
// Carola Dertnig &
Barbara Clausen

„LET’S WRAP IT UP !“ BARBARA CLAUSEN UND CAROLA DERTNIG IM GEPRÄCH ZU NICHTLINEARER PERFORMANCEKUNSTGESCHICHTE

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

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

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

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

098

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BC _____ Bei der von dir und Stefanie Seibold gemeinsam kuratierten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

CD — In einem anderen Projekt hat mir der Bruder von Ernst Schmidt Jr. – er war Experimentalfilmemacher – Filmstreifen digitalisiert und zur Verfügung gestellt, damit ich sie überarbeiten konnte. Mit diesen habe ich malerische Bilder hergestellt mit dem Gedanken: Wie überarbeitet man das Material von jemand anderem?

— Auch das Feldenkrais-Archiv, mit dem ich mich schon lange auseinandersetze, arbeitet mit Formen der Bewegungsaneignung. Man kann gewisse Dinge, die im Körper nicht stimmig sind, mit fließenden Bewegungsabläufen heilen. Mich interessiert, wie das Bauhaus (österreichischer Heimbastlermarkt) zur Bühne für Feldenkraisbewegungen werden kann, welche die Tradition des historischen Bauhauses aufgreifen. Der Einkauf im Baumarkt wird zum Dreh einer Performance genutzt, die aber auch der Moment ist, in dem ich eine Skulptur produziere. Es war die performative Aneignung eines Materials, die Ausdruck eines Gedankens wurde, für den ich versuche Öffentlichkeit herzustellen, obwohl es hier um einen Ort des Verkaufs geht. Aus dem heraus sind später performative Skulpturen entstanden. Diese verweisen in weiterer Folge natürlich auf das historische Bauhaus als Ort der Produktion und Aneignung.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

// **Abbildungsnachweis**

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

// **Angaben zu den Autorinnen**

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

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

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

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

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

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

// **Lizenz**

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

