

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 67 // APRIL 2020

FEMINISTISCHE STRATEGIEN IN DER PERFORMANCE KUNST:
DISOBEDIENT BODIES

FKW //

NR. 67 // APRIL 2020

FEMINISTISCHE STRATEGIEN IN DER PERFORMANCE KUNST: DISOBEDIENT BODIES

004–005 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

006–016 // **Sigrid Adorf & Sabine Gebhardt Fink**
EINLEITUNG

ARTIKEL

017–027 // **Elke Krasny**
THE UNFINISHED FEMINIST REVOLUTION. RADICALIZING REPRODUCTION IN FEMINIST PERFORMANCE ART

028–035 // **Bettina Knaup**
COUNTER_MEASURES ON THE GROUND. VOM TRAUM DAS *RE.ACT.FEMINISM* ARCHIV ZU BEWOHNEN

036–047 // **Agnes Kern**
„ALLE ALLE STARBEN [...] AN MEINER GESCHLECHTSLOSIGKEIT, DIE DOCH ALLE GESCHLECHTER IN SICH HAT“
EINE QUEER-FEMINISTISCHE SPURENSUCHE ZU ANITA BERBERS TÄNZERISCHEM WERK DER 1920ER-JAHRE

048–062 // **Tancredi Gusman**
WHAT THE IMAGES OF THE SELF REVEAL. GENDER AND ROLE PLAY IN AMALIA ULMAN'S *EXCELLENCES & PERFECTIONS*
AND IN EARLY PERFORMANCE-BASED ART

063–075 // **Friederike Nastold**
VON *HUMANIMALS*, EINHÖRNERN UND MEERJUNGFRAUEN IN *BETWEEN THE WAVES: A FABLE IN FIVE CHAPTERS* –
RE-AKTUALISIERUNG VON WEIBLICHKEITSMETAPHERN ALS SUBVERSIVE PRAXIS?!

076–090 // **Dorothea Rust**
WIE ICH EIN ETWAS MIT SPITZEN OHREN WERDE UND WIE KOFFERWORTE QUE(E)R IN DER LANDSCHAFT STEHEN

EDITION

091 // **Carola Dertnig**
FELDEN_KREIS FI_000

092–097 // **Stefanie Janssen**
ZU CAROLA DERTNIGS KÜNSTLERISCHER ARBEIT UND IHRER AUFARBEITUNG DER WIENER PERFORMANCE GESCHICHTE –
IM RÜCKBLICK AUF EIN GESPRÄCH DER KÜNSTLERIN MIT BARBARA CLAUSEN

098–109 // **Carola Dertnig & Barbara Clausen**
„LET'S WRAP IT UP!“
BARBARA CLAUSEN UND CAROLA DERTNIG IM GEPRÄCH ZU NICHTLINEARER PERFORMANCEKUNSTGESCHICHTE

REZENSIONEN

110–115 // **Margarit von Büren**

ARCHIVIERUNG VON PERFORMANCE KUNST: EIN DESIDERAT MIT POTENTIAL

116–120 // **Tabea Lurk**

50 JAHRE 1968: DIE VIDEOREIHE *FEMINISTISCHES IMPROVISATORIUM* BLICKT ZURÜCK (SOMMER 2018, VIA BASEL)

121–125 // **Rachel Mader**

MONA SCHIEREN: AGNES MARTIN. TRANSKULTURELLE ÜBERSETZUNG. ZUR KONSTRUKTION ASIANISTISCHER ÄSTHETIKEN IN DER AMERIKANISCHEN KUNST NACH 1945, MÜNCHEN: VERLAG SILKE SCHREIBER 2016

126–130 // **Constance Krüger**

ANGELIKA RICHTER: DAS GESETZ DER SZENE. GENDERKRITIK, PERFORMANCE ART UND ZWEITE ÖFFENTLICHKEIT IN DER SPÄTEN DDR, BIELEFELD: TRANSCRIPT VERLAG 2019

131–136 // **Nanne Buurman**

(UN)DOING CURATORSHIP, ODER: KURATORIN WERDEN
ÜBER KATJA MOLIS' KURATORISCHE SUBJEKTE. PRAKTIKEN DER SUBJEKTIVIERUNG IN DER AUS- UND WEITERBILDUNG IM KUNSTBETRIEB, BIELEFELD: TRANSCRIPT VERLAG 2019

EDITORIAL

Liebe Leser*innen,

während wir die letzten Arbeiten an dieser Ausgabe abschließen, beschäftigen uns die Nachrichten zur globalen Ausbreitung des Covid 19 Virus und deren Auswirkungen auf das soziale Leben, auf unseren privaten wie professionellen Alltag. *Social Media versus Social Distancing*, die Bedeutung der *Care* Arbeit gerade für die Verwundbarsten in der Gemeinschaft und die geringe Entlohnung der Pflegekräfte und Erzieher*innen, die fortdauernde Unsichtbarkeit von sogenannter Hausarbeit, die forcierte Konkurrenz von *Home* und *Office*, aber auch die heteronormative Bebilderung der Krise mit ihren klischierten Einblicken in familiären Alltag usw. Vor dem gegenwärtigen Hintergrund gewinnen einige der Themen, mit denen sich feministische Performances seit den 1970er Jahren immer wieder beschäftigen, unzweifelhaft an Prägnanz. Für feministische Künstler*innen waren Performances seit den frühen 1970er Jahren ein probates Mittel, situativ zu arbeiten, die eigene Involviertheit in soziale Gefüge und ihre symbolischen Formen zu reflektieren und mittels körperlicher Präsenz mit stark affizierenden Begegnungsmomenten zu arbeiten. Schon seit Längerem erstarken feministische und queere Interessen an Aktionsformen und Performances, die eine große Ähnlichkeit zu den Arbeiten der *Amazing Decade* (Roth 1984) zeigen, nicht zuletzt aber allein schon durch geänderte Rahmenbedingungen im Kunstbetrieb wie in der medialen Öffentlichkeit nicht *einfach* ähnlich sein können. Davon ausgehend, dass vergleichende Betrachtungen sich gerade dann lohnen, wenn sie nicht bloß genealogisch argumentieren, laden wir zu Denkbewegungen ein, die im Wechselspiel der Perspektiven von heute auf gestern und von gestern auf heute ein differenzierteres Bild ergeben und ein Morgen denkbar machen. Mit dem hier versammelten Mix an kritischer Auseinandersetzung mit aktuellen und historischen Beispielen und dem Engagement für Archivformen, die dem Prinzip von Performances verpflichtet bleiben, lebendige Begegnungsmomente zu stiften, laden wir dazu ein, die Kisten nicht durch kunsthistorische Kategorienbildungen zu schließen, sondern für gegenwärtige, gegenwartsbezogene Praktiken der Auseinandersetzung zu öffnen.

Wir bedanken uns ganz herzlich bei allen Autor*innen und bei der Künstlerin Carola Dertnig für die Edition. Sarina Admaty danken wir für ihre umsichtige Unterstützung der Schlussredaktion und Fabian Brunke von Zwo.Acht für die Gestaltung!

Das für Winter 2020/21 geplante Heft Nr. 68 beschäftigt sich unter dem Titel *Hard-pressed – Textilien und Aktivismus, 1990–2020* mit aktivistischen Formen von Handarbeit, sei dies bezogen auf Kunst, politische Proteste oder wissenschaftliche Diskurse. Die neuesten Ausprägungen des Textilen als dem *Anderen* gegenüber dem Etablierten machen es notwendig, die politische Aufladung und künstlerische Überformung textiler Handarbeit sowohl im musealen *white cube* als auch im öffentlichen Stadtraum eingehend zu diskutieren. Inwiefern bietet sich das Textile als Protestform gegen aktuelle Regierungs-, Wirtschafts- und Sozialsysteme sowie vorherrschende Geschlechterordnungen an? Und inwiefern kann die intendierte Kritik etwa an Vorstellungen von Arbeit oder an binären Vorstellungen von Geschlecht überhaupt wirksam werden? Zusammengestellt wird die Sommer-Ausgabe *Hard-pressed* von den Gastherausgeberinnen Leena Crasemann und Anne Röhl.

Viel Vergnügen beim Lesen!

EINLEITUNG //

FEMINISTISCHE STRATEGIEN IN DER PERFORMANCE KUNST: DISOBEDIENT BODIES

Die vorliegende Nummer 67, Januar 2020, widmet sich Fragen aktueller feministischer und queerer Strategien in der Performance\Kunst,¹⁾ die mit ihren vielschichtigen Praktiken des Verkörperns im öffentlichen Raum an die Anfänge feministischer Performances in den 1970er Jahren zurückdenken, zugleich aber auch erkennen lassen, dass sie keine bloße Neuauflage von Performancegeschichte(n) sind. Es soll in unserem Heft weder um eine genealogische oder gar fortschrittsorientierte Geschichte noch um einen evaluativen Vergleich gehen, sondern eher um den Versuch, durch so etwas wie punktuelle ‚Gegenstrom‘-Fragen zu einer näheren Betrachtung gegenwärtiger Performancepraktiken beizutragen. So irreführend es sein mag, feministische und/oder queere Performance\Kunst als kunsthistorischen Gattungsbegriff verwenden zu wollen, der eine Kontinuität über ein halbes Jahrhundert verspräche, so notwendig scheint uns gleichzeitig, das wiederkehrende Interesse an den Gründungs- und vor allem Begründungsfiguren der 1970er Jahre in die Reflexion einzubeziehen und für eine Befragung jener spezifisch körperlichen Verbindung von Politik und Ästhetik, die Performance genannt wird, zu nutzen (vgl. auch Gebhardt Fink: 2011: 79ff.). Diese wechselseitige Befragung kann ganz konkret im Gespräch zwischen den Generationen oder in fragenden (Wieder-)Aufführungspraktiken erfolgen, wie es von einigen Archivprojekten zu Performance Kunst als eigene Form einer performativen Historiografie versucht wird (vgl. Beitrag Knaup, Rezensionen von Büren und Lurk sowie Gespräch Dertnig/Clausen zur Edition) oder sie kann Anlass zu einer kritischen Beschäftigung mit historischen Ähnlichkeiten und Differenzen bieten (vgl. Beiträge Gusman, Kern, Krasny). Eine Frage, die wir uns in der Vorbereitung dieser Nummer stellten, ist, ob es bezogen auf die performative Arbeit mit und zu Körper(n) folgende Verschiebung zu beachten gilt: Hatten viele feministische Arbeiten der 1970er Jahre explizit repräsentationskritische Anliegen und zielten auf die konkrete Kritik an hegemonialen, normativen Körpervorstellungen, insbesondere an Weiblichkeitsdarstellungen, so scheinen uns aktuelle performative Praktiken eher durch das gemeinsame politische Anliegen gekennzeichnet, über stetig veränderbare Körpervorstellungen und unterschiedliche Verbindungen zwischen

1) Die Schreibweise Performance\Kunst verwenden wir in Anlehnung an Dorothea Rust, die damit die aktuelle Öffnung oder Erweiterung des Performance Diskurses im künstlerischen Feld zu markieren sucht.

Lebensweisen, wie etwa *humanimals*, in einem politischen Sinne nachzudenken und diese performativ zur Disposition zu stellen (vgl. Beiträge Nastold, Rust). Mit der angedeuteten Verschiebung vom Primat der Repräsentationskritik zur Affirmation von Differenz, Vielheit, Non-Humanism und Konzepten von Teilhabe, Agency und Möglichkeitsräumen im Performativitätsdiskurs, ist auch eine Verschiebung verbunden, die stärker vom einzelnen agierenden Körper, auf den reagiert wird, abrückt und kollektive Ausdrucksformen von Körpern oder zumindest eine akzentuelle Verschiebung von einem performen *für* zu einem performen *mit*, sowie performen in unterschiedlichen Rollen (vgl. *twofold performative act* Gebhardt Fink 2010: 23) bedeutet. Der postkoloniale Diskurs hat wesentlich dazu beigetragen, die humanistische Idealisierung des singulären Subjekts zu problematisieren und die abendländische Philosophietradition damit zu konfrontieren, sich ihrer kolonialen Anmaßungen bewusst zu werden und andere Selbst-Welt-Verhältnisse anerkennen oder mitdenken können zu wollen. In Fortsetzung dazu sind die aktuellen dekolonialen Debatten der *Indigenous Studies* ebenso wie der so genannten *4. Welle des Feminismus* und ihrer *révolution féministe* wichtig. Diese verbinden bewusst politische Aktionen mit feministischen Analyseansätzen; sie lassen sich laut der Soziologin Aurore Koechlin kennzeichnen durch einen Einschluss von Strategien früherer feministischer Anliegen in die gegenwärtige Debatte über Arbeitsbedingungen und soziale Gerechtigkeit, welche sich gegen intersektionale Diskriminierungen und ökonomische Ungleichheiten weltweit richtet (Koechlin 2019: 70). Auf diese Weise können Analysestrukturen und aktivistische Strategien zugleich verfolgt werden, um politische Aktionen zu realisieren, die sich um Themen gruppieren wie Arbeit, Bildung (*Nuit debout* in Frankreich, Proteste in Südafrika und Chile), Kampf gegen Abtreibungsgegner (in Polen, Spanien und Ländern Südamerikas) und gegen Gewalt gegen Frauen – wie die Bewegung *Ni una Menos* (Koechlin 2019: 68).

— Die Infragestellung des souveränen Wissenssubjekts scheint uns auch für den gegenwärtigen Performancediskurs zentral in Bezug auf die These, die Peggy Phelan als grundsätzlich festgelegt hatte: dass nämlich Performance Art eine per se politische Form sei, eine Form die repräsentiere ohne zu reproduzieren und so eine neue Ökonomie der Repräsentation erlaube (Phelan 2004: 3). Im Zentrum bleibt die Arbeit mit (dem) Körper(n) und eine Analyse dieser Repräsentationsformen, welche zu politischen Verschiebungen beitragen kann. Peggy Phelan formulierte bereits: „Close readings of the logic of representation can produce psychic

resistance and, possibly, political change“ (Phelan 2004: 2). Im Gegensatz zu Phelans ontologischer Annahme aber, dass alle Performance Kunst durch ihren ephemeren, d.h. nicht reproduzierbaren Charakter befreiend, emanzipativ und damit eine Form politischer Ästhetik sei (vgl. auch Peggy Phelans Statement: „performance’s being [...] becomes itself through disappearance“, ebd. 146), verorten wir ihren politischen Aspekt in den je situativ gebundenen und damit konkreten Fragen, die ihre Praktiken des Involvierens und In-Erscheinung-Bringens in einem kritischen Sinn bedeuten – was nicht heißt, dass sich die Performativität einer Performance auf Ort und Datum ihrer Aufführung beschränken ließe, wohl aber, dass es ein entsprechend relationales Gefüge, im Sinne fortdauernder kultureller Erzählungen, braucht, innerhalb dessen der (dokumentierte, vermittelte) Akt kritisch relevant bleibt.

—— Schlüsselüberlegungen zum aktuellen Verständnis von Performance – aus der Geschichte der Performance Art herausführend – liefern für viele Aktivist*innen und Künstler*innen Judith Butlers *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (2016). Butler befasst sich darin ausgehend von der jüngsten Geschichte von Protestbewegungen – ihre bevorzugten Beispiele sind Tahir Platz, Occupy Wall Street, Gezi Park, Hongkong u.a. – und in kritischer Revision von Hannah Arendts Thesen zum politischen Erscheinen in der Öffentlichkeit mit der Frage, welche Relevanz der physischen Präsenz von Körpern in der Menge, ihrer Vulnerabilität und der medialen Vermittlung ihres bloßen Da-Seins für eine Ethik eines gewaltfreien Widerstands zugemessen werden muss. Dieses Buch von Butler war auch Anstoß unserer Überlegungen zu einer politischen Theorie aktueller Performances. Wir möchten es in Bezug zum nach wie vor wichtigen Anliegen einer *Politik der Performance* setzen. Butler betont, dass der performative Prozess nicht allein als sprachlicher Akt wirksam wird, sondern „als Machtform begriffen werden muss, welche als inszenierte Beziehung erlebt“ wird (Butler 2016: 14). Diese inszenierte Beziehung evoziert eine *queere* Form von Performativität immer genau dann,²⁾ wenn eine Bewegung des Sprechens, Denkens und Handelns in nicht-anerkannter Form stattfindet. Per se beinhaltet *diese* Form des Sprechens, Denkens und Handelns als eine mit anderen verbundene und auf nicht-erkannte Formen der Explikation und Präsentation abzielende, ein Moment von Freiheitlichkeit. Dieses Anliegen einer performativen Parallelisierbarkeit von revolutionärem Denken, Handeln und Sprechen zieht sich wie ein roter Faden durch aktuelle feministische und für die Freiheit

2) „Queer“ hier verstanden im Sinne der Verweigerung normativer Zuschreibungen, vgl. Adorf/Brandes 2008 und im Kontext von Butler 2016.

von Unterdrückungsstrukturen agierende Performance\Kunst und Aktionen auf der Straße und im Netz. Es ist interessant, dass Phelan in der Ontologie der Performance – sie umschreibt diese wie oben bereits erwähnt als *representation without reproduction* – Präsenz diesbezüglich als Schlüsselmoment herausgestrichen hat. Allerdings meint Präsenz für uns weniger den *Live Act* oder *Liveness* als die Verschränkung von Sprechen, Denken und leiblichem Handeln. Zur Konstruiertheit dieser verschränkten Form von Präsenz haben wir bereits früher Überlegungen angestellt, auf die wir an dieser Stelle verweisen möchten, ohne sie weiter auszuführen (Adorf/Gebhardt Fink/Schade/Schmidt 2007). In dieser Situation, in einem Moment geteilter Anwesenheit in der Versammlung, an einem öffentlichen Ort – etwa der Straße –, manifestiert sich Performance auf unterschiedlichen Ebenen, derjenigen des Sprechaktes, des Denkens und der verkörperten Teilnahme. Judith Butler formuliert dies folgendermaßen: „Dabei kommt es im Falle der Versammlung zu einem Chiasmus der Prozesse von sprachlicher und leiblicher Performativität“ (Butler 2016: 17). Neben der Gleichzeitigkeit von Sprechen und leiblichem Handeln ist die Verknüpfung mit anderem und anderen für zahlreiche Beispiele feministischer Performances zentral, also der kollektive Aspekt, da Performance immer in einer Gruppe erfahren wird – außer in *personal performances* – einem Genre von Performance Art für die Kamera, das den Raum der Produktion und der Rezeption grundsätzlich voneinander getrennt hat (vgl. Miriam Cahns Videoarbeiten und dazu Gebhardt Fink 2003).

— Für dieses Heft war es uns deshalb wichtig, Performances vorzustellen, welche diese Form einer politischen Ästhetik aus einem feministischen Selbstverständnis aktuell verfolgen oder früher verfolgt haben. Dieses Verständnis korrespondiert mit Erkenntnissen aus neueren Studien des Netzwerks *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs*, denen es ebenfalls darum zu tun ist, „komparative, also komplementäre Zugänge“ zu unterschiedlichen Performance-Szenen auszuarbeiten (NGBK 2018: 9) und die u.a. Emanzipationsbestrebungen als ein wesentliches Anliegen beschrieben haben. Zugleich verstehen wir die Erkenntnisse aus diesen zahlreichen Recherchen, die auf unzureichende hegemoniale Erzählungen aufmerksam machen, als aktuelle Umschreibung der zuvor normativen Vorstellung, Performance\Kunst habe ihre Anfänge und zentralen Impulse in den USA, in Japan und im Kontext von Fluxus in (West)Europa entwickelt. Paul Schimmel formulierte diese genealogische Vorstellung von Performance Kunst noch in *Out of Actions. Between Performance*

and the Object (1998), wenn er schreibt: „This social, political, and philosophical legacy stimulated a pervasive movement in the visual arts (primacy of the act Erg. D. A.) in the United States, Europe, and Japan“ (Schimmel 1998: 17). Obwohl Schimmel paradoxerweise zugleich betont, dass die Szenen durch Festivals und persönliche Beziehungen – im Rahmen intensiver Reisen und direkten Austauschs – untereinander eng verflochten waren. So notiert er an anderer Stelle: „we appreciate the international relationships, broad cultural exchanges and multigenerational interactions“ (ebd.: 11). Zahlreiche Studien, deren erste Erkenntnisse im Rahmen der Ausstellung *Left Performance Histories* an der NGBK (neue Gesellschaft für bildende Kunst) 2018 zu sehen waren (Ausstellungskatalog 2018), haben diesen Austausch durch Interview- und Archivarbeit bestätigt (darin etwa Mircev 2018: 19off.). Generell wurden Fragen der Emanzipation, ob von Ideologien oder normierenden Geschlechterrollen, oftmals in den kritischen Arbeiten der Performer*innen Osteuropas in radikaleren Formen entwickelt als in der Szene diesseits des Eisernen Vorhangs – wenn man an Positionen wie diejenige von Ewa Partum, Tamas Kiraly, Ion Grigorescu oder Vlasta Delimar denkt. Dank dieser Untersuchungen liegt uns eine differenzierte Sicht auf die Performances der 60er bis 80er Jahre in Osteuropa vor, die diese als Reaktionen auf die „Herausforderungen der Zeit“ wie Emanzipationsbewegung, Ost-West-Teilung sowie „Formierung und Niederlage der Neuen Linken“ (NGBK 2018: 9) kennzeichnet.

— Wir versuchen die Arbeiten, welche sich mit feministischen Anliegen aktuell auseinandersetzen, weniger in Chronologie zu stellen als in Bezugnahme auf ähnliche Fragestellungen zu sehen – als politische Aktion, als Kritik an Identitätspolitik, über unterschiedliche Zeiten hinweg und in translokalem Austausch. Dies bedingt ein Geschichtsverständnis in Bezug auf Performance\Kunst, das weniger nach Einflüssen fragt oder Avantgarden perpetuiert, als dass es nach wechselseitigen Verknüpfungen sucht. Wir transferieren dabei eine Kritik am chronologischen Zeitdenken ins Feld der Auseinandersetzung mit der Geschichte und Aktualität von Performances, die die Sozialwissenschaftlerin Eve Tuck folgendermaßen fasst: „The concept of time as a linear thing that unfolds in a sequence, marching away from past points in the time towards the horizon of the future, has always been a concept of invasion, of violence, for Indigenous people“ (Tuck 2019: 34). Die Methode eines „relating backwards“ (ebd.), das eine Vorausschau auf Zukünftiges in den Blick nehmen kann, erscheint uns vielversprechend. Tucks Verständnis eines *relating backwards* zieht auch

die Kenntnis einer *recursive time* nach sich. Dadurch lässt sich ein zeiträumliches Modell formulieren, das im steten Hin- und Herwechseln zwischen Vergangenheit und Zukunft oszillieren kann und so einem simplen Fortschrittsdenken entkommt. Tuck spricht von „multiplied futures that we make possible, because of what we are doing now“ (ebd.: 35). Umgekehrt lassen sich auch Vergangenheiten und Gegenwarten mit diesem Ansatz *queeren*, um nochmals mit Butler zu sprechen; die Situation der feministischen Performance\Kunst wäre also diese prekäre Versammlung geteilter Freiheitsbestrebungen. Dabei ist der Ort (place) wie die Straße, die Ausstellungsöffentlichkeit etc. erneut zentral. Denn, wie Tuck und McKenzie formulieren, wird in vielen aktuellen feministischen Performances thematisiert, „how places and our orientations toward them are informed by, and determinants of history, empire, culture“ (Tuck/McKenzie 2015: 1).

— Die Beiträge des Hefts nehmen Diskurse auf, welche im Bereich Performance, Aktion, Tanz anzusiedeln sind und versuchen ein erweitertes Verständnis von verknüpften Körpern bis hin zu Tier-/Fabelwesen zu adressieren. Ein Beispiel für letztgenanntes ist die Arbeit der Performancekünstlerin Dorothea Rust. In ihrem Beitrag mit dem Titel *Warum ich ein Etwas mit gespitzten Ohren werden will, Kofferwörter und was queer in der Landschaft steht* legt sie ihr Verständnis von *social somatics* anhand ihrer Arbeit *L'animoteur* dar. *L'animoteur* ist ein Kofferwort, das sie in Anlehnung an Hélène Cixous gebraucht. Es enthält sowohl den Begriff *Tier*, französisch *animal*, als auch den Begriff *moteur*, französisch für *Motor*. In einer unerwarteten Verknüpfung entstehen neue Bedeutungsebenen wie zum Beispiel das bewegte Mensch-Tier-Wesen, das sich jenseits herkömmlicher Geschlechterrepräsentationen situieren kann. Das *Esel Sein* ist insofern ontologisch zu fassen als es einen Zustand beschreibt, der bei Gefahr zum Nachdenken führt und nicht zu einem ziellosen Galopp. Ausgelöst wurde die Serie des *L'animoteur* von Dorothea Rust im Nachdenken über unseren aktuellen verschwenderischen Umgang mit Natur, im Gegensatz zum genügsamen Verhalten des Esels. Rust verkörpert damit eine Verschiebung und Multispecies Form von Körper, welche sich mit Ginots Worten so umschreiben lässt: „Somatics therefore does not pretend to restore a so-called natural or original body but rather contributes to the reorganization of the multiplicity and heterogeneity of that which we call the body“ (Ginot 2010: 25).

— Friederike Nastolds Beitrag behandelt ähnliche Fragen: Mit ihrem Close Reading eines Erzählstrangs (Kanal I) der Mehrkanal

Videoarbeit *Between the Waves* (2012) der indischen Künstlerin Tejal Shah sucht sie nach Potenzialitäten nicht phallischer, nicht logo- und eurozentrischer (Bild-)Betrachtungen, die ein queeres, ökosensibles Begehren und damit andere Selbst-Welt-Verhältnisse artikulieren. Nastold stellt Ähnlichkeit und Differenz in Bezug auf die kunsthistorischen Referenzen bei Frida Kahlo und Rebecca Horn heraus, um zu zeigen, inwiefern sich Shahs *humanimals* in die feministische Kunstgeschichte (die sehr wesentlich durch Performances geprägt ist) einschreiben. Neben den kunsthistorischen Rückbezügen geht es vor allem aber auch um Bezüge zu politischen Befreiungsbewegungen und um zukunftsweisende, lustbesetzte Formen des Verkörperns, englisch *embodiment*.

Innerhalb politisch aktivistischer performativer Arbeiten der Gegenwart verschiebt sich das Erleben von tradierten Körperbildern hin zu unvertrauten Wahrnehmungen. Butler konstatiert: „wer wir in körperlicher Hinsicht sind ist schon eine Art von Sein ‚für‘ den anderen, ein Erscheinen in einer Weise, die wir weder sehen noch hören können; das heißt, wir werden für andere erreichbar, deren Perspektive wir weder vollständig antizipieren noch kontrollieren können“ (Butler 2016: 104). Und weiter „somit handelt mein Körper nicht allein, wenn er politisch handelt“ (ebd.: 105). Das künstlerische Interesse am Handeln des Körpers im Kollektiv deutet auf ein verändertes Verständnis vom Körper in der Performance seit ihren Anfängen hin. In vielen Performances der 1970er Jahre wurde der eigene Körper als bloßes Material betrachtet, dessen Auftritt, Bewegung und Ausdruck im Sinne des Konzepts kontrollierbar sein sollte – auch da, wo es um Selbstverletzung und Schmerz ging oder um ekstatische Momente absichtlich herbeigeführten Kontrollverlusts. Auch in den feministischen Performances, in denen der (weibliche) Körper als Schauplatz kultureller Einschreibungen, als Zeichen- und Bedeutungsträger problematisiert wurde, war er primär Repräsentant, Medium eines sich zeigenden konzeptuellen Willens. Es fand im Grunde eine Entkörperlichung des Körpers statt, die da, wo es nicht um kulturelle Einschreibungen ging, als Entsemantisierung theoretisiert wurde (vgl. Osswald 2003). Von dieser scheinbaren Verfügbarkeit des Körpers als Material unterscheidet sich der körperliche Einsatz der Demonstrierenden und aktivistischen Performances fundamental, weil es hier, wie Butler (2016) darlegt, gerade um den radikalen Akt des sich Aussetzens und Momente ungeschützter Vulnerabilität und Kollektivität geht, die sich der individuellen Konzipierbarkeit und Kontrollierbarkeit widersetzen und gerade darin ihre Aussage, ihr in Erscheinung Treten gewinnen, wie Butler in Anlehnung an

Arendt hervorhebt. Viele künstlerische Performances setzen – in Kontinuität des avantgardistischen Anspruchs, Kunst und Leben zu verbinden, aber vor allem auch aus einem politischen Selbstverständnis heraus – an der Verwischung oder Verschiebung der Grenze zwischen der künstlerischen Praxis der Aufführung und alltäglichen Praktiken an, die gleichwohl öffentlich stattfinden, ungesehen bleiben und eben gerade nicht in Erscheinung treten. Dazu gehören vor allem jene reproduktiven, sorgenden, Leben in seinen Grundbedürfnissen erhaltenden Tätigkeiten, die für kapitalistische Interessen ebenso wie für bürgerliche Selbstkonzepte irrelevant scheinen – was auch für Arendts Begriff vom öffentlichen Handeln gilt und kritisierbar bleibt. Elke Krasny befasst sich in ihrem Beitrag *The Unfinished Feminist Revolution. Radicalizing Reproduction in Feminist Performance* mit der ungebrochenen Dringlichkeit, die Dimensionen von *Care, Labor, Life* und *Reproduction* anzuerkennen und in ihren sozialen Konstruktionen zu reflektieren, was es weiterhin notwendig macht, Diskriminierungsfragen intersektional zu stellen. Denn die Frage lautet noch immer und immer wieder aufs Neue: Wer bringt den Müll raus, während wir Kunst machen, Vorträge halten, Texte schreiben, unterrichten usw.? Mit drei Performance Beispielen aus den 1970er und 2010er Jahren von Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy und Patricia Kaersenhout führt sie in die kritischen Fragen ein, die zu stellen bleiben und streitet mit ihnen für eine emanzipative Änderung der Verhältnisse.

— Der Performancetheoretiker Scheer lehnt sein Konzept politisch performativen Handelns in der Kunst an den Begriff *somatics* an, wenn er aktuelle Ansätze zu fassen sucht und diese beschreibt als „acting on and across subjects and the world“ (Scheer 2014: 95). Es handelt sich dabei also um Performances, welche Abweichungen in der sozialen Realität, „in the social“ (ebd.: 96) erzeugen können. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass in der Zeitspanne 2010–20 Performance\Kunst ihren inzwischen als ‚klassisch‘ verstandenen Rahmen verlässt: es lässt sich nicht (mehr) von einem Medium oder einer Disziplin sprechen wie in den Jahren zuvor. Künstlerische Strategien haben sich grundlegend verändert und Performances in einem aktivistischen Sinne setzen sich explizit mit öffentlichen Kontexten und *Social Media* Themen auseinander. Dies belegt der Beitrag von Tancredi Gusman, welcher Fragen nach Repräsentation und Persona Performances der 70er Jahre im Spiegel der *Social Media* Themen der Gegenwartskunst betrachtet. Weniger geht es dabei um kunstbetriebsimmanente

Fragen des Re-Enactments, die besonders in den 1990er Jahren breit verhandelt wurden (Archiv Performativ ZHdK, Philip Auslander u.a.) als vielmehr um Formen einer (Re-)Aktualisierung von kritischen künstlerischen Praxen generell. Dies wird vor allem in Bettina Knaups Beitrag zu *re.act.feminism*, ein ephemeres Archiv von Arbeiten der feministischen Performance\Kunst, das besonders in den 1990er und 2000er Jahren an verschiedenen Orten ausgestellt worden ist, deutlich, indem sie dieses nicht rückblickend analysiert und kategorisiert, sondern in die Zukunft blickend transformiert denkt: und zwar als *discomfort zone* in Anlehnung an Nora Sternfeld. Konstant dabei ist, dass Handeln als ein bedingtes Handeln in Bezug auf den Körper zu verstehen ist. Einer ähnlichen Forschungsmethode folgt die Performance Künstlerin Carola Dertnig mit ihrer Recherche zu *Let's Twist again* (Wien 2006), ein Projekt in Kollaboration mit Stefanie Seibold, das sie im Gespräch mit Barbara Clausen reflektiert (vgl. auch den Beitrag von Stefanie Janssen).

— Der Beitrag von Agnes Kern, der die Arbeit der Tänzerin Anita Berber als queere Performancepraxis *avant la lettre* vorstellt, beschreitet den umgekehrten Weg: Kern geht es nicht primär um die Frage, welche Perspektive auf aktuelle Performances durch den Blick auf historische, in und durch Archive *wiederzubelebende* Performances zu gewinnen ist, sondern um die Frage, welche Entdeckungen und notwendigen Neubewertungen der Geschichte zu machen sind, wenn sie kritisch mit den Augen der Gegenwart angeschaut wird. Denn was damals vor allem als Skandal wahrgenommen wurde, lässt sich heute als bereits in den 1920er Jahren gesuchte Auseinandersetzung mit Geschlechtlichkeit jenseits normativer Repräsentationen betrachten und wird damit gegenüber der Bewertung als reines Spektakel als politischer Akt und queeres Ausdrucksvermögen reflektierbar.

— Diese politisch aktivistischen Praktiken grenzen sich auch klar von Positionen ab, welche etwa Costinas und Janevski (2017) und andere unter dem Begriff *the new performance turn* fassen und als Transfer von Aspekten der Performance Kunst der 1960er Jahre in Alltagschoreografien der Körper der Besucher*innen und Performer*innen in Museums- und Ausstellungskontexten beschreiben (vgl. Spies 2019). Wie Claire Bishop (2016) herausstreicht, haftet diesen Arbeiten oftmals ein reduktiver Verwertbarkeitseffekt an, indem ursprünglich kritische historische Positionen kunstmarktkonform aufbereitet und sinnentleert kommerzialisiert werden.

— Im Blickwechsel zwischen Konzepten und Rezeptionen der

amazing decade(s) von Performance Kunst (Roth 1983), also den Anfangsjahren, und aktuellen Arbeiten nimmt diese Ausgabe Fragestellungen in den Blick, welche in einem *back and forth*, in Rückwärtsschlaufen in eine Aktualität und Gegenwärtigkeit hineinzielen, die ganz wörtlich Muster von Verkörperungen umschreiben, umkehren, und lustvoll auf den Kopf stellen.

// Literatur

- Adorf, Sigrid / Brandes, Kerstin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): ‚Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‘ – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory. Themenheft: FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 2008, H. 45, S. 5–11
- Adorf, Sigrid / Gebhardt Fink, Sabine / Schade, Sigrid / Schmidt, Steffen (Hg.) (2007): *Is it now? Gegenwart in den Künsten*, Zürich, Hochschule für Gestaltung und Kunst
- Auslander, Philip (2018): *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*. Ann Arbor, University of Michigan Press
- Ausst.-Kat. *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*. Berlin 2018. Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.), Berlin, 2018
- Ausst.-Kat. *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*. Los Angeles 1998. Museum of Contemporary Art (ed.), Stuttgart, Hatje Cantz 1998
- Bishop, Claire (2016): *Out of Body. Black Box, White Cube, Public Space*. Skulptur Projekte Münster. http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf (20.03.2020)
- Butler, Judith (2016): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, (engl. Originaltitel: *Notes Toward a Performance Theory of Assembly*, Harvard 2015), dt. Frank Born, Berlin, Suhrkamp
- Costinas, Cosmin / Janewski, Ana (Hg.) (2017): Introduction. In: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive. The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin, Sternberg Press, S. 7–11
- Dertnig, Carola et al. (Hg.) (2006): *Let's twist Again. Performance in Wien von 1960 bis heute*. Innsbruck, deA-Verlag
- Gebhardt Fink, Sabine (2003): *Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns Personal Art*. Dissertation, Wien, Passagen Verlag
- Gebhardt Fink, Sabine (2010): *Talking Back and Queer Reading – An essay on Performance Theory and its Possible Impacts on Dissemination of Art*. In: *OnCurating*, Heft # 06, 1, 2, 3. Thinking about exhibitions, S. 23–27
- Gebhardt Fink, Sabine (2011): *The Amazing Decade*. In: Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.), *Performance Chronik Basel. Floating Gaps (1968–1986)*, Berlin, Diaphanes, S. 79–94
- Ginot, Isabelle (2010): *From Shusterman's somaaesthetics to a radical epistemology of somatics*. In: *Dance Research Journal*, Jg. 42, H. 1, S. 12–29
- Koechlin, Aurore (2019): *La révolution féministe*. Paris, Éditions Amsterdam
- Osswald, Anja (2003): *„Sexy Lies in Videotapes“*. Praktiken künstlerischer Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman – Vita Acconci – Joan Jones. Berlin, Gebr. Mann Verlag
- Phelan, Peggy (2004): *Unmarked. The politics of performance*, London/New York [1993], Routledge
- Roth, Moira (Hg.) (1983): *The Amazing Decade. Woman and Performance Art in America, 1970–1980*. Los Angeles, CA, Astro Artz
- Schimmel, Paul (1998): *Introduction and Acknowledgements*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*, Stuttgart, Hatje Cantz, S. 11–15
- Schimmel, Paul (1998): *Leap into the Void: Performance and the Object*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*, Stuttgart, Hatje Cantz, S. 16–120
- Spies, Sara (2019): *Choreographies of the Curatorial: Performative trajectories for choreography and dance in the museum*. Unpublizierte PhD Thesis, University of Reading
- Tuck, Eve (2019): *Dear Visitor*. In: Boudry, Pauline / Lorenz, Renate / Laubard, Charlotte (Hg.), *Moving Backwards*, Magazin Swiss Pavillion 2019, Biennale Venedig, S. 34–35
- Tuck, Eve / McKenzie, Marcia (2015): *Introduction to Place in Research*. In: Dies. (Hg.), *Place in Research. Theory, Methodology and Methods*, London/New York, Routledge, S. 1–22
- Scheer, Edward (2014): *How to Do Things with Performance Art*. In: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Jg. 19, H. 6, S. 90–98

// Angaben zu den Autorinnen

Sigrid Adorf ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Kunst- und Kulturanalysen im Bereich Cultural Critique an der Zürcher Hochschule der Künste, ehem. Institute for Cultural Studies in the Arts (bis 2019). Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind Repräsentationskritik, Geschichte und Theorie der optischen Medien, Subjektivitäts- und Objektivitätskonstruktionen in Wahrnehmungs- und Wirklichkeitstheorien, Konzepte von Zeitgenossenschaft, Zeugenschaft und dem Politischen sowie Geschichtsphilosophien im 19. bis 21. Jahrhundert und die Perspektive von Kunst als Kulturanalyse. Sie ist Mitherausgeberin von FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung seit 2006. Publikationen (Auswahl): *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld, Transcript 2008 (Diss. Universität Bremen); *Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse*, hrsg. zus. mit Kathrin Heinz, Bielefeld, Transcript 2019 (Festschrift für Sigrid Schade); *Inside the Virtuality: Reality*. Dt./engl./fr., in: Gabriela Löffel – *Inside*, Centre d'art contemporain, Yverdon-les-Bains 2020, S. 36–52.

Sabine Gebhardt Fink ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Gegenwartskunst und leitet seit 2011 den Master Kunst an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie studierte Kunstwissenschaft, Philosophie, Neue deutsche Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft an den Universitäten Basel und München (PhD-These *Transformation der Aktion*, Passagenverlag Wien 2003), war Post-doc am Institute for Cultural Studies in the Arts ZHdK, 2004–2008 bei Sigrid Schade. Ihre Forschungsfelder sind *The Situated Body*, *Perform Space*, *Poesie Konkret*, *Exhibition Displays*, *Hermann Obrist – im Netzwerk der Künste und Medien um 1900*, *Camp#1–4 – Artistic Education*, *Performance Chronik Basel*, *Revolving Histories of Performance Art*. Sie forscht, kuratiert und publiziert zu Performance Kunst, Kunst und Politik, kritischen Bildpraktiken sowie künstlerischer Vermittlung, besonders in Teamprozessen und mit explorativen Methoden. Publikationen (Auswahl): *Performance Chronik Basel Band 1 und Band 2*, zusammen mit Mathis, Muda / von Büren, Margarit, Zürich/Berlin 2011 und 2016, *Live Productions und installative Dramatisierung*, in: *kritische Szenografie*, Hemken, Kai-Uwe (Hg.) Bielefeld 2015; *Queer/feminist strategies in performance art*, in: *Performance Roll On*, Mathis, Muda / Saemann, Andrea / Regn, Chris (Hg.), Basel 2018.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Kooß / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



THE UNFINISHED FEMINIST REVOLUTION. RADICALIZING REPRODUCTION IN FEMINIST PERFORMANCE ART

“The sourball of every revolution: after the revolution, who’s going to pick up the garbage on Monday morning?” Artist Mierle Laederman Ukeles raised this question in her 1969 *Maintenance Art Manifesto*.¹⁾ It serves as my starting point to examine polarizing conflicts in social reproduction as they are central to understanding why the feminist revolution has remained unfinished. Since the late 1960s the nature of work, including reproductive work, has undergone dramatic changes. This is owed to the neoliberal turn in the capitalist economy and in political governance for the public sector and public welfare. The ground for feminism is shifting. On the occasion of International Women’s Day on 8 March 2019, publishing house Verso launched *Feminism for the 99%. A Manifesto* by Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, and Nancy Fraser. Refusing a neoliberal version of achievement feminism, they fight for anticapitalist, “internationalist, environmentalist, and anti-racist” feminism (Arruzza et al 2019: 9). In summer 2019, in Austria, where I work and live, “the Parliament approved the controversial law to all 12-hour work days” (Freedom News 2019).²⁾ At this present historical conjuncture, I modify the artist’s question: After a 12-hour work day, who’s going to pick up the garbage the next morning before leaving for work again? After a 12-hour work day, who has the creativity to imagine a general strike? After a 12-hour work day, who has time and energy to organize the feminist revolution?

— This essay is dedicated to the unfinished feminist revolution focusing on social reproduction as reason for its being unfinished. The continuation of life including human and planetary survival depends on caring labor. As struggles over social reproduction worsen, it is increasingly difficult to imagine a feminist revolution will succeed in achieving general social and ecological justice any time soon. Yet, the struggles have to continue. They are connected to the deep wounds of coloniality within feminism with its painful conflicts among women over race, class, and reproduction. They are owed to the damaging neoliberal erosion of solidarity. Committed to advancing feminist politics that keep alive the feminist revolution and to connecting art to the social and economic conditions of the world at large, my analysis focuses on a critical constellation of three feminist performances: Mierle Laderman

1) For further elaborations see Molesworth 1997, Molesworth 2000, Krasny 2014.

2) Austria: 12-hour work day approved by the parliament, 8 July 2019, see Freedom News 2019.

Ukeles' *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance (Outside and Inside)* at the Woodsworth Atheneum in Hartford Connecticut in 1973; Suzanne Lacy's *Cleaning Conditions* at the Manchester Art Gallery and Manchester Arts Festival in 2013, and Patricia Kaersenhout's *The Clean Up Woman* at the Stedelijk Museum in Amsterdam in 2016. In very different ways, the performances raise the issue of maintenance in the public sphere of the museum. Given that historically the modern museum has occupied a central position in constituting the modern regime of public visibility regulating subjects as they visit the museum and objects considered of general importance and value to be held in collections or exhibited temporarily, these performances offer insights into feminism's predicament with this visibility regime underpinned by gendered, racialized, and classed divides of productive and reproductive labor under modern capitalism.³⁾ The performances span a period of almost half a century starting with the revolutionary feminist moment in the 1960s up to today's rise of feminism. During these fifty years struggles over reproduction have exacerbated. The turn to neoliberal capitalism has massively increased global corporate office space and infrastructures for global mass tourism in need for a globalized service force.⁴⁾ And it has given rise to the ideology of 24/7 productivity with damaging effects on self-care and caring labor needed for kin and friendship relationships.⁵⁾ During the 2010s a new feminist movement emerged, indication for the unfinished feminist revolution under today's actual economic and social conditions with its feminization and racialization of huge parts of the labor force, in particular the reproductive labor force.

THE UNFINISHED FEMINIST REVOLUTION — Starting in the 1960s, the feminist revolution had enormous impact. On the surface, gains seem impressive. Star culture and celebrity royalty embrace feminism. With Beyoncé appearing as global feminist icon. With Judy Chicago's core aesthetics of her 1979 sculpture *The Dinner Party* discovered by netfeminists and celebrated on Instagram under "@vaginachina" or "@clubclitoris" (Eckhardt 2017). Cultural and social values celebrating personal freedom present a lasting result of the feminist revolution. Yet, we should ask if what appears to be a success has in fact everything to do with co-opting central tenets of feminism into the value system of neoliberal capitalism. Feminism is now a strong brand among other brands in a commodified cultural landscape and freedom an effect of advanced commodification. Nell Scovell's and Sheryl Sandberg's 2013 *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead* perfectly illustrates the

3) For further elaboration see Bennett 1996, Krasny 2017.

4) In her 2019 Vienna Lecture at the Academy of Fine Arts Vienna Françoise Vergès has raised awareness for the immense increase of maintenance work needed due to neoliberal urbanism with its rise of office infrastructures, see <https://www.akbild.ac.at/Portal/institute/kunstlerisches-lehramt/aktuelles/2019/formats-of-care> (20 February 2020).

5) See Cray 2013.

fusion of capitalism and feminism. Their corporate feminist manifesto hails a feminism for the 1%. We have to ask: Who's taking out the garbage while very few women become feminist super stars and climb to the top of the corporate ladder?

—— Socialist-feminist Nancy Fraser has elucidated how second-wave feminism's push for women to enter into the labor market has energized capitalism. Her 2008 *Feminism, Capitalism and the Cunning of History* offers a sobering analysis. The ambitions of women in the "professional middle classes determined to crack the glass ceiling" and of women belonging to the working poor "seeking self-betterment and liberation from traditional authority" have been "harnessed to the engine of capitalist accumulation" (Fraser 2008: 111). The cultural industry and museums are fully enmeshed in these conditions with very few women in top positions, many women professionals determined to crack glass ceilings, and a precariat providing maintenance. Artistic labor and maintenance labor are resources for the same mechanisms of aggressive exploitation and advanced forms of economic oppression. This is an important point for the analysis of the three feminist performances. I will continue by laying out the context for the three performances by turning to social reproduction struggles within feminism.

THE CRISIS OF REPRODUCTION —— "Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare", Black lesbian feminist theorist Audre Lorde wrote in 1988 (Lorde 1988: 130). Social reproduction, of oneself and of others, is necessary to the everyday renewal of human labor power, but equally to renew oneself and others for creativity, play, joy, love, friendship, or mourning. Inequalities resulting from the uneven distribution of reproduction are mostly understood in economic terms, yet they also have to be understood in social terms including participation in cultural and political life such as working for the feminist revolution. While the focus of Marxist feminist analysis on social reproduction has privileged the category of gender, it is important to recognize the racialization of reproductive labor. This centrally concerns the unfinished feminist revolution highlighting oppression and exploitation between women. In particular, historical conditions of slavery and post-slavery in countries like the United States of America or Brazil and today's labor migration for the service industry resulting in global care chains have inequality-heightening effects.⁶⁾ This condition within feminism has been called out by Audre Lorde in 1979. "If white american feminist theory need not deal with the differences between us,

6) See Ehrenreich/Hochschild 2004.

and the resulting difference in our oppressions, then how do you deal with the fact that the women who clean your houses and tend your children while you attend conferences on feminist theory are, for the most part, poor women and women of colour? What is the theory behind racist feminism?” (Lorde 2017: 92).

—— While I have emphasized that self-care goes beyond the mere reproduction of labor power as it includes how lives can be lived and how oppressive conditions can be resisted, social reproduction always feeds the capitalist economy. This necessarily contradictory relationship, aggravated severely by neoliberal austerity cuts, has today, according to Silvia Federici, resulted in a situation in which “so many women now [...] live in a state of permanent crisis – of permanent reproductive crisis” (Vishmidt 2013).

WOMEN ON STRIKE —— Historically, mass labor strikes are connected to the factory system of industrialization. It is difficult to organize isolated women performing reproductive labor in the domestic territory into a mass strike. In 1974, in her speech on International Women’s Day in Mestre, Italy, Mariarosa Dalla Costa, one of the founders of the *Wages for Housework Campaign*, called for a *General Strike*: “No strike has ever been a general strike. When half the working population is at home in the kitchens, while the others are on strike, it’s not a general strike.” I modify Ukeles’ question: During the strike, who’s going to take out the garbage, who’s preparing food, who’s looking after the ill, and the elderly? Not only is there a gendered division of labor, but also a gendered division of striking.

—— In 1975, Icelandic women’s organizations called for a women’s strike for economic and social equality. “Women were not to attend work if they had paid jobs, nor do any of the housework or child-care they normally did. The women’s organizations spread word of the ‘day off’ quickly through the small country of 220,000 people. Employers prepared for the presence of large numbers of children who would have to come to work with their fathers. The strike was scheduled for October 24, 1975.” (Icelandic Women Strike) Despite the differences between women, “90 percent of Icelandic women participated.” (Icelandic Women Strike)

—— In the twenty-first century the idea of a general women’s strike gained global traction. “The new feminist strike movement began in Poland in October of 2016, when more than 100,000 women staged walkouts and marches to oppose the country’s ban on abortion” (Arruzza et al. 2019: 6). Spreading to Argentina, “Italy, Spain, Brazil, Turkey, Peru, the United States, Mexico,

Chile, and dozens of other countries”, the strike is performed on the streets and online (ibid.). “For the last two years, its slogans have resonated powerfully across the globe: #Nosotros Paramos, #We Strike, #VivasNosQueremos, #NiUnaMenos, #TimesUp, #Feminism 4the 99” (ibid.).

— On *International Women’s Day* March 8, 2018, I went to the *International Women’s Strike* at Russell Square, London. “On 8 March 2018 women will strike and refuse to work. We will walk out of our kitchens, universities, brothels, schools, bedrooms, factories, hospitals and offices. We will strike from all the work we do, whether it is paid or unpaid” (London Women’s Strike 2018). In the announcement on facebook, the first sentence answered the question who’s taking care of the children during the strike and who’s feeding those on strike: “There will be activities and collective care for children of all ages and a collective kitchen will be operating all afternoon” (London Women’s Strike 2018).

— We can understand the three feminist performances chosen for analysis as strikes in reverse. They did not refuse reproductive labor but performed it as art in the public space of the museum. This exposed the contradictory nature of reproduction in full sight. While all three performances succeeded at that, none of the museums offered child care during the preparation and realization of these performances. Even though the artists did not employ public speeches or assemblies, like feminist strikes do, they performed striking maintenance as revolutionary acts. Striking being understood here also as impressive and noticeable. The performances made recognizable the dirty work as capitalism’s underbelly. Today, such striking in reverse can be mobilized for the feminist revolution.⁷⁾

RADICALIZING REPRODUCTION: THREE REVOLUTIONARY FEMINIST PERFORMANCES

— Revolutions are being remembered through imagery. We may think here of Eugène Delacroix’s 1830 painting *Liberty Leading the People*. The collective memory of the feminist revolution consists of women marching, fists raised, holding banners with the Venus symbol. Feminist artists have not contributed to this collective memory through paintings of marches and strikes or portraits of revolutionaries. Much rather, they set out to revolutionize what kind of images are created by women, of women, for women, and with women. They set out to destabilize what art can be – and what art can do in performative terms in the Butlerian sense. They challenged the established order of who was denied to become an artist. Feminist art, even though re-discovered in

7) See for example: The 2014/15 *Maintenance “with” Mierle Laderman Ukeles*, artist Annette Krauss working with the Casco team as part of her longterm project dedicated to unlearning, <https://siteforunlearning.tumblr.com/post/120954498391/maintenance-with-mierle-laderman-ukeles> (20 February 2020).

block buster exhibitions in the 2010s, occupies a marginal position when it comes to the collective imagery of the feminist revolution. By and large, revolutionary images created by feminist artists are contained within the narrow confines of the art context.

— My motivation here is multifold. As a daughter, a mother, a scholar, a curator, a writer, an educator at a public university, and a feminist I am interested in extending the conversation on revolutionary imagery in feminist art to make them a resource for the general historical memory of the feminist revolution. Equally, my interest is on how such imagery can be mobilized today in the context of transformative learning as it takes place during a new wave of feminism. I am also interested in feminist resonances over time, as feminist performances critically draw on each other. Lastly, my interest is on how art-based images connected to the feminist revolution help us understand better why the feminist revolution has remained unfinished and what remains to be done.

MAINTENANCE AS ART — Had I been at the Atheneum in Hartford Connecticut on Sunday, 22 July 1973, I would have seen a woman on top of the stairs leading to the main museum entrance. She kneeled on her heels and poured water down the steps. A little later I would have seen her scrub the steps, then moving around the water with “very dramatic strokes” in front of them (Hickson 2018). An art audience in 1973 might not immediately have understood that this was an artist’s performance. But they might have been puzzled that the museum had its maintenance work done on a Sunday and that it was done so very visibly. I was eight years at the time the performance took place. Having observed my mom at home doing similar work, scrubbing and mopping the floor, brushing the few stone steps leading up to the entrance of our late 19th century family home, I might have grasped that my steps, alongside with the movements of many other museum visitors, were the cause of dirt and consequently maintenance.

— On smarthistory there is a 5 minutes and 48 seconds long video showing historic video footage and photographs of Ukeles’s *Washing/Tracks/Maintenance* accompanied by a 2018 conversation between Patricia Hickson, Curator of Contemporary Art at Wadsworth Atheneum, and Beth Harris, one of the smarthistory founders. Ukeles, who was young mother at the time, “found herself spending her day maintaining the life of a child” (ibid.). And people would say to her “oh, now you’re a mom, you’re not an artist anymore” (ibid.). This reflects the general belief of reproductive labor and productive labor as mutually exclusive with the work of

the artist in particular, as it was historically gendered male and racialized white. In their conversation, they place the performance in art history relating it to Marcel Duchamp's readymade and Jackson Pollocks's action paintings. With maintenance a found action rather than a found object, and with sweeping the water seen as action painting. This validates the performance as art, yet removes it from the feminist revolution. Even though resembling the everyday act of cleaning, the clothes and hairstyle, the gestures, and the public presence of cleaning make it clear that this is an artist and that she is not to be mistaken with one of the museums' maintenance workers. This sets art apart from maintenance and re-produces the difference that is being challenged. Even though it was difficult to achieve that maintenance was accepted as art and Ukeles approached several museums before being accepted by the Atheneum, the performance shows an artist's singular move, rather than an idea to organize reproductive labor differently. This points to a central struggle in the unfinished feminist revolution. Angela Dimitrakaki has pointed out "how the absence of the mother-worker from her designated site of labour is compensated for, since another (most often female) worker must be hired to do the maternal 'affective' work" (Dimitrakaki 2013: 112). In short: Who's taking out the garbage, while someone is making art?

8) *do it* began in 1993. It is a curatorial investigation on instructions given to curator Hans Ulrich Obrist by artists, passed on to and activated other artists resulting in numerous exhibitions round the globe with more than 300 artists having contributed. In 2013, the *do it* compendium was published to mark the 20th year of the project's running.

GROUPS OF SWEEPERS — In June 2013, I might have come across a call for volunteers for a performance art work by Suzanne Lacy at the Manchester Art Gallery, as part of the *Do It* exhibition curated by Hans Ulrich Obrist. The project was called *Cleaning Conditions* and conceived of as an homage to Allan Kaprow, who had given the following instructions to Obrist for his long-term *Do It* collection in 1995.⁸⁾ "Sweeping the dust from the floor of a room, spreading the dust in another room so it won't be noticed. Continuing daily" (Lacy 2013). The call stated that Lacy's interpretation would be "through the lenses of gender and arts activism" with issues of "immigration, labour, living wage and the role of women in the care and service industries [...] raised through a series of conversations within this two week performance" (ibid.). Given my scholarly interests, I might have considered applying. Given my decades-long experience in cleaning starting from when I was little following the movements of my mother and having cleaned all my different homes and also in many self-organized art spaces, I would have been motivated. Yet, I would not have fitted the profile as the call targeted specific groups. It stated that "teams of 'sweepers' from local labour and immigration organizations will

clean the galleries” (ibid.). Photographs on Lacy’s website show the teams representing different genders, age groups, and ethnicities. They wear bright red T-Shirts and perform striking actions with sweeping movements between showcases, but also around museum visitors. In terms of the art system, Lacy honored her mentor Allan Kaprow and partook in the hyper-visibility of the curatorial turn which since the 1990s has led to globalized star-curators.

— While Hartford Wash had been motivated by the experience of a mother-artist juggling the double burden of domestic labor and art making, *Cleaning Conditions* looked at the structural conditions of the cleaning industry. Catherine O’Donnell, who was one of the volunteers, has written a first-person account. “We were there for different reasons: some had been invited by MAG to take part in order to highlight particular issues (at the performance I participated in there were women representing migrant communities from China, Poland and Somalia, in other performances invitees included representatives from the cleaners’ strike in London and campaigners for a living wage); others already volunteered at MAG; some were artists; and I was there to research how participatory approaches could highlight some of the issues we cover at the PHM” (O’Donnell 2013). The sweeper-performers were “taught how to sweep by two of the museum’s cleaning staff. After sweeping the galleries they distributed information cards on organisations and campaigns such as Migrant Workers North West, Living Wage 4 Manchester and the Greater Manchester Poverty Commission on the floor (see ibid.). The sweeper-performers were “instructed not to talk to any of the museum visitors” but allowed to talk amongst themselves. After having finished their sweeping, they assembled in front of Ford Madox Brown’s 1852 painting *Work* showing different types of workers, and different social classes, around a construction site in Victorian London. The painting was explained to them by Meg Parnell, Lifelong Learning Manager at Manchester Art Gallery, before they entered in a discussion. “We discussed how we felt when sweeping, feelings of invisibility, gender, experiences of women migrant workers, and wider social issues” (ibid.).

— Analyzing whose instructions the sweeper-performers were following is illuminating for understanding the contradictory nature of *Cleaning Conditions*. They followed the instructions given by Allan Kaprow and the instructions of the Manchester Art Gallery cleaners. They also followed the instructions of Suzanne Lacy, who choreographed the piece. While this offered ample opportunity for exchange and learning and may have strengthened bonds for political organizing against cleaning conditions under

austerity, the work made use of corporate cleaning aesthetics and of two types of free labor joined together as one. Borrowing from the everyday aesthetics of uniforms used by cleaning companies, the sweepers wore red T-Shirts that had printed on them in white letters “Sweeping ... continuing daily” and underneath in smaller letters Allan Kaprow. One could imagine a cleaning company happily using such a slogan. For the volunteers *Cleaning Conditions* made cleaning labor equal to artistic labor. While the project critically considered the precarity of cleaning, it relied on the exploitative mechanisms of the art system with its normalization of free labor.⁹⁾

THE ARTIST AS CLEANER — I first saw an image of the performance *The Clean Up Woman* in a lecture by Patricia Kaersenhout in Vienna.¹⁰⁾ Its close resemblance and profound difference to Mierle Laderman Ukeles *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance* struck me. In art historical terms, Kaersenhout, a Dutch artist of Surinamese ancestry, employs appropriation by using iconic works of white Second-Wave feminist artists. Photographs of her three-hours long performance at the Stedelijk Museum in 2016 show a maintenance worker moving her cart. Nothing indicates that this is an artist. Nothing indicates that this is an art performance. The guise renders her invisible. “[F]riends and colleagues that were present simply failed to recognize her. Or better put, they looked right through her” (te Velde 2017: 76).

— While Ukeles used the position of the artist to transform maintenance into art, Kaersenhout used the position of the artist to transform herself into a cleaner in the public space of the museum (see also Bartholomew 2017: 8). As a womanist and activist, Kaersenhout, while appreciative of the legacies of feminist art, exposes its shortcomings which have everything to do with the unfinished feminist revolution. Her performance exposes the racial divide within gendered dimensions of labor and the presence of black or brown bodies in European museums as cleaners or guards. Kaersenhout puts “everyday racism” on the agenda in the public sphere (Essed 1990).

— The artist had not been commissioned by the Stedelijk team, but been invited to *Bell Invites: Global Performance*, a program co-organized by Australian Aboriginal artist and activist Richard Bell with guest curator Vivian Ziherl and co-curator Aruna Vermeulen in collaboration with HipHopHuis and the University of Colour. It was dedicated to explore what “the global’ can mean for art practice and for cultural agendas, what it can mean to the economies of art” (Stedelijk Museum 2016). In this context,

9) Collectives like the Carrot Workers' Collective and the Precarious Workers Brigade work on and organize around the conditions of free labor in contemporary economies, in particular the cultural sector and the art system.

10) Kaersenhout gave her lecture *The Third Dimension at Formats of Care*. This is a series of practice-based research events on questions of care and its gendered and racialized dimensions organized by Elke Krasny, Elke Gaugele, Gilly Karjevsky and Rosario Talevi. See: <https://www.akbild.ac.at/Portal/institute/kunstlerisches-lehramt/aktuelles/2019/formats-of-care> (20 February 2020).

Kaersenhout's performance, in which the artist appears as cleaner, sharply addresses the racialized feminization of care labor in the world at large and the global art system with its trophy-economies governing inclusions and exclusions of people of color, immigrants, diasporic or indigenous people.

... THE (UNFINISHED) FEMINIST REVOLUTION ... TO BE CONTINUED _____

My hope is to make a contribution to continuing the feminist revolution for the 99 percent. The critical constellation of the three performances by Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy, and Patricia Kaersenhout have much learning to offer about feminism, capitalism, and social reproduction and its histories of gender, racism, slavery, and immigration. In all three performances we see artistic critique as critique and plea for transformation. Contextual art historical analysis can be useful to connect feminist art making to feminist politics at large. Contradictory as these revolutionary performances of maintenance are, they provide important lessons which emancipatory and transformative art history can bring to the revolutionary feminist struggle. The sourball and the joy of the feminist revolution are that this struggle, much like reproductive labor, starts again every morning.

// Literature

- Arruzza, Cinzia / Bhattacharya, Tithi / Fraser, Nancy (2019): *Feminism for the 99%. A Manifesto*. London, Verso
- Bennett, Tony (1996): *The Birth of the Museum*. New York, Routledge
- Crory, Jonathan (2013): *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London, Verso
- Dalla Costa, Mariarosa (1975): *A General Strike*, 20 October 2010. <https://caringlabor.wordpress.com/2010/10/20/mariarosa-dalla-costa-a-general-strike/> (20 February 2020)
- Dimitrakaki, Angela (2013): *Gender, artwork and the global imperative. A materialist feminist critique*. Manchester, Manchester University Press
- Eckhardt, Stephanie (2017): *Why Judy Chicago, 78-Year-Old Feminist Godmother of Vagina Art, Is Having a Revival*, 23 October 2017. <https://www.wmagazine.com/story/judy-chicago-the-dinner-party-brooklyn-museum-interview> (20 February 2020)
- Ehrenreich, Barbara / Hochschild, Arlie (2004): *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*. New York, Holt Paperbacks
- Essed, Philomena (1990): *Everyday Racism. Reports from Women of Two Cultures*. Alameda, Hunter House
- Fraser, Nancy (2008): *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History*. In: *New Left Review* 56, March/April 2009, pp. 97–117
- Freedom News (2019): *Austria: 12-hour work day approved by the parliament*, 8 July 2019. <https://freedomnews.org.uk/austria-12-hours-work-day-approved-by-the-parliament/> (20 February 2020)
- Harris, Beth / Hickson, Patricia (2019): *Cleaning the museum – maintenance art*. Videotranscript of the conversation. <https://www.khanacademy.org/humanities/special-topics-art-history/seeing-america/work-exchange-and-technology/v/ukeles-washingtracksmaintenance> (20 February 2020)
- Icelandic women strike for social and economic equality, 24 October 1975. <https://nvdatabase.swarthmore.edu/content/icelandic-women-strike-economic-and-social-equality-1975> (20 February 2020)
- Krasny, Elke (2017): *Citizenship and the Museum: On Feminist Acts*. In: Ashton, Jenna (ed.), *Feminism and Museums: Intervention, Disruption, and Change*. Edinburgh and Boston, MuseumsEtc, pp. 74–99
- Krasny, Elke (2014): *The Domestic is Political: The Feminisation of Domestic Labour and Its Critique in Feminist Art Practice*. In: Guasch Ferrer, Anna Maria / Jiménez del Val, Nasheli (ed.),

Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 161–178

Suzanne Lacy (2013): Volunteers needed for *Do It Project* by Suzanne Lacy. <https://www.facebook.com/notes/suzanne-lacy/volunteers-needed-for-do-it-project-by-suzanne-lacy/10152016310797589/> (20 February 2020)

Laderman Ukeles, Mierle (1969): Maintenance Manifesto. https://www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles_MANIFESTO.pdf (20 February 2020)

London Women's Strike (2018): <https://www.facebook.com/events/398094657285688/> (20 February 2020)

Lorde, Audre (1988): *A Burst of Light*. Ann Arbor, Firebrand Books

Lorde, Audre (2017): *Your Silence Will Not Protect You*. London, Silver Press

Molesworth, Helen (1997): Work Stoppages: Mierle Laderman Ukeles' Theory of Labor Value. In *Documents 10*, Fall 1997, pp. 19–22

Molesworth, Helen (2000): *House Work and Art Work*. In *October 92*, Spring 2000, pp. 71–97

Obrist, Hans Ulrich (2013): *do it. the compendium*. New York, Independent Curators International/D.A.P.

Sandberg, Sheryl / Scovell, Nell (2013): *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead*. New York, Random House

Stedelijk Museum (2016): *Bell Invites: Global Performance*, 6 February 2016. <https://www.stedelijk.nl/en/events/bell-invites-global-performance-2> (20 February 2020)

Te Velde, Rosa (2017): Patricia Kaersenhout: Revealing Black Spots in the Radiant White Cube. In: *kunstlicht* vol. 38, no.1/2, pp. 76–80

Vishmidt, Marina (2013): *Permanent Reproductive Crisis: An Interview with Silvia Federici*, 7 March 2013. <http://www.metamute.org/editorial/articles/permanent-reproductive-crisis-interview-silvia-federici> (20 February 2020)

// About the Author

Elke Krasny is Professor for Art and Education at the Academy of Fine Arts Vienna. She is a cultural theorist, urban researcher, and curator. Her scholarship focuses on critical practices in architecture, urbanism, and contemporary art. Her 2011 curatorial project *Mapping the Everyday: Neighborhood Claims for the Future* with the Downtown Eastside Women Centre and the Audain Gallery Vancouver addressed women's, housing, indigenous rights and resistance against poverty and sexual violence. Edited volumes include *Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet* with Angelika Fitz (MIT Press, 2019) and *In Reserve! The Household* with Regina Bittner (Spector Books, 2016). Essays include: *Curating without Borders. Transnational Feminist and Queer Feminist Practices for the 21st Century*. In: *A Companion to Museum Curation*, edited by B. Buckley and J. Conomos, 2019 and *Citizenship and the Museum: On Feminist Acts*. In: *Feminism and Museums*, edited by J. Ashton, 2017.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



COUNTER_MEASURES ON THE GROUND. VOM TRAUM DAS *RE.ACT.FEMINISM* ARCHIV ZU BEWOHNEN

re.act.feminism war ein mehrjähriges Projekt, das sich von 2008 bis 2014 mit der internationalen feministischen und queeren Performancekunst der 1960er bis 1980er Jahre und der Wiederkehr dieser Kunstpraxis in Form von Re-performances, Re-enactments, Aneignungen, Neuformulierungen und archivarischen Projekten befasste und in Ausstellungen, Workshops, Performances, Konferenzen sowie einem wachsenden Archiv in zahlreichen Städten in Europa gezeigt wurde (gemeinsam kuratiert von Beatrice E. Stammer und mir). Teil des Projektes war ein Performance-Archiv, wir nannten es sogar ein performendes Archiv, wenn auch der Archivbegriff hier sehr frei verwendet wurde, als Aspiration im Sinne Arjun Appadurais, als Vorschlag für ein Archiv im Werden (Appadurai 2003). Streng genommen handelte es sich um eine temporäre Sammlung geliehener Videos, Filme, Fotos von ca. 180 feministisch – queeren Performancekünstler*innen aus aller Welt, die sich zwei Jahre lang in einer mobilen Arbeits- und Archivstation auf Reisen durch Europa befand und dabei ergänzt, erweitert, verändert wurde und als Ausgangspunkt für Recherchen, Aktionen, Performances diente. Inzwischen wurde diese physische Sammlung wieder aufgelöst, nur der Katalog und die Website bestehen fort.¹⁾

1) Das genannte Archiv wurde unter dem Titel *re.act.feminism # 2 – a performing archive* zwischen 2011–2013 an sieben Standorten in Europa gezeigt, ausführliche Informationen finden sich in Knaup/ Stammer 2014 sowie unter www.reactfeminism.org (16.04.2020). Informationen zur ersten Ausgabe von *re.act.feminism* mit Dokumentation von Ausstellung, Konferenz und Performanceprogramm finden sich unter www.reactfeminism.org/nr1/ (16.04.2020).

— Das Archiv hat sich genealogischen Erzählungen verweigert und stattdessen auf eine horizontale Perspektive gesetzt. Um den Nutzer*innen und Besucher*innen den Zugriff zu ermöglichen, wurde mit Methoden der Rekombination, der Ansteckung, der Überlagerung, aber auch des Abschauens, Belauschens und Weitererzählens, sowie mit verkörperten Perspektiv- und Haltungswechseln gearbeitet. Die mobile Archiv- und Arbeitsstation hat z.B. individuelles aber auch gemeinsames Sichten an kleinen Arbeitsstationen oder auch in einer bodennahen Lounge mit Kissen und Großprojektion ermöglicht, die Bildschirme anderer Sichtungstische waren einsehbar, in einem angrenzenden, akustisch und räumlich nicht völlig abgetrenntem open space konnte an Workshops, offenen Sichtungsterminen o.ä. teilgenommen werden. Die immer anwesenden Betreuer*innen des Archivs haben nicht nur die Ausgabe und Rücknahme der Materialien organisiert, sondern auch

beraten, Tipps gegeben, selber gesichtet und in manchen Fällen auch gezeichnet und dokumentiert. Statt einen chronologischen oder geografischen Zugang anzubieten, hat das begleitende Handbuch die Werke alphabetisch gelistet; die im Ausstellungsraum zugängliche Website hat eine Suche nach thematischen Schlagworten ermöglicht, nicht aber nach Regionen oder Perioden. Die begleitenden Ausstellungen und auch der Katalog folgten – inspiriert von Marsha Meskimmons Methode der thematischen Kartographie – ausgewählten Themenfeldern, die Verbindungen und Bezüge über die Grenzen von Zeit und Raum hinweg aufscheinen liessen: *dis/appearing subjects – resisting objects – body controls and measuring acts – extended skins – labour of love and care – feminine drag and pleasurable acts – working in collectives*. Es ging darum, Momente zu erzeugen, in denen sich ein singuläres Objekt der Geschichtsschreibung (ein Performancedokument, ein Video, Foto) in vielfältige Netzwerke von Beziehungen, in verkörperte alltägliche Praxen, in Bewegung auflösen und dabei Begegnungen über Raum und Zeit hinweg ermöglichen kann.

— Einen solchen Möglichkeitsraum der feministischen Begegnung hat Clare Hemmings in *Why Stories matter. The Political Grammar of Feminist Theory* beschrieben, einer Studie in der sie untersucht, wie feministische Geschichte und Geschichten anders geschrieben und erzählt werden könnten, so dass starre Einordnungen, Zuordnungen und damit Trennungen, z.B. in Dekaden, Generationen, Wellen, Schulen, oder zu Klischees geronnene Narrative, wie die von feministischem Fortschritt, Verlust oder feministischer Wiederkehr, vermieden werden (Hemmings 2011).²⁾ Stattdessen möchte sie es ermöglichen „to grasp the possibility of feminist spaces of friendship, desire, affiliation, and productivity that produce variegated historical accounts whose subject (of any age) shuttle back and forth between their own and other’s memories, representations, and fantasies of past, present and future.“ (Hemmings 2011: 149; Hervorhebung BK) Dieser Möglichkeitsraum, so deutet sie zumindest an, könnte nicht nur ein textueller, sondern auch ein physischer Raum sein, der ‚bewohnbar‘ ist, in dem wir uns begegnen und bewegen könnten. So fragt sie „What kinds of historical and political possibilities does such a move allow us to imagine or temporarily inhabit?“ (Ebd.: 23; Hervorhebung BK)

— Einen anderen Vorschlag zur Unterwanderung linearer chronopolitischer, westlich dominierter Einordnungen und Trennungen hat Marsha Meskimmon vorgelegt. Sie kritisiert, daß in einer sich globalisierenden feministischen Kunstgeschichtsschreibung lineare

2) Basierend auf einer Analyse der Muster, Wiederholungen, Common Sense Aussagen und Auslassungen in den dominanten Erzählungen feministischer Theorieentwicklung (Hemmings 2011: 16–20), identifiziert sie drei Narrative, die sich zwar in der Deutung und affektiven Bewertung dieser Geschichte unterscheiden, aber in ihrer „politischen Grammatik“ sehr ähnlich sind. Sowohl das „loss narrative“, das „progress-“ wie auch das „return narrative“ operieren mit einer Einteilung in Dekaden und einer selektiven Zitierpraxis, die bestimmte theoretische Schulen und Autor*innen bestimmten Dekaden und Generationen zuordnet und andere Positionen auslässt (ebd.: 161–163). Alle beruhen auf einem Generationendiskurs, der inhaltliche Konflikte letztlich als familiäre Auseinandersetzungen zwischen Generationen fasst und damit psychologisiert, der Differenzen statt Ähnlichkeiten zwischen konstruierten Kohorten von Feministinnen betont, wodurch generationsübergreifende Frauenbeziehungen als notwendig antagonistisch imaginiert werden, und der die spezifische Zeitlichkeit eines (zumeist westlichen) Subjekts universalisiert (ebd.: 147–151). Nicht zuletzt führt diese selektive Zitierpraxis und der Generationendiskurs zur Konstruktion eines Bruchs und einer Entwicklung weg vom ‚eigentlichen‘ Feminismus durch einen scheinbar aus einer getrennten Genealogie entstammenden queer – poststrukturalistischen Theorieimport (ebd.: 141–146; 165–175). Besonderes Augenmerk richtet sie dabei auf die Auslassungen oder Einordnungen/Festschreibungen von Positionen des schwarzen und des lesbischen Feminismus‘ (ebd.: 6; 162f.).

zeitliche Narrative dominieren und geopolitische Unterschiede maskiert werden. „In a temporal mode, international connections are ‚mapped‘ through a linear sequence of origin, influence and development. [...] Where works differ significantly from the norm, they do not call the definitions of the centre into question, but instead are cast as less advanced and derivative or marginalized into visibility as inexplicable unrelated phenomena – perhaps just not ‚feminist‘ or not ‚art‘.“ (Meskimmon 2007: 324) Sie plädiert stattdessen dafür, wirklich räumliche, multiperspektivische, und thematische Kartografien zu entwickeln, um dabei lineare Chronologien durcheinanderzubringen.

— Diese Anregungen aufgreifend frage ich mich, was es bedeuten könnte, feministische Performancegeschichten auf solchermaßen physische, räumliche, multiperspektivische Weise zu bewohnen? Und wie ließe sich dies in einen (visuellen) Essay übersetzen? Welche Geschichten entstehen z.B., wenn meine Imagination und Blicke ORLAN folgen, wie sie liegend und auf allen Vieren eine öffentliche Baustelle in Liège anhand ihrer eigenen Maßeinheit – dem ORLANcorps – vermisst, während ich im Augenwinkel Mona Hatoum’s langsamen barfüßigen Spaziergang durch Brixton beobachte, bei dem sie die an ihre Fesseln gebundenen *Dr. Martens Boots* hinter sich herzieht – gleichermaßen Symbol für die Punk- und Skinheads Bewegungen, sowie die allgegenwärtige Polizei – oder Leticía Parente, wie sie in Zeiten der brasilianischen Militärdiktatur *Made in Brazil* mit schwarzem Faden in ihre Fußsohlen stickt.

— Mit dem ganzen Körper horizontal den Boden zu vermessen oder barfüßig mit gefesselten oder markierten Füßen zu laufen, eröffnet Resonanzräume in denen Unterdrückung, Anpassung wie auch Flucht und Verweigerung aufscheinen. ORLAN verweigert sich dabei nicht nur dem Mann als Maß aller Dinge indem sie durchaus ironisch ihre eigene Maßeinheit einführt und öffentliche Plätze mit ihrem weiblichen Körper vermisst, sondern sie gibt auch die dominierende vertikale Haltung und Perspektive des Vitruvianischen Mannes auf und begibt sich in die Horizontale. Das westlich konnotierte, vertikale Körperverständnis und Bewegungsmodell – aufrecht, statisch, selbstbeobachtend, den distanzierten Blick in einem zu durchschreitenden und zu vermessenden, ebenen Raum betonend – ist, wie zahlreiche Autor*innen aus unterschiedlichen Disziplinen analysiert haben, eng mit der Kolonialgeschichte, der Entwicklung der Kartografie, der Anatomie und der Choreografie verbunden, sowie von Rassismen und Sexismen durchzogen (siehe z.B. Susan Leigh Foster 2011; André Lepecki 2008; Tim Ingold 2011).



// Abbildung 1
ORLAN, *MesuRage de la Place Saint-Lambert*, 1980



// Abbildung 2
Mona Hatoum, *Roadworks*, 1985



// Abbildung 3
Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975



// Abbildung 4

Milica Tomić, *One day instead of one night
a burst of machine-gun fire will flash
if light cannot come otherwise*, 2009



// Abbildung 5

Bonnie Ora Sherk, *Sitting Still*, 1970



// Abbildung 6

Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing*, 2009

André Lepecki betont z.B. in Bezug auf Franz Fanon und Paul Carter daß die aufrechte Haltung, die den Raum als passierbar begreift, nur dem weißen Mann offen steht, während die zahllosen ‚Anderen‘ in den Kluften und Spalten eines niemals abstrakten Grundes leben (Lepecki 2008: 147). Performative Praxen, die in der Verweigerung der Vertikalität widerständiges Potential suchen, tragen zu dem bei, was er als „Grund-Werden“ bezeichnet: „Dieses Grund-Werden, diese gefallene Präsenz, dieses sich Einlassen auf die schmerzhafteste Horizontalität, dieses Verständnis von den Rissen und Temperaturen des physischen und historischen Grundes, auf dem man unweigerlich die eigene Präsenz bewältigt, ist die Anerkennung der Tatsache, dass die *discomfort zone* der Ort ist, an dem wir alle leben und uns bewegen.“ (Lepecki 2008: 151)

——— Meine Blicke schweifen von ORLAN auf dem Boden zu den nackten Füßen von Mona Hatoum und Leticia Parente. In der Performance Dokumentation *Roadworks* (1985) verweist Mona Hatoum einerseits auf die in Brixton allgegenwärtige, sozusagen auf dem Fuße folgende rassistische Gewalt und Polizeiüberwachung, aber andererseits auch auf die Widerspenstigkeit eines niemals abstrakten und glatten Bodens und auf die nötige Virtuosität, diesen unverletzt zu navigieren.³⁾ Und Leticia Parente, die in ihrer Videoperformance *Marca Registrada* (1975) sitzend ihre Fußsohle bestickt, verweist nicht nur auf die staatlich regulierte, weiblich konnotierte häusliche Sphäre und auf die diese perforierenden Gewaltformen, sondern auch auf die unausweichliche Historizität und Spezifität, die dem Verhältnis von Grund und Körper eingeschrieben ist.

——— Auf der Suche nach solchen historischen Einschreibungen begibt sich auch Milica Tomić, wenn sie bewaffnet durch Belgrad streift (*One day instead of one night a burst of machine-gun fire will flash if light cannot come otherwise*, 2009). Sie läuft mit stetigen Schritten – mit Einkaufstüte in der einen und Maschinengewehr in der anderen Hand – vergessene Orte des erfolgreichen antifaschistischen Widerstands im 2. Weltkrieg in Belgrad ab. Sie durchstreift städtische Randzonen, Hinterhöfe, Brachen, Straßen, Bushaltestellen, Parks, Gleisanlagen, Treppenhäuser, ohne je innezuhalten. Kaum jemand nimmt Notiz von ihr, so wie auch sie den einzelnen Orten keine besondere Aufmerksamkeit schenkt, aber über das Erlaufen der Topographie – im Video begleitet durch mehrere Interviews mit ehemaligen Partisan*innen der *People's Liberation Movement* – entsteht so etwas wie ein ephemeres Monument, das sich dem Vergessen widersetzt und an die emanzipatorischen Erfolge anzuknüpfen versucht. Zugleich kritisiert sie die mit der permanenten Mobilisierung für den Kampf gegen den Terror

3) Basierend auf *Roadworks* hat Hatoum auch eine fotografische Arbeit produziert (*Performance Still* 1985–1995), die den Fokus noch mehr auf den Boden richtet und durch die Art ihrer Präsentation – lebensgroß, bodennah an die Wand angelehnt – einen Dialog mit der Betrachter*in evoziert (Perrot 2016).

verbundenen Delegitimierung jeglicher historischer und aktueller militanter Widerstandsformen.⁴⁾

— Meine Blicke streifen weiter, von dem langsamen Erlaufen der Widerstandsgeschichte zu Figuren des Still-Standes, einem „Grund-Werden“ durch Verlangsamung oder gar durch einen Einbruch. Während Bonnie Ora Sherk in ihrer Performance Reihe *Sitting Still (1970)* für mehrere Stunden am Rande eines Verkehrsknotenpunktes in San Francisco in einer riesigen Wasserlache auf einer Brache im Sessel sitzt, begibt sich Ingrid Mwangi (Teil des Künstler*innenduos Mwangi Hutter) singend, klagend, schreiend auf eine überflutete, geschäftige Kreuzung inmitten von Nairobi, um dort eine rituell anmutende, spontane Choreographie im und mit dem Abwasser, den Passant*innen und den wenigen Bussen, die noch passieren können, zu entwickeln. (Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing*, 2009) Sie erkundet das Terrain, das schmutzige Wasser, kriecht auf allen Vieren, rollt sich auf den Gehweg – bis der Verkehr und die geschäftige Bewegung um sie herum für einen Moment fast ganz zum Erliegen kommt. Die *discomfort zone* des Grund-Werdens, von der Lepecki in obigem Zitat spricht, wird hier ziemlich feucht, matschig und dreckig, ein Verlangsamungsort, der das beschleunigte Verkehrsaufkommen, die ungehinderte Passage stört.

— Das *re.act.feminism* Archiv ist als Projekt beendet, und besteht neben den digitalen und gedruckten Spuren, höchstens als Aspiration weiter. Meine eigene Aspiration wäre, ein Archiv als eine solche *discomfort zone* weiterzudenken, *on the ground*, in verlangsamer Bewegung, alltäglich, schmutzig, fragend und widerständig. Ein Archiv im öffentlichen Raum, in dem wir zum Beispiel temporär wohnen könnten, und gemeinsam oder allein, für einige Stunden oder tagelang, oder immer mal wieder Objekte und Geschichten und Dokumente und Bewegungen austauschen, teilen, berühren, re-performen, neu kombinieren. In dem Dinge mitgebracht werden könnten. In dem wir schlafen könnten, in dem wir sitzen, liegen, laufen, tanzen, spielen, meditieren, reden, uns danebenbenahmen könnten. In dem Alltägliches und Ausgesondertes und Traumatisches und Lustvolles Platz hat. Archivieren also als eine verkörperte, zugewandte, alltägliche, nicht herausgehobene Praxis, die unsere vielfältigen Beziehungen zu widerständigen Geschichte(n) erhält, nährt und fördert.⁵⁾

4) Im Statement zu ihrer Arbeit schreibt Tomić: „Each act of getting hold of a weapon that does not serve the purpose of war against terrorism is proclaimed to be a terrorist act. Is it possible to use armed force that does not establish the [...] division into the terrorist and the terrorized?“

5) Siehe zu einer solchen Vision den Sammelband von Giulia Palladini und Marco Pustianaz (Hg.): *Lexicon for an Affective Archive*, Bristol/Chicago.

// Literatur

- Appadurai, Arjun (2003): *Archive and Aspiration*. In: Brouwer, Joke / Mulder, Arjun (Hg.): *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam, S. 14–25
- Foster, Susan Leigh (2011): *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. New York, Routledge
- Hemmings, Clare (2011): *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham/London, Duke University Press
- Ingold, Tim (2011): *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*. London/ New York, Routledge
- Knaup, Bettina / Stammer, Beatrice (Hg.) (2014): *re.act.feminism – a performing archive*. Nürnberg/London, Verlag für Moderne Kunst Nürnberg & Live Art Development Agency London
- Palladini, Giulia / Pustianaz, Marco (Hg.) (2016): *Lexicon for an Affective Archive*, Bristol/Chicago
- Lepecki, André (2008): *Der Strauchelnde Tanz. William Pope L's crawls*. In: Lepecki, André: *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*. Berlin, Verlag Theater der Zeit, S. 130–155
- Meskimmon, Marsha (2007): *Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally*. In: WACK! *Art and the Feminist Revolution*, Ausstellungskatalog, Los Angeles 2007. Butler, Cornelia und Mark, Lisa Gabrielle (Hg.), Los Angeles, The MIT Press, S. 322–335
- Perrot, Capucine (2016): *Mona Hatoum, Performance Still 1985–95*. In: *Performance At Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication. <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum> (16.04.2020)

// Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: ORLAN, *MesuRage de la Place Saint-Lambert*, 1980, (Teil der Serie *Action ORLAN-CORPS MesuRages d'institutions et des rues*, 1974–1983), Performance: Liège, 1980, Photo: VG Bildkunst, courtesy ORLAN und Galerie Ceysson & Bénétière
- Abb. 2: Mona Hatoum, *Roadworks*, 1985, Live action mit Doctor Martens boots, performed bei der Brixton Art Gallery, London, © Mona Hatoum. Courtesy the artist (Photo: Patrick Gilbert)
- Abb. 3: Leticia Parente, *Marca Registrada*, 1975, Video, Schwarz-Weiß, Ton, 10:30
Courtesy: André Parente & Galeria Jaqueline Martins
- Abb. 4: Milica Tomić, *One day instead of one night a burst of machine-gun fire will flash if light cannot come otherwise*, 2009, Video, Farbe, Ton, 10:20, Performance: Belgrad, September 2009, Courtesy: Milica Tomić & Charim Galerie, Wien
- Abb. 5: Bonnie Ora Sherk, *Sitting Still*, 1970, Performance, Courtesy: Bonnie Ora Sherk
- Abb. 6: Mwangi Hutter, *Eastleigh Crossing*, 2009, Video, Farbe, Ton, 7:48, Performance: Nairobi, Eastleigh district, 2009, Courtesy: Mwangi Hutter

// Angaben zur Autorin

Bettina Knaup (Berlin) arbeitet international als Kuratorin mit Schwerpunkt im Bereich Performance und Gender. Sie hat zahlreiche Festivals und Ausstellungen kuratiert, darunter das *International Festival of Contemporary Arts, City of Women* (Ljubljana, mit S. Potocki) sowie das mehrjährige Ausstellungs- und Archivprojekt *re.act.feminism – a performing archive* (mit B. E. Stammer, Akademie der Künste, Berlin, Antoni Tapies Foundation Barcelona, Tallinn Art Hall, a.o.). Sie unterrichtet und publiziert, arbeitet regelmäßig mit Künstler*innen zusammen und ist aktuell PhD research fellow am Department of Drama, Theatre and Performance an der Roehampton University, London.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



„ALLE ALLE STARBEN [...] AN MEINER GESCHLECHTSLOSIGKEIT, DIE DOCH ALLE GESCHLECHTER IN SICH HAT“ EINE QUEER-FEMINISTISCHE SPURENSUCHE ZU ANITA BERBERS TÄNZERISCHEM WERK DER 1920ER-JAHRE

Die Tänzerin und Künstlerin Anita Berber (1899–1928) wurde zur Ikone der rauschhaften 1920er-Jahre in Berlin; ihre Tänze über Tod, Sucht und Geschlechterrollen wurden zum Skandal. Es war die Zeit des modernen Tanzes, der mit geradezu allen bisherigen Konventionen brach. Anita Berber ging noch weiter und forderte selbst innerhalb dieser Umbrüche Moralvorstellungen und Sehgewohnheiten ihres Publikums aufs Äußerste heraus.

—— Gerade weil zu ihren Lebzeiten vor allem ihr Lebensstil sowie ihre extravagante Erscheinung die Kritiken dominierten – ihre Tänze fanden nur selten Erwähnung – und sie nach ihrem frühen Tod schnell in Vergessenheit geriet, lohnt es sich, sich Anita Berber und ihrem künstlerischen Vermächtnis eingehender zu widmen: Noch lange vor Zeiten der Performancekunst, masturbierte Anita Berber auf der Bühne, machte Menstruationsblut zum zentralen Motiv eines ihrer Stücke und schrieb mit ihrem schwulen Tanzpartner Sebastian Droste Gedichte, die in chronologischer Umkehrung an Ideen eines heutigen Begriffs von Queerness erinnern.

—— Die zitierte Zeile im Titel dieses Aufsatzes stammt aus dem Gedicht *Orchideen*, das Berber 1923 im Textband zu den gemeinsam mit Sebastian Droste entwickelten *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Berber/Droste 1923: 53) veröffentlichte. In dieser Zeile kulminiert ein Verständnis ihrer Geschlechtlichkeit und Sexualität, das sie zu Lebzeiten Spott und Unverständnis bis hin zu unverhohlener Ablehnung aussetzte. „Pathologische Unzucht“ (Jenčík 1930/2014: 41) und „Perversität“ (Mann 1930: 43) waren Begriffe, mit denen sie und ihre Darbietungen charakterisiert und verurteilt wurden.

—— Berbers Kritiker*innen und Publikum scheiterten daran, ihre künstlerischen Ideen jenseits des damaligen Skandals um ihre Nacktheit, erotischen Darstellungen und Exzesse auf und neben der Bühne einzuordnen oder gar wahrzunehmen. Das Narrativ der verruchten Nackttänzerin Anita Berber, die sich als „Königin der Berliner Bohème“ (Jarrett 1999: 88) in einem dekadenten Rausch aus Drogen und Affären verlor, schrieb sich durch eine große

mediale Aufmerksamkeit bereits zu ihren Lebzeiten fest, und hält sich bis heute hartnäckig.

— Bei näherer Betrachtung lässt sich ein Bild von Berbers künstlerischem und persönlichem Selbstverständnis nachzeichnen, das zwar die ihr zugeschriebene Dekadenz und das Rauschhafte befeuerte – sei es durch ihre extravagante Kleidung, das Leben in teuren Hotels oder ihren obsessiven Drogenkonsum –, zugleich aber verwehrt sie sich einer Skandalisierung dessen: Ihre künstlerischen Darbietungen, Aussagen und Texte – abgelesen aus den überlieferten Dokumenten – scheinen aus gegenwärtiger Perspektive geradezu radikal feministisch und, nach heutiger Bezeichnung, queere Positionen zu offenbaren.

— Zur Einordnung in den zeitgeschichtlichen Kontext folgt, entlang des Forschungsstandes, zunächst ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte und den rekonstruierten Werdegang Berbers, dem sich dann eine queer-feministische ‚Spurensuche‘ anhand von einem ausgewählten Textbeispiel sowie zwei Tänzen aus Berbers Schaffen anschließt.

ANITA BERBER – MODERNE TÄNZERIN, PRITZELPUPPE, BISEXUELLE IKONE

— Im akademischen Diskurs ist Anita Berber bisher kaum angekommen.¹⁾ Zwar gesteht die aktuelle Rezeption Berber einen gewissen künstlerischen Status zu, bedient sich jedoch nach wie vor der kurzgreifenden Einordnung als avantgardistische, „skandalumwitterte Varieté-Nackttänzerin“ (Wohler 2009: 85), die mit ihren erotischen Darstellungen die Prüderie der Weimarer Republik anprangern wollte.

— Die vergleichsweise geringe Beachtung der Künstlerin heute steht in starker Diskrepanz zu ihrer Bekanntheit und medialen Präsenz zu Lebzeiten: Bereits Anfang der 1920er galt Berber schon als Legende, wie sich etwa Klaus Mann erinnerte (Mann 1929/1969: 22). Ausgebildet in der Rita Sacchetto-Schule in Berlin – zeitgleich mit Valeska Gert –, trat Berber mit der Sacchetto-Truppe 1916 zum ersten Mal auf die Bühne. Für ihre frühen Stücke wurde sie gefeiert als neuer, vielversprechender Stern am Tanzhimmel.²⁾ Es sind Werke wie *Der Gott und die Bajadere*, *Gotische Frauen* oder *Chopin-Walzer*, die im modernen Stil expressiv-feierliche Tänze zeigten, gekleidet in wallende Schleier oder exotistisch-folkloristische Kostüme (Fischer 2014: 25ff.). Kritiker schrieben ihren Auftritten „künstlerisch reizvolles“ (Berliner Börsen-Courier 1916) zu. Eigene Arbeiten brachte Berber ab 1917/18 auf die Bühne: „Was sie jetzt im Apollo-Theater zeigen konnte, war

1)

Lothar Fischer legte 1984 eine erste, anekdotisch erzählte Biografie Anita Berbers vor, die begleitet von einer Ausstellung in Berlin (Haus am Lützowplatz), Berber erstmals wieder in die Öffentlichkeit rückte. Fischers Verdienst ist die Sammlung und Publikation eines umfangreichen Dokumenten- und Fotobestands zu Berber, auf dem die heutige Forschung aufbauen kann. Der Nachlass und die Sammlung Lothar Fischer zu Anita Berber liegen heute im Deutschen Tanzarchiv Köln (in Bearbeitung). Einzelne Aufsätze beschäftigen sich vor allem im Vergleich zu Berbers Zeitgenossinnen wie Mary Wigman mit ihrem tänzerischen Vermächtnis. Eine tiefere Betrachtung des Werkes steht jedoch noch aus.

2)

Vgl. eine Werbeanzeige für Berbers Tournee durch die Schweiz, in: Das Programm. Artistisches Fachblatt, 23. September 1917, abgedruckt in: Fischer 2014: 51.

gleich glänzend in der Auffassung und Ausführung. Von aller Süßlichkeit weit entfernt, wirkt Anita Berber immer ein wenig ‚knabenhaft‘, und man möchte ihr wünschen, dass es ihr [g]elänge, sich diese herbe Schlankheit der Erscheinung und vor allem der Empfindung zu erhalten.“ (Elegante Welt 1917). Hier noch scheint Berbers knabenhaftes, schlankes Äußeres einer Körpernorm der Moderne zu entsprechen. In Tradition der Lebensreformbewegung verkörpert Berber zunächst den Zeitgeist der sportlichen, androgynen und eigenständigen Frau.

—— Spätestens 1919/20 mit der Aufführung ihres Tanzes *Pritzelpuppe* in Berlin, ändert sich diese Einschätzung jedoch.³⁾ In Inspiration der damals modischen sogenannten Pritzelpuppen

– feingliedrige, aus Wachs geformte Puppen, die zwischen sexualisierter Kind-Frau und ätherischem Wesen oszillierten – trat sie in engem, kurzem Spitzenkleid und Strümpfen auf die Bühne. Dem Kostüm entsprechend, zeigen erhaltene Fotografien sie in aufreizenden Posen, die ihren spitzenberüschten Unterleib in den Bildmittelpunkt rücken (**Abb. 1**).⁴⁾ Die Reaktionen folgten prompt: „[Anita Berber] reicht für zwei Varieténummern, aber nicht, auf sich gestellt, für einen Abend. Doch mit Cake Walk und Girtänzen im Varieté, das könnte ihre Zukunft sein“ (zit. n. Fischer 2014: 36). Mit ihrer expliziten Erotik überschritt Berber die hochkulturell geduldete Grenze von erotischen Anspielungen und Formen von Nacktheit auf der Bühne. Die *Pritzelpuppe* kann einen Wendepunkt in Berbers künstlerischem Schaffen markieren, das in ihrer Zusammenarbeit mit Sebastian Droste und später Henri Châtin Hofmann ihre Höhepunkte erfahren sollte. Das Aufsehen, das dieser Tanz allgemein erregte, ging soweit, dass sogar Lotte Pritzel schließlich eine ihrer Puppen nach Berber benannte, deren Zeichnung wiederum in Rainer Maria Rilkes Essay „Puppen“ von 1921 abgedruckt wurde. Hier deutet sich bereits an, was sich nur wenige Jahre später in Berbers Schaffen manifestieren sollte: Ein emanzipierter, das Publikum höchst verunsichernder Umgang mit der eigenen Körperlichkeit, dem eigenen sexuellen Begehren und Vorstellung von Geschlecht.

—— Berber wird über die Grenzen Berlins hinaus für ihre erotischen und provokanten Darstellungen bekannt und berüchtigt, und fasziniert die Künstler*innen ihrer Zeit: es entstehen

3)

Der Tanz *Pritzelpuppe* wird 1923 auch ins gemeinsame Repertoire der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* von Berber und Droste übernommen. Droste verfasst das Gedicht *Pritzelpuppen*, das im Textband zu den Tänzen abgedruckt wird (Berber/Droste 1923).

4)

Vgl. hierzu erhaltene Fotografien im Bestand des Deutschen Tanzarchivs Köln.



// Abbildung 1

Anita Berber als *Pritzelpuppe*, 1920er Jahre

zahlreiche Illustrationen und Karikaturen für Tageszeitungen und Zeitschriften, Charlotte Berend-Corinth etwa entwarf 1919 eine ganze Lithografierei erotischer Darstellung nach ihrem Vorbild. Der Maler Otto Dix schuf 1925 sein bis heute berühmtes *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*.

—— 1928, im Alter von nur 28 Jahren, starb Anita Berber in Berlin an den Folgen von Tuberkulose (Fischer 2014: 161). Zahlreiche Nachrufe erschienen. Ein Jahr später veröffentlichte Leo Lania, ein österreichischer Journalist und Schriftsteller, der seit 1921 in Berlin lebte, die in weiten Teilen fiktive Biografie mit dem Titel *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber* (Lania 1929). 1930 publizierte der tschechische Choreograf und Tänzer Joe Jenčík seine Studie *Anita Berber* (Jenčík 1930/2014), eine Sammlung von Texten zu ausgewählten Stücken Berbers, mit detaillierten Beobachtungen zu Bewegungsqualitäten, Choreografien und Bühnenbild – ein bis heute einzigartiges Dokument und Quelle zu Berbers tänzerischem Werk.

—— Nach ihrem Tod und der sich rasch verändernden politischen Lage, wurde Berber nach und nach aus dem Tanzkanon gelöscht. Das noch Anfang der 1930er-Jahre wichtige Medium des Zigarettensammelalbums, das seinerzeit wesentlich zur Bekanntmachung und Kanonisierung des modernen Tanzes beitrug, ordnete Berber zwar unter der Rubrik der *Freien Deutschen Tanzkunst*, also dem hochkulturell geschätzten, künstlerischen Tanz neben prägenden Persönlichkeiten wie Mary Wigman oder Harald Kreutzberg ein.⁵⁾

—— Veröffentlicht und zum Sammeln ausgegeben, wurden jedoch ausschließlich Fotografien ihrer frühen Tänze, in denen sie als schlanke, moderne Frau der 20er-Jahre erscheint.

—— Durch die Zäsur des Nationalsozialismus, geriet Berber auch nach 1945 noch lange Zeit in Vergessenheit. In den 1980ern dann begann die Wiederentdeckung der Tänzerin: 1984 publizierte Lothar Fischer seine anekdotisch aufbereitete Materialsammlung in Form einer Biografie (Fischer 1984), Rosa von Praunheim veröffentlichte 1986 seinen Film *Anita – Tänze des Lasters*, der sie als exzentrische, bisexuelle Ikone des Zwanziger-Jahre-Berlins aufleben ließ. Seitdem ist sie in Künstler*innenkreisen und vornehmlich innerhalb der Schwulen-Community bekannt und gefeiert. Eine umfassende Beschäftigung bildete zuletzt MS Schrittmachers *ANITA BERBER – RETRO/PERSPEKTIVE. Ein TANZFONDS ERBE Projekt* (2014), das neben der Rekonstruktion ihrer Tänze, auch die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Joe Jenčíks Studie beinhaltete (Jenčík 1930/2014). Florentine

5)

Vgl. hierzu das Zigarettensammelalbum der Firma Eckstein Halpaus, Dresden 1930, Deutsches Tanzarchiv Köln.

Holzinger und Vincent Riebeek würdigten Berber und Sebastian Droste in *Schönheitsabend* (2015) wiederum als Vorläufer*innen ihrer eigenen tänzerischen Ästhetik und Arbeit mit Strategien der Überwältigung, Ekstase und expliziten Erotik.

— Auf künstlerischer Ebene findet also bereits seit mehreren Jahrzehnten eine Beschäftigung mit Berber und ihrem tänzerischen Vermächtnis statt, das im akademischen Diskurs bisher fehlt. Besonders bemerkenswert dabei ist, dass diese Rezeption Berbers vornehmlich durch queere Künstler*innen wie von Praunheim, Holzinger und Riebeek, bzw. unter Einbezug feministischer Diskurse (MS Schrittmacher) geschieht.

— Die folgenden theoretischen Betrachtungen wollen nun diese Spuren der queeren, feministisch geprägten künstlerischen Beschäftigung aufnehmen und Berbers Werk daraufhin untersuchen, ob es womöglich eben diese Strategien sind, die bis heute faszinieren und inspirieren und die Berbers Werk in den 1920er-Jahren wesentlich ausmachten.

DIE TÄNZE DES LASTERS, DES GRAUENS UND DER EKSTASE – EINE SPURENSUCHE

— 1922/23 bringen Anita Berber und Sebastian Droste gemeinsam ihre *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* auf die Bühne. Eine Reihe von Skandal auslösenden Stücken, mit Titeln wie *Morphium*, *Kokain* oder *Selbstmord*. Parallel dazu veröffentlichten sie den gleichnamigen Textband, der eigens verfasste Gedichte und kurze, manifestartig anmutende Schriften enthält (Berber/Droste 1923). Von der zeitgenössischen Kritik nach bisherigem Wissensstand nicht beachtet, können diese Texte Aufschluss über künstlerische Ideen und Konzeptionen des Duos geben, und helfen, die auf der Bühne gezeigte Erotik einzuordnen.⁶⁾ In expressionistischer Manier ästhetisieren Gedichte wie *Morphium* (ebd.: 33) oder *Ich (Sebastian zu eigen)* (ebd.: 11) das Hässliche, Schrille, und erzeugen eine Atmosphäre dekadenter (Selbst-) Zerstörung bis hin zum Tod. Vor allem Berber formulierte hierin eine Definition von Geschlecht, für die es zu ihrer Zeit noch keine Worte gab:

— „Ich kam in einen Garten | Der Garten war voll von Orchideen | So voll so voll so schwer | Es blühte und lebte und bebt | Ich kam nicht durch die süßen Verschlingungen | Ich liebe sie so wahnsinnig | Für mich sind sie wie Frauen und Knaben – | Ich küsste und koste sie bis zum Schluss | Alle alle starben an meinen roten Lippen | An meinen Händen / An meiner Geschlechtslosigkeit | Die doch alle Geschlechter in sich hat | Ich bin blass wie Mondsilber“ (ebd.: 53)

6)

Zweifelloso entstand der Textband zu den Tänzen; inwiefern und ob die Texte jedoch Gegenstand der Aufführungen waren – sei es durch Sprechelagen oder in Programmzetteln – ist nach aktueller Quellenlage nicht nachzuvollziehen.

— Diese explizite Darstellung ihres sexuellen Empfindens scheint für ihre Zeit radikal, insbesondere durch den Verweis auf ihre eigene Bisexualität, ihr Begehren von Frauen wie Männern.⁷⁾ Berber geht in ihrem Gedicht aber noch weiter, und liefert eine Beschreibung der eigenen Geschlechtsidentität, die buchstäblich ‚unsagbar‘ war: Einerseits aufgrund gesellschaftlicher Tabus, andererseits durch das Fehlen von verbreiteten, anerkannten Begriffen und Denkmodellen, mit denen Geschlechtervielfalt ausgedrückt werden konnte.⁸⁾ Berber schildert ihr Geschlecht als eine Leerstelle („Geschlechtslosigkeit“), die sodann aber „alle Geschlechter“ in sich vereint. Es scheint also nicht so sehr eine tatsächliche Abwesenheit von Geschlecht zu sein, die sie hier formuliert, sondern vielmehr eine Absage an die Begrenzung auf eine Zweigeschlechtlichkeit. Über das lyrische Ich gelingt es Berber ihren Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die heute mit den Begriffen nicht-binär oder queer gefasst werden würden.

— Der Begriff queer, ursprünglich aus dem Englischen kommend und zunächst als Schimpfwort im Sinne von ‚fragwürdig‘, ‚sonderbar‘ oder auch ‚pervers‘ benutzt, gilt bekanntlich vor allem seit den 1990er-Jahren als (Selbst-) Bezeichnung einer Community, die sich einer zweigeschlechtlichen Norm verweigert (Jagose 2017: 95–128).

— Die Kritiken an Berber verwenden im Laufe ihres Arbeitens eben jene abwertenden Begriffe, beschreiben der Tänzerin pathologisches Verhalten und stempeln sie als Perverse ab (Hildenbrandt 1924; Jenčík 1930/2014: 41; Mann 1930: 43; Levy-Lenz 1960). „Von diesen Hunderttausenden Zuschauern fiel einigen noch etwas ein, was normalerweise dort auftaucht, wo man nicht mehr denkt und zweifelhafte Schlüsse gezogen werden: daß Anita Berber eine andere, pathologische Interpretin sei, die allem Anschein nach also verflucht war!“ (Jenčík 1930/2014: 14)

— Die Androgynität und schlanke Gestalt Berbers wird nun nicht mehr gelobt, vielmehr trägt sie ihr die Zuschreibung der „Halbfraulichkeit“ (ebd.) ein. Es wird ihr also ein Frau-Sein abgesprochen. Dies geschieht jedoch nicht aus einer ernsthaften Beschäftigung mit ihren künstlerischen Darbietungen heraus, sondern offenbart vielmehr einen lüsternen Voyeurismus, der sich, die eigene Zugehörigkeit zur Norm versichernd, an ihrer scheinbaren Unmoral ergötzte.

SALOME UND SHIPWRECKED – GESTEN DER ERMÄCHTIGUNG —

Das Explizite der Texte entsprach einer Freizügigkeit in der

7)

Berber hatte lesbische wie heterosexuelle Beziehungen, aus denen sie gleichermaßen keinen Hehl machte (Fischer 2014: 82–89).

8)

Zwar arbeitete Magnus Hirschfeld in den 1910er und 20er Jahren zu seiner Theorie der „sexuellen Zwischenstufen“, und leistete auch öffentlich wichtige aktivistische Arbeit für die Anerkennung von Homosexuellen. 1919 eröffnete sein Institut für Sexualwissenschaft. (Vgl. hierzu auch Bundesstiftung Magnus Hirschfeld, <https://mh-stiftung.de> (15.07.19)) Dass Berber von Hirschfelds Forschungen Kenntnis hatte, ist zu vermuten, bisher jedoch nicht zu belegen.

Kostümwahl und medialen Selbstdarstellung. So trug Anita Berber etwa im Tanz *Kokain* eine geschnürte Korsage (**Abb. 2**), die ihre Brust unbedeckt ließ, im Tanz *Salome* war sie zeitweilig gänzlich nackt. Auch nahm sie, teils allein, teils gemeinsam mit Sebastian Droste, eine ganze Reihe von Nacktfotografien auf (**Abb. 3, 4**). Diese Posen gehen jedoch stets über eine tänzerisch-sportliche Darstellung hinaus, und scheinen aufgeladen mit erotisierenden Andeutungen. Im Gegensatz zu ihrem häufig nackten Körper trug Anita Berber zugleich ein maskenhaft wirkendes Make-up: das Gesicht kalkig weiß bedeckt, die Augen schwarz umrandet, die Lippen in dunklem Rot.⁹⁾ Ihre körperliche Nacktheit in Kombination mit dem stark überschminkten Gesicht stellte sich dem zeitgenössischen Verständnis von Natürlichkeit in Bezug auf Körper und Sexualität radikal entgegen. Vor allem der weibliche Körper unterlag, ausgehend von der Lebensreformbewegung um die Jahrhundertwende, einem klar umrissenen Natürlichkeitstopos. Isadora Duncan, prägende Vorläuferin des modernen Tanzes, und emanzipierte Vorkämpferin für die Befreiung des weiblichen Körpers, sagte in ihrem einflussreichen Vortrag *The dance of the future*: „The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptors and poets; only the dancer has forgotten it, who should most remember it as the instrument of her art is the human body itself“ (Duncan 1903: 18).

— Das hier gerühmte Nackte als edelste Form der Kunst, war jedoch unabdingbar an konkrete bildungsbürgerliche Vorstellungen geknüpft. Durch Duncans Rückbindung an die griechische Antike, fand eine Ästhetisierung und Überhöhung der Nacktheit statt, die diese als künstlerisch sinnhaft legitimierte. Der weiblichen Körper zeigte sich dabei stets als tugendhaft und harmlos. Der Barfußanzug und die transparente, luftige Kleidung von Duncan markierten zwar einen revolutionären Akt und gingen als emanzipatorischer Gestus in die Tanzgeschichte ein. Diese Form der körperlichen Inszenierung von Weiblichkeit jedoch, die Entblößung einzelner Körperteile, erfuhr in der Rezeption keinen erotischen Wert. Wo, bei Duncan

9)

Das starke Make-up liest sich gleichzeitig wie eine Art Drag-Performance, als Überinszenierung ihrer Weiblichkeit. Vgl. hierzu auch Eve Shapiro (2007).



// Abbildung 2

Anita Berber im Kostüm zum Tanz *Kokain*, 1923

die Nacktheit als authentisch und natürliche Beiläufigkeit entsexualisiert wurde, war sie bei Berber Projektionsfläche übersexualisierter Bilder und Vorstellungen: hier künstlerisches Mittel, dort Obszönität und Provokation.¹⁰⁾

— Berber verunsicherte mit ihrer offensiven Sexualität und dem Spiel mit der Uneindeutigkeit der Geschlechter die Moralvorstellung ihrer Zeitgenoss*innen in höchstem Maße. Zeitlebens kämpfte sie um Anerkennung ihrer künstlerischen Aussagen: „Die Vorführung ist mir ernst. [...] Wir tanzen den Tod, die Krankheit, die Schwangerschaft und kein Mensch nimmt uns ernst. Sie glotzen nur auf unsere Schleier, ob sie nicht darunter etwas sehen können, die Schweine“ (Berber 1920er-Jahre).

— Die Ernsthaftigkeit ihrer Kunst zeigt sich auch in ihrer Auseinandersetzung mit historischen Stoffen, etwa in ihrer Darstellung der *Salome*.¹¹⁾ Spätestens seit der Oper von Richard Strauss, beruhend auf Oscar Wildes gleichnamigem Drama aus dem Jahr 1891, hatte sich der Stoff auf den modernen Theaterbühnen etabliert (Kohlmayer 1996). Im ausgehenden 19. Jahrhundert, und vor allem der französischen und englischen *Décadence* war die Figur der Salome wohl eine der meistrezipierten. Als Inkarnation weiblicher Grausamkeit, die das Haupt des Johannes verlangt, ist sie zugleich die Verkörperung der sündigen Verführerin und purer Erotik.

— Berber inszenierte sich selbst als Salome, wobei sie nicht das dramatische Schicksal der Figur nachempfand, die letztlich selbst zum Opfer wird. Vielmehr greift sie einzelne Motive heraus und spitzt diese – so könnte man interpretieren – zu einem emanzipatorischen Kommentar zu:

— „Die Berber griff den Kern des ganzen Problems auf und verstand ihre Salome als Tochter des Blutes – ohne Geist und Gefühl. Als blutige Salome! Blut war es, das jene grausame Legende so populär und berühmt machte. Deshalb kam die Berber in ihrer Salome nicht orientalisches gelehrt mit einer Schale, auf der die Reliquie des Märtyrers gelegen hätte. Auch tanzte sie nicht um diese Requisite herum, [...]. Sondern sie erhob sich neben dem Gefäß, das voller Blut war. [...] Dann tauchte sie langsam die Hände

10)

Zur Nacktheit als Look und Projektionsfläche s. auch Brandstetter 2012: 41–51.

11)

Zu diesem Tanz lässt sich bisher keine der erhaltenen Fotografien mit Sicherheit zuordnen, überliefert ist die Choreografie und Bewegungsbeschreibung in Joe Jenčíks Studie.



// Abbildung 3

Anita Berber, liegend, dem Tanz *Salome* zugeschrieben, um 1923



// Abbildung 4

Anita Berber und Sebastian Droste, Aufnahme für die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, 1923,

in das Gefäß. [...] Die Berber-Salome kreuzte dann langsam die Arme über dem Bauch und stand auf. Das Blut tropfte ihr wie einer unreinen Frau vom Unterleib. [...] Aus ihr war eine Hure geworden. Sie war ohne Schmuck, Gewand und Sandalen. Nackt, befleckt, schnaufend und vom Mut ihres unzurechnungsfähigen Fetischismus erhaben.“ (Jenčík 1930/2014: 32)

12) Auszüge aus den Akten des Polizeipräsidiums zu Berlin, August 1926, sind abgedruckt in Fischer 2014: 144–149.

— Der Text Jenčíks liest sich wie eine Ermächtigung Berbers über den historischen Stoff. Durch ihre kühne Geste verändert Berber in ihrer von Jenčík beschriebenen Darbietung die Bedeutung des Blutes geradezu diametral: vom Blut des Johannes – also des Mannes – hin zu ihrem eigenen Blut, das hier wie Menstruationsblut erscheint. Sie steigerte so den Topos der *femme fatale* und grausamen Verführerin Salome durch den Tabubruch der Sichtbarmachung/Andeutung der Menstruation. Ein selbstermächtigender, geradezu radikal feministischer Akt, der sie in diesem Moment unantastbar auf der Bühne machte.

— Noch einen Schritt weiter geht Anita Berber in ihrem Tanz *shipwrecked*, den sie gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann und Tanzpartner Henri Châtin Hofmann schuf. Unter dem Titel *Tänze der Erotik und der Ekstase*, brachte das Paar eine Reihe von expliziten Darstellungen auf die Bühne:

— „Beide waren nackt, ausgespuckt, gestrandet. Schamlos einer vor dem anderen. Der eine den anderen verlachend und fröhlich [...]. Sie langweilten sich in ihrer leidvollen Einsamkeit und verstanden nicht den Zauber des Geheimnisses der Heterosexualität. [...] Die Frau befaßte sich selbstverliebt mit ihrem Körper und betrachtete ihre Brustwarzen, [...]. Rasend berauschte sie sich in unerhörter Selbstbefriedigung am schönsten Merkmal der Weiblichkeit“ (ebd.: 41f.).

— Das Aufgreifen und Zur-Schau-Stellen des Tabus der (weiblichen) Masturbation auf der Bühne löste einen enormen Skandal aus, der ganze Polizeiakten füllte.¹²⁾ In einer Anzeige war die Rede davon, dass die Tänzerin „unzweifelhaft ganz erheblich die Sittlichkeit“ (Wilde 1926) gefährde, und dem „Volke unabwendbaren moralischen Schaden“ (ebd.) bringe. Die Erschütterung des Publikums war zweifellos kalkuliert. Doch scheinen die Skandale und Empörungen die grundsätzlichen, künstlerischen Aussagen insbesondere Berbers zu überlagern.

— Das oben genannte Zitat, in dem die Tänzerin ihre künstlerische Ernsthaftigkeit betont und verteidigt, lässt zumindest die

Frage aufkommen, ob ihre Tänze nicht doch vor allem als Gesten der Selbstermächtigung verstanden werden müssen? Zeugen nicht gerade die angeführten Beispiele von einem enormen Bewusstsein um die eigene Sexualität sowie einer feministisch zu nennenden Forderung nach Anerkennung weiblichen bzw. nicht-binären Begehrens? Zeigt sich hierin nicht auch ein souveräner Auftritt, der sich einer passiven Rollenzuschreibung und gesellschaftlicher Bevormundung entzieht?

— In ihrer Radikalität erinnern die Arbeiten Berbers auch an Performances der 1960er und 70er-Jahre etwa von VALIE EXPORT, Carolee Schneemann oder Yayoi Kusama, die dezidiert mit Menstruationsblut und Masturbation als kraftvoller feministischer Geste arbeiteten.

— Es ist frappierend zu sehen, wie stark die Parallelen in den Arbeiten und dem Selbstverständnis Berbers zu aktuellen Auffassungen von Queerness und feministischen Forderungen sind. Die emanzipatorischen Kämpfe gegen eine sexuelle und körperliche Fremdbestimmung sowie gegen Heterosexualität als gültige Norm, hat Berber zu ihren Zeiten – wie Feminist*innen heute – führen müssen. Die Tradition der gesellschaftlichen Bevormundung der Frau hinsichtlich ihres Äußeren wirkt immer noch: Slutwalk-Demonstrationen müssen nach wie vor dagegen protestieren, dass ein kurzer Rock Frauen nicht zum sexuellen Objekt degradiert und niemandes Beurteilung bedarf.

— Es scheint einerseits müßig und ermüdend, eben diesen strukturellen Sexismus historisch verankert zu wissen. Andererseits kann es aber auch bestärkend sein, dass sich queere Identitäten auch in anderen historischen Zusammenhängen immer schon manifestiert haben. Anita Berbers künstlerisches Schaffen ist dafür ein herausragendes Beispiel.

// Literaturverzeichnis

- Berber, Anita, Brief, 1920er-Jahre, Typoskript, Bestand Anita Berber, Deutsches Tanzarchiv Köln
Berber, Anita / Droste, Sebastian (1923): *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien, Gloriette-Verlag
Brandstetter, Gabriele (2012): *Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung*. In: Dies. / Brandl-Risi, Bettina / Diekmann, Stefanie (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin, Theater der Zeit, S. 41–51
Croft, Clare (Hg.) (2017): *Queer dance. Meanings and Makings*, New York, NY, Oxford University Press
Duncan, Isadora (1903): *Der Tanz der Zukunft (The dance of the future)*. Eine Vorlesung, übers. v. Karl Federn, Leipzig, Diederichs
Elegante Welt (3/1917), o.T., o.S.
Farfan, Penny (2017): *Performing Queer Modernism*, New York, NY, Oxford University Press
Fischer, Lothar (2014): *Anita Berber. Ein getanztes Leben*, Berlin, hendrik Bäßler verlag
Fischer, Lothar (1984): *Anita Berber. 1918–28 in Berlin. Tanz zwischen Rausch und Tod*. Berlin, Haude und Spener

Hildenbrandt, Fred (1924): Tumult in der ‚Weißen Maus‘, Berliner Tageblatt, Zeitungsausschnitt, Bestand Anita Berber, Deutsches Tanzarchiv Köln

Jagose, Annemarie (2017): Queer. In: Genschel, Corinna / Lay, Caren u.a. (Hg. u. Übers.), *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin, Querverlag, S. 95–128

Jenčík, Joe (1930/2014): Anita Berber. Studie, MS Schrittmacher (Hg.), München, K. Kieser

Kohlmayer, Rainer (1996): Oscar Wildes Einakter Salome und die deutsche Rezeption. In: Herget, Winfried / Schultze, Brigitte (Hg.), *Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte*, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 16, Tübingen, Francke, S. 159–186

Lania, Leo (1929): Anita Berber. Der Tanz ins Dunkel, Berlin, A. Schultz

Levy-Lenz, Ludwig (1960): *Erinnerungen eines Sexualarztes*, Stuttgart, Freyja-Verlag

Mann, Klaus (1930): *Erinnerungen an Anita Berber*. In: *Die Bühne, 1930*, S. 43f.

Mann, Klaus (1929/1969): *Erinnerungen an Anita Berber*. In: Ders. / Martin Gregor-Dellin (Hg.): *Heute und Morgen. Schriften zur Zeit*, München, Nymphenburger Verlagshandlung, S. 21–26

Shapiro, Eve (2007): Drag Kinging and the transformation of gender identities. In: *Gender and Society*, Vol. 21, Nr. 2, S. 250–271

Wilde, Hermann (1926): Brief an das Polizeipräsidium Berlin. In: Fischer (2014), S. 145f.

Wohler, Ulrike (2009): Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne. Anita Berber und Mary Wigman. In: Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (Hg.), *Avantgarden und Politik*, Bielefeld, transcript, S. 67–68

// **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Anita Berber als *Pritzelpuppe*, 1920er Jahre, Foto: Atelier Eberth, Quelle: <https://labccunirio.files.wordpress.com/2018/05/5-anita-berber-in-pritzelpuppe-byatelier-eberth-1920s.jpg> (30.05.2019)

Abb. 2: Anita Berber im Kostüm zum Tanz *Kokain*, 1923, Foto: Madame d'Ora, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 94.

Abb. 3: Anita Berber, liegend, dem Tanz *Salome* zugeschrieben, um 1923, Foto: unbekannt, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 91.

Abb. 4: Anita Berber und Sebastian Droste, Aufnahme für die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, 1923, Foto: Madame d'Ora, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 47.

// **Angaben zur Autorin**

Agnes Kern M.A., Studium der Kunstgeschichte und Kulturanthropologie auf Magister an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Masterstudium der Tanzwissenschaft an der FU Berlin. Seit 2013 wiss. Mitarbeiterin in Ausstellungsprojekten der Camaro Stiftung, Berlin. 2017 Leitung des deutsch-rumänischen Performance- und Ausstellungsprojekts *Tribute to Iris Barbura*, Camaro Stiftung. 2017–2018 Stipendiatin am Forschungskolleg Tanzwissenschaft der HFMT Köln, zum Thema *Die Inszenierung von Weiblichkeit in der modernen Tanzfotografie*. Seit 2019 interkulturelle Theaterarbeiten mit der Other Music Academy, Weimar. Publikationsauswahl: *MALER. MENTOR. MAGIER. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau*, hrsg. zus. mit Dagmar Schmengler, Lidia Gluchowska: Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin/Muzeum Narodowe Wrocław 2018/19, Heidelberg: Kehrer Verlag 2018, „Eine innere Notwendigkeit zu tanzen“. Über die Einflüsse durch den deutschen Ausdruckstanz“, in: *Tribute to Iris Barbura*, hg. vom Nationalen Zentrum für Tanz Bukarest (CNDB) und dem Deutschen Tanzarchiv Köln, Bukarest 2017, S. 23–31; „Anagrammtisches in Tanz und Text“, in: *Step-Text. Literatur und Tanz [Sprache im technischen Zeitalter, Bd. 53,4, H. 216]*, hg. v. Gabriele Brandstetter und Sigrid Gareis, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 472–474, „Prinzipien der Übertragung. Betrachtungen zum Bewegungsmoment im Tanz der Badewanne“, in: *BERLIN SURREAL ... Camaro und das Künstlerkabarett Die Badewanne*, hg. im Auftrag der Alexander und Renata Camaro Stiftung von Dagmar Schmengler, Ausst.-Kat. Berlin 2014, S. 98–109.

// **FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK**

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



WHAT THE IMAGES OF THE SELF REVEAL. GENDER AND ROLE PLAY IN AMALIA ULMAN'S *EXCELLENCES & PERFECTIONS* AND IN EARLY PERFORMANCE-BASED ART

AMALIA ULMAN: *EXCELLENCES & PERFECTIONS* — Between April and September 2014, the artist Amalia Ulman, born in Argentina, raised in Spain and educated in London, posted on her Instagram account a series of pictures and selfies seemingly documenting the authentic and intimate story of a transformation, a crisis and its resolution. This series of pictures, however, as she later revealed, did not depict her 'real' life but constituted an art piece in three parts called *Excellences & Perfections*.¹⁾

— In the first phase of the piece, one could follow the young artist moving to Los Angeles and beginning a new life there. The imagery is that of a showy 'cuteness', the artist playing with visual references to the *kawaii* culture, with white and pink as dominant colours. Alongside images of bunnies, cats, cakes, and flowers, Ulman mixed innocence and sexualisation, such as when she posted a picture of her bottom in pink shorts with the caption: "tomorrow i start juice fasting cuz i hav a photoshoot on sunday brrrrr > ____ <" (Ulman 2018: 78 and 231). In the wake of the Instagram-influencer model, she gradually started using the account to advertise lingerie, T-shirts, and other products. Thereafter, her modelling became more frequent and the use of hashtags more professional.

— The peaceful and cute atmosphere was suddenly abandoned on 20 June: what was supposed to be a fancy date with her boyfriend turned into the end of the relationship. Her life took a new and unexpected shift. Ulman turned into a 'bad girl', the posts of expensive fashion products, luxury hotels and herself in 'sexy' poses dominate her feed. The imagery was now direct and aggressive, the colours darker, without a wisp of cuteness. "Stay pretty. Be educated. Dress well. Get money" – this was the new tone (ibid: 132). Ulman let us understand that she had started working as an escort (ibid: 155 and 235), joked about cocaine consumption (ibid: 164 and 235), shared with her followers the whole process of her breast augmentation surgery from preparations to recovery (ibid: 156ff. and 235).

— Gradually, the path toward *Excellences & Perfections* had acquired a self-destructive character. At the beginning of August, Ulman seemed tired and distressed. On 8 August, after publishing a selfie while holding a gun, she posted two videos of herself crying desperately (Ulman 2014). After eight days of silence, the artist

1)

Ulman's work is currently accessible both directly through her own Instagram account, <https://www.instagram.com/amaliaulman/?hl=en> (01.04.2020) as well as in the version archived by Rhizome through its prototype social-media archiving tool <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/> (01.04.2020).

published a post on Instagram depicting a heart and apologising for her recent behaviour: “I’m recovering now and I feel better, all thanks to the help of my closest friends and family” (Ulman 2018: 191 and 237). It was the beginning of the third and final phase of the performance, characterised by the overcoming of the crisis and the finding of an inner stability. Ulman appears in meditation on her bed; posts images of vegetarian breakfasts and the nutritionist and personal trainer she travels with; and shares pictures of a trip to Istanbul (ibid: 211f., 218ff.). In yet another photograph, in black and white, she is holding her baby cousin in her arms (ibid: 204). The cuteness has returned but now is inserted in a frame of ostentatious self-awareness. The bad girl has given way to an apparently emotionally centred woman. Natural colours and wood tones command the scene, accompanied by hashtags such as #simple, #healthy, #ethnic, #namaste, #love and #family.

— The performance ended on 14 September with the black and white photograph of a rose (ibid: 229). On the same date, in two posts leading up to that of the rose, a new male partner had entered the scene of Ulman’s life (ibid: 227f.). “Isn’t it nice to be taken care of 🌸”, writes the artist, captioning a selfie of the couple in bathrobes (ibid: 239). In the tale of a pretty girl who gets lost along the way but goes on to find her path again, the prince, who guarantees protection and ensures her newfound stability, could not be missed. In the meantime, Ulman’s Instagram account had reached almost 90,000 followers, many of which, however, as Steinberg notes, were fake profiles purchased by the artist Constant Dullaart as part of a project concerning the generation of artificial audiences and attention (Steinberg 2019: 54).

— Just over a month after the end of the piece, on 17 October 2014, the artist participated in a talk organised by the ICA Off-Site in London as part of the event *Do You Follow? Art in Circulation*. In a panel moderated by Michael Connor, artistic director of Rhizome – a media art organisation affiliated with the New Museum in New York and collaborating with Ulman’s project – the artist finally revealed that what was seen on her Instagram account over the last few months was nothing but a well-scripted performance piece entitled *Excellences & Perfections*.²⁾ This revelation generated great attention to the artist’s work and calmed the anxiety that professionals in the art world were beginning to express to the artist regarding the way she was presenting herself online (Sooke 2016): this was not a ‘true’ Instagram profile; she was not telling a ‘real’ story. Showing the deception, Ulman transformed the frame of the reception: The authenticity of Instagram thus emerged as the

2)

See <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/> (01.04.2020).

product of a fictional process.³⁾ The sense of documentary intimacy was nothing but the result of well-known expectations and stereotypes that Ulman appropriated from the most popular girls trending on Instagram. She was playing in accordance with the algorithm of the platform to gain visibility for her Instagram persona.

— By unmasking Instagram as a space for producing a pseudo-authenticity, Ulman also aims at a more specific goal. She intends to show how this construction applies specifically to female representation: “I wanted to prove that femininity is a construction, and not something biological or inherent to any woman” (Sooke 2016). In so doing, she not only exposed the stereotypes that govern gender representation but displayed how these are the results of an intersubjective process as well as how marketing and commodification strategies are based on these stereotypes. The Instagram persona presented by Ulman acquired its veracity from the belief of her followers, which in turn was based on the recognizability and verisimilitude of the female model presented.⁴⁾ By making this circuit and its artificial character explicit, the performance brought to light the labour behind the production of authenticity within social media – which functions, as Rob Horning remarks, only as long as it remains hidden (Horning 2018: 25). This labour is rewarded, both economically and affectively, through social recognition. The pain that may be necessary to endure in order to attain this reward, from misogynistic attacks on social media to the physical pain of plastic surgery, is taken for granted and accepted as part of the game. Ulman, while not manifestly presenting any clear alternative to this model, allows us to observe it from a possibly critical distance by exposing its functioning.

— Because of its capacity to intercept and unveil the processes of constructing norms and meaning on social media, this work received praise and consideration in the subsequent years. It was displayed in the *Electronic Superhighway (2016–1966)* exhibition at Whitechapel Gallery and *Performing for the Camera* at the Tate Modern in London in 2016 and has been discussed since by traditional media outlet such as the Telegraph, the BBC or the CNN.

— In this article, by analysing the Instagram piece and comparing it with earlier performance-based works revolving around gender and identity, I will examine its multiple layers and scrutinise its ambiguity. In particular, by considering the statements and supplemental information provided by Ulman after the end of the Instagram piece as integral to its formation and meaning, my aim is to show how different modes of framing the work produces distinct, if not opposite, modes of critical intervention.

3)

Kinsey argues convincingly that *Excellences & Perfections* does not merely expose the inauthenticity of social media compared to the alleged authenticity of the offline world, but problematizes the concept of authenticity itself (Kinsey 2018: 26).

4)

See also Kinsey 2018: 29.

GENDER AND ROLE PLAY: EXCELLENCES & PERFECTIONS AND THE EARLY PERFORMANCE-BASED ART

Ulman's Instagram work can be connected to that tradition of performance-based art that, from the beginning of the 1970s, used role play and the construction of fictional personae to investigate the social constitution of identity and the stereotypes that govern gender representation. In this regard one can mention artists such as Eleanor Antin, Lynn Hershman, Adrian Piper, Cindy Sherman, Martha Wilson, among others.⁵⁾ The relation between Ulman and these performance-based art practices is not to be considered in terms of a direct genealogy, nor should the goal be to identify a clear set of influences or direct reference. Relating Ulman to those artists means, rather, to examine how certain strategies of interrogating gender and identity formation are dislocated in different historical contexts and how the processes that they set in motion address both the wide societal and the specific artistic frameworks in which they operate.

— In 1973, Adrian Piper created the *Mythic Being*, a young black male alter ego, characterised by an Afro wig, moustache, sunglasses and a cigar. The performance-based project was actualised through multiple modes of display, ranging from street performances to photographs, drawings and advertisements that were presented once a month for almost two years in the *Village Voice*, a New York alternative newspaper, 'hidden' in its section of gallery advertisements.⁶⁾ In these ads, the same pictures of the *Mythic Being* appeared each time with a different 'mantra' in a thought bubble,⁷⁾ which was excerpted from the personal journals the artist had been keeping since she was eleven (Piper 1996c: 263): "Today was the first day of school. The only decent boys in my class are Robbie and Clyde. I think I like Clyde. 21-9-61" (Piper 1973). In the *Village Voice* series, as Cherise Smith has pointed out, Piper produces an "androgynous, liminal or third-sex being" (Smith 2007: 50f.). Is this a male attracted to males? Or is it a female dressed in drag attracted to males? A clear distinction does not seem either possible or relevant. As Piper herself explains, her alter ego embodied, in fact, an investigation into identity formations, transitions and multiple possibilities: "The Mythic Being is, or may be: An unrealized but possible product of the particular history of events I in fact underwent, a necessary alternative to the limits of my sense of the self [...]" (Piper 1996b: 118). The liminality of this persona disrupts a binary perception of gender and the idea of the self as a natural and stable entity. Furthermore, the ambiguity of this representation leaves room for the imaginative intervention of the newspaper's readers. In some notes on the

5)

Regarding the use of role-playing and transformation in early performance art, see also the study by Jayne Wark on feminism and performance art in North America (Wark 2006: 124–164).

6)

Except the first one that was published in the theatre section of the newspaper.

7)

During the month in which it was published, the 'mantra' and the personal situation that had evoked it became for her an object of meditation and contemplation, says Piper in *Notes on the Mythic Being* written in March 1974. The objective of this process was to exhaust its personal and private meaning while, at the same time, the 'mantra' gained public status in the eyes of those who read it in the newspaper (see Piper 1996b: 117).

piece, Piper underlines the public nature of her alter ego (Piper 1996b: 124f.), maintaining that the alter ego is not a singular individual among others but a mythical one (Piper 1996a: 107), a space for multiple – and possibly contradictory – projections that provoke the spectators to make use of, and reflect on, their own view of gender and race.⁸⁾

—— Similarly, Cindy Sherman, only a few years later, began her photographic work, calling into question the viewer's gaze and revealing its power of constituting the subject portrayed. Starting in the late 1970s, Sherman, with herself as model, employed make-up, costumes, and disguises to create a number of female characters and investigated the representation of femininity. In the early series such as *Untitled Film Stills* (1977–1980) and *the Centerfolds* (1981),⁹⁾ for example, she explored, respectively, the iconography of the cinema of the 1950s and 1960s, and the centrefold format of men's erotic magazines. In the pictures of those series, however, she did not simply reproduce the conventions and stereotypes of these media. If, on the one hand, her photographs clearly let well-known imagery resonate, on the other, they remain in a state of suspension. The artist does not offer any clear references to specific iconographic sources or to the action that precedes or follows the depicted frame. The viewers must participate, as they are invited to complete these images, attributing meanings and narratives to them. As observed by Amelia Jones, Sherman's practice showed how the subject "is never complete within itself but is always contingent on others [...]" (Jones 1997: 40). In these series, Sherman did not explicitly block the voyeurism of the male gaze but, by infusing the images with theatricality and by playing with the conventions – for example, showing the vulnerability of the subject portrayed in a pin-up format – she exposed its objectifying dynamic. Here, the 'gaze' that makes these attributions is thematized, thus the structural disposition of the representation becomes manifest and its power is disrupted.

—— The multiplication of the self through numerous masks, the reason for the attention devoted to Sherman's work by postmodern criticism, has at the same time caused a sort of nostalgia for a stable subject, expressed in the words of those critics and curators who have thought to identify, in this or that work of the artist, the 'real' Cindy.¹⁰⁾ What is behind those masquerades? Is there really a 'real' Cindy to locate somewhere in her work? Is this a relevant question? Or are we rather faced with representations of subjectivity as a processual product of an intersubjective exchange?

—— The question of identity and the relationship between self

8)

See also Bowles 2007: 632f.

9)

These photographs had originally been commissioned for *Artforum*, but its editor-in-chief, Ingrid Sischy, then rejected them, worried that Sherman's irony in that work would not be clearly understood (see Tomkins 2000).

10)

See also Respini 2012: 12f.

and other is also of central importance in the early works of Martha Wilson. In photo-performances such as *Posturing Drag* (1972), where she impersonates a man dressed in drag as a woman, Wilson investigates the intertwining of selfhood and appearance, challenging the notion of a stable identity: “Form determines feeling, so that if I pose in a role, I can experience a foreign emotion” (Accompanying text by the artist). In *Painted Lady* (1972), presenting two photographs of herself before and after a make-up session, Wilson analyses the effect of make-up in the creation of the subject. Here, the objectification is turned upside down, becoming the space for the empowerment of the female artist: “Exaggeration and stylization of my surface results in disappearance of my ‘own’ features, or sensation of an absence of preconditions. A range of possible expression, of unaccustomed attitudes, can fill this vacuum; absence of self is the free space in which expression plays” (Accompanying text). The spectator’s participation in the process of identity construction is explicitly thematised, during the same years, in the performance *Selfportrait* (1973), where the artist simply sat on a stool in the gallery space, asking the audience to write who she appeared to be, thus creating her and subverting the meaning of self-portrait (Wark 2001: 18).

— The subject no longer appears to exist as something stable and self-contained but emerges as the result of an intersubjective negotiation. Against the modernist myth of a transcendent and autonomous artistic subjectivity, whose hidden body is a male one (Jones 1998: 62), the artists who, since the 1970s, have utilised their own bodies as medium, show the body in its singularity and specificity, not as the source of an undivided agency but as a field of plural and temporal inscriptions. In so doing, the disinterestedness of the beholder and the aesthetic autonomy of the art object are disrupted and the relationship of desire and disturbance becomes part of the artistic work.

— In the kind of performance art that uses role play and shows the unstable character of identity, the documentation – mostly photographs and videos – is revealed in its opacity and artificiality. Eleanor Antin, who in the early 1970s created a series of fictitious alter egos, such as *the King*, *the Black Movie Star*, *the Ballerina* and *the Nurse*, has declared:

The early conceptualists were primitives. Contrary to their belief, documentation is not a neutral list of facts. It is a conceptual creation of events after they are over. All ‘description’ is a form of creation. [...] I began to see that my interests in transformation were inextricably bound up

with the nature of the documentation process itself. (Antin 2012: 893)

— In so doing, these (feminist) art practices anticipated some of the motifs of Judith Butler’s reflections on gender performativity,¹¹⁾ according to which there is no core or essence to gender that is expressed in certain acts, but it is these acts themselves that performatively constitute the identity they are supposed to express:

The distinction between expression and performativeness is quite crucial, for if gender attributes and acts, the various ways in which a body shows or produces its cultural signification, are performative, then there is no preexisting identity by which an act or attribute might be measured; there would be no true or false, real or distorted acts of gender, and the postulation of a true gender identity would be revealed as a regulatory fiction. That gender reality is created through sustained social performances means that the very notions of an essential sex, a true or abiding masculinity or femininity, are also constituted as part of the strategy by which the performative aspect of gender is concealed. (Butler 1988: 528)

— Remaining within these theoretical perimeters, these art performances can be described, in Butler’s terms, as “parodic practices” that, through cross-dressing, drag or sexual stylisation of gender stereotypes, contribute to a de-naturalisation of identity and gender categories (Butler 1990: 174ff.). Herein lies the strongest contact between this feminist performance art tradition and Ulman’s piece. In a dialogue with Rob Horning, the artist compared the subversive potential of her work to that of the drag workshops described by Beatriz Preciado in *Testo Junkie* (Horning and Ulman 2014). In these workshops, as well as in her Instagram piece, the imitation and theatricalisation of gender roles are capable of exacerbating their features and hence unveiling their fictionality.

IS THE PERSONAL (STILL) POLITICAL? EXCELLENCES & PERFECTIONS AND THE ANXIETY OF THE ART WORLD — Ulman’s strategy of disturbance, however, does not emerge during the run of the Instagram piece but is set in motion by the additional information that the artist provides after its conclusion. The artwork therefore is not yet complete at the cessation of the Instagram performance; the subsequent phase of unveiling is an integral part of it. Revealing

11)

The word ‘feminist’ is here enclosed in brackets to indicate that, while not all these artists understand their practice explicitly as feminist, their investigation can be considered as a contribution to feminist reflections on the ways in which the subject and gender roles are constructed.

the deception, Ulman places herself in a position of distance and knowledge: under the mask of her Instagram persona appears a self-aware artist, who is critically examining this social network and its commodifying mechanisms. The ‘real’ Amalia Ulman shows herself to be different from the role she enacted. Some statements by the artist herself support this interpretation, as she, for example, emphasizes that everything was scripted, and her posts were totally fabricated (Black, Connor, Shields and Ulman 2014). Thus, the performance would essentially be a hoax, but one that, as Emma Maguire points out, does not intend to mock the Insta-girl: “Like many hoaxes, the object of critique is the audience” (Maguire 2018: 196). Ulman reflects her followers’ own manipulability back onto themselves and hence shows how authenticity and intimacy on social media is nothing but a well-constructed illusion. By framing her online presence as an art piece, Ulman makes explicit the intersubjective quality of this construction.

——— Unmasking the hoax, Ulman produces two different audiences: those who have been (involuntary) participants of the performance, and those who can subsequently observe it from the critical distance ensured by its new frame as an art piece. In so doing, however, Ulman brings the Instagram performance back to the safe space of the artistic creation. On this distinction and on the production of this aesthetic frame lies the possibility for the performance to enter the system of conservation and circulation of contemporary art: the piece, now stored in a digital archive developed by Rhizome, was published as a book by Prestel in 2018 and has been displayed in recent years at different exhibitions.

——— Before the artist revealed the fictional character of the story she depicted, however, this division between audiences did not exist. Ulman had consciously mixed her life and her artistic work, successfully leading her followers to believe her to be identical with the persona appearing on her Instagram account. This, while attracting attention to her online profile, caused, as Ulman recounts, concern in her professional surroundings about the effects that her social-network presence could have on her art career: “Some gallery I was showing with freaked out and was like, ‘You have to stop doing this, because people don’t take you seriously anymore.’ Suddenly I was this dumb b---- because I was showing my ass in pictures” (Sooke 2016). In the book documenting the performance, Ulman embeds, in the middle of the printed reproduction of the Instagram posts, a written ‘documentary’ section. These are the letters she had allegedly written from the Ananda Meditation Retreat where she had said she was from 23 June to 11 July 2014 – in

the same time frame when she was appearing on Instagram as a ‘bad girl’ – to recover from the psychophysical consequences of the bus accident suffered the previous autumn. In the last of these letters, she writes:

I was having a great day yesterday and I think my heart chakra was too open (therefore, it was easy to upset me) when I spoke to O. I’ve become used to being extremely sensitive to my surroundings, and the soft manners of the inhabitants of this village. The London chit-chat really penetrated my heart like a dagger.

He was aggressive and told me he might have to cancel my solo show because the performance is upsetting people. He brought back all the big city bitchiness I’ve lost touch with. He also reminded me of the effects of the images I was blindly posting every morning, almost like a reflex. The levels of negativity were so intense that I felt extremely weak afterwards. (Ulman 2018: 127)

— That kind of woman appearing on Ulman’s Instagram account – in short, uncritical, inhabited by the desire and need for recognition, and incapable of resisting the processes of commodification – is not welcome in the art world. But underneath a pertinent criticism against a model of female objectification, we can glimpse a misogynistic element. This emerged clearly during the discussion at the ICA panel in London, when Michael Connor stated:

People have expressed a lot of anxieties about this project, and a lot of criticisms as well, because for four months you looked like the worst person that we know or something. You looked like someone who was propagating this terrible image of cis-gendered woman. And so, people that are in this room have this privileged knowledge that that was a performance and it was studied from a kind of world where that is actually, unfortunately, very common. One of the key anxieties, and a lot of men expressed this anxiety to me, is that then convinces other women to have a boob job or something [...]. (Black, Connor, Shields, Ulman 2014)

— Exposing the deception, Ulman neutralises this anxiety and the possible negative consequences of her Instagram presence for her professional path. She is not that “terrible image of cis-gendered

woman” (ibid) but merely plays her, thus adopting a critical distance from this model.

— The shift of the performance from its original context to the artistic frame removes it from that dangerous and scandalous site of ambiguity in which it was previously located. However, this shift – establishing well-defined boundaries between her art and her (social media) life – affects, at the same time, a sort of process of domestication of her work, something with which performance art has had to confront since its early days. It is precisely here that Ulman’s work diverges from the political potential of early feminist performance-based art. At that time, social criticism was indistinguishable from a radical questioning of what is visible and how it is visible in the context of the visual arts. The very use of the body and of performance as medium represented a challenge to a still dominant modernist model and its gender politics. Ulman acts instead in a context in which these mediums and their political quality have not only entered the canon but have, in a sense, become part of the mainstream. By stating that she wanted to prove that femininity is a construction, she brings the images of her piece into the safe harbour of a determined tradition: her Instagram account, once seen as a possible detriment to her career, can now be legitimately exhibited alongside the photo-works and documentation of Eleanor Antin, Adrian Piper, Cindy Sherman and others.¹²⁾ If we read Ulman’s work of art along these lines, it appears to be, regarding to the systems of art production and consumption, rather conformist. Paradoxically, in fact, at the very moment when the work’s political intention is made explicit, the work loses its critical potential with respect to the expectations that govern gender constructions within the apparently progressive field of visual arts.

— This reading, however, is somewhat undermined by other statements by the artist, which we should also consider as informational supplements that contribute to other possible constructions of the work and its narratives. Ulman, in fact, emphasises the closeness of her own character to that of her Instagram persona with the same frequency with which she underlines the latter’s fictionality. For instance, she has revealed that she indeed worked as an escort to support herself after art school (Langmuir 2016); she has said that in *Excellences & Perfections* she was embodying her own insecurities and fears (Björk 2016); and she has stressed that she is so engaged with her art subjects that she is not able to distinguish between life and artistic practice (Maguire 2018: 196). Thus, if on the one hand Ulman places herself in a position of safe distance, on the other, she presents herself as someone who has

12)

I refer to the Exhibition *Performing for the Camera* (Tate Modern, 2016).

embodied and explored, first-hand, the anxieties and desires that characterise this fictional persona. This polarity seems to be the result of an ambiguity inherent to the performance piece itself, disclosing its multiple layers and interpretations.

— A closer analysis shows, in fact, a further – and even primary – goal of the artist: as Ulman explicitly declares during the ICA panel discussion, and as pointed out by Maguire in her contribution (Maguire 2018: 176), she did not simply intend to deceive her Instagram audience to betray their manipulability but rather meant to ‘troll’ the gatekeepers of contemporary art and, in so doing, investigate the rules and regulatory mechanisms that govern the art field and its gender representations:

In December 2013, I was invited to participate in a talk on self-branding. The term nauseated me. Was I self-branding? My openness had become a commercial strategy. No filter. I was unintentionally performing the stereotype of the artsy brunette, the poor female artist that had moved from a provincial town to the big city, the eager learner that requires to be saved by the male director of some museum or some school of fine arts. So if self-representation was an asset, if Facebook selfies overshadowed works of art themselves, I'd have to boycott myself to undermine the capitalist undertone of my online presence. Let the trolls in. (Black, Connor, Shields, Ulman 2014)

— The artist therefore seems to have intended to produce a persona not acceptable in the art world, to disturb its regime of visibility and to bring out its misogynistic undertone. Seen from this angle, Ulman's performance thus acquires a political and critical dimension that closely resembles that of numerous works of (feminist) performance and body art. Read this way, Ulman's piece turns into a questioning of the ideology and power structures of contemporary art and its market.

— One of the most interesting accounts provided by Ulman concerns the reactions caused, during the performance, by her alleged breast surgery. Instead of the attacks she would have expected, Ulman said that not only did she receive numerous private messages of encouragement from her colleagues, but that many of them also revealed to her their own desire to undergo plastic surgery – “even though their ‘ideology’ didn't allow them too [*sic*]”. The paradox that seems to be born of these exchanges is that of a model of emancipation from objectification that turns

into a normative apparatus and that potentially banishes bodies and subjects that do not correspond to its norms – such as that presented by Ulman in her piece:

What the three characters did was to bring up all these ‘hidden’ desires that some people, because of being part of an art crowd ‘ideology’ usually keep repressed. I personally thought I’d get slammed by feminists for my behavior, but generally what I got was people saying things like: ‘You are very brave’ or ‘Praying for you to recover ASAP’. Especially interesting is how many women privately asked me about the surgery because they had thought many times of altering their bodies and adapting themselves to the male gaze, even though their ‘ideology’ didn’t allow them too [sic]. This inconsistency with regard to how the art crowd behaves superficially and how it reacts privately was very illuminating. I got all these women’s insecurities afloat—not because they are weak, but because there is obviously, in the supposed liberal and supportive art crowd, a very misogynistic undertone. (Horning and Ulman 2014)

— Following Ulman’s argument, it is also necessary to underline a problematic aspect inherent to it. As Snyder (2008) and Wood (2006) have pointed out in their respective analyses of the so-called ‘third-wave feminism’, a pro-sex and non-judgmental attitude exclusively emphasising the ‘free choice’ of women – for example, to adapt themselves to the male gaze – risks paying too little attention to how “chosen desires are constructed”, not recognising “how an aggregation of individual choices can have a negative impact on gender relations at large” (Snyder 2008: 189). As Bryson shows in her survey, more recent feminism has begun to correct this former excessively individualistic approach and its neoliberal framework by focussing on structural conditions and inequalities that participate in shaping individual choices (Bryson 2016: 279–282).

— Whatever position is held with regard to this difficult balance between individual choice and social consequence, a criticism of female objectification should primarily address the wider conditions that, in the current capitalistic global framework, determine this objectification. In other words, it is not a (moral) reprehension of single individuals and their choices – nor the threat to sanction those who ‘deviate’ from implicit norms and expectations – that could bear an emancipatory value, but a wider reflection on the

conditions in which these given subjects operate. Showing the pervasiveness of certain processes of shaping desire and pleasure, demonstrating how even allegedly critical [art] subjects experience this pervasiveness, means bringing out the tensions and contradictions that characterise gender norms and representations – not only in the wider context of society but specifically within the art world. And this is, I argue, the most significant critical potential of Ulman’s performance.

— However, in Ulman’s work, her attitude towards commodification remains, in the end, ambiguous, oscillating between criticising a pseudo-authentic femininity and the emphasis on the subjects’ choice to determine their own selves – possibly also in line with that same pseudo-authenticity. This ambiguity resonates, ultimately, in the model that Ulman, on different occasions, proposes as pluralistic and liberating from the dominance of normatively stereotyped subjectivities, namely the sex industry: “In this regard, I’ve always thought that pornographic material is one step ahead; because it is an underground economy, it is easier for people to accept what they actually like looking at, because erections are harder to fake” (Horning and Ulman 2014).

— It appears clear in the example chosen by Ulman that although she refers to an effective multiplicity of choices that have the potential to deconstruct gender binarism, these choices remain within the bounds of a relationship of power and objectification: on the one hand, a subject that gazes and chooses, as a potential buyer; on the other, the object of consumption of this gaze. It is perhaps no accident that Ulman chooses, as an image by which to exemplify the functioning of this relationship, an erection – an image that seems to define the side of the subject / buyer, in whatever way it may be determined, as that of a presupposed maleness.

// References

- Antin, Eleanor (2012): *Notes on Transformation (1974)*. In: Stiles, Kristine / Selz, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, pp. 892–894
- Björk, Daniel (2016): *By Popular Demand*. <https://bon.se/article/amalia-ulman-by-popular-demand/> (06.03.2020)
- Black, Hannah / Connor, Michael / Shields, Derica / Ulman, Amalia (2014): *Do You Follow? Art in Circulation 3* [transcript of the panel at the ICA Off-Site, London 17.10.14]. <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/28/transcript-do-you-follow-panel-three/> (01.04.2020)
- Bowles, John (2007): “Acting like a Man”: Adrian Piper’s Mythic Being and Black Feminism in the 1970s. In: *Signs*. Vol. 32(3), pp. 621–647
- Bryson, Valerie (2016): *Feminist Political Theory* (3rd. Edition). London, Palgrave
- Butler, Judith (1988): *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: *Theatre Journal*. Vol. 40(4), pp. 519–531
- Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London, Routledge

- Horning, Rob / Ulman, Amalia (2014): Perpetual Provisional Selves: A Conversation about Authenticity and Social Media. <https://rhizome.org/editorial/2014/dec/11/rob-horning-and-amalia-ulman/> (01.04.2020)
- Horning, Rob (2018): Perpetual Provisional Selves. In: Ulman, Amalia, *Excellences & Perfections*. Munich, London and New York, Prestel, pp. 23–25
- Jones, Amelia (1997): Tracing the Subject with Cindy Sherman. In: Cruz, Amanda / Smith, Elizabeth A. T. / Jones, Amelia (eds.), *Cindy Sherman: Retrospective*. Exhib. Cat., New York, Thames & Hudson, pp. 33–53. Exhibition: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (1997–1998), The Museum of Contemporary Art, Chicago (1998)
- Jones, Amelia (1998): *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Kinsey (2018): Archetype and Authenticity: Reflections on Amalia Ulman's *Excellences & Perfections*. In: Ulfsdotter, Boel / Backman Rogers, Anna (eds.), *Female Agency and Documentary Strategies: Subjectivities, Identity and Activism*. Edinburgh, Edinburgh University Press
- Langmuir, Molly (2016): Amalia Ulman Is the First Great Instagram Artist. <https://www.elle.com/culture/art-design/a38857/amalia-ulman-instagram-artist/> (01.04.2020)
- Maguire, Emma (2018): *Girls, Autobiography, Media: Gender and Self-Mediation in Digital Economies*. Cham, Palgrave Macmillan
- Piper, Adrian (1973): [Advertisement]. In: *The Village Voice*. 27 September 1973
- Piper, Adrian (1996a): Preparatory Notes for *The Mythic Being*. In: Piper, Adrian, *Out of Order, Out of Sight*. Cambridge MA, MIT Press, vol. 1, pp. 91–115
- Piper, Adrian (1996b): Notes on the Mythic Being I–III. In: Piper, Adrian, *Out of Order, Out of Sight*. Cambridge MA, MIT Press, vol. 1, pp. 117–139
- Piper, Adrian (1996c): Xenophobia and the Indexical Present II: Lecture. In: Piper, Adrian, *Out of Order, Out of Sight*. Cambridge MA, MIT Press, vol. 1, pp. 255–273
- Respini, Eva (2012): Will the Real Cindy Sherman Please Stand Up? In: Respini, Eva (ed.), *Cindy Sherman*. Exhib. Cat, New York, Museum of Modern Art, 2012, pp. 12–53
- Smith, Cherise (2007): Re-member the Audience: Adrian Piper's Mythic Being Advertisements. In: *Art Journal*. Vol. 66(1), pp. 46–58
- Snyder, Claire R. (2008): What Is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. In: *Signs*. Vol. 34(1), pp. 175–196
- Sooke, Alastair (2016): Is this the First Instagram Masterpiece? <https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/> (01.04.2020)
- Steinberg, Monica (2019): (Im)Personal Matters: Intimate Strangers and Affective Market Economies. In: *Oxford Art Journal*. Vol. 42(1), pp. 45–67
- Tomkins, Calvin (2000): Her Secret Identities. <https://www.newyorker.com/magazine/2000/05/15/her-secret-identities> (01.04.2020)
- Ulman, Amalia (2014): [Instagram Account of Amalia Ulman archived by Rhizome]. <https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/20141014155217/http://instagram.com/amaliaulman> (06.03.2020)
- Ulman, Amalia (2018): *Excellences & Perfections*. Munich, London and New York, Prestel
- Wark, Jayne (2001): Martha Wilson: Not Taking It at Face Value. In: *Camera Obscura*. Vol. 15 (3 (45)), pp. 1–33
- Wark, Jayne (2006): *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Montréal and Kingston, McGill-Queen's University Press
- Wood, Summer (2006): Freedom of 'Choice': Parsing the Word that Defined a Generation. In: Heywood, Leslie L. (ed.), *The Women's Movement Today: An Encyclopedia of Third-Wave Feminism*. Westport CO and London, Greenwood Press, Vol. 2, pp. 422–425

// About the Author

Tancredi Gusman is research associate at the Lucerne University of Applied Sciences and Arts. Between 2017 and 2019 he led the EU Horizon 2020-funded project *Between Evidence and Representation: History of Performance Art Documentation from 1970 to 1977* at the Institute of Theatre Studies at the Freie Universität Berlin. As part of this project, in addition to a number of completed journal contributions, a monograph and an edited volume are currently in development. His research focus on the history of ideas and art practices, addressing performance art and documentation, theatre and criticism as well as aesthetics and art/theatre theories. He translated and wrote the introduction to the Italian edition (2014) of Erika Fischer-Lichte's *The Transformative Power of Performance* and published the monograph entitled *The Harp and the Sling: Kerr, Ihering, and the German Theatre Criticism from the End of the Nineteenth Century to National Socialism* (2016; orig. Italian).

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



VON HUMANIMALS, EINHÖRNERN UND MEERJUNGFRAUEN IN *BETWEEN THE WAVES: A FABLE IN FIVE CHAPTERS* – RE-AKTUALISIERUNG VON WEIBLICHKEITSMETAPHERN ALS SUBVERSIVE PRAXIS?!

Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe – die motorischen wie die sensorischen – oder räumt die Schranken für ihre Leistung weg. Die Motoren stellen ihm riesige Kräfte zur Verfügung, die er wie seine Muskeln in beliebige Richtungen schicken kann, das Schiff und das Flugzeug machen, daß weder Wasser noch Luft seine Fortbewegung hindern können. [...] Er [der Mensch] hatte sich seit langen Zeiten eine Idealvorstellung von Allmacht und Allwissenheit gebildet, die er in seinen Göttern verkörperte. [...] Nun hat er sich der Erreichung dieses Ideals sehr angenähert. [...] Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.

(Sigmund Freud 2000 [1930]): 221f.)

—— Tejal Shah befragt mit xiesen Hybridwesen,¹⁾ halb Mensch, halb Einhorn, in der Videoinstallation *Between the waves* im Anschluss an Freuds Begriff des Prothesengotts den Mythos des ganzen Körpers und die Vorstellung eines autonomen Subjekts:²⁾

—— Ich befinde mich in der immersiven Mehrkanal-Videoinstallation von Tejal Shah.³⁾ Wogende Wellen umspülen meine Ohrmuscheln. Die Projektion von Videokanal eins *A fable in five chapters* reicht über die gesamte Wand: Die *humanimals* werden an den Strand gespült.⁴⁾ Gestrandet, wie Plastikmüll oder angespülte Algen verweilen die hybriden Körper am Strand. Die Reise beginnt: In einer trockenen Wüstenlandschaft schmiegen sich die *humanimals* in Felslandschaften. Durch Felsformationen hindurch werde ich Zuschauer*in einer sexuellen Interaktion, die Handkamera versucht das Geschehen einzufangen. Über einen Mangrovenwald treten die *humanimals* in Kontakt mit anderen hornartigen Ästen, tunken diese durch eine zarte Berührung ebenfalls in einen weißen Farbton, die Hörner vervielfältigen sich und wachsen durch das Bild. Das organische Setting wird von einem künstlichen abgelöst: Die *humanimals* bewegen sich wie Meerjungfrauen mit farbenfrohen Plastikelementen durch den Pool.

1)
Tejal Shah verwendet auf xieser Homepage das Pronomen they/their um xiese queere Position zu markieren. Um diese Markierung fortzuschreiben, verwende ich im Text das Gender*. Für die Possessivpronomen experimentiere ich im Folgenden mit *xier/xiesen*, was sich in unterschiedlichen aktivistischen Kontexten in Entwicklung befindet (vgl. <https://annaheger.wordpress.com/pronomen/transkription/> (12.08.2019)). Shah schreibt: „We have avoided using personal pronouns as an experiment and expression of retirement from gender conformity.“, <http://tejalshah.in/info/> (12.08.2019). Im Ausstellungskatalog *Facing India* findet sich ein ausführliches Interview, in dem Shah sich zu Fragen rund um Gender äußert (vgl. Shah 2018: 193).

2)
Mit dem Begriff des „Mythos des ganzen Körpers“ beziehe ich mich auf den Aufsatz von Sigrid Schade (1987): *Der Mythos des „ganzen Körpers“*, der das Phantasma des „ganzen“ und des „zerstückelten Körpers“ als Vorstellungsbilder in der Kunst und der (feministischen) Theoriebildung, gekoppelt an die Frage eines „autonomen“ Subjekts, diskutiert.

3)
Ich beziehe mich in der Beschreibung der installativen Mehrkanal-Videoarbeit *Between the waves* von Tejal Shah im Kulturbahnhof Kassel auf meine Seherfahrung des Videokanals eins bei der *documenta* (13) 2012 in Kassel. Dabei werden in der Analyse punktuelle Referenzen mit Blick auf *disobedient bodies* aus dem Bilderreichtum des Videos herausgearbeitet, die das dem Video inhärente Changieren zwischen möglichen Bezugspunkten nachzeichnen. Im Rahmen dieses Textes ist es mir nicht möglich, weitere Narrative zu beleuchten sowie alle Videokanäle miteinzubeziehen. Daher bezieht sich die Auseinandersetzung ausschließlich auf den Videokanal eins *A fable in five chapters* der Videoinstallation.

Plötzlich befinden sich die Protagonist*innen auf einem urbanen Balkon. Es regnet. Auge und Vulva und Horn überlagern sich, die Reise der beiden *humanimals* orchestriert sich in der Klimax der sexuellen Begegnung: Granatapfelsamen verteilen sich auf den Körpern, in der Vulva, auf dem Balkon. Die Bilder steigern sich zu orgiastischer Intensität, der Regen prasselt, die Granatäpfel knallen, der Kopf verschwindet zwischen den Oberschenkeln, zieht uns hinein in ein ozeanisches Strömen, das uns zugleich in einem (un)angenehmen Strudel festhält bis die Kamera vom Balkon in das regnerische urbane Umland schwenkt und uns aus dem sexuellen Spiel entlässt.⁵⁾

Die Künstler*in schafft mit diesen Mensch-Einhorn-Mischwesen eine verkörperte Begegnung zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur*innen. Sie erzeugen in ihrer Betrachtung eine Bewegung zwischen Vertrautheit und Fremdheit, Liebkosung und Monstrosität, Lebendigkeit und Leblosigkeit, Mensch und Tier, Körper und Prothese. Letztere dient auch dem Psychoanalytiker Sigmund Freud als Vehikel, um der Frage nachzugehen, was Kultur eigentlich sei: In *Das Unbehagen der Kultur* wird der Prothesengott 1930 im Kontext religions- und technikphilosophischer Überlegungen als Figur vorgestellt, die zwischen Übermensch und Negativität, Fortschritt und Unzulänglichkeit, Hilfskonstruktion und Illusion, Schutz und Verletzlichkeit bis hin zu einer ambivalenten „dadaistischen Figur“ oszilliert (Harrasser 2016: 208). Jene *menschliche* Hilfskonstruktion verliert sich nach Freud in der Hinfälligkeit des eigenen Körpers und zeugt so von einer Spielfläche des Unbewussten. Kultur, Technik oder die Prothese präsentiert sich folglich als temporärer Schutz gegen die Ohnmacht der eigenen Verletzlichkeit, um die Illusion eines autonomen Subjekts aufrechtzuerhalten. Dieses Paradoxon ist dem Prothesengott als Kippfigur inhärent. Shaha *humanimals* verkörpern ebenfalls eine spannungsvolle Zeichenhaftigkeit, indem sie zwischen kunsthistorischen Referenzen (Rebecca Horn, Frida Kahlo), kulturellen Kontexten und mythologischen Erzählungen (Meerjungfrau, Einhorn) changieren.⁶⁾ Alle drei Felder stellen Fragen nach der eigenen Positionierung und verweisen auf eine Pluralität

4)

Tejal Shah entwickelte den Begriff *humanimals* für die Protagonist*innen, um die Verbindung von Mensch und Tier nicht nur verkörpert zu thematisieren, sondern auch auf sprachlicher Ebene zu markieren. Vgl. hierzu die Artist-Statements der Künstler*in zu diesen (Video)arbeiten: <http://tejalshah.in/work/> (13.05.2019).

5)

Eine ähnliche Version der Beschreibung der Videoarbeit mit anderem argumentativem Fokus wird 2020 erscheinen.

6)

Die Künstler*in selbst benennt die im Text folgenden Referenzen auf Rebecca Horn und Frida Kahlo in diesem Künstler*innen-Statement auf ihrer Homepage: <http://tejalshah.in/project/between-the-waves/> (10.05.2019).

// Abbildung 1

Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*



von Blickregimen, welche die Basis meiner folgenden Auseinandersetzung darstellen: Betreibt Tejal Shah eine Praxis performativer Verkörperungen, denen *Revolving Histories* eingeschrieben sind?⁷⁾ Ist die zu beobachtende Re-aktualisierung von Weiblichkeitsmetaphern anhand von Einhörnern und Meerjungfrauen als eine die symbolischen Ordnungen verschiebende Strategie zu benennen?

REVOLVING HISTORIES ALS BALANCEAKT ZWISCHEN RE-ENACTMENT FEMINISTISCHER PERFORMANCES UND DEREN RE-PERFORMANCES?

Tejal Shah schreibt sich in eine feministische Kunstgeschichte ein, indem die Einhorn-Korsage auf Rebecca Horns *Einhorn* (1970–72) referiert, welches wiederum auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) von Frida Kahlo Bezug nimmt.⁸⁾ Die Korsage umschließt die performenden Körper an Bauch, Brust, Rücken und Schultern mit dicken weißen Riemen. Das Horn ist zentrisch auf der Mitte des Kopfes angebracht und ragt fast einen halben Meter über den Kopf hinweg. Die *humanimals* scheinen in ihrer Bewegung mit der bandagenartigen Korsage ein Körper geworden zu sein, wie selbstverständlich schwimmen, liegen, lieblosen sie sich mit der ihnen angewachsenen Prothese. Analog zu der Beschreibung der *humanimals* kann die Performance von Rebecca Horn wie folgt beschrieben werden: Eine junge, weiße, schlanke Frau* wandelt nackt, mit einer weißen Bandagenkorsage bekleidet durch Wiesen und Felder. Auf ihrem Kopf thront ein langes Horn. Im Gegensatz zu Shahs *humanimals*, wird bei Horns Performance der Blick auf die erhöhte Körperkonzentration der Performer*in gelenkt: In sehr langsamen Schritten geht die Frau* erhaben durch das Feld. Stabilität und Bewegungsfreiheit scheinen fragil, als ob die Träger*in und das Horn ihr Bewegungsfeld erarbeiten müssten. Im Kontext von Horns künstlerischem Werk drängen sich die Fragen nach Bewegungsfreiheit bzw. -einschränkung, Abtasten der Körpergrenzen sowie Veränderung durch prothetische Elemente am Körper auf.⁹⁾ Augenscheinlich vermag der durch die (Körper)Prothesen veränderte Körper mehr, zugleich wird seine eigene Unzulänglichkeit in der Performance artikuliert. Ein *ausgeglichenes* Spiel stellt sich nicht ein, die Betrachter*innen sind angehalten die Spannung zwischen Ausdehnung der Körpergrenzen und Sichtbarmachung der eigenen Grenzen – analog zu Freuds Beschreibung des Prothesengotts – mitzutragen. In ihren Arbeiten liegt der Fokus auf der (De)Konstruktion des Körpers und nicht unbedingt auf der (De)Konstruktion des Subjekts Frau*,¹⁰⁾ obgleich ihre Arbeiten oft im Kontext feministischer Künstler*innen

7)

Mit dem Begriff der *Revolving histories* möchte ich Tejal Shahs Strategie der Re-Performance von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte markieren. Ein Re-Enactment oder eine explizite Bezugnahme, wie die Horn-Korsage bei Shah, implizieren durch die räumliche und zeitliche Wiederaufführung eine Verschiebung und Neuordnung der verhandelten Inhalte, die ich in meinem Text untersuchen möchte.

8)

Rebecca Horn wurde 1972 mit *Einhorn* zur *documenta* (5) eingeladen, 40 Jahre später folgte Tejal Shah mit *Between the waves* der Einladung zur *documenta* (13) – dadurch positioniert sich die Künstler*in in einem direkten Gespräch, das sich von Kahlo zu Horn zu Shah erstreckt und Vergangenes und noch Kommendes implizit einschließt (vgl. hierzu Shah 2018: 200).

9)

Vgl. Rebecca Horns Performances wie *Bleistiftmaske* 1972, *Mechanical Bodyfan* 1973–74, *Cornucopia*, *Séance for Two Breasts* 1970, *Mit Beiden Händen Gleichzeitig die Wände Berühren* 1974–75. Insbesondere bei der Videoperformance *Einhorn* war die Künstlerin inspiriert von körperlichen Prothesen aus der klinischen Praxis.

10)

Insbesondere durch die künstlerische Arbeit vieler Künstlerinnen der 70er Jahre wird der Körper als auch das Bild der Frau* als Zeichen sowie die Konstituierung weiblicher Identitäten dekonstruiert. Vgl. Gabriele Schor (2016): *The feminist avant-garde. A radical reevaluation of values* sowie Sigrid Adorf (2008): *Operation Video*.

wie Barbara Kruger, Nancy Spero oder Louise Bourgeois gezeigt wurden (Chadwick 2013: 423f.).

— In der Performance *Einhorn* führt die Künstler*in dennoch eine feministische Sisterhood fort, indem sie mit ihrer bandagenartigen Hybridverkörperung auf die Malerei *Die gebrochene Säule* (1944) von Frida Kahlo referiert: Als sich der Gesundheitszustand der Künstlerin nach ihrem Unfall verschlechterte und sie ein Stahlkorsett tragen musste, malte Frida Kahlo ein Selbstbildnis mit vielfach gebrochener Säule anstelle ihres verletzten Rückgrats. Der Riss durch ihren Körper und die Furchen der aufgerissenen, wüstenartigen Landschaft werden zum Sinnbild des Leidens und der Einsamkeit der Künstlerin. Die triste und trockene Landschaft findet sich bei Shah in der Wüste. Die Korsage spiegelt sich – verlängert durch das Horn auf dem Kopf wie bei Rebecca Horn – direkt auf dem Körper der *humanimals*. Shajs Weltenentwurf kreist jedoch nicht wie bei Frida Kahlo um eine singuläre, biografische Erzählung, sondern suggeriert ein spannungsvolles, relationales in unterschiedlichen kulturellen Referenzen erzähltes Narrativ. So ist das Suchen und Entdecken der *humanimals* weder mit Frida Kahlos Verletzlichkeit noch mit den experimentellen Körper-Raum-Auseinandersetzungen Rebecca Horns rückzuschließen. Denn: Die Funktion der Prothese orchestriert sich bei Kahlo als notwendige Ersetzung der verletzten Körperpartie, um den *ursprünglichen* Körper wiederherzustellen, sowie bei Horn letztlich im Scheitern der Hilfskonstruktion in Anschluss an Freud, die die Hinfälligkeit des eigenen Körpers unterstreicht.¹¹⁾ Tejal Shajs hybriden Verkörperungen ist diese explizite Genealogie der kunsthistorischen Referenzen eingeschrieben, doch zugleich wendet Shah den schillernden Prothesengott aus jener eindimensionalen Lesart und öffnet die ambivalente Kippfigur: Es sind beleibte Women-of-Colour, die in einem sich wandelnden Kosmos agieren (Wüste, Strand/Ozean, Swimming-Pool, Balkon), die auf Rebecca Horns weiße, schlanke Performerin im Kornfeld verweisen und dennoch ein neues Narrativ erzählen: Die Prothese öffnet einen relationalen, spielerischen Raum von Möglichkeiten, der (sexuelle) Verbindungen aufmacht anstelle einem externalisierten Todestrieb zu folgen (Freud 2000 [1930]: 270).

ÜBER DAS ZEIGEN UND DAS ZU-SEHEN-GEBEN IN KULTURELLEN KONTEXTEN

— Der Videokanal eins wird durch zwei sexuelle Narrative gerahmt: Mit einer Handkamera gefilmt, suchend durch Felsformationen hindurch, werden sexuelle Begegnungen der *humanimals* ins Bild gesetzt: Eine Hand mit einem schwarzen

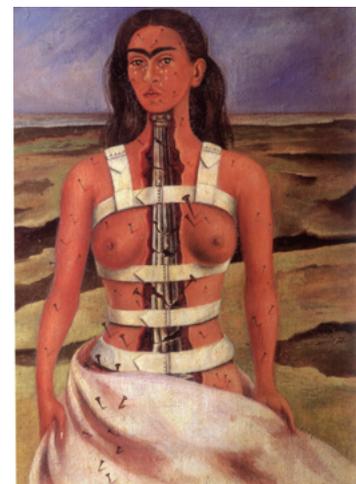
11)

An dieser Stelle bietet sich die Vertiefung der Bilder des Abjekten und des Monströsen mit Julia Kristeva an. Im weiteren Verlauf des Textes werden das Abjekte oder das Geboren-Werden im Hinblick auf Shajs Balkon-Setting ebenfalls interessant, siehe hierzu Julia Kristeva (1982): *Powers of Horror*.



// Abbildung 4

Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970, Performance



// Abbildung 5

Frida Kahlo, *Die gebrochene Säule*, 1944,

Latexhandschuh dringt in die Vulva des anderen *humanimals* ein. Eine weitere Nahaufnahme zeigt das Horn, das langsam zwischen den Schenkeln, fast behutsam, in die Vulva eindringt. Auf dem urbanen, regenreichen Balkon der letzten Videosequenz wiederholt sich die Berührung, die durch das Werfen von Granatäpfeln, der roten Farbe des Fruchtfleisches und durch den von den Granatäpfeln generierten Sound aktiv neue Spannungen balanciert: Durch den fast mechanisch, sich wiederholenden, anmutenden Sound verändert sich die Wahrnehmung der phallischen Hornpenetration: Die behutsame Liebkosung spielt an der Grenze von einer gewaltvollen Erfahrung, der Kopf zwischen den Schenkeln verlässt heteronormative Vorstellungen von erotischen Begegnungen.¹²⁾ Über das Horn als performative Prothese und Mitspieler arbeitet Shah an der Dekonstruktion einer phallischen Sexualität und bietet kritische, neue Spielformen an. Diese zeigen sich insbesondere durch das a-rhythmische Knallen der Granatäpfel, die Flüssigkeiten

der Frucht oder des Regens sowie durch die Nahaufnahmen der Vulva mit Überblendungen mit dem sehenden und sinnlich erfahrenen Auge, wenn sich die Zunge am Augenlid tastend durch die Bildeinstellung schlängelt.¹³⁾ Die Nacktheit in *Between the waves* ist folglich nicht für das Zuschauer*innen-Auge inszeniert, sondern für die den fließenden Verkörperungen inhärente Lust bestimmt. Die *humanimals* agieren für sich und nicht nur für ein voyeuristisches Auge, auch wenn das die wackelnde Handkamera zu Beginn suggeriert. Die Kamerafahrten weisen das Betrachter*innen-Auge darauf hin, in dem sich die Kamera zwar Nahaufnahmen bedient, aber jedes penetrative Bild-/ Körper eindringen verwehrt, in dem sie in den Umraum abschwenkt – oder den Blick zurück gibt – und somit den Blick öffnet und nicht dem Drang der „maximalen Sichtbarkeit“ folgend in den Körper eindringt (Williams 1995: 31). Dies evoziert ein fühlendes Sehen, das die Betrachter*innen auf sich selbst zurückwirft oder sie gar in einem kollektiven Sehen zusammenführt. Der Aufbau der Mehrkanal-Videoinstallation unterstreicht das Moment der Kollektivität: Die Betrachter*innen werden über das Sounddesign und die wandfüllende Projektion von *A fable in five chapters* in einen immersiven Raum eingeladen, der zugleich ein voyeuristisches und



12)

Vgl. die vorherige Endnote.

13)

Insbesondere durch diese Sequenz in der Videoarbeit, möchte ich *Between the waves* im Kontext von postpornografischen Arbeiten verorten: Bei postpornografischen Produktionen geht es nicht mehr (nur) um Nacktheit, Sexualorgane, Flüssigkeiten, Penetrationen. Als Kritik an der Mainstream-Pornografie folgt Postporn der Idee einer kritischen Subversion heteronormativer Darstellungen von Geschlecht und Sexualität. Explizite Bilder beziehen sich dann auch auf politisches Denken und Handeln. Vgl. hierzu Tim Stüttgen (2009): *Post, Porn, Politics*.

// Abbildung 3

Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*

ein bewegendes Sehen öffnet. Die Betrachter*innen können ihre Wahrnehmungspositionen verändern, sodass sie sich als Sehende beim Betrachten der Monitore, auf denen weitere Videokanäle von *Between the waves* zu sehen sind, zeigen und sich in die Blickachsen begeben oder sich in der Dunkelheit der Projektion nicht zu sehen geben. Durch den musealen Raum und das installative Setting, das keine statische Betrachter*innen-Position vorgibt, wird ein voyeuristisches Sehen in Anschluss an Sartre erschwert.¹⁴⁾ Jegliches lineare Sehen, das ein aktives Subjekt und ein passives angeblicktes Objekt als Akteur*innen des Geschehens bedarf, verfällt in ein kaleidoskopisches Spiel, das einen politischen, postpornografischen Kontext öffnet und eine Gleichzeitigkeit von Blickverläufen evoziert.

— Diese expliziten sexuellen Darstellungen von Verkörperungen, die Tejal Shah in *Between the waves* inszeniert, sind eine Herausforderung für das Zeigen der Videoarbeit in Indien, wo die Meinungsfreiheit oft zensiert wird, so die Künstler*in in xiesem Artist-Statement.¹⁵⁾ Xiese expliziteren Arbeiten können in einem indischen Kunstkontext daher nur in Off-Spaces gezeigt werden und werden in einem öffentlichen Diskurs ausschließlich in Institutionen eines westlichen Kunstmarkts zu sehen gegeben. Shah studierte Fotografie, Film und Video in Melbourne und Chicago und lebt und arbeitet aktuell in Neu-Delhi, Indien. Xieser Biografie ist folglich bereits ein Changieren zwischen unterschiedlichen, kulturellen Ordnungen inhärent, was Shah in xieser künstlerischer Arbeit zu xieser Praxis macht.

— Ob diesen Hintergrunds wird die Pluralität von kulturellen Kontexten und oszillierenden Sehgewohnheiten unmittelbar angerufen und eine westlich konnotierte Lesart über das sexuelle Spiel der *humanimals* wird sichtbar als eine unter vielen, denn die Videoarbeit führt westliche Wahrnehmungsschemata in ein *Between*: Die unauflösbare Spannung zwischen sexuellem Spiel und der Begegnung von zwei Liebenden spiegelt sich in der kulturellen Kontextualisierung der Videoarbeit und der Reflexion der eigenen Betrachter*innenposition wieder. Mit Blick auf eine indische bildgeschichtliche Tradition, die Regen und Wasser in Bildtafeln vom 16. bis ins 18. Jahrhundert fokussiert, wird die Deutung indischer Liebesszenen aus einer westlichen, sexualisierten Perspektive gelöst und an eine indische Bildtradition der Liebe geknüpft (Schütze 2014: 150): Die Darstellung von Liebenden wird in jenen Bildtafeln immer in einem verregneten Umraum, am Fluss oder unter regenschweren Wolken dargestellt.¹⁶⁾ Auch bei *Between the waves* zeichnen sich alle Settings – bis auf die erste Wüstenlandschaft –

14)

In *Das Sein und das Nichts* erzählt Sartre die Geschichte eines Mannes, der selbstvergessen durch ein Schlüsselloch schaut, um einen Blick auf das Schauspiel hinter der Tür zu erhaschen. Im Verschmelzen mit der beobachteten Szene, erstarrt der Mann plötzlich als er ein Geräusch vernimmt und sich dadurch seiner Handlung selbst gewahr wird. Spannend ist, dass die Person ein Bewusstsein von der Situation erfährt, insofern sie sich als ein Objekt für Andere wahrnimmt: „Ich sehe mich, weil man mich sieht.“ (Sartre 2019 [1943]: 470). Bei Sartre bleibt offen, ob der Voyeur tatsächlich auf ein reales Gegenüber trifft oder ob er sich durch den Blick, den er auf dem Feld des Anderen imaginiert, ertappt fühlt (vgl. Sartre 2019: 468ff.).

15)

Vgl. <http://tejalshah.in/project/between-the-waves/> (15.05.2019).

16)

Irene Schütze verfolgt in ihrem Aufsatz *Wasser, Wind und Regen* bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebesszenen. Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung ist die Deutung von Filmwissenschaftler*innen, die die Verwendung von durchnässter Kleidung in indischen Liebesfilmen als Versuch lesen, den verhüllten Körper sichtbar zu machen und zu sexualisieren.

durch Regen und Wasser aus. Waren zuvor die Blickverläufe einzig auf die im sexuellen Spiel verfangenen Körper gerichtet, folgen sie nun der Kamera ins Umland, denn: Bereits die Kameraführung lenkt den Blick immer wieder in die graue, verregnete Hochhaus-siedlung, deren Silhouetten in einer grauen Regenwand zu verschwimmen scheinen. Auch die letzte Kameraeinstellung folgt diesem Moment als schließe sie mit einem Epilog, der die westlich konnotierte Sichtweise fort von einem sexualisierten Sehen und hin zu einer romantischen Auseinandersetzung mit den interagierenden *humanimals* lenken möchte:¹⁷⁾ Die Videoarbeit bewegt sich in allen Szenen zwischen kulturellen Referenzen, expliziten Darstellungen und liebevollen Inszenierungen zwischen (nicht)menschlichen Akteur*innen. Der Betrachter*innen-Position ist es nicht möglich, die Zeichenhaftigkeit zu dechiffrieren, sondern sie ist aufgefordert, sich auf eine stetige Verschiebung im Sinne der Strategie der *Revolving Histories* einzulassen.

VON HUMANIMALS UND MEERJUNGFRAUEN — Das schwimmende, tauchende Spiel der *humanimals* im blauen Swimming-Pool kann als weiterer Wendepunkt und der Shah eigenen Inszenierung einer Praktik der *Revolving Histories* angeführt werden: Schwimmende, nackte, weiblich* gelesene Körper rufen Bilder von Nixen oder Meerjungfrauen hervor: Jene Hybridwesen werden in den unterschiedlichsten mythologischen Erzählungen mit Fischschwanz dargestellt und gelten als Repräsentant*innen des Elements Wasser. Auch wenn Shahs *humanimals* Beine und keinen Fischschwanz vorweisen, ist ihnen eine Beziehung zum Wasser eingeschrieben, die sich in ihrer ambivalenten Fülle im Swimming-Pool orchestriert: Gemeinsam sind die *humanimals* in einem fließenden Unterwassertanz verbunden, der um künstliche, bunte, organische Pflanzenobjekte erweitert wird. Dieses Narrativ ruft die Gestalt der Venus in der Muschel, die Zusammenführung von Wasser und Mensch in Form einer lieblichen Weiblichkeitsinszenierung, hervor: Das lange Haar umspielt die rechte Körperkontur der meerschaumborenen Venus von Botticelli (1484–1486) und zeichnet die Linie ihrer Silhouette nach. Das weite Meer im Hintergrund verknüpft die Allegorie von Weiblichkeiten und Wasser und akzentuiert die

17)

In *Pornotopische Techniken des Betrachtens* widmet sich Linda Hentschel der Beziehung zwischen Geschlechter- und Raumkonstruktion und den Apparaten des Sehens: Der Akt des Sehens im zentralperspektivisch angelegten Bild wird zur (Raum)Penetration und mit einem distanzierten, souveränen, *allsehenden* Subjekt rückgekoppelt. Zur Vertiefung siehe Hentschel (2001).



// Abbildung 2

Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*



// Abbildung 6

Sandro Botticelli, *Geburt der Venus* (*Landung der Venus an der Küste*), 1484

positive Erzählung von Wasserfrauen, Liebe und Göttlichkeit. Nixen verkörpern jedoch wie der Freudsche Prothesengott eine Doppelnatur: Neben Erzählungen der Figur der Mutter, der Ernährerin und Gebälerin, sind ihnen auch Aspekte der (tödlichen) Verlockung, der ZerstörerIn oder der Todesbotin inhärent (Syfuß 2006: 221). Als Basis dient jedoch allen Darstellungen die Verbindung von Mensch und Natur. Die *humanimals* bewegen sich in jenem ambivalenten Dazwischen, da jedem Setting und jeder Begegnung der hybriden Mischwesen eben jene Verflechtungen eingeschrieben sind. Auf dem Balkon oder am Strand zeichnen sich ihre braunen Silhouetten vom regenreichen, grauen Himmel ab und verabschieden eine westliche, weiße Venus. (Um)Schwimmen sie sich im Swimming-Pool oder versuchen sie die Betrachter*innen in ihren Bann zu ziehen? Gebären sie sich oder nehmen sie das prothetische Horn in sich auf? Genießen sie sich oder verschlingen sie sich? Jede Geste, jede Berührung stellt erneut ein Kippbild dar, das Monströses mit Positivem verflechtet. Die Künstler*in selbst beschreibt xiese *humanimals* in xiesem Künstler*innen-Statement als queere, öko-sexuelle, technologische und spirituelle Verkörperungen.¹⁸⁾ Die hybriden Mischwesen sind künstliche Entitäten, die Vergangenes erzählen und zugleich Neues verkörpern, ohne ein *neues Ursprüngliches* festzuschreiben. Tejal Shah bietet den Betrachter*innen eine Durchquerung ihrer Weltordnungen an, die mit einer Objektivierung menschlicher Naturbeziehungen bricht und sich in stetiger Bewegung befindet.¹⁹⁾

VON DER PROTHESE ZUM EINHORN — Über den Ursprung möchte ich im Folgenden noch eine letzte Referenz über die Figur des Einhornes anführen: Die Wüstensequenz ist im Industal in Indien gefilmt worden; ein Ort, an dem sich die indische Erzählung des Einhornes verorten lässt und Darstellungen von Einhörnern auf Steintafeln gefunden wurden.²⁰⁾ Die Steinzeichnungen fungieren in *Between the waves* als Markierung zwischen den vier unterschiedlichen Schauplätzen der Videoarbeit. Eingblendet vor schwarzem Hintergrund leiten sie jeweils eine neue Sequenz der *humanimals* ein. In Rüdiger Beers Ausführungen zur Kulturgeschichte des Einhornes, findet sich eine Mythenerzählung zum Einhorn im indischen Kontext, die eine männliche Fruchtbarkeitslegende erzählt: Sie handelt vom Einsiedler Einhorn, der von einer Gazelle und einem Einsiedler gezeugt wurde. Das Horn, das er auf seiner Stirn trägt, erinnert an seine Familiengeschichte. Als eine Dürre über das Land hereinbricht, schickt der König seine Tochter zum Einhorn; dieser folgt ihr in die Stadt und durch die Heirat

18)

Vgl. <http://tejalshah.in/project/between-the-waves/> (03.05.2019).

19)

Insbesondere im Swimming-Pool-Setting könnte mit der Perspektive Karen Barads und anderen Vertreter*innen des Neuen Materialismus in Bezug auf Materialität weitergearbeitet werden, um das dynamische Zusammenspiel sinnhaft-symbolischer Prozesse und materieller Ordnungen zu erfassen, was in diesem Text nicht möglich ist. Vgl. einführend Barad (2012), Bennett 2004: 347–372 oder Colebrook 2008: 52–84. Neomaterialistische Zugänge veranlassen mich dennoch im folgenden Abschnitt das Horn zum Träger der Subversion werden zu lassen, um meine Fragen nach dem Gleiten der Referenzsysteme zu verdeutlichen.

20)

Diese Information habe ich von Tejal Shah im Rahmen eines Email-Interviews im Juni 2018 erhalten.

beginnt es wieder zu regnen und das Königreich ist gerettet (Beer 1977: 67ff.). Der Regen hält die Spannung zwischen der Lesart männlicher Fruchtbarkeit/Samenerguss oder der Inszenierung von Liebenden. Beer führt anschließend aus, dass in dieser östlichen Variante des Einhorn-Mythos auch der Ursprung der Geschichte vom Fang des Einhorns durch die Jungfrau anzusiedeln sei. Diese sei von da aus in die europäische Symbolsprache übergegangen: Die Figur des Einhorns, das als Begleiter der Jungfrau Maria in christlichen Kontexten zu finden ist über die Aneignung queerer Communities als subversives Symbol bis hin zu konventionellen Accessoires bei Discountern in Pralinenform. Shah überführt xiese *humanimals* an den Ursprungsort der Einhörner, sie leben in den Ruinen der Indus-Kulturen im Nord-Osten Indiens in absoluter Dürre, sie begeben sich auf eine Reise: Wo sie sind, gibt es anschließend Wellen, feuchte Wälder, Swimming-Pools und Regen. Beim finalen sexuellen Spiel auf dem Balkon regnet es schwere Tropfen und Granatapfelsamen. Durch diese Choreografie kann die Handlung als eine subversive Lesart des Einhorn-Mythos gedeutet werden: Der männliche Einhorn wird von den *humanimals* ersetzt und die Dürre wird durch den sich mehrmals wiederholenden Einhorn-Sex gelöst: Die Metaphern Regen und Granatapfelsamen verquicken die geschlechtlich dichotomen Erzählungen miteinander in einem nicht still zu stellenden Strudel. So findet sich eine relationale, sexuelle, liebende, dezentrale Produktivität anstelle eines linearen, männlichen* Fruchtbarkeitsmythos.

— Die Betrachter*innen versammeln sich hier um ein spannungsvolles Narrativ der Liebe und der Sexualität: Das Horn als Prothese dient als erstes Vehikel eine phallische, heteronormative Sexualität aufzubrechen: Das Spiel mit dem Horn verursacht Unbehagen, indem es die Darstellung einer intelligiblen Sexualität nicht bedient, sondern durch das Einführen eines neuen Protagonisten – das Horn – neue Formen des Begehrens aktiviert und eine heteronormative Ordnung verkompliziert (Shildrick 2009: 122). Die vermeintliche *natürliche* Materialität von Körpern wird als Konstruktion entlarvt und in einer erquickenden Mensch-Maschine-Symbiose zu einem neuen Tanz herausgefordert: Pathologische Bilder der Verwendung einer Prothese werden nicht bedient, sondern der grundlegende Antrieb des Begehrens und des Begegnens werden umgeschrieben. Die Künstler*in stagniert nicht in dem Moment des Re-Enactments, einer Transformation der historischen (Video)arbeiten in ein Hier und Jetzt, sondern entwickelt eine neue Form des prothetischen performativen Begehrens. Ein Begehren, das die Setzung von Sigmund Freud – „Der Mensch ist sozusagen ein Prothesengott

geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen“ (Freud 2000 [1930]: 222). – weiter schreibt: Der Mensch war und ist schon immer ein Prothesengott gewesen, denn: Das Horn als *Hilfsorgan* bedeutet weder Anstrengung noch Optimierung, sondern eine Re-Performance des eigenen Handlungsspielraums. Brian Massumi fasst dieses Körperspiel wie folgt: „The thing is a pole of the body and vice versa. Body and thing are extensions of each other“ (Massumi 2002: 95). Dieses Verständnis spiegelt sich in den Verkörperungen wieder: Die Penetration mit dem Horn steht analog zur Penetration mit den Fingern, jedes agierende Objekt ist in sich eine Verlängerung des anderen. Künstlichkeit oder Verkörperung stellen sich nicht als Frage, sondern als gemeinsame Erweiterungen des jeweilig anderen. Wenn Rebecca Horn noch die Freudsche Auslotung von Anstrengung und Spielraum untersucht hat, so kontextualisieren die *humanimals* diese Spannung neu: Das Horn offenbart zugleich die Fragmentierung eines jeden Körpers als solchen und entlarvt die Vorstellung eines ganzheitlichen Körpers, eines autonomen Subjekts und befragt eine phallische Sexualität.

— Zu Beginn habe ich die Frage gestellt, inwiefern Tejal Shah eine Theorie performativer Verkörperungen betreibt, denen eine *Revolving Histories* eingeschrieben ist. Abschließend möchte ich diese Frage zusammenfassend wie folgt beantworten: Die Videoarbeit *Between the waves* kann als Knotenpunkt verschiedener Erzählungen gelesen werden, die diese jedoch umschreibt, in ihrem kulturellen Kontext verschiebt und dadurch ein widerständiges Narrativ aktiviert: Prothetische Körper, die Bilder in Bewegung versetzen und neue Formen des Begehrens zirkulieren lassen, die Binaritäten veruneindeutigen:

As with other minoritarian thought and practices, like the feminine, the breaking through of the expected limits and constraints of the resources to hand can both intensify the decomposition of binaries – body/machine; active/passive; biology/technology; interior/exterior – and multiply non-repressive forms of passionate vitality. (Shildrick 2009: 122)

— Die in diesem Zitat von Margrit Shildrick bezeichnete leidenschaftliche Lebendigkeit, die von minoritären Positionen in Anschluss an Gilles Deleuze und Félix Guattari – hier von den *humanimals* – ausgehen, birgt das Potential, dichotome Setzungen porös werden zu lassen: Innen und Außen, Mensch

und Tier, Organismus und Prothese sind in dieser Videoarbeit in produktiver und kritischer Spannung begriffen: Vehikel ist der braune, als weiblich* inszenierte Körper, der die Handlungsmacht minoritärer Positionen über die Verweise auf weibliche* Positionen in der Kunstgeschichte auf doppelte Weise artikuliert. Die Betrachter*innen werden eingeladen, die Prothese als Vervollständigung oder Fertigstellung eines normierten Körperideals und der damit verbundenen Praktiken des Körpers zu verabschieden und anstelle dessen, das unerwartete Auftreten neuer Eigenschaften und Fähigkeiten zu begrüßen (Grosz 2005: 147f.).

— Anhand meines Dreisprungs von (1) „*Revolving Histories* als Balanceakt zwischen Re-Enactment feministischer Performances und deren Re-Performances?“, (2) „Über das Zeigen und das Zu-Sehen-Geben in kulturellen Kontexten“ hin zu (3) „Von der Prothese zum Einhorn“ habe ich die komplexen Verflechtungen von künstlerischer Biografie, Blickregimen und Produktions-/Rezeptionsgeschichte in *Between the waves* aufgezeigt. Diese Spannungsfelder werden in der punktuellen Auseinandersetzung nicht aufgelöst, sondern folgen dem der Videoarbeit inhärenten Moment des Ringens: Im Betrachten der Videoarbeit werden jedes Mal aufs Neuen die Grenzen von Standorten, Sprachen und Bedeutungen befragt und re-artikuliert. Ihre Produktivität liegt in der stetigen Verschiebung, im Gleiten der Signifikantenkette, die je nach Kontextualisierung einen anderen Signifikanten als Bezugspunkt setzt. Dieses *Mehr-als-das-was-zu-sehen-gegeben-wird* verfestigt für mich den Gedanken, *Between the waves* als eine Befragung der eigenen Betrachter*innen-Position zu verstehen. Shah formuliert selbst: „*Between the waves* [ist] ein magisches Projekt, das den Kern aller Geschichten enthält. [...] Es ist alles, was du möchtest, und gleichzeitig ist es immer mehr als das, was du definieren kannst.“ (Shah 2018: 200). Dieses *Mehr als* etabliert *Between the waves* als eine Kritik, Befragung und Erweiterung tradierter (Körper)Darstellungen und Wahrnehmungsschemata.

// Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid (2008): *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: Die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld, Transcript
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus*. Berlin, Suhrkamp
- Beer, Rüdiger Robert (1977): *Einhorn. Fabelwelt und Wirklichkeit*. München, Callwey
- Bennett, Jane (2004): *The Force of Things. Steps Toward an Ecology of Matter*. In: *Political Theory*, Vol. 32, No. 3, S. 347–372
- Chadwick, Whitney (2013): *Frauen, Kunst und Gesellschaft*. Berlin/München, Deutscher Kunstverlag, S. 423–425
- Colebrook, Claire (2008): *On not becoming man: The materialist politics of unactualized potential*. In: Alaimo, Stacy / Hekman, Susan (Hg.): *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press, S. 52–84

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1992): *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin, Merve-Verlag
- Freud, Sigmund (2000 [1930]): *Das Unbehagen in der Kultur*. In: Ders. (Hg.): *Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion*, Studienausgabe Bd. 9. Frankfurt am Main, S. Fischer, S. 191–270
- Grosz, Elisabeth (2005): *Time travels. Feminism, nature, power*. Durham, Duke University Press
- Harrasser, Karin (2016): *Prothesen. Figuren einer lädierten Moderne*, Berlin, Vorwerk 8
- Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg, Jonas
- Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror*, New York, Columbia University Press
- Massumi, Brian (2002): *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham/London, Duke University Press
- Sartre, Jean-Paul (2019 [1943]): *Das Sein und das Nichts*. Hamburg, Rowohlt
- Schade, Sigrid (1987): *Der Mythos des „ganzen Körpers“*. *Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte*. In: Barta, Ilsebill et al. (Hg.), *Frauen Bilder Männer Mythen*. Berlin, Reimer, S. 239–260
- Schor, Gabriele (2016): *The feminist avant-garde. A radical reevaluation of values*. In: Dies. (Hg.), *Feminist avant-garde*. Wien, Prestel, S. 17–71
- Schütze, Irene (2014): *Wasser, Wind und Regen. Bildwissenschaftliche Überlegungen zur Symbolik und Ästhetik der Naturphänomene in indischen Liebeszenen*. In: Bieberstein, Rada / Marschall, Susanne (Hg.): *Indiens Kino-Kulturen. Geschichte, Dramaturgie, Ästhetik*. Marburg, Schüren, S. 149–161
- Shah, Tejal (2018) In: *Ausst.-Kat. Facing India. Kunstmuseum Wolfsburg 2018*. Beil, Ralf / Ruhkamp, Uta (Hg.), Stuttgart, Hatje Cantz, 2018, S. 188–230
- Shah, Tejal: *Between the waves*, <http://tejalshah.in/project/between-the-waves/> (15.05.2019)
- Shah, Tejal: *Works*, <http://tejalshah.in/work/> (13.05.2019)
- Shildrick, Margrit (2009): *Prosthetic Performativity: Deleuzian Connections and Queer Corporealities*. In: Nigianni, Chrysanthi / Storr, Merl (Hg.): *Deleuze and Queer Theory*. Edinburgh University Press, S. 115–134
- Stüttgen, Tim (2009): *Post, Porn, Politics*. Berlin, b_books
- Syfuß, Antje (2006): *Nixenliebe. Wasserfrauen in der Literatur*. Frankfurt am Main, Haag + Herchen
- Williams, Linda (1995): *Hard core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films*. Basel/Frankfurt, Stroemfeld/Nexus

// Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*, HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
- Abb. 2: Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*, HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
- Abb. 3: Tejal Shah, *Between the waves*, Videostill aus Channel 1, *A fable in five chapters*, HD, 26:15 min, colour & b/w, surround sound, 2012 © Tejal Shah, Project 88, Mumbai und Barbara Gross Galerie, München.
- Abb. 4: Rebecca Horn, *Einhorn*, 1970, Performance, Foto: Achim Thode, in: Rebecca Horn, *Ausstellungskatalog, Institut für Auslandsbeziehungen e.V.*, Stuttgart, 2000, S. 20.
- Abb. 5: Frida Kahlo, *Die gebrochene Säule*, 1944, Öl auf Leinwand, auf Hartfaser montiert, 40 × 30,7 cm, Museum Dolores Olmedo Patino, Mexiko-Stadt.
- Abb. 6: Sandro Botticelli, *Geburt der Venus (Landung der Venus an der Küste)*, 1484, Tempera auf Leinwand, 172,5 × 278,5 cm, Uffizien, Florenz, in: Gregori, Mina: *Uffizien und Palazzo Pitti, Die Gemäldesammlungen von Florenz*, Hirmer Verlag München, 1994, S. 94, Abb. 109.

// Angaben zur Autorin

Friederike Nastold, Studium der Bildenden Kunst, Germanistik und Bildungswissenschaften in Mainz und Granada, seit 2017 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunsthochschule Mainz und Stipendiatin der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Initiatorin des TOYTOYTOY-Kollektivs sowie Mitglied in queerfeministischen OrgaOrga-Kollektiv. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und kulturwissenschaftliche Gender Studies, Porn Studies, Queer Theory, Psychoanalyse. Veröffentlichung: „Cyborgs, Göttinnen und *humanimals* im rituellen Tanz. Eine Neuverhandlung im Haraway'schen Garten voller Verflechtungen.“ (im Erscheinen 2020), „Tentacular desire. Von schaulustigen Einblicken zu affizierenden Tentakeln in »Space Labia«“ (in: Doktorand*innen Jahrbuch 2019. *Work in Progress*. Hg. von Marcus Hawel et al, Hamburg VSA, 2020, S. 225–240).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse
in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting /
Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



WIE ICH EIN ETWAS MIT SPITZEN OHREN WERDE UND WIE KOFFERWORTE QUE(E)R IN DER LANDSCHAFT STEHEN

Der Esel als Überbringer*in und Springer*in von der Performance in den Text. Er entstand im Gegenlesen von Hélène Cixous' Text *Gespräch mit dem Esel. Blind Schreiben* mit meiner Performance Arbeit und erzeugt so eine ‚Quasi-Eselstext-Somatik‘.¹⁾

— „Mit dem Esel kommt man auf den Punkt, und zwar sofort. Ich schreibe über den Esel. Auf dem Esel.“ (Cixous 2017: 19) Ich nehme diesen Satz von Hélène Cixous, um im nachfolgenden Text das einzulösen, was der Satz verheißt. Im folgenden Beitrag werde ich also meine Performance\Art-Praxis mittels Hélène Cixous' Text *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben*. reflektieren. Ich fokussiere dabei auf meine Werkserie *L'animoteur*.

— Seit längerem befasse ich mich in meiner künstlerischen Praxis mit dem Esel; ich bin sozusagen in mehreren Performances und Bildarbeiten ‚auf den Esel‘ gekommen. Im Rahmen dieser Arbeiten durchstreife ich Terrains und breche Grenzen von Normen und Ordnungssystemen in Bezug auf den Begriff ‚Tier‘ auf. Im Zustand einer somatischen Präsenz,²⁾ was soviel meint wie feinstofflich, körperlich, leibhaftig, leiblich, organisch, physisch, agiere ich körperlich wie verbal. Ich verhalte mich dabei notorisch, also mit einem sturen Verhalten, wie man es gemeinhin einem Esel zuschreibt. An diesem Wort ‚notorisch‘ interessiert mich die Reibung zwischen seiner ursprünglichen Bedeutung von ‚kundtun und anzeigend‘ und der heute eher abwertenden Bedeutung von ‚berüchtigt‘ und ‚ständig wiederholtem Fehlverhalten‘.³⁾

— Den Titel meiner Reflexion habe ich, wie bereits erwähnt, Hélène Cixous *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben* entlehnt. Bei ihr schreibe sich ein Buch schnell, meint Cixous, „in sich selbst befruchtender Sprache, dicht, präzise, polyglott und polyphon“ (Cixous 2017: 31). Cixous durchschreitet in ihrem Essay Grenzen in einem flüssigen Sprachduktus. Für meine Arbeit sollen Cixous Sätze als Vektoren fungieren, an denen Gedanken über meine Bild- und Performance-Serie *L'animoteur 1 bis 7*, die zwischen 2015 und 2018 realisiert worden ist, analysierend ausgerichtet werden. Die Sätze des Essays dehne ich und vermische sie mit eigenen Gedankengängen, um verdichtete und überraschende Einsichten zu meiner Arbeit zu erhalten. Ziel dabei ist eine Analyse darüber, wie meine Performance- und Bild-Arbeiten in Räume *notorisch* und *somatisch* eingreifen können und bestehende Situationen

1) Somatik als das, was sich auf den Körper bezieht, als eine Form der körperlich-räumlichen Wahrnehmung und Anwesenheit, hier mit dem Esel als Überbringer*in, ja Springer*in in der Performance und in diesem Text. Seiner großen Ohren wegen, ist der Esel ein*e Spezialist*in für Kommunikation mit seinen Gefährten über weite Distanzen (über 60 Meilen).

2) Gemäß Duden steht somatisch für eine ganze Reihe körperlicher Präsenzadjektive wie feinstofflich, körperlich, leibhaftig, leiblich organisch, physisch.
<https://www.duden.de/rechtschreibung/somatisch> (22.07.19).

3) Zum Adjektiv *notorisch*: ‚offenkundig, allbekannt, berüchtigt, gewohnheitsmäßig‘. Spätlat. *nōtōrius* ‚anzeigend, kundtuend, allgemein bekannt‘, zu lat. *nōtus* Part. adj. (s. >Notiz), wird zunächst (15. Jh.) als *notori*, *notari* entlehnt, daneben aber bis ins 18. Jh. auch mit lat. Endungen gebraucht. Eingedeutetes *notorisch* erscheint Mitte des 17. Jhs.
<https://www.dwds.de/wb/notorisch> (22.07.19).

aufrütteln und diese in eine wechselseitige Wirkung treten lassen.

—— Der Esel in Cixous' Essay ist keine Metapher, wenn man Metapher als Bedeutungsübertragung definiert, bei der ein Wort oder eine Wortgruppe aus seinem/ihrer eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen – ‚anderswohin getragen‘ wird.⁴⁾ Deshalb verstehe ich auch meine Bild- und Performancearbeiten in *L'animoteur* nicht als Esel-Metaphern. Der Esel steht nicht für Etwas. Der Esel ist das Etwas. Das Etwas steht für seine Eigenschaften, Lebensbedingungen und seinen Wert für die Menschen in verschiedenen kulturellen Zusammenhängen. Sie führen über ihn hinaus zu erweiterten Themenbereichen, die in der Performance-Serie *L'animoteur* auf- und angerufen werden und nachstehend ausgeführt werden sollen.

—— Esel sind heute in einigen Weltgegenden eine rare Spezies geworden. Sie haben den Menschen über 5.000 Jahre lang gedient, länger als Pferde, Kamele und Dromedare. Sie kommen ursprünglich aus den Steinwüsten des Mittleren Ostens und Afrika. 44 Millionen Esel sollen in der Welt leben, es gibt kein Land ohne Esel. Fast alle werden für die Arbeit eingesetzt. Sie sind das Servicetier des Menschen par excellence, der älteste *Kleintransporter* der Welt!⁵⁾ Sie sind nachhaltig, brauchen wenig Ressourcen, sind sehr genügsam und günstiger im Unterhalt als Pferde, Motorräder oder andere Benzin-Transporter. Sie nutzen 95% einer Mahlzeit, sind Vegetarier, die von kleinen mageren Kräutern leben und selbst die ungenießbarsten Disteln verdauen können. In der Wüste ist die Verschwendung von Lebensmitteln ein no-go. Ihre Gegenwart verweist zudem auf ökonomische Lebensbedingungen einer Region: In wohlhabenden Gegenden (wie z.B. in der Schweiz) werden Esel fast ‚nur‘ noch als Freizeit- und Therapietiere gehalten. In ökonomischen Randgebieten sind Esel für ärmere Menschen als Motorrad, Transporteur und Reittier unentbehrlich. Esel sind eine widerstandsfähige Spezies, widersetzen sich den schnellen Werten unserer Zeit, können Anzeige im Werte-Barometer und Seismographen für Veränderungen sein – sie sind eine andere Währung in unserer Zeit. Die wilden Esel sind am Aussterben, aber auch die domestizierten sind unter Druck: so werden sie z.B. wegen der steigenden Nachfrage nach ihren Häuten für die Produktion von Gelatine getötet, die zur Herstellung von traditioneller Medizin (in China) dient, die die Libido steigern soll, und als ‚anti-aging‘ Crème verarbeitet und von Ebay und Amazon verkauft werden.

—— Ähnlich wie das Wort *Esel* den Text bei Cixous als Verbindung von Widerstand und Schreiben mit diffusem Blick in die Welt, mit Tränen in den Augen durchdringt, schwingt das *Etwas*,

4)

Griech. *metaphorá* gehört zu griech. *metaphérein*: anderswohin tragen, übertragen. In: Duden. Band 7. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Auch: <https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/Metapher> (22.07.19) und <https://de.wikipedia.org/wiki/Metapher> (22.07.19).

5)

Die Bildarbeit *L'animoteur 1* und die Performance *L'animoteur 2* haben Katharina Bochsler von SRF 2 zur sechsstündigen Hörfunk-Sendung „Der Esel, der älteste Kleintransporter der Welt“ inspiriert. Den Begriff *Kleintransporter* habe ich von Katharina Bochsler übernommen. <http://www.srf.ch/sendungen/hoerpunkt/der-esel-der-aelteste-kleintransporter-der-welt> (09.03.2020).

für das der Esel steht, in meinen Performances mit.⁶⁾ Seine Störrigkeit kann als Widerständigkeit und Qualität der Nachhaltigkeit, also als ein Wert in unserer global ökonomisierten Welt gesehen werden. Esel sind stigmatisiert, wie andere Wesen, die nicht der Norm entsprechen und deshalb in Gesellschaften nicht dazugehören. Sie könnten überflüssig werden, auch weil sie für ökonomisch entwickelte und dominante Gesellschaften als Vorzeige-Prestige-Wesen nicht attraktiv oder wertvermehrend genug sind.

Der Esel muss in den Performances in der Serie *L'animoteur* als leibhaftiges Tier nicht anwesend sein.⁷⁾ Denn in den Performances geht es nicht um das Bild des Esels. Es ist seine physische Abwesenheit, die ein Vakuum generiert, das Text und Handlung je nach Land, Kultur und Rahmung der Veranstaltung in der Situation der Performance einen verschobenen Gehalt mit einer anders gelagerte Aussage geben kann. Der Esel triggert die Performance-Situation als Wert- und Wort-Tier.

Die Geschichte mit dem Esel beginnt 2015. Ich lege mich neben einen toten, vollständig behaarten Esel in der Atacama-Wüste in Chile, der trockensten Wüste der Welt, auf den Boden. Ein Foto wird gemacht. Seither wird die Serie *L'animoteur* vom Wort-Tier Esel angetrieben. Seit dieser ersten Begegnung und damit dem Beginn der Performance-Serie bin ich durch dieses Wort-Tier auf weiterreichende virulente Themen gestoßen, die ich in Performances anspreche. Sie sind gekennzeichnet durch Widerständigkeit auf verschiedenen Ebenen, die sich nicht vereinen lassen. Ich setze mich und die Anwesenden in der performativen Situation diesen aus. Einerseits auf der Wahrnehmungsebene, die sehr stark von einer hörend-empfindenden Präsenz gesteuert ist und indirekt an die Kommunikationsfähigkeit des Esels andockt. Andererseits auf einer Wissensebene, die mit dem Esel soziale, ökologische und politische Werte-Differenzen anspricht. Er ist deshalb anwesend als Übersetzer*in; er ist also auch Sachlage und Umstand. Er ist ein*e Ausgesetzt*er, der auf spezifische Weise im Performance-Raum abwesend und anwesend zugleich ist. Gerade wegen den Eigenschaften, die ihm nachgesagt werden, ist er auch Antrieb – *animoteur*. Er steht widerständig in der Welt, er trägt allerlei Unbill, muss oft zu schwere Lasten tragen und wird schlecht behandelt. Er lässt sich nicht gerne dominieren. Die wörtliche Störrigkeit des Esels ist Überlebensstrategie. Weil er aus den Steinwüsten in Afrika kommt, würde er sich auf der Flucht die Beine brechen; deshalb hält er inne, bevor er reagiert, er überdenkt sozusagen die Situation, wogegen ein Pferd sofort die Flucht ergreifen würde. Es ist also nicht Störrigkeit und Dummheit, sondern

6)

Anmerkung der Herausgeberinnen in Cixous 2017: 53f.: „Die zweiundvierzig Tränen des Henri de Saint-Simon [...], die er nach dem Tod seiner Frau weinte und in seinen Memoiren notierte [...]. Cixous liest diese Reihe der handgezeichneten 41 Tränen des Saint-Simon in *Double Oubli de l'Orang-Outan* als den feinsten Satz dieses wortgewandten Erinnerers, der das adressiert, was jedes Sagbare übersteigt“.

7)

Der Esel tritt immer wieder leibhaft in zeitgenössischen Kunstperformance auf, wie z.B. in Anne Hofmann's skulptural-choreografischer Installation *Faust*, im deutschen Pavillon an der Biennale in Venedig 2017.

es ist des Esels Strategie, wie er in Gefahr klug reagiert. Der Esel steht aber auch für Beziehungen zu Anderen. Seine Eigenschaften können gut auf Geschlechter und Gattungsbeziehungen, die keinen Normen entsprechen, übertragen werden. Er que(e)rt unser Verständnis, weil er Schemata und Regeln durchquert. Er gilt als eigenwillig, kauzig, kurios und paradox. Alle diese Eigenschaften machen ihn zu einem queeren Wesen und zum Schlüsselement, zum ‚animateur‘ meiner Performances namens *L’animateur*.

— Die bereits erwähnte Begegnung mit einem toten Esel in der Wüste und das dabei entstandene Foto sind Auslöser für meine Performance- und Bild-Serie *L’animateur 1–3+4*, 2015.⁸⁾ Die erste Bildarbeit ist großformatig. Das Bild hat ein Loch und lässt sich im 360° Winkel endlos drehen.

— Wo mich dieser Esel hingetragen hat? Er hat mich zur Grenzlinie zwischen *vie humaine* et *vie animale* gebracht, die nicht außerhalb von uns ist, sondern eine Linie darstellt, die mitten durch uns hindurch verläuft.

— 2018 folgt *L’animateur 5+6 – Selfie or I am donkey*.⁹⁾ An einem Samstag in einer Einkaufsstraße in Plovdiv Bulgarien frage ich zufällige Passant*innen, ob sie in ihrem Leben schon einem Eseln begegnet sind und welche Beziehung sie zum Esel haben. Der Esel ist Motiv und Trigger. Ich trage eine Gesichtsbemalung und Bekleidung, die sich an Eselsmerkmalen anlehnt. Sie animieren die meisten Menschen, die ich anspreche –

viele sind vom Land und vergnügen sich an ihrem freien Tag in der Stadt – nicht nur mit mir ein Selfie zu machen, sondern auch Geschichten und Fakten zum Eselsleben in Bulgarien mitzuteilen.

8)

Links auf der Website

[L’animateur 1](#) / [L’animateur 2](#) /

[L’animateur 3](#) / [L’animateur 4](#)

9)

Link auf der Website

[L’animateur 5+6 – Selfie or I am donkey](#)



// Abbildung 1a, 1b

Dorothea Rust, *L’animateur 1*, 2015

Dabei bleibt offen, als was sie mich ansehen – als Esel, als Frau, als Junge, mit undefinierter Geschlechterrolle. Die Selfies und Bekleidung, ein weißes Hemd mit Beschriftung, Hose und Schuhe, sowie ein Eselsschwanz aus Wolle, werden nachher Teil eines Ausstellungssettings.

WARUM DER ESEL UND DER TITEL *L'ANIMATEUR* (AUCH) KOFFERWORTE SIND

— Cixous' und Derridas Begriff *Animots* ist ein Kofferwort. Ein Kofferwort besteht aus zwei (morphologisch) überlappenden, zwei ‚gehackten‘ und (wieder) ‚verlinkten‘ Wörtern. Ihr so konstruierter Bedeutungskontext erweitert und verlebendigt den ursprünglichen Rahmen beider Wörter. Für Cixous ist nicht das Erscheinungsbild wichtig, es sei das *Übergehen-in-Etwas*, die Passage, die zentral sei (Cixous 2017: 10f.).¹⁰⁾ Sie formuliert „Ich liebe das Wort PASSAGE. Alle Passwörter alle passierenden Passanten und Fluchthelfer, die Wörter die das Lid *im Inneren selbst* ihres eigenen Wortkörpers passieren, sind meine magischen Animots, meine Worttiere, Wortwesen, Lebewörter“ (ebd.). Ein Wort aus Liebe zweier Wörter geboren, sei kein Konzept, sondern es sei einfach ein poetisches Individuum (ebd.: 29). In diesem Text hier wird ‚Esel‘ wie im Rahmen meiner Performance-Serie *L'animateur* zu einem Kofferwort, zu einem Passagenwort, zum Worttier, das als Übermittler*in die Umgebung leibhaftig kontaminiert. Es wird zum poetischen Individuum, das die*den Lesende*n dieses Textes in einen performativen Zustand versetzen soll.

— Der Titel meiner Bild- und Performance-Serie *L'animateur* agiert als Brennglas, durch welches die verschiedenen Ebenen der Performance gebündelt werden.

— Er bezieht sich auf Jacques Derridas' zehnstündige Rede über das autobiografische Tier von 1997, die nachträglich transkribiert wurde: *L'animal que donc je suis* oder auf Deutsch *Das Tier, das ich also bin* (Englisch *The Animal That Therefore I Am*). Die Herausgeberinnen von *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben* betonen, dass die Schöpfung von *Animots* zumeist Derrida zugeschrieben wurde, die erste Verwendung sich jedoch noch vor Erscheinen von Cixous' Text *Gespräch mit dem Esel* bereits 1976 in *La* finden lasse; lange bevor sich das Kofferwort von Jacques Derrida für oben erwähnte Rede hätte ‚entwenden‘ und sich mit neuem Sinn hätte fort-schreiben lassen (Cixous 2017: 62).¹¹⁾ Anzumerken ist hier, dass

10)

Anmerkung der Herausgeberinnen in Cixous 2017: 42f.:

„Dieser Absatz spielt mit dem Bedeutungsreichtum von *passer* ‚übergehen, passieren‘: *passage* ‚Übergang‘, *mots de passe* ‚Passwörter‘, *mots passants et passeurs* ‚passierende, vorbeikommende, vorübergehende und zur Flucht ver-helfende Wörter‘ (*passeur* heisst ‚Fluchthelfer‘), *les mots qui passent la paupière* ‚Wörter, die das Lid überschreiten, über-queren, durchqueren‘.“

11)

Anmerkungen der Herausgeberinnen in Cixous 2017: 62.



// Abbildung 2

Dorothea Rust, *L'animateur 5 + 6*, 2018

Cixous und Derrida zeitlebens befreundet waren und sich ausgetauscht haben. Dies macht also eine Entlehnung von Cixous Wort durch Derrida wahrscheinlich.

—— *L'âne* ist das französische Wort für Esel. *L'animoteur* oder *l'animatrice* ist das französische Wort für Animator oder eine Animatorin, die die Leute in einem sozialen Rahmen unterhält und anregt, oder Trickfilme und Animationen erstellt. Die erste Silbe des Titels ‚ani‘ verweist wie bei *Animots* auch auf die Mehrzahl von ‚ani-maux‘ (Tiere). In *L'animoteur* klingt zudem das französische Wort *moteur* (Deutsch Motor) mit. Ich als Performer*in und Esel sind in dieser Performance-Situation sowohl Animatorin als auch Motor, wir sind Ver-Mittler*innen, die Menschen und Situationen verbinden.

—— *L'animoteur* ist ein geschachteltes Wort, es nimmt die klangliche Frequenz und Tonlage von anderen Wörtern auf. Die Wörter lassen das eine ‚an‘ ans andere anklingen; ihre Bedeutungen reiben sich aneinander und bis in den Klang des gesprochenen Wortes hinein.

—— Bei Cixous gibt es französische Wort- und Klangspiele, die nicht ins Deutsche übersetzt werden können: z.B. „*Qui croit savoir voir*“ (ebd.: 42): *savoir* ‚wissen‘ und *voir* ‚sehen‘ werden nicht gegeneinander ausgespielt, aber sie treffen aufeinander und stellen zur Disposition, was sie miteinander zu tun haben könnten. Oder wenn Cixous mit „*Ce qui m'importe ce n'est pas l'apparence c'est le passage*“ (ebd. 43) (was für mich zählt, ist nicht das Aussehen, es ist der Übergang) mit folgendem berühmten Zitat von Montaigne spielt: *Je ne peins pas l'être, je peins le passage* (ich male nicht das Wesen, ich male den Übergang). Auch das Kofferwort *Animots* ist nicht übersetzbar. Die zweite Silbe des Plurals *ani-maux* von *animal* Tier, klingt genau wie *mot* Wort oder *mots* Wörter (ebd.). Mit dieser Wortschöpfung verlebendigt Cixous Begriffe. Die doppelte Bedeutung wird gleichzeitig evoziert und poetisiert das geschachtelte Wort, wenn man der Poesie die Wirkung zuspricht, sich dem Bezeichnenden der Sprache zu entziehen oder über das Bezeichnende hinauszugehen.¹²⁾

—— Nicht nur die Wortebenen im Titel *L'animoteur* klingen zusammen. Auch im Subtext klingen die Worte und Sätze zusammen mit Umgebungen und Bedingungen, in denen Bildarbeiten und Performances situiert sind: sei es im geschützten Ausstellungskontext oder im halb-privat-öffentlichen Raum, sei es in Plovdiv oder in der Schweiz, in exponierteren Situationen auf Plätzen und in Straßen in Kalkutta Indien oder in einer Einkaufszone in Bulgarien.

12)

Französisch *poésie*, lateinisch *poesis*, griechisch *poiēsis* = das Dichten; Dichtkunst, eigentlich = das Verfertigen, zu: *poieîn* = dichten, eigentlich verfertigen, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Poesie> (09.03.2020); <https://de.wikipedia.org/wiki/Poesie> (09.03.2020).

— Auf einer Reise im Norden von Argentinien im November/Dezember 2018 habe ich Esel gesucht und sie in der Puna in den Anden in halbwildem Zustand angetroffen.¹³⁾ Sie haben mich nicht sehr nahe an sich herankommen lassen. Sobald ich eine gewisse Distanz zu ihnen unterschritten hatte, also zu nahe in ihr Feld getreten war, haben sie geschnaubt. Ich habe sie also angeschaut und sie haben mich angeschaut.

— Über den Esel bin ich in dieser Gegend, die auf über 3.900 m liegt, mit Menschen in Kontakt gekommen. Ich habe sie zu ihrer Beziehung zum Esel befragt. Diese Begegnungen und Erlebnisse im Rahmen von Interviews sowie Geschichten und Fakten zu Eseln, die ich recherchiert habe, sind in die Performance mit dem Titel *L'animoteur 7 – mujeres Y burros Y plantas Y arboles Y plastico Y pimenton Y cactus Y vocabulario Y terminos Y lenguaje Y palabras Y non-tango Y esta lana se llama lana de llama* eingeflossen.

— In dieser Performance trete ich zunächst als Lama, dann als Esel, dann als Kaktus und als menschliches Wesen in Erscheinung. Am Anfang agiere ich mit einer Lama-Haut. Meine Körperformen sind von ungesponnener Lama-Wolle bedeckt. Die Wolle habe ich einem Lama-Bauern in einem Pueblo in der Puna, im Norden von Argentinien, abgekauft. Ich habe mir daraus ein Beinkleid, ein Oberteil und eine Armbedeckung geformt. Der Kopf ist mit einem Bast-Schlapphut bedeckt und das Gesicht darunter unsichtbar.

— Das Lama spricht mit (m)einer Stimme aus dem ‚Subtext‘, der ein Hybrid-Text ist, entstanden aus verschriftlichten Fragmenten von Eindrücken und gesammelten und neu aufbereiteten Informationen von Begegnungen mit Menschen und Eseln in der Puna, abgeglichen mit Erfahrungen in Buenos Aires und alsdann in der Situation der Performance im Garten von PROA21 hörbar-erfahrbar übersetzt und umgesetzt. Der ‚Subtext‘ ist das Skript für die gesprochenen Passagen in der Performance, sozusagen die Vorlage, für das, was in der Performance verbal zu vernehmen ist. Es gibt auch eine Schnittmenge an Text, die bedingt durch die Situation nicht ausgesprochen wird, aber anderweitig gesagt wird. Denn die Verlautbarung mit (m)einer Stimme geschieht aus der Erinnerung an diesen ‚Subtext‘. Er komponiert sich fortwährend im Erinnern

13)

Als Puna wird in Argentinien eine Hochwüste im nordwestlichen Landesteil bezeichnet. Sie bildet eine geografische Einheit mit dem bolivianischen Altiplano und der chilenischen Atacama-Wüste. Der größte Teil der Puna ist von weiten Ebenen auf 3500 bis 4200 m Höhe geprägt, die von den Gebirgsketten der Anden sowie von in Nord-Süd-Richtung verlaufenden Tälern durchzogen werden, [https://de.wikipedia.org/wiki/Puna_\(Argentinien\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Puna_(Argentinien)) (22.07.19).



// Abbildung 3

Dorothea Rust, *L'animoteur 3*, 2015

und im Erklängen im Raum, im Kontext der akuten Situation der Performance in PROA21. Die Anwesenden werden so doppelt angesprochen – im Kommentar und in der Aktion. Jede Performance bringt es mit sich, dass in der Situation der Performance Sätze aus den ‚Subtexten‘ in Schwingung geraten, sich entfalten, und sich so in einen spezifischen Kontext-Raum hineinschieben.

— Das Spanisch, das aus dem Subtext spricht, hat einen Akzent: *esta lana se llama lana de llama Y esta lana se llama lana de llama Y ...* Wobei *llama* ‚heißen, anrufen‘ und *llama* ‚Lama, das Tier‘ gleich geschrieben und ausgesprochen werden. ... *Y libertad a las llamas Y liberten las llamas Y porque llama la llama?*¹⁴⁾ Dieser Teil des Textes verweist auf eine lustige Telefonwerbung, als es noch Telefonapparate gab: Sprechende Lama-Figuren jonglieren mit diesen beiden Wörtern und lachen sich dabei schrill und grotesk krumm. Denn *llama* bedeutet ‚heißen‘ und *llama* meint auch ‚Lama-Tier‘. *Porque llama la llama?* Warum das Lama anrufen? Diese Werbung ist immer noch auf youtube zu sehen und heute noch ein ‚running gag‘, den alle in Argentinien Lebenden kennen.¹⁵⁾

— Ich jongliere mit den Sätzen, adressiere sie rufend, singend an die Menschen und an alles was im Garten von PROA21 steht.¹⁶⁾ Die Wörter in den Sätzen schwingen in fast gleicher Frequenz und Tonlage. Auch mögen die Doppelbedeutungen des Wortes *llama*, genauer eine Dreifachbedeutung, denn *llama* heißt auch ‚Feuer‘, subtil dazwischenfunken. In diesem Duktus erzähle ich auf Spanisch, das mit Englisch durchsetzt ist, wo und wie ich die Wolle bekam, mit der ich bedeckt erscheine. *Porque llama la llama?* Warum hier das Lama anrufen, wenn es um den Esel geht? Das Lama und seine Wolle sind der Prolog. Er stellt einen Bezug zu Argentinien und den Anden her, wo ich Eseln begegnet bin. Vorerst verdeckt dieser Prolog das *Etwas* des Esels, das in einer Hautschicht darunter liegt und doch durch die Lama-Hautschicht hindurchscheint.

— *L'animoteur* ist ein ‚notorischer‘ Motor. Inhaltlich sind alle Wörter und somit alle Sätze gleichwertig. Nicht nur weil ich im Garten umherwandere und dabei ein Gleichgewicht herzustellen suche, indem alle Worte gleich tönen. Aber das Echo der Wörter bewegt sich, ihr Klang vom Klang der Wortkaskaden bricht

14)

„*Esta lana se llama lana de llama Y [...] Y libertad a las llamas Y liberten las llamas Y porque llama la llama?*“ heißt übersetzt: Diese Wolle heißt Wolle des Lama UND Freiheit für die Lamas UND befreit die Lamas UND warum das Lama anrufen?

15)

Auf die Werbung *LA LLAMA QUE LLAMA* hat mich Jazmin Sandmann, die mir beim Transkribieren der Interviews (in Spanisch) geholfen hat, aufmerksam gemacht. Den Satz, den ich verwendet habe, ist in Minute 04:00 zu finden: <https://www.youtube.com/watch?v=VOVniC-fxeU> (22.07.19).

16)

Die Performance fand im Rahmen von *Doce en Diciembre*, einem Residency-Projekt, initiiert von Andrea Saemann in Zusammenarbeit mit URRRA Tigre Buenos Aires Argentinien statt.

// Abbildung 4a, 4b

Dorothea Rust, *L'animoteur* 7, 2018



083

sich im Garten an den Oberflächen von Mauern, Pflanzen. Mit allem und allen gehe ich mit Körper und Stimme indirekt-direkt auf Tuchfühlung.

— Für die Herausgeberinnen von *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben* bringt Cixous „die ausgewogene Verteilung der Sinnesaufgaben gewaltig durcheinander, verrückt sie, verschiebt sie – und damit auch ein das westliche Denken immer noch

dominierendes Wissenschafts- und Erkenntnismodell, das die Sicht privilegiert und den Tastsinn einem zur Wahrheitsfindung angeblich ungeeigneten Körper überlässt“ (ebd.. 89). Derrida wiederum beschreibt ein derartiges In-Potenz-Sein sei zugleich visuell und auditiv, motorisch und taktil (ebd.: 92).

— Für die Performance-Situation bemühe ich den Begriff des *Somatischen*: Mit einem Schlapphut auf dem Kopf, der mir die Sicht verstellt, bewege ich mich an den Rändern des Gartengeländes von PROA21 entlang. In einem rezeptiven und auf Hören gestimmten körperlichen Wahrnehmungszustand bin ich in einem Empfangsmodus. Das Hautorgan überzieht den ganzen Körper von Kopf bis Fuß. Durchlässig ist es und stülpt den Außenraum in den KörperInnenraum hinein. Unterwegs streife ich Blumen und Sträucher, lehne an Menschen, tapse eine instabile ‚verkrümmte‘ Leiter hoch und suche dabei Halt in doppelbödigen Schuhen mit Leopardenfellmuster. Dabei muss ich das fragile Lama-Fellkleid, das eine Haut über der Haut ist, handhaben. Einem Echolot nicht unähnlich wird über diese zweite Haut der Abstand zu pflanzen- und bauweltlichen Einheiten gemessen und ein Feedback in den Körper zurückübermittelt.

— Dieser sensomotorische und somatische Zustand tritt in ein Wechselspiel mit dem ‚Subtext‘. Dieser Text vereint Informationen, Beobachtungen und Interviews, die ich auf der Reise in den Norden und beim



// Abbildung 5a

Dorothea Rust, *L'animateur 7*, 2018

// Abbildung 5b

Dorothea Rust, *L'animateur 7*, 2018



Aufenthalt in Buenos Aires gemacht habe, ebenso wie Fragmente aus vorangegangenen Performances aus der Serie *L'animoteur*. Der ‚Subtext‘ taucht in der Performance auf, wie es ihm gerade passt, drängt sich auf und verselbständigt sich bisweilen auch. Seine Wörter überfallen mich – sie ereignen sich. Sie sind nicht bewusst gesetzt, so wie die Sätze im ‚Subtext‘ nicht über etwas sprechen oder etwas verhandeln. Der Text ist körperlich und ich als Akteurin bewege mich *im* Text. Diese Unschärfe des Übergangs ist kennzeichnend für meinen somatischen Aktions-Ansatz. Vieles bleibt ungesagt und schwingt doch mit. Was nicht eindeutig gehört wird, kann nicht hörig werden. Das An-Setzen der Stimme und ihr Echo wirken wiederum unmittelbar auf den Haut-Körper von allen Anwesenden zurück und bringen ihn in Schwingung.

— Nach der Lama-Phase zu Beginn der Performance werde ich zum Esel und erzähle aus dem ‚Subtext‘, was ich über Esel von den Aborigen-Bewohner*innen der Pueblos in der Puna in Argentinien erfahren habe. Dann werde ich zum Kaktus und berichte, wie es sich anfühlt an kahlen, steinigen Abhängen zu wachsen, wie eine Antenne in Steinwüsten-Landschaften zu stehen und mit anderen Kakteen unterirdisch verbunden zu sein. Esel und Kakteen berichten vom Plastik, das überall an Straßenrändern, nicht nur in der Stadt, auch draußen in der Landschaft zu finden ist. Zum Schluss werden die *mujeres* Frauen angerufen, die ebenso widerständig in der Landschaft stehen und schon lange da sind, wie die Esel und wie andere Wesen. Also bin ich *llama* Lama, *burro* Esel, *cactus* Kakteen-Pflanze, *mujeres* Frauen und mehr. Der Klang des Wortes *mujeres* bringt noch eine andere Dimension hervor: Wegen dem *j*, das als *ch* wie im Schweizerdeutschen ausgesprochen wird, entwickelt *mujeres* mehr Widerstand. Ich habe mehr Abstand zu diesem Wort als zu dem deutschsprachigen Wort *Frauen* und kann deshalb mit dem Wort besser lavieren.



// Abbildung 6a, 6b
Dorothea Rust, *L'animoteur* 7, 2018

GENDER IST EIN KOFFERWORT UND KOFFERWORTE SIND QUEER —

Für Cixous gibt es kein Gender mehr. Mein Hinweis: „Ich werde ein Etwas mit gespitzten Ohren“ (ebd.: 8) benennt dieses Queere in unser aller performativem Sein. Wie Cixous ist es mir ein Anliegen,

„die ‚strukturell ins Unsichtbare verbannte Vielfalt der Geschlechter‘ (ebd. 51) wieder aufzurufen und „die Grenze zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Tier, Mensch, Gött*innen, Worten, Sinnen, Technik, Natur, und Prothesen etc. zu verflüssigen“ (ebd.: 57).

—— Manchmal ‚rendere‘ ich Gender in meinen Performances, dann ist (m)ein Gender nicht eindeutig zuzuordnen. Es fluktuiert, weil meine Bekleidung mich nicht dergestalt auszeichnet, mein Gesicht und meine ganze Gestalt verdeckt ist und ich meistens nur von hinten sichtbar bin. Oder ich bin ein ‚Gender-Bender‘, eine Person, ein Wesen, das durch sein* ihr Verhalten die Gender-Normierungen stört und mittels eines ‚hidden activism‘ operiert. Am Grunde des Seins kann ich alle Zonen durchque(e)ren, bin nicht einfältig, Vielfalt wird aufgefaltet, wird aktiv, konfrontiert und agiert, stellt zur Verfügung, was verdeckt wird, ist verletzlich, weil offengelegt ist, was sich nicht versteckt und was nicht versteckt wird, was aufgedeckt und so geweckt wird.

—— Gender ebenso queer wie *Esel* und *L'animoteur*? In der Performance muss diese Möglichkeit vorhanden sein, denn wenn Gender queer in einer performativen Situation in Erscheinung tritt, wohnt ihm ein queer-feministischer ‚twist‘ inne, also eine aktive Haltung mit einem Sensorium für potentielle Ausgrenzungen von Menschen jeglicher Herkunft und Geschlechterverhältnisse, als auch anderer Wesenseinheiten wie Tieren und Pflanzen.

—— In der Performance in Buenos Aires, im Garten von PROA21 rufe ich fast zu laut ‚mujeres‘! Unüberhörbar meine ich damit alle und alles, die im Titel genannt sind: Frauen, Esel, Pflanzen, Plastik, Kaktus, Lamas und anderes. Mit eingeschlossen sind vor allem auch Künstlerinnen aus Argentinien, Peru und Brasilien, die ich in Buenos Aires getroffen habe. Sie engagieren sich aktiv gegen sexuelle Gewalt und jegliche Unterdrückung durch politische Systeme. Aber ich spreche damit auch die Menschen in den Pueblos auf 3.900 m an, mit denen ich in Kontakt gekommen bin, die ihre Türen geöffnet und mit mir gesprochen haben. Ich meine auch Menschen, die sich anders fühlen, und andere Wesen, die von Gesellschaften und ihren politischen Systemen nicht genug beachtet und geachtet werden.¹⁷⁾

17)

Die Bewohner*innen der Pueblos im Norden von Argentinien nennen sich Aborigen.



// Abbildung 7a, 7b

Dorothea Rust, *L'animoteur* 7, 2018

— Die *Y* im langen Titel *L'animoteur 7 – mujeres Y burros Y plantas Y arboles Y plastico Y pimenton Y cactus Y vocabulario Y terminos Y lenguaje Y palabras Y non-tango Y esta lana se llama lana de llama* werden sichtbar.

— Nachdem ich mich der Lama-Fellbekleidung entledigt und den Schlapphut wegge-
worfen habe, werden nicht nur (m)ein Gesicht, (m)ein nackter

Oberkörper und (m)eine nackten Arme und Beine sichtbar, auch die mit *Y*-Zeichen besetzte Haut. Hier geht es nicht um Nacktheit. Die *Y*-Zeichen auf der nackten Haut wollen die Zuschauer*innen stimulieren, über die Haut sehend, empfindend wahrzunehmen, was laut Cixous auch Berühren mit den Augen ist: „Man kann nur als Nackte empfangen. Nein nicht als Entkleidete. Die Nacktheit vor jeder Kleidung. Dann hebe ich vor meinen Augen das Visier, ich wende meine nackten Augen der Welt zu [...] Augen sind die gewaltigsten sachtesten Hände, sie berühren unabwägbar die Ferne“ (ebd.: 12). So *gesehen*, gibt es die nackte Haut eigentlich nicht, sie ist immer schon beschrieben. Wie sie beschrieben ist, ist nicht vorgeschrieben. In dieser Performance sind die *Y*'s Tusch-Zeichen, sie dehnen sich auf der elastischen Haut, ihre Schwarz-Töne brillieren je nach Licht und Bewegung. Ob die Anwesenden die *Y*-Zeichen, die im Spanischen ‚und‘ bedeuten, als das was sie sind, als Tattoos und/oder als Überhäufung lesen, so wie die Sprechakte und die angeschnittenen Themen in der Performance oder so wie die Texte junger Rapper-Musikerinnen, zu deren Musik ich und alle Teilnehmenden in der Performance zuletzt getanzt haben, oder aber als Zeichen für die Aneignung des *Y*-Chromosoms, das evtl. in so und soviel Millionen Jahren verschwunden sein könnte, bleibt offen.



// Abbildung 8a

Dorothea Rust, *L'animoteur 7*, 2018

// Abbildung 8b

Dorothea Rust, *L'animoteur 7*, 2018



— Was ich hier analysiert habe, war mir vor der Performance nicht so erkenntlich. Ich hätte es nicht auf diese Weise schreiben können. Und es gibt vieles, das ich immer noch nicht *sehe*. Der Blick ist diffus, jedoch die Ohren sind gespitzt. Der Esel hat sehr lange Ohren und kann sie um fast 180°, unabhängig voneinander drehen.

— Um wieder mit Cixous auf des Esels Ohren zu kommen:

„Ich bin nur ein idealer Esel, ich trage und horche ich gestehe meine Arbeit besteht aus Akzeptanz meine Hauptorgane sind: meine Ohren die geräumig dehnbar samtig von der nötigen Größe sind mutig auch und nie verschlossen und meine Augen die andere Ohren sind. Der Rest, oberes Herz und unteres Herz, ist an die Telefonzentrale angeschlossen. Ich fange alles mit den Ohren auf, das Murmeln, die rätselhaftesten Sätze und auch die Wutausbrüche die mein ganzes Wesen verkrampfen wenn ich einen Tropfen Gift aufs Trommelfell serviert bekomme. Vorsicht denn ich höre alles und alles. Alles was gesagt wird. Alles was weil es nicht gesagt ist anders gesagt wird.“ (ebd.: 15)¹⁸⁾

— Die Ohren, das Hören verbindet uns mit dem Raum, mit der Welt. Hören, was und wohin wir nicht sehen. Wenn es drunter und drüber geht, dann sind wir mit Haut und Ohren da. Das Gleichgewicht liegt in den Ohren. Die akustischen Signale helfen uns in der Orientierung, sind am Lagesinn beteiligt. Geräusche, Stimmen treffen uns unmittelbar, mitten ins Herz. Wir können mit den Ohren sehen.

— *J'écris sur l'âne*. So wie Hélène Cixous auf dem Esel schreibt, es könnte auch heißen, über den Esel schreibt, ist beides enthalten. Ich schreibe diesen Text sowohl über als auch aus der Performance\Kunst heraus und in sie hinein. Der quere Strich zwischen den beiden Wörtern steht (auch) für das Queere in (m)einer Haltung. Die Praxis der Performance\Kunst verstehe ich als aktive Haltung und als Agieren in einem politisch verfassten situativen Raum, der nicht nur mich immer wieder auf- und wachrüttelt, sondern auch bei den Betrachtenden ein Sensorium für soziale, ökologische und politische Belange erweckt.

18)

Cixous lässt teilweise bewusst Satzzeichen weg, so ergibt sich ein anderer Rhythmus beim Lesen, er bricht die Kongruenz der Sätze auf.



// Abbildung 9a, 9b, 10a
Dorothea Rust, *L'animateur* 7, 2018



// ABBILDUNG 10B

Dorothea Rust, *L'animoteur 7*, 2018

// Literaturverzeichnis

Cixous, Hélène (2017): Gespräch mit dem Esel. Blind Schreiben. Übers. a. d. Französischen von Simma, Claudia, hg. von Hutfless, Esther / Elisabeth Schäfer. Wien, Zaglossus

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1a, 1b: Dorothea Rust, *L'animoteur 1*, 2015, Kinetisches Bild: Foto auf Hahnemühle Baryta, aufgezogen auf Stadurplatte, 130 x 190 cm, Bild kann 360° rotieren, Ausstellung Center Parting, Kaskadenkondensator Basel, 2015, Foto © Dorothea Rust

Abb. 2: Dorothea Rust, *L'animoteur 5 + 6*, 2018, Performance / Intervention, Digital Ecologies 2018–2019, Plovdiv Bulgaria, Selfie © Dorothea Rust

Abb. 3: Dorothea Rust, *L'animoteur 3*, 2015, Performance, KIPAF – Kolkata International Performance Art Festival, 2015, Foto © Zooni Tickoo

Abb. 4a, 4b, 5a, 5b, 6a, 6b, 7b, 7b, 9a, 9b, 10a, 10b: Dorothea Rust, *L'animoteur 7*, 2018, Performance, mujeres Y burros Y plantas Y arboles Y plastico Y pimenton Y cactus Y vocabulario Y terminos Y lenguaje Y palabras Y non-tango Y esta lana se llama lana de llama, Doce en Diciembre, PROA21, Buenos Aires, 2018, Foto © Bárbara Sardi

Abb. 8a, 8b: Dorothea Rust, *L'animoteur 7*, 2018, Performance, mujeres Y burros Y plantas Y arboles Y plastico Y pimenton Y cactus Y vocabulario Y terminos Y lenguaje Y palabras Y non-tango Y esta lana se llama lana de llama, Doce en Diciembre, PROA21, Buenos Aires, 2018, Foto © Marianela Depetro

// Angaben zur Autorin

Dorothea Rust studierte postmodernen Tanz in New York, bildende Kunst und Cultural/Gender Studies in Zürich an der ZHdK. Von 1983 bis 1991 arbeitete sie in New York mit Tanzschaffenden, Choreograf*innen und Musiker*innen zusammen. Sie ist international in translokalen Kontexten tätig: mit Performances, Interventionen und Lecture-Performances, als Gastdozentin, Mentorin, Mitinitiantin von Plattformen und Netzwerken für performative Praktiken wie seit 2004 *DER LÄNGSTE TAG*, 16 Stunden nonstop Performances, seit 2019 *DIE LÄNGSTE NACHT* und *PANCH Performance Art Network CH*. Auszeichnungen, Förder- und Atelierbeiträge, u.a. zweimal *Performancepreis Schweiz*. Sie forscht zu ‚Somatics‘ und Performance\Art in ihrer künstlerischen Praxis und in Textarbeiten zu Tanz und Performance: Beiträge zu Publikationen wie *Floating Gaps – Performance Chronik Basel (1968–1986)*, *Formen der Wissensgenerierung – Practices in Performance Art*. www.dorothearust.ch

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse
in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting /
Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar
unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



FELDEN_KREIS FI_000

CAROLA DERTNIGS EDITION FÜR FKW NR. 67



// Carola Dertnig

Felden_kreis FI_000

Pigment-Druck auf Matt Fine Art Paper, 37 x 37 x 5, 2017 – Edition: 2020

Auflage: 20 + 3 AP

Bestelladresse: studio@caroladertnig.at / www.caroladertnig.at

Diese Edition entstand als künstlerischer Beitrag zu FKW NR. 67. In der Ausgabe erscheint ein Interview mit Carola Dertnig und Barbara Clausen.

Carola Dertnig tanzt nach Feldenkraisbewegungen im Heimwerker*innenmarkt BAUHAUS mit Metallverbundrohren, die dadurch verbogen werden, und nimmt sich selbst dabei auf. Später kauft sie das zur Skulptur gewordene verbogene Rohr an der Kasse. Die zur Skulptur gewordenen Bewegungen und Biegungen spannen somit den Bogen augenzwinkernd in die Design- und Tanzgeschichte des Bauhauses.

ZU CAROLA DERTNIGS KÜNSTLERISCHER ARBEIT UND IHRER AUF- ARBEITUNG DER WIENER PERFORMANCE GESCHICHTE – IM RÜCK- BLICK AUF EIN GESPRÄCH DER KÜNSTLERIN MIT BARBARA CLAUSEN

Ihre Stimme ist ruhig, wenn sie über ihre Arbeit und Recherche spricht. Carola Dertnig (* 1963) braucht nicht lange nach den richtigen Worten zu suchen. Gelassen, keinesfalls emotionslos, erfüllt sie mit ihrem Wiener Akzent den Raum; ohne Langeweile und mit Präzision fasst sie ihre Haltung, Gedanken, Absichten in Sprache. Obwohl – vielleicht auch weil – sie mit Klarheit formuliert, sich ihrer Sache sicher scheint, glaube ich ein ständiges Weiterdenken, Hinterfragen, Überprüfen des Wahrheitsgehalts eben geäußelter Aussagen in ihren Sprechmelodien zu erkennen.

— Ausgangspunkt ihrer Recherchen zur Wiener Performance Kunst war ihre Unterrichtspraxis an der Akademie der Bildenden Künste. Sie fand sich mit der Frage konfrontiert, was gelehrt, weitergegeben werden soll und stört sich an der Tatsache, dass scheinbar nur die eine, einzige, einseitige durch wenige männliche Wiener Aktionisten geschriebene, lokale Performance Geschichte aufgearbeitet ist. Dertnig zeigt sich irritiert, weil das, was einst in aller Munde war, ohne Weiteres in Vergessenheit geraten konnte. Sie erinnert sich an ephemere Praktiken, welche – aktionistisch agierend – nachhaltige Veränderungen hervorgerufen haben: Sie spricht beispielsweise von Erika Mies-Swoboda, welche sich als Strafgefangene in einem Käfig von einem Fahrer, Richter und Arzt durch das Zentrum Wiens hat schieben lassen. „Warum weiß heute niemand mehr davon?“, fragt sie im Gespräch mit Barbara Clausen (* 1970), Kuratorin in Montréal.

— Eine andere wichtige Erinnerung ist Struppi, Gerhard Stecharnig. Als er in den 80er Jahren plötzlich unauffindbar war, drängten sich für Carola Dertnig Fragen zu Vergänglichkeit auf. „Was ist, bleibt, von dem, was war?“ Noch bevor es den Begriff *Performance* überhaupt gab, habe Struppi Performance gelebt, so Dertnig in der Diskussion mit Clausen. Struppi – heute würde man ihn wahrscheinlich als einen der ersten ITS-Botschafter bezeichnen – wollte nach New York zu Andy Warhol, das Versprechen der Freiheiten einer offeneren Gesellschaft genießen. Dertnig begab sich auf die Suche nach Relikten – und wird dank etwas Hartnäckigkeit und einer Portion Anstrengung fündig.

— In Zusammenarbeit mit Stefanie Seibold beginnt Carola Dertnig dann, die Wiener Performance Geschichte aufzuarbeiten. Durch ein Mapping offerieren die beiden Künstlerinnen neue Sichtweisen auf die Wiener Performance Szene zwischen 1960 und der Jahrtausendwende. Dazu befragen sie eine Generation jüngerer Künstler*innen nach ihren persönlichen Einflüssen und Referenzen. So entstehen Verbindungslinien zwischen Künstler*innen, welche in den 1970er und 1980er Jahren performativ handelten und jüngeren, zeitgenössischen Positionen. Um die Geschichte der Performance Kunst in einem aktuellen Kontext zu thematisieren, werden historische Dokumente dialogisch mit zeitgenössischen, künstlerischen Arbeiten in Form von Straßen oder gegenüberstellenden, sich beeinflussenden Vernetzungen gezeigt. Sie sind an Verknüpfung und Mehrperspektivität statt vereinfachender Linearität interessiert. Dertnig und Seibolds Mapping zeigt Arbeiten von Künstler*innen, welche trotz ihres Einflusses auf die zeitgleiche Szene nicht in die offizielle Kunstgeschichtsschreibung Einzug hielten.

— 2002 münden ihre Recherchen in das Ausstellungsprojekt *Let's Twist Again* in der Kunsthalle Exnergasse – ein Titel, der mutig, poetisch auf ihre Tätigkeit des Mappings als Um-Erzählung, im Sinne eines Neu-Verdrehens oder eines alternativen Blicks, rekurriert. Vier Jahre später erscheint die Publikation *Let's Twist Again – If you Can't Think It, Dance It. Performance History from 1960 Until Today*, die Teile der Forschung, welche Dertnig und Seibold betrieben haben, in Form von generationenübergreifenden Interviews nachvollziehbar macht.

— Mit *Let's Twist Again* und dem 2004 folgenden Ausstellungsprojekt *Mothers of Invention*, ebenfalls in Zusammenarbeit mit Seibold entstanden, gelingt es den Künstlerinnen mit einer Dringlichkeit auf die fehlende Mehrperspektivität der (Performance-) Geschichte Österreichs aufmerksam zu machen. Was bereits in Vergessenheit geraten war, holen Seibold und Dertnig ins Licht der Öffentlichkeit zurück. Mit umherschweifendem Blick, diskursiv in alternative Kontexte einbettend, bewegen sich die Künstlerinnen entgegen der sturen Idee *einer* Wahrheit: Mehr Wege eröffnend als Abschlüsse offerierend, betreiben sie eine assoziative, doch forschende Lektüre der Vergangenheit. Im Cluster von Anekdoten ergeben sich Wahrheiten durch verwobene Fiktion: Dertnig sieht in wissenschaftlichen Methoden ein Problem: In der Suche nach einer Realität werden mit Sturheit die Augen vor andern Wahrheiten verschlossen und somit wird im Zwang der selbsterkorenen Erwartung, 'das Richtige' zu behaupten, vergessen, dass 'das Richtige'

so formbar, variabel erscheint wie sein Verständnis im jeweiligen Zeithorizont (Dertnig 2014: 5). Entgegen den wechselnden Moden der Diskurse, welche die jeweilig vorherige Auseinandersetzung unterbricht, bewegt sich Dertnig mit ihren Methoden in einer künstlerischen Form von Wissenschaftlichkeit. Sie, welche sich als Künstlerin außerhalb streng wissenschaftlicher Vorgaben bewegt, entzieht sich so der Vereinfachung widersprüchlicher Anforderungen (ebd.: 1).

— Vom Verfahren des Mappings verspricht sich Carola Dertnig die Chance von unterschiedlichen, langanhaltenden Wahrheiten, welche als Ganzes durch eine Mehrperspektivität besticht. Dabei ist Fiktion nicht als erdachtes Narrativ, sondern als Möglichkeit, vorherrschende Erzählweisen durcheinander zu bringen, zu verstehen: Sie stellt Ungleiches in Relation zueinander mit dem Ziel, Geschichte rückbezüglich anders lesbar zu machen. Nach ausführlichen Recherchen für das Projekt *Let's Twist Again* fragt Dertnig über Aktionismus-Fotografien nach Autorenschaft und Formen von Zusammenarbeit in den Aktionen der Wiener Kunstszene. Reflexiv, sammelnd, vernetzend oder kuratierend verhält sich Dertnig in ihrer künstlerischen Praxis in der Rolle der gestaltenden Aktionistin. Aus Gesprächen mit Aktionistinnen wie Anna Brus entwickelt die Künstlerin den fiktiven Charakter *Lora Sana*, 62, welcher in vergangenes Geschehen eingreifen kann

— So ist für Dertnig klar, dass sich ein Medium aus der thematischen Auseinandersetzung ergeben muss: Inhaltliche Entscheidungen bestimmen gestalterisch-ästhetische. Neben diesen wahrheitsstiftenden Umerzählungen durch das Überarbeiten der Fotografien führt *Lora Sana* Gespräche mit Frauen, welche im Aktionismus in irgendeiner Rolle mitgewirkt haben. Dabei ist Dertnig bedacht, Begriffe wie *Zensur* oder *Überdecken* zu vermeiden, denn sie suggerieren bereits eine Anklage und Aggression – etwas soll ungeschehen gemacht werden. Obgleich Dertnigs Streben hin zu einer mehrperspektivischen Historisierung von manchen als feministische ‚Abrechnung‘ bezeichnet wird, so muss doch betont werden, dass bislang eine verlässliche Biografie zu den weiblichen Akteurinnen im Wiener Aktionismus fehlt.

— Ein ephemeres Medium wie dasjenige der Performance durchlebt zahlreiche Schritte, bevor eine Arbeit in eine Form von Geschichtsschreibung eingehen kann, erläutert Barbara Clausen im Gespräch. Aktionen der Wiener Aktionisten, welchen der renommierte Journalist Michael Jeanée von der Kronezeitung

nicht beiwohnen konnte, wurden abgesagt. Zur gelungenen Historisierung des Wiener Aktionismus beigetragen hat, neben dem konstanten Mitdenken eines Publikums, auch die starke Selbstpromotion, durch welche sich die Gruppe als skandal-behaftete Außenseiter inszenierte, so Clausen weiter.

— An die Aktionen erinnern in dieser Zeit zumeist Fotografien. Fotografische Wahrheit wurde bewusst als Blick des Fotografierenden inszeniert. Kalkulierende Selbstpromotion betreibend, eine bestimmte Version der Geschichte einer Öffentlichkeit und Nachwelt erzählend, geskriptet, als Partitur und Storyboard festgelegt – die Aktionen und ihre Rezeptionen waren akribisch geplant.

— Von zwei verschiedenen Ereignissen scheinen die beiden dokumentarischen Fotografien von Günther Brus' Aktion *Ana* zu erzählen: Ludwig Hoffenreich fotografiert mit distanzierendem Blick, der Körper einem Objekt gleichgesetzt, meist in der Bildmitte zentriert und aus stehender Perspektive. Er lädt die Betrachtenden zum Beobachten des vergangenen, traumähnlichen Spektakels ein. Die Fotografien von Siegfried Klein (unter dem Pseudonym *Khasaq* arbeitend) hingegen erzählen von verzweifelter Kraft und Intensität. Was bei Hoffenreich objekthaft inszeniert wirkt, wird von Khasaq in schwarz-weiß mit einer fassbaren Stofflichkeit und durch starke Kontraste theatralisch festgehalten. Khasaq zieht mich als Betrachtende durch die kraftvolle Gegenüberstellung mit der Figur des Performenden in Bann. Aus dem Gespräch zwischen Dertnig und Brus geht hervor, dass die Fotografien Khasaqs Brus' Meinung nach die tatsächlichen physischen, wie psychischen Abläufe aufrichtiger widerspiegeln. In den Dokumentationen Hoffenreichs sei sein objektivierender Blick auf den weiblichen Körper verstärkt (Schwanberg 2006: 4).

— Mit Dokumentationen werden Positionen geschaffen, welche die Betrachtenden einladen, einen bestimmten Blickpunkt zu beziehen (Nein 2014: 7). Je nach Haltung des Künstlers, der Künstlerin bedingt das Sprechen über eine Performance nicht mehr unbedingt die physische Anwesenheit der Autor*innen während der Aktion (Jones 1997: 11). Mit Dokumentationen entstehen Aufzeichnungen der Arbeit; sie gelten als zweitrangig und sind von ihrem Verweis auf das Original abhängig (Nein 2014: 1). Die im Grunde naive, paradoxe Handlung – *Wer kann schon Ephemeres festhalten?* – lässt uns die Arbeiten als eine Spur oder Art des Nachlasses, welche in eine Geschichtsschreibung eingehen will, beschreiben. In ihren Arbeiten sieht Carola Dertnig den Schritt zur Dokumentation nicht nur als eine Notwendig- oder Selbstverständlichkeit, sondern

auch als unumstrittenen Bestandteil ihrer Arbeit. Einer der Gründe, weshalb die Künstlerin im immer gleichen Team arbeitet, ist, dass die Beteiligten die Vorstellung und Bedürfnisse der Anderen kennen und geplant, wie intuitiv, gut zusammen agieren. Außerdem beflügeln, so Dertnig, persönliche Atmosphären die vertraute, fokussierte Zusammenarbeit.

— Dass eine Arbeit Einzug in die Geschichtsschreibung nehmen kann, bedingt einen langanhaltenden Blick einer Öffentlichkeit. An Dertnigs Arbeit besonders faszinierend erscheint mir, dass sie in ihrer künstlerischen Praxis Diskurse von verschiedenen Positionen aus mitentstehen lässt. In der Arbeit mit Dokumenten referenziert Dertnig wieder auf einflussreiche Positionen anderer Generationen. Dertnig mischt in der Rezeptionsgeschichte von Performancekunst in der Position der Künstlerin mit, indem sie Entscheidungen bezüglich Medium und Auswahl trifft oder Querverbindungen herstellt. Dadurch werden andersartige Perspektiven auf Vergangenes ins neue Jahrtausend transformiert, ganz im Sinne von Eve Tuck, welche „relating backwards“ [to create] „multiple futures“ im an der 59. Venedig Biennale im Swiss Pavillon aufliegenden Magazin formuliert (Tuck 2019: 34f.). Mit ihrer Praxis offeriert Dertnig Sichtweisen, welche sich vielseitig als *wahr* behaupten. Es geht ihr „um das Gegenteil von Abschlüssen“ (Platzek 2013: 3). Sie stört sich an der scheinbaren Klarheit, mit welcher die Geschichte eines Begriffs, eines Formats, einer Kunstform wieder und wieder ins Schwammige verdrängt wird: „Es wird nach wie vor vieles – gleichzeitig – schamlos vereinfacht und verbissen verkompliziert“ (Dertnig 2014: 4). Dieses ‚Verwaschen‘ verhindert, dass ein Bewusstsein für das, was man tut, worauf man sich stützt, gebildet werden kann (ebd.).

— 2006 führt Dertnig „Performative Kunst“ als relevantes künstlerisches Fach an der Akademie der bildenden Künste ein (Platzek 2013: 3). Ihr Engagement trägt Früchte: Dertnig gilt heute als eine der wichtigsten Künstler*innen, Vermittler*innen und Forscher*innen Österreichs. Sie bewegt sich im hochaktuellen Feld von Geschichtsschreibung der Performance Kunst und hinterfragt durch ihre - gerade in Bezug auf Gender- und Rollenbilder - kritische Haltung zentrale Behauptungen unserer Zeit. Zweifels- ohne verortet sich Dertnig durch die Informationen, die sie betont oder weglässt, bewusst in Diskursen. In meinen Recherchen erinnerte mich ihr Umgang, Informationen zur Verfügung zu stellen, an eine „Fütterung“ mit Anekdoten in mundgerechten,

doch bruchstückhaften Happen. Es bereitet Freude, den Duft von Dertnigs Buffet von Gedanken, Beobachtetem, Gesammeltem, Reflektiertem oder Hinterfragtem aufzusaugen.

——— Zugleich bedingt ein Text wie dieser eine gewisse Form an Linearität. Diese Zeilen sind ein Versuch, einige von Dertnigs präzise zubereiteten Häppchen durch das sprachliche Konstrukt in eine Schautheke zu stellen. Auch dieser Text soll nicht als die *eine* Wahrheit gelesen werden. Es bleibt nur wärmstens zu empfehlen, den Blick in die Breite von Dertnigs Praxis zu werfen.

——— Dieser Text entstand in Anlehnung an das Gespräch zwischen Carola Dertnig und Barbara Clausen im Master Dialog an der Hochschule Luzern - Design & Kunst vom 4. April 2019, welches ebenfalls in dieser Nummer erscheint.

// Literatur

- Dertnig, Carola (2014): Transforming in Teaching. http://caroladertnig.at/fileadmin/mediapool/texte/Transformation_in_Teaching_dt_dertnig.pdf (09.11.2019)
- Tuck, Eve (2019): Dear Visitor. In: Exhibition catalogue. Pauline Boudry, Renate Lorenz – Moving Backwards – Texts by André Lepecki and Charlotte Laubard, Letters among others by Fouza Al-Youssef, Judit Butler, Patrisse Cullors, Mirkan Deniz, Nikita Dhawan, Treva Ellison, Antke Engel, Azar Mahmoudian, Eve Tuck, Françoise Vergès. Venedig 2019. Laubard, Charlotte (Hg.), Milan, Skira
- Jones, Amelia (1997): „Presence“ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal. Vol. 56, issue 4, S. 11–18
- Nein, Lilo (2014): Wessen Ordnung? Zum Verhältnis von Performance und Dokumentation als künstlerische Praktiken. <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/wessen-ordnung-zum-verhaeltnis-von-performance-und-dokumentation-als-kuenstlerische-praktiken/wessen-ordnung.pdf> (09.11.2019)
- Platzek, Carola (2013): Laudatio für Carola Dertnig anlässlich der Verleihung des österreichischen Kunstpreises 2013. http://caroladertnig.at/fileadmin/mediapool/texte/Laudatio_Dertnig_Carola_Platzek.pdf (09.11.2019)
- Schwanberg, Johanna (2006): Akteurinnen im Aktionismus. Anna Brus und Carola Dertnig im Gespräch mit Johanna Schwanberg. http://caroladertnig.at/fileadmin/mediapool/projects/lora_sana/InterviewAnnaLast.pdf (09.11.2019)

// Angaben zur Autorin

Stefanie Julia Janssen (*1994) studiert im Master Kunst mit Schwerpunkt Art Teaching und schreibt hier im Rahmen einer Hilfsassistentenstellung in der Abteilung Design und Kunst an der Hochschule Luzern. Fragen von Narrativen, Dokumenten und Dokumentation von und in ephemeren oder konzeptuellen Arbeiten begleiten sie in ihrer künstlerischen, wie vermittelnden Praxis.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



„LET’S WRAP IT UP !“

BARBARA CLAUSEN UND CAROLA DERTNIG IM GEPRÄCH ZU NICHTLINEARER PERFORMANCEKUNSTGESCHICHTE

Das folgende Gespräch zwischen der Künstlerin Carola Dertnig und der Kunsthistorikerin und Kuratorin Barbara Clausen, welches im März 2019 an der Hochschule Luzern – Design & Kunst stattfand, geht der Frage nach, wie sich Performance – sowohl als hybrides Medium als auch als aktivistische und diskursive Praxis – seit Ende der 90er Jahre mit zunehmender Popularität und Aufmerksamkeit an Universitäten und in Ausstellungen auf-führen, ausstellen und sammeln lässt. Der folgende Text bietet Einblick in ihre gemeinsamen Interessen und Fragestellungen zum Status performativer Praktiken und deren ebenso aktuellen wie kritischen Potentialen.

BARBARA CLAUSEN — Vielleicht fange ich damit an, dass Dialoge eine zentrale Methode sind, um zu befragen, wie performative Praktiken sich in einem vielschichtigen Netzwerk aus Erfahrungen und Formen der Wissensvermittlung verankern und zugleich ihre Rezeptionsgeschichte weiterentwickeln. Wie bewegen sich performative Praktiken in der Kunst im Spannungsfeld zwischen Produktion und Reproduktion? Welche Bilder, Gesten und Worte schreiben sich in die Geschichte der Performance immer wieder aufs Neue ein?

CAROLA DERTNIG — Hier zeigt sich unser Interesse an der zentralen Rolle von Sprache und Vermittlung, aber auch unsere Neugierde im Umgang mit Performancekunst für unsere Zusammenarbeit und Freundschaft, die, seit wir beide Mitte der 90er in New York lebten, nun über zwanzig Jahren besteht.

BC — Diese Unterhaltung kristallisiert wesentliche Erkenntnisse anhand verschiedener Publikationen und Events heraus: Zuerst anhand der Publikation *Let’s twist again*, die Carola gemeinsam mit Stefanie Seibold 2004 herausbrachte, dann im Rahmen der von mir kuratierten Ausstellung *After the Act. Über die Repräsentation der Performancekunst* 2005 in Wien oder 2013 bezüglich des von Dir organisierten *Performing the Sentence*-Symposiums an der Akademie der bildenden Künste und der gleichnamigen Publikation, und schließlich vor kurzem

in Montreal im Rahmen des von mir organisierten Symposiums *Discourse in Motion*. Rückblickend lässt sich feststellen, dass die Frage der Historisierung und Signifikanz von Performance sich in gewissen Zeitabständen wiederholt, neue Antworten erlaubt und weiterführende Fragen aufwirft und dadurch die Thematisierung der Performanz der Performance immer weiterspinn.

CD — Mit der Zeit und parallel zu unserer eigenen Entwicklung und Forschung verändert sich die Art und Weise, wie sich das Performative in Praxis, Lehre und Forschung einschreibt. Was waren deine Anfänge?

BC — Im Rahmen meiner Doktorarbeit zu Babette Mangolte, eine der wichtigsten Dokumentarist*innen von Performancekunst in den 1970er Jahren in New York, begann ich mir Gedanken zu machen, wie sich unsere Vorstellung von Performance als Genre und Medium sowohl in der Populärkultur als auch im institutionellen Rahmen einer Ausstellung oder der Kunstgeschichte entwickelt und immer wieder neu erfindet. Eine meiner ersten Fragen lautete: Was hat das alles auf sich – diese Performancegeschichte, die sich so sehr auf Authentizität und Erfahrung beruft und doch am stärksten in der kulturellen Erinnerung auftaucht, wenn sie als bewegtes oder stilles Bild festgehalten wurde? Wie schreiben sich berühmte Gesten, z.B. Yves Kleins *Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle* oder Carolee Schneemanns *Interior Scroll*, als Fotoikonen in die Geschichte ein? Warum sind Werke der Konzeptkunst in der Kunstgeschichte so fest verankert? Und warum werden andere Positionen vor allem im Bereich Performance marginalisiert oder unter der Kategorie *Bodyart* – zumindest bis zu den 90er Jahren – im institutionellen Kontext nicht gleichwertig rezipiert? Da dieser Ausschluss zumeist mit dem Verweis auf deren Ephemeralität oder kunstfernen Protest geschah, untersuchte ich zunächst dieses Insistieren auf Unmittelbarkeit, das dieses Interesse und die steigende Präsenz von Performance Kunst sowohl historisch begleitet als auch aktuell mehrheitlich prägt. Wem diente das Argument von Performance als einmaligem Event, der nur in seiner Unmittelbarkeit existiert? Mit welcher Ästhetik und mit welchen Bildformaten – stille Bilder wie Bewegtbilder – arbeitet Performancekunst? Und wie schreibt sich Performancekunst in die Kunstgeschichte ein?

— RoseLee Goldbergs Publikation *Performance. Live Art from 1909 to the present* (New York 1979) oder Paul Schimmels und Kristine Stiles *Out of Actions. Zwischen Performance und*

Objekt 1949–1979 (Katalog Ostfildern: Cantz 1998) waren die ersten Ausstellungen und Buchprojekte, in denen von *ephemeren Spuren* und deren Materialisierungsformen die Rede war. Goldberg nannte die Dokumentation der Performancekunst „a first layer of history“ (Slant, RoseLee Goldberg on Historicizing Performance, *Artforum International*, Vol. 42, no. 8, 2004, S. 54).

_____ Gleichzeitig interessierten mich Positionen wie die von Yvonne Rainer oder Joan Jonas, bei welchen der Akt der Performance in der Fotografie nicht nur reproduziert oder dokumentiert wurde, sondern das Bildmedium aktiv eingesetzt und thematisiert operiert, um die gleichzeitige Präsenz des Körpers im Sinne eines politischen Statements zu etablieren.

CD _____ Dies geschah im Gegensatz zu einer stark kanonisierten Kunstgeschichte. All das macht deutlich wie die Geschichte immer im Wandel begriffen ist und vor allem dann umschwenkt, wenn Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen kritisch eingreifen.

BC _____ Das ist für mich ein wichtiger Punkt, den ich aus deiner Arbeit früh aufgegriffen habe: kritisch zu hinterfragen, wie Künstler und Künstlerinnen mit ihrer eigenen aber auch der ‚offiziellen‘ Geschichte umgehen. Das bedeutet auch, nicht nur auf die Institutionalisierung oder Historisierung zu verweisen, sondern, wie zum Beispiel im *Wiener Aktionismus*, die Selbstpromotion und Selbstmythologisierung mitzudenken. Bei Muehl, Brus und den Wiener Aktionismus-Künstler*innen, brachte die jüngere Forschung an den Tag, dass der Faktor Skandal ein exakt kalkuliertes Ereignis war. Deshalb fand ich deine Strategie, eine zwischen Geschichte und Fiktion verankerte Figur zu inszenieren, die der offiziellen Geschichte des Aktionismus gegenübertritt, so faszinierend. Sie war eine Schlüsselposition in meiner Ausstellung *After the Act*. Wie entstand diese Figur und was wolltest du mit ihr zeigen?

CD _____ Ich habe die Aktionismus-Künstlerin *Lora Sana* anhand von historischen Performancefotos von Muehl und anderen Personen kreiert. Weil ich mich durch diese fiktive und zugleich auf der Realität basierenden Figur der offiziellen Geschichte kritisch und klar gegenüberstellen konnte. Auf den dokumentarischen Fotos waren Akteurinnen sichtbar und ich fragte, wo denn die Geschichtsschreibung zu diesen Aktionistinnen blieb? Warum sind sie alle nie als Mitakteurinnen genannt worden?

BC _____ Bei der von dir und Stefanie Seibold gemeinsam kuratierten

Ausstellung *Let's twist again*, 2002 in der Kunsthalle Exnergasse (Wien), und deiner Einzelausstellung in der Secession mit dem Titel *Parallax* 2004 ging es um die Inszenierung verschiedener künstlerischer Dialoge zwischen Stefanie und dir aber auch zwischen anderen Zeug*innen; Gruppenzeugenschaft, Ohren-, Augenzeug*innen, oder beauftragte Chronist*innen nehmen eine wichtige Rolle in diesen Ausstellungen ein. Sie sind Teil des Mechanismus' und des Bedürfnisses, sich in die Kunstgeschichte einzuschreiben und gleichzeitig stehen sie den vorgegebenen Authentizitätsfixierten Produktionsnormen von performativen Praktiken kritisch gegenüber. Soziale Netzwerke, Freundschaften und Kollaborationen sind für eure Recherchemethoden zentral.

CD — Hier kommt unsere gemeinsame Vergangenheit nochmals ins Spiel. Wir haben uns in New York kennengelernt und haben schnell herausgefunden, dass wir beide die Arbeit von Birgit Jürgenssen, einer der wichtigsten feministischen Künstlerinnen der 1980er und 1990er Jahre in Wien, spannend fanden.

BC — Sie war Lehrbeauftragte an der Akademie der Künste in der Klasse von Arnulf Rainer und ihre künstlerische Arbeit, genauso ihre Arbeit als Kuratorin, waren für eine ganze Generation Anfang der 90er Jahre in Wien wichtig. Ich war ihre Assistentin und sie war der Auslöser dafür, dass ich nach New York zog und bei der *Dia Art Foundation* arbeitete. Sie war eine paradigmatische Figur, die zwischen New York und Wien pendelte, und zu ihrer Lebenszeit keine ausreichende Anerkennung fand.

CD — Ich kannte sie damals nicht so gut, doch ich war ein riesengroßer Fan von ihrer Arbeit. Sie hat mich dann bei der *Let's twist again*-Recherche unterstützt, die Performancegeschichte Wiens lokal und im internationalen Kontext aufzuarbeiten. Der ursprüngliche Beweggrund zu diesem Buch, das 2006 fertig wurde, war, dass ich nach meinem Aufenthalt in New York begonnen habe, Performance zu unterrichten und dazu ein Basiswissen erarbeiten musste. Ich wollte herausfinden, welches Wissen über Performancekunst aus meiner Geschichte – meine Mutter betrieb den Künstler*innenclub *Vanilla* – generiert werden kann. Ich habe rasch festgestellt, dass es zu dieser queeren und feministischen, sehr lokal geprägte Performance-Geschichtsschreibung und auch in der Geschichte der *Wiener Gruppe* und der *Wiener Aktionisten* nicht viel gab. Dieses vorwiegend männlich besetzte Terrain wollte ich nicht unbedingt unterrichten und eine ausschließlich

internationale Kunstgeschichte auch nicht. Ich kannte das Videoarchiv von *Electronic Art Intermix* in New York, in dem die Geschichte der Videoperformance bereits gut aufgearbeitet war. So habe ich mich gefragt, was können wir hinsichtlich dieser Tradierungslücke, die eine Recherche in Bibliotheken obsolet macht, eigentlich tun? Stefanie Seibold kam dazu und wir haben mit einer großen Zeichnung, einer Art *Mapping* in Zusammenarbeit mit Linda Bilda, begonnen. Unter dem Titel *Eine psycho-geografische Skizze einer performativen Szene Wiens* haben wir Wien in Bezirke aufgeteilt. Anschließend haben wir das Publikum, vor allem aber jüngere Künstler*innen gefragt, von wem und wie sie beeinflusst waren und aktuell sind und mit diesen Positionen die Karte der performativen Szene Wiens aufgezeichnet.

BC — Positionen wie zum Beispiel die Geschwister Odradek oder der Salon Lady Chutney von Stefanie und Katrina Daschner waren hier besonders wichtig und bildeten auch einen Ausgangspunkt für viele Festivals und Spielorte die heute Teil der Wiener Szene sind, wie z.B. das Brut.

CD — Wir haben Paare von Künstler*innen immer generationsübergreifend zusammengefügt, um eine rein chronologische Geschichte zu vermeiden, die den nicht linearen Entwicklungen der Performancekunst kaum gerecht wird. Das haben wir im Buch, aber auch in der Ausstellung, als Schneeballsystem weitergeführt. Diese Verknüpfungen zwischen Künstler*innen, beschäftigten uns sehr. Es ging darum zu fragen, wie bekannte Praktiken verschiedenster Generationen zu einem Sprungbrett oder zur Inspiration für andere werden konnten. In der Ausstellung *Mothers of Invention*, 2004 im mumok in Wien, die eine Fortsetzung von *Let's Twist Again* war, ging es ebenfalls um diese Verflechtung von internationalen und lokalen Spielorten, Praktiken und Performancefestivals.

BC — Wer war für euch von Interesse? Wolltet ihr Schlüsselfiguren, die vielleicht auch marginalisierte Positionen waren, sichtbar machen? Sind es Positionen, die besonders in der Lehre ihr Wissen weitergaben – *Stakeholders of Knowledge* –? In welcher Form kann überhaupt etwas weiter vermittelt werden in der Performancekunst? Was wird durch Werke selbst weitergegeben?

CD — Eine Position, die mich sehr beeinflusst hat, war Gerhard Stecharnig alias „Struppi“. Er wohnte in unserem Haus und hat

in den Kunstaussstellungen meiner Mutter gearbeitet. Er hat diese Form von Performance gelebt: immer wenn ich aus der Schule kam, ging er entweder als Blinder oder toter Mann, als Trans, Krankenschwester auf Schnupfen geschminkt oder als Frau im Dirndl durch die Räume. Unzählige Charaktere habe ich damals im Hausflur angetroffen. Einmal war er im Anzug, ganz in Schwarz gekleidet. Ich fand das langweilig, aber als ich mich nach ihm umdrehte, dann sah ich einen Totenkopf auf seinem Hinterkopf. Seine Kostüme waren genau überlegt. Obwohl viele sehr begeistert von ihm waren, gab es deshalb nicht wirklich einen Ort für seine Arbeit. Später hatte er seine erste Ausstellung in der Galerie *Alles was flügel hat, fliegt*. Eine Art, würde man heute sagen, Performancegalerie. Im Archiv des Österreichischen Fernsehens, konnte ich einige damals vom Fernsehen produzierte Videos finden, unter anderem auch von Stecharnig, in denen schon sehr früh Fragen von Identität, Performance und Transformation aufgegriffen wurden. Es war mir ein besonderes Anliegen diese vergessenen Positionen zu zeigen.

BC — Dies zeigt wie wichtig es ist, welche Begriffe man für Performance Kunst benutzt.

CD — Auf jeden Fall. Da ist vielleicht die *Uni-Ferkelei* ein interessantes Beispiel – eine Performance und Aktion, die fest in unserem Wiener kollektiven Gedächtnis verankert ist. Es war ein riesiger Medienskandal. Erika Mies-Swoboda hat sich in einem Käfig als Sträfling von einem Priester, Richter und Arzt durch die Mariahilfer-Straße tragen lassen. Als Protest gegen einen Abtreibungsparagrafen. Dieser ist ein paar Wochen später gestrichen worden im Gesetz.

BC — Es war interessant zu sehen, welche Verbindungen, Kooperationen aber auch Distanzierungen aus solchen feministischen Praktiken entstanden sind.

CD — Eine Zeit lang, so um 1975, gab es zahlreiche internationale Performancefestivals – in Italien, Holland, auch in Österreich oder New York, bei denen sich eine gut vernetzte Szene von Performancekünstler*innen regelmäßig getroffen hat. Man war voneinander informiert, aneinander interessiert: Gina Pane, Marina Abramović, Joan Jonas, Renate Bertlmann, Martha Wilson und viele mehr. Renate Bertlmann war damals nicht so bekannt, galt sie doch lange als Außenseiterin. Ich weiß nicht, warum das so war, möglicherweise weil sie feministische Positionen bezüglich

Sexualität einnimmt – *straight-forward*. Das war lange ein Tabuthema. Sie ist von vielen Kuratoren nicht gewürdigt worden. Auf alle Fälle bespielte sie letztes Jahr in Venedig als erste Frau den gesamten österreichischen Pavillon.

BC — Zentral war doch, sich zu fragen, wie die bewusste Mediatisierung zum Bestandteil der Performance wurde. Einfach gefragt: könnten andere Fotografien eine andere Geschichte der gleichen Performance erzählen? In Wahrheit gibt es natürlich viel mehr Bilder als man in Büchern findet. Dass diese Bildstrategien mitgedacht wurden, war eine wichtige Überlegung, die ich in meiner Arbeit als Kuratorin aufgriff. Für meine Recherchen zu *After the Act* habe ich das Studio von Joan Jonas besucht und sie hat mir alle Fotos zur *Organic Honey*-Performancereihe geliehen, um der Rezeptionsgeschichte von Jonas, die zuvor nur aus einer Handvoll von wenigen Fotografien bestand, eine neue Perspektive zu geben. Jonas Fotografien und Videomaterial aber auch Poster, Zeichnungen und Texte, die Teil der Werkentwicklung von *Organic Honey* waren, wurden in dieser Bandbreite nie zuvor ausgestellt. Und gleich gegenüber von *Organic Honey* fand *Lora Sana* von Carola Dertnig ihren Platz. Es ging mir darum eine Form des Ausstellens zu entwickeln, die Arbeiten wie deiner Carola – die zwischen Fiktion und Realität changieren – neue räumliche Perspektiven und Umsetzungsformen ermöglichen. Dies führte zu meiner Entscheidung, die Wand aufzumachen, um einen Durchgang von der Ausstellung hin in die permanente Sammlung im *mumok* zu eröffnen. einzufügen. Meine Idee war, dass die Leute, die durch die permanente Sammlung gehen, wo alles gerahmt und klassisch erscheint, in einen Raum kommen, wo aktionistisch gearbeitet wird.

CD — Dazu kam die Collagereihe *Lora Sana III* und *Lora Sana*, also die „Hochzeit“ von Anna Brus und Rudolf Schwarzkogler. Rechts hingen die ursprünglichen Fotografien, links die überarbeiteten.

BC — Wie hat sich aus dieser sehr dichten und auch persönlichen Recherche *Lora Sana* überhaupt entwickelt?

CD — Zuerst habe ich mit drei oder vier Aktionistinnen gesprochen, die zuerst verärgert waren aber letztendlich haben sie zugestimmt. Aus dem heraus – gerade auch, weil sie nicht öffentlich sprechen wollten – habe ich eine fiktive Person entwickelt: *Lora Sana*. Über *Lora Sana* konnte ich einen Text formulieren. Darüber konnten sie sprechen. Der andere Teil der Arbeit besteht aus

von mir überarbeiteten Originalfotografien. Im Moment der Übermalung hat *Lora Sana* einen selbstständigen Moment, eine eigenverantwortliche, selbstständige Form als Künstlerin bekommen. Das hat auch medial sehr gut funktioniert. Es gibt verschiedene Serien dazu, unter anderem eine Selbstdarstellung von Otto Muehl mit anderen am Friedrichshof, die ich als Collage mit Schillingmünzen bearbeitete.

BC — Diese Fotografien und Collagen von dir verlangten den Durchbruch und einen direkten Link zur ständigen Sammlung des Aktionismus. Plötzlich hat die Sammlung *Muehl* von Paris aus gedroht, dich zu verklagen. Das war nicht nur eine Ansage, es war eine echte Bedrohung für dich als Künstlerin.

CD — Das war 2005 schon interessant, weil einige Historiker*innen und Kurator*innen, die an der Geschichtsschreibung des *Wiener Aktionismus* beteiligt waren, nicht überzeugt bzw. verunsichert waren, ob es *Lora Sana* gibt.

BC — Das spricht die Frage der Macht an, die in jedem Archivierungsprozess schlummert. Wer schreibt sich in diese Geschichte mit ein, wenn auf einmal etwas aufbricht und neue Namen auftauchen. Ich glaube, dass diese Aktionen des Überarbeitens die du als Künstlerin gemacht hast, wirklich unangenehm für sie waren, denn da tanzt eine aus der Reihe, jemand der den Kontext sehr gut kennt.

CD — Ja, das war so. Damals hat mich aufgeregt, dass die Frauen nie in den Publikationen erwähnt worden sind. Im letzten Sammlungskatalog zum Wiener Aktionismus (2014) bemühte man sich alle Performer*innen zu nennen. Auch von den nicht mehr auffindbaren Modellen wurden zumindest die Vornamen ausfindig gemacht.

BC — Es gibt den Künstler, die Künstlerin, es gibt das Werk, die Institution, die anderen Künstler*innen, die mit diesem Werk arbeiten, und Wissenschaftler*innen. Ein Narrativ kann quer-gelesen werden – viele Leute sind daran beteiligt. Das ist ein



// Abbildung 1a
Carola Dertnig, *Lora Sana*, 2005,
Installationsansicht *After the Act*, mumok,
Wien, 2005

wichtiger Impuls in meinem Forschungsprojekt zur Geschichte der kanadischen Performancekunst *An Annotated Bibliography in Real Time / Reading Performance*. Wir versuchen die Historisierung von performativen Praktiken nicht über Bilder sondern über Textformen und die Rezeptionsgeschichte kanadischer Performancekunst in Literatur, Forschung und Presse zu erforschen. Dies ist ein situationsspezifischer und interdisziplinärer Ansatz, der unterschiedliche politische Aspekte und historische Perspektiven hervorbringt. Jüngere Künstler*innen sollen sich bewusst sein und verstehen, dass die Performancedokumentation in einem Diskurs verankert ist, der sich – im kanadischen Kontext – sehr stark um Eigenproduktion und Dialog dreht, der für ein Miteinander-, Übereinander-Schreiben repräsentativ ist.

CD — Da spielen Kollaborationen eine Rolle aber auch widersprüchliche Momente, wie der Ausschluss einer queeren Geschichte oder feministischen Positionen im Aktionismus.

BC — Ja, es ist hoch politisch wer Teil eines Archivs wird. Auch die Frage der Autorschaft ist noch immer sehr porös, aber ich glaube, dass der Aktionismus in der Kunstgeschichtsschreibung heute kritisch betrachtet wird. Wie gehst du mit den Archiven verschiedenster Künstler*innen um, mit denen du in den letzten Jahren gearbeitet hast?

CD — Es kommt immer auf die einzelne Arbeit an. Manchmal ist es ein privates Archiv, das einen fiktiven Charakter annimmt. Wie kann ich diesen Inhalt ausstellen, an die Öffentlichkeit bringen, ohne dass jemanden verletzt wird, ohne, dass man didaktisch wird und ohne, dass man den Moralfinger hochhält? Das ist mir einerseits in der Bildbearbeitung, andererseits in meinen Texten wichtig. Ich habe sehr lange Zeit auf deren Wunsch nicht die Namen der Aktionistinnen genannt, die ich interviewte, inzwischen hat es sich verändert.

BC — Interessant ist, dass du eine Technik bei der *Lora Sana*-Serie verwendest, bei der du mit Übermalungen arbeitest, also mit malerischen Gesten und konzeptuellen Formen, die wiederum dem Minimalismus nahe sind. Du sagtest Muehl wollte, dass eine Münze auf seinen Kopf gelegt wird, damit man ihn nicht erkennt. Das finde ich sehr interessant, weil er somit deine Strategie selbst wieder anwendet. Es ist ein Ausblenden – man könnte von (Selbst-) Zensur sprechen.

BC — Immer wieder tauchen in deinen Arbeiten geometrische Formen auf, die entweder als Rahmen dienen aber auch um Bildinhalte zu verdecken. Auch wenn ich an deine *Yvonne Rainer* Collagen oder Arbeiten zum Werk von Ernst Schmidt Jr. denke, setzt du Abstraktion als kritisches Vokabular ein, um auf andere Zeitebenen und Denkformen Bezug zu nehmen.

CD — In einem anderen Projekt hat mir der Bruder von Ernst Schmidt Jr. – er war Experimentalfilmemacher – Filmstreifen digitalisiert und zur Verfügung gestellt, damit ich sie überarbeiten konnte. Mit diesen habe ich malerische Bilder hergestellt mit dem Gedanken: Wie überarbeitet man das Material von jemand anderem? — Auch das Feldenkrais-Archiv, mit dem ich mich schon lange auseinandersetze, arbeitet mit Formen der Bewegungsaneignung. Man kann gewisse Dinge, die im Körper nicht stimmig sind, mit fließenden Bewegungsabläufen heilen. Mich interessiert, wie das Bauhaus (österreichischer Heimbastlermarkt) zur Bühne für Feldenkraisbewegungen werden kann, welche die Tradition des historischen Bauhauses aufgreifen. Der Einkauf im Baumarkt wird zum Dreh einer Performance genutzt, die aber auch der Moment ist, in dem ich eine Skulptur produziere. Es war die performative Aneignung eines Materials, die Ausdruck eines Gedankens wurde, für den ich versuche Öffentlichkeit herzustellen, obwohl es hier um einen Ort des Verkaufs geht. Aus dem heraus sind später performative Skulpturen entstanden. Diese verweisen in weiterer Folge natürlich auf das historische Bauhaus als Ort der Produktion und Aneignung.

BC — Also ist dies eine ortsspezifische Überlagerung von Bewegungsabläufen und Gesten, ausgehend von Aneignungen bestehender Techniken und Praktiken, aber auch von Werken und Textquellen? Das ist eine politische – und im Sinne einer nicht-linearen Geschichtsschreibung – wichtige Frage.

CD — Ja, und sie geht mit der Überlegung einher wie man eigene Erfahrungen im künstlerischen Werk in Zusammenhang mit anderen Stimmen und Perspektiven darstellt. Das sind Problematiken, die sich auch im Bereich der Performance-dokumentation jeweils stellen.

BC — Es gibt Historisierungsmomente, die immer wieder neu verhandelt werden müssen. Ich habe eine Interviewserie mit einer Reihe von Performancekünstler*innen, die in den 1970er Jahren aktiv waren,

wie Joan Jonas, Gwenn Thomas, Robert Whitman, und Carolee Schneemann, gemacht, und es wurde deutlich, wie wichtig die Frage der Fotografie sowohl als eigene Bildform als auch als Dokumentation und Teil der Performances war und weiterhin ist. Aus vielen Bildern wählten die Künstler*innen einige wenige Abbildungen aus. Sie bestimmten: Was kommt in die Zeitung? Was wird Teil des Werkes und vielleicht einer Museumssammlung? Daraus resultiert eine weiterführende Werkentwicklung, die oft in ihrer Kontingenz auch ohne die Zustimmung der Künstler*in eine Eigendynamik erfährt. Wo Bildrechte nicht abgeklärt wurden, entstehen Diskussionen darüber und Momente der Exklusion. Im Bereich der sozialen Medien ist das Körper-Werk-Bild-Verhältnis Teil eines komplexen Kreislaufs, der in verschiedene Zeitebenen eingreift und die Frage nach Unmittelbarkeit neu stellt. Diese Bild-Raum-Zeit-Überlagerung von Events wird zur fluiden Schnittstelle zwischen öffentlichem und privatem Raum. Wie dokumentierst du deine Arbeit?

CD — Das ist eine gute Frage. Es gibt verschiedene Punkte über die ich dabei nachdenke. Ich habe immer das gleiche Dokumentationsteam für meine Performances. Es ist mir ganz wichtig, dass ich auch bei den Filmaufnahmen mit denselben Leuten zusammenarbeiten kann, so dass persönliche Atmosphären entstehen und das Team meine Arbeitsweise kennt. Manche Dinge entstehen intuitiv und sehr spontan. Natürlich gibt es immer ein Konzept, aber das ist nicht unumstößlich. Die richtige Bildform zu finden, ist Teil meines Arbeitsprozesses und es ist auch wichtig, dies den Studierenden zu vermitteln. Es ist wichtig für sie herauszufinden, welche Form von Dokumentation ihren Arbeiten entspricht. Es ist einfach zu sagen, dass es Dokumentation nicht braucht. Ich finde aber, es kommt immer auf das Konzept, auf das eigene Denken und die eigene Arbeit an.

BC — Die Dokumentation als Teil des Werkprozesses mitzudenken ist ja nicht neu. Spannender ist es über Strategien nachzudenken, die verschiedene Formen annehmen oder die sich immer wieder mit dem Werk verändern. In den letzten fünf Jahren, egal ob in einem großen Museum oder bei einem lokalen Festival, gibt es immer öfter die Bitte ans Publikum, bei Performances nicht zu fotografieren. Meist wird dies respektiert. Es gibt einen Shift. Die Unmittelbarkeit des Erlebens spielt eine wichtigere Rolle als die Aufnahme mit dem Handy, die im besten Fall auf Instagram landet. Und es gibt immer mehr Künstler*innen, die mit stillen Bildern und Tonaufnahmen ihre Arbeiten dokumentieren. Das verdeutlicht

sich auch im Gespräch mit Student*innen, die jede Form von Dokumentation verweigern und deren performative Arbeiten zwischen authentischer Erfahrung und konzeptueller Strategie jede Form von Wiedergabe ablehnen. Aber es gibt auch andere Formen der Wiedergabe: Zum Beispiel mit Farb- oder Materialproben, oder Zeichnungen.

CD ____ Oder mit einem Text. Es muss nicht Film oder Foto sein, aber es muss eine Haltung eingenommen werden.

BC ____ Auch die Übersetzung eines Ereignisses in eine gefühlte Erinnerung oder in etwas Taktiles, ein Stoff oder ein Material finde ich spannend.

// **Abbildungsnachweis**

Carola Dertnig, *Lora Sana*, 2005, Installationsansicht *After the Act*, mumok, Wien, 2005, photo: Lisa Rastl

// **Angaben zu den Autorinnen**

Carola Dertnig wurde 1963 in Innsbruck, Österreich geboren. Sie studierte an der Universität für angewandte Kunst in Wien sowie der École des Beaux Arts Paris. Seit 2006 leitet sie den Fachbereich Performative Kunst an der Akademie der bildenden Künste Wien und war 2008 als Gastprofessorin an der CAL ARTS in Los Angeles tätig. Dertnigs Werke wurden in zahlreichen internationalen Ausstellungen in New York, Wien, Paris und Moskau gezeigt. 2004 wurde sie mit einer Einzelausstellung in der Wiener Secession gewürdigt. In der Landesgalerie Niederösterreich ist derzeit ihre Einzelausstellung *Donauspuren* zu sehen.

Barbara Clausen ist Kuratorin und Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Québec in Montréal *UQAM*. Seit 2000 setzt sie sich in ihren Publikationen, Ausstellungen und in ihrer Lehre mit der Geschichtsschreibung und Institutionalisierung von performativen künstlerischen Praktiken auseinander (*After the Act: On the Representation of Performance Art*, Wien 2006, *Performing the Archive and Exhibiting the Ephemeral*, (Histories of Performance Documentation, Routledge, London 2017). In den vergangenen zehn Jahren hat sie zahlreiche Ausstellungen und Performance-Reihen in Europa und Nordamerika kuratiert. Seit 2015 leitet sie das Forschungsprojekt *An Annotated Bibliography in Real Time : Performance Art in Quebec and Canada* in Kollaboration mit Artex in Montréal und ist derzeit Curatorial Research Director der *Joan Jonas Knowledge Base* für The Artist Archives Initiative in New York.

<https://artex.ca/en/project/an-annotated-bibliography-in-real-time/>

<https://histoiredeart.uqam.ca/enseignant-es/professeur-es/professeur-es-regulier-es/professeur/clausen.barbara/>

// **FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK**

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// **Lizenz**

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



ARCHIVIERUNG VON PERFORMANCE KUNST: EIN DESIDERAT MIT POTENTIAL

Die Performance Kunst hat mehr als andere Kunstformen die Eigenschaft, dass sie sich ohne die Zugänglichkeit und Auseinandersetzung mit Artefakten oder Dokumenten nicht tradieren lässt. Deshalb braucht es die Möglichkeit der Erforschung von dokumentarischen Artefakten und die Untersuchung von Tradierungs- und Repräsentationspotenzialen sowie Methoden und Strategien der Weiterschreibung durch wissenschaftliche und künstlerische Praxis. Die Debatte um die Frage, wie Artefakte von Performance Kunst in der Schweiz zugänglich gemacht werden können,¹⁾ hat in den letzten Jahren an Bedeutung gewonnen. Zwei außerinstitutionelle Projekte beschäftigen sich auf unterschiedliche Weise mit der Frage des Archivs, der Sammlung und der Archivierung von Performance Kunst. Exemplarisch sind hier zwei Projekte aus der Schweiz erwähnt, welche ganz unterschiedliche Strategien verfolgen: Einerseits die *Performance Chronik Basel*, welche eine Aufarbeitung der Performancegeschichte ausgehend von Basel seit 1968 in den Fokus nimmt und andererseits die Arbeitsgruppe *Performative Archive* des Performance Art Network Schweiz (PANCH), die mit der Lancierung einer öffentlichen Diskussion über ein gesamtschweizerisches Performance Kunst-Archiv versucht, dem Anliegen Gehör zu verschaffen.

— Die aktuelle Situation, nämlich das Fehlen eines gesamtschweizerischen digital vernetzten und haptischen Performance Kunst-Archivs der Schweiz, führt dazu, dass Forschungslücken bestehen und überwiegend bereits kanonisierte Performances in Ausstellungen gezeigt und in Publikationen erwähnt werden. Neueres oder wenig kanonisiertes Material findet selten Einzug in die Kunstgeschichtsschreibung. Davon zeugen auch jüngere Ausstellungen in der Schweiz wie *PerformanceProcess. 60 Jahre Performancekunst in der Schweiz* (2018) im Museum Tinguely, Basel, oder *Action!* (2017) im Kunsthaus Zürich, in denen aktuelle und zentrale Positionen von Performancekünstler*innen fehlen.

— In der Schweiz gibt es derzeit kein institutionalisiertes Performance-Archiv mit dem Auftrag spezifisch Performance Kunst zu sammeln und öffentlich zugänglich zu machen. Die Artefakte von Performances, wie etwa Video- und Audioaufzeichnungen, Fotografien, Konzepte, Left-Overs, Dokumente usw. sind in einzelnen Institutionen (z.B. *Schweizer Archiv der*

1) Als *Artefakte* werden hier verschiedene Dokumentationsmaterialien und -medien von Performances bezeichnet. Der Begriff wird in den Ergebnissen des Forschungsprojekts *archiv performativ: Ein Modell-Konzept zur Dokumentation und Aktualisierung von Performancekunst*, Grau, Pascale /Müller, Irene /von Büren, Margarit (Hg.) (2012: 3) verwendet und in sogenannte Artefakttypen detailliert unterschieden. Das vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Forschungsprojekt am Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste dauerte von April 2010 bis Juni 2012, Projektwebseite: <http://archivperformativ.zhdk.ch> (07.03.2020).

Darstellenden Künste, Stiftung SAPA) und mehrheitlich in verschiedenen, großteils privaten Sammlungen von Performance-Festivals und bei den Künstler*innen zu finden. Sie sind jedoch meistens kaum strukturiert oder nach einem bestimmten Konzept verwaltet, sondern einfach *Ansammlungen* von Performance-Dokumentationen. Sie werden als *wilde Archive* bezeichnet, da sie den Kriterien eines klassischen oder traditionellen Archivs nicht entsprechen, obwohl sie den Hauptanteil aller Artefakte zur Performance Kunst in der Schweiz ausmachen. In den Kunstinstitutionen der Schweiz sind Performance-Artefakte in der Regel nur auf vergangene Ausstellungen zurückgehend – oft aus den 1970er Jahren – in Sammlungen aufbewahrt, und werden nur sporadisch in thematischen Ausstellungen gezeigt (z.B. Paul Thek im Kunstmuseum Luzern, 2012).

DIE PERFORMANCE CHRONIK BASEL ALS FRAGMENTARISCHES ARCHIV DER PERFORMANCEGESCHICHTE BASELS — Die *Performance Chronik Basel* versteht sich als kollaboratives Netzwerk, das sich mit Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Kurator*innen und Zeitzeug*innen gemeinsam auf eine anti-hegemoniale Geschichtsschreibung konzentriert, welche aus unterschiedlichen Perspektiven die Performance-Szene Basels beleuchtet und nacherzählt. Sie leistet einen Beitrag zum Diskurs der Wertschreibung von performativen Arbeiten und deren Archivierung. Bisher sind die beiden Buchpublikationen *Floating Gaps: Performance Chronik Basel* (2011)²⁾ und *Aufzeichnen und Erinnern Performance Chronik Basel* (2016)³⁾ sowie eine Webseite,⁴⁾ herausgegeben von Sabine Gebhardt Fink, Muda Mathis und Margarit von Büren, erschienen. Sie sind das Ergebnis der Recherchen und Interviews der Herausgeberinnen und zahlreicher Co-Autor*innen. Dabei wurde nicht allein ein historisches Interesse verfolgt, sondern durch die Offenlegung der Dokumente in Form von analytischen wissenschaftlichen und künstlerischen Texten wurde zugleich ein vermittelnder und künstlerischer Zugang zur Performance-Geschichte Basels ermöglicht. Grundlage und Ausgangspunkt des Projekts ist die sogenannte *MAP*, welche die zeitliche Abfolge von Performance Kunst-Aktivitäten in Basel als visuell anschauliche Chronik präsentiert. Die *MAP* wurde im Jahr 2006 auf Initiative von Muda Mathis und unterstützt von Silvana Ianetta als gemeinsame Geschichtsschreibung im *Live Act* von Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Zeitzeug*innen in direktem Austausch erarbeitet.

— Der erste Band der *Performance Chronik Basel* mit dem Titel *Floating Gaps* untersucht zwei Dekaden – von 1968–1986 –

2) Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2011): *Floating Gaps: Performance Chronik Basel (1968–1986)*, Zürich/Berlin, Diaphanes Verlag.

3) Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2016): *Aufzeichnen und Erinnern. Performance Chronik Basel (1987–2006)*, Zürich/Berlin, Diaphanes Verlag.

4) *Performance Chronik Basel* Webseite: <http://www.performancechronikbasel.ch> (07.03.2020).

und stützt sich auf das gesammelte Quellenmaterial der Herausgeberinnen, das die Performance-Geschichte in einem begrenzten Feld explizit fragmentarisch aufarbeitet. Videointerviews, Bildmaterial und wissenschaftliche Texte zeichnen ein vielfältiges und differenziertes Bild der internationalen und der Basler Performance-Szene. Zentrale Protagonist*innen dieser Zeit waren der Kurator der Kunsthalle Basel (1978–1988), Jean-Christophe Ammann, unterstützt bei den Performance-Veranstaltungen von Christine Brodbeck, Adelina von Fürstenberg und Anna Winteler (vgl. Gebhardt Fink/Mathis/von Büren 2011: 221). Franz Mäder, Galerist aus Basel fotografierte anfangs der 1980er Jahre vor allem die Performances in der Kunsthalle Basel und leistete damit als Zeitzeuge einen wichtigen Beitrag zur Historisierung. Selbstverwaltete Kulturräume wie die *Gedankenbank* oder das Restaurant Hirschenkeck sowie einzelne Initiativen von Künstler*innen prägten ebenfalls die Performance-Szene während dieser Zeit. Über das Erzählen der Zeitzeug*innen als Strategie, subjektive Erinnerungen aufzuzeichnen und die Ereignisse mit weiteren Erzählungen, Quellen und Dokumenten zu kontextualisieren, ist 30 Jahre später mit unterschiedlichen Zugängen die Performance-Geschichte Basels mit Methoden der Oral History und des kommunikativen Erinnerns (Jan Assmann) nachzuvollziehen (vgl. ebd.: 9–20).

— Der zweite Band *Performance Chronik Basel. Aufzeichnen und Erinnern* (1987–2006) führt die Recherche und Interviews weiter. Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre wendeten sich viele Künstler*innen den neuen Medien zu und migrierten ihre performativen Strategien in andere Gattungen und Genres. Erst mit dem Festival *Performance Index Basel* (1995 und 1999) zeichnete sich eine Wende ab und Künstler*innen interessierten sich wieder vermehrt für den *Life Act*. Die Wiederaufnahme und Weiterschreibung von post-feministischen, performativen und kollaborativen Arbeitsstrategien, das Einsetzen von Medien und das genreübergreifende künstlerische Arbeiten zwischen Performance und Musik, Tanz und Theater prägten diese Jahrzehnte. Diese zwei weiteren Dekaden der Performance Chronik zeugen von einer Aufbruchstimmung und verstärkter Initiative von Künstler*innen und Kurator*innen, die in verschiedene Performance-Festivals mündete. Mit dem Kunstraum für aktuelle Kunst und Performance *Kaskadenkondensator* (Kasko) in der ehemaligen Brauerei Warteck in Basel entstand 1996 der erste und einzige permanente Ort für Performance Kunst in der Schweiz.

— Auch in dieser zweiten Publikation der *Performance Chronik Basel* wurden Formen des Erinnerns mittels Methoden der Oral

History genutzt, um Erinnerungstexte zu erstellen, welche den Ansatz erweiterten. In diesem neuen Format haben sich Zeitzeug*innen an gesehene Performances erinnert und im Abgleich mit weiteren Quellen und Dokumenten schriftlich festgehalten. Dieses Tradierungsverfahren verfolgt keine genaue Beschreibung der Performances, sondern zeugt von einer individuellen Sicht auf vergangene Aufführungen, die über persönliche Erinnerungen und unterstützt durch Dokumente rekonstruiert wurden und den Handlungs- und Wahrnehmungsraum der *erinnerten* Performances definierten und damit Aufzeichnungscharakter besitzen.⁵⁾ Die von den Künstler*innen zur Verfügung gestellten Videodokumentationen sind über die Mediathek HGK FHNW online frei abrufbar.⁶⁾ Sie sind ein Teilbestand von *Die Digitale See*, einer von Muda Mathis, Andrea Saemann und Chris Regn initiierten Plattform, welche in erster Linie Videomaterial von der freien ungebundenen Performance-Szene für die künstlerische Recherche, Lehre und Forschung zugänglich macht und damit versucht, Sammlungen zu aktivieren.

EIN GESAMTSCHWEIZERISCHEN PERFORMANCE KUNST-ARCHIV: DIE ARBEITSGRUPPE PERFORMATIVE ARCHIVE (PANCH) — Die Arbeitsgruppe, bestehend aus Pascale Grau, Olivia Jaques, Tabea Lurk, Valerian Maly, Julia Wolf und Margarit von Büren, setzt sich für die Vernetzung und Umsetzung eines haptischen und digital vernetzten gesamtschweizerischen Performance Kunst-Archivs ein. Für die Lancierung einer öffentlichen Debatte zu diesen Anliegen hat die Arbeitsgruppe die Unterstützung des Bundesamtes für Kultur (BAK) und von privaten Stiftungen gewonnen. An fünf öffentlichen Denkpools wurde im Austausch mit relevanten Memo-Institutionen wie dem Schweizerischen Kunstinstitut SIK/ISEA, mit MEMORIAV (Institution für das audiovisuelle Kulturgut in der Schweiz), der Mediathek HGK FHNW und SAPA (Stiftung Schweiz/Schweizer Archiv der Darstellenden Künste) die Möglichkeiten und Bedingungen für ein gesamtschweizerisches digitales und haptisches Performance-Archiv diskutiert. Das internationale Symposium vom 01.–03.11.18 unter dem Titel *Archive des Ephemerer. Denken, Praktizieren, Vernetzen – eine Debatte zur Zugänglichkeit von Performancekunst in der Schweiz* im Rahmen der Ausstellung *République Génial* vom 17.08.–11.11.18 im Kunstmuseum Bern, erweiterte die Diskussion um die Bedingungen und Möglichkeiten eines gesamtschweizerischen Performance Kunst-Archivs mit Expert*innen und Institutionen aus dem Ausland (u.a. Franklin Furnace Archive, New York).⁷⁾

5) Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2016): *Aufzeichnen und Erinnern. Performance Chronik Basel*, 2016: 19.

6) Performance Chronik Basel, *Video-sammlung der Performance Chronik Basel (1987–2006)*, Mediathek HGK/FHNW: <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/pcb.php> (07.03.2020).

7) *Performative Archive PANCH*, Projektwebseiten <https://panch.li/panch-activities/performative-archives> (07.03.2020), und <https://wiki.panch.li> (07.03.2020) Dokumentation Symposium: <https://mediathek.hgk.fhnw.ch/search.php?q=0c3ba3049ce2931b5349bd706a8f8fd&page=0&pagesize=25> (07.03.2020).

— Ein Archiv für Performance Kunst – so wie es die Arbeitsgruppe formuliert – ist als ein Dispositiv zu verstehen, das sich aus Praktiken der Produktion, der Rezeption, der Archivierung, der Forschung sowie der Vermittlung zusammensetzt.⁸⁾ Wenn man den Archivbegriff so definiert, lässt dies folgende aktuelle Desiderate sichtbar werden: Die qualitative Einordnung (Kategorisierung) der Artefakte ephemerer und zeitbasierter Kunst in Archiven ist oftmals Mechanismen der Ausgrenzung ausgesetzt. Das heißt, die Zugänglichkeit der Performance Kunst in Archiven ist einerseits erschwert, weil Künstler*innen aufgrund formaler Aufnahmekriterien (Policies) die Einbindung verwehrt oder zumindest stark reglementiert ist. Andererseits ist auch der recherchierende oder (nach)nutzende Zugang zu den Archiven häufig stark reguliert, sodass bereits archivierte Artefakte schwer zugänglich sind. Hinzu kommt, dass Daten in Sammlungen, Archiven und Datenbanken permanent aktualisiert werden müssen, was den Austausch und die Vernetzung der unterschiedlichen Interessengruppen herausfordert. Daher engagiert sich die Arbeitsgruppe für eine intensivere Vernetzung der Memo-Institutionen, damit die Bedürfnisse und Interessen der Archive wie auch der Künstler*innen, Forscher*innen etc. transparenter werden. Eine weitere Herausforderung ist, dass auf der Basis von vernetzten Datenbanken die Zugänglichkeit zu den greifbaren Informationen langfristige publik und zugänglich gemacht werden müssen. Dafür braucht es Standards, damit überhaupt eine Erschliessung der Artefakte zur Rezeption und Forschung, sowie einer daraus folgenden Historisierung realisiert werden kann.

— Das zentrale Anliegen der Arbeitsgruppe, dass explizit auch jene Ansammlungen von Artefakten von Performance-Festivals in der Schweiz als zentrale Quelle in den Blick genommen werden, die bisher noch kaum zugänglich oder systematisiert sind, ist weiterhin ein Desiderat. Durch die öffentliche Zugänglichkeit im Sinne eines lebendigen Archivs in der Schweiz, in dem Artefakte sowohl handelnd angeeignet werden als auch Handlungen provozieren können, würde der Performance Kunst das nötige Gewicht geben. Ob dieses haptische und digitale (vernetzte Datenbanken) Archiv realisiert werden kann, obwohl das Potential einer vielseitigen und qualitativ hochstehenden Performance-Geschichte in der Schweiz vorhanden ist, bleibt im Moment noch offen. Durch mangelnde finanzielle, institutionelle und personelle Ressourcen wird es vermutlich auch für die kommenden Jahre deshalb ein Desiderat bleiben.

8)

Aus einem internen Papier der Arbeitsgruppe *PANCH Performative Archive*. Im Zusammenhang mit der Produktion einer Broschüre und einer Webseite sind die Ergebnisse und Anliegen für ein gesamtschweizerisches Performance Kunst-Archiv ab Herbst 2019 öffentlich.

// Angaben zur Autorin

Margarit von Büren, (*1960) lebt in Luzern und ist Kulturtheoretikerin und Erwachsenenbildnerin. Sie hat an der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK Theorie der Gestaltung und Kunst studiert und einen MAS Abschluss in Cultural & Gender Studies und Adult and professional Education. Sie war wissenschaftliche Mitarbeiterin im SNF/DoRe Forschungsprojekt *archiv performativ* am Institute for Cultural Studies in the Arts, ZHdK. Seit 2006 forscht sie zur Performance Kunst in der Schweiz und sie ist Mit-Herausgeberin der *Performance Chronik Basel* und der Publikationen *Floating Gaps: Performance Chronik Basel 1968–1986* (2011) und *Aufzeichnen und Erinnern. Performance Chronik Basel 1987–2006* (2016), Diaphanes Verlag Zürich/Berlin. Dazu schreibt sie Texte in Publikationen und hält Referate in der Schweiz und im Ausland zur Performance Kunst. Sie ist Mitglied von *PANCH (Performance Art Network CH)* und arbeitet in Forschungs- und Arbeitsgruppen zur Frage der Archivierung von Performance Kunst und der historischen Aufarbeitung von Performance-Szenen in der Schweiz. Seit 2017 ist sie Mitglied im Vorstand von *Visarte Zentralschweiz*.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



50 JAHRE 1968: DIE VIDEOREIHE *FEMINISTISCHES IMPROVISATORIUM* BLICKT ZURÜCK (SOMMER 2018, VIA BASEL)

Rechtzeitig zum Jubiläumsjahr 1968 und vor dem Hintergrund der engen Vernetzung von performancekünstlerischen und feministischen Aktivitäten in Basel haben Muda Mathis, Sus Zwick und Chris Regn gemeinsam mit anderen Künstler*innen sowie Aktivist*innen 2018 eine Reihe an Veranstaltungen realisiert, deren Dokumentation nun teilweise öffentlich und damit der Forschung und Vermittlung zugänglich ist. Bereits im November 2017 wurde beim *Mind Map · Feminismus in Basel* -Treffen in der VIA¹⁾ eine *Feminismus Map* erstellt (Map/Schrift: Andrea Saemann, Audio/Video: Muda Mathis).²⁾ Sie dokumentiert die Fülle, Gleichzeitigkeit und den Verlauf wichtiger feministischer Ereignisse, wesentlicher Räume, Gruppen und Bewegungen in Basel und verzeichnet diese auf einer Zeitachse.

Im Zentrum der vorliegenden Rezension stehen allerdings die elf Interviews, die im Rahmen des sogenannten *Feministischen Improvisatoriums* vom 14. bis zum 28. August in der VIA realisiert wurden. Hierzu luden Muda Mathis, Sus Zwick, Ruth Marx, Lena Rérat und Chris Regn elf Protagonistinnen und eine genderneutrale Transperson aus Politik, Wissenschaft, Gesellschaft und Kunst ein, entlang einem definierten Fragekatalog Stellung zu ihrer feministischen Sozialisation, Vergangenheit und Gegenwart zu beziehen.

1 Könntest du dich vorstellen?

Gibt es so etwas wie eine feministische Identität? (und wie trägst du sie gegen aussen?)

Wie würdest du dich bezeichnen? (wenn du Farbe bekennen müsstest)?

2 Wie bist du politisiert worden? (- wenn überhaupt)

Wann feministisch aktiv?

Was war dein grösster feministischer Höhenflug deines Lebens?

3 Wo und wie engagierst du dich heute?

Wo siehst du deinen aktivistischen oder/und feministischen Handlungsraum?

Was wären deine kühnsten feministischen Träume/Räume für die nächste Zukunft?

4 Siehst du dich heute als Feministin?

Hast du ein feministisches „Zuhause“ (Umfeld, Gesprächspartnerinnen,

Gruppe, Bewegung, Gemeinschaft, Diskurs, Interessengruppe)

Welche Feminismen (feministischen Strömungen) sind dir fremd?

5 Hat deine Berufswahl / dein Beruf / professionelle Tätigkeit etwas mit deiner feministischen Haltung zu tun?

Gibt es Erfahrungen von Begrenzung in deiner beruflichen Tätigkeit als Frau mit feministischen Anliegen?

6 Feminismus und Beziehung?

Feminismus und Familie, Kinder?

7 Wo und in welchen Momenten war deine Mutter feministisch?

8 Gibt es in deinem feministischen Alltag Austausch zwischen den Generationen?

In welchen feministischen Bereichen fühlst du dich zu wenig informiert?

1)

Im Herbst 1988 als Ateliergemeinschaft gegründet, betreibt und unterhält der Verein VIA heute in der Amerbachstrasse in Basel die technische Infrastruktur (inkl. Ton- und Videostudio) für künstlerische Audio- und Video-Projekte und Produktionen sowie offene Atelierplätze. Zum November-Anlass vgl. <http://www.kasko.ch/2012/index.php?/aktuell/161117--mind-map--feminismus/> (07.03.2020).

2)

Die *Feminismus Map* ist, wie auch die Quelle des *Feministischen Improvisatoriums* online einsehbar unter: https://mediathek.hgk.fhnw.ch/feministisches_impro.php (07.03.2020).

3)

<https://feministbibliobs.tumblr.com/> (07.03.2020)

DEN AUFTAKT BILDETEN AM 15. AUGUST:

LOVIS _____ trans-, gender-, queer- Aktivist*in, arbeitet in der feministischen Bibliothek (fem_bib) in Basel³⁾ und engagiert sich in unterschiedlichen Zusammenhängen für genderneutrale Kommunikation, intersektionale, queer_feministische Anliegen.

// Abbildung 1

Muda Mathis, Sus Zwick und Chris Regn: Fragenkatalog zum Feministischen Improvisatorium (2018)

ELISABETH FREIVOGEL — Rechtsanwältin und Frauenrechtlerin, die sich, u.a. gestützt auf die feministische Rechtstheorie der USA, bis vor den Europäischen Gerichtshof erfolgreich für Lohngleichheit eingesetzt hat.

ANITA FETZ — Politikerin und Unternehmensberaterin, ehem. Nationalrätin und später Ständerätin (POCH, Progressive Organisation Schweiz und später SP), die sich sowohl auf der politischen Ebene wie auch in ihrer beruflichen Laufbahn z.B. mit frauenspezifischen Trainings aber auch in Veränderungsprozessen von Unternehmen für grundlegende Frauenrechte einsetzte.

KATHA BAUR — Soziologin und Literaturwissenschaftlerin, die jetzt am Primarschulhaus Dreirosen an der Breisacherstrasse als Betreuerin arbeitet und sich für einen respektvollen, genderneutralen Umgang bereits in der Primarstufe einsetzt.

AM 20. AUGUST FOLGTEN:

PATRICIA PURTSCHERT — Philosophin, Geschlechterforscherin und Kulturwissenschaftlerin, die als Professorin für Gender Studies das Interdisziplinäre Zentrum für Geschlechterforschung an der Universität Bern co-leitet und u.a. vom post-identitären Liberalismus aus einem postkolonialen Blickwinkel spricht.⁴⁾

LENA RÉRAT — Mitbegründerin des Frauenhauses Basel, der Villa Cassandra (Frauenferien und Bildungszentrum in Damvant (JU), 1986–1993)⁵⁾ sowie des Frauenrats des Kantons Jura, die noch immer als Supervisorin tätig ist.

INGRID RUSTERHOLTZ — Lehrerin, Heilpädagogin und zwischen 1992 und 2005 Gleichstellungsbeauftragte des Kantons Basel-Stadt, die sich auch im Bereich der Schul- und Weiterbildung von Lehrpersonen mit dem Thema Sexismus in der Schule, in der Sprache und als Gewaltbeschäftigte und lange Zeit Co-Präsidentin der Vereinigung für Frauenrechte Basel war.

ANNEMARIE PFISTER — Buchhändlerin, die sich 1974 (bis 2018) selbständig machte und die erste, nach ihr benannte, feministische Buchhandlung in Basel besaß. Mitbegründerin verschiedenster Frauenprojekte.

BEI DER DRITTEN SESSION SPRACHEN:

MARIANNE MATTMÜLLER — Ärztin der Gruppenpraxis Paradies in Binningen (BL), die sich für Frauengesundheit und ganzheitliche Frauenheilkunde einsetzt.

KATHRIN GINGGEN — Gestalterin und Typografin, die als Aktivistin in der LesBiSchwulen Szene unterwegs ist.

LINE BOSER — War unter anderem Geschäftsführerin des Fair

4)

<https://geschichtedergegenwart.ch/its-identity-politics-stupid/> (07.03.2020).

5)

https://l-wiki.ch/images/1/13/201610_Projektflyer_Villa_Kassandra.pdf (07.03.2020).

Trade Ladens Kalebasse der Mission 21, die sich unter anderem für faire Handelsbeziehungen zwischen Süden und Norden einsetzt und sich in ihrem aktiven Berufsleben für eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen von Frauen in der einen Welt einsetzte.

LYSANN KÖNIG — Künstlerin und Aktivistin, die ihr feministisches Handeln als eine Facette neben anderen Formen des Aktivismus begreift.

— Der Rahmen und die Art der Fragen schufen eine Atmosphäre, in welcher die Sprechenden aus einer individuellen Perspektive heraus ganz grundlegende, historische wie auch aktuelle Züge, Errungenschaften und Elemente des Feminismus und seines Wandels thematisierten. Dabei erhielten globale Phänomene eine persönliche Dimension. Aspekte des Trans-, Queer-, Postfeminismus und weiterer, aktueller feministischer Praktiken/Haltungen wurden ebenso angesprochen wie Handlungsfelder, die im Kontext globaler, postkolonialer, de-patriarchaler (Persönlichkeits-)Politiken aktuell werden. Als weiterführende Lektüre bietet sich hierzu auch der ebenfalls aus einer künstlerischen Perspektive entwickelte Reader *Die Schönen Kriegerinnen. Technofeministische Praxis im 21. Jahrhundert* von Cornelia Sollfrank (Hg., transversal texts, August 2018) an, zu dem die Künstlerin Sophie Toupin, Spideralex, Femke Snelting, hvale vale, Christina Grammatikopoulou, Yvonne Volkart und Isabel de Sena einlud, ihre technofeministischen Positionen darzulegen. Dadurch spannte sich ein breites aktuelles Spannungsfeld zwischen Kunst und Aktivismus auf.

— Als eine der mehrfach artikulierten Herausforderungen des aktuellen Feminismus' sahen beim *Feministischen Improvisatorium* gerade die Feministinnen der älteren Generation (des so genannten *second wave feminism*) die wachsende Individualisierung. Diese führe zwar einerseits dazu, dass die unterschiedlichen feministischen Ausprägungen oder Ansichten nicht mehr so dogmatisch (in Lagern) ausgefochten würden, wie noch in den 1970er und 1980er Jahren,⁶⁾ dass sich dadurch aber auch die Gruppeneffekte der Bewegung, die Zusammengehörigkeit verflüchtigten. Es werde schwieriger, Themen und sich selbst in dem diffundierenden Feld zu verorten sowie den Anschluss und Überblick zu bewahren. Auch fehlten zusehends Orte, an denen ein regelmäßiger, auch informeller Austausch stattfinde.

— Deutlich wurde aber auch, wie wichtig es auch oder gerade in einer Situation, in welcher grundlegende Frauenrechte (z.B. Frauenstimmrecht, Eherecht, Mutterschaftsschutz etc.) errungen seien, ist, weiterhin für die Gleichbehandlung einzustehen. Noch

6)

Vgl. hierzu z.B. die Auseinandersetzungen zwischen den Progressiven Frauen Schweiz bzw. später OFRA (Organisation für die Sache der Frau) und der FBB (Frauenbefreiungsbewegung).

immer hapere es an der Umsetzung längst erstrittener Rechte (z.B. Lohngleichheit, Antidiskriminierung etc.) und, wie auch in anderen politischen Feldern, gerieten grundlegende demokratische Prinzipien durch populistische, antidemokratische, autoritäre Politiken erneut zusehends unter Druck.

— Eingebettet in eine ganze Reihe an anderen Veranstaltungen wie z.B. Gesprächsrunden, Lesungen aber auch dem Nagelstudio *Wellness for all gender* oder der *Heilkräuterteestube*, an denen immer wieder auch die Sprechenden in unterschiedlichen Konstellationen teilnahmen, entstand vor Ort sowie im Kasko eine vielfältige Materialsammlung.⁷⁾ Wie wirksam und inspirierend der Rahmen des *Feministischen Improvisatoriums* auf die Teilnehmenden war, mag sich z.B. darin zeigen, dass Katha Baur und Anita Fetz sowie Lysann König und Line Boser die Einladung dazu nutzten, sich die geplanten Fragen wechselseitig zu stellen.

— So könnte man vielleicht abschließend sagen, dass auch wenn die wenigsten Sprecherinnen Künstlerinnen waren und die „Aktualisierung von kritischen Praktiken“, der „Blickwechsel zwischen Konzepten und Rezeptionen der ‘Gründungsjahre’“ sowie die Frage, wie „aktuelle feministische Strategien aus[sehen], die als kritische Praktiken asymmetrische Machtrelationen und fixierende Identitätszuschreibungen überschreiten“, denen die vorliegende Ausgabe von FKW gewidmet ist, im vorliegenden Fall zwar nicht explizit auf die Performancekunst zugeschnitten war, dennoch gerade aus einem kunstinteressierten Blickwinkel heraus interessant erscheint.⁸⁾ Denn einerseits konstituier(t) en die Sprechenden in und durch ihr berufliches oder privates feministisches Engagement genau jenen gesellschaftlichen Kontext, der als Resonanzraum dient, um künstlerische Praktiken zugleich als feministische begreifen zu können. Andererseits spürt man der Quelle, also der Interviewreihe, letztlich doch deutlich den künstlerischen Ursprung an. Mit dem *Feministischen Improvisatorium* könnte man anders herum auch argumentieren, haben die Initiatorinnen und Performancekünstlerinnen Muda Mathis, Sus Zwick und Chris Regn ein Format geschaffen, das sich, wie die Protagonistinnen selbst, sowohl in der Performancekunst als auch im Feminismus verorten lässt.⁹⁾

Feministisches Improvisatorium Online:

https://mediathek.hgk.fhnw.ch/feministisches_impro.php
(07.03.2020)

7)

Zum Programm vgl. <http://www.kasko.ch/2012/index.php?aktuell/1428818-feministisches-improvisatorium/>
(07.03.2020).

8)

Vgl. hierzu den „FKW Call / Heft Nr. 67 / 2019“ zur vorliegenden Ausgabe (Sigrid Adorf, Sabine Gebhardt Fink).

9)

<https://www.neuefrauenbewegung.sozialarchiv.ch/index.php/biografien>
(07.03.2020).

// Angaben zur Autorin

Dr. Tabea Lurk (*1977) hat Kunstwissenschaft und Medientheorie studiert. Seit August 2015 leitet sie die Mediathek der HGK FHNW. Nach ihrem Volontariat am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2004–2006) war sie von 2006–2015 an der Hochschule der Künste Bern im Fachbereich Konservierung und Restaurierung tätig. Unter anderem leitete sie von 2008–2015 das ArtLab als Schnittstelle zwischen Geistes- und Naturwissenschaften und baute 2012 den Weiterbildungsstudiengang Master of Advances Studies (MAS) in Preservation of Digital Art and Cultural Heritage auf. Publikationen (Auswahl): Zus. mit Jürgen Enge: Von der Archivvorstufe zum Archiv: (Forschungs-) Datenmanagement im Kontext von Gestaltung und Kunst. In: Tagungsunterlagen, Prag 2019; zus. mit Pascal Grau et. al.: Archive des Ephemereren. Denken, Praktizieren, Weitermachen, Basel 2019; Ankommen und Zusammenwachsen. In: Langkilde, Kirsten; Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW (Hrsg.) *Imagine (Jahresbericht 2018)*. Basel: Peter Median Verlag, S. 261–270; zus. mit Daniel Brefin et al.: Grenzgang. When Promenadology Meets Library. In: Münster, Sander et al.: *Digital Research and Education in Architectural Heritage (CCIS 817)*. Cham: Springer Verlag 2018, S. 179–195.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



MONA SCHIEREN: AGNES MARTIN. TRANSKULTURELLE ÜBERSETZUNG. ZUR KONSTRUKTION ASIANISTISCHER ÄSTHETIKEN IN DER AMERIKANISCHEN KUNST NACH 1945, MÜNCHEN: VERLAG SILKE SCHREIBER 2016

Agnes Martin (1912–2004) war zeit ihres Lebens und Schaffens eine nicht einfach einzuordnende Künstlerin, weder hinsichtlich ihrer künstlerischen Strategien, ihrer kunstphilosophischen Betrachtungsweisen, noch als Mensch. Das mag mit ein Grund dafür sein, dass die Anerkennung ihres Arbeitens ausgesprochen zögerlich verlief und zudem eine ganze Reihe unterschiedlicher Interpretationsansätze umfasst. Mona Schierens thematisch fokussierte Monographie zu Agnes Martin ergänzt diese Reihe nicht einfach durch die Behauptung einer weiteren Auslegung. Viel mehr, und das ist eine der großen Stärken dieses Buches, ist es ihr darum zu tun, die zahlreichen transkulturellen Verstrickungen in Martins Leben und Werk über kunstwissenschaftliche Kategorien hinweg aufzuspüren und deren je spezifische Bedeutung einzuschätzen. Und unter dem von der Autorin gewählten Zugriff, nämlich nach der „Konstruktion asianistischer Ästhetiken“ insgesamt zu fragen und diese exemplarisch entlang von Agnes Martins Werk und ihrer Rezeption zu zerlegen, ist die Fragestellung auch ausgesprochen aktuell.

— In der zitierten Wendung ist ein zentraler Anspruch dieser Publikation gefasst: Mona Schieren ist es ein großes Anliegen die Komplexität der Konstellation, in der sich Martins Biographie, ihr Schaffen, ein zunehmender transkultureller Austausch und die enge Verschränkung von Kunstproduktion und -rezeption zueinander befinden, nicht in vereinfachende Losungen zu überführen, sondern dafür eine entsprechende kunstwissenschaftliche Erzählweise zu präsentieren. Dieses Ansinnen findet sich denn auch auf zahlreichen Ebenen und in vielen Verästelungen der Argumentation. Allem voran in umfangreichen einleitenden Erläuterungen zum Konzept von Asianismen und den Konsequenzen, die diese konzeptuelle Rahmung etwa für die Lektüre der Künstlerfigur Agnes Martin oder die kritische Rezeption hat. Den Begriff ‘asianistisch’ führt Schieren ein, weil ihm in Absetzung zum gängigeren ‘asiatisch’ ein dekonstruktiver Moment inhärent ist, der auf die diskursive Konstruiertheit kultureller Zuschreibungen verweist. Daran anschließend und mit Verweis auf postkoloniale

(u.a. Said, Faure) und mediologische (Debray) Theorien schlägt die Autorin vor, die kulturellen Verbindungen als Austauschprozesse zu verstehen, deren jeweilige Ablagerung etwa in philosophischen Gedanken, populären Objekten oder künstlerischen Gesten ähnlich einer Übersetzung funktioniert (S. 10–24). Visuellen Trägern (u.a. Filme), kulturellen Praktiken (z.B. Meditation und Tee) und philosophisch-religiösen Schriften kommen dabei aufgrund ihrer weiten Verbreitung besonderes Gewicht zu, wie Schieren entlang ausgewählter Objekte veranschaulicht (S. 54–79).

Ähnlich gründlich wie die Autorin ihr theoretisches Gerüst vorstellt und gegenüber den herkömmlichen Konzeptualisierungen abgrenzt, seziert sie eingangs die bestehende kunstwissenschaftliche Einordnung von Martin mit besonderer Aufmerksamkeit für Momente asianistischer Zuschreibungen, sei dies bezogen auf das Werk, die Lebensweise der Künstlerin oder ihre schriftlichen Verlautbarungen (S. 84–155). Dominieren in den frühen Kritiken ab den späten 1950er Jahren „phänomenologisch-formalistische Interpretationen“ (S. 89) – dies auch bedingt durch die Dominanz des Greenberg’schen Modus von Kritik – und folgen daraus Zuschreibungen zum Kontext des Abstrakten Expressionismus respektive der Minimal Art, so finden sich ab den 1970er Jahren vermehrt Hinweise auf asianistische Bezüge, dies auch genährt durch Äußerungen der Künstlerin selbst und ihren eremitisch anmutenden Lebenswandel in der Wüste von New Mexiko. Diese meist wenig differenzierenden Verweise (u.a. von Dore Ashton, die Agnes’ Werkentwicklung seit den Anfängen kommentiert hat) führten in ihrer Allgemeinheit allerdings eher zu einer Mythisierung von Künstlerin und Werk, als dass dabei konkrete Schnittstellen auf ihre vielschichtigen Verflechtungen hin untersucht worden wären (S. 103). Zur Legendenbildung trägt allerdings auch die Künstlerin selbst bei, etwa mit der von ihr immer wieder erwähnten, in ihre Kindheit zurückreichenden „All-Einheitserfahrung“ (S. 113) oder durch ihre Zurückweisung von benennbaren Referenzen, anstelle derer sie „Inspiration“ als zentralen Treiber ihres künstlerischen Tuns benennt (S. 118/119); Aussagen, die von der Kritik zuweilen als Bestätigung spezifischer Topoi herangezogen wurden. Mit Verweis auf das kunsthistorische Schlüsselwerk *Die Legende vom Künstler* (1934) von Ernst Kris und Otto Kunz, in dem die Autoren für ihre Argumentation bereits auf asianistische Anekdoten zurückgreifen, belegt Schieren, dass die Adaptionen westlich geprägter Narrationen gegenüber Versatzstücken aus anderen kulturellen Sphären sowohl eine lange Tradition hat, als auch unterschiedlichste Erscheinungsformen aufweist (S. 138): „Dabei

ist es interessant, nachzuvollziehen, wie einerseits tradierte westliche Mythen von Künstlerschaft – wie die Topoi von Unabhängigkeit und Einsamkeit als Intuitionsverstärker, Kindheitslegenden als Basis für den Künstler als genialen Schöpfer, ‘Genie und Wahnsinn’ sowie spirituelle Führerschaft – aufgerufen werden und diese sich andererseits durch asiatische Legenden vom Künstler(-dasein) unterstützen lassen“ (S. 139). Derlei argumentative Verläufe sind kennzeichnend für die hier besprochene Publikation und eines ihrer Qualitätsmerkmale: sie führen vor, dass die Darlegung von Austauschprozessen als wissenschaftliches Resultat gewertet werden kann und nicht nach einer eindeutigen Auflösung gesucht werden muss.

— Vor dem Hintergrund dieses umfangreichen und dichten Netzes an „Fremd- und Selbstzuschreibungen“ (S. 87), an vereinfachenden und damit vereindeutigenden kritischen und kunstwissenschaftlichen Auslegungen unternimmt Mona Schieren im zweiten Teil der Publikation eine äußerst referenzreiche Bildanalyse. Ausgangspunkt dafür sind ihr „ästhetische Kategorien“ (S. 157), die als zentrale Merkmale von Martins Bildgestaltung bezeichnet werden könnten und gleich ihrer Abfolge im Produktionsprozess aufgegriffen werden: so folgt auf die für die Effekte auf die Betrachter*innen relevante Behandlung der „Bildgründe“, also Leinwand und Grundierung (S. 156–203), eine Einordnung der „Linie“ (S. 204–261) als grundlegendes künstlerisches Interesse von Martin; daran schließen Überlegungen zum Raster an, das Martin als Bildthema lediglich während zehn Jahren bearbeitet hat, wohingegen es in ihrer Rezeption eine hohe Prominenz genießt (S. 262–319). Abschließend diskutiert Schieren die Funktion und Effekte von den sich wiederholenden, dabei sich entwickelnden visuellen Motiven (S. 320–375). In allen diesen Bereichen unternimmt Schieren ausgesprochen vielfältige und weitgreifende Kontextualisierungen, die eine Situierung zwischen Jackson Pollock und der Kalligraphie ebenso aufgreift (S. 222), wie sie den, von der Künstlerin zu Lebzeiten dezidiert in Abrede gestellten Bezug zur Webkunst ihrer Kollegin Lenore Tawney bzw. der Textilkunst insgesamt (S. 241–252) als wichtige Inspiration darlegt oder das Konzept der Leere mit kosmologischen Ansätzen wie etwa den tantrischen Yantas aber auch der sogenannten ‘sandpaintings’ der indigenen Bevölkerung abgleicht (S. 282–290). Die erwähnten Einbettungen sind eine minime Auswahl einer enorm reichhaltigen Referenzierung, in der Martins Werk an Dichte und erneuter Aktualität gewinnt, die Bezüge aber nicht in jedem Fall zwingend und ergiebig erscheinen und teils etwas zu ausführlich sind. Dies

beispielsweise dann, wenn die Kerbungen, die Martin in einigen ihren Gemälden durch das Einritzen in die aufgetragene Farbe vornimmt in die Tradition von Rembrandt und später auch der russischen Avantgarde gestellt wird, ohne dass daraus ein überzeugendes und notwendiges Argument abgeleitet wird (S. 234–238). Und so ist meines Erachtens auch die Einordnung des Rasters im damals aktuellen Diskurs nicht restlos überzeugend gelungen, bei der diverse Optionen möglicher Bezugnahmen aufgeführt werden, die Aussage aber insgesamt zu sehr im Ungefähren bleibt (S. 262–282). Ein Verdienst dieses Kapitels ist es aber, die für die Kunstgeschichte zentralen Prozesse stilistischer Zuschreibungen einerseits hinsichtlich ihrer formalästhetischen Voreingenommenheit zu dekonstruieren, zugleich aber auf der Wichtigkeit von konzisen Bildanalysen zu beharren und sie entsprechend vorzuführen. So gehören die klar fokussierten Bildbeschreibungen, von denen ausgehend Schieren ihre Fragen jeweils ableitet, zu den ausgesprochen lesenswerten und gut konzipierten Passagen.

— Insgesamt legt Mona Schieren mit ihrer fundierten und selbstreflexiven Analyse zu Agnes Martin nicht nur ein sehr schön gestaltetes Buch mit vielen und für die Argumentation wertvollen Visualisierungen vor. Es ist auch eine durch die präzisen und gewinnbringenden Bildbeschreibungen, die überaus gründlichen Recherchen und originellen Kontextualisierungen eine lohnenswerte Lektüre. Auch erachte ich sie als beispielhaft hinsichtlich der Umsetzung einer transkulturellen Folie, indem diese nicht zur dogmatischen Leitplanke, sondern selbst Gegenstand kritischer Reflexion wird. Leicht getrübt wird das Lesen durch einen mitunter etwas stark den akademischen Gepflogenheiten verpflichteten Modus des Argumentierens: das zeigt sich unter anderem an den jedem Kapitel vorangestellten Erläuterungen zu den darin verfolgten Absichten, was zu ziemlich vielen, leicht ermüdenden Wiederholungen der Selbstverortung führt. So wird immer wieder betont, dass es sich bei Martins Anleihen an asianistische Konzepte nicht um einfache Übernahmen, sondern um komplexe Formen der Übersetzung und des Austauschs handelt, eine überzeugende These, die aber bereits im ausführlichen Einleitungsteil nachhaltig anschaulich gemacht wird. Zusammengenommen führen die kritischen Einwände abschließend zu einer aus meiner Perspektive relevanten, aber die hohe Qualität der Publikation nicht grundlegend angreifenden Frage, ob dieser wichtige und überzeugend argumentierte Blick auf Leben, Werk und Rezeption von Martin nicht einer anderen, als der hier vorliegenden Struktur bedürft hätte; nämlich einer, die nicht ausgehend von formal-materiellen

Kriterien bzw. bestehenden Topoi aus denkt, sondern die die thematisch ausgerichteten Thesen ins Zentrum setzt. Das hätte, so die Annahme, zu einer Verdichtung der Argumentation geführt, die in der jetzigen Anlage in den zahlreichen Unterkapiteln zeitweilen etwas zerfasert.

// Angaben zur Autorin

Rachel Mader ist Kunstwissenschaftlerin; seit September 2012 Leiterin Forschungsschwerpunkt ‚Kunst, Design & Öffentlichkeit‘ an der Hochschule Luzern – Design & Kunst; Sie studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Geschichte an den Universitäten Bern, Basel und Genf. 2009–2014 Projektleitung *Die Organisation zeitgenössischer Kunst. Strukturieren, Produzieren und Erzählen* an der Zürcher Hochschule der Künste (erscheint 2020 bei diaphanes). Sie hatte wissenschaftliche Assistenzen an den Universitäten Bern und Zürich, sowie an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht und publiziert zu Kunst und Politik, Ambivalenz in der Kunst, künstlerischer Selbstorganisation und Kulturpolitik, dem performativen Paradigma als neuer Form künstlerischer Forschung, zur institutionellen Landschaft des Kunstbetriebes und dem Selbstverständnis von Kunsthochschulen.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



RICHTER, ANGELIKA: DAS GESETZ DER SZENE. GENDERKRITIK, PERFORMANCE ART UND ZWEITE ÖFFENTLICHKEIT IN DER SPÄTEN DDR, BIELEFELD: TRANSCRIPT VERLAG 2019

Knapp ein Fünftel betrug der Anteil weiblicher Kunstschafter in der Ausstellung *Point of No Return. Wende und Umbruch in der ostdeutschen Kunst* (Museum der Bildenden Künste Leipzig) und 3 zu 10 stellte sich das Verhältnis von weiblicher zu männlicher Beteiligung in der Ausstellung *Utopie und Untergang. Kunst in der DDR* (Kunstpalastr, Düsseldorf) dar. Waren Künstlerinnen in der DDR weniger kreativ, sind ihre Werke heute nicht mehr sehenswert? Oder deuten die Zahlen auf die bekannte Problematik der Verdrängung und Auslöschung von Künstlerinnen aus der Kunstgeschichtsschreibung? Bleibt das Problem auch im Jahr 2020 ungelöst, gegen das die feministische Kunstgeschichte seit Jahrzehnten ankämpft? Wie lässt sich, fast 50 Jahre nach Nochlins wegweisendem Essay, methodisch und analytisch gegensteuern?

— Die Kunsthistorikerin Angelika Richter hat sich in ihrer Studie *Das Gesetz der Szene. Genderkritik, Performance Art und zweite Öffentlichkeit in der späten DDR* dieser Aufgabe angenommen. Den Ausschluss von Künstlerinnen bindet sie dabei argumentativ zurück an die Genderblindheit innerhalb der Forschung zur DDR-Kunst: „Die Kunst der ersten und zweiten Öffentlichkeit wird bis heute als männlich kanonisiert – mit wenigen Protagonistinnen als Ausnahmerecheinungen. Das in unmittelbarem Zusammenhang mit der mangelnden Rezeption von Künstlerinnen zu sehende Fehlen einer grundlegenden Auseinandersetzung mit Geschlechterthemen und feministischen Fragestellungen innerhalb dieser Forschungs- und Ausstellungsprojekte hat zu einer Schiefelage geführt...“ (S. 15). Aus einer explizit feministischen Forschungsperspektive heraus unternimmt es die vorliegende, grundlegende Arbeit, dieser Schiefelage entgegenzuwirken. Die Autorin konzentriert sich auf fünf Künstlerinnen (Cornelia Schleime, Gabriele Stötzer (ehem. Krachold), Heike Stephan, Karla Woisnitza und Yana Milev (Jana Milev)) und untersucht deren handlungs- und körperbasierte Arbeiten, die in den 1970er und 1980er Jahren in der DDR entstanden sind. Richter setzt ihre Analysen in das Spannungsverhältnis von „Doktrin des sozialistischen Realismus“ einerseits und der Infragestellung der „traditionellen Rollenvorstellungen“ und „Repräsentationen von Geschlechternormativen“ (S. 14) andererseits. Die Arbeiten

sollen demnach sowohl in einem kunstpolitischen als auch geschlechterspezifischen Kontext verhandelt werden. So werden die Künstlerinnen nicht nur sichtbar(er) gemacht, sondern es rücken die „Zusammenhänge [zwischen] künstlerischer Produktion, dem Verhältnis von Kunst und Leben sowie Weiblichkeitsentwürfen in der Kunst“ (S. 15) in den Blick.

— Die vorliegende Studie widmet sich erstmalig der Analyse von Positionen und kritischen Positionierungen ausgewählter Künstlerinnen, die im Feld der sogenannten zweiten Öffentlichkeit der späten DDR agierten. Unter Rückbezug auf Katalin Cseh-Varga versteht die Autorin unter diesem Begriff neben den „systemoppositionellen Bewegungen und Gruppierungen die nonkonformen künstlerischen Szenen der DDR [...], die sich bedingt durch staatliche Repressionen und kulturpolitische Restriktionen in einer anderen, einer zweiten Öffentlichkeit entwickelten“ (S. 11–12).

— Essenziell für die Auseinandersetzung mit Genderkritik in ehemals sozialistischen Staaten sind Ausführungen zur theoretischen Neubestimmung des Feminismus-Begriffes, der in seiner jetzigen, westlichen Prägung, so Richters Argumentation, nur bedingt geeignet ist für die Charakterisierung und Bewertung von künstlerischen Positionen aus dieser Region (S. 22). Richter bezieht sich hier auf Forschungen aus Ostmitteleuropa, die den westlichen Feminismusbegriff als normatives Modell infrage stellen und ähnlich der postkolonialen Kritik argumentieren. Sie formuliert: „Verschiedene Formen des politischen und kulturellen Feminismus des ‚Westens‘ verstehe ich nicht als normatives Modell. Zugleich distanzieren sich meine Untersuchungen von Kennzeichnungen feministischer Bestrebungen in Osteuropa als ‚pro-‘, ‚proto-‘ oder ‚latent feminism‘, die eine ‚natürliche‘ und unhinterfragbare Existenz westlicher Narrative stillschweigend voraussetzen und ihr östlich geprägte – und zudem als lückenhaft und unvollkommen bewertete – Diskurse unterordnen“ (S. 22–23). Diesem Defizit-Denken, das den Gender-Diskurs in Ostmitteleuropa geprägt hat, setzt sie einen selbstbewussten und positivistischen Ansatz gegenüber, wonach künstlerischer Feminismus stets in Rückbindung an lokale und nationale Zusammenhänge analysiert werden sollte (S. 23). Dementsprechend lautet die Hypothese der Arbeit, „dass es künstlerische Artikulationen gab, die – bewusst oder unbewusst – Geschlechterthematiken angesprochen haben und feministisch ausgerichtet waren beziehungsweise aus einer feministischen und geschlechterkritischen Perspektive gelesen werden können“ (S. 17).

— Die Studie ist in drei große Kapitel untergliedert, die den

breit angelegten kontextuellen Rahmen von sozio-ökonomischen und kulturellen Bedingungen und Lebensrealitäten, von visueller Repräsentation und schließlich von Handlungsstrategien ausgewählter Protagonistinnen am Beispiel der körperbasierten Arbeiten widerspiegeln.

— Zunächst widmet sich die Autorin unter dem Titel *Sozialismus und Geschlecht* der ostdeutschen Frauenpolitik, wobei sowohl die politischen Rahmenbedingungen der staatlich verordneten Emanzipation in den Blick rücken als auch das *Berufsbild Künstlerin*. Ein großes Verdienst der Arbeit von Richter ist es, die feministische Theoriebildung im akademischen Diskurs der DDR und ihre Verdrängung nach 1989 darzulegen. Des Weiteren untersucht die Autorin die Geschlechterbeziehungen in der zweiten Öffentlichkeit, wobei sie neben dem Aufzeigen der Netzwerkstrukturen den *Mythos der Bohème* mit den *Eigeninitiativen der Künstlerinnen* konfrontiert. In diesem Kapitel breitet Richter ihr Material zur Neubestimmung des Feminismus-Begriffes aus.

— In ihrem zweiten Kapitel, *Kunst und Geschlecht*, zeichnet Richter Repräsentationsformen von Weiblichkeit in der Kunst der DDR nach. Die Autorin konstatiert eine Dynamik, die beginnend mit einer scheinbar unhinterfragten visuellen Umsetzung der sozialistischen Doktrin in eine heroisierende Bildsprache in den 1950er Jahren überleitet zu einer deutlichen Fokussierung auf an der Lebenswelt der Frauen orientierte Bildthemen (kritische Auseinandersetzung mit Arbeits- und Lebensbedingungen von Frauen) der 1960er und 1970er Jahre und schließlich in der Auseinandersetzung mit subjektiven und körperbasierten Arbeiten der 1980er Jahre mündet. Die Autorin nimmt hierbei Artefakte der sogenannten ersten als auch zweiten Öffentlichkeit in den Blick und diskutiert neben Gemälden fotografische und filmische Arbeiten sowie Performance Art. Ihr repräsentationskritischer Ansatz fokussiert hierbei den aktiven, wirklichkeits- und wissensgenierenden Anteil der untersuchten Kunstwerke (S. 132).

— Im dritten Kapitel, *Geschlecht anders zeigen*, setzt sich Richter mit ihrem eigentlichen Untersuchungsgegenstand auseinander. In monografisch angelegten Einzelanalysen zu ausgewählten Arbeiten der fünf Künstlerinnen arbeitet die Autorin unterschiedliche Aspekte einer jeweils kritischen Positionierung zu normativen Geschlechterverhältnissen heraus. Richter fächert erneut ein Spektrum auf, das Aspekte des ‚Anderen‘ (Woisnitzer), queere Ansätze (Stötzer) oder politische Auseinandersetzungen (Schleime, Milev) in den Blick nimmt. Dabei stellt die Autorin die Prozesshaftigkeit und Subjektivität, die sie vor allem in der

körper- und zeitbasierten Kunst verankert, in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen (S. 195).

—— Nachdenklich macht der monografisch angelegte Aufbau des dritten Kapitels. Hierin birgt die Gefahr der Vereinzelung und dadurch der Herstellung von vermeintlichen Sonderstellungen. Dabei zeigen die einzelnen Analysen, dass es sich bei den untersuchten Künstlerinnen keineswegs (nur) um Einzelgängerinnen gehandelt hatte, sondern dass sie Netzwerke und Freundschaften ausbildeten. Dies wird am Beispiel von Gabriele Stötzer deutlich. Neben der benannten engen Freundschaft zu Heike Stephan (S. 263) wird sie als Initiatorin der einzigen Künstlerinnen-Gruppe der DDR vorgestellt (*Erfurter Künstlerinnengruppe*, S. 130–137), ohne dass diese Aktivität in die Analyse ihrer Arbeiten (S. 223–261) argumentativ eingebunden ist. „Solidarisierung“ und „Bündnispraktiken“ (S. 376) rücken leider kaum in den Blick, wären aber besonders spannend gewesen. Die monografisch angelegten Kapitel verbleiben auf der Ebene der Repräsentationskritik. Dadurch tritt die Autorin hinter ihr selbst abgestecktes Feld und damit hinter ihren eigenen Anspruch zurück, die „Infrastruktur sowie weitgehend selbstbestimmte Lebens- und Freiräume“ (S. 12) der Künstlerinnen in den Blick zu nehmen. Ein synthetisierendes Kapitel, in dem genau diese Netzwerkstruktur und die Handlungsstrategien der Künstlerinnen sichtbar gemacht worden wären, hätte das Potenzial der Arbeiten und die in ihnen angelegte Kritik gerade auch in Bezug auf die sozialen Strukturen und Lebensrealitäten noch deutlicher hervortreten lassen. Die biografischen Überschneidungen innerhalb der Werk- und Künstlerinnenanalysen wären somit in ihrem Netzwerkcharakter betont worden.

—— Ebenfalls wünschenswert wäre eine Rückbindung der Einzelanalysen an das breit ausgelegte Material aus den ersten beiden Kapiteln, das dadurch neben dem informativen Charakter auch analytisches Potenzial erhalten hätte und methodisch rückgebunden worden wäre an die Einordnung der künstlerischen Arbeiten. So wird beispielsweise nicht klar, welchen Stellenwert der akademische Diskurs für die künstlerische Praxis der untersuchten Künstlerinnen – und umgekehrt – hatte. Was bedeutet ein gegenseitiges Verschweigen oder eine gegenseitige Unkenntnis in Hinblick auf die eingangs aufgeworfene Neubestimmung des Feminismus-Begriffes in der DDR? In welchem Verhältnis stehen die im dritten Kapitel analysierten körper- und handlungsbasierten Arbeiten zu dem Spektrum visueller Produktion, das im zweiten Kapitel aufgefächert worden ist? Und grundsätzlich: Welche Relevanz hatten die Künstlerinnen und ihre Praktiken

für die Etablierung und Ausformulierung der Geschlechterverhältnisse der zweiten Öffentlichkeit, wie sie im ersten Kapitel thematisiert worden sind?

— Trotz dieser offenen Fragen ist die Publikation eine sehr lesenswerte und wichtige Studie, nicht zuletzt aufgrund der gut recherchierten und anschaulich zusammengestellten Quellen, die (oft) erstmals publiziert worden sind. Die Autorin breitet ihr umfassendes Material sehr anschaulich und kenntnisreich aus, wodurch das Buch als ein grundlegendes Nachschlagewerk für weiterführende Studien zur Kunst in der DDR wird. Die Autorin, als ausgewiesene Spezialistin auf dem Feld der Künstlerinnenforschung in der DDR, zeichnet sich durch eine Expertise und Sensibilität dem Thema gegenüber aus, die vor Kurzschlüssen warnt und sich für eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den künstlerischen Positionen im Zusammenspiel mit den strukturellen und lebensrealen Umständen der DDR ausspricht. Es bleibt zu hoffen, dass ihr kritischer, feministischer Ansatz weitere Wissenschaftlerinnen ermuntert, einige der ausgelegten Fäden aufzunehmen und damit gegen das Verschwinden von Künstlerinnen ebenso selbstbewusst anzugehen, wie es die vorliegende Studie getan hat.

Angaben zur Autorin

Constance Krüger M.A. studierte Kunstgeschichte und Gender Studies an der Humboldt-Universität zu Berlin und der Jagiellonen Universität Krakau. Derzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte Osteuropas am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin tätig. Ihr Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit *Feministischen Konzeptionen von Künstlerinnen der Volksrepublik Polen in den 1970er Jahren*. Sie ist Teil des von der Getty Foundation im Rahmen der *Connecting Art Histories Initiative* geförderten Forschungsprojektes *Gender Politics and the Art of European Socialist States* (2019–2020).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>



(UN)DOING CURATORSHIP, ODER: KURATORIN WERDEN ÜBER KATJA MOLIS' KURATORISCHE SUBJEKTE. PRAKTIKEN DER SUBJEKTIVIERUNG IN DER AUS- UND WEITERBILDUNG IM KUNST- BETRIEB, BIELEFELD TRANSCRIPT 2019

Mit seinen 486 Seiten, seinem Gewicht von 834 Gramm und seinen nicht grade handlichen Maßen von 15,7 × 3,5 × 24,1 cm scheint es auf den ersten Blick so, als wolle Katja Molis' Band *Kuratorische Subjekte* es mit jenen Ausstellungskatalogen aufnehmen, die als *Coffee-Table-Books* Biennale- und Celebrity-Kurator*innen als Foren ihrer Subjektivität dienen. Doch geht es der Kunst- und Medienwissenschaftlerin in ihrer zwar detailreichen, aber im Verhältnis zum Pathos vieler kuratorischer Manifeste angenehm unpräzisen Dissertationsschrift nicht um Kataloge als Marksteine kuratorischer Beredsamkeit und Belesenheit, sondern um ein Phänomen, das – wie die häufig in Form von umfangreichen Readern daher kommenden Ausstellungsbegleitbücher – als ein Symptom der zunehmenden Konsolidierung, Institutionalisierung und Akademisierung des Kuratorischen verstanden werden kann: kuratorische Aus- und Weiterbildungsprogramme in Deutschland.

— Während Kataloge von Großausstellungen in der Regel etablierten Playern des Feldes dazu dienen, ihre kuratorische Programmatik diskursiv zu unterfüttern und damit ihre auktoriale Position auch verbal zu beglaubigen, beschäftigt sich Molis in ihrer 2019 bei transcript erschienenen Studie aus subjekt- und praxistheoretischer Perspektive mit der Frage, wie Kurator*innen Kurator*innen werden. Präziser gesagt, fragt die Autorin in ihrer zwischen Kunstwissenschaft und Kulturosoziologie angesiedelten Arbeit, wie die sich in Deutschland seit ca. 2008/9 entwickelnden kuratorischen Aus- und Weiterbildungsprogramme zur Reproduktion und Transformation von kuratorischen Subjektformen beitragen und inwiefern dies zur (De-)Professionalisierung der kuratorischen Praxis im allgemeinen, sowie derjenigen der Teilnehmenden im Besonderen ins Verhältnis zu setzen ist.

— Methodologisch verbindet Molis praxistheoretische Positionen (insbesondere die von Andreas Reckwitz) und subjekttheoretische Perspektiven (insbesondere die von Michel Foucault) um „KuratorIn“ als Subjektform zu fassen, die durch (selbst-) reflexive Praktiken der Subjektivierung konstituiert wird, wobei John Deweys *Inquiry*-Ansatz ihr zentrales Tool für die Auswertung

ihrer empirischen Erhebungen ist. Diese basieren primär auf qualitativen Interviews mit Teilnehmenden eines kuratorischen Masterstudiengangs, eines Weiterbildungslehrgangs und eines Residenzprogrammes sowie ihren eigenen teilnehmenden Beobachtungen in den drei kuratorischen Ausbildungsprogrammen. Letztere werden anonymisiert dargestellt, so dass Rückschlüsse darüber, um welche Programme es sich handelt – wenn überhaupt – nur Kenner*innen des Feldes und lediglich indirekt über Identifizierung bestimmter diskutierter Eigenheiten möglich sind.

—— Grundsätzlich zeichnet sich die Studie durch eine große Sachlichkeit im Ton aus, bei der dennoch zwischen den Zeilen eine zarte Sympathie oder gar Solidarisierung mit den beforschten Subjekten durchscheint. Dies fällt insofern positiv auf, als es sich hierbei mehrheitlich um junge Frauen handelt, eine demografische Gruppe, die gerade auch im Kunstfeld immer wieder Delegitimierungstendenzen ausgesetzt ist. Wie die Autorin selbst wiederholt kritisch anmerkt, kommt es vor, dass man ihnen aufgrund ihrer Teilnahme an den von ihr beforschten Ausbildungsprogrammen generalisiert „Fügsamkeit“ unterstellt (S. 174, 181, 416), ein Verhaltensskript, das im Kontrast zur populären männlich kodierten Vorstellung vom Kurator als autonomen Autor, Macher und *Self-made man* steht (vgl. z.B. Buurman 2017: <https://esse.ca/en/home-economics-curating-labour-love> (02.03.2020)).

—— Angesichts solcher durchaus geschlechterhierarchisch verstärkter Vorurteile ist eines der wichtigsten Ergebnisse des in drei Fallstudien unterteilten zweiten Teils der Studie sicherlich, dass trotz ihrer Unterschiede keines der untersuchten Angebote explizit auf die Produktion fügsamer Kurator*innen-Subjekte abzielen scheint. Vielmehr entkräftet die Untersuchung die weit verbreitete Befürchtung, eine Institutionalisierung und Professionalisierung der Ausbildung würde die Kreativität kuratorischer Subjekte einhegen und rationalisierten Rastern unterwerfen (vgl. S. 171, 174f., 181, 408f.). Molis' Auswertungen weisen vielmehr darauf hin, dass statt der Vermittlung eines verbindlichen Kanons an Wissen und der Einübung vorgegebener Verhaltensweisen, die Programmatiken der untersuchten Programme durch die Förderung einer – mal eher theoretisch-wissenschaftlich, mal eher praktisch-projektorientiert flankierten – selbst-reflexiven Selbstsubjektivierung geprägt zu sein scheinen.

—— Die Autorin differenziert drei Tendenzen der Professionalisierung (S. 408–413), die sie jeweils mit einem der unterschiedlichen Programme in Verbindung bringt: „Akademisierung und (Selbst-)Kritik“ sieht sie primär im Masterstudiengang

gegeben, „Standardisierung und Ökonomisierung“ sieht sie primär als Merkmale der Weiterbildung und „Ethische Standards im Umgang mit der KünstlerIn“ findet sie am ehesten in der Residenz vermittelt. Die alle Programme verbindende Gemeinsamkeit der selbstreflexiven Problematisierung einer genie-ästhetischen Subjektform à la *Kurator als Künstler* sieht Molis jedoch nicht nur als eine potentiell widerständige Praxis, die etwa Beatrice von Bismarcks Vorstellung einer Dynamisierung von Rollen und Subjektpositionen oder Oliver Marcharts Aufforderungen zur kollaborativen Gegen-Subjektivierung nachkommt (S. 20–22). Sie argumentiert, dass gerade der Imperativ kritisch und selbstreflexiv zu sein, der neoliberalen Anrufung der Flexibilisierung des *Unternehmerischen Selbst* (2007) folge, der man laut Ulrich Bröckling – den die Autorin in diesem Zusammenhang wiederholt zitiert (S. 134/142/429) – nicht entkommen, sondern immer nur taktisch begegnen könne.

— In ihrer Auseinandersetzung mit den im ersten Teil der Arbeit zusammenfassend dargestellten kuratorischen Diskursen, die allerdings von der Autorin tendenziell entdifferenzierend als „der kuratorische Diskurs“ (z.B. S. 129) bezeichnet werden, weist Molis darauf hin, dass es gerade angesichts der Norm von Kritik und der Habitualisierung von Selbstreflexivität im kuratorischen Feld schwierig sei, zwischen kritischen und affirmativen Praktiken zu unterscheiden, was im Feld selbst wiederum – etwa mit Irit Rogoffs Konzept der *Kritikalität* – selbstverständlich auch selbstkritisch reflektiert werde (S. 126–128). Und weil dieses Spiegelkabinett unendlicher Reflexionen das Problem zwar seziiert und verkompliziert, letztlich aber dabei auch multipliziert und wiederholt, kommt Molis am Ende ihrer Studie auf die Frage zurück,

„welche Konsequenzen es hat, wenn sich Frauen in Programmen wie dem Masterstudiengang von der Selbstbezeichnung „KuratorIn“ distanzieren und eine kritische selbstreflexive Haltung gegenüber „Autorschaft“ entwickeln, wenn gleichzeitig Männer in leitenden Positionen im Kunstbetrieb das „Autoren-Modell“ hochhalten und sich darüber als Kuratoren einen Namen machen. Über eine selbstkritische Haltung und Praxis wird dann nicht nur der „Genie-Kurator“ dekonstruiert, sondern es könnte vielmehr auch dazu führen, dass Frauen im kuratorischen Bereich weniger sichtbar bleiben und seltener in machtvollen Positionen gelangen.“ (S. 417)

— Da dieses Risiko der Selbstdiskriminierung qua kritischen Unterlaufens erfolgsversprechender dominanter Muster des Selbst-Brandings tatsächlich besteht, ist dies ein wichtiger Einwand. Mitunter entsteht jedoch der Eindruck, dass die Verknüpfung der Frage nach „Subjektformen“ und „kuratorischen Subjekten“ mit der Frage nach dem Beruf „KuratorIn“ trotz ihrer praxis- und subjektivierungstheoretischen Rahmung dazu tendiert „KuratorIn Werden“ als Ziel der Programme und „KuratorIn Sein“ als ihr Ergebnis zu setzen. So werden die Programme gewissermaßen auf die Ausbildung einer wie auch immer bestimmten beruflichen Identität enggeführt, statt sie als dezidiert post- oder transdisziplinäre Qualifikationsangebote zu verstehen, die – zumindest in dem untersuchten Masterstudiengang – auf die reflektierte Ausübung kuratorischer Praktiken jenseits der Fixierung auf eine kuratorische Berufs-Identität vorbereiten sollen.

— Wie die Autorin schließlich selbst anmerkt, werden in letzter Zeit Großausstellungen häufig von Künstlern (sic) kuratiert (S. 419/429), was – neben ihrer Frage „wie [die Subjektform KuratorIn] sich überhaupt von anderen Subjektformen abgrenzen lässt“ (S. 430, vgl. S. 423) – ein Hinweis darauf ist, dass eine kuratorische Praxis unabhängig von der beruflichen oder professionellen Identität der Kuratierenden ausgeübt werden kann. Molis schreibt ebenda: „Relevant für eine Zuordnung scheint vor allem die Teilnahme an der Praktik „Kuratieren“ zu sein.“ (S. 430) Und so stellt sie zwar alternative Selbstbeschreibungen fest, sieht jedoch „keine Hinweise darauf, dass sich in kuratorischen Programmen eine spezifische Subjektform ‚Kuratorin‘ herausbildet“ (S. 416f.), obwohl – so möchte man ergänzen – eine solche feminisierende Rekodierung kuratorischer Autor*innenschaft im Sinne eines „strategischen Essentialismus“ (Spivak) oder „feminist curatings“ (vgl. z.B. Elke Krasny, Lara Perry und Dorothee Richter: <https://www.on-curating.org/issue-29.html#.XlzGZS1oTOR> (02.03.2020)) ja durchaus denkbar wäre.

— Wenn man die Subjektivierung der Kurator*in nun, z.B. in Anlehnung an die geschlechter-dekonstruierenden Ansätze Judith Butlers, performativitätstheoretisch als *doing curatorship* versteht, könnte man die von Molis geschilderte Tendenz der „Ablehnung der Identifikation als ‚KuratorIn‘“ – sie spricht auch von einer „grundlegenden Infragestellung der Subjektform“ sowie dem „Ablehnen der Selbstbezeichnung“, die sie auf die „Ambivalenz der Subjektform“ und eine „im kuratorkritischen Diskurs geforderte Selbstreflexion“ zurückführt (S. 405f.) – nicht nur identitätspolitisch als die Negation einer bestimmten Subjektform und ihre performative

Ersetzung durch eine oder mehrere alternative Normen lesen, sondern auch als eine Verschiebung der theoretischen Perspektive: vom kuratorischen Subjekt und der iterativen Konstruktion seiner beruflichen Identität auf die Tätigkeit des Kuratierens und seine relationalen Positionierungen im Feld (Beatrice von Bismarcks Arbeiten zum „kuratorischen Handeln“ und zu „kuratorischer Relationalität“ wären ein Beispiel hierfür).

— Der hier rezensierte Band erinnert einen daran, dass ein solches *undoing curatorship*, welches idealerweise auch im emanzipatorischen Sinne eine Desidentifikation vom eigenen professionalisierten Handeln und eine Befreiung aus normativen Rollenzuschreibungen und Berufs-Kodizes ermöglicht, in der Praxis von Subjektivierungseffekten durchkreuzt wird, die emanzipatorischen Anliegen – etwa durch soziale Sanktionierung und Einhegung auf Basis von Gender Stereotypen (vgl. Nora Sternfelds Anmerkungen zum Verhältnis von Kunstvermittlung und Kuratorischem) – zuwiderlaufen können. Und zwar – so möchte ich vor dem Hintergrund meiner eigenen Forschung hinzufügen – gerade weil hier Dispositionen aufeinandertreffen, die nicht nur geschlechtlich, sondern auch sozioökonomisch bedingt und bedingend sind und mithin auch auf ihre Einbindung in soziale Re/produktionsverhältnisse untersucht werden müssen (vgl. hierzu meine seit 2015 kontinuierlich veröffentlichten Aufsätze zu kuratorischer Arbeit im Kontext vergeschlechtlichter Ökonomien).

— Während Molis *race* kurz erwähnt, *gender* ausführlich reflektiert und die Ambivalenzen des Strebens nach autonomem Allrounderintums benennt (S. 417), trifft sie jenseits einer generellen Warnung vor Prekarisierung, geschlechterspezifischen *pay-* und *power gaps* (ebd.) und den zum Teil hohen Kosten von Ausbildungsprogrammen (S. 418) leider kaum Aussagen über die sozioökonomischen Hintergründe der Teilnehmenden. Dies lässt über eine längerfristig angelegte „Verbleibstudie“ (ebd.) zum Einfluss der Programmteilnahme auf die zukünftige Biografie von Absolvent*innen hinaus auch eine Erhebung ihrer Herkunftsmilieus wünschenswert erscheinen. Wenngleich man sich angesichts der redundanzanfälligen epischen Breite teilweise eine stärkere theoretische Stringenz und argumentative Fokussierung gewünscht hätte, liefert Katja Molis’ Studie – insbesondere durch ihre empirische Unterfütterung der in zahlreichen Publikationen bereits vorliegenden kuratorischen Diskurse – wertvolle Impulse zur weiteren Erforschung der Subjektivierung von Kurator*innen und der dort auftretenden Spannungen zwischen *Doing & Undoing Curatorship*.

// Angaben zur Autorin

Nanne Buurman ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für documenta- und Ausstellungsstudien im Fachbereich Kunstwissenschaft der Kunsthochschule Kassel. Nach dem Studium der Kunst- und Kulturwissenschaften in Leipzig war sie Promotionsstipendiatin der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Internationalen Graduiertenkolleg *InterArt* an der Freien Universität Berlin, Gastwissenschaftlerin am Goldsmiths College in London sowie Lehrbeauftragte an den Universitäten Leipzig, Hildesheim und der HfK Bremen. Buurman forscht und publiziert zu kuratorischen Praktiken, Gender, Arbeit und Globalisierung im Feld der zeitgenössischen Kunst. Sie ist Mitherausgeberin der Bände *documenta. Curating the History of the Present* (2017, mit Dorothee Richter), *Situating Global Art. Temporalities – Topologies – Trajectories* (2018, mit Sarah Dornhof, Birgit Hopfener, Barbara Lutz) sowie Gründungsredakteurin der Webplattform *documenta studien* (seit 2018, mit Nora Sternfeld, Carina Herring, Ina Wudtke).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

