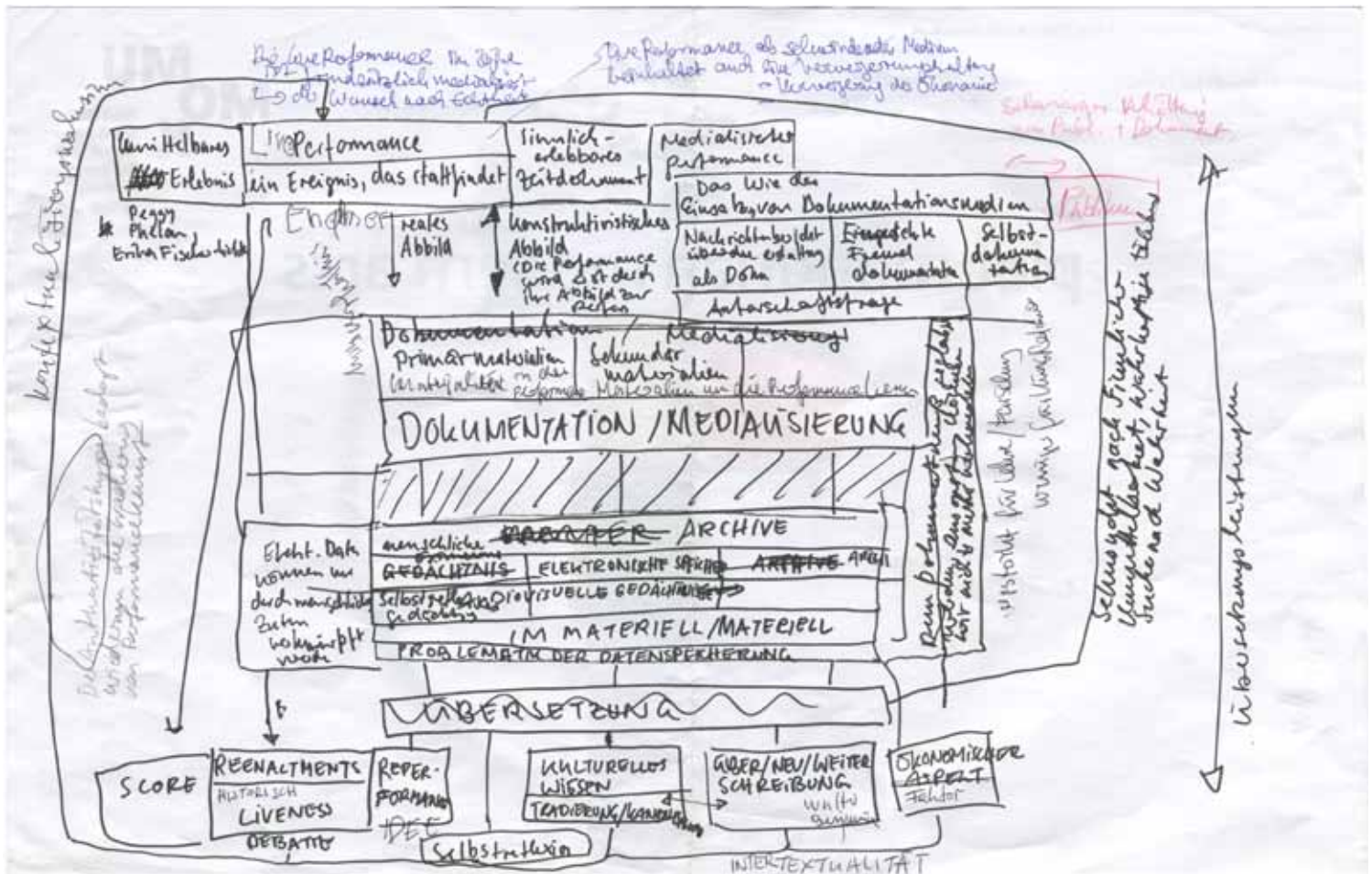


DU HAST DEN FARBFILM VERGESSEN.

Ein Statement über den Zusammenhang von Performance und Dokumentation und ihre eigene Arbeit von Veronika Merklein



*»Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael.
nun glaubt uns kein Mensch wie schön's hier war.
Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'.
Alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr.«*

Nina Hagen, Du hast den Farbfilm vergessen

WARUM TINO SEHGAL NICHT DOKUMENTIEREN MAG.

Jede LivePerformance braucht eine eigene Übersetzung.
Jede LivePerformance kann gut übersetzt werden.
Jede Übersetzung braucht Zeit.

Auszug aus einem Spiegel-Interview mit Tino Sehgal vom 28.01.2010:

„SPIEGEL ONLINE: Einerseits setzen Sie auf die Mitarbeit Ihrer Rezipienten, andererseits agieren Sie wie ein Kontrollfreak: keine Fotos, keine Filme, keine Kataloge. Ein Widerspruch?

Sehgal: Nein. Es geht mir ja darum, etwas Nichtmaterielles herzustellen. Warum sollte dann auf der Sekundärebene etwas Materielles entstehen? Außerdem: Wenn man etwas Neues oder Anderes ermöglichen will, muss man brachial mit neuen Regeln an den Start gehen, ansonsten greifen einfach die existierenden Konventionen und man ist wieder beim Status quo.“

Ausgehend von dem Mangel einer sinnlichen Übersetzung eines sinnlichen Moments, der sich bei der Herstellung meines Portfolios auftat, habe ich 2007 angefangen, mich auch künstlerisch mit dem Moment der Dokumentation auseinanderzusetzen. Weil ich es diesbezüglich für elementar halte, möchte ich erwähnen, dass ich mich im Denken und Handeln auf eine europäische (und angloamerikanische) Sammlungs- und Archivierungsgeschichte beziehe wie sie sich seit dem 17. Jahrhundert entwickelt hat. Wenn auch immer wieder in der Kunstgeschichte versucht, so können sich KünstlerInnen nicht einfach eines Archivierungs- und Sammlungsimpetus entsagen.

Fotos von Sehgal's Performances zu sehen zu bekommen und zwar ausschließlich die großer Institutionen, benötigen drei Klicks. Ich könnte Sehgal's Konsequenz Respekt zollen, wenn sein Unternehmen nicht, wie sich hier zeigt, grundsätzlich zum Scheitern verurteilt wäre. Nicht die Archivierung, sondern die Handhabung von dokumentarischem Material, das erst durch die Auseinandersetzung Realitäten erzeugen kann, kann uns Schlüsse ziehen lassen, die für unser Denken, Leben und Handeln von Bedeutung sind. Dennoch treiben uns diskursive Kontextualisierungen in eine Enge, in der das Denken und vorallem das Handeln gelähmt werden. Wir (PerformancekünstlerInnen) sind an einem Punkt angelangt, wo wir uns der Kontextualisierung in der Performancekunst, im Sinne einer selbstreflexiven Auseinandersetzung, nicht mehr entziehen können. Es ist ein recht junges Phänomen, was damit zu tun hat, dass die Kunstrichtung mit seinen ungefähr sechzig Jahren eine Spanne der Historizität erreicht hat, PerformancekünstlerInnen der ersten Stunde, als solche damals nicht bezeichnet, sich in ihrer letzten Lebensphase befinden und man zu dem Schluss gekommen ist, dass Performance auch ohne spezifischen Werkcharakter und gerade durch die Dokumentation, kulturelles Wissen weiterträgt. Desweiteren fordert ein Authentizitätstyp, auf den ich hier nicht näher eingehen will, nicht nur Nachfrage nach Performance sondern auch zwangsläufig ihre Dokumentation. Dies zeigt sich nicht zuletzt an den mannigfaltigen Publikationen, Ausstellungen, Symposien und künstlerischen Arbeiten. Nur um einige zu nennen:

- After the act, Die (Re)präsentation von Performancekunst, Ausstellung und theoretische Publikation, mumok, Wien, 2005, kuratiert von Barbara Clausen
- Lora Sana, eine künstlerische Arbeit von Carola Dertnig (AT), 2005
- Seven Easy Pieces, Performances von Marina Abramovic, Guggenheim Museum, 2005
- Performance Saga, ein Interviewprojekt von Andrea Saemann und Katrin Grögel (CH), 2007/2008
- The manifold (after) lives of performance, Symposium, De Appel, Amsterdam, 2009
- The artist is present, Retrospektive von Marina Abramovic, MOMA, New York, 2010
- 37 years too late, vierteilige Performanceserie von Julia Kläring / Andrea Salzmann (AT), 2010-2011
- Moments - Eine Geschichte der Performance in 10 Akten, Ausstellung, ZKM Karlsruhe, 2012 kuratiert von Sigrid Gareis, Georg Schöllhammer und Boris Charmatz
- archiv performativ, Forschungsprojekt von Pascale Grau, Margarit von Büren und Irene Müller, 2010-2012, ZHdK Zürich

Darüber hinaus hat sich das Bewusstsein in den Performance Studies diesbezüglich geändert, dass Performance nicht mehr nur als ein „unmittelbares Ereignis im Hier und Jetzt“ gesehen wird, sondern darüber hinaus nicht nur eine Kunstgattung sondern zu einem Werkzeug geworden ist. Diese Veränderung innerhalb des Denkens der Performancekunst verhält sich diametral zu den Strömungen, die man momentan in der zeitgenössischen Theaterwissenschaft beschreiben kann. Während es, absolut formuliert, im Theater eine

Ablösung des „So-tun-als-Ob“-Kontraktes gibt, in dem Theaterstücke Momente von Authentifizierung und Affizierung des Publikums beinhalten sollen, so gibt es innerhalb der Performancekunst eine Einlösung dieses Kontraktes, der sich aus dem Gedankengang ergibt, dass sich unsere Identitäten sowieso aus (gesellschaftlichen) Konstruktionen und autopoietischen Wiederholungen speisen.

Was Sehgal in aller Konsequenz zu ignorieren versucht, ist, dass Medialisierungen, womit in erster Linie die neuen Medien gemeint sind, Teil unseres Alltags und unserer Identität geworden sind. Diese rücken also nicht erst ins Bewusstsein, wenn wir uns anfangen zu fragen wie wir einen ephemeren Moment in einen konservierenden übersetzen können. Konstruktivistische Überlegungen bezüglich des Abbilds sagen deshalb auch, dass Performance zur Dokumentation nicht nur ein sich konstituierendes Wechselverhältnis darstellt, sondern als solche mehrere Übersetzungsprozesse durchlaufen. Desweiteren ist der Dokumentation von LivePerformance ein hybrider Charakter schon von vornherein zu eigen. Ein bereits künstlich hergestellter Moment wird mittels Artefakten zu einer Dokumentation eines real erlebten künstlichen Moments. Übersetzungsleistungen finden sich nicht nur im hergeleiteten Moment der LivePerformance und bei einer fragmentierten Verwertung der Primär- und Sekundärmaterialien, sondern zeigen sich auch in den DokumentaristInnen und ihren (technischen) Aufzeichngeräten. Die DokumentaristInnen (ebenso das Publikum) werden Teil der Performance, in welcher sie sich nicht nur durch ihre subjektiv dokumentierenden Blickwinkel in die Performance sondern durch ihre körperliche Anwesenheit mit oder ohne Publikum als oft auch unbekannte AutorInnen einschreiben.

WENN DIE DOKUMENTATION ZUR PROTAGONISTIN UND DER/DIE PROTAGONISTIN WIEDERUM ZUM/R PERFORMERIN WIRD.

„Doron Rabinovici: ... Dem Schriftsteller bieten sich die Möglichkeiten, mit der Sprache in der Sprache und in der Sprache gegen die Sprache zu arbeiten, und so aufzudecken, was im Kontext des Historikers als Polemik diffamiert werden würde. Der Schriftsteller kann auch schreiben, was mit dem geschehen könnte, was geschehen ist. Man kann also einen Roman über die Vergangenheit in die Zukunft verlegen und es wird ein Buch zur Gegenwart ...“ Bildpunkt, „Die Wirklichkeit behaupten...“ – Die Macht des Faktischen im Gespräch. Mit Isa Rosenberger und Doron Rabinovici

„... aber ist nicht jedes Formulieren, auch von etwas tatsächlich Passiertem, mehr oder weniger fiktiv? Weniger, wenn man sich begnügt, bloß Bericht zu erstatten; mehr, je genauer man zu formulieren versucht? Und je mehr man fingiert, desto eher wird vielleicht auch die Geschichte für jemand anderen interessant werden, weil man sich eher mit Formulierungen identifizieren kann als mit bloß berichteten Tatsachen? – Deswegen das Bedürfnis nach Poesie? „Atemnot am Ufer“ heißt eine Formulierung bei Thomas Bernhard. (...)“ Peter Handke, Wunschloses Unglück

Ich befinde mich dabei stets in einem ambivalenten Verhältnis zur Dokumentation, weil sie mich an die Differenz zur wahrgenommenen Realität erinnert, weil sich Realität in einem spezifischen Diskurs formt, weil der Diskurs aufgeschrieben und dokumentiert in Archiven landet, die ebenso wie das menschliche Gedächtnis seine Zeitlichkeit in sich trägt. Vielleicht dazu ein Satz aus dem artmix.gespräch - Künstler und Wissenschaftler zur Medienkunst und digitalen Kultur in Bayern 2 mit Hito Steyerl mit dem Titel "Dokumentarismen in der Kunst": Wir müssen sehr vorsichtig und kritisch mit Bildern umgehen, aber ich glaube, dass Bilder, wenn auch oft nicht auf den Ebenen auf der wir sie vermuten, wirklich in der Lage sein können, Momente der Realität festzuhalten. Wenn das nicht der Fall wäre, dann könnten wir es als Dokumentaristen aufgeben."

Ich habe mich herangewagt, aus der anfänglichen Problematik heraus bezüglich einer unzufriedenstellenden Darstellung meiner Performances in der Übersetzung, im Problem eine Möglichkeit zu sehen. Ich beziehe mich dabei auf meine eigenen Arbeiten und befrage sie immer und immer wieder neu in etwa wie sich die Kreiszahl Pi, eine transzendente Zahl, versucht sich dem Kreis zu nähern. Die immer währende Iteration in der Annäherung ist niemals gleichförmig, sondern Verschiebungen ausgesetzt, die aus dem Kreis ein dreidimensionales Denkgebäude macht. Diese Form von Unendlichkeit impliziert für mich aber auch eine Sehnsucht nach Wahrheit, welche meine Triebkraft jeder Übersetzung ist. Artefakte verwende ich nicht nur als Dokumente einer vorangegangenen Realität, sondern lasse Hybride entstehen - aus Dokumentation und einer eigenständig künstlerischen Arbeit. Diese häufig narrativen Hybride thematisieren dabei aber auch immer wieder die Schnittstellen, z.B. zwischen Fiktion und Realität. Die Narration folgt dabei keiner Chronologie, sondern springt in ihren Wirklichkeits- und Möglichkeitsebenen. Ich möchte Türen öffnen für Umsetzungen, die den Gehalt eines vergangenen mehrdimensionalen Ereignisses als ein Möglichkeitsmodell wiedergeben kann.