

Angelika Wischermann

Muss das sein?

„Interpretation ist ein Zwang zur Sprache, und diesen Zustand versuche ich außer Kraft zu setzen. Diese Art von Sprachlosigkeit ist gesund glaube ich. Aber zugleich empfinden wir vor diesem sprachlosen Zustand Angst.“ (William Forsythe)

Diplom WS 2012/13
Universität für angewandte Kunst Wien
Bildhauerei und Multimedia
Betreuer: Martin Walde

Der Anfang

Zunächst gebe ich eine Kurzbeschreibung meines Diplomprojekts. Dadurch können die Leser in den folgenden Kapiteln - die sich auf schon bestehende Arbeiten beziehen – die dort dargestellten Gedanken und Schlüsse mit meinem Diplomprojekt in Beziehung setzen.

Es folgt ein Kapitel darüber, welche Themen und Motive in meinen Arbeiten stetig wiederkehren. Die Hauptthemen sind aufgezeigt und es ist erklärt, warum sie für mich relevant und spannend sind. Zum besseren Verständnis habe ich Arbeitsbeispiele und Bildnachweise eingefügt. (Die Videos zu den jeweiligen Arbeiten finden Sie unter: www.angelikawischermann.de)

Das Kapitel über Live-Performance und Video-Performance – die zwei Hauptfelder meiner künstlerischen Tätigkeit – grenzt die beiden Begriffe ein und ab. Über die lange Beschäftigung mit Performances, bin ich zu dem Schluss gekommen, dass eine genauere Kategorisierung durchaus vonnöten ist.

Die Inszenierung ist ein sehr kurzes Kapitel. Habe ich eine Idee, ist sie bereits als sehr klares Bild in meinem Kopf vorhanden. Ich suche dann einen Ort, der diesem gedanklichen Bild möglichst stark entspricht.

Bei *der lange Weg* schreibe ich abermals über mein Diplomvorhaben. Mit all den vorhergegangenen Kapiteln ist nachvollziehbar, wie mein künstlerischen Weg zu diesem Diplomprojekt geführt hat.

Am Schluss schreibe ich darüber welche Gedanken und Themen mich in meiner Kunst beschäftigen und begleiten.

Das Projekt

Bei der Performance „Muss das sein?“ laufen 3-5 Menschen in einem leeren weißen Raum kontinuierlich gegen die Wände. Stoßen die Performer gegen eine Wand, so prallen sie von ihr ab, laufen weiter und prallen wieder gegen die Wand.

Die Betrachter können den Raum durch eine Tür betreten und befinden sich somit inmitten der Performance.

Das thematische Feld

Im folgenden Teil möchte ich versuchen, dass thematische Feld meiner Arbeiten einzugrenzen und Hauptthemen meiner Beschäftigung herauszuarbeiten. Bei den von mir eingeführten Begrifflichkeiten wird klar werden, dass sie sich schwer voneinander trennen lassen. Sie überschneiden sich und gehen ineinander über.

Eines der Themen, welches immer wieder bei mir auftaucht, ist der *Bezug zwischen Körper und Material*. Einerseits wird das Material durch den Körper und seine Bewegung verändert, andererseits verändern sich sowohl die Körperhaltung als auch die Bewegungsabläufe des Körpers, wenn er mit bestimmten Materialien oder Objekten in Verbindung gesetzt wird.

Beispiel dafür wie der Körper das Material verändert, ist meine Arbeit „Vom Verschwinden“ {Abb.1}. In dieser Performance ziehe ich einen Porenbetonstein solange hinter mir her, bis er fast gänzlich verschwunden ist. Der Körper und insbesondere seine Bewegung unterwerfen den Stein einer stetigen Veränderung. Der Porenbetonstein wird in der Arbeit in ein neues Material transformiert; in eine weiße Spur, die dort zurückbleibt, wo der Stein entlanggezogen wurde. Zugleich verändert der an einer Schnur hinter mir hergezogene Stein meine Körperhaltung. Durch sein Gewicht neigt sich mein Körper beim Ziehen nach vorne und meine Bewegung wird verlangsamt.

In den Arbeiten „Haltungsübung“ {Abb.2} und „II“ {Abb. 3} hingegen verändern die mit dem Körper in Bezug gesetzten Objekte dessen Haltung und Fortbewegungsmöglichkeit. Bei der Performance „Haltungsübung“ transportiere ich fünf Bücher durch die Düsseldorfer Innenstadt, indem ich sie auf meinem Hinterkopf balanciere. Dadurch ist nur eine gebeugte Haltung, bei der der Blick auf den Boden gerichtet ist, möglich. Bei der Videoperformance „II“ habe ich Steine mit Schnüren an den Gliedmaßen meines Körpers befestigt. Dadurch verlagert sich meine Gesamthaltung diagonal nach vorne. Eine Haltung, die ohne das Gegengewicht der Steine unmöglich wäre und die das Vorankommen extrem erschwert.

In einigen Fällen verändern Körper und Material sich nicht nur wechselseitig, sondern sie verändern zudem den sie umgebenden Raum. So wird in der Videoarbeit „n(n-1)/2“ {Abb. 4} ein Netz aus Schnüren zwischen den Bäumen eines Waldstücks gespannt. Die gespannten Schnüre, die zu einem immer dichteren Netz verwoben werden, je mehr Bäume des Umraums in die Installation mit eingebunden sind, eröffnen einen neuen Raum. Einen Raum der nur unter Schwierigkeiten durchquert werden kann, da die Schnüre ein Hindernis darstellen, das auf dem Weg zum nächsten Baum überwunden werden muss. Die Person, welche die Bäume miteinander verbindet, muss über und unter die Schnüre steigen, um weitere Bäume in die Installation einzubinden.

Auffällig sowohl bei der Materialveränderung durch den Körper als auch bei der Körperveränderung durch das Material ist, dass durch die Bezugnahme zu den Materialien stets das Vorankommen erschwert, bzw. die ausgeführte Handlung ad absurdum geführt wird. So wird in dem Videostück „Unter der Oberfläche“ {Abb. 5} der Akt des Sprechens und der damit verbundene Wunsch zur Mitteilung an ein Gegenüber widersinnig, denn durch das Sprechen ins Wasser ist nur noch unverständliches Geblubber zu vernehmen.

Ein weiteres Thema, das meinen Arbeiten durchzieht, ist die *Wiederholung und die zeitliche Dauer einer Handlung*.

Die Wiederholung als solche kann mehrere Funktionen erfüllen. Zum



Abb. 1: „Vom Verschwinden“ 2009



Abb. 2: „Haltungsübung“ 2010



Abb. 3: „II“ 2008



Abb. 4: „n(n-1)/2“ 2010/11

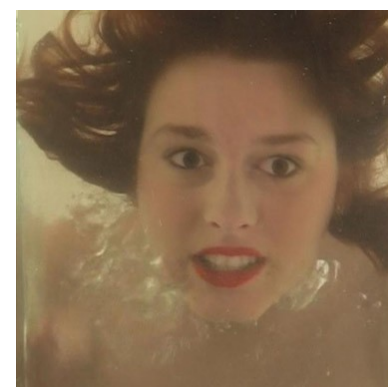


Abb. 5: „Unter der Oberfläche“ 2008/09

einen „{dient, in der Pädagogik,} das Verwenden von Zeichen und deren Wiederholung {...} einer Magie des vergegenwärtigenden Beschwörens, des Herbeizauberns: Je öfter ein Zeichen, auch wenn es vom bezeichneten Ding entfernt sein mag, wiederholt wird, desto näher {kommt} man {...} diesem Bezeichneten.“¹ Andererseits „{kann} das Wiederholen von Zeichen {...} auch dem Ziel dienen, möglichst wenig mit diesen Zeichen und dem von ihnen Bezeichneten zu tun zu haben und sich möglichst kein „inneres Bild“ davon machen zu müssen.“²

Das ständige Wiederholen ein und derselben Handlung empfinde ich als relevant, da wir sowohl in unserem Alltag als auch in unserer Freizeit mit verschiedenen Arten von Wiederholungen konfrontiert sind. In meinem künstlerischen Schaffen habe ich mich der Frage gewidmet, ob Handlungen, die sich wiederholen oder die sehr lange andauern, nicht gerade durch die zeitliche Ausdehnung ihren Sinn verlieren, weil sie nicht länger zweckgerichtet sind. Die Performance „die Wand umrunden“ {Abb. 6}, bei der ich im Gehen eine Seite meines Körpers so lange gegen eine Wand drücke, bis ein Loch in einem Ärmel des Pullovers entsteht, bekommt erst durch ihren zeitlichen Faktor etwas Befremdliches. Denn dauert eine Handlung länger an als sie eigentlich müsste, verliert sie ihren Zweck. Die Handlung wird sinnlos, wenn sie nicht mehr zu einem bestimmten Ziel hinführt. „{Der} Körper {wird} in den Wiederholungsraum {geschickt}, in einen endlosen permutierenden Bewegungsablauf, der in sich selbst völlig losgelöst ist von jeder sinnvollen Tätigkeit, die unsere Gesellschaft so auszeichnet.“³ Das Umkreisen der Wand wirkt deshalb so seltsam, weil ich mich nicht nur kurz gegen sie lehne, um mich auszuruhen, oder mich nur für eine gewisse Wegstrecke an ihr abstütze. Das ständige Im-Kreis-Gehen dreht sich sprichwörtlich um sich selbst. Es ist nur mehr zielloses Umherstreifen. Dieses Umkreisen findet jedoch auch in unserer Alltagskultur, wie z.B. in Autorennen, ihr Pendant.

Die Arbeit „Kubisches Wachstum“ {Abb. 7} widmet sich der Wiederholung einer Tätigkeit über einen gewissen Zeitraum hinweg. Einen Monat lang fertigte ich in einer Galerie mit einem Schaufenster zur Straße hin, durch welches Passanten mich beobachten konnten, eine Kugel aus Pappmaché und Gips an. Angefangen habe ich bei einem kleinen Ballon, auf den ich nach und nach abwechselnd eine Schicht Gips und eine Schicht Pappmaché auftrug. Die Passanten, die täglich meist den selben Zeitabläufen folgten, kamen immer wieder an der Galerie vorbei, in der ich jeden Tag zur gleichen Zeit saß, um neue Schichten auf meine Kugel aufzutragen. Mit der Zeit fand meine sich stetig wiederholende Handlung Beachtung bei einigen Passanten. Sie begannen mich durch das Galeriefenster zu beobachten oder betraten die Galerie, um mich zu fragen, was ich da täte. So ließ ich die Kugel über den Zeitraum von einem Monat immer mehr anwachsen, bis sie - am Tag der Finissage - so groß war, dass sie nicht mehr durch die Galerietür passte. Somit musste die Kugel, um aus der Galerie transportiert werden zu können, am letzten Tag der Ausstellung zerstört werden.

Werke, die sich der Wiederholung widmen, und die keine zielgerichtete Handlung verfolgen, wie es auch die Werke von Beckett und Nauman tun, „kehren in ihrer brennenden Aktualität immer wieder zu der einen Frage zurück: 'Wir existieren?' Genau darin liegt auch die Funktion der Wiederholung. Sie löst gerade jene Identität auf, die sie zu bestätigen versucht.“⁴

Für mich hat die Wiederholung nicht nur, wie es oft im negativen dargestellt wird, etwas Monotones und Langweiliges. Sie birgt auch Sicherheit, etwas bereits Bekanntes, einen vorgezeichneten Weg, der nur noch gegangen werden muss. Sie hat etwas sehr Meditatives. So schreibe ich bei der Arbeit „0,192m3“ {Abb. 8} solange diese Zahl in eine Holzkiste, bis diese von innen komplett weiß ist. Einerseits geht es sicherlich um einen gewissen Wahnsinn, um eine sehr mühevoll Sisypusarbeit, andererseits geht es aber auch um die „Lust der Selbstvergessenheit“, wenn man etwas einfach nur laufen lässt.⁵

Zwar findet durch die Wiederholung einerseits eine Sinnentleerung statt, doch wird auf der anderen Seite durch sie die ausgeführte Handlung in den Fokus gerückt. Wenn z.B. ein Wort so oft wiederholt wird, bis die



Abb. 6: „Die Wand umrunden“ 2010



Abb. 7: „Kubisches Wachstum“ 2008

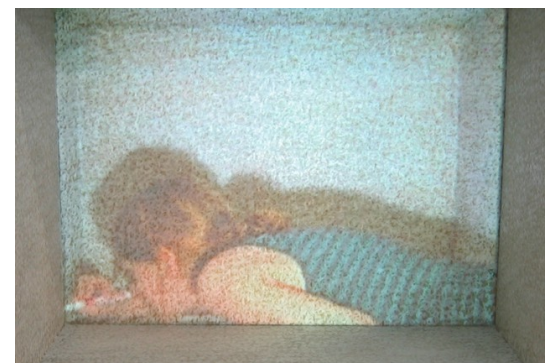


Abb. 8: „0,192m3“ 2011

1 Pfaller, Robert: Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur. S.205

2 Pfaller, Robert: Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur. S.205

3 Seibert, Peter: Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. S.110

4 Seibert, Peter: Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. S.91

5 Pfaller, Robert: Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur. S.221

sinnvolle semantische Einheit zusammenbricht und nur noch eine Reihe selbständiger Phoneme übrigbleibt, entsteht nicht einfach nur Gebrabbel, sondern ein solcher Exzess signalisiert vielmehr seine eigene Gegenwart.⁶

Ich finde es sehr schade, dass wir in unserem Alltag der Wiederholung keine besondere Bedeutung mehr schenken, wo sie uns doch ständig umgibt. Wir können uns kaum daran erinnern, wie wir morgens auf der Toilette waren oder die Zähne geputzt haben. Zwar können wir den Moment in unseren Köpfen rekonstruieren, weil wir ihn verinnerlicht haben, doch die konkrete Erinnerung an den Moment wird irrelevant, sie hat keine Bedeutung für uns, da Erinnerungen an Wiederholungsmomente ohnehin die gleichen wären. Und so wären die Erinnerungen zwar die gleichen aber noch lange nicht die selben! In minimalen Merkmalen unterscheiden sich die Handlungen stets voneinander. Auf die Unmöglichkeit der exakten Wiederholbarkeit ein und desselben Vorgangs, versuche ich in der Toninstallation „Zeitansagen“ {Abb.9} einzugehen. Über sechs Lautsprecher wird stets die selbe Zeit angesagt. Da ich die Zeit aber sechs mal eingesprochen habe, und man nie gleich schnell spricht, verschieben sich die Tonspuren untereinander. Die sechs Spuren sind nur bei der allerersten Aussage „Es ist 19 Uhr“ synchron. Danach hört man, wenn man sich inmitten der Installation befindet, nur noch ein sich überschneidendes Gemurmel. Nimmt man auf einer der Bänke, direkt vor einem der Lautsprecher Platz, hat man die Möglichkeit diesen Lautsprecher lauter als die anderen zu hören. Dadurch kann man Unebenheiten wie Schlucken, Husten, schneller oder langsamer Reden wieder heraus hören.

John Baldessaris Arbeiten „I will not make any more boring art“ {Abb. 10} und „Haste Makes Waste“ {Abb.11} funktionieren für mich auf eine ähnliche Art und Weise. Bei beiden Arbeiten wird ein sich ständig wiederholender Schreibvorgang ausgeführt, einmal mit der Hand, einmal mit der Schreibmaschine. Allerdings gelingt es in beiden Arbeiten nicht, den Vorgang auf die exakt selbe Weise zu Wiederholen. Bei der Handschrift verändert sich das Schriftbild, während sich bei der Schreibmaschine immer wieder kleine Fehler einschleichen.

Die Wiederholung, von der ich vorher gesprochen habe, bringt natürlich nach einer gewissen Zeitdauer einen *Erschöpfungszustand* mit sich.

Eine sehr schöne künstlerische Arbeit zu diesem Thema ist die Arbeit „Hand Catching Lead“ von Richard Serra {Abb.12}. Man sieht im Video eine Hand, die versucht herabfallende Bleistücke zu fangen. Die Hand schafft es nicht immer die Bleistücke aufzufangen, und selbst wenn sie es schafft eines der Stücke aufzufangen, lässt sie es doch gleich wieder fallen, um das nächste Stück Blei, das herunterfällt fangen zu können.

Ich sehe in dieser Arbeit von Richard Serra durchaus eine Parallele zu meiner Arbeit „Erwartungshaltungen“ {Abb. 13}. Denn in dieser Performance von mir wird ebenfalls ein minimaler Handlungsablauf ständig wiederholt, bis ich schließlich nicht mehr kann. Ich sitze auf einer Bank an einer Bushaltestelle und stehe immer wieder auf, so als würde das, worauf ich gewartet habe, endlich eintreffen. Kurze Zeit später sinke ich aber wieder auf die Bank zurück, stehe erneut auf, um mich dann doch wieder hinzusetzen. Nach und nach sieht man, wie die Handlung immer anstrengender für mich wird, bis ich schließlich sitzen bleibe, da meine Beine zu müde sind ein weiteres Mal aufzustehen.

Diese Arbeit ist jedoch nicht nur ein Beispiel für die stattfindende Erschöpfung, sie ist zugleich ein Beleg dafür, wie eine scheinbar *alltägliche Handlung*, wie das Sitzen und Warten an einer Bushaltestelle, durch ständige Wiederholung zu etwas Absurdem und Sinnlosen werden kann.

Ähnlich gehe ich in der Arbeit „Die Mahlzeiten der Angelika W.“ {Abb. 14} vor. Die Zubereitung von Nahrung und das darauf folgende Essen ist so stark zusammengeschnitten, dass es wirkt, als ob sich die essende Person Unmengen von Nahrung in kürzester Zeit einverleibte. Die starke Nahaufnahme von Mund, Essen und dem Hals, den man beim Schlucken sieht, rückt das Essen so sehr in den Fokus, dass es befremdlich wirkt und etwas Abstoßendes bekommt.

Über die alltägliche Handlung hinaus geht es in vielen Arbeiten für mich auch darum, *meine körperlichen Grenzen auszuloten*. So drehe ich mich in der Arbeit „Verpuppung“ {Abb. 15} in einen Faden ein, indem ich mich um die eigene Achse drehe. Am Ende bin ich so dick eingewickelt,



Abb. 9: „Zeitansagen“ 2011/12

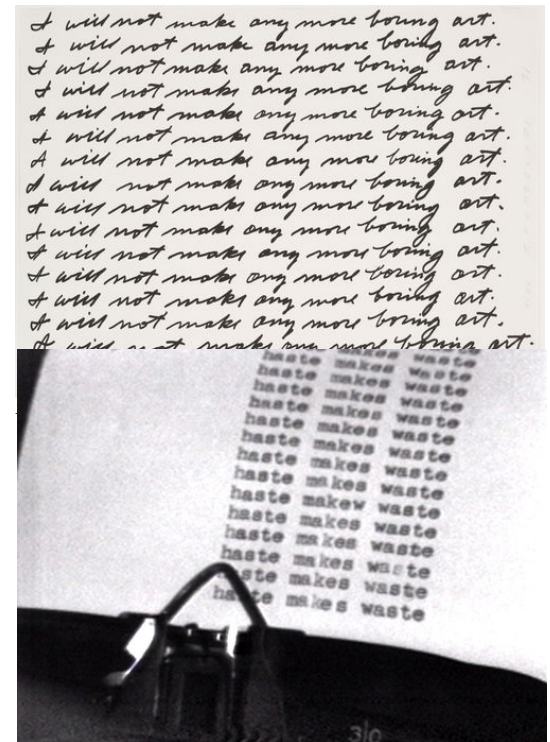


Abb. 11: John Baldessari „Haste Makes Waste“ 1973



Abb. 12: Richard Serra „Hand Catching Lead“ 1968



Abb. 13: „Erwartungshaltungen“ 2012

dass ich zwischen der Wolle gar nicht mehr zu sehen bin und mich kaum noch bewegen kann. Bei dieser Arbeit musste ich sehr darauf achten, wie schnell ich mich drehen kann, ohne dass mir zu schwindelig wird. Denn einen möglichen Sturz abzufangen, wäre mir in dem eingewickelten Zustand kaum möglich gewesen.

Anhand der gegebenen Arbeitsbeispiele merkt man, dass sich die meisten Arbeiten nicht nur in eine der gegebenen Thematiken einordnen lassen, sondern in mehrere.

Jedoch ist für alle Arbeiten hervorzuheben, dass es sich um sehr simple, *leicht nachvollziehbare Handlungen oder Handlungsabläufe* handelt. Für mich ist es wichtig, dass sich die Performances und Videos für den Betrachter schnell erschließen. Der Betrachter braucht nur sehr kurz zuzusehen, um zu wissen, was geschieht und wie es weitergehen wird.

So ist in der Performance „Mit Hammer und Meißel“ {Abb.16}, bei der ich bis zu den Knien in einen Klotz eingepist bin aus dem ich mich mit Hammer und Meißel herausschlage, für den Betrachter klar, dass dieser Vorgang, auch wenn er weggeht weitergehen wird bis ich mich befreit habe. Er kann nach einiger Zeit wieder kommen und meinen Fortschritt im Befreiungsakt begutachten. Die Filme von Bruce Nauman funktionieren seiner Ansicht nach auf eine ähnliche Art und Weise. „Sie laufen und laufen und man kann hinsehen oder auch nicht. Da läuft ein Film z.B. schon wenn man hereinkommt, man sieht eine Weile zu und geht dann wieder, und wenn man nach acht Stunden wiederkommt, läuft der Film immer noch.“⁷ In John Baldessaris Arbeit „Six Colorful Inside Jobs“ {Abb.17} folgt seine Handlung einer Logik, die sich dem Betrachter schnell erschließt. Einerseits ist klar, dass der Raum sechs mal angestrichen wird (darauf weist schon der Titel hin), andererseits folgt die Farbwahl einem für den Betrachter nachvollziehbaren Muster. Auf rot folgt orange folgt gelb folgt grün etc.

Die Kategorisierung der Performance

Während meiner stets performativen Arbeiten hat sich für mich nach und nach ein Unterschied zwischen Performance und Video-Performance herauskristallisiert.

Die Live-Performance wird an einem öffentlichen Ort (Stadt, Galerie, Kunstfestival) aufgeführt, ich stehe dem Publikum also direkt gegenüber. Bei der Videoperformance hingegen bin ich zunächst mit der Kamera alleine, das Publikum kann sich später den fertigen Film bzw. die Video-Installation ansehen.

Die Live-Performance

Allgemein betrachtet werden durch die Performance, die sich in den 1960er Jahren entwickelt, neue Inhalte formuliert. Es kommt zu einer Auseinandersetzung mit der psychischen und physischen Beschaffenheit des Menschen. Performance ist die „Bezeichnung für die gestisch theatralische Aktion eines Künstlers, bei der das Publikum zusieht und gleichzeitig aktiviert wird.“⁸ Dabei generiert sich im Prozess die Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenen.⁹ Es soll nicht mehr der strukturierte Zusammenhang der verschiedenen Elemente analysiert werden, sondern die Performativität von Kunst und Kultur, das heißt die Vorgänge des Machens, Herstellens, Produzierens, die Art und Weise der Herstellung und Durchführung, die Prozesse der Entstehung, Transformation und Interaktion.¹⁰

Live-Performance ist zumeist gekennzeichnet durch die Verbindung von Kunst und Leben, körperliche Präsenz des Künstlers, Einmaligkeit und Ereignishaftigkeit der Aktion und der Abkehr von der Referentialität der bedeutungsgenerierenden Elemente zugunsten ihrer Materialität.¹¹ Im Gegensatz zum Theater und Tanz gibt es, wie auch bei der Aktionskunst und dem Happening, keine klare Trennung von Vorführendem und Publikum. Demgemäß finden auch meine Live-Performances stets in der Öffentlichkeit statt. Entweder in einer Galerie, wie bei der Arbeit „Mit



Abb. 14: „Die Mahlzeiten der Angelika W.“ 2009



Abb. 15: „Verpuppung“ 2009/10



Abb. 16: „Mit Hammer und Meißel“ 2010



Abb. 17: John Baldessari „Six Colorful Jobs“ 1977

7 Seibert, Peter: Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts. S.89

8 Thomas, Karin: DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts, Künstler, Stile und Begriffe. S.317

9 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.38

10 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.39

11 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.39

Hammer und Meißel“, bei Kunstveranstaltungen, wie bei der Arbeit „Unerschöpflich“ {Abb. 18}, oder in der Stadt, wie bei den Arbeiten „Haltungsübung“ und „Vom Verschwinden“. Der Betrachter kann mir bei meinen Aktionen zuschauen und sich frei um mich herum bewegen, was bei einer Bühnensituation nicht möglich wäre. Somit ist die Performance als ein Effekt des kreativen Aktes, der aus zwei Polen, nämlich dem künstlerischen Prozess und dem Teilnehmer besteht, zu verstehen.¹² Bei den Performances im öffentlichen Raum, die z.T. vorher nicht angekündigt werden, geht es schließlich sogar soweit, dass die Betrachter noch nicht einmal wissen, dass es sich um eine Kunstaktion handelt. Bei der Performance „Vom Verschwinden“ fand ich über das Sammeln von Augenzeugenberichten heraus, dass Passanten das Geschehen nicht als Kunstaktion wahrnehmen, wenn sie selbst nicht viel mit zeitgenössischer Kunst zu tun haben. Den Vorgang in einen Kunstkontext einzuordnen, ist für sein Verständnis auch nicht vonnöten. Meine Aktionen sollen Erinnerungen hervorrufen und Bezüge zu bereits Erlebtem herstellen. Ich versuche die Handlungen bei meinen Performances stets so zu vereinfachen, dass sie auch bei einem unerfahrenen Betrachter Bilder im Kopf hervorrufen können. Er soll sich aus dem Gesehenen seine eigene Geschichte von Sinn und Unsinn zusammenreimen. Freilich sind Performances durch die Einübung bestimmter Gesten präformiert. So wie es eine bestimmte Handschrift gibt, gibt es auch eine Körperschrift. Die kulturellen und erlernten Gesten können wie eine Partitur in der Musik verwendet werden.¹³



Abb. 18: (in Kooperation mit Orell) „Unerschöpflich“ 2010

Ein großes Problem der Live-Performance stellt jedoch die Frage nach der Dokumentierbarkeit dar. „Da man eine Performance nicht über das Sofa hängen kann, nicht einmal als Reproduktion, muss man sie im Kopf speichern: die Bilder und die Gefühle.“¹⁴ Während die Performance vom Publikum gefeiert wird, stellen sich die Künstler immer mehr die Frage, wie es nun weitergehen soll: Performances ließen sich schlecht verkaufen und es blieben nur selten Dokumente für die Nachwelt. Deshalb versuchte mancher Künstler Relikte seiner Performances zu verkaufen, andere begannen den Rahmen des Theaters zu nutzen und ihre Performances mehrmals aufzuführen, um über die Eintrittsgelder Geld zu verdienen. Wieder andere verbanden ihre Performances mit Rauminstallationen, die dann zumindest über längere Zeit ausgestellt werden konnten.¹⁵ Wird eine Performance aber später in einer anderen Form wiedergegeben, findet ein transformativer Prozess statt. Genau aus diesem Grunde habe ich für mich die Differenzierung zwischen Live-Performance und Video-Performance geschaffen. Für mich funktioniert es nur sehr bedingt eine Live-Performance, über verschiedene Wege der Dokumentation, in einem Museum auszustellen. Zwar gibt es von einigen meiner Performances Videos, bzw. Fotos, („Haltungsübung“, „Die Wand umrunden“) diese würde ich aber nicht ausstellen lassen. Denn in meiner intensiven Auseinandersetzung mit Performance und anderen künstlerischen Fragestellungen kam ich zu dem Schluss, dass ein Dokumentations-Video nicht immer das beste Repräsentationsmittel von Performance darstellt. So stellt der „Wahrheitsanspruch“ eines Dokumentations-Videos ein großes Problem für mich dar. Bruce Nauman äußerte sich folgendermaßen dazu: „Ich nehme an, der Film wird zu einer Aufzeichnung dessen, was geschehen ist, vielleicht auch deswegen, weil man dazu neigt, das, was auf einem Film erscheint, für wahr zu halten – man vertraut einem Film oder einer Fotografie mehr als einem Gemälde.“¹⁶ Viele Facetten kann das Video aber nicht wiedergeben (Stimmung, Hitze, Kälte, Geruch), Dinge, die für das „Gesamtbild“ eine erhebliche Rolle spielen. „Zeitliche Begrenztheit, Vorläufigkeit, Transkriptorik und der Umstand, dass die Performance nur in der Erinnerung der Agierenden und Teilnehmenden bewahrt bleibt, bilden die Grundlage einer 'Ästhetik des Verschwindens' oder einer 'Ästhetik des Entzugs', die {die Live-}Performance maßgeblich {ausmacht}.“¹⁷ Zudem schränkt die Performance-Dokumentation den Blick auf das Stattgefundene sehr stark ein. Sie drängt den Betrachter in den Standpunkt des Kameramanns.

In meinem Falle ist es so, dass ich mir vorstellen könnte, Live-Performances zu wiederholen, damit sich eine neue Dynamik von Publikum und Performer ergeben kann. Dadurch können

12 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.42

13 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.45

14 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.41

15 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.40

16 Schimmel, Paul: out of actions, zwischen Performance und Objekt, 1949- 1979. S.90

17 Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel, Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel. S.81

Erinnerungsbilder, die Spuren einer Emotion und die Aktivierung einer Assoziation - die wichtigsten Relikte, die eine Performance hinterlässt¹⁸ - erneut hervorgerufen werden.

Die Kunsthistorikerin Antje von Gravenitz merkte zu den Werken Richard Longs {Abb. 19} an, dass das eigentliche Kunstwerk zwischen den Dokumentationen liegt. Es muss also '(re-)konstruiert' werden.¹⁹ Bei Robert Smithson {Abb. 20} ist es sogar so, dass er die Frage nach der Repräsentation zum Bestandteil seiner künstlerischen Strategien macht. Dabei bedient er sich eines Zwischenträgers (Fotos, Pläne oder Skizzen) und transferiert vor Ort gefundene Teile in gestalteter Form in den Ausstellungsraum.²⁰ Ich persönlich finde es auch besser eine „weniger direkte“ Art der Wiedergabe einer Performance auszuwählen. So habe ich bei der Arbeit „Vom Verschwinden“ {Abb. 21} anstelle einer direkten Dokumentation Augenzeugenberichte gesammelt und diese zusammen mit einer Karte des gegangenen Wegs und Fotografien der gegangenen Strecke auf einer Wand installiert. Die Anbringung der Augenzeugenberichte auf der Karte von Kiel und die Fotos sollen als „Vorstellungstützen“ für den musealen Betrachter fungieren, der die Live-Performance nicht gesehen hat. Die Karte verweist dabei auf geografische Gegebenheiten (Meer, Fluss etc.) während die Fotos auf eher detaillierte Gegebenheiten (Häuser, Straße mit Bäumen, Geschäfte etc.) verweisen. Die verschiedenen Ebenen können nun vom Betrachter im Kopf zu einem Ganzen zusammengesetzt werden. Ähnlich wie bei der Erinnerung, die fragmentarisch in unserem Kopf vorhanden ist und durch einen Schlüsselreiz (also das Ansprechen eines Fragments) wieder zu einem Ganzen in unserem Kopf zusammengesetzt wird. Denn für mich ist in der Live-Performance die Erinnerung das wichtigste Medium für die Dokumentation²¹.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Live-Performance an erster Stelle als „Software“ zu verstehen ist, und zwar eine solche, die sich nicht so einfach auf Disketten, Film oder Tonband speichern lässt. So wie das Museum nicht der ideale Schauplatz für Performance ist, so ist auch das Videoband nicht der ideale Speicher für diese „Software“. „Der Schauplatz kann jeder Ort sein, wo Menschen sind – der ideale Speicher aber ist der Kopf des Menschen.“²²

„Von der Idee her ist die Performance ein amediales, seine Information direkt, also ohne Vermittler weitergegebenes Medium. Sie 'geschieht' an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit, auch in den Köpfen und Herzen der Anwesenden. Sie ist ein einmaliger poetischer Akt mit der Potenz zur Langzeitwirkung, wenn er im Kopf des Zuschauers sein unvorhersehbares Eigenleben zu entfalten vermag. „{Dabei hätte} die Performance gleichwohl nicht die Bedeutung erlangt, wenn sie nur das amediale Medium geblieben wäre. Erst die Aneignung von Fotografie, Film und Video ermöglichten ihr, ein breites Spektrum von Ausdrucksformen zu entwickeln. {...} Der Einsatz von Video machte es möglich die Performance unabhängig von Ort, Zeitpunkt und von der Anwesenheit des Publikums durchzuführen. Insbesondere Künstler, die sich wie Nauman oder Rinke mit dem Körper-Raum-Prozess befassten, haben Performance allein für die Kamera konzipiert.“²³ {Abb.22+23}

Die Video-Performance

Ich finde es gut und richtig, dass das Spektrum der Performance durch die Benutzung von neuen Medien erweitert wurde. Dabei sollte jedoch die ausgewählte Dokumentationsform des Künstlers besonders wichtig sein und keinesfalls zufällig erfolgen. John Baldessari meinte diesbezüglich: „Es sollte nicht heißen: Ich werde jetzt ein 'Video-Stück machen', sondern: 'Das, was ich tun möchte, lässt sich am besten mit Video ausdrücken.“²⁴

Deswegen überlege ich mir sehr genau, ob sich eine Performance besser als Live-Stück oder eher als Videoarbeit wiedergeben lässt.

Wie ich im vorherigen Kapitel bereits angemerkt habe, ist es bei der Live-Performance von Nachteil, dass die Kamera nicht so gut in der Lage ist ein „Gesamtbild“ der Situation wiederzugeben. Der Betrachter des Werks sieht das Geschehen vom Blickwinkel des Kameramanns aus, wodurch andere Standpunkte ausgeblendet werden. Doch was ich bei der



Abb. 19: Richard Long „A Line Made by Walking“ 1967



Abb. 20: Robert Smithson



Abb. 21: „Vom Verschwinden“ 2009

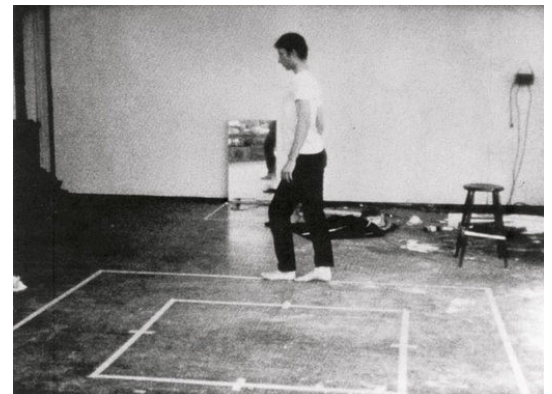


Abb. 22: Bruce Nauman „Walking in an Exaggerated Manner“ 1967/68

18 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.71

19 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.591

20 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.591

21 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.72

22 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.71

23 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.601

24 Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual - Prozeß, Handbuch der Aktionskunst in Europa. S.604

Live-Performance als Nachteil sehe, empfinde ich in der Video-Performance als klaren Vorteil. Der Blick des Betrachters kann in Videoarbeiten sehr viel genauer gelenkt und forciert werden. So kann durch das Verändern und Weglassen eines Umraums oder von Teilen des zeitlichen Ablaufs ein neuer, völlig veränderter Blick auf das Stattgefundene erzeugt werden. Bei dem Videostück „Unter der Oberfläche“ wird der Focus auf das Sprechen unter Wasser, welches die Worte unverständlich macht, gelegt. Für den Betrachter bleibt unklar - und meines Erachtens irrelevant - auf welche Art und Weise dieses Video zustande gekommen ist. Es würde im Gegenteil von dem in den Fokus gerückten Akt des Unter-Wasser-Sprechens ablenken. Die Arbeit „Unter der Oberfläche“ hätte kaum oder gar nicht vor Publikum stattfinden können. Ihre Stärke liegt gerade in der Ausblendung vieler unnötiger Außenfaktoren.

Durch das Video habe ich die Möglichkeit mich teilweise oder gänzlich von der gegebenen Realität meiner Umwelt zu lösen. „Dass Medien maßgeblich an der Produktion von Wirklichkeit beteiligt sind, ist nicht erst seit der Etablierung der so genannten neuen Medien evident. {...} Medien als operativ geschlossene Systeme werden autopoietisch, womit ihre Funktion, zwischen dem Menschen und seiner Welt zu vermitteln, zu einem atavistischen Rudiment geworden ist. Medien haben auf ein autonomes Betriebssystem umgestellt, das eigengesetzliche Wirklichkeiten hervorbringt {...}.“²⁵

So wird gerade bei der Arbeit „Oneironaut“ {Abb. 24} durch Schnitt und Kameraführung eine neue Wirklichkeit erzeugt. Es wirkt, als könne man sich durch das Einatmen von Luft aus Ballons durch das Wasser bewegen. Mir ist bei meinen Video-Performances grundsätzlich schon wichtig, dass sie kein Fake sind, sondern - zumindest zu gewissen Teilen - in der Realität so funktionieren würden. Es ist durchaus möglich, sich durch das Einatmen von Ballons durch ein Schwimmbecken zu bewegen. Da es aber sehr schwierig und anstrengend ist, auf diese Weise Luft zu bekommen, besteht das Video aus vielen Einzelsequenzen. Bei jeder dieser Einzelsequenzen bewege ich mich wirklich durch den Pool und atme Ballons ein. Allerdings wäre es kaum möglich so viele Ballons der Reihe nach einzuzatmen, wie es in dem Video dargestellt wird. Demnach ist „die {Video-Performance} ein soziales System, das – wie in anderen sozialen Funktionssystemen auch – nach eigener Logik ganz spezifische Wirklichkeits-Konstruktionen erzeugt.“²⁶ Durch sie können Wünsche oder traumähnliche Geschehnisse erschaffen werden.

Wie zuvor erwähnt, bietet ein Video die Möglichkeit gewisse Aspekte wegzulassen und Handlungen in den Vordergrund zu rücken. Zugleich ermöglicht die Video-Performance es, sich Fragen wie dem Bildaufbau und der Lichtsetzung genauer widmen zu können. Man hat die Möglichkeit verschiedene Szenarien auszuprobieren und ihre Wirkungen zu analysieren. Man ist nicht mehr auf den Umraum angewiesen, kann ihn selbst gestalten oder gänzlich weglassen.

Doch bevor und während man filmt, spielt auch die spätere Präsentation des Videos eine große Rolle. Soll das Video später in einer Blackbox gezeigt werden, gibt es Ton oder nicht, und wird dieser über Boxen oder über Kopfhörer wiedergegeben? Man kann auch ungewöhnlichere Präsentationsformen wählen, die den Betrachter zusätzlich zum Video beeinflussen.

Bei der Videoarbeit „Unter der Oberfläche“ wurde das Video beispielsweise hochkant auf einem Flachbildfernseher wiedergegeben. Dadurch sollte die Arbeit wie ein Bild, das an einer Wand aufgehängt wurde, wirken. Ein klares Bild, das sich dennoch stetig bewegt.

Bei der Videoinstallation „0,192m3“ hingegen wurde der Film, welcher beim Beschriften der Holzbox entstanden war, in diese hineinprojiziert. Die Handlung des Beschriftens der Box, durch welche der Innenraum nach und nach zu einer weißen Fläche wurde, war also die Voraussetzung das Video überhaupt auf eine weiße Fläche projizieren zu können. Zugleich wurde das Video, einerseits dadurch, dass es sich in einer Kiste befand, beeinflusst, zum anderen veränderte sich die Projektion, durch die nicht vollkommen einheitlich beschriebene Fläche. Das Videobild glich dadurch dem eines sehr grobkörnigen Fotos. Diese Arbeit lieferte also Rückbezüge auf sich selbst, seine Herstellung, und den Grund der Beschriftung.

Bei der Videoinstallation „Ohne Titel“ {Abb. 25} soll der Betrachter durch die raumgreifende Anordnung der Videoinstallation gelenkt werden. Ich versuche seine Bewegung und Blickrichtung durch das



Abb. 23: Klaus Rinke „Ohne Titel“ 1970



Abb. 24: „Oneironaut“ 2012

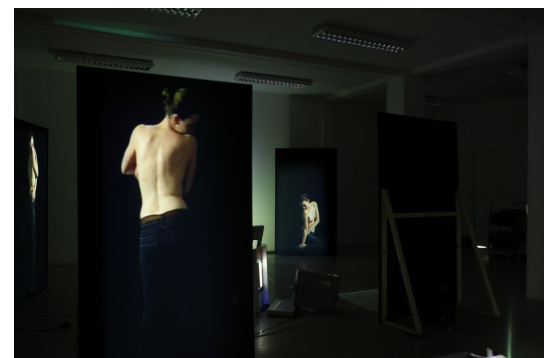


Abb. 25: „Ohne Titel“ 2012

25 Lischka, Gerhard Johann / Feuerstein, Thomas: Media-made, Wie kommen wir uns Nahe? S.8f

26 Lischka, Gerhard Johann / Feuerstein, Thomas: Media-made, Wie kommen wir uns Nahe? S.46

Positionieren der Leinwände - die zugleich als Projektionsflächen dienen - durch den Raum zu dirigieren. Der Betrachter muss sich - wie die Frau in den Videos - immer wieder herumdrehen um die verschiedenen Projektionen sehen und vergleichen zu können. Einige der Leinwände verdecken sich je nach Standpunkt gegenseitig. Folglich kann der Betrachter unmöglich alle Projektionen auf einmal sehen und ist gezwungen sich durch den Raum zu bewegen, wenn er alles sehen will.

Die Inszenierung

Eine Handlung kann nie völlig losgelöst von ihrem Umraum stattfinden. Daher möchte ich in dem folgenden Kapitel noch kurz darauf eingehen, in welchen verschiedenen Räumen oder Umgebungen meine Video- und Live-Performances stattfinden.

Der neutrale Raum / der nicht vorhandene Raum

Der neutrale oder der nicht vorhandene Raum findet sich bisher ausschließlich in Video-Performances. In Live-Performances ist es kaum möglich einen Raum so sehr zu vereinfachen oder aus dem Blick zu rücken wie es in einem Video möglich ist.

Der nicht vorhandene Raum kann dadurch erzeugt werden, dass die Kamera das aufzunehmende Objekt aus solcher Nähe filmt, dass nur ein verschwommener oder gar kein Hintergrund mehr zu sehen ist. Die andere Möglichkeit ist es, den Fokus so sehr auf eine Handlung zu lenken, dass der Umraum völlig unwichtig wird. Bei den Arbeiten „Die Mahlzeiten der Angelika W.“ und „Unter der Oberfläche“ ist das der Fall. Bei letzterer verschwindet der Raum durch das Scharfstellen des im Wasser befindlichen Gesichts. Taucht die Frau auf, verschwindet der Raum und verschwindet somit völlig.

Bei der Video-Installation „Ohne Titel“ handelt es sich genauer betrachtet auch um einen nicht vorhandenen Raum. Da die Frau, die sich auf den Rücken sehen will, vor einem schwarzen Hintergrund gefilmt wurde und das Video auf eine schwarze Leinwand projiziert ist, wirkt die Frau im Video freigestellt, ähnlich wie bei einem Hologramm. Es gibt keine Anhaltspunkte für einen Umraum.

Bei der Arbeit „Verpuppung“ gibt die graugestrichene Ziegelwand einen Anhaltspunkt auf einen vorhandenen Raum. Die graue Wand bleibt aber so unscheinbar, dass sie nicht von dem Geschehen ablenkt.

Einen völlig inszenierten Raum finden wir in dem Film „Ordentlich ziehen“ {Abb. 26} vor. Zu sehen ist zunächst ein völlig unordentliches Zimmer. Nach und nach verschwinden die Gegenstände und Kleidungsstücke - die an Schnüren befestigt sind - sich selbst faltend in den Schränken. Was man in dem Video nicht sehen kann ist, dass der Raum eigentlich nur aus zwei freistehenden weißen Wänden besteht. Um den Film drehen zu können war es vonnöten einen Raum so zu präparieren, dass die Kleidungsstücke, durch Löcher in Schränken und Wänden in die Schränke hineingezogen werden konnten.

Die Natur

Die Natur kann sowohl in der Live- als auch in der Video-Performance vorkommen. Meistens kommt sie jedoch eher in Video-Performances vor, da man im Wald normalerweise nicht damit rechnet auf zufällig vorbeikommende Zuschauer zu treffen. Eine Ausnahme stellt die Arbeit „Unerschöpflich“ dar, die bei einem Kunstevent in einem Wald stattfand.

Natur kann sehr unterschiedlich aussehen und kann dadurch verschiedene Stimmungen und unterschiedliche Ästhetiken unterstreichen. In den Arbeiten „Unerschöpflich“ und „Der Fallschirmfahrer“ {Abb. 27} hat die Natur dadurch, dass die Performances in einem kleinen Fluss oder vor strahlend blauem Himmel stattfinden, etwas sehr Idyllisches. Zudem weist die Kleidung, die bei den Performances getragen wird, oder der bunte Schirm, der hinter dem Fahrrad hergezogen wird, auf eine frühlings- oder sommerhafte Stimmung hin.

Bei der Arbeit „II“ hingegen erscheint die Natur viel rauer. Das Rauschen von Meer und Wind erzeugt den Eindruck von Kälte, der durch die Mütze der Performerin noch unterstrichen wird.



Abb.26: (Kooperation mit Lisa Langeder) „Ordentlich ziehen“ 2010



Abb. 27: „Der Fallschirmfahrer“ 2010

Die Stadt

In der Stadt führe ich lediglich Live-Performances auf. Die Performances „Haltungsübung“ und „Raum für mich“ {Abb. 28} fanden beide in einer Fußgängerzone statt; einem Ort, an dem auch ohne Ankündigung viele Menschen sind, die die Performance sehen können. Die jeweils ausgewählte Fußgängerzone hängt mit den Erfordernissen der Performance zusammen. Während der Performance „Raum für mich“ bin ich vom Stephansplatz zur Oper gelaufen. Es war mir wichtig nur geradeaus gehen zu müssen, da die mich umgebenden Wände mein Orientierungsvermögen stark einschränkten.

Bei der Performance „Vom Verschwinden“, die über sieben Stunden andauerte, versuchte ich die unterschiedlichen Teile einer Stadt abzulaufen. Denn der Umraum verändert das Erscheinungsbild einer Performance und die Passanten reagieren je nach Gebiet unterschiedlich.



Abb. 28: „Raum für mich“ 2011

Das Museum / die Galerie

Auch das Museum oder die Galerie können als Austragungsort für Live-Performances dienen. Der zur Verfügung gestellte Raum kann entweder den Bedürfnissen der Performance angeglichen werden „Die Wand umrunden“ oder der Galerieraum wird nach den jeweiligen Erfordernissen ausgewählt. Bei der Arbeit „Kubisches Wachstum“ war mir enorm wichtig, dass die Galerie ein Schaufenster nach außen hatte, durch welches mich die Passanten von außen ständig beobachten konnten. Ohne dieses Schaufenster hätte diese Performance für mich nicht stattfinden können.

Die Kleidung

Die Kleidung spielt für mich bei der Inszenierung eine wichtige Rolle. Wie ich bereits im Unterkapitel *Die Natur* beschrieben habe, kann die Kleidung die Gesamtwirkung des Bildes unterstützen. In den meisten Fällen, besonders bei der Live-Performance, wird Alltagskleidung verwendet. Die Kleidung soll kein Indiz dafür geben, dass etwas ungewöhnliches stattfindet. Der Betrachter soll denken, dass es sich um eine „normale Person“ handelt.

Die Alltagskleidung kann natürlich so ausgewählt werden, dass sie sich in das Gesamtbild der Performance gut einfügt. So trug ich bei der Performance „Die Wand umrunden“ helle graue Kleidung. Auf diese Weise hob ich mich von der Wand ab, ohne einen allzu starken farblichen Kontrast zu ihr zu bilden.

In manchen Fällen war die Kleidung stärker inszeniert. Bei den Video-Performances „II“ und „Verpuppung“ war ich komplett schwarz gekleidet. Dies diente der besseren Sichtbarkeit der zum Körper in Bezug gesetzten Objekte. Bei beiden Performances wurden dadurch die Schnüre, bzw. der weiße Faden besser sichtbar.

Der lange Weg

In meinen letzten Arbeiten („Zeitansagen“, „Ohne Titel“) bin ich dazu übergegangen den Betrachter stärker mit ins Geschehen einzubinden. Er muss sich selbst durch die Installation bewegen und seinen Fokus auf bestimmte Aspekte lenken. In meiner Diplomarbeit möchte ich diesen Vorgang fortsetzen. Betritt der Betrachter den von mir vorgefertigten, stark inszenierten Raum, kann er sich dem Geschehen nicht länger entziehen. Die Bewegungsabläufe der Performer sind so konzipiert, dass der Betrachter nicht nur als passiver Zuschauer an dem Geschehen teilnehmen kann. Die Performer bewegen sich stetig im Raum umher, der Betrachter muss auf diese Bewegungen reagieren und wird somit selbst zum Performenden.

Es muss weitergehen, denn es ist noch nicht vorbei

Es gibt für mich eine Ebene, auf der die Dinge einfach nur noch sind, was sie sind. Ich beobachte sie von außen und empfinde nichts als Freude und Ausgefülltheit bei ihrer Betrachtung.

Kunst ist für mich etwas Kindlich-Verspieltes, das dem Betrachter Freude bereiten und die Dinge hinterfragen lassen sollte. Sie bietet die Möglichkeit die Welt wieder so zu sehen, wie man es als Kind getan hat, als es noch nicht so viele, durch Wissen und Erinnerungen generierte,

Erklärungen gab. Kann Kunst die Möglichkeit bieten, eine so seltsame und ungewöhnliche Situation zu schaffen, dass der nunmehr erwachsene Betrachter verwundert ist? Wenn keine direkt abrufbare Erinnerung für das Geschehen in seinem Kopf vorhanden ist, wird er dann dadurch gezwungen – wie in Kindheitstagen – seine eigenen Erklärungen und Geschichten aus dem Vorgegebenen zu kreieren?

Ständig geht es nur darum, etwas zu verstehen anstatt etwas auf uns wirken zu lassen. Mein Wunsch ist es, gegen das Verstehen und gegen die Sinnhaftigkeit vorzugehen. Der Betrachter soll auf sich selbst zurückgeworfen werden, soll seine eigenen Gedankenspiele und Erklärungsansätze zu dem Gesehenen entwickeln. Ich kann mich noch erinnern, wie mir ein Passant bei der Arbeit „Raum für mich“, den Tip gab, in die fordere Wand ein Fenster oder Guckloch zu sägen, um besser sehen zu können. Oder wie viele der Passanten bei der Arbeit „Vom Verschwinden“, dachten, dass mein Hund vor kurzem verstorben sei. Denn als der hinter mir hergeschleifte Stein klein geworden war und keine Spur mehr hinterließ, erinnerte das dargebotene Bild – einer Person, die einen kleinen Steins an einer Schnur hinter sich herzieht – an das Führen eines Hundes an einer Leine.

Ein Kunstwerk lässt eine Vielzahl von Erklärungsansätzen und Betrachtungsweisen zu. Je nach Situation und Stimmung des Betrachters kann das Werk neu interpretiert werden. Allerdings glaube ich, dass man je nach Ausführung des jeweiligen Werks das Denken des Betrachters in gewisse Bahnen lenken kann. Es geht um das richtige Maß aus Vorgabe und Freiheit, das dem Betrachter zur Verfügung gestellt wird.

Es ist das Absurde und Paradoxe, das ich so sehr liebe und deshalb zeigen möchte. Denn mag es auch noch so lange dauern und noch so anstrengend sein, es liegt doch etwas Wunderbares in all der Anstrengung verborgen. Jede Handlung kann bis in die Unendlichkeit vollzogen werden. Ist das nicht etwas unglaublich Beruhigendes?

Literaturverzeichnis

- Thomas, Karin: DuMonts Kunstlexikon des 20. Jahrhunderts. Künstler, Stile und Begriffe.
- Meyer, Petra Maria: Performance im medialen Wandel. Einleitender Problemaufriss. In: Performance im medialen Wandel.
- Jappe, Elisabeth: Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa.
- Schimmel, Paul: out of actions, zwischen Performance und Objekt, 1949- 1979
- Lischka, Gerhard Johann / Feuerstein, Thomas: Media-made. Wie kommen wir uns Nahe?
- Seibert, Peter: Samuel Beckett und die Medien. Neue Perspektiven auf einen Medienkünstler des 20. Jahrhunderts
- Nauman, Bruce/ von Bismarck, Beatrice: Bruce Nauman. Der wahre Künstler/The true Artist
- Pfaller, Robert: Die Illusionen der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur

Inhaltsverzeichnis

Der Anfang.....	2
Das Projekt.....	3
Das thematische Feld.....	3
Die Kategorisierung der Performance.....	6
Die Live-Performance.....	6
Die Videoperformance.....	8
Die Inszenierung.....	10
Der neutrale Raum/ der nicht vorhandene Raum.....	10
Die Natur.....	10
Die Stadt.....	11
Das Museum/ die Galerie.....	11
Die Kleidung.....	11
Der lange Weg.....	11
Es muss weitergehen, denn es ist noch nicht vorbei.....	12
Literaturverzeichnis.....	12