



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Künstler wird nicht anwesend sein. Das
Video als Artefakt der Performance im
öffentlichen Raum“

Verfasserin

Katharina Senn

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ. Prof. Mag. Dr. Felicitas Thun-Hohenstein

Der Künstler wird nicht anwesend sein.

Das Video als Artefakt der Performance im öffentlichen Raum.

Vorwort	4
I - Einleitung	6
II - Video und Performance als Ausdruck einer neuen Perzeption von bildender Kunst in den 1960er Jahren	9
II.1 - Das Wechselverhältnis von Video- und Performance Art in den 1960er Jahren	9
II.2 - Die Videokamera als Instrument zur Befreiung des Blicks	12
II.3 - Gerry Schums Fernsehgalerie: Ein Versuch der Demokratisierung von Kunst durch das Medium Fernsehen	18
III - Das Video als eigenständiges Werk dem Performanz zugrunde Liegt	26
III.1 - Das Video als Objekt bei Matthias Wermke und Mischa Leinkauf	26
III.2 - Video und Film als Teil des multimedialen Werkes Gordon Matta-Clarks	34
III.3 - Das Video als fiktiver Raum bei NUG	46
IV - Die dokumentarische Funktion von Video in Bezug auf Performance Kunst und deren Vergänglichkeit	55
IV.1 - Das Video als Beweis des Aktes	55
IV.2 - Das Video als Spiegel	62
IV.3 - Video und Archiv	68
V - Conclusio	74
Bibliografie	76
Mediagrafie	79
Bildnachweis	80

Für M. Seiser

Vorwort

Durch meine Arbeit als Cutterin stapeln sich auf meinem Schreibtisch die Festplatten. Ich nenne sie Archiv, obwohl der Großteil dieser Speicher sicher belangloses Footage beinhalten, das ich vermutlich nie wieder sichten werde, geschweige denn verwenden. Mein Vater ist Künstler und hat über die Jahre Videos in Produktionszusammenhängen mit anderen Künstlern gemacht. Als er mir eine Kiste voll mit Videokassetten überreichte und mich darum bat alle Aufnahmen zu digitalisieren, sah ich zunächst nur einen Haufen trockener Arbeit vor mir liegen. Nach und nach aber entdeckte ich spannendes Material, Aufnahmen die längst vergessen waren, wie etwa jene die zeigt, wie Franz West seine Sammlung hängt, als er sie in der Galerie im Taxispalais in Innsbruck zum ersten Mal ausstellte, oder Jason Rhodes, wie er eine seiner Installationen aufbaut. Da beide Künstler schon verstorben sind, erschien mir die Konservierung des Materials besonders wichtig, auch weil ihre körperliche Präsenz in den Aufnahmen den Fokus auf den performativen Akt lenkten, den wohl jedes Werk beinhaltet, aber nur selten in dieser Deutlichkeit preisgibt. Ich fühlte mich immer mehr wie eine Archäologin die Relikte ausgräbt, welche dazu beitragen könnten, Vergangenes besser zu verstehen. Diese Videos sind Artefakte in einem archäologischen Sinn, wiederentdeckte Relikte aus der Vergangenheit. Ich fing also an, mir Gedanken darüber zu machen, welche Bedeutung diese Aufnahmen haben. Jene Aufnahmen, welche die Künstler bei der Arbeit zeigen, bereichern den Blick auf das Werk. Sie öffnen vielleicht sogar neue Perspektiven hinsichtlich der Rezeption der Arbeiten.

Als mich kurze Zeit später ein befreundeter Künstler anrief und mich bat eine seiner Performances zu filmen, gab mir das erneut zu denken. Max Schaffer hatte am Wiener Naschmarkt eine Fischvitrine erstanden. Er wollte diese in seiner Ausstellung im Musa zeigen. Der Plan war es, die Vitrine zum Museum zu schieben, was ein mühsames Unterfangen war

angesichts ihrer Größe. Auf meine Frage hin, wie ich filmen sollte, antwortete er, dass er die Performance zwar machen wolle, aber das Video nicht in der Ausstellung zeigen möchte. Ich filmte also die Performance, und am Eröffnungsabend stand die Vitrine kommentarlos vor dem Museum. Das Video war im Chaos meines Schreibtisches verschwunden, geschaffen fürs Archiv.

I - Einleitung

Eine Live Performance ist eine räumlich definierte und zeitlich begrenzte Aktion, welche die Anwesenheit des Künstlers¹ als konstituierende Koordinate der künstlerischen Kartographie erfordert. Aber was passiert, wenn die Zeit abgelaufen ist und der Künstler die Bühne verlässt? Die vorliegende Arbeit untersucht, inwiefern die Wiedergabe einer Performance durch das Medium Video die Anwesenheit des Künstlers simuliert.

Das Video als Artefakt², wegen seiner *chronologischen Bedeutung*, scheint mir besonders interessant, wenn sich die Performance scheinbar dem Publikum entzieht und unangekündigt im öffentlichen Raum stattfindet. Da der öffentliche Raum im Gegensatz zu einem Museum die Erhaltung der Kunstwerke, die dort entstehen oder gezeigt werden, nicht sichert, sind nicht nur die Performance, sondern auch die damit verbundenen materiellen und immateriellen Spuren vergänglich. Durch eine zeitliche und örtliche Verschiebung, erlaubt es das Video jedoch, über den dokumentarischen Aspekt hinaus, künstlerische Praktiken die an unzugänglichen Orten stattfinden, in einen anderen Kontext zu stellen.

In einem ersten Teil werde ich das Wechselverhältnis von Performance und medialem Übertrag anhand der Entwicklung von Videotechnologie untersuchen. In diesem Zusammenhang ist die Portapak Kamera, als erste leicht verfügbare Videokamera, mit ihrer revolutionär einfachen Handhabung, als Instrument zur Eroberung des Blicks zu erwähnen. Dieser „selbstbestimmte“ Blick entzieht sich der Ästhetik die durch Massenmedien vermittelt wird und spiegelt eine veränderte Wahrnehmung in Bezug auf Kunst wider. Der emanzipierte Blick auf den Körper, den die neue Technik ermöglicht, wird zu einem wichtigen

¹ Zu Gunsten der einfacheren Lesbarkeit wird auf das Binnen-I verzichtet.

² Für Archäologen stellen Artefakte eine umfangreiche Quellenbasis dar, um die Vergangenheit zu erforschen.

Vgl. Ahrichs, Jan, *Chronologische Bedeutung von Artefakten*, 2013, <http://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/artefakte/>, Zugriff: 02.10.2014

Instrument der feministischen Kunst.

Des Weiteren möchte ich auf Gerry Schum³ verweisen, der zu einem frühen Zeitpunkt die Videotechnologie als angemessenes Vehikel für Kunst die den institutionellen Rahmen sprengt, erkannt hat. Das öffentlich rechtliche Fernsehen korreliert für Schum mit dem öffentlichen Raum, und ist für ihn ein wichtiges Medium in Bezug auf die Demokratisierung von Kunst.

„Überlegungen, wie das Fernsehen mit seiner breiten öffentlichen Wirkung als künstlerisches Medium genutzt und somit die Rezeption von Kunst stärker demokratisiert werden könnte, bildeten im Jahr 1968 den Ausgangspunkt für die Konzeption der Fernsehgalerie Gerry Schum.“⁴

In einem zweiten Teil werde ich diverse Funktionen von Video in Bezug auf Performances, die im öffentlichen Raum stattgefunden haben, anhand verschiedener Beispiele, erläutern. Im Zentrum dieser Untersuchung steht die Funktion des Videos als eigenständiges Werk im Gegensatz zu seiner Funktion als Dokumentation. Anhand der künstlerischen Arbeit von Matthias Wermke und Mischa Leinkauf, werde ich die Funktion des Videos als Objekt, dem Performanz zugrunde liegt, aufzeigen.

Anhand einiger Arbeiten des amerikanischen Künstlers Gordon Matta-Clark, werde ich dann das Video als Teil eines multimedialen Werkes und dessen Bedeutung innerhalb des Werkkomplexes nach dem Ableben des Künstlers untersuchen. Die Videos und Filme, wie etwa *Chinatown Voyeur*⁵, Matta-Clarks verweisen zudem auf die Rolle des Künstlers als Regisseur, und die Materialität, die von Film ausgeht. Matta-Clarks Eingriffe in den öffentlichen Raum sind teilweise illegal entstanden, diese Aktionen

³ Gerry Schum wurde 1938 in Köln geboren. Er arbeitete als Kameramann und Filmemacher.

⁴ Groos, Ulrike / Hess, Barbara / Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*. Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.6

⁵ Matta-Clark, Gordon, *Chinatown Voyeur*, 1971, Video(sw), 60 min

sind durch die Aufzeichnung auf Video oder Film rezipierbar. Die schützende Aura der Fiktion wird auch beim Werk des schwedischen Künstlers NUG deutlich. Anhand seiner Arbeiten möchte ich das Video als fiktiven Raum erläutern. Dieser fiktive Raum bietet den Rahmen, um eine bestimmte Energie, oder „essence“, wie NUG es beschreibt, darzustellen.

In einem dritten Teil werde ich auf die dokumentarische Funktion von Video eingehen. Im Fokus der Untersuchung steht das Video als Medium, das einen subjektiven Blick vermittelt. Betrachtet man das bewegte Bild als Beweis der Aktion, wird deutlich, dass das Medium zwar vermitteln kann, dass eine bestimmte Aktion stattgefunden hat, die näheren Umstände allerdings ausklammert.

In weiterer Folge wird in der vorliegenden Arbeit das Video als Spiegelmetapher beleuchtet. In Anlehnung an *Video: The Aesthetics of Narcissism*⁶, ein Text der amerikanischen Theoretikerin Rosalind Krauss, werden die psychologische Wirkung des Mediums sowie der Einfluss, den die Kamera als Co-Performer auf die Performance ausübt, verdeutlicht. Die Spiegelung, die durch Video entsteht, ist isoliert von Raum und Zeit, und bietet eine Erinnerung an, die sich durch die Filterung des Mediums der Realität entzieht. Gleichzeitig erlaubt die Beweiskraft, welche von Video ausgeht, eine bestimmte Performance als reales Ereignis wahrzunehmen, und die Aktion für ein kulturelles Archiv aufzubereiten.

⁶ Krauss, Rosalind, *Video: Aesthetics of Narcissism*, New York, 1976

II - Video und Performance als Ausdruck einer neuen Perzeption von bildender Kunst in den 1960er Jahren

II.1 Das Wechselverhältnis von Video- und Performance Art in den 1960er Jahren

In den 1960er Jahren manifestiert sich in der bildenden Kunst eine neue Haltung, die Allan Kaprow in seinem legendären Aufsatz *The Legacy of Jackson Pollock* als intermedialen, erweiterten Kunstbegriff beschreibt.

„Young artists of today need no longer say, “I am a painter“ or “a poet“ or “a dancer.“ They are simply "artists.“ All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well. People will be delighted or horrified, critics will be confused or amused, but these, I am certain, will be the alchemies of the 1960s.”⁷

Um zu verstehen welche Bedeutung Video in Zusammenhang mit dem performativen Akt hat, scheint es sinnvoll, den Ursprung der Medien zu betrachten. In diesem Zusammenhang möchte ich beleuchten, wie der technische Fortschritt, etwa die Entwicklung der Portapak Kamera, Ende der 1960er Jahre, die Wahrnehmung des Körpers verändert, und zu einem wichtigen Instrument der feministischen Kunst wird. Mir scheint es auch wichtig, zu sehen, dass Performance und Video simultan entstehen und als Medien die von Allan Kaprow beschriebene neue Perzeption der bildenden Kunst widerspiegeln. Gerry Schum vertritt in diesem Zusammenhang eine spannende Position, da er das Video zur Demokratisierung bildender Kunst einsetzen wollte.

Video bezieht sich hier auf das Bewegtbild ab Mitte der 1960er Jahre. Es entsteht der Begriff Videokunst beziehungsweise Video Art, der jene Filme beschreibt, welche sich den ästhetischen Codes entziehen, die das

⁷ Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958, S. 9

bewegte Bild bis zu diesem Zeitpunkt beinhaltet. Das Experimentieren mit Video setzt einen Gedanken fort, der mit Dada entstanden ist, und sich gegen die „heile Welt Ästhetik“ der 50er und 60er Jahre richtet. Neu entwickelte, leicht verfügbare Kameras erlauben einen selbstbestimmten Umgang mit dem Medium Video, und werden zu einem wichtigen Instrument im Arbeitsprozess jener Werke, die der neuen radikalen Auffassung von Kunst gerecht wurden. Elektronische Geräte, wie etwa Fernseher, werden zu Arbeitsmaterialien.

Diese Entwicklung wird stark von der Fluxus Bewegung geprägt. Nam June Paiks Ausstellung *Exposition of Music - Electronic Television* in der Galerie Parnasse sollte zu einer der Schlüsselausstellungen im 20. Jahrhundert werden.⁸ Nam June Paik gilt zudem als erster „consumer“⁹ der Sony Portapak Kamera. Diese portable Kamera von Sony kam 1965 auf den Markt und war ab 1968 in den USA erhältlich.¹⁰ Deidre Boyle beschreibt in *A Brief History of American Documentary Video* die veränderte Rolle des Künstlers als politisch agierende Person, die soziale Verantwortung trägt, sowie die Kamera als wichtiges Instrument.

“The 1960ies was an auspicious time for the debut of portable video. The role of the artist as individualist and aligned hero was being eclipsed by resurgence of interest in the artist’s social responsibility, and as art became politically and socially engaged, the distinctions between art and communication blurred.”¹¹

Die portable Kamera erscheint im richtigen Augenblick. Video wird ein wichtiges Medium zur Kommunikation von Ideen und Inhalten sowie zur Dokumentation von Aktionen. Die Grenzen zwischen Videokünstlern, Aktivisten und anderen die Gefallen an dem neuen Medium finden,

⁸ Jacobs van Renswou, Brigitte, *Nam June Paiks "Exposition of Music - Electronic Television"*, 11.-20.3.1963,
<http://www.artcontent.de/zadik.info/default.aspx?s=453#!prettyPhoto>, Zugriff: 22.08.2014

⁹ Boyle, Deidre, *A Brief History of American Documentary Video*. In: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video art*, Hg. Doug Hall / Sally Jo Fifer, USA, 1990, S.51

¹⁰ Vgl. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.51

¹¹ Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.51

scheinen zunächst verwischt. Die Portapak Kamera erlaubt es, auf der Straße zu filmen. Ihre Handhabung ermöglicht es, zu experimentieren. Zu einer Zeit, in der das Fernsehen immer präsenter und mächtiger wird, scheint es wie ein Befreiungsakt für die junge Generation, Videos selbstbestimmt zu produzieren. Das Stativ scheint nicht mehr notwendig zu sein, aus der Hand werden Momente eingefangen. Man befreit sich von den ästhetischen Konventionen, welche die Massenmedien suggerieren.

“Tripods – with their fixed viewpoints – were out; hand-held fluidity was in. Video’s unique ability to capitalize on the moment with instant playback and real-time monitoring of events also suited the era’s emphasis on “process, not product.””¹²

¹² Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.52

II.2 Die Videokamera als Instrument zur Befreiung des Blicks

Die Kamera verlässt das Studio, die Mobilität eröffnet neue Blickwinkel. Die sogenannten „*Street Tapes*“ sind Aufnahmen, die an öffentlichen Orten entstehen.¹³ In New York beginnt die Videoszene zu wachsen. Deidre Boyle spricht von hunderten von Stunden dokumentarischen Materials, das von Untergrundgruppen, Künstlern, Aktivisten und vielen mehr aufgenommen wird.

“Video offered an opportunity to challenge the boob tube’s authority, to replace television’s often negative images of youthful protest and rebellion with the counterculture’s own values and televisual reality.”¹⁴

Die neue Technik ist zunächst noch teuer und schwierig handzuhaben, wird sich aber im Laufe der 80er Jahre schnell entwickeln und durch ihre Verfügbarkeit die Produktionsprozesse von Videokunst verändern. Film der auf Zelluloid gedreht wird ist, immer mit Kosten verbunden. Dadurch rückt die Inszenierung beziehungsweise die Wahl des Motivs und die Dauer der Aufnahme in den Vordergrund. Bei Video hingegen ist die Dauer der Aufnahme nur mit geringen Kosten verbunden. Diese Minimierung der Kosten durch technischen Fortschritt verändert den Umgang mit dem Medium und so auch die Einstellung zum Motiv. Die Leichtigkeit der Handhabung lädt zum Experimentieren ein. Auch der Umgang mit dem Rohmaterial verändert sich, da sich die Ausführung des Schnitts vereinfacht. Andererseits differenziert sich das Video vom Film natürlich auch durch die Bildqualität. Die körnigen Bilder unterscheiden sich von Hochglanzproduktionen. Es entstehen neue ästhetische Codes, die sich bewusst von den bisherigen abgrenzen.

Video ist ein Medium, das sowohl Ton als auch Bild vermittelt und vorgibt, einen bestimmten zeitlichen Moment festzuhalten. Die

¹³ Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.51

¹⁴ Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.53

chronologische Bedeutung des Mediums macht es zu einem wichtigen Instrument in Bezug auf die Rezeption und Interpretation bestimmter Ereignisse. Es ist daher naheliegend, dass der Versuch unternommen wird, ein Ereignis, das durch seine zeitliche Begrenzung einmalig und unwiederholbar ist, mit Hilfe des Videoapparates zu konservieren.

Die Verlockung ist groß, diesem Medium wegen seiner Vielschichtigkeit, die durch die Vermittlung von Bild, Ton und Zeit entsteht, Objektivität zuzuschreiben. Aus diesem Grund erscheint es als das ideale Medium, um bestimmte Ereignisse oder auch Begebenheiten zu dokumentieren. Gleichzeitig erlaubt die Vielschichtigkeit von Video auch einen Eingriff in das Material. Schnitt, Vertonung, oder Veränderung des Zeitverhaltens, können Zusammenhänge herstellen oder Inhalte verändern, deshalb findet durch den Übertrag in das Medium eine Abstraktion oder Verzerrung der eigentlichen Aktion statt. Es ist eben nur die Aufnahme von etwas, eine Art Spur von Körperlichkeit. Die Materialität des Gefilmten verschwindet. Übrig bleibt ein zweidimensionales Bild, das durch seine Vorführung und das Display eine völlig neue Materialität bekommt. In der Kunst scheint der Umgang mit dieser Eigenschaft besonders interessant. Welche Aufgabe erhält das Medium? Es kann dokumentarisch eingesetzt werden, indem man versucht, bestimmte Aspekte eines vergänglichen Moments festzuhalten, um diese zu archivieren. Video kann aber auch bewusst manipuliert werden, etwa durch Montage, um ein eigenständiges Werk zu schaffen. Es stellt sich die Frage, wer der Betrachter sein wird, und wie sein Blick ist. Die Auseinandersetzung mit der Situation und dem Ort an dem das Video gezeigt wird, ist ausschlaggebend für die Handhabung mit dem Medium. Videokunst oder Video, als Teil eines multimedialen Werkes, manifestiert die Idee einer veränderten Art der Wahrnehmung.

Der Cultural Turn bezeichnet die Aufwertung des kulturellen Hintergrunds von Kunstproduktionsprozessen gegenüber dem Kunstwerk als Artefakt. In weiterer Folge initiiert der „Performative Turn“ die Aufwertung der Handlung als Kunstaktion. Konzept- und Prozesskunst, Land Art und Arte Povera sind etwa künstlerische Tendenzen, die eine

Überwindung der traditionellen Gattungsgrenzen von Skulptur und Malerei anstreben.¹⁵ Performance Kunst ist ein Begriff, der in den 60er Jahren, zeitgleich mit Video Art aufkommt. Er umschreibt jenen körperlichen Akt, der sich von den darstellenden Künsten abhebt und innerhalb der bildenden Künste einen neuen Bereich schafft.

Performance Kunst signalisiert, wie Videokunst, eine neue Haltung in der bildenden Kunst. Sie schärft den Blick für die Körperlichkeit des bildenden Künstlers, und auch die Wahrnehmung des Künstlers als Person oder sogar als Star. Das Happening verlangt nach Präsenz. Bei der veränderten Wahrnehmung von Kunst steht nicht mehr allein das Werk, sondern der Schaffensprozess und Denkraum im Vordergrund. Allan Kaprow beschreibt den Körper, die Situation sowie diverse Alltagsgegenstände als wichtige Materialien der "new art".

"Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art: paint, chair, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists."¹⁶

Bei der Life Performance wird der Künstlerkörper selbst zum Medium. Die künstlerische Arbeit erstreckt sich über den Handlungsraum, den der Künstler aufmacht und ist daher an Ort und Zeit gebunden. Sogenannte Material Traces die währenddessen entstehen verweisen zwar auf die Performance, ändern aber nichts daran dass jene einmalig ist. Die Spannung zwischen Künstler und Publikum ist Teil der Aktion. In diesem Spannungsfeld manifestiert sich ein Konzept als Werk. Der Körper kann als Objekt verstanden werden. Die Theoretikerin Peggy Phelan geht soweit, zu sagen, dass Performance nur im Moment des Handelns existiert, und nicht aufgenommen werden kann.

¹⁵ Vgl. Groos, Ulrike / Hess, Barbara / Wevers, Ursula (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*. Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.6

¹⁶ Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, S.7

“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance.”¹⁷

Die Präsenz eines Künstlers manifestiert sich jedoch auch durch die Einschnitte, die er seiner Umgebung zufügt. Ein Beispiel dafür ist Chris Burden, der für seine körperlichen Grenzgänge bekannt wurde, wie etwa die Performance *Shoot*¹⁸, bei der er sich mit einer Schusswaffe in den Arm schießen lässt. Später verlagerte er diese, zum Teil destruktiven Prozesse, auf eine technische Ebene. *Beam Drop*¹⁹ ist eine Performance, bei der Burden Stahlträger in ein Betonbecken fallen lässt. Die Materialien sind als Erweiterung seines Körpers zu sehen. Die Intensität der freigesetzten Energie bleibt, genauso wie das Momenthafte und die Körperlichkeit. Diese wäre in der Materialität und in der Inszenierung des Künstlers zu finden. Wenn ein Künstler sich während seiner Performance in die Rolle des Regisseurs begibt, erweitert er auf eine gewisse Weise seinen Körper um jene Dinge, die er in diesem Moment bewegt. Dies gilt auch für die Kamera.

Auch Performancekünstlerinnen wie etwa Shigeko Kubota oder Carolee Schneeman arbeiten mit Video. Durch die Aneignung der Kamera bestimmen sie den Blick oder Blickwinkel, in welchem ihre Performance zu sehen ist. Der weibliche Körper entzieht sich dem „male gaze“²⁰ und wird

¹⁷ Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 2003, S.146

¹⁸ Burden, Chris, *Shoot*, 1971

¹⁹ Burden, Chris, *Beam Drop*, 2009

²⁰ „Das psychoanalytische Konzept gaze als „aktiv-männlicher, kontrollierender und neugieriger Blick“ innerhalb einer feministisch ausgerichteten Filmtheorie geht auf einen Vortrag Laura Mulveys in französischer Sprache aus dem Jahre 1973 zurück, der zuerst 1975 auf Englisch erschien und seitdem in einer Vielzahl von Nachdrucken und Übersetzungen zugänglich ist. In diesem Text beschäftigt sich die Autorin unter Rückgriff auf Freuds Sexualtheorie mit der bei Männern und Frauen unterschiedlich zu definierenden Lust am Schauen (Skopophilie) „in der konventionellen Kinosituation“ und ihren Beziehungen zum Sexualtrieb sowie zur Ich-Libido. Dabei definiert sie den unterschiedlichen Blick von Mann und Frau wie folgt: „In einer Welt, die von sexueller

zum selbstbestimmten Motiv feministischer Künstlerinnen. Roberta Lima beleuchtet in *Rethinking Action Through Space*, die Bedeutung von Video in Bezug auf Performance und Körperlichkeit. Laut Lima ist die Kamera als Erweiterung des Körpers ein wichtiger Punkt im Werk jener Performancekünstlerinnen, die schon früh mit dem Medium experimentierten.²¹ Sie zitiert Shigeko Kubota:

“Behind the Video Life

Man thinks, “I think, therefore I am”.I, a woman, feel, “I Bleed, therefore I am”.Recently I bleed in half inch... 3M or SONY... ten thousand feet long every month.

Man shoots me every night... I can't resist.

I shoot him back at broad daylight with vidicon or tivicon flaming in over- exposure.

Video is Vengeance of Vagina.

Video is Victory of Vagina.

Video is Venereal Disease of Intellectuals.

Video is Vacant Apartment.

Video is Vacation of Art.

Viva Video...“²²

Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. Der bestimmende männliche Blick [= gaze] projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen Rolle als sexuelles Objekt werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.“ Diese These versucht Mulvey anhand der Struktur klassischer Hollywood-Filme zu belegen. Zudem geht sie davon aus, dass im Kino dargestellte Frauen auch als Signifikant der Kastrationsdrohung fungieren. Letztlich ist es diese Funktion, die dem unbeschwerten Vergnügen des männlichen Blicks (potentiell) im Wege steht.“

(Dieser Artikel über Laura Mulveys essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ist dem Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel entnommen.)

Kaczmarek, Ludger/Jahn-Sudmann, Andreas, *gaze / male gaze*, Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, Zugriff: 05.10.2014

²¹ Lima, Roberta, *Rethinking Action Through Space*, Diss., Akademie der bildenden Künste Wien, 2013, S.21

²² Shigeko Kubota, *Video Birthday Party of John Cage*, 1974. In: *Shigeko Kubota - Video Sculptures*, Katalog, Hg. Felix Zdenek, Essen, 1981, S. 42.

Die Befreiung des Blicks durch die selbstbestimmte Bedienung der Kamera, scheint vor allem für die feministischen Künstlerinnen von besonderer Bedeutung. Durch die Kontrolle des Blickwinkels erobern sie die Kontrolle über die Wahrnehmung des Körpers. Es ist ein wichtiger Schritt weg von der Wahrnehmung des weiblichen Körpers als Objekt männlicher Begierde.

Performance und Videokunst verhandeln die Wahrnehmung des Körpers neu. Die Wahrnehmung des Körpers im Spannungsfeld mit Raum und Objekt verändert sich durch den Filter des Videos. Die verschiedenen Einflüsse, welche die Medien aufeinander ausüben, und deren Zusammenspiel, lassen Räume entstehen, die als multimediale Arbeiten funktionieren.

Land Art ist wie der Performative Akt der Vergänglichkeit ausgesetzt. Doch im Gegensatz zur Performance Art, bei welcher der Körper die zentrale Rolle des Werkes einnimmt, schafft der Land Art Künstler ein Werk, das von Materialität dominiert wird. Jene ist jedoch genauso der Zeit ausgesetzt. Witterung oder andere äußere Einflüsse liefern die künstlerische Arbeit der erbarmungslosen Vergänglichkeit aus.

Im Gegensatz dazu überdauert das Archiv die Zeit, und kein anderes Medium versteht es, die Illusion von festgehaltenen Momenten zu vermitteln, wie das bewegte Bild.

Gerry Shum erkannte diese Dynamik. Er machte sich Gedanken über die Stellung des Videos innerhalb des Werkkomplexes und eröffnete gemeinsam mit seiner Frau Ursula Wevers, die erste Videogalerie.

II.3 - Gerry Schums Fernsehgalerie: Ein Versuch der Demokratisierung von Kunst durch das Medium Fernsehen

Gerry Schums Untersuchungen und Projekte, verdeutlichen die Wichtigkeit der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten die sich durch den Einsatz des Mediums Video im Rahmen bildender Kunst ergeben, zu einer Zeit, in der Video als massentaugliches Instrument Einzug in die Gesellschaft findet. Wolfram Heubach beschreibt ihn als euphorisch in Bezug auf Technik und Medien.²³ Im Vordergrund steht für ihn das Experimentelle, sowie die Auswirkungen und Erfahrungen, die das neue Medium beinhalten. Schum versteht das Fernsehen als öffentlichen Raum, der als Medium zur Demokratisierung von Kunst beitragen kann.

Ende der 1960er Jahre arbeitet Schum mit zahlreichen Land Art Künstlern, wie etwa Robert Smithson, Richard Long oder Dennis Oppenheim. Er arbeitet aber auch unter anderen mit Joseph Beuys, Gilbert und George, sowie mit Lawrence Weiner. Schum macht es sich zur Aufgabe, das richtige Format zu finden, um die meist schwer zugänglichen Werke einer breiten Masse zu vermitteln. Video scheint für ihn das richtige Medium, um die Ideen der Konzept Art und Land Art Künstler wiederzugeben. Nicht interessiert ist er am Aspekt der Dokumentation. Es geht ihm vielmehr um die Vermittlung von Konzepten, losgelöst von Materialität, als Folge einer sich stetig verändernden Perzeption von Kunst. Das physische Objekt im Raum wurde von den Künstlern durch Konzepte und Objekte abgelöst die nicht an eine physische Präsenz gebunden waren, und welche so die Grenzen sprengten die das „Atelier, Galerie, Sammler Dreieck“²⁴ implizierte. Wie etwa die Arbeiten des amerikanischen Künstlers Richard Long, der sich mit Aussagen skulpturaler Art beschäftigt. Die frühen Skulpturen sind Objekte die sich im realen Raum ausbreiten. Die

²³ Hess, Barbara, *Eine idiotische Randaktivität*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.125

²⁴ *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood* In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.119

Objekte, die Long Ende der 60er Jahre produziert, entstehen erst, „indem er selbst wandernd einen Raum durchgeht.“²⁵ Gerry Schum erkennt, dass dem Museum oder der Galerie die Möglichkeiten fehlten, die Werke in einer angemessenen Form zu zeigen. Seiner Ansicht nach war das elitäre System, das die Institutionen lieferten, veraltet und ungeeignet für das neue Verständnis von Kunst. Er sah die Vermittlung von Kunst als öffentliche Aufgabe. Das öffentlich rechtliche Fernsehen erschien Schum als das ideale Medium, um dieser Aufgabe gerecht zu werden. Das Medium Video und in weiterer Folge das Fernsehen sollen dazu beitragen die „Rezeption von Kunst stärker zu demokratisieren.“²⁶ In einem Brief an Gene Youngblood vom 29. 6. 1969 erklärt Gerry Schum sein Konzept der „Fernsehgalerie“.

„Der erste Ausgangspunkt den ich erklären muß, ist die Tatsache, daß es keinen wirklichen Galerieraum gibt. Die Fernsehgalerie besteht nur in einer Serie von Fernseh-Ausstrahlungen, das bedeutet, die Fernsehgalerie ist mehr oder minder eine geistige Institution, die nur im Augenblick der Ausstrahlung durch das Fernsehen Wirklichkeit wird.“²⁷

Die Idee einer geistigen Institution scheint Schum besonders interessant, da sie die Möglichkeit Kunst zu besitzen unterbindet und den Fokus auf deren Vermittlung lenkt.

„Das ist kein Ort, um greifbare Kunstobjekte zu zeigen, die man kaufen und nach Hause tragen kann. Eine unserer Ideen ist die Kommunikation von Kunst anstelle des Besitzes von Kunstobjekten.“²⁸

²⁵ Leering, Jean, *Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung LAND ART*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.73

²⁶ Groos, Ulrike / Hess, Barbara / Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*. Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.6

²⁷ Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.119

²⁸ Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.119

Schum ist sich dabei aber durchaus bewusst dass die Künstler, auch wenn ihre Arbeiten nicht als Objekte zu kaufen sind, dennoch bezahlt werden müssten, und vor allem auch, dass die Kosten für die Ausführung der Kunstobjekte gedeckt werden müssen. Er liefert folgenden Vorschlag:

„Unsere Lösung ist es, das Recht zur Veröffentlichung, das heißt eine Art Copyright, an die Fernsehanstalt zu verkaufen. Die Fernsehproduktion deckt die Kosten für die Dreharbeiten selbst und die Ausgaben für die Ausführung der Kunstobjekte, und sie bezahlt den Künstlern ein Honorar.“²⁹

Der Urheber sollte für jede Veröffentlichung bezahlt werden. Er verlangt für Künstler die gleichen Rechte „wie sie selbstverständlich jeder Autor, Schauspieler, Komponist usw. verlangen kann.“³⁰

Schums erste Fernsehausstellung ist LAND ART. Die Ausstrahlung beinhaltet Werke von Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithon, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Walter de Maria und Mike Heizer. Gerry Schums Intention ist es, keine Dokumentationen über Land Art zu zeigen, sondern Werke auszustrahlen, die eigens für das Medium Fernsehen geschaffen wurden.

„Gerry Schum zielte auf radikale Innovationen ab, auf eine Erweiterung der Kunst ins Filmische als Einheit von Medien und Werk sowie auf eine Neudefinition des Fernsehens als künstlerisches Medium mit einem Massenpublikum.“³¹

Im Besonderen die Land Art und Konzeptkunst verweisen auf einen Prozess der die Herstellung von Objekten in den Hintergrund stellt und den Fokus auf die Präsentationen von Ideen lenkt. Dennoch ist *LAND ART* für ihn „keine Dokumentation eines Kunstereignisses“ sondern „alles entsprechend dem Medium Film oder Fernsehen konzipiert.“³² Für Schum

²⁹ Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.119

³⁰ Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.119

³¹ Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hg.), *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*. S.6

³² Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.119

scheint es uninteressant den Künstler als handelnde Person zu zeigen. In einem Brief an Gene Youngblood schreibt er:

„Ich glaube nicht dass es einen Sinn hat, Gesichter und Hände von Künstlern in Großaufnahme zu zeigen oder die >>Atmosphäre<< eines Ateliers zu filmen. Die Arbeiten die in LAND ART gezeigt werden bedürfen keiner Erklärung.“³³

Während der gesamten Sendung wird kein Wort gesprochen. Schum hält Erklärungen für überflüssig, da die Kunstwerke für sich selbst stehen. Sein Ziel ist es, eine neue Vermittlung von Kunst zu initiieren, denn die neuen Gattungen innerhalb der bildenden Kunst, verlangen nach einer neuen Rezeption, beziehungsweise nach Räumen, die diese ermöglichen. Das Fernsehen, davon war Schum überzeugt, könnte diesen Raum darstellen.

Die Programme, Filme oder Ausstellungen die Gerry Schum zusammenstellt, stehen für sich. Es sind Werke, die nur im Fernsehen funktionieren. Besonders deutlich wird dies bei Daniel Burens Beitrag zu Gerry Schums zweiter Fernsehausstellung *IDENTIFICATIONS*³⁴. Burens Werk assoziiert man mit den 8,7 cm breiten Streifen, die er an verschiedenen Orten anbringt. Seine Arbeiten sind ortsspezifische Interventionen, die oft im öffentlichen Raum stattfinden. Für Buren ist der Ort an dem ein Kunstwerk entsteht mit jenem auch verbunden.³⁵ Er entschied sich daher ein Video in der Fernsehgalerie zu zeigen, das wie seine anderen Werke ausschließlich in dem dafür vorgesehen Kontext funktioniert. Buren zeigt nach der Einblendung seines Namens, fünf Sekunden lang ein weißes Rauschen, gefolgt von einer 48 Sekunden langen Einblendung des Original-Störungszeichen des Südwestfunks.

³³ Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood, S.120

³⁴ *IDENTIFICATIONS*, Austrahlung am 30.11.1970, 22.50 Uhr, Südwestfunk Baden-Baden

³⁵ Vgl. Buren, Daniel, *The Function of the Studio*(translated by Thomas Repensek), 1971, S.3



Abb. 1

In einem Interview mit Barbara Hess sagte er:

„Es war ganz ähnlich wie bei meiner Entscheidung kein Atelier zu haben, sondern auf der Straße zu arbeiten. Es entsprang derselben Idee: Was bedeutet es wenn man sich nicht innerhalb des White Cube des Museums, der Galerie befindet? Und ich denke, die Idee, das Fernsehen zu benutzen ging aus derselben Haltung hervor.“³⁶

Burens damalige Kritik am Kunstmarkt manifestiert sich durch die Ortsgebundenheit und den ephemeren Charakter seiner Kunst. Dies gilt auch für das Störsignal, das er ausstrahlen lässt. Buren entschließt sich dazu, keine Dokumentation einer seiner Interventionen im öffentlichen Raum zu zeigen, sondern nutzt den öffentlichen Raum, den das Fernsehen darstellt, um jenen zu bespielen. Das Video ist hier spezifisch für das Fernsehen produziert. Das Werk erfasst die Codes des Mediums und

³⁶ Interview mit Daniel Buren von Barbara Hess. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.184

benutzt diese, um die Idee einer Störung zu transportieren. Natürlich funktioniert dies nur wenn man sich auf die Gesetze des Mediums einlässt, denn man sollte die Regeln kennen um sie zu brechen. Als *IDENTIFICATIONS* später auch in Galerien und Museen gezeigt wird, bittet Buren Gerry Schum seinen Beitrag aus dem Programm zu nehmen, was Schum auch tut. Für Buren wäre es ein Widerspruch gewesen das Störungszeichen in einem veränderten Kontext zu zeigen. Die Qualität der Arbeit entsteht durch eine gewisse Konsequenz. Diese würde verloren gehen wenn man die Aufnahme aus dem Fernsehprogramm isoliert. Das Medium Fernsehen ist Teil des Werks. Es wäre mehr eine Illustration dessen gewesen was die Intervention selbst war.³⁷

Buren verweist damit auf einen Widerspruch, der durch die Präsentation der Filmprogramme Schums, außerhalb des öffentlichen Raumes, den das Fernsehen erzeugt, entsteht. Es war unter anderem dieser Widerspruch der Schums Projekt scheitern ließ. Schums Kritik am Kunstbetrieb äußerte sich vor allem in der Ablehnung von Kunstwerken als Besitz einer elitären Gruppe. Durch die Öffentlichkeitswirkung des Fernsehens versprach er sich eine Demokratisierung der Kunst. Eine Sendung die nur innerhalb einer bestimmten Sendezeit zu sehen ist, erschafft ein Kunstwerk das eben nur diesen einen Moment lang existiert, und nicht besessen werden kann. Gerry Schums Haltung scheint so radikal, dass er die bewusste Verwendung des Mediums Fernsehen als „die einzige Chance“ für die bildende Kunst sieht. Da es den Künstlern nicht gelungen ist „ein modernes System zur Kommunikation zu finden.“³⁸ Doch nach der zweiten Fernsehausstellung werden Schum die Mittel gestrichen. Er hatte das öffentliche Interesse an den Werken überschätzt. 1971 gründet er gemeinsam mit seiner Ehefrau Ursula Wevers die erste Videogalerie.

³⁷ Interview mit Daniel Buren von Barbara Hess. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.184

³⁸ *Brief von Gerry Schum an Gene Youngblood*, S.121

„Der Einstieg in die Vermarktung der gemeinsam mit Künstlern produzierten Filme und Videos war aus existentieller Not entstanden. Deren Hintergrund lag (...) im Scheitern einer regelmäßigen Ausstrahlung der Fernsehgalerie Schum im Fernsehen.“³⁹

Gerry Schum widersprach damit seinen eigenen Prinzipien.

„»Kunst sollte gratis sein«, schrieb Schum noch voller Zuversicht 1969. Er, der den Kunstmarkt immer umgehen wollte, um nicht in dessen Abhängigkeit zu geraten, für den »Kunst (...) nicht länger für den privaten Umgang oder die Exklusivität von Händlern und Sammlern« gedacht war, da das Ziel die »Kommunikation von Kunst anstelle von Besitz von Kunstobjekten« sei, produzierte seit 1971 – nach dem Scheitern aller Verhandlungen über weitere Aufträge für das Fernsehen – die Videoarbeiten nunmehr ausschließlich für den Verkauf in der gemeinsam mit seiner Frau gegründeten videogalerie schum.“⁴⁰

Die Videos waren in der Galerie als Videokassetten zu kaufen. Es gab erschwingliche Preise für unlimitierte Videos aber auch limitierte signierte Editionen, wie etwa Joseph Beuys *Filz TV*. Die Abhängigkeit Schums gegenüber dem Kunstbetrieb, und der Bruch mit seinen Prinzipien waren jedoch nicht das große Problem. Die Problematik lag in dem Umgang mit dem Medium Video. Denn wie die Arbeit Burens verdeutlicht, hatten die Künstler Werke geschaffen, die als Teil einer Fernsehausstrahlung funktionierten. Die Filme die spezifisch für das Fernsehen produziert wurden, waren in einen stimmigen Kontext gebettet. Das Spiel mit dem Fernsehen als Kommunikationsmedium war ausschlaggebend für die Qualität der Rezeption der Arbeiten. Mit dem Verkauf der Videokassetten, gab Schum die Art der Präsentation, die ihm zunächst so wichtig erschien, völlig aus der Hand.

Gerry Schum hat durch seine radikale Haltung einen wichtigen Punkt dargelegt. Er hat das Medium Video nicht als Instrument zur

³⁹ Groos, Ulrike, *Beginn, Umfeld und Ende der videogalerie schum in Düsseldorf*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003, S.221

⁴⁰ Groos, Ulrike, *Beginn, Umfeld und Ende der videogalerie schum in Düsseldorf*, S.221

Dokumentationen von Ereignissen verwendet, sondern die produzierten Videos als eigenständige Werke akzeptiert und durch die Ausstrahlung im Fernsehen versucht diese, dem Medium angemessen, der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Vor allem der Moment nach einer Live Performance, wenn die körperliche Abwesenheit des Künstlers eine Leere erzeugt, verlangt nach einem reflektierten Umgang mit dem Werk, das nun vergangen scheint. Schum sah die Lösung nicht im Erfassen von Prozessen durch Videoaufnahmen, die eine Art Erklärung bieten, sondern in der Erschaffung von Verknüpfungen verschiedener Medien, die als eigenständige Werke die Ideen widerspiegeln, die den Prozessen zugrunde liegen. Er zeigt, dass das Video als Teil eines Werkkomplexes auf diesen verweisen kann, erkennt aber auch, dass das Medium nach einem Raum verlangt, der dieser Perzeption förderlich ist. Schums Verständnis des Fernsehens als virtueller öffentlicher Raum, schafft den richtigen Rahmen, um den Videos eine Plattform zu bieten. Die Ideen Gerry Schums zeigen, dass das Medium Video als Videokunst geeignet ist, Inhalte zu vermitteln, die über die oberflächliche Rezeption des handelnden Künstlers hinausgehen.

III - Das Video als eigenständiges Werk dem Performanz zugrunde liegt

III.1 - Das Video als Objekt bei Matthias Wermke und Mischa Leinkauf

Die verschiedenen Aufgaben, die Video in Bezug auf Performance erfüllen kann, lassen sich in zwei Funktionen unterteilen. Erstens jene, die das Video als Teil der künstlerischen Arbeit oder als Ende eines Produktionsprozesses ausweist. Zweitens in solche, die den Fokus auf die gezeigte Aktion lenken und die größtmögliche Objektivität für sich beanspruchen. Dabei nutzt die erstere Funktion die Möglichkeiten der Videotechnologie und impliziert einen kreativen Prozess, der sich konkret auf das Medium bezieht, dies aus medienkritischer Perspektive.

Während die Videos, die versuchen eine möglichst objektive Dokumentation zu vermitteln, auf den Anspruch eines formalen Eingriffes verzichten, und dadurch auf gewisse Art das Medium selbst nicht mitdenken, können Videoarbeiten, die den Produktionsprozess als Teil der künstlerischen Arbeit sichtbar machen, als fiktive performative Räume verstanden werden.

In der Untersuchung welche Möglichkeiten Video in der Rezeption von Performance bietet, ist zwischen der Performance die vom situativen Moment und der Präsenz des Künstlerkörpers ausgeht, und jener Performance die ihre Energie durch Materialität manifestiert, zu unterscheiden.

Ersteres verlangt nach einem Publikum und natürlich auch nach der unmittelbaren Präsenz des Künstlers, während die Performance, die als zeit- und raumbasierter Produktionsakt zu verstehen ist, ein Werk hinterlässt, das keine Notwendigkeit in der Anwesenheit des Künstlers sieht.

Ein Video kann dabei isoliert von der Aktion funktionieren, und so auf gewisse Weise die Präsenz des Künstlers, durch die virtuelle Welt die es anbietet spiegeln. Das Video als Objekt ist physisch losgelöst von dem

Moment in dem es entstanden ist, und der Anwesenheit des Künstlers. Philip Auslander bezeichnet diese Art der Dokumentation als „theatrical“.⁴¹ Er unterscheidet durch diesen Begriff die Dokumentation von jener, die er als „documentary“ bezeichnet.

“I propose that performance documentation has been understood to encompass two categories, which I shall call the documentary and the theatrical. The documentary category represents the traditional way in which the relationship between performance art and its documentation is conceived. (...) In the theatrical category, I would place a host of art works of the kind sometimes called “performed photography,” ranging from Marcel Duchamp’s photos of himself as Rose Selavy to Cindy Sherman’s photographs of herself in various guises to Matthew Barney’s Cremaster films.”⁴²

Wenn man davon ausgeht, dass jedes Objekt das Resultat einer Handlung, oder Denkprozesses ist, also jedem Kunstwerk ein körperlicher Akt vorausgeht, so ist die Performance also Bestandteil jedes Mediums. Felicitas Thun Hohenstein schreibt in diesem Zusammenhang von „Performanz“:

„Auf diese Weise agiert die Performanz stellvertretend für jede Kunst – ob sie will oder nicht – wenn sie das Verhältnis zwischen Sehen und Bedeutung, zwischen künstlerischer Produktion und ontologischen Seinsverhältnissen ins Blickfeld rückt.“⁴³

Das Video als Dokumentation, welches Auslander als „documentary“ bezeichnet, schafft eine Art von sekundärer Information angesichts der eigentlichen Aktion. Der bewusste Umgang mit dem Medium und seinen Eigenschaften lässt einen eigenständigen Raum der Auseinandersetzung entstehen.

⁴¹ Auslander, Philip, *The Performativity of Performance Documentation*, 2006, S.2

⁴² Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, S. 2

⁴³ Thun-Hohenstein, Felicitas, *Performanz und ihre räumlichen Bedingungen. Perspektiven einer Kunstgeschichte*, Böhlau Verlag Wien Köln, Weimar, 2012, S.104

An dieser Stelle ist auf ein Künstlerduo zu verweisen, deren Videoarbeiten in ihrem Entstehungsprozess den performativen Akt ebenso betonen, wie die dabei generierten material traces.

Die Performances der in Berlin lebenden Künstler Matthias Wermke und Mischa Leinkauf finden meist im öffentlichen Raum statt. Geprägt durch ihre Kindheit in Ostberlin, geben die Künstler ihr Empfinden gegenüber Orten wider die auf den ersten Blick unzugänglich erscheinen. Im Fokus ihrer Arbeit stehen jedoch nicht die spektakuläre Bezwungung der Stadt, sondern die Spannungsfelder, die sich in den präzise komponierten Bildern ihrer Videos ergeben. Die Körperlichkeit von Matthias Wermke als Objekt steht einer urbanen Architektur gegenüber. Aus verschiedenen Gründen verzichten die Künstler auf ein Publikum vor Ort.

„Da ich aber weder außenstehende Menschen direkt im Moment der Arbeit verunsichern (erschrecken) will, noch möchte, dass auf Grund meines Handelns Ordnungskräfte gerufen werden vermeide ich es möglichst von Publikum gesehen zu werden bzw. versuche mein Handeln auch wenn es absurd anmutet so natürlich wie möglich aussehen zu lassen.“⁴⁴

Ein Grund wäre also, dass der Betrachter den Ablauf der Performance vor Ort stören könnte. Weiter ist die Performance Teil eines Prozesses und kein eigenständiges Werk, und verlangt daher nicht nach einem Publikum. Matthias Wermke schätzt den Verwirrungsmoment, den seine Aktionen auslösen. Dieser Moment bedarf keiner Erklärung.

„Die Aktionen/Interventionen/Performances geschehen bewusst unangemeldet und nicht vor Kunstpublikum, damit es beim zufälligen Betrachter keine klare Definition für das Gesehene gibt. Es reicht vollkommen, wenn in der Ausstellung einer fertigen Arbeit der Begriff Kunst eindeutig im Raum steht.“⁴⁵

Betrachtet man das Werk von Matthias Wermke und Mischa Leinkauf wird der Spannungsbogen zwischen Performance und Video

⁴⁴ Auszug aus meinem Email-Verkehr mit Matthias Wermke.

⁴⁵ Auszug aus meinem Email-Verkehr mit Matthias Wermke.

spürbar. Schon die Tatsache, dass Matthias Wermke bildende Kunst studiert hat und Mischa Leinkauf ein Regiestudium absolviert hat, lässt es schlüssig erscheinen, dass sowohl die Aktion als auch die Aufnahme, und in weiterer Folge die Postproduktion Bestandteil der Arbeit sind. Die in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Arbeiten des Künstlerduos sind Videos oder Videoinstallationen. Die Werke sind penibel arrangiert und durch ihren installativen Charakter alles andere als beiläufige Nebenprodukte.

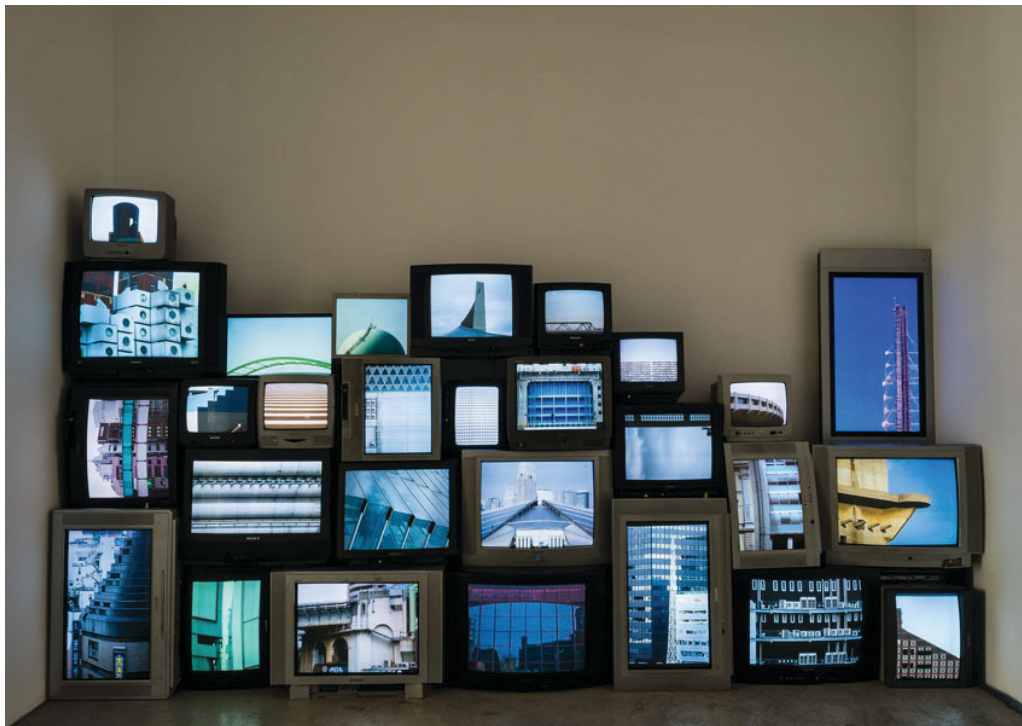


Abb. 2

Die Videoinstallation *Drifter*⁴⁶ zeigt wie Matthias Wermke diverse Gebäude erklimmt, wovon sich die meisten in Tokyo befinden. Die performative Installation besteht aus verschiedenen Röhrenmonitoren, die in ihrer Anordnung an die Verschachtelung des urbanen Geflechts erinnern. Die Monitore tauchen den Raum in ein kühles Licht. Die Frequenz der Bildschirme lässt dieses Licht flackern. Durch die Wahl und Anordnung der Monitore, entsteht eine Stimmung im Raum, die über den Inhalt des Videos hinausgeht. Die Performance, die Wermke abliefert, ist ohne jeden

⁴⁶ Wermke/Leinkauf, *Drifter*, Tokio, Berlin, Heilbronn, Wien, 28-Kanal-Installation, Video, 2012 - 2014

Zweifel spektakulär und gewagt. Durch die Videoaufnahme und in weiterer Folge die Anordnung der Monitore in der Installation, bekommt die Arbeit eine zusätzliche Bedeutung, die auf einer subtileren Ebene stattfindet. Durch Schnitt und Anordnung der Videos sowie durch die Wahl des Displays, wird eine Idee transportiert, die durch die Ästhetik der Materialität und des Videos, welches bewusst als Objekt eingesetzt wird, lesbar wird.

Die Künstler arbeiten bewusst auf ein Video hin. Dies wird Teil ihres Arbeitsprozesses. Die Position der Kamera nimmt Einfluss auf die Performance und umgekehrt. Die Kamera ist aus der Performance nicht wegzudenken. Hinzu kommt, dass die Aktionen nicht angekündigt sind. Das Publikum fehlt. Um die Performance zu sehen, muss der Betrachter auf das Video zurückgreifen. Dieses zeigt uns jedoch nur das, was Wermke und Leinkauf uns zeigen möchten. Regie, Schnitt und Kamera sind feinfühlig ausgeführt. Dies macht einen Teil der Qualität ihrer Arbeit aus. Die Videos sind Objekte. Sie zeigen eine Performance und beinhalten gleichzeitig die Aura der Performanz, die während des Schaffungsprozesses entsteht, denn auch von Mischa Leinkauf wird eine Körperlichkeit verlangt, die natürlich nicht zu sehen ist, da er hinter der Kamera steht.

Ein besonders spannender Aspekt ihrer Arbeit sind die Zwischenzonen, die sich dem Betrachter eröffnen. Räume, die uns umgeben und dennoch durch ihre Unzugänglichkeit entfernt und fremd erscheinen. *Zwischenzeit*⁴⁷, zeigt wie Matthias Wermke mit einer selbstgebauten Draisine durch das Berliner S-Bahn- und U-Bahnnetz fährt. Die Arbeit besteht aus drei Projektionen, die Simultan abgespielt werden. Im Vorwort des Kataloges der 2013 im Zuge der Ausstellung im Kunstverein Heilbronn erscheint, ist Folgendes zu lesen:

„Es reicht eben nicht zu sagen, dass hier einer ohne Genehmigung mit einer selbstgebauten Draisine durch das nächtliche S- und U-Bahn-Netz von Berlin surft. Die Vorstellung allein

⁴⁷ Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 3-Kanal-Audio-Video-Installation, 17:00 Min. (Loop), 2008

ist zugegebenermaßen schon inspirierend, aber was Wermke Leinkauf dann auf den Ebenen von Bild, Ton und Schnitt aus dem gefilmten Ausgangsmaterial machen, entwickelt eine ganz eigene große räumliche Präsenz, die den Betrachter umschließt. Die Installation macht es dem Betrachter unmöglich, sich darauf zu beschränken, dass man sich in den Draisine fahrenden Protagonisten hineinversetzt. Zwischenzeit wirkt über den Sound und die Schnitte, das Zusammenspiel und die Dekonstruktion der drei Bildflächen viel direkter. Der Fahrer verliert seine Stellvertreterfunktion, der Betrachter selbst ist gemeint – eine Wirkung, nicht ganz unähnlich der Anschauungserfahrung vor dem berühmten Bild *Mönch am Meer* von Caspar David Friedrich.⁴⁸

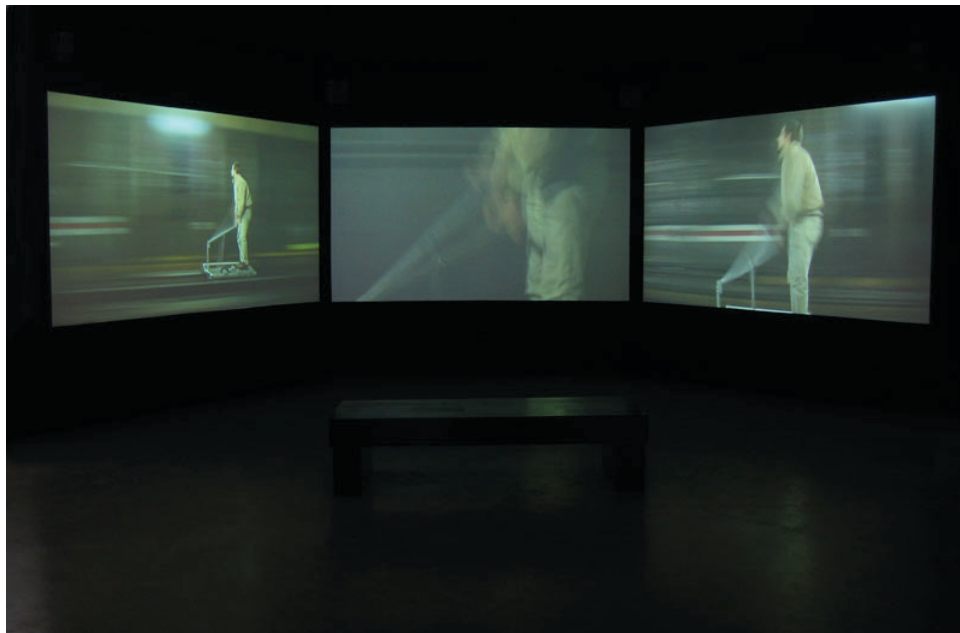


Abb. 3

Die Aufnahmen sind betont unaufgeregt, dadurch rückt der gefährliche, sowie gewissermaßen subversive Aspekt in den Hintergrund, und erlauben es, nahezu meditativ durch den Raum zu gleiten. Manchmal könnte es als besonders waghalsig bezeichnen, sich an einen Ort, wie eben ein unterirdisches Gleisgebiet zu begeben, aber das Video stülpt eine Art Aura der Fiktion über das Dargestellte.

⁴⁸ Van der Berg, Jörg / Löbke, Matthias, *Grenzenlos*. In: *Wermke Leinkauf*, Katalog Kunstverein Heilbronn, Snoek, Köln, 2013, S.5

„Die Aura der Fiktion ist natürlich wichtig. Es geht in der Arbeit nicht darum zu zeigen wie es gewesen ist. Die Bilder sind daher sehr subjektiv gewählt und sorgfältig editiert. Die Handlung wird dadurch abstrahiert und zur gelebten Utopie.“⁴⁹

Die physische Abwesenheit der Künstler gegenüber dem Betrachter erlaubt es Wermke und Leinkauf, ihre Aktionen überhaupt zu zeigen. Die Aktion befindet sich in einer rechtlichen Grauzone. Es wäre undenkbar, ein Publikum in den U-Bahntunnel zu laden und hätte man die beiden während der Dreharbeiten entdeckt, wären sie vermutlich zumindest aufgefordert worden die Gleise zu verlassen. Sie sind nicht nur einem Publikum gegenüber abwesend sondern betreten und verlassen die Orte die sie aufsuchen ohne bemerkt zu werden. Die Gewissheit des Videos erlaubt ihnen jene Distanz zu wahren, die sie in dem fragilsten Moment ihres Arbeitsprozesses schützt. Die Projektion, die Momente der Vergangenheit reflektiert, zeigt einen abgeschlossenen Prozess und schließt daher mögliche unvorhergesehene Ereignisse aus. Das Spannungsfeld verschiebt sich durch den Filter des Videos von der Gefahrensituation, hin zu einem Moment der Körperlichkeit und Raum in Bezug zu einander stellt. Die Radikalität der Aktion verschwindet nicht, sondern tritt in den Hintergrund. Das Video schafft also den Raum, eine Idee zu vermitteln, ohne den Künstler durch seine Anwesenheit einer ungewollten Perzeption auszusetzen. Es ist ein selbstbestimmter Blick, den Wermke und Leinkauf dem Rezipienten anbieten. Einen weiteren Schritt dahin ist in der Fotoserie *Landmarks* zu sehen. Die Fotografien zeigen aus Warnwesten genähte Fahnen, die Orte markieren, welche auf den ersten Blick unzugänglich erscheinen. Durch den Kontext ihres Werkes wirken die Bilder fast wie Videostills. Die Künstler sind auf den Abbildungen nicht zu sehen. Die Körperlichkeit wird durch die Präsenz der Fahnen impliziert.

Das Werk von Matthias Wermke und Mischa Leinkauf spiegelt das Medium Video als Werkkomplex wider. Diesem Werk liegt Performanz zugrunde, dennoch ist es als eigenständiges Werk, losgelöst von der

⁴⁹ Auszug aus meinem Email-Verkehr mit Matthias Wermke.

unmittelbaren Präsenz der Künstler in einem bestimmten Moment, zu verstehen. Dieser Loslösungsprozess des Videos als Spiegelung, vom Subjekt das es zeigt, geschieht bewusst, etwa durch die Vermeidung von Publikum während der Performance. Das Video stellt die Performance bewusst in eine andere Situation. Es macht allerdings nicht, wie Walter Benjamin es beschreibt, dem Original seine Autorität streitig, denn in diesem Fall ist das Video das „Original“. ⁵⁰



Abb. 4

⁵⁰ Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkampverlag Berlin, 2010, S.14

III.2 - Video und Film als Teil des multimedialen Werkes Gordon Matta-Clarks

Anders als bei Matthias Wermke und Mischa Leinkauf, kann man die Performance Gordon Matta-Clarks nicht als Produktionsprozess von Videoarbeiten definieren. Dennoch wird anhand der Videos von Gordon Matta-Clark ersichtlich, dass das Video als Teil eines multimedialen Werkes verstanden werden kann. In der vorliegenden Arbeit werden die Videos Gordon Matta-Clarks behandelt, da er den öffentlichen Raum in seinen Arbeiten thematisiert, und der performative Aspekt seiner Arbeit wichtig erscheint. Außerdem ist anhand seiner Videos abzulesen, wie sich die Rezeption einer künstlerischen Arbeit nach dem Ableben des Künstlers verändert.

Selbst wenn ein Video als Dokumentation und nicht als Kunstwerk deklariert ist, ist seine Bedeutung innerhalb des Werkkomplexes eines Künstlers zu untersuchen. Das Video, welches in Zusammenhang mit Kunstwerken entsteht, kreiert einen bestimmten Kontext. Dieser ist nicht objektiv, sondern künstlich erschaffen. Diese Subjektivität liegt in der Natur des Mediums Video. In dem Moment wo die Kamera positioniert wird, findet die erste Manipulation statt, denn alles was sich hinter der Kamera befindet wird aus der virtuellen Realität des Mediums ausgeklammert.

Nach einer gewissen Zeit verändert sich die Perzeption und die Leseart des Videos, und vergegenwärtigt sie. So haben zum Beispiel die Videos und Filme von Gordon Matta Clark heute eine andere Bedeutung als in den 70er Jahren. 2007 publiziert das Whitney Museum den Katalog *Gordon Matta-Clark: "You Are the Measure"* zur gleichnamigen Ausstellung in New York. Joan Simon erklärt in ihrem Beitrag zu Gordon Matta-Clarks Filmen, *Motion Pictures*, dass sich die Perzeption jener Filme im Jahr 2007, also fast 30 Jahre nach Matta-Clarks Tod, wesentlich von der Wahrnehmung desselben Materials zu Lebzeiten des Künstlers unterscheidet. Für Joan Simon scheinen die Filme am besten zu

verdeutlichen, wie Gordon Matta-Clarks Werke entstanden sind, denn der performative Prozess ist besonders wichtig für sein Werk.

“For though Matta-Clark is internationally known and critically esteemed by several generations – of artists especially – for his raw yet boldly elegant, physically muscular and no - longer – extant whole building interventions, it is his motion-picture works that now serve best to illuminate his performative, often collaborative, process. And in a few we hear him speak of his practice. Matta-Clark’s Films and Videos offer opportunities to reckon with his vision and ways of seeing, and, importantly, to re-animate his practice for contemporary audiences.”⁵¹



Abb. 5

Das Werk von Gordon Matta-Clark ist stark geprägt von Architektur und deren Dekonstruktion. Viele seiner Arbeiten bestehen aus den

⁵¹ Simon, Joan, *Motion Pictures*, In: *Gordon Matta Clark: You are the Measure*, Hg. Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art, 2007, S.125

Eingriffen die er bereits existenten Räumen zufügt. Dabei kann man den performativen Prozess nicht aus Gordon Matta-Clarks Werk ausklammern. Die Performance ist ein wesentlicher Teil seiner Arbeit. Die Objekte Matta-Clarks spiegeln jene wieder, jedoch liegt die Energie im Handeln des Künstlers. Kirsty Bell beschreibt in einem Artikel im Frieze Magazin die Bedeutung des Körpers in Clarks Arbeit im Verhältnis zum Objekt, die in dem Film *Splitting*⁵² deutlich wird.

“While the collaged photographs of the work are well known, as are actual severed cross-sections of the house itself, it is only in the filmed footage that you get a sense of the physical labour involved, and the charisma of the artist. ‘This piece was obviously a private performance’, he said, ‘... through my interest in hanging out, or hanging on ... the suspension and the suspense of it. Putting your shoulder to part of a building, pushing it.’”⁵³

Nach dem Ableben des Künstlers 1978 erzeugt seine Abwesenheit ein Vakuum innerhalb des Werkkomplexes. Dokumentationen, die den Arbeitsprozess beleuchten und wiedergeben werden zu einem unverzichtbaren Teil des Gesamtwerks. Sie betten die Objekte in den richtigen Kontext. Diese Dokumentationen können von verschiedensten Medien wiedergegeben werden, von Photographien, Texten, bis hin zu einer oral history. Das Besondere an den bewegten Bildern ist, dass sie die Präsenz des Künstlers simulieren, sie lassen ihn in einer Art Parallelwelt weiterleben. Joan Simon beschreibt die Filme als bedeutendste Relikte von Matta-Clarks Werk.

“Other relics of Matta-Clark’s actions embody his thinking and his process too – remaking of photos, incisions into reams of paper, segments cut and extract from buildings – yet they cannot convey, as film does, the delicacy of his gestures when he drew with light over time in his architectural works. Motion pictures capture better what

⁵² Matta-Clark, Gordon, *Splitting*, Super 8mm Film on video 10:50 Min., 1974

⁵³ Bell, Kirsty, *Gordon Matta-Clark*, Frieze, 2003, http://www.frieze.com/issue/review/gordon_matta_clark/, Zugriff: 04.11.2014

he did and how, where, and with whom, and enable his actions to live in the present.”⁵⁴

Ein interessanter Aspekt ist auch, dass die Arbeiten von Gordon Matta-Clark, wie zum Beispiel die „Cuttings“, an Gebäuden durchgeführt wurden, die heute nicht mehr bestehen. Die Videos und Fotografien sind die letzten Beweise für seine Aktionen und Einschnitte an Gebäuden. Um die Komplexität seiner architektonischen Arbeiten zu verstehen, bedarf es verschiedener Blickwinkel. Für Joan Simon sind die Film- und Videoaufnahmen, die durch die Gebäude führen, besonders interessant, da Matta-Clark durch die Kameraführung die ihm wichtig erscheinende Blickwinkel festlegt, und durch die Bewegung der Kamera die Räume animiert werden.⁵⁵

Diese Filme sind allerdings mehr als nur reine Dokumentation. Schon zu Lebzeiten Gordon Matta-Clarks war es unmöglich seine Arbeiten in Museen oder Galerien auszustellen. Die Gebäude waren zwar präsent, jedoch schwer zugänglich. Matta-Clark war die Bedeutung seiner Videos schon während der Arbeit daran bewusst. Er hat die Rezeption seiner Werke nach deren Existenz nicht dem Zufall überlassen. Viele seiner Videos und Filme hat er selbst aufgenommen und geschnitten. Wie etwa *Splitting*⁵⁶ aus dem Jahr 1974. In der Dokumentation zu seinem letzten Projekt, *Office Baroque*, das er in Antwerpen realisiert, hört man Gordon Matta-Clark sagen:

“I find this a lot more successful than almost everything I’ve done because pretty much everything else in the past has been literally a one-shot deal. Something I am sure that people who like to have self-explanatory or almost anecdotal works will not appreciate as much, but I find it much more interesting than some of those pieces where you just have a single shot of it and it more or less portrays immediately what the piece is about. In this case it has to be reconstructed with a series of views – and in a way the final concept is more the product of a drawing than any kind of pure formal

⁵⁴ Simon, *Motion Pictures*, S.127

⁵⁵ Vgl. Simon, *Motion Pictures*, S.127

⁵⁶ Matta-Clark, Gordon, *Splitting*, Super 8mm Film on video 10:50 min., 1974

reading.... There's no one vantage point that gives you any overall thing. Except perhaps the roof. I think... you could have at least an overall view but you would have no sense of the depths and complexity of it, and so in a sense this piece is almost undocumentable. It's one of the things I like about the whole documentary process. Something isn't worth documenting if it isn't difficult to get.⁵⁷

Anhand dieser Aussage wird deutlich, wie wichtig der Dokumentationsprozess für Matta-Clark ist. Es scheint sogar, dass er die Qualität der Arbeit am Aufwand, der für eine Dokumentation nötig wäre, misst. Flucht, Licht, Blickwinkel und Ähnliches sind grundlegende Themen in Matta-Clarks Werk, und es sind auch wichtige Elemente für Film oder Video. Vielleicht liegt ihm das bewegte Bild so nahe, da es den Blick des Betrachters auf seine Eingriffe simuliert und gleichzeitig eine Materialität in sich birgt die manipulierbar ist. Wie Gebäude, kann man auch den Zelluloidstreifen "cutten". Dies macht sich bei Gordon Matta-Clark nicht nur dadurch bemerkbar, dass er seine Filme selbst schneidet, sondern auch an den Collagen, die er produziert. Collagen wie etwa *Circus*⁵⁸ aus dem Jahr 1978 sind aus Zelluloidstreifen zusammengesetzt. Matta-Clark verwendet das Filmmaterial, das während des Arbeitsprozesses entsteht, und verschiedene Blickwinkel auf seine Eingriffe zeigt, um Miniatur-Collagen zu erschaffen. Diese werden aufgeblasen und auf Ciba Chrome gedruckt. Die Collagen sind aus Aufnahmen verschiedener Perspektiven zusammengesetzt und ergeben ein Bild, das auf einen Blick die Komplexität seiner Werke zeigt. Sie dokumentieren die Eingriffe auf eine Art und Weise, die über eine direkte Abbildung hinausgeht. Die Interventionen werden durch die Ablichtung in ihrer physischen Präsenz dokumentiert und gleichzeitig verweist der Eingriff in das Bildmaterial, auf die Intention, den konzeptuellen Aspekt des Werkes. Ab 1977 arbeitet Matta-Clark mit Ciba Chrome. Das Experimentieren mit Medien wie Film und Fotografie wird immer wichtiger für den Künstler.

⁵⁷ Gordon Matta-Clark im Film *Office Baroque*, 1978. Simon, *Motion Pictures*, S.134

⁵⁸ Matta-Clark, Gordon, *Circus*, Cibachrome, 101,6 x 76, 8 cm, 1978

Briony Fer beschreibt in seinem Text „Celluloid Circus“ die ambivalente Bedeutung von Gordon Matta-Clarks Abbildungen und Filmen.

„Given the transgressive anti-aesthetic of Matta Clark’s relocation of the artwork in the everyday built environment that we inhabit, the Cibachromes, and even the photographic work in general, have often been cast as less “authentic“ than the events themselves, or the films of those events, which are, after all the usual reference for most of us who never set foot in one of the works – or fell through one as Lawrence Weiner famously did through Circus. Alternatively, they have been cast as too successful as pictures to perform adequately as documents, a criticism that may look as if it is shored up by Gordon Matta-Clark’s own view, expressed in a letter to Judith Russi Kirshner, the curator of the Chicago cut, that “these large prints combine a new color vocabulary I have developed and will continue as a real part of my work.”⁵⁹



Abb. 6

Fer verdeutlicht hier die Bedeutung der Filme als wichtige posthume Dokumente und als Teil Matta-Clarks Werks.

Obwohl Gordon Matta-Clark die meisten seiner Filme auf Zelluloid gedreht hat, ist seine erste Aufnahme ein Video. *Chinatown Voyeur* ist ein

⁵⁹ Fer, Briony, *Celluloid Circus*. In: *Gordon Matta Clark: You are the Measure*, Hg. Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art, 2007, S.138

Video, das die Skyline von Chinatown in New York zeigt. Der Titel verweist auf eine Auseinandersetzung mit dem Medium an sich, und dem Voyeurismus, den es beinhaltet.



Abb. 7

Zu dieser Zeit war Video die Befreiung des Blicks, der bis Ende der 1960er von Film und Fernsehen bestimmt wurde. Im Sinne der *Street Tapes*⁶⁰ wird die Kamera zum Instrument, um neue Perspektiven zu kommunizieren. In *Chinatown Voyeur* ist Matta-Clark selbst nicht zu sehen. Er ist der Voyeur. Es ist sein Blick, und wir sehen mit ihm.⁶¹ Dieses Video zeigt, dass Matta-Clark das Medium nicht nur als Dokumentationsinstrument für sein Werk wahrnimmt, ganz bewusst steht er hier hinter der Kamera. Er ist der Regisseur und diese Rolle behält er auch bei der Dokumentation seiner Eingriffe bei. Er ist nicht nur Subjekt der Filme, sondern dirigiert auch den Blick der Kamera.

Innerhalb des umfangreichen und multimedialen Werkes Gordon Matta-Clarks, sind auch Performances zu finden, die ihn, seinen Körper, im

⁶⁰ Boyle, *A Brief History of American Documentary Video*, S.51

⁶¹ Vgl. Simon, *Motion Pictures*, S.128

Spannungsfeld mit Architektur verstehen. Der Film *Clockshower*⁶² zeigt eine dieser Aktionen, in denen Matta-Clarks Körper in Dialog mit der ihn umgebenden, urbanen, Struktur tritt. Der Film dokumentiert eine Performance von Gordon Matta Clark aus dem Jahr 1973. Er steigt auf das Clocktower Building in New York, um sich, an den Zeigern der Uhr hängend, zu rasieren, die Zähne zu putzen und sich zu waschen. Der Film ist Teil einer Reihe, die Matta-Clark selbst als “film performances” bezeichnet, und ist eine eigenständige Arbeit.

„Matta-Clark made a number of independent works that he described as ‘film performances’. It is these that highlight most clearly his talents as an actor and dancer. *Clockshower*, also from 1974, is a piece of Harold Lloyd-style burlesque.“⁶³

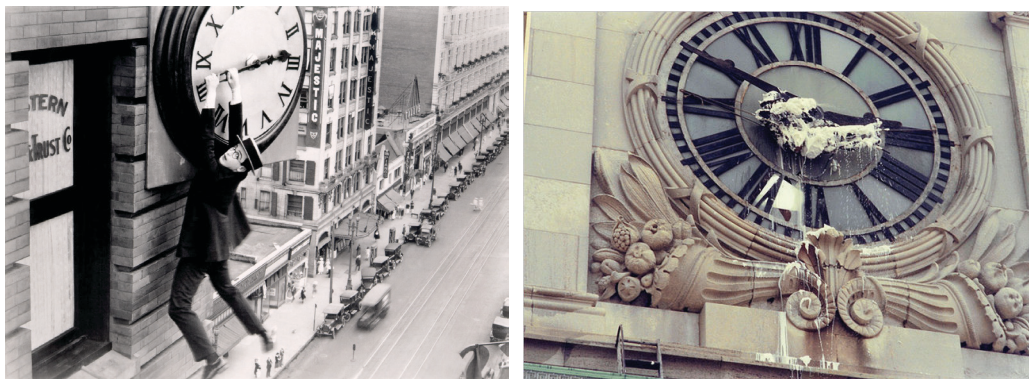


Abb. 8, 9

Auch Joan Simon zieht eine Parallele zwischen *Clockshower* und den Filmen der Stummfilmhelden wie etwa Lloyd Harold oder Charlie Chaplin.⁶⁴ Zweifelsfrei haben auch die Filme von Buster Keaton, der in ständiger Auseinandersetzung mit dem Raum der ihn umgibt, zu sein scheint – Filme wie etwa *One Week*⁶⁵ – Matta-Clark geprägt. Im Fall von

⁶² Matta-Clark, Gordon, *Clockshower*, 16 mm Film, 13:50 Min., 1973

⁶³ Bell, Kirsty, *Gordon Matta-Clark*, Frieze, 2003,

http://www.frieze.com/issue/review/gordon_matta_clark/ Zugriff: 04.11.2014

⁶⁴ Simon, *Motion Pictures*, S.125

⁶⁵ *One Week*, Regie: Edward F. Cline, Buster Keaton, USA 1920.

Clockshower ist die Ähnlichkeit zu Lloyd Harolds Film *Safety Last!*⁶⁶ nicht zu leugnen.

Joan Simon zitiert Chaplin⁶⁷, der Film als Architektur in Bewegung bezeichnet und stellt dieses Zitat einer Aussage Matta-Clarks⁶⁸ gegenüber, um deren gemeinsamen Nenner aufzuzeigen. Es ist die Idee von Visualisierung von Tiefe und "architecture in motion", die das Medium Film für Matta-Clarks Werk so wichtig macht. Film und Video sind nicht nur eine angemessene Form der Dokumentation von Matta-Clarks Werk, sondern korrelieren auch mit dem dynamischen Raum und den Blickwinkeln, die Gordon Matta-Clark durch seine "cuttings" erzeugt.⁶⁹ Für Joan Simon verweisen die Filme und Videos Gordon Matta-Clarks auch auf seine Beziehung zum öffentlichen Raum.

"Like Harold Lloyd and Charlie Chaplin, Matta-Clark had an apparently offhanded yet daring and intimate relation to public spaces and took architectural wonders as everyday yet spectacular attractions to evince some sobering subtexts of the disjunctive economies of his time."⁷⁰

⁶⁶ *Safety Last!*, Regie: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, USA 1923.

⁶⁷ „Motion, two planes, and a suggestion of depth: that is our chaos from which we will fashion our universe. We're only just beginning. People complain that there isn't more beauty on the screen. Well, first of all, do all of them know what beauty in the new medium is? Think how people squabble over architecture. And here you have architecture in motion—how old?—about twenty years!"

Charlie Chaplin, zit. nach: Simon, *Motion Pictures*, S.125

⁶⁸ „My initial decisions were based on the avoidance of making sculptural objects and abhorrence of flat art. Why hang things on a wall when the wall itself is so much more a challenging medium? It is the rigid mentality that architects install the wall and artists decorate them that offends my sense of either profession. A simple cut, or series of cuts, acts as powerful drawing device able to redefine spatial situations and structural components. What is invisibly at play behind a Wall or floor, once exposed, becomes an active participant in a spatial drawing of the building's inner life. The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity of depth perception."

Gordon Matta-Clark 1979

zit. nach: Simon, *Motion Pictures*, S.125

⁶⁹ Vgl. Simon, *Motion Pictures*, S.125

⁷⁰ Simon, *Motion Pictures*, S.125



Abb. 10

Die Filme Matta-Clarks spiegeln ihn und vor allem die Art wieder, wie er sich durch den Raum bewegt. Die Bewegungen sind es, die das Medium so lebendig erscheinen lassen.

Wenn man davon ausgeht, dass Video die Anwesenheit des Künstlers simuliert, wäre das Medium dann einzusetzen, wenn diese Anwesenheit nicht möglich scheint. Nach Gordon Matta-Clarks Tod füllen die Filme einen Teil der Leere, die seine Abwesenheit hervorruft. Sie verweisen auf den performativen Aspekt, welcher wichtig für das Verständnis seines Werkes ist. Ihre Bedeutung innerhalb des Werkkomplexes scheint nun wichtiger als zu Matta-Clarks Lebzeiten, da seine physische Präsenz nun unmöglich ist.

Seine Videos und Filme sind geprägt von einem multimedialen künstlerischen Ansatz. Dies bedeutet, dass sich jedes Medium in ein Gesamtwerk integriert, das das Konzept des Künstlers widerspiegelt. Das bewegte Bild zeigt durch seine dokumentarischen Eigenschaften den performativen Aspekt in Matta-Clarks Werk, und gleichzeitig vermittelt uns der Künstler in seiner Rolle als Regisseur seinen Blick auf das eigene Werk. Dieser Blickwinkel zeigt heute nicht nur Objekte, die teilweise in der

realen Welt nicht mehr existieren, sondern auch die Perzeption jener Objekte, wie sie Gordon Matta-Clark für sinnvoll erachtet hat.

Ein Künstler kann sich aus diversen Gründen der Anwesenheit entziehen. Wenn dies bewusst geschieht und sich der Künstler dazu entschließt, seine Präsenz durch ein Video zu ersetzen, verweist jenes nicht nur auf den Künstler, sondern auch auf die Umstände, die seine Abwesenheit hervorrufen. Gordon Matta-Clark war ein Künstler, der immer wieder mit dem Gesetz konfrontiert war. *Day's End*⁷¹ ist ein Film aus dem Jahr 1975. Matta-Clark arbeitet 2 Monate unbemerkt an einem Projekt in einer verlassenen Halle am Pier 52 in Manhattan. Er schneidet Teile aus den Wänden und dem Boden um eine lichtdurchflutete „basilica“⁷² zu schaffen. Das Kernstück ist das „rose window“, ein Cut in der westlichen Wand. Die *Cuttings* sind illegal entstanden. Als die Behörden den Eingriff bemerken, wird Matta-Clark angezeigt und muss befürchten, verhaftet zu werden. Er entschließt sich nach Paris zu reisen, um der Verhaftung zu entgehen. Das Projekt war gut dokumentiert. Dies war wichtig weil der Künstler nach der Intervention keine Möglichkeit mehr hatte, seine Eingriffe einem Publikum zu zeigen. Das Video vermittelt zwischen Performance und Zuseher, da sich die Aktion außerhalb des gesetzlichen Rahmens bewegt. Nicht nur die Eingriffe können so vermittelt werden, sondern auch wie sich Matta-Clark durch den Raum bewegt. Das Medium kann die Körperlichkeit des Künstlers widerspiegeln, ohne dass seine physische Präsenz ihn den Behörden ausliefert. Joan Simon schreibt dem *New York City Office of Film and Television* eine wichtige, wenn auch unwissentliche Rolle, in der Findung neuer Wege um zeitgenössische Kunst Anfang der 70er Jahre zu präsentieren, zu. Sie zitiert Alanna Heiss, die folgendes über die Organisation des Institute for Art and Urban Resources sagt:

„In 1971 I went out to the street and organized my first show in America, underneath the Brooklyn Bridge, in a collaboration with Gordon Matta-Clark. It was an outdoor show using the caves and the

⁷¹ Matta-Clark, Gordon, *Day's End*, Super 8mm Film, 23:10 Min, 1975

⁷² Simon, *Motion Pictures*, S. 131

pylons underneath the bridge. It lasted only three days and it was destroyed, but its success proved that the walls of a museum were unnecessary for exhibitions....Urban resources were added to indicate the intention to use city locations. We had to find a way to make our work legal, and we did that not through the city government, but through the city's film department. We described ourselves as film producers doing location work.... I described people as actors instead of artists, and then submitted it to the film department to get a permit to use a street, a building, or a site. That's how we did it. The viewers were all extras."⁷³

Was Alanna Heiss hier beschreibt, zeigt, dass die Wirkung des Mediums weit über das aufgenommene Bild hinausgeht. Die Aura der Fiktion, die schon allein von der Andeutung von Film ausgeht, erlaubt es, Aktionen durchzuführen die, ohne dieser Art von Schutzhülle, vielleicht nicht möglich wären. In diesem Zusammenhang spricht Joan Simon von Film als „modus operandi“, als Möglichkeit einen transgressiven Akt verdeckt durchzuführen, oder sogar als Katalysator für eine Aktion.

Die Idee von Fiktion, die bei Film und Video immer mitschwingt, hat also nicht nur den Effekt einer Illusion, sondern kann die Realität geschickt unter dieser verbergen, um eine Idee zu vermitteln, die in der Durchführung an ihre gesetzlichen Grenzen stößt.

In diesem Zusammenhang scheint es sinnvoll auf die Arbeiten eines jungen schwedischen Künstlers zu verweisen, der durch das Medium Film einen fiktiven Raum erschafft, um den gesetzlichen Grenzen, mit denen er sich konfrontiert sieht, zu entgehen.

⁷³ Alanna Heiss, zit. nach: Simon, *Motion Pictures*, S.129

III.3 - Das Video als fiktiver Raum bei NUG



Abb. 11

Magnus Gustafson alias NUG, lebt und arbeitet in Stockholm. Das Video *Territorial Pissing*⁷⁴ ist seine Abschlussarbeit auf der schwedischen Kunstakademie Konstfack. Als NUG die Videoarbeit auf der Kunstmesse zeigt löst der gezeigte „zivile Ungehorsam“ bei der anwesenden schwedischen Kulturministerin Lena Adelsohn Liljeroth Entsetzen aus.

In NUGs Video ist ein maskierter Mann zu sehen, der in einem fahrenden U-Bahnwaggon die Innenwände bemalt. Die willkürlichen Striche zieht er zunächst mit einem Stift, später mit einer Sprühdose. Als der Zug in die Station einfährt, springt er kopfüber durch das Fenster, verschwindet aus dem Bild und kehrt zurück, um dann schlussendlich mit einem mit Farbe gefüllten Feuerlöscher die Wände in schwarze Farbe zu hüllen. In einem Artikel der *Presse* 2009 heißt es:

⁷⁴ NUG, *Territorial Pissing*, Video, 2:50 Min, 2008

“Die Debatte erhielt ihre jetzige Dimension erst, als die konservative Kunstministerin Lena Adelsohn Liljeroth vergangenen Freitag auf der Stockholmer Kunstmesse den Film "Territorial Pissings" des Graffiti-Künstlers NUG sah und darauf empört reagierte. (...) Die Ministerin bezeichnete in ihrer Reaktion Graffiti als "von Natur aus illegal". Sie sei "außerordentlich verärgert" über den Film. Kurz darauf kündigten die Stockholmer Verkehrsbetriebe eine Anzeige an und schätzten den Schaden der im Film gezeigten Aktion auf ungefähr 100.000 Kronen (knapp 10.000 Euro). Bisher ist unklar, inwieweit der gefilmte Vorfall tatsächlich authentisch ist oder nachgestellt wurde.”⁷⁵

NUG wurde wegen Sachbeschädigung angezeigt. Da die Person anonymisiert, weil verumumt, ist, kann nicht nachgewiesen werden, dass Magnus Gustafson, selbst der Akteur im Video ist. Aufgrund mangelnder Beweise wird er freigesprochen. Das Video erlaubt es also dem Künstler die schützende Distanz zu nehmen und damit eine Performance zu zeigen, die live zumindest eine Verhaftung zur Folge hätte. Doch der Künstler verwendet das Medium nicht nur als eine Art Selbstschutz. Er spielt mit der Ästhetik der Videoaufnahme als Beweismittel. So integriert er etwa in sein Video *Best things in life for free*⁷⁶ Aufnahmen, die einen abgefilmten Monitor einer Supermarkt-Überwachungskamera zeigen. Am Anfang des Videos sind Bildfehler, Artefakte, die auf die Ästhetik von Überwachungskameras verweisen sollen, in das Bild montiert. Der Zuseher assoziiert das Gesehene mit einer kriminellen Handlung, da das Material von Überwachungskameras meist ihren Sinn in der Aufklärung eines Verbrechens findet.

⁷⁵ Nowak, Rainer (Hg.), *Vorgetäuschter Selbstmord als Diplomarbeit*, DiePresse.com, <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/453662/Vorgetaeuschter-Selbstmord-als-Diplomarbeit>, Zugriff: 07.06.2014

⁷⁶ NUG/PIKE, *Best Things in Life for Free*, Video SW, 2:17 Min, 2002



Abb. 12, 13, 14, 15

Die Ästhetik der Überwachungskamera, die Bildstörungen, brechen mit dem gewohnten Bild des Rezipienten. Sie verweisen auf einen Fehler im System. NUG hinterfragt in seinen Videos die Konsequenzen einer Null-Toleranz-Politik. Die Figur die sich durch seine Videos bewegt, verkörpert eine Haltung. Es geht um das Ausgegrenzte und Verdrängte. NUG, dessen Arbeit ihren Ursprung in der Graffiti-Szene hat, spielt mit dem schmalen Grad zwischen Kunst und Vandalismus. Die Figur, die er erschaffen hat und auch verkörpert, ist eine Art Alter Ego.

Slavoj Žižek beschreibt in dem Film *The Pervert's Guide to Cinema*⁷⁷, verschiedene Filme aus einem psychoanalytischen Standpunkt. Unter anderem beschäftigt er sich mit den Marx Brothers, und erläutert ihre möglichen Funktionen in Bezug auf Psychoanalyse. Er beschreibt Harpo, den stummen und seltsamsten Marx Brother, wegen seiner naiven und zugleich aggressiven Handlungen, sowie seiner Stummheit als Darstellung

⁷⁷ *The Pervert's Guide to Cinema*, Regie: Sophie Fiennes, UK 2006

des „id“. ⁷⁸ Laut Sigmund Freud steht das „Es“ unter dem rationellen „Ich“ und verlangt nach der Befriedigung von ungefilterten Bedürfnissen und Trieben. ⁷⁹ Es ist schlüssig, NUG mit Harpo zu vergleichen. Auch NUG als Protagonist in einem virtuellen Raum, ist stumm und lebt wie Harpo seine Triebe aus.



Abb. 16, 17

Das Video stellt den nötigen fiktiven Raum zur Verfügung, um das „Es“ auf diese Weise sichtbar zu machen. In dem 2013 erschienenem Katalog *I am just trying to be nice...* erklärt NUG:

⁷⁸ „Of course, the lesson of it is the old lesson elaborated already by Freud, that superego and id are deeply connected. The mother complains first, as a figure of authority, mother immediately turns into obscenity. Superego is not an ethical agency. Superego is an obscene agency, bombarding us with impossible orders, laughing at us, when, of course, we cannot ever fulfil its demand. The more we obey it, the more it makes us guilty. There is always some aspect of an obscene madman in the agency of the superego. We often find references to psychoanalysis embodied in the very relations between persons. For example, the three Marx Brothers, Groucho, Chico, Harpo. It's clear that Groucho, the most popular one, with his nervous hyper-activity, is superego. Chico, the rational guy, egotistic, calculating all the time, is ego. And, the weirdest of them all, Harpo, the mute guy, he doesn't talk. Freud said that drives are silent. He doesn't talk. He, of course, is id. The id in all its radical ambiguity. Namely, what is so weird about the Harpo character is that he's childishly innocent, just striving for pleasure, likes children, plays with children and so on. But, at the same time, possessed by some kind of primordial evil, aggressive all the time. And this unique combination of utter corruption and innocence is what the id is about.“ – Slavoj Žižek, In: *The Pervert's Guide to Cinema*, Regie: Sophie Fiennes, UK 2006

⁷⁹ Vgl. Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es*, 1923, Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es*, 1923, Psychoanalyse.lu, <http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudIchEs.pdf>

„My ambition is to take my experience and personal connection with Graffiti into new media and environments, without losing the energy of traditional graffiti bombing. Graffiti is often dismissed as just being simple territorial pissing so that's what I'm trying to express by working with its essence rather than traditional graffiti letters in their traditional context (city and suburbs). I'm focusing more on the energy released from performing graffiti, an energy that comes out in irrational lines and movements based on instinct and feeling. It may not look so nice or smell so fresh to the beholder, but pissing feels good and is necessary for everyone everywhere.“⁸⁰

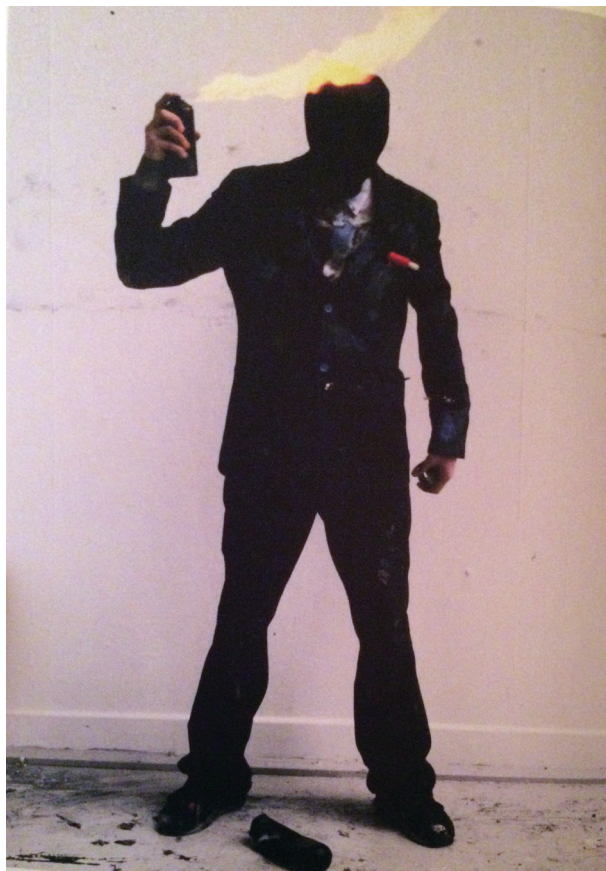


Abb. 18

Das „id“ oder die „essence“, von der NUG spricht, wird von dem dargestellten Charakter personifiziert. Dies wird durch das Kostüm verdeutlicht, das die Fiktionalität der Figur unterstreicht. Der in verschiedenen Videos wiederkehrende Charakter ist maskiert und schwarz gekleidet. Die Maske, die NUG in den Videos trägt ist schwarz und umhüllt

⁸⁰ NUG, *I am just trying to be nice...*, Katalog, Robstolk, Amsterdam, 2013, S.7

den gesamten Kopf. Die Figur erhält dadurch einen anonymisierten, irrealen Charakter. Die Verwendung des Zeitraffers in *It's so fresh I can't take it*⁸¹, unterstreicht die zerstörerische Energie der Figur. Durch die Wahl dieses Modus wird die Wahrnehmung der Bewegungen verzerrt und verfremdet. Die Geschwindigkeit der Bewegungen korreliert dabei mit der übersteigerten Darstellung des destruktiven Triebes. Auch die Tatsache, dass das Bild in einigen der Videos, wie etwa *Territorial Pissing*, Schwarz-Weiß produziert ist, unterstreicht die Funktion des Videos als fiktiver Raum.

Das Video ist mit einem Soundtrack unterlegt, der durch bewusst „unsaubere“ Produktionsart, die Rolle NUGs als störendes Element in einer scheinbar sauberen Welt unterstreicht. Die Musik ist von NUG selbst produziert, eingespielt mit einem ungeerdeten Synthesizer. Dadurch entstehen Störgeräusche und Rückkoppellungen, die ein gewünschtes Moment des Kontrollverlustes in der künstlerischen Produktion erzeugen.

Die Figur, die man in NUGs künstlerischer Arbeit sieht, kann nur in der Welt des Videos existieren. Das Medium schafft den Raum, in dem sich jenes Phantom bewegt. NUG beschreibt seine Performances als den Moment, in welchem eine bestimmte Energie freigesetzt wird. Es geht um die Übersteigerung eines bestimmten Gefühls. In einem Gespräch betont er, dass der Moment in dem er die Musik live einspielt, zentral ist. Ein performativer Akt, der dieselbe subversive Energie transportiert. Das Medium erlaubt ihm also diese „Energie“ aus verschiedenen Performances in einer Arbeit zu bündeln.

Der darauf folgende Verarbeitungsprozess, bei dem NUG den Schnitt als weitere Klaviatur künstlerischen Eingriffs versteht, verbindet die verschiedenen Medien zu einem Statement.

Die Authentizität der Dokumentation von NUGs Performance ist zweitrangig, dies verdeutlicht die Puppe, die anstelle des Performers in *Best Things In Life For Free* vom Zug fällt. Die Fiktionalität des Videos, die auch durch die Verwendung von Jump Cuts entsteht, vervollständigt die künstlerische Arbeit.

⁸¹ NUG/PIKE, *It's so fresh I can't take it*, Video, 2:13 Min, 2007

Die künstlerische Aneignung des Raumes findet auf zwei Ebenen statt. Einerseits durch die Intervention im öffentlichen Raum, etwa in *It's so fresh I can't take it*, sowie durch den ästhetischen Eingriff in den Raum, der diesen zum Objekt (der Begierde) werden lässt. Andererseits durch die Zerstückelung des Raumes⁸² durch die Kamera und die Vermittlung der Aufnahme, welche in weiterer Folge den Raum in einen neuen Kontext setzt.

NUG beschreibt seine künstlerische Arbeit als „essence“. Diese Essenz oder Energie kommt durch den Filter des Videos ans Licht. Die gefilmten Handlungen werden durch den Eingriff in das Material abstrahiert, und werden zu der von Matthias Wermke beschriebenen „gelebten Utopie“. Das bewegte Bild erschafft den phänomenologischen Raum, der es ermöglicht, diese Energie physisch erlebbar zu machen. NUGs „essence“, beschreibt dieser als eine Art Destillat von Graffiti. Da diese Energie durch das Medium Video sichtbar wird, ist es naheliegend einen schnellen Blick auf Graffitivideos zu werfen. NUGs künstlerische Arbeiten verweisen auf Videos wie etwa *Dirty Handz*⁸³. Graffiti wird meistens schnell wieder entfernt, da die Spuren der Graffitimaler auf etwas verweisen, dass unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet und irritiert. Bemerkenswert an diesen Aufnahmen ist, dass Graffiti als schnell vergängliches Medium, durch den medialen Übertrag und die Archivierung in seiner Aussage reaktiviert werden kann.

Diese Videos zeigen wie Graffitimaler ihre Schriftzeichen an diversen Orten, und vor allem an Zügen anbringen. Die Aufnahmen, die Graffitimaler zeigen, konservieren aber nicht nur ein Abbild der Farbe – etwa auf einem öffentlichen Nahverkehrsmittel – sie offenbaren den performativen Charakter einer Graffitiaktion, den NUG betont.

Eine Szene aus dem französischen Graffitivideo *Dirty Handz 2*⁸⁴ ist zu erwähnen, da sie geeignet erscheint zu zeigen inwiefern das Medium

⁸² Vgl. Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.54

⁸³ *Dirty Handz. Destruction of Paris City*. FR 1999.

⁸⁴ *Dirty Handz 2. Back on Tracks*. FR 2001.

Video eine bestimmte Sphäre wiedergibt. In der Szene ist eine Person zu sehen die mit einem spitzen Gegenstand etwas in die Oberfläche einer Pariser U-Bahn ritzt. Der Ausschnitt ist so gewählt dass die Hände der Person im Fokus sind. Zu Fäusten geballt umschlingen sie einen Gegenstand, der es ermöglicht Kratzspuren auf dem Zug zu hinterlassen. Die Identität der Person sowie der Schriftzug der in das Metall geritzt wird sind nicht zu sehen. Im Fokus der Szene steht der Prozess und die Vermittlung der dadurch freigesetzten Energie. Bei der Betrachtung eines Standbildes wird deutlich, dass es die beschriebene Sphäre nicht wiedergeben kann, da die Intensität, mit welcher die gezeigte Person handelt, in dem einzelnen Bild nicht sichtbar ist. Es fehlt das Zittern der Hand durch die Krafteinwirkung genauso wie das Geräusch des Metalls das der massiven Einwirkung nachgibt.



Abb. 19



Abb. 20

Graffiti ist ein Delikt dass im Gegensatz zu vielen anderen Straftaten Aufmerksamkeit sucht. Es scheint zunächst unverständlich dass eine illegale Aktion von der Person die sie verübt bewusst festgehalten wird, denn das Video könnte auch zum *corpus delicti* erklärt werden. Das Medium richtet den Fokus auf den Akt an sich und manifestiert eine Geisteshaltung. Diese findet in einem bestimmten Milieu Anerkennung. So können Videoaufnahmen den Einblick in eine Welt erlauben die im Verborgenen existiert.

*Style Wars*⁸⁵, aus dem Jahr 1982 dokumentiert die New Yorker Graffiti-Szene der 80er, und obwohl der Film im gesetzlichen Sinne Verbrechen zeigt, ist er mittlerweile zum Kultfilm avanciert. SKEME erklärt in einem Interview, welches in dem Film zu sehen ist, dass die Malerei, und somit auch ihre Dokumentation, vor allem für ihn selbst und andere Graffiti-Maler, von entscheidender Bedeutung ist. Auch hier wird die Rolle des Videoapparates als Instrument der Eigenermächtigung, abseits des Monopols das Kino und Fernsehen bis in die 60er hatten, deutlich.

“It's for me. It's for nobody else to see. I don't care about nobody else seeing it, or the fact if they can read it or not. It's for me and other graffiti writers. That we can read it. All these other people who don't write, they're excluded. I don't care about them. They don't matter to me. It's for us.”⁸⁶

⁸⁵ *Style Wars*, Regie: Tony Silver, USA 1983

⁸⁶ Interview mit SKEME in *Style Wars*, 1983

IV - Die dokumentarische Funktion von Video in Bezug auf Performance Kunst und deren Vergänglichkeit

IV.1 - Das Video als Beweis der Aktion

Die von Peggy Phelan beschriebene Performance die den Körper als Objekt versteht, braucht kein zusätzliches Medium um zu Funktionieren. Das Werk besteht aus der Inszenierung und wird durch den Körper als Medium getragen. Diese Erfahrung ist unmittelbar. Das Spannungsfeld ist direkt zwischen Künstler und Betrachter. Die Unwiederholbarkeit und Momenthaftigkeit ist ein wesentlicher Teil der freigesetzten Energie.⁸⁷ Auch wenn diese Momente unmittelbar sind, also nicht vermittelbar durch ein drittes Medium, wird doch der Versuch unternommen einen präziseren Datenträger als das kollektive Bewusstsein zu finden. Das Video als Medium verspricht Teile einer durchaus komplexen Realität einzufangen, aber eben nur Teile. Der Versuch eine Handlung so objektiv wie möglich auf Video aufzunehmen scheitert schon daran, dass es dem Medium unmöglich ist alle Informationen zu erfassen. Des Weiteren muss eine Kamera bedient werden. Allein die Positionierung der Kamera stellt, laut Apparatustheorie⁸⁸, einen massiven Eingriff in die spätere Rezeption des

⁸⁷ Vgl. Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 2003, S.146

⁸⁸ „Die Ende der 1960er Jahre entstandenen Apparatustheorien erweitern den Bezugsrahmen der strukturalen Linguistik in der Kinotheorie um die Betrachtung der kinematographischen Produktions- und Reproduktionstechnik (den Apparat). Für eine Ideologiekritik des Kinos betonten sie, dass vor allen inhaltlichen ‚Aussagen‘ des Films die Zuschauer in ein durch die Medientechnologien vorbestimmtes Verhältnis zur Leinwand positioniert werden; ein „Subjekteffekt“, der unter Bezugnahme auf die psychoanalytische Subjekttheorie als unbewusst herausgestellt wird. Für Jean-Louis Comolli und Jean-Louis Baudry, die Gründerväter der Apparatus-Theorien, basiert die ideologische Illusionierung im Kino, der „Realitätseffekt“, auf der Unsichtbarkeit des Kino-Apparats in der Rezeption – unterstützt durch eine spezifische Subjektposition, die als Effekt des Codes der filmischen Zentralperspektive herausgestellt wurde. Dieser Subjekteffekt wird zunächst unter Bezug auf die strukturalistische Psychoanalyse Jacques Lacans expliziert, während sich die Konzepte Baudrys und auch Christian Metz‘ in einer zweiten Phase (wieder) an Freud, v.a. seiner Traumtheorie, orientieren. Nach einem initialen Aufsatz von Laura Mulvey wurde im Folgenden die (psychoanalytisch-) feministische Kritik und Weiterentwicklung der Ansätze wesentlich, die die Geschlechtsspezifität der Zuschauerpositionierung und des Blicks betonten.“

Videos dar. Das Video bietet eine konstruierte Erinnerung an. Man kann dem Medium Video seine Objektivität absprechen.

John Malkovich bringt in einem Vergleich von Theater und Film, etwas auf den Punkt, das für Performance und Video die gleiche Gültigkeit hat.

„Stage is a living thing. It is organic, and movies aren't. (...) They always say: The camera doesn't lie, and I say that's what it's for.“⁸⁹

Der Umgang mit dieser „Lüge“ ist durchaus spannend. Die Illusion von Realität zu bearbeiten bietet die Möglichkeit Neues zu schaffen, oder Ebenen mit fiktiven Räumen zu kreieren die an Erinnerung anknüpfen. Die „Lüge“ wird jedoch immer größer je mehr man versucht ihr zu entgehen. Der manipulative Aspekt von Video manifestiert sich am stärksten in jenen Videos, die den Anspruch erheben objektiv zu sein. Das offensichtlich manipulierte Video unterstreicht eine Idee, während das Video, das versucht Objektivität zu vermitteln, den Zuseher in falscher Sicherheit wiegt. Ein Beispiel hierfür ist die Sendung *No Comment* die auf dem Fernsehsender Euronews zu sehen ist. Die Sendung besteht aus dem Zusammenschnitt von Videomaterial, das Ereignisse zeigt, aber auf den Kommentar durch einen Sprecher, oder eine Analyse verzichtet. Die Beschreibung der Sendung, die auf der Homepage des Nachrichtensenders zu lesen ist, lautet wie folgt:

„Bei euronews glauben wir an die menschliche Intelligenz und denken, dass es die Aufgabe eines Nachrichtensenders ist, jedem Menschen genügend Material zur Verfügung zu stellen, damit er sich seine eigene Meinung über die Welt bilden kann. Wir glauben auch, dass Bilder manchmal ohne Erklärungen oder Kommentare auskommen. Deshalb haben wir No Comment und danach No Comment TV geschaffen: So wollen wir die Welt aus einem anderen Blickwinkel zeigen....“⁹⁰

Merschmann, Helmut/Dirkopf Frank, *Apparatus*, Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1109>, Zugriff: 05.10.2014

⁸⁹ Interview mit John Malkovich zu *Casanova Variations*, 2014

⁹⁰ Euronews, <http://de.euronews.com/nocomment/>, Zugriff: 03.07.2014

Es stellt sich die Frage: Aus wessen Blickwinkel? Das Problem ist dass alleine schon die Anwesenheit der Kamera einen Kommentar darstellt. Des Weiteren ist zu fragen wer darüber entscheidet welches Material, und wie viel Material, den Menschen ‚zur Verfügung‘ gestellt wird. Der Erfolg dieser Sendung zeigt, dass die Subjektivität von Video heute noch immer nicht im allgemeinen Bewusstsein verankert ist. Dies ist natürlich auch in einem anderen Kontext gültig. Ein Akt der dem Rezipienten durch Video vermittelt wird ist immer durch das Medium gefiltert. Das Video kann als eine Art Beweis fungieren. Wobei dieser Beweis nicht genau das zeigt was im Laufe der Performance passiert ist. Dies erlaubt die Subjektivität des Mediums nicht, wobei die Aufnahme dennoch darauf verweist dass eine bestimmte Handlung stattgefunden hat. Laut Philip Auslander kann die Dokumentation nicht für die Authentizität der Performance garantieren.⁹¹ Im bereits erwähnten Video *Territorial Pissing* von NUG wird dies deutlich. Das Video gibt einem eine Idee davon was passiert sein könnte, ist aber unpräzise genug um keinen eindeutigen Beweis zu liefern, oder den genauen Ablauf rekonstruierbar zu machen.

Im Gegensatz zu Erinnerungen, verblassen Videoaufnahmen nicht. Mit der Zeit wird also die Reproduktion der Realität, die sich in technischen Medien widerspiegelt, bedeutender in der Rezeption bestimmter Ereignisse, da sie nach einem gewissen Zeitraum trotz ihrer selektiven Wiedergabe genauer erscheinen als Informationen die im Gedächtnis durch den Filter der Zeit verwaschen werden. Das Video kann als Mittler dem einmaligen Akt seine Autorität streitig machen. Laut Walter Benjamin ist die manuelle Reproduktion als Fälschung erkennbar und bewahrt so die volle Autorität des Originals, während dies bei einer technischen Reproduktion nicht der Fall ist.⁹² Er nennt hierfür zwei Gründe. „Erstens erweist sich die technische Reproduktion dem Original gegenüber selbstständiger als die manuelle.“⁹³ Das Video ist also als eigenständig,

⁹¹ Vgl. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, S.7

⁹² Vgl. Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.14

⁹³ Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.14

abgekoppelt von dem reproduzierten Moment zu betrachten. Die Reproduktion kann „zweitens das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind.“⁹⁴ Aufnahmen von Performances, die beispielsweise an schwer zugänglichen Orten stattgefunden haben können, etwa im Museum, einer breiten Masse gezeigt werden. Jedoch entwertet diese Verfügbarkeit das „Hier und Jetzt“ des Originals.⁹⁵

Bei Performances im öffentlichen Raum die Spuren hinterlassen, vor allem wenn jene gesetzliche Grenzen überschreiten, beziehungsweise solche Grenzen gezielt in Frage stellen, ist, durch die unauffällige Ausführung, die Urheberschaft des Werkes oft ungeklärt. Das Video kann hier als Beweis des Aktes die Urheberschaft bestätigen, vorausgesetzt der Künstler möchte sich zu seinem Werk bekennen.

Am 22. Juli 2014 wurden die amerikanischen Fahnen die auf den Türmen der Brooklyn Bridge wehen, gegen weiße Versionen von diesen, ausgetauscht. Die Reaktion der US amerikanischen Medien war groß und divers. Die Schlagzeilen reichten von *HIPSTERS SURRENDER* bis *This time it was a flag, next time it could be a BOMB*.⁹⁶



Abb. 21

⁹⁴ Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.14

⁹⁵ Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.15

⁹⁶ Schlagzeilen der *New York Daily News*, 23 Juli 2014 und der *New York Post*, 23 Juli 2014



Abb. 22

Verschiedenste Personen haben sich zu der Aktion bekannt. Nach einiger Zeit haben sich Matthias Wermke und Mischa Leinkauf dazu entschlossen trotz der doch unerwartet heftigen Reaktion zu erklären dass die ausgetauschten Fahnen Teil einer neuen Videoarbeit sind. Matthias Wermke erklärt in einem Interview mit dem Guardian:

“it always was clear that we would claim responsibility. From a legal standpoint it might not seem logical, but for us this is the very purpose of the piece. I must admit that it was a very hard decision to make.”⁹⁷

Die Künstler treten mit der New York Times in Verbindung und erklären sich zu einem Interview bereit. Bevor der Artikel veröffentlicht wird, verlangt die New York Times nach Material das beweist dass sie diejenigen waren die die Fahnen ausgetauscht haben. Matthias Wermke und Mischa

⁹⁷ Oltermann, Philip, *Brooklyn Bridge flag artists fear stunt will bar them from return to US*, theguardian.com, <http://www.theguardian.com/world/2014/aug/19/german-artists-brooklyn-bridge-white-flag> Zugriff: 03.09.2014

Leinkauf schicken einen Teil des Videorohmaterials an die New York Times, diese veröffentlicht das Material im Internet.⁹⁸

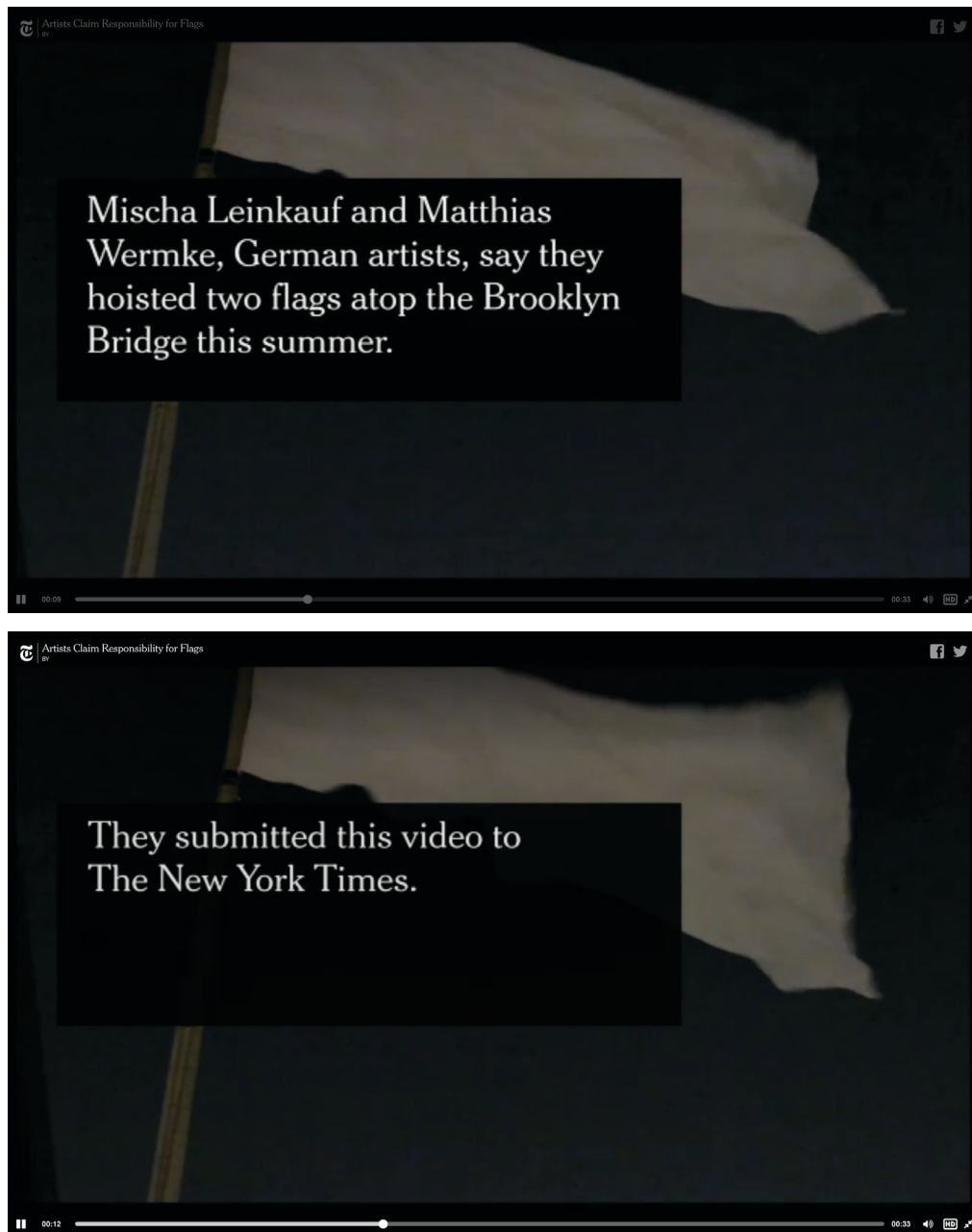


Abb. 23, 24

Das Video ist in diesem Fall als Beweis der Aktion zu sehen. Es ist Teil des Rohmaterials und durch einen eingeblendeten Text der New York

⁹⁸ Kimmelman, Michael, *German Artists Say They Put White Flags on Brooklyn Bridge*, nytimes.com, <http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html> Zugriff: 03.09.2014

Times gekennzeichnet. Auffällig ist hier die Position des Textes in der Mitte des Bildes und das schwarze Rechteck, das ihm als Hintergrund dient. Die Informationen der New York Times sind so präsent im Bild, dass das eigentliche Video zu einem großen Teil verdeckt ist. Die ästhetische Qualität des Videos rückt in den Hintergrund und reduziert es somit auf seine Funktion als Beweis einer Handlung. Das Video illustriert hier den Text des Reporters, um durch seine visuelle Beweiskraft den Leser zu überzeugen.

Aussagen des Reporters Michael Kimmelman, wie etwa: „But with the photographs and short videos, the German artists have what looks like credible evidence“⁹⁹, unterstreichen die Idee des Videos als Beweismittel, und bezeugen die Beweiskraft die das Medium beinhaltet.

⁹⁹ Kimmelman, Michael, *German Artists Say They Put White Flags on Brooklyn Bridge*, nytimes.com, <http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html>, Zugriff: 03.09.2014

IV.2 - Das Video als Spiegel

Der Mythos der um eine Handlung entsteht und im kollektiven Bewusstsein gespeichert ist kann durch eine Videoaufnahme des Aktes verzerrt werden. Diese Verzerrung kann schon in dem Moment des performativen Aktes an sich stattfinden. Die Präsenz der Videokamera kann die Performance verändern. In dem Moment in dem die Kamera auf den Künstler gerichtet ist, und dies ihm bewusst wird, verändert sich sein Verhalten. Die Sichtung des Videos durch den Künstler nimmt auch Einfluss auf den Verlauf einer zukünftigen Performance. Die Betrachtung des Selbst löst eine Selbstreflektion aus. In einem Interview mit Matthias Wermke erläutert er dass die Kamera einen starken Einfluss auf seine Performance hat:

„An bestimmten Orten haben wir auch nur einmalig die Gelegenheit zu arbeiten, da sich durch unsere Handlung eine "Sicherheitslücke" offenbart, die zuständige Personen sofort versuchen zu schließen. Dadurch wird es für uns unweigerlich schwerer nach einer Aktion bei der wir/ich entdeckt werde(n) und die nicht richtig dokumentiert wurde an denselben Ort zurückzukehren um die gleiche Handlung noch einmal durchzuführen. Deshalb sind Drehs ohne Genehmigungen bei unseren Aktionen oft präziser geplant als Aktionen, die mit Drehgenehmigung entstehen würden. Ich behaupte, dass auch die Konzentration eine andere ist. Dies geht soweit, dass auch meine Körpersprache davon beeinflusst wird. Ich konzentriere mich extrem auf den Moment und lasse mich 100%ig darauf ein. Mir liegt es überhaupt nicht, wenn Mischa nach einer Aktion anruft und sagt: "ok, aber mach dass noch einmal". Ich bin kein Schauspieler und hatte in der Vergangenheit oft Probleme diese Konzentration an ein und denselben Ort mehrmalig aufzubauen. Dazu kommt, dass ich den Ort des Geschehens so schnell (und unauffällig) wie möglich wieder verlassen möchte, um das Risiko Aufmerksamkeit zu erregen zu minimieren, da ich in den vergangenen Jahren immer wieder an bzw. in der Nähe der Orte an denen ich gearbeitet habe festgenommen wurde bzw. flüchten musste um diesem Prozedere zu entgehen.“¹⁰⁰

¹⁰⁰ Auszug aus meinem Email-Verkehr mit Matthias Wermke.

Die Performance von Matthias Wermke sollte also dem Bild entsprechen, das das Künstlerduo am Ende in der Videoarbeit vermittelt sehen will. Die Vorstellung von jenem Werk das am Ende des Arbeitsprozesses steht beeinflusst maßgeblich die Performance. Die Spiegelung der handelnden Person, die das Video darstellt, erlaubt durch die Selektion der Aufnahmen einen Eingriff in das Dargestellte. Gleichzeitig löst diese Form von vom Körper losgelöster Spiegelung Befremden aus. Walter Benjamin beschreibt diese folgendermaßen:

„Das Befremden des Darstellers vor der Apparatur, wie Pirandello es schildert, ist von Haus aus von der gleichen Art wie das Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel. Nun aber ist das Spiegelbild von ihm ablösbar, es ist transportabel geworden. Und wohin wird es transportiert? Vor das Publikum.“¹⁰¹

Die Spiegelung, die ein Video darstellt und die Befremdung, die dies in der gespiegelten Person auslöst, verändert die Handlungen jener Person. Die gefilmte Performance unterscheidet sich also von der Ungefilmten auch durch die Spiegelung, welche die Kamera erzeugt.

Rosalind Kraus beschreibt in ihrem Text *Video: The Aesthetics of Narcissism* eine Videoarbeit des Künstlers Vito Acconci. In *Centers* sieht man den Künstler 20 Minuten lang auf die Mitte des Bildschirms zeigen. Er filmt sich selbst und benutzt dabei den Monitor als Spiegel um auf sich selbst zu zeigen. Rosalind Kraus findet Acconcis Videoarbeit besonders wichtig, da sie den Narzissmus der dem Medium Video innewohnt widerspiegelt.

“As we look at the artist sighting along his outstretched arm and forefinger towards the center of the screen we are watching, what we see is a sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci’s plane of vision and ends at the eyes of his projected double. In that image of self-regard is configured a narcissism so

¹⁰¹ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.44

endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre.”¹⁰²

In Rosalind Krauss Text über Videokunst, aus dem Jahr 1976, verwendet sie bewusst Ausdrücke aus der Psychologie, um die damals neue Videokunst von jenen Gattungen der bildenden Kunst zu differenzieren, denen Materialität zugrunde liegt. Sie ist sich der physischen Präsenz des Apparates bewusst, sieht aber die Kraft des Mediums in seiner psychologischen Wirkung.

“Yet with the subject of video, the ease of defining it in terms of it’s machinery does not seem to coincide with accuracy; and my own experience of video keeps urging me towards the psychological model.”¹⁰³

Durch die vorher beschriebene simultane Entwicklung von Video und Performance sind die Videos, die Rosalind Krauss beschreibt, stark von Performance geprägt.

„Because most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as it’s central instrument.“¹⁰⁴

Für Krauss wird die Funktion des Monitors durch die Abbildung von Körpern in den Videos deutlich. Die Wirkung dieser Spiegelung auf die gespiegelte Person untersucht der Künstler Richard Serra mit der Hilfe Nancy Holts in der Videoarbeit *Boomerang* aus dem Jahr 1974. Das Video zeigt Nancy Holt, die über Kopfhörer die Aufnahme hört, die von ihr gemacht wird. Durch die Technik, hört sie ihre eigene Stimme zeitverzögert durch die Kopfhörer. Zehn Minuten lang beschreibt Nancy Holt den

¹⁰² Krauss, Rosalind, *Video: Aesthetics of Narcissism*, New York, 1976, S.50

¹⁰³ Krauss, Rosalind, *Video: Aesthetics of Narcissism*, New York, 1976, S.52

¹⁰⁴ Krauss, Rosalind, *Video: Aesthetics of Narcissism*, New York, 1976, S.52

Zustand, in welchem sie sich befindet. Für Rosalind Krauss zeugt das Video von der Verstörtheit, die diese Spiegelung auslöst.¹⁰⁵

“Because the Audio delay keeps hypostatizing her words, she has great difficulty coinciding with herself as a subject. It is a situation, she says, that „puts a distance between the words and their apprehension—their comprehension“, a situation that is „like a mirror-reflection . . . so that I am surrounded by me and my mind surrounds me . . . there is no escape.“¹⁰⁶

Krauss beschreibt Holts Erfahrung als „prison of a collapsed present“. Eine Gegenwart die von ihrer logischen Vergangenheit abgetrennt scheint.¹⁰⁷ Krauss erklärt: „the nature of video performance is specified as an activity of bracketing out the text and substituting for it the mirror reflection.“¹⁰⁸ Für Krauss ist die Ausklammerung des Objekts ein wesentlicher Bestandteil von Video. Das elektronische Equipment ist in ihren Augen lediglich Zubehör und das wahre Medium ist der psychologische Zustand den Video hervorruft.

“Therefore, it is not just any psychological condition one is speaking of. Rather it is the condition of someone who has, in Freud’s words, „abandoned the investment of objects with libido and transformed object-libido into ego-libido.“ And that is the specific condition of narcissism.“¹⁰⁹

Es ist ein bestimmter psychologischer Zustand den Krauss beschreibt: Narzissmus im Sinne Freuds.

Die Spiegelung, welche das Video darstellt, zeigt allerdings nicht das reale „ich“ der gespiegelten Person. Kathy O’Dell beschreibt in ihrem Text *Performance, Video, and Trouble in the Home*, das Missverhältnis zwischen Representation und Presentation und dem Fragmentierungsprozess, den beide beinhalten, anhand von Dan Grahams

¹⁰⁵ Vgl. Krauss, *Video: Aesthetics of Narcissism*, S.53

¹⁰⁶ Krauss, *Video: Aesthetics of Narcissism*, S.53

¹⁰⁷ Krauss, *Video: Aesthetics of Narcissism*, S.53

¹⁰⁸ Krauss, *Video: Aesthetics of Narcissism*, S.55

¹⁰⁹ Krauss, *Video: Aesthetics of Narcissism*, S.57

Videoinstallation, *Opposing Mirrors and Videos on Time Delay*, aus dem Jahr 1974.¹¹⁰ Die Installation Grahams beinhaltet zwei Monitore und Videokameras die mit einer Zeitverzögerung von 5 Sekunden das Bild an den jeweils gegenüberliegenden Monitor senden. Das Bild wird zudem von Spiegeln reflektiert. Der Raum den Graham erschafft besteht aus verschiedenen Blickwinkeln die eine Performance reflektieren. „The Installation, and the self-guided performances it encouraged, provided an array of disjunctive points of view made available by mirror, monitor, and camera.“¹¹¹ O’Dell beschreibt die Erfahrung des Zusehers als den Moment in dem er begreift dass die Spiegelungen eine Abweichung der Realität darstellen.

“The volume of this disjunctiveness was enhanced, by the way of contrast, by the layout of installation. That is upon entering precisely symmetrical arrangement, with two sections structurally mirroring each other, the visitor might have been led to think that the show was about sameness of views; whereas, by performing within the installation, the visitor quickly learned that mirroring proliferates difference. This conclusion is comparable to that reached in the psychical mirror stage—the conclusion that any seemingly identical identification is, as Lacan says, a fiction, or, as Graham has shown via time delay, an image under the illusion-making influence of memory.”¹¹²

Diese Erkenntnis gilt für den Gespiegelten oder Agierenden und den Zuseher gleichermaßen. Durch die Videoaufnahme wird jenes Phänomen deutlich das Lacan als die fälschliche Erkennung des „Ichs“ in der Spiegelung beschreibt.

¹¹⁰ Vgl. O’Dell, Kathy, *Performance, Video, and Trouble in the Home*. In: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video art*, Hg. Doug Hall/Sally Jo Fifer, USA, 1990, S.139

¹¹¹ O’Dell, Kathy, *Performance, Video, and Trouble in the Home*, S.139

¹¹² O’Dell, Kathy, *Performance, Video, and Trouble in the Home*, S.140

„according to Lacan, individuals spend their entire lives, beginning thusly, chasing in vain after an unattainable state of harmony and mastery first falsely promised by the mirror“.¹¹³

Vielleicht ist es jene Sehnsucht nach der Erkennung des „Ich“, und der Narzissmus, der dem Medium inne wohnt, ein Grund für die Faszination die Video auslöst. Zudem ist die Spiegelung manipulierbar, und reflektiert jenes Bild des Egos als Objekt, das man sehen oder zeigen möchte.

¹¹³ Johnston, Adrian, *Jacques Lacan*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2014 Edition), Edward N. Zalta (Hg.), <http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/lacan/>, Zugriff: 07.08.2014

IV.3 - Video und Archiv

Das Video als Artefakt, ist mit der Idee des Archivs verbunden. Archivierung scheint verlockend angesichts dessen dass eine Performance etwas Vergängliches ist. Ein performativer Akt ist immer an Zeit gebunden, die sich bekanntlich nicht anhalten oder einfangen lässt, deshalb ist das Video als Medium welches Bild, Ton und Zeit beinhaltet, wohl das dankbarste Speichermedium, wenn man von rein praktischen Gründen ausgeht, aber das Medium beinhaltet mehr. Philip Auslander schlägt vor die Dokumentation einer Performance nicht nur als Beweis der Aktion zu sehen, sondern als eigenständige Performance, die ein künstlerisches Projekt reflektiert, zu verstehen.

“Perhaps the authenticity of the performance document resides in its relationship to its beholder rather than to an ostensibly originary event: perhaps its authority is phenomenological rather than ontological. Just as one can have the pleasure of hearing Sinatra sing duets with singers with whom he had no real interaction, so one can have the pleasure of seeing Klein leap into the void or that of contemplating the implications of Burden’s allowing himself to be shot. These pleasures are available from the documentation and therefore do not depend on whether an audience witnessed the original event. The more radical possibility is that they may not even depend on whether the event actually happened. It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist’s aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.”¹¹⁴

Wenn die Dokumentation der Performance also als eigenständiges Werk zu verstehen ist, kann diese als künstlerische Arbeit in eine Sammlung oder ein Archiv aufgenommen werden.

Knut Ebeling beschäftigt sich mit der „Aktualität des Archäologischen“ und verweist auf das Phänomen dass bestimmte Begrifflichkeiten neuerdings gerne außerhalb der Facharchäologie

¹¹⁴ Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, S.9

verwendet werden.¹¹⁵ Im Fokus stehen Themen wie „Sammeln, Speichern und Erinnern“. „Historiker und Philosophen, Literaturwissenschaftler und Archäologen sprechen über Archive wie früher einmal über Texte.“¹¹⁶ Durch die Verwendung der Methoden und Instrumente der Archäologie könnte der Versuch unternommen werden, Video „objektiv“ quasi unter wissenschaftlicher Lupe zu rezipieren. Das Video als Speichermedium verweist auf die Idee von Speichern und in weiterer Folge das Archiv, dem es immanent ist. Laut Walter Benjamin ist das bewegte Bild prädestiniert für jene Untersuchung das es das optisch Unbewusste durch verschiedene Verfahren wie etwa die Zeitlupe rezipierbar macht.¹¹⁷

„Auf verschiedenen Feldern bedient man sich archäologischer Techniken und Verfahren, um die subjektiven Schleier von Gegenwart zu reißen. Die Gegenwart selbst soll so anonym und menschenleer entborgen werden, als wäre sie gerade von den Ausgräbern kommender Tage ergraben worden.“¹¹⁸

Diese Untersuchungen sind laut Ebeling nicht ohne Folgen, angesichts „eines merkwürdigen Verschwindens alles Menschlichen aus den künstlerischen und wissenschaftlichen Archäologien.“¹¹⁹

„Eine Archäologie dieser Gegenwart kann in diesem Zusammenhang also nichts anderes meinen als die aktive Eliminierung dessen, der diese Gegenwart stiftet: die Eliminierung des Menschen.“¹²⁰

¹¹⁵ Ebeling, Knut, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*. In: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Hg. Knut Ebeling/ Stefan Altekamp, Fischer Verlag, Frankfurt, 2004, S.9

¹¹⁶ Ebeling, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*, S.9

¹¹⁷ Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S.62

¹¹⁸ Ebeling, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*, S.11

¹¹⁹ Ebeling, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*, S.12

¹²⁰ Ebeling, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*, S.12

Der Mensch scheint also ausgeklammert sobald sein Werk innerhalb eines Archives rezipierbar wird. Er stört sogar. Unnötig erscheint seine Präsenz auch inmitten einer Virtuellen Welt die ihre eigenen Codes und Regeln hat. Auch der digitale Raum der durch das Video erschaffen wird verändert die Perzeption des Dargestellten. Durch die Digitalisierung findet die Aufhebung des Materiellen innerhalb des gezeigten Raumes statt. Felicitas Thun Hohenstein spricht dabei von einer Objektverlöschung in digitalen Räumen.

„In der dimensionalen Multiplizität dieses Systems verlöschen potenziell sowohl Körper als auch Objekte. Konkrete Perzeptionserfahrungen, die bisher im Mittelpunkt der Kunst standen, werden durch halluzinatorisch-psychedelische Wahrnehmungsdistortionen abgelöst, medientechnologische Kräfte infiltrieren die Kanäle des decodierenden Bewusstseins und schaffen ein neues Plateau der meta-realen Weltwahrnehmung.“¹²¹

Die Frage ist warum der Mensch seine eigene Eliminierung in der Gegenwart in Kauf nimmt, um als eine Art Schatten in einer abstrakten Zukunft Erwähnung zu finden.

Das archivieren ist ein ständiges Verhindern des Vergessens. Das Video innerhalb eines Archivs kann sowohl digitale Kopie eines Films sein, als auch der Verweis auf einen performativen Akt. In diesem Fall geht es um eine Art Beweisführung. Diese wäre allerdings erst in einer möglichen Zukunft notwendig. Die Funktion des Mediums läge also darin vergraben zu werden, um gefunden zu werden. Es würde dann seinen Wert erst in der Zukunft preisgeben. Die gegenwärtige Funktion wäre die Gewissheit dem Vergessen ein Stück entgegen zu wirken. Diese Archivierung ist ein bewusster Akt. Im Gegensatz zur Amphore die 2000 Jahre in der Erde steckt bis sie ausgegraben wird, ist das Video, welches als Beweis zu sehen ist, fürs Archiv geschaffen. Die Amphore ist ganz beiläufig in Vergessenheit geraten und wurde wiederentdeckt. Ihr Besitzer hatte keinen

¹²¹ Thun Hohenstein *Performanz und ihre räumlichen Bedingungen. Perspektiven einer Kunstgeschichte*, S.145

Einfluss auf die Information die sie den Archäologen der Gegenwart preisgeben wird. Wenn aber etwas bewusst archiviert wird, so manipuliert die Person die es platziert die zukünftige Wahrnehmung. Die Selektion der „vergrabenen Information“ erlaubt eine Selbstinszenierung. Informationen werden schon gegenwärtig für ein Archiv aufbereitet. Hier findet laut Liessmann in Anlehnung an Bubner eine Ästhetisierung der Wirklichkeit als ihre Inszenierung statt.¹²²

Liessmann beschreibt das Archiv als maßgeblich für die Mechanismen der Valorisierung bestimmter Werke.

„Zur weiteren Differenzierung und Analyse des Mechanismus der Valorisierung trifft Groys dann eine zentrale und folgenreiche Unterscheidung: den profanen Raum und das kulturelle Archiv. Der Profane Raum ist dabei jede Form von Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung, die nicht kulturell definiert ist – und umgekehrt.(...) Kultur aber ist das was im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft gespeichert ist, was archiviert ist, gleichermaßen aufbewahrt wie nicht mehr unmittelbar zugänglich, aber für Experten jederzeit abrufbar.“¹²³

Die kulturelle Definition findet also über das Archiv statt. Laut Groys besteht das Grundprinzip der Gestaltung jener kulturellen Archive darin, „dass diese das Neue notwendigerweise in sich aufnehmen und das Nachahmende ignorieren.“¹²⁴ Als das „Neue“ beschreibt er jene Überwindung des Alten, auf die die Moderne ausgerichtet war.¹²⁵

¹²² Vgl. Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*, Facultas Wien, 1999, S.183

¹²³ Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*, S.192

¹²⁴ Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, S.192

¹²⁵ „Groys knüpft sehr bewusst, wenn auch nicht ohne Ironie an das Selbstverständnis der Postmoderne an: ein „grundsätzlicher Zweifel an der Möglichkeit von geschichtlich Neuem“, wobei Postmoderne genau genommen „nicht das Ende oder die Überwindung der Moderne (bedeutet), sondern gerade umgekehrt ihre Unmöglichkeit“; genau darin aber unterscheidet sich die Postmoderne von der Moderne, die „auf die Überwindung des Alten, auf die Transgression und Grenzüberschreitung“, mit einem Wort: auf das *Neue* also, ausgerichtet war. Mit dieser Bestimmung der Moderne als jene Kultur, die stets nach dem Neuen und der Überwindung des Alten strebt, hat Groys die Postmoderne natürlich so nebenbei in eine geschichtslogische Falle gelockt: denn entweder stellt die postmoderne tatsächlich den Bruch mit der Moderne dar, der sie sein will, dann

„Die Bestimmung der Kultur als Archiv gehört allerdings zu den paradoxen Konstitutionsbedingungen der Moderne selbst: „Das Neue wird vor allem immer dann gefordert, wenn alte Werte archiviert und dadurch vor der zerstörerischen Arbeit der Zeit geschützt werden. Wo keine Archive existieren oder sie in ihrer Physischen Existenz bedroht sind, wird die Weitervermittlung der intakten Tradition der Innovation vorgezogen.“ Gerade die auf das Neue versessene Kultur der Moderne ist auch jene, die wie keine andere ein Interesse daran hat, alles Vergangene zu archivieren: in Universitäten, Museen, Bibliotheken, Theatern, auf Film, Video, CD oder CD-Rom.“¹²⁶

Dieses Neue ist eben dann neu wenn es „in Bezug auf die kulturellen Archive neu ist“¹²⁷. Die Valorisierung eines Werkes ist demnach abhängig von der Aufnahme in ein Archiv. In einem solchen kann das Kunstwerke, die durch ihre zeitliche Begrenzung der Vergänglichkeit ausgesetzt sind, wie etwa die Performance, konservieren.

Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht näher auf den Diskurs über Valorisierung von Kunst durch ein kulturelles Archiv eingegangen, sondern lediglich auf den Diskurs und die bedeutende Funktion von Archiven verwiesen. Denn der Umstand dass dem Archiv eine wichtige, wie auch immer gedeutete, kulturpolitische Wirkung zugesprochen wird ist ein Faktor in Bezug auf Performance und Video, denn das Video erlaubt es eine Performance als Werk für ein Archiv aufzubereiten. Wie vorher beschrieben wäre dies die Archivierung einer Idee, dessen was passiert ist, und die Simulation von Körperlichkeit durch deren Spiegelung. Dies könnte den Einzug einer eigentlich durch Zeit begrenzten Aktion in ein Archiv sichern, das der Zeit standhält. Somit wäre die Valorisierung eines Werkes durch die Aufnahme in ein Archiv, wie Liessmann es beschreibt möglich. Das

ist sie gegenüber der Moderne zwar etwas Neues, damit aber dem Prinzip der Moderne verpflichtet, oder sie gehört als eine der zahlreichen Renaissance ohnehin in das Traditionsgefüge der Moderne, dann ist sie allerdings nicht postmodern.“

Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, S.190

¹²⁶ Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, S.192

¹²⁷ Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst*, S.193

Video, als Beweis einer Aktion, erlaubt also den Diskurs jener innerhalb eines kulturellen Archivs.

Knut Ebeling bemerkt „Heute legen Künstler mit der gleichen Selbstverständlichkeit Archive an, mit der sie früher einmal Werke schufen.“¹²⁸

Der Mensch scheint zu scheitern wenn es darum geht die Früchte seines kreativen Schaffens loszulassen. Es ist als ob die Archäologen wie Schliemann etwas heraufprovoziert hätten dass der Mensch in sich trägt, nämlich die Angst zu vergessen oder vergessen zu werden. Vielleicht spiegelt die Vergänglichkeit der Performance, also des Kunstwerks, die Vergänglichkeit des Menschen wieder. Das Video wäre dann als eine Art Terror Management¹²⁹ zu sehen.

Auch wenn ein Teil der Qualität von Performance in eben dieser Momenthaftigkeit liegt, fehlt doch die letzte Konsequenz jene auch vollständig zuzulassen. Würden wir den buddhistischen Mönch ebenso bewundern wenn er sein Mandala fotografieren würde bevor er es dem Wind überlässt? Die Videoaufnahme sichert, und beweist die Existenz einer Handlung in der Vergangenheit einer Zukunft.

¹²⁸ Ebeling, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*, S.10

¹²⁹ „Die Terror Management Theorie (TMT, Greenberg, Pyszczynski & Solomon, 1997) besagt, dass existentielle Bedrohungen durch die Salienz der Endlichkeit des Lebens den Menschen nach Strukturen suchen lässt, die ihm symbolische oder reale Unsterblichkeit verleihen.“

Forschung zum Umgang mit Bedrohung und zur Terror Management Theorie, Universität Salzburg, <http://www.uni-salzburg.at/index.php?id=29586>, Zugriff: 05. 11. 2014

V - Conclusio

In der vorliegenden Arbeit wird die Funktion des Mediums Video in Bezug auf die Dokumentation von Performance Kunst erläutert. Durch die gleichzeitige Vermittlung von Bild und Ton, sowie durch seinen chronologischen Charakter, ist das Medium prädestiniert für die Dokumentation von räumlich und zeitlich begrenzten Aktionen. Dies verdeutlicht sich anhand des Wechselverhältnisses von Performance Kunst und Video Kunst in den 1960er Jahren. Technische Innovationen, wie etwa die Portapak Kamera, erlauben einen selbstbestimmten Blick in der Rezeption von Körperlichkeit und tragen dadurch zur veränderten Wahrnehmung von Performance Kunst bei. Performance und Video sind wichtige Medien innerhalb des intermedialen, erweiterten Kunstbegriffs den Allan Kaprow als „new art“¹³⁰ bezeichnet. Die veränderte Wahrnehmung von bildender Kunst verdeutlicht sich auch anhand Gerry Schums Versuch der Demokratisierung von Kunst durch das Medium Fernsehen. Die *Fernsehgalerie Gerry Schum* zeigt Videos, die als eigenständige Werke zu lesen sind. Schums Ansatz verdeutlicht die Funktion die Videotechnologie einnimmt, in Bezug auf die Wahrnehmung von Kunstproduktion, die den institutionellen Rahmen sprengt.

Die Dokumentation von Performance Kunst wird, in der vorliegenden Arbeit, mit Verweis auf Philip Auslander unter zwei Aspekten beleuchtet, „documentary“ und „theatrical“. Als „theatrical“ sind nach Auslander Dokumentationen zu definieren, die durch einen Eingriff in das Material die Perzeption der gezeigten Handlung verändern. Anhand der Arbeiten von Matthias Wermke und Mischa Leinkauf zeigt sich die Funktion des Videos als Objekt dem Performanz zugrunde liegt. Die gezeigten Performances sind demnach Teil des Produktionsprozesses der künstlerischen Arbeit, die sich im Video manifestiert.

Die Videos und Filme von Gordon Matta-Clark verweisen auf den performativen Aspekt seiner künstlerischen Arbeiten. Das Video erfüllt eine

¹³⁰ Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, S.7

wichtige Funktion bezüglich der posthumen Rezeption Matta-Clarks Werke. Als Teil eines intermedialen Werkkorpus, im Sinne Kaprows, sind Matta-Clarks Filme nicht als „documentary“ zu verstehen.

Eine weitere Funktion von Video im Wechselverhältnis mit Performance Kunst wird anhand der künstlerischen Arbeit von NUG aufgezeigt. Das Video dient NUG als fiktiver Raum, der den Rahmen für die Performance des Künstlers bietet. Wie bei Gordon Matta-Clark und Wermke/Leinkauf, verdeutlichen auch NUGs künstlerische Arbeiten die Funktion des Mediums, als Mittler von Aktionen die illegal im öffentlichen Raum stattfinden. Durch die „Aura der Fiktion“, die von Video ausgeht, ist es dem Künstler möglich eine „essence“, wie NUG sie bezeichnet, zu isolieren, die die subversive Energie seiner Aktionen widerspiegelt.

Die Dokumentation die Auslander als „documentary“ bezeichnet, wird so zum Beweis der Aktion. Die in der vorliegenden Arbeit beschriebene Qualität der Beweiskraft des Mediums Video liegt darin, dass es belegen kann, dass eine bestimmte Aktion stattgefunden hat, alles außerhalb des Blickwinkels der Kamera jedoch ausklammert.

Peggy Phelan betont die Einmaligkeit des performativen Aktes, begrenzt auf die Situation und den zeitlich und räumlich begrenzten Moment, während Philip Auslander die Dokumentation der Handlung in die Rezeption des performativen Aktes integriert. Die Spiegelung die das Video darstellt findet laut Rosalind Krauss ihren Ursprung in einem psychologischen Zustand. Dem selbstbestimmten Blick auf die Performance, den der Künstler durch den Eingriff in das Video vermittelt, liegt nach Krauss Narzissmus zugrunde. Auslanders These folgend, die erlaubt das Video als eigenständigen Teil von performativer Kunstproduktion zu sehen, kommt die von mir vorgelegte Arbeit zum Schluss, dass „das Video als Werk“, im Gegensatz zum temporären Charakter der Live Performance, in ein kulturelles Archiv aufgenommen werden kann, und so der von Groys beschriebenen Valorisierungsprozess durch die Archivierung ermöglicht wird.

BIBLIOGRAFIE

Ahlrichs, Jan, *Chronologische Bedeutung von Artefakten*, 2013,
<http://www.praehistorische-archaeologie.de/wissen/artefakte/>, Zugriff:
02.10.2014

Auslander, Philip, *The Performativity of Performance Documentation*, 2006,
<http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>, Zugriff:
08.10.2014

Boyle, Deidre, *A Brief History of American Documentary Video*. In:
Illuminating Video: An Essential Guide to Video art, Hg. Doug Hall/Sally Jo
Fifer, USA, 1990

Bell, Kirsty, *Gordon Matta-Clark, Frieze*, 2003,
http://www.frieze.com/issue/review/gordon_matta_clark/, Zugriff:
04.11.2014

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit*, Suhrkampverlag Berlin, 2010

Buren, Daniel, *The Function of the Studio* (translated by Thomas
Repensek), 1971, http://www.khio.no/filestore/buren_studio.pdf, Zugriff: 28.
06. 2014

Ebeling, Knut, *Die Mumie kehrt zurück II. Zur Aktualität des
Archäologischen in Wissenschaft, Kunst und Medien*. In: *Die Aktualität des
Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Hg. Knut Ebeling/
Stefan Altekamp, Fischer Verlag, Frankfurt, 2004

Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es*, 1923, Psychoanalyse.lu,
<http://www.psychanalyse.lu/Freud/FreudIchEs.pdf>, Zugriff: 08.11.2014

Fer, Briony, *Celluloid Circus*. In: *Gordon Matta Clark: You are the Measure*,
Hg. Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art, 2007

Groos, Ulrike/Hess, Barbara/Wevers, Ursula (Hg.): *Ready to Shoot:
Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*. Snoek
Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003

Groos, Ulrike, *Beginn, Umfeld und Ende der videogalerie schum in
Düsseldorf*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie
schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek
Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003

Hess, Barbara, *Eine idiotische Randaktivität*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003

Jacobs van Renswou, Brigitte, *Nam June Paiks "Exposition of Music - Electronic Television"*, 11.-20.3.1963,
<http://www.artcontent.de/zadik.info/default.aspx?s=453#!prettyPhoto>,
Zugriff: 22.08.2014

Johnston, Adrian, *Jacques Lacan*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2014 Edition), Edward N. Zalta (Hg.),
<http://plato.stanford.edu/archives/sum2014/entries/lacan/>, Zugriff: 07.08.2014

Kaprow, Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, 1958,
http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1958-00-00_kaprow_legacypollock, Zugriff: 07.08.2014

Kaczmarek, Ludger/Jahn-Sudmann, Andreas, *gaze / male gaze*, Lexikon der Filmbegriffe, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2378>, Zugriff: 05.10.2014

Kimmelman, Michael, *German Artists Say They Put White Flags on Brooklyn Bridge*, nytimes.com,
<http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html>, Zugriff: 03.09.2014

Krauss, Rosalind, *Video: Aesthetics of Narcissism*, New York, 1976,
<http://people.ucsc.edu/~ilusztig/176/downloads/reading/rosalindkraus.pdf>,
Zugriff: 15.07.2014

Leering, Jean, *Einführungsrede zur Eröffnung der Fernsehausstellung LAND ART*. In: *Ready to Shoot: Fernsehgalerie Gerry Schum videogalerie schum*, Hg. Ulrike Groos/Barbara Hess/Ursula Wevers, Snoek Verlagsgesellschaft mbH, Köln, 2003

Liessmann, Konrad Paul, *Philosophie der modernen Kunst*, Facultas Wien, 1999

Lima, Roberta, *Rethinking Action Through Space*, Diss., Akademie der bildenden Künste, Wien, 2013

Merschmann, Helmut/Dirkopf Frank, *Apparatus*, Lexikon der Filmbegriffe,
<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1109>,
Zugriff: 05.10.2014

Nowak, Rainer (Hg.), *Vorgetäuschter Selbstmord als Diplomarbeit*, DiePresse.com, <http://diepresse.com/home/kultur/kunst/453662/Vorgetaeuschter-Selbstmord-als-Diplomarbeit>, Zugriff: 07.06.2014

NUG, *I am just trying to be nice...*, Katalog, Robstolk, Amsterdam, 2013

O'Dell, Kathy, *Performance, Video, and Trouble in the Home*. In: *Illuminating Video: An Essential Guide to Video art*, Hg. Doug Hall/Sally Jo Fifer, USA, 1990

Oltermann, Philip, *Brooklyn Bridge flag artists fear stunt will bar them from return to US*, theguardian.com, <http://www.theguardian.com/world/2014/aug/19/german-artists-brooklyn-bridge-white-flag>, Zugriff: 03.09.2014

Phelan, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London, New York, 2003

Shigeko Kubota, *Video Birthday Party of John Cage*, 1974. In: *Shigeko Kubota - Video Sculptures*, Hg. Felix Zdenek, Katalog, Essen, 1981, S. 42.

Simon, Joan, *Motion Pictures*, In: *Gordon Matta-Clark: You are the Measure*, Hg. Elisabeth Sussman, Whitney Museum of American Art, 2007

Thun-Hohenstein, Felicitas, *Performanz und ihre räumlichen Bedingungen. Perspektiven einer Kunstgeschichte*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2012

Van der Berg, Jörg / Löbke, Matthias, *Grenzenlos*. In: *Wermke Leinkauf*, Katalog Kunstverein Heilbronn, Snoek, Köln, 2013

MEDIAGRAFIE

Matta-Clark, Gordon, *Chinatwon Voyeur*, Video, 60 Min, 1971

Matta-Clark, Gordon, *Circus*, Cibachrome, 101,6 x 76, 8 cm, 1978

Matta-Clark, Gordon, *Clockshower*, 16 mm Film, 13:50 Min., 1973

Matta-Clark, Gordon, *Day's End*, Super 8mm Film, 23:10 Min, 1975

Matta-Clark, Gordon, *Splitting*, Super 8mm Film on video 10:50 Min., 1974

NUG/PIKE, *Best Things in Life for Free*, Video SW, 2:17 Min, 2002

NUG/PIKE, *Its so fresh I can't take it*, Video, 2:13 Min, 2007

NUG, *Territorial Pissing*, Video, 2:50 Min, 2008

Wermke/Leinkauf, *Drifter*, Tokio, Berlin, Heilbronn, Wien, 28-Kanal-Installation, Video, 2012 - 2014

Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 3-Kanal-Audio-Video-Installation, 17:00 Min. (Loop), 2008

FILME

Dirty Handz. Destruction of Paris City. FR 1999.

Dirty Handz 2. Back on Tracks. FR 2001.

One Week, Regie: Edward F. Cline, Buster Keaton, USA 1920.

Safety Last!, Regie: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, USA 1923.

Style Wars, Regie: Tony Silver, USA 1983.

The Pervert's Guide to Cinema, Regie: Sophie Fiennes, UK 2006.

BILDNACHWEIS

Abb. 1

Daniel Buren, Ohne Titel, 16mm Film, 0:48 min

Abb. 2

Wermke/Leinkauf, *Drifter*, Tokio, Berlin, Heilbronn, Wien, 28-Kanal-Installation, Video, 2012 - 2014

Abb. 3

Wermke/Leinkauf, *Zwischenzeit*, 3-Kanal-Audio-Video-Installation, 17:00 min. (Loop), 2008

Abb. 4

Wermke/Leinkauf, *Landmarks*, c-print, 83 x 70 cm

Abb. 5

Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974

Abb. 6

Gordon Matta-Clark, *Circus*, Cibachrome, 101,6 x 76, 8 cm, 1978

Abb. 7

Gordon Matta-Clark, *Chinatown Voyeur*, Video, 60 min, 1971

Abb. 8

Llod Harold in:
Safety Last!, Regie: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor, USA 1923.

Abb. 9

Gordon Matta-Clark, *Clockshower*, 16 mm Film, 13:50 min., 1973

Abb. 10

One Week, Regie: Edward F. Cline, Buster Keaton, USA 1920.

Abb. 11

NUG, *Territorial Pissing*, Video, 2:50 Min, 2008

Abb. 12, 13, 14, 15

NUG/PIKE, *Best Things In Life For Free*, Video SW, 2:17 min, 2002

Abb. 16

Harpo Marx

<http://afflictor.com/tag/harpo-marx/>, Zugriff: 06.07.2014

Abb. 17

NUG

Foto: Lönngren/Widell

<http://www.lonngrenwidell.com/photos/nug>, Zugriff: 06.07.2014

Abb. 18

NUG, Untitled or Burn this!, Fotografie: Ewa Rudling, 2012

Abb. 19, 20

Dirty Handz 2. Back on Tracks. FR 2001.

Abb. 21

Titelblatt der *New York Daily News*, 23 Juli 2014

Abb. 22

Titelblatt der *New York Post*, 23 Juli 2014

Abb. 23, 24

Standbilder aus dem von der New York Times veröffentlichtem Videomaterial Wermke/Leinkaufs.

Kimmelman, Michael, *German Artists Say They Put White Flags on Brooklyn Bridge*, nytimes.com,

<http://www.nytimes.com/2014/08/13/arts/design/german-artists-say-they-put-white-flags-on-brooklyn-bridge.html>, Zugriff: 03.09.2014

ABSTRACT

In der vorliegenden Arbeit werden die verschiedenen Funktionen von Video in Bezug auf Performance Kunst, die im öffentlichen Raum stattfindet, behandelt. Es wird untersucht inwiefern die Wiedergabe einer Performance durch das Medium Video die Anwesenheit des Künstlers simuliert. Das Wechselverhältnis von Video und medialem Übertrag wird anhand der Entwicklung von Videotechnologie in den 1960er Jahren, und dem daraus resultierendem selbstbestimmten Blick beleuchtet. In diesem Zusammenhang wird auf Gerry Schums Fernsehgalerie verwiesen, deren Ziel die Demokratisierung von bildender Kunst sowie die Vermittlung von Kunst, die den institutionellen Rahmen sprengt, ist.

Im Zentrum der Untersuchung der verschiedenen Funktionen von Video in Bezug auf Performance steht die Funktion des Videos als eigenständiges Werk im Gegensatz zu seiner Funktion als Dokumentation. Anhand der künstlerischen Arbeit von Matthias Wermke und Mischa Leinkauf, wird das Videos als Objekt, dem Performanz zugrunde liegt, behandelt. Die Funktion von Video als Teil eines intermedialen Werkkorpus sowie als wichtige Quelle in der posthumen Rezeption der Werke Gordon Matta-Clarks, wird anhand einiger seiner Filme beleuchtet. Ein weiterer Aspekt von Video im Wechselverhältnis mit Performance Kunst wird mittels der künstlerischen Arbeit von NUG aufgezeigt. Das Medium dient NUG als fiktiver Raum, der den Rahmen für die Performance des Künstlers bietet.

Im Fokus der Untersuchung des Videos als dokumentarisches Medium steht seine Funktion als Beweis einer Aktion sowie die psychologische Wirkung des Mediums und der Einfluss, den die Kamera als Co-Performer auf die Performance ausübt. Philip Auslanders These folgend, die erlaubt das Video als eigenständigen Teil von performativer Kunstproduktion zu sehen, erläutert die vorgelegte Arbeit, dass das Video als eigenständiges Werk, im Gegensatz zum temporären Charakter der Live Performance, in ein kulturelles Archiv aufgenommen werden kann,

und so der von Boris Groys beschriebenen Valorisierungprozess durch die Archivierung ermöglicht wird.

LEBENS LAUF

Katharina Senn

2002 Matura - Lycee Francais de Vienne

Seit 2005 Freelancerin im Bereich Grafik und Videoschnitt

Seit 2006 Assistenz bei Hans Weigand

Seit 2009 freie Kuratorin - Galerie Gabriele Senn

Seit 2010 Studentin an der Akademie der bildenden Künste