bedeutet dann nicht mehr die gesicherte Wiederauffindbarkeit eines Einzelstücks oder Details in unverändertem Zustand, sondern beschreibt viel mehr die Charakteristik, dass sich etwas der Verwendung und Nutzung anbietet, geschmeidig ist und so möglichst abenteuerliche Entdeckungen verspricht. Damit ist auch der Weg gemeint, bis das Gesuchte gefunden ist und es schließt sich die Frage an, ob unter den beschriebenen Bedingungen nicht sogar offen ist, was überhaupt gefunden wird!

Weiter wäre ebenso die Veränderung angesichts vorhergehender Nutzung von Dokumenten und Artefakten zu akzeptieren. Das Archiv wäre nicht mehr abgeschlossene Stätte kontemplativer Betrachtungen, Aufbewahrungsort und Tempel für einen sorgsam gehüteten Fetisch jedweder Art, sondern ein äußerst dynamischer Ort der Aktualisierung, Entwicklung, Neu-Erfindung, Wiederherstellung in kontinuierlichen Prozessen des Lernens und Lehrens. Gleichzeitig erweitern die Prozesse des Lernens und Lehrens das Archiv und verbessern seine Organisation und Systematisierungen: Lernen und Lehren werden zu Aufführungen des Archivs, das Archiv zur Aufführung von Prozessen des Lernens und Lehrens.

Florian Feigl



Florian Feigl, *Buchtransformation Fritz Reuter*, 2013

Referenz:

Robert Filliou: *Lehren und Lernen als Aufführungskünste*, Köln, New York 1970.

# Vom Risiko zum Spiel

## Harte und weiche Archive

Waren „klassische“ Performances oft riskant, hat sich der Hang zum Risiko durch eine zunehmende Kennerschaft abgeschwächt. Das ist auch eine Folge von Archiven. Performances, die zunächst den Anschein vermitteln, eine „Kunst ohne Werk“<sup>[1]</sup> zu sein, haben paradoxerweise massenweise Artefakte hervorgebracht, die in einer wachsenden Zahl von Archiven aufbewahrt werden.

Um sich die Funktion eines Archivs für Performances zu vergegenwärtigen, muss man sich klar machen, dass jedes mit Performances befasste Subjekt eine eigene Schnittmenge des Erlebten in sich trägt, denn nur selten haben zwei Personen, die mehr oder weniger mit dieser Kunstpraxis vertraut sind, dieselben Performances gesehen. Nur vereinzelt kommt es also vor, dass zwei Personen sich wenigstens einmal bei einer Performance getroffen haben. Das ist das Besondere an der Geschichte der Performance, dass nämlich jede Person einen eigenen Weg darin zurückgelegt hat, wobei es trotz medialer Konserven keine Wiederholbarkeit gibt. Man kann sich nicht wie zur Erforschung eines Gemäldes zur Werkbetrachtung an einer bestimmten Stelle im Museum verabreden, um sich zu vergewissern, was man gesehen hat. In der Performance gibt es ausschließlich die Fortsetzung des Erlebten durch Weitermachen und Wiederholen (Re-doing) und Relikte.

Ein Tisch (z. B. in Boris Nieslonys *Schwarze Lade*) kann eine Fläche für eine jeweilige Momentaufnahme bieten, als wäre er ein physischer Speicher-Chip. Eine analoge Fläche für Auftritte, Flash-Backs, Mitteilungen, Gesten oder Rituale. Das macht die Arbeitsfläche oder den Platz für die gemeinsame Mahlzeit zu einem Ort für die Partizipation an der Zeit. Es kommt darauf an, etwas aufzunehmen, damit es weitergehen und weitergegeben werden kann.

## Enthierarchisierung

Individuelle und private Archive haben heute in ihrer Anzahl und den aufbewahrten Artefakten nach eine Breite erreicht, die als ein Phänomen zu beurteilen ist, das sich parallel zur Verbreitung elektronischer Formen der Datenspeicherung entwickelt hat. Es erscheint nämlich gerade so, als würde in diesen Archiven für Relikte am Physischen festgehalten, um die zunehmende Immaterialität des Datensammelns in virtuellen Archiven – also Datenbanken – zu kompensieren. Damit einher geht auch, dass die Schwerpunkte der meist von Künstlern angelegten Archive individuell festgelegt worden sind, womit sie sich den politischen und sammlungsgeschichtlichen Vorgaben von Staatsarchiven entziehen. Hier spielen vor allen Dingen Sammlungsobjekte aus dem Bereich dadaistischer Kunst und dem Neodada mit Fluxus, Happenings und Aktionismus seit den 1950er Jahren eine Rolle. Unter ihnen

befinden sich Materialien und Objekte, die sich gegen die Eingliederung in den Bestand von Museumsmagazinen wie auch in den auf Flachware spezialisierten Archiven sperren. Die materiellen Eigenschaften von Fett, Schokolade, Flüssigkeiten sowie den Artefakten der Eat-Art und des Aktionismus entsprechen der vornehmlich widerspenstigen Praxis einer Kunst, die sich gegen die Ansprüche von Kunstmärkte sträubt und sich gegen eine Immaterialität stellt, wie sie Jean-François Lyotard in seiner Ausstellung *Les Immatériaux* 1985 [Lyotard 1985] am Centre Pompidou in Paris propagierte.

Gleichwohl entwickelt sich die Praxis von Performances im Dialog sowohl mit dem Physischen wie auch dem Virtuellen. Dabei fällt auf, dass es in der Performance Art und ihren Vorläufern konkret auch darum geht, den Körper als ein lebendes Archiv zu sehen, in dem die Erfahrungen der Menschheit abgelagert sind, weshalb sie durch eine körperliche Kunstpraxis abgerufen und entwickelt werden können.

## Mobile Sammlungen und Display-Einheiten

Durch Performances und ihre Relikte wurde die Speicherfähigkeit von normativen Archiven und Magazinen in Frage gestellt. Ein ähnlicher Befund ergibt sich außerdem aus der Identifikation von Kunstgattungen mit der ihnen zugeordneten Architektur. So wie Opern und Theater in den mit den Synonymen bezeichneten Gebäuden aufgeführt werden, so werden die Produkte der bildenden Kunst in Kabinetten, Museen und Galerien aufbewahrt und gezeigt, die den Namen der jeweiligen Kunstgattung inkludieren. Es gibt neben den Gemäldegalerien noch Glyptotheken, Kunstgewerbemuseen und Graphikkabinette; doch mit Performances und ihren Erzeugnissen wird insofern Neuland betreten, als Künstler, ihre Kuratoren, Mitarbeiter, Zeugen und Zuschauer eigene Objekte und Dokumente erzeugen, die sich, dem traditionellen Kanon der Kunst folgend, mit unübersichtlichen Autorenschaften auf alle Spartenhäuser verteilen würden.

Diese Aufsplitterung kann nicht im Interesse der Forschung und Präsentation von Performances sein, zumal es gar nicht angemessen ist, Performancekunst als eine Kunstgattung zu bezeichnen.[\[2\]](#)

Um der Verschiedenheit der Sammlungsgegenstände zu entsprechen und den produzierenden, sammelnden und ausstellenden Personen und Personenkreisen gerecht zu werden sowie die Weiterentwicklung dieser Kunstpraxis zu fördern, würden sich mobile Einheiten anbieten, die den jeweiligen Bedingungen zur Präsentation angepasst werden könnten. Unabhängig voneinander bieten z. B. Boris Nieslony, Re.Act.Feminism oder Schauwerk\_Black Box solche Möglichkeiten. Sowohl die *Schwarze Lade* wie auch die Medienunits (Re.Act.Feminism) stehen auf Rollen, und die Kartons und Boxen des Schauwerks sind für den Transport konzipiert.

Diese Möglichkeiten lassen sich weiter radikalieren: Insofern verwandele ich seit 8 Jahren mein Archiv in Teppiche, die - mit Leim verklebt - flache Sammlungsstücke zu festen, formbaren und begrenzt belastbaren Modulen vereinen. Diese können in jedem Gelände als Hangars oder zu Zelten gefaltet aufgestellt werden, so dass sie nicht auf schon bestehende Gebäude angewiesen sind. Frei stehend betonen sie das nomadische Wesen der Performance Art. Sie sind Ausstellungsfläche und Gebäude in einem.

Johannes Lothar Schröder

## Der Stachel der Zeit im Archiv

Aus einem Brief

Lieber Freund, (...)

Was der Stachel ist, wirst du fragen. Mindestens hat es mit der Behauptung des „Post-Human“ zu tun, dem Nachhumanistischen, das in der Kunst erscheint und einer Ausstellung den Titel gab. Schon 20 Jahre zuvor hatte Richard Schechner einen Aufsatz dazu geschrieben, den die Ausstellungsmacher leider nicht diskutierten. Somit hat der Kunstbetrieb ein weiteres nicht aufgearbeitetes Thema erledigt. Aber jedem von uns entgeht Vieles und das Meiste haben wir nicht gründlich genug gelesen. Menschen sind begrenzt und heute erfahren wir das mehr denn je. Von Durcharbeiten der Texte kann man bald gar nicht mehr sprechen. Jedenfalls hatte ich den Schluss von *Ordnung der Dinge* bis jetzt nicht gelesen. Foucault spricht dort von der insgesamt jungen „Archäologie unseres Denkens“ und äußert die Befürchtung, dass wenn diese so errungenen „Dispositionen ins Wanken geraten (...) der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand.“

Das Beunruhigende für einen Menschen im Archiv ist möglicherweise aber, mit der Befürchtung leben zu müssen, dass Dinge verschwinden, ehe sie fixiert worden sind, so dass schon die Ausgangslage der Archäologie lückenhaft ist, ehe die Grabungen anfangen. Das ist auch eine Aussage der Metapher des Gesichts am Sandstrand, und hat vielleicht auch damit zu tun, dass gerade die Entwicklung der Speichermedien heute quantitativ mehr Verluste hervorruft als die ungeschriebenen Protokolle aus all den Jahrhunderten vorher. Das hat seine Ursache bestimmt darin, dass eine Aufzeichnung, sei es ein Tonband, ein Video, ein Foto, Kopien aller Art, ein USB-Stick etc. uns in der Gewissheit wiegt, etwas fixiert zu haben.

Genau das ist trügerisch und hält uns vielleicht zu stark davon ab, das Material durchzuarbeiten und zu internalisieren; denn so nehme ich an – in der Verinnerlichung und Ritualisierung ist alles Wissen besser aufgehoben. In dem was wir praktizieren entscheidet sich, was mit in die Zukunft genommen wird. Dabei geht der Blick über das Klein-Klein hinweg und es entsteht eine Kraft, die über das Archiv hinaus weiter getragen wird. Die Stärke dieser Kraft hängt damit zusammen, dass sie die wörtliche und bildliche Fixierung nur streift. Sie ist eben nie explizit, sondern immer das Symbol von etwas, wie auch Kunstwerke Symbole von etwas sind. Der Fixierung stehen Aktionen, Performances, Rituale, freundschaftliche Treffen, Feste – kurz das ganze Ephemere – gegenüber. Es sind die kulturellen Beharrungskräfte, die etwas immer noch weiter transportieren, auch wenn die Farben schon längst von den Leinwänden abgebröckelt sind.

(...) Johannes





Johannes Lothar Schröder: *Doing Remains*; aus der Serie *Alle Performances, über die ich geschrieben habe*. Foto: Dimitri Suslau

Stopfen der Löcher — Die Archivsäule aus Manuskripten kann von Innen und Außen betrachtet werden. Sie fungiert als Litfaßsäule, als Stellwand, als Depot (Lagerung im Inneren), als Schauarchiv (Ausstellung im Inneren). Hier während der Performance Studies international Conference #17 „Camillo 2.0: Technology, Memory, Experience“, Centrum Beeldende Kunst Utrecht (CBKU), 28. Mai 2011

Seit 1997 entwickelt und zeigt **Florian Feigl** Performancekunst in Deutschland und Europa. Neben den Soloarbeiten betreibt er mit Otmar Wagner die Wagner-Feigl-Forschung/Festspiele und veranstaltet in Berlin mit Jörn J. Burmester und Janine Eisenächer die monatliche Reihe Performer Stammtisch. Feigl ist Mitbegründer und Teil des Leitungsteams des ersten Monats der Performancekunst (MPA) in Berlin und Herausgeber des ersten Berlin Performance Art Reports mit Joel Verwimp. Feigl war Mitbegründer der Performance Art Gruppen Showcase Beat Le Mot (Mitglied 1997-2003) und Hollywood Leather (gegründet 2004 mit Christopher Hewitt und Ellen Friis). Seit 2001 unterrichtet er Performance Art Workshops und veröffentlicht Beiträge über Performancekunst in deutschen und internationalen Kunstmagazinen und Zeitschriften (liveartwork DVD, Performance Research u.a.)

**Dr. Johannes Lothar Schröder** lebt als freiberuflicher Forscher in Hamburg. Sein Forschungsschwerpunkt ist der Zeitbezug in Werken der bildenden Kunst besonders im Futurismus und in der Performance Art. Seit 1982 zeigt er regelmäßig Installationen und Performances. 2003 begann er eigene Archivbestände in Form von Objekten, Performances und Installationen in Form von Archivteppichen zu recyceln. Prototypen realisierte er auf verschiedenen Performancefestivals u.a. in Salza [www.performance-festival.de](http://www.performance-festival.de) und auf Konferenzen von Performance Studies international (PSi) in New York, Mainz, Kopenhagen und Utrecht. Publiziert wurde sein Ansatz über ephemere Aufstellungen von Relikten in Performance Research (Vol. 11, No. 3, Sept. 2006). Schröder war von 2009 bis 2013 Vorstandsmitglied im Einstellungsraum [www.einstellungsraum.de](http://www.einstellungsraum.de) und Mitherausgeber von „Journal Oriental“ [www.amokkoma.eu](http://www.amokkoma.eu) und gibt zurzeit seine Texte zur Performance Art aus den letzten 20 Jahren heraus sowie seit 2013 den Blog <http://owlperformanceart.eu>.

---

[1] Zahlreiche Beiträge im gleichnamigen Band 152 von *Kunstforum international*, Okt.-Dez. 2000, diskutieren die Entwicklung von Performance Art, lassen aber den Aspekt der dabei generierten neuen und neuartigen Artefakte aus.

[2] Immer wieder liest man das selbst bei ausgewiesenen Experten. So behauptet Erika Fischer-Lichte, dass die Aktionen bildender Künstler wie Joseph Beuys etc. Fluxus und Wiener Aktionismus „in den sechziger Jahren zur Herausbildung eines neuen Genres geführt“ hätten. [Fischer-Lichte 2000:63] Beuys sieht sich als plastischer Künstler, auch wenn er verschiedene Elemente aus den Künsten verwendet. Bei Vostell ging es um „Verwischungen“, womit er die Unklarheit der Zuordnung zu Gattungen bezeichnet und die Aktionisten haben ihrer Veranstaltungen als Maler, Theaterregisseure (Nitsch) oder Graphiker (Brus) durchgeführt. In der Schwierigkeit der Zuordnung liegt ja gerade die Spannung und das Unbehagen mit Performance Kunst begründet.