

Bewegung als Zugang: Performance - Geschichte(n) - Ausstellen

Barbara Büscher (Leipzig/Köln)

In den vergangenen Jahren widmete sich eine stetig steigende Anzahl von Ausstellungen und Reenactments der Vergegenwärtigung und Re-Vision der Geschichte von Performance-Kunst und integrierte Aufführungen in diesen Kontext.[1] Sie sind Ausdruck einer Institutionalisierung und Sicherung vergangener Ereignisse wie auch deren Verwertung auf dem Kunstmarkt[2] und zeigen gleichzeitig in ihrer gegenwärtigen Inszenierung und aktuellen Kontextualisierung neue Formen der Aneignung. Sie sind beweglicher Umgang mit den Archiven. Sie aktualisieren die Frage nach dem Charakter der Artefakte, auf die sich alte und neue Erzählungen zu und über Geschichte(n) der Performance beziehen und thematisieren ihre Lesbarkeit in je neuen Zusammenhängen. Man kann sie auch als Positionen in der Diskussion um den ontologischen Status von Performance Art – wie sie vor allem Peggy Phelan[3] angestoßen hat – begreifen. Die kuratorische und inszenatorische Praxis, denen die Ausstellungen sich verdanken, hat – oft explizit reflektierend – die Auffassung, dass es um Nachvollzug (oder eben unwiderruflichen Verlust) einer performativen Authentizität gehen könnte, überschrieben. Insofern kreuzt das Besondere der Historisierung und Re-Aktualisierung von Performance-Kunst in den Fragen nach Ereignis und Evidenz, nach Narrationen und beweglichem Zugang, nach Archiven und ihrer Wirkmacht, das Allgemeine der Geschichtsschreibung.



Installationsansicht *Allan Kaprow. Kunst als Leben*, Haus der Kunst, München 2006

© 2006, Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

In verschiedener Weise bewegt sich die Untersuchung dieses Feldes an intermedialen und interdiskursiven Schnittstellen: Sie lässt sich in einen wissenschaftlichen Teilbereich einfügen, der sich dem Ausstellen als einer Form der Wissensordnung und Re-Präsentation widmet. Sie greift Untersuchungen zum Thema Raum auf, in dem der Raum als konfigurierende Größe für unterschiedliche Beziehungen zwischen Betrachter / Zuschauer und Akteur / Objekt beschrieben wird. Räumliche Anordnung wird so als Handlungsanweisung sichtbar. Und sie stützt sich auf Medientheorie und Medienarchäologie, indem der mediale Charakter der ausgestellten und präsentierten Artefakte eine zentrale Rolle für ihre Lesbarkeit spielt. Insbesondere Fragen nach dem Dokumentarischen als Strategie sowie nach der Transparenz der medialen Transformation verweisen auf die Ambivalenz der Artefakte zwischen Zeugnis, Relikt, Spur und eigenständigem Kunstwerk.

Ausstellen: Praktiken des Zeigens – Inszenieren im Raum

Ausstellung, Galerie und Museum lassen sich als aufeinander bezogene Orte und Praktiken des Zeigens, des Zur-Schau-Stellens, Versammelns von Artefakten beschreiben. Die Reflexion der Formen des An-Ordnen von Dingen oder Artefakten im Raum, deren typologisierende Beschreibung ebenso wie ihre diskursanalytische Untersuchung auf visuelle Rhetoriken, aber auch das wiederum vorzeigende Nachdenken über Ausstellen in Ausstellungen bilden ein weites Spektrum aktueller Untersuchungen und Veröffentlichungen.[4]

Gestaltung von Raum, Inszenierung in Räumen, Anordnen von Artefakten und deren Kontextualisierung – diese für Kuratoren und Ausstellungsmacher wesentlichen Aspekte von Ausstellen finden sich in einem aktualisierten Begriff von Szenografie[5]. Der Begriff selbst legt ebenso wie der der Inszenierung, der inzwischen zum Repertoire des Nachdenkens über Ausstellung und Museum gehört, eine Verbindung von Bühne / Performance und Kunst-Präsentation nahe. Als ‚Inszenierung im Raum‘ teilt die Ausstellung mit der Performance die Dimension des Temporären und Ephemeren. Ausstellungen sind auch als Aufführungen zu verstehen und als Ereignisse zu beschreiben.[6]

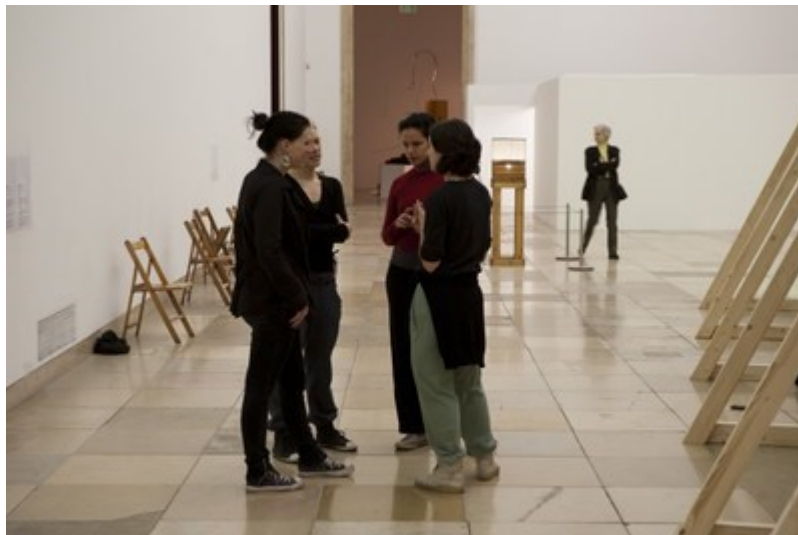
Das Interesse gilt mehr und mehr der Inszenierung selbst, der Szenografie, ihren Regelwerken und Institutionen. Der völlige Verzicht auf das isolierte Objekt zu Gunsten der Thematisierung des Raumes als institutioneller Rahmung, gesellschaftlicher Definition aber auch als Wahrnehmungsd disposition bildet den Höhepunkt. (Schneemann 2007: 73)

Wenn Schneemann davon spricht, dass das isolierte Objekt zu Gunsten des Raumes aufgegeben wird, so verweist er auf eine gegenüber dem klassischen Kunstmuseum veränderte Wahrnehmungsstrategie. Die Idee vom Betrachten des Werkes als „Eins-zu-Eins-Gegenüberstellung von Objekt und Betrachter-Subjekt“, wie es u. a. Dorothee Richter formuliert hat (Richter 2008: 89), wird als historische gewordene Vorstellung und Praxis durchstrichen. Die Geschichte dieses Blickregimes als bürgerliches hat Tony Bennett untersucht und dabei herausgestellt, wie in der Anordnung der Dinge in verschiedenen Arten von Museen, in ihrer Kommentierung oder eben Isolierung, Aspekte visueller Kompetenz, der Einübung von Kontemplation und Selbstbildung verankert werden.[7] Auch Bennett verweist darauf, wie in der

Einleitung des Bandes die beiden Herausgeberinnen, dass sich die Adressierung des Betrachters und die sich in der Inszenierung im Raum entworfene Wahrnehmungsdisposition im 20. Jahrhundert verändern.

So kann man auch die aktuelle Neubestimmung der Ausstellung als Erfahrungsraum, wie sie seit der Minimal Art der 1960er Jahre und verstärkt seit den 1990er Jahren in Erscheinung tritt, im Spiegel gesellschaftlicher und ökonomischer Transformationsprozesse des ausgehenden 20. Jahrhunderts betrachten. [...] Die Ausstellung als jener Ort, der sich unserem differenzierten Verhältnis zum Objekt widmet, wird immer mehr zu einem Ort, an dem es um die Erfahrung eines Verhältnisses zu sich selbst und zu anderen geht. (Hantelmann/Meister 2010: 17)

Welche anderen Formen und Konzepte der Adressierung und eventuell auch der physischen Aktivierung des Betrachters werden entwickelt? Dieser Frage gehen Untersuchungen zu Inszenierung im Raum und Display-Entwürfen nach, und sie wird auch für die Beschreibung neuer Formen der Verbindung von Aufführen und Ausstellen zentral.



Move. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren, Haus der Kunst, München 2011

© 2011 Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Wenn neben der Auswahl der Artefakte die Inszenierung im Raum das zentrale kuratorische Statement ist, sind dann je neue, originelle und überraschende Setzungen als Kennzeichen *neuen Ausstellens*[8] anzusehen? Es ginge dann bei derartigen Dynamisierungen der Rauminszenierung auch darum, ob und wie man „den [in der Anordnung im Raum und der Inszenierung der Objekte, die Verf.] eingelagerten Narrativen erst durch analytische Anstrengung auf die Spur kommen“ (Muttenthaler 2008: 179) kann.

Dass die Anordnung im Raum eine Lenkung des Betrachters und so auch ein machtvoll Instrument zur Konstruktion von Wissen, Meinungen und Wertungen ist, hat u. a. die Kulturwissenschaftlerin Mieke Bal am Beispiel des New Yorker Museum of Natural History gezeigt (Bal 2002).

Kunstmuseen sind seit den 1960er Jahren zunächst von Künstler_innen selbst – im Rahmen der später so genannten *Institutional Critique* – untersucht, unterlaufen, ihre Inszenierungspraktiken

wahrnehmbar gemacht worden.[9] Jüngst hat Charlotte Klonk in ihrer Studie *Spaces of Experience* die Inszenierungsstrategien von Museen und Ausstellungen an historischen Wendepunkten untersucht und gefragt: "How have Western cultures used the art gallery since the eighteenth century to conceptualize the nature of subjective experience, its value and its relationship to the ideal of society pursued at the time?" (Klonk 2009: 3)[10]

Neben die Fokussierung auf die Inszenierung im Raum treten – je nach Typ der Ausstellung und musealem Kontext – Überlegungen zum Status der Artefakte und zum Charakter ihrer Zurschau-
stellung. Wie z. B. gestaltet sich der Übersetzungsvorgang vom Archiv- oder Sammlungsobjekt zum Exponat?[11]

Gerhard Korff hat auf (kultur)historische Ausstellungen und Museen bezogen geschrieben:

Das Museum, so schreibt Paul Valery, ist das Haus des *Nichtzusammengehörigen*, wo *elternlose Dinge* ihren Ort haben und dort in neuen, der Erkenntnis und der Unterhaltung dienenden Ordnungen vorgeführt werden. [...] Die Ausstellungsarchitekten u. a. gestalten Räume, die Objekte in ‚falschen‘ Zusammenhängen, aber ‚instruktiven‘ Ordnungen zeigen und machen dabei die Räume selbst zu bedeutungsgenerierenden Konstellationen. (Korff 2008: 124/125)

Die Rede vom Objekt im ‚falschen‘ Zusammenhang lässt sich nicht einfach auf das Ausstellen von *Kunst* übertragen, ist die Ausstellung doch deren ureigenster Präsentations- und ‚Gebrauchs‘zusammenhang. Das Verhältnis zwischen dem Status der Artefakte im musealen Zusammenhang von Wissensvermittlung, als Verweis und Zeugnis mit besonderer sinnlicher Anmutung (vgl. z.B. Thiemeyer 2011), und dem Status der Werke in Kunstmuseen wirft in dem hier thematisierten Zusammenhang wichtige Fragen auf und weist auf den ambivalenten, mehrdeutigen Charakter der Artefakte hin. Und so lässt sich die Idee der ‚Objekte im falschen Zusammenhang‘ auf den Bereich des Ausstellens von Performance-Kunst anwenden, auch wenn diese Ausstellungen an Orten zeitgenössischer Kunst gezeigt werden. Die Relikte, Spuren, Zeugnisse vergangener performativer Ereignisse werden aus ihrem Kontext herausgelöst und in einen neuen Zugang eingestellt. Die ausgestellten Artefakte können dann sowohl als Zeugnisse wie als Kunstwerke/-prozesse verstanden werden.

Exkurs: ... im Medium der Ausstellung: Räume, Wege, Zonen (visuell und auditiv)

An dieser Stelle möchte ich auf eine Ausstellung hinweisen, die sich in diesem Sinne als Versuch, als Experiment mit offenem Ausgang, verstanden hat – auf die von Jean-François Lyotard und Thierry Chaput zusammen mit dem Ausstellungsarchitekten Philippe Délis und einer großen Gruppe von Kurator_innen 1985 im Pariser Centre Pompidou inszenierte Schau *Les Immatériaux*.[12] In dem

Versuch, Ausstellung als Medium des Philosophierens zu praktizieren, wurde eine Vielzahl von Situationen und Räumen inszeniert, die Artefakte aus den unterschiedlichsten Bereichen (Kunstwerke,

Dokumente, Gegenstände der Alltagskultur, technische Apparate, Texte usw.) zueinander angeordnet und die kulturell eingeübten Hierarchien ihrer Wertschätzung unterlaufen hatten.

Es interessiert mich zu erfahren, hatte Lyotard 1985 im Gespräch gesagt, ob die Philosophie in der Lage ist, sich in einen großen Raum ‚einzuschreiben‘ – indem sie nicht ein einziges, sondern viele Materialien benutzt: Raum, Ton, Licht, Malerei, Photographie, Video, synthetische Bilder, audiovisuelle Instrumente etc. Diese Ausstellung befindet sich an einem Schnittpunkt zwischen Schrift und Kultur: ein riskantes Spiel. (Härle / Syring 1985: 106).

Als eines der Ziele dieser Einschreibung von Philosophie in ein anderes Medium als das Buch (Lyotard 1985: 62) ist in einer Presseerklärung die Sensibilisierung des Publikums für den Abschluss eines Zeitabschnitts, die Neugier auf den Anbruch der Postmoderne genannt. Es gehe darum, eine Sensibilität zu wecken, „von der wir glauben, dass sie beim Publikum bereits vorhanden ist, jedoch noch ohne Ausdrucksmittel“ (Lyotard 1985: 11).



Plakat *Les Immatériaux*

Die Einschreibung des Denkens in den Raum erfordert ein Höchstmaß an Reflexion der An-Ordnung und der Anmutungsqualitäten der ausgestellt und in Zusammenhang gebrachten Artefakte. Die vom ganzen Körper aus gedachte Wahrnehmung und Aneignung der im Parcours ausgebreiteten Ideen und Fragen betont immer wieder das Gehen und Sehen, das Gehen als Sehen und Hören, dem sich explizit das Audioprogramm, das als eigenständige, nicht erläuternde, sondern erweiternde Ebene zu den visuellen Artefakten hinzutrat, widmete.^[13]

Die Körper-Bewegung des Betrachters – im Unterschied zum Kino oder Theaterraum – wird als eine Möglichkeit der aktiven Aneignung von Situationen und An-Ordnungen begriffen. Ein komplexes

Wegesystem, das mehrere Varianten offen hält und nicht auf eine lineare Erzählung in der Abfolge setzen will und kann, macht die Such-Bewegung der Ausstellungskonzeption quasi körperlich für den Betrachter erfahrbar.[14]

„Der Besucher spaziert in einem Rhizom herum, in dem kein Wissensfaden aufscheint, sondern generalisierte Interaktionen, Deplatzierungsprozesse, in denen der Mensch nicht mehr als ein Interface-Knoten ist.“ (zit. nach Wunderlich 2008: 56).[15]

Und an anderer Stelle – im Konzept zu *Immaterialien* – heißt es:

Dem Auge wird das Exklusivrecht, das ihm die moderne Galerie zuspricht, entzogen. Die zur Reflexion zwingende Unruhe, das von der Ausstellung angestrebte Ziel, kann durch einen vorgezeichneten Weg durch die Ausstellung nicht bewirkt werden. Es darf keine Ausstellung (exposition) sein, sondern es sollte eine Überausstellung (surexposition) sein im Sinne der ‚überbelichteten Stadt‘ (ville surexposée), von der Virilio spricht. Die ausgestellten Objekte sollen auch nicht mehr nach ‚Materien‘, Themen oder Disziplinen verteilt werden, als sei die Aufteilung, auf der diese beruhen, heute noch intakt. (Lyotard 1985: 88)

Das Schreiben über eine solche Inszenierung im Raum, die die Ordnung der Dinge und ihre Befragung gleichzeitig körperlich erfahrbar machen will und das Schwindelerregende als Teil der Arbeit an neuem Wissen nahelegt, muss im Grunde den Vorgang der ‚Einschreibung in ein anderes Medium‘ wieder rückgängig machen bzw. ihn transformieren. Es zeigt aber auch, wie schwierig es ist, gerade in solchen Fällen der experimentellen Neu-Fassung eine Idee von der Adressierung des Betrachters zu re-konstruieren. Wunderlich hat das im dritten Teil ihres Bandes versucht, in dem sie eine abgewandelte Form der ‚dichten Beschreibung‘ (nach Clifford Geertz) entwickelte.[16]

Performance (Geschichte) Ausstellen – Bewegung im Raum

Der Raum der Ausstellung wird nicht nur zentraler Parameter der kuratorischen Inszenierung, sondern ist zugleich Handlungsanweisung an die Besucher / Betrachter / Akteure. Die Abfolge der Räume im Raum, der Situationen oder Stationen, das offene oder aber stark lenkende Wegesystem lädt ihn ein oder weist ihn an, wie die Zusammenstellung der Artefakte zu ‚lesen‘ ist, wie sie auch gelesen werden kann oder wie man Sicht-Weisen variieren soll.

Für die folgenden Überlegungen zu zwei beispielhaften Ausstellungen, die sich in sehr unterschiedlicher Weise der Geschichte von und dem aktuellen Zugang zu performativen Kunstformen widmen, sollen genau diese Aspekte eine Rolle spielen:

- Wie wird ein Konzept und eine Auffassung vom Umgang mit Performancegeschichte nicht nur in der Auswahl von Artefakten deutlich, sondern in eine markante Inszenierung im Raum transferiert?
- Wie wird die Auswahl der Artefakte kontextualisiert, ihr besonderer Status sichtbar gemacht bzw. reflektiert?
- Wie wird der Betrachter (bzw. verschiedene Arten von Publikum) adressiert, welche Wege werden ihm eröffnet, wie ein aktueller Zugang ermöglicht? Welche Handlungsanweisungen werden nahegelegt? Gibt es

so etwas wie eine Dramaturgie, eine Entfaltung der Konzeption / Narration des kuratorischen Konzeptes in der Zeit?

Beispiel 1: ALLAN KAPROW – ART AS LIFE (2006-2008)

Die Ausstellung *Allan Kaprow – Art as Life* wurde von Eva Meyer-Herrmann und Stephanie Rosenthal kuratiert und in einer Szenografie des in Berlin ansässigen Büros cheweitz & rosapple inszeniert. 2006/7 wurde sie zunächst im Haus der Kunst in München gezeigt, dann in Eindhoven, Bern, Genua und 2008 in Los Angeles (www.moca.org/kaprow).

Erstes Merkmal, was sie nicht unbedingt von traditionellen Kunstaussstellungen, wohl aber von meinem zweiten Beispiel unterscheidet, ist die Tatsache, dass es eine monografische Ausstellung ist, die sich dem Werk eines Künstlers widmet und dabei seine performativen Arbeiten ins Zentrum rückt.

„What is a Happening? – A game, an adventure, a number of activities, engaged in by participants for the sake of playing. (Allan Kaprow 1967)“ Diese Kurzdefinition findet sich auf dem Cover des Begleitheftes zur Ausstellung. Mit ihr verweisen die Autorinnen zugleich auf einen wesentlichen Aspekt ihrer Konzeption, die Stephanie Rosenthal im Gespräch so beschreibt:

The focus of the concept Eva Meyer-Herrmann and I developed together was less on documentation of past events. The main idea of the exhibition was to make the scores Kaprow had selected available to the public so that Happenings could be restaged. Instead of reporting on events, the exhibition would produce New Happenings. (Rosenthal 2012: 24)

Es ist aufschlußreich, dass Kaprow an der Vorbereitung der Ausstellung noch mitwirken konnte – er starb 2006. Seiner Skepsis gegenüber einer Musealisierung seiner Arbeiten hatte er dadurch Ausdruck verliehen, dass er nicht von *exhibition*, sondern von *presentation* seiner Arbeit sprach. (Meyer-Herrmann 2007: 70) Und er übergab ausdrücklich seine Handlungsanweisungen in Form der Scores dem Publikum, auf das es sie ‚neu erfinde‘. „Since Kaprow’s Happenings and Activities were about participation, it seems logical to allow new versions to be made by other people [...]. So he decided,

for the purposes of this exhibition, to invite others to realize new versions of Happenings, in effect to ‘re-invent’ them.“ (Rosenthal 2007: 74) *Reinvention* war der Begriff, den Kaprow dieser aktuellen Aneignung gab.

Die beiden Kuratorinnen sprechen in verschiedenen Texten (Meyer-Herrmann 2007; Rosenthal 2007; beide auch in: Potts 2008) von zwei leitenden Ideen, die das Projekt als Ganzes motivierten und eben dazu führten, dass nicht nur die Räume des Museums mit verschiedenen Formaten ‚bespielt‘ und dem Konzept eine spezifische Form der räumlichen Inszenierung zugeordnet wurde, sondern dass das Projekt in den Stadtraum, in andere Aufführungsräume, übergriff. Diese beiden Ideen, die auch eine Antwort auf die grundlegende Skepsis des Künstlers versuchten, bezeichnen sie als „museum as mediation“ und „agency for action“ (Meyer-Herrmann 2007: 71; Rosenthal 2007: 73).



Installationsansicht *Allan Kaprow. Kunst als Leben*, Haus der Kunst, München 2006
 © 2006, Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Der Grundriss der räumlichen Aufteilung im Haus der Kunst in München zeigt verschiedene Zonen, die mit unterschiedlichen Materialien, Informationen und Handlungsmöglichkeiten die Besucher adressierten.[17] In der zentralen Eingangshalle, die – ohne Eintritt zu entrichten – zugänglich war, wurden aktuelle Aneignungen von Environments gezeigt sowie ein Teil der Scores in Vervielfältigungen zugänglich gemacht. Entschied man sich, die Ausstellung zu besuchen, fand man zunächst in zwei

Räumen Malerei und Collagen Kaprows aus der Zeit, bevor er seine Arbeit in Raum und Zeit erweiterte.

Rosenthal erläutert diese An-Ordnung und das Zusammenspiel verschiedener Aspekte im Umgang mit den historischen Artefakten, die sowohl als materielle Zeugnisse wie als Handlungsanweisungen für künftiges Spiel verstanden sind:

An essential part of our exhibition was the idea of opening the archive to the public. [...] We felt it was necessary in the exhibition to show the audience the context in which the Happenings had originated. So in addition to the original scores and the reproductions of Kaprow's photographs, we also showed his early paintings, which we saw as an important starting point for his development of the Environment and Happening concepts. Although we led off at the Haus der Kunst with the Environments, in the big entry hall, and with Kaprow's paintings, in the first exhibition space, the exhibition was primarily structured around the image of a library or archive. Our point of departure was the idea of an active engagement with archived materials, with copies of the scores and projected reproductions of photographs. (Rosenthal 2012: 24 und 26)

Ergänzt wurden die von der Kuratorin beschriebenen Artefakte durch eine umfassende Video- und Filmsammlung, die dem Besucher erlaubte nachzuvollziehen, dass und wie Kaprow seine Scores wiederholt und in anderen Zusammenhängen, an wechselnden Orten, realisierte.



Installationsansicht *Allan Kaprow. Kunst als Leben*, Haus der Kunst, München 2006
 © 2006, Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

So dominierte den zentralen Ausstellungsraum eine Archiv-Inszenierung des historischen Materials, in dem auch die Möblierung (Arbeitstische, Overheadprojektoren, Stationen zur Durch- und Ansicht von Film- und Videomaterial) dem Besucher eine Arbeitsatmosphäre offerierte und ihn einlud, das Material zu studieren. In einem Papier der Szenografen Detlev Weitz und Rose Epple wird die Wahl der

Ausstattung auch als Reaktion auf „den starren architektonischen Monumentalismus“ des Münchener Hauses beschrieben:

Alle Materialien der Szenografie, etwa aus dem Modellbau stammende Schaumstoffe und Pappen (aus denen die Sitz- und Liegemöbel gemacht sind), Post-Its als Beschriftungsschilder etc. evozieren zusammen mit den Stahlischen, Overheadprojektoren, Bürohockern ein kreatives Büro oder eine Werkstatt. Der Charakter dieses Interieurs wirkt dem erhabenen Rahmen des Großen Saals entgegen.[18]

Wenn also auf der einen Seite innerhalb der Ausstellungsinszenierung die Möglichkeit bestand, sich – wie in einem Archiv – mit reproduzierten Scores, Fotos und den zahlreichen Filmen zu verschiedenen Varianten und Aufführungen von Kaprows Happenings zu beschäftigen, wurden andererseits auch auf ‚klassische Weise‘ Originale präsentiert:

While we presented archival material such as old booklets and scores in vitrines, the photos were only accessible via overhead projectors. (...)

On the other hand, by using copies, we emphasized that documentary materials and scores have various qualities: besides their function as instructions for action, the scores also possess particular value as exhibits. Formal aspects such as Kaprow's choice of paper, his placement of words, and the way he wrote on the paper create an independent meaning for the original object. Many of the pages resemble concrete poetry. (Rosenthal 2012: 26)

Indem nun zur Ausstellung in den Räumen des Hauses der Kunst – hier als Beispiel beschrieben – die *Reinvention* von Happenings und Aktionen durch verschiedene Gruppen von Akteuren trat, wurde auch der Raum des Projektes erweitert: zum einen in die Innenstadt, den Außenraum, in dem eine erweiterte Öffentlichkeit adressiert und – jenseits der Rahmung durch den Kunstkontext – mit diesen Aktivitäten

konfrontiert wurde. Zum anderen wurde sie durch ein gesondert gebautes Environment im Haus der Kunst erweitert, in dem das *Redoing* (Lepecki 2007 und 2009) von *18 Happenings in 6 Parts* aufgeführt wurde.[19] In einem weiteren Raum war der Choreograph Thomas Lehmen eingeladen, für einige Tage seine interaktive Installation *Invitation*[20] zu zeigen (Ploebst 2006).

Diese erste Beschreibung belegt, dass die Ausstellung das Ambivalente, die unterschiedlichen Qualitäten der Artefakte zum Thema machte und sie in verschiedenen räumlichen Anordnungen inszenierte. Sie beschränkte sich nicht auf das Ausstellen im engen Sinne, sondern lud die Besucher ein, sich das Material aktiv anzueignen und beauftragte Expert_innen mit der performativen Re-Aktualisierung der Scores.



Installationsansicht *Allan Kaprow. Kunst als Leben*, Haus der Kunst, München 2006

© 2006, Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Die konzeptionelle Grundidee der Verbindung von temporärem Archiv mit öffentlichem Zugang und Ausstellung mit erweiterter Präsentation haben einige Projekte aufgegriffen und je eigene Varianten entwickelt. Dazu gehört u. a. das Archiv- und Ausstellungsprojekt *re.act feminism#2: a performing archive*, ein internationales Videoarchiv zu Arbeiten von ca. 160 Künstlerinnen, das während zweier

Jahre durch Europa tourt und an den einzelnen Stationen jeweils ergänzt, kommentiert, bearbeitet und diskutiert wird.[21] Dazu gehört auch das bereits abgeschlossene, in Basel von einer Forscherinnengruppe der Zürcher HdK mit Kooperationspartnern realisierte Projekt *archiv performativ*. [22]

Beispiel 2: MOVE – Choreographing You / Kunst und Tanz seit den 60er Jahren (2010-11)

2010 kuratierte Stephanie Rosenthal für die Londoner Hayward Gallery *Move. Choreographing You* (10/2010-1/2011). Unter dem Titel *MOVE. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren* wurde die Ausstellung dann 2011 wiederum im Haus der Kunst in München (2-8/2011) sowie in der Kunstsammlung NRW K 20 in Düsseldorf (7-9/2011) gezeigt.

Diese Ausstellung untersuchte und präsentierte das Verhältnis von bildender Kunst und Performance / Tanz in einer spezifischen Weise. Sie ging davon aus, dass mit den experimentierenden Bewegungen der Künstler_innen der 1960er Jahre eine Markierung gesetzt wurde, die das Verständnis von Choreographie und professionellem Kunst-Tanz neu bestimmte.



Move. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren, Haus der Kunst, München 2011

© 2011 Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Es wurden sowohl Skulpturen und Installationen aus dieser Zeit wie auch aktuelle Arbeiten von Choreograph_innen ausgestellt, die wiederum Anlass für körperliche Bewegung der Besucher_innen werden. Entscheidend für das kuratorische Konzept von *MOVE* war – was im englischen Titel deutlich hervortritt – die Aufforderung und Einladung an die Besucher_innen, aktiv zu partizipieren.

To what extent do sculpture and installation define, manipulate and choreograph the movements of exhibition visitors? How can we historically trace the way an exhibition visitor becomes a dancer? These questions constituted the starting point for the exhibition [...]. This concept is circumscribed by two decisions: First, the question only achieves significance as an exhibition concept if it works in relation to the visitor. Second, at the same time, I had the feeling that it would be interesting to tell the story of the connection between visual arts and dance from a broad perspective of contemporary positions from different backgrounds. (Rosenthal 2012a: 138)

Schon in dieser ersten Erläuterung scheinen verschiedene Motive für diese spezielle Konzeption einer Ausstellung zum Thema Bildende Kunst und Choreographie auf, die historische Aspekte mit aktuellen Entwicklungen verbinden. Ein Ausgangspunkt ist – Rosenthal hat das an anderer Stelle noch deutlicher formuliert^[23] – die Beobachtung und Überlegung, dass jede Ausstellung die Bewegung ihrer Besucher ordnet und lenkt, um Sehen und Gehen als zwei verschiedene Modi der Wahrnehmung zu koppeln.

„Sehen und Bewegen, so die These von *MOVE*, sind gleichrangige Mittel der Wahrnehmung und Erkenntnis“, heißt es im Presstext zur Düsseldorfer Ausgabe.[24] Dies – und daran knüpft die Auswahl der Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre an – ist zum Gegenstand, Thema und impliziten Gestaltungsparameter der Künstler selbst geworden, wenn sie Installationen entwerfen, in denen die Bewegung(erfahrung) der Besucher wesentlich ist. Die gezeigten Installationen von Bruce Nauman, Dan Graham, Robert Morris u. a. sind Beispiele dafür.[25] Die aus der gleichen Zeit stammenden *choreographischen Objekte*[26] von Simone Forti, Yvonne Rainer und Trisha Brown zeugen wiederum von der konzeptionellen Nähe zwischen Tanz/Choreographie und Bildender Kunst (Skulptur/Installation) dieser Zeit, wie sie z. B. Yvonne Rainer zu Beginn ihres berühmten, 1966 verfassten Textes *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies* (Rainer dt. 1995) auflistet.

Die skulpturalen oder installativen Objekte fungieren entweder als Impulsgeber für die Bewegung professioneller Tänzer_innen oder als Aufforderung an Besucher_innen zur Partizipation. In beiden Fällen verweisen sie auf alltägliche Bewegungen jenseits von tänzerischer Virtuosität.[27] Sie bieten dem Besucher an, die in den Objekten implementierte Idee der Choreographie am eigenen Leib zu vollziehen und sie treiben die Idee und die Auffassung, dass Raum als Handlungsanweisung zu verstehen sei, in eine neue Dimension: „The exhibition is about the use of one’s own body.“ (Rosenthal 2012: 138).



Move. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren, Haus der Kunst, München 2011

© 2011 Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Auch wenn die räumlich-konzeptuellen Bedingungen an den drei Orten sehr unterschiedlich waren[28], die konkreten An-Ordnungen variierten und die Erfahrungen vorhergehender Stationen aufnahmen, bildete die Platzierung der ‚choreografischen Objekte‘, Skulpturen und Installationen, die dem Besucher einen Parcours zur eigenen körperlichen Bewegung anboten, das Zentrum.

The pieces become sculpture through participation. That’s why we decided in Munich and Düsseldorf to do without exhibition architecture provided we could find appropriate spaces. [...] In both places there was the great hall that provided the lead-in, so that you could say, this is the heart of it. That’s were the pieces from the 1960s and 1970s were displayed. (Rosenthal 2012: 141)

Dass die choreographierten Situationen mit Besucherpartizipation gelegentlich wie ein großer Spielplatz mit mehr oder weniger schwierig zu bewältigenden Turnübungen erschienen, ist ein Aspekt, der die Frage nach dem Verhältnis von Spiel und Reflektion auch für die Kuratorin, im Nachdenken über die Reaktionen der Besucher, aufgeworfen hat.

Lots of things were very different from what I expected, like the sometimes intense performance situation / participation by the public. In those cases, the joy and lightness of taking part in the work seemed to outweigh any reflection on a work's concept. I'm not sure I really succeeded in getting visitors to question their own actions in relation to their understanding of sculpture and performance. (Rosenthal 2012a: 143)

Die aktuellen Arbeiten der eingeladenen Choreograf_innen – Boris Charmatz, La Ribot, Mårten Spångberg / Xavier Le Roy u. a. – reagierten mit selbstreflexivem Gestus auf die Ausstellungs-Inszenierung, wie es z. B. in der Arbeit *production* erkennbar ist.[29]



Move. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren, Haus der Kunst, München 2011

© 2011 Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Für die Düsseldorfer Variante ergab sich aufgrund von Charakter und Profil des Hauses ein zusätzlicher Aspekt: aus der Sammlung wurden Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre integriert, z.B. von Jackson Pollock, die zwar nicht zur Interaktion gedacht waren, aber „das Nebeneinander formaler Analogien“ (Krystof 2011) in genau geführten Blickachsen in den beiden Hallen hervorhob und damit einen kunsthistorischen Zusammenhang offerierte. „The perspective we created in Düsseldorf was more an art-historical contextualization and inquiry. There my concept was based on an examination of Jackson Pollock.“ (Rosenthal 2012a: 141)

Diese kunsthistorische Kontextualisierung wurde wiederum durch die Kombination von Ausstellung und Archiv unterstützt. Das Archiv hat die Kuratorin Stephanie Rosenthal gemeinsam mit André Lepecki zusammengestellt. Es war in einer nach verschiedenen Kategorien navigierbaren Datenbank organisiert, die an mehreren Arbeitsplätzen am Rand der Ausstellungspräsentation zur Vertiefung in das historische Material einlud. Es handelt sich um Material zu 175 Arbeiten von 140 Künstler_innen, vorwiegend Filme, aber auch Fotografien und Partituren.[30]

Interessant im Zusammenhang meiner eingangs entwickelten Frage nach dem ambivalenten Charakter der Artefakte ist, dass die Kuratorin Stefanie Rosenthal in Hinblick auf den Charakter der auf dieser Datenbank als Archiv zugänglichen Artefakte eine eindeutig abgrenzende Auffassung vertritt:

The question of whether a documentation of a performance becomes a work in its own right, or constitutes an autonomous position in the presentation of an exhibition, did not arise for me with this show, because all the materials presented in the archive are documentations. There's no mixing of media works and documentary materials. (Rosenthal 2012a: 134)

Zum Schluss

In den aktuellen Diskussionen und Reflektionen zu Methoden der Archivierung und Geschichtsschreibung performativer Künste verbinden sich Überlegungen zu einem beweglichen Zugang mit medientheoretischen Fragen. Die Beglaubigungsstrategien, die Aussagen und Bilder als Dokumente oder Zeugnisse auszeichnen, werden als solche sichtbar gemacht und befragt. Dokumente oder Spuren – beide Begriffe sind medientheoretisch aufgeladen^[31] – von Performances oder allgemeiner: von Aufführungen werden als mediale Transformationen verstanden, deren technisch-apparative und ästhetisch-diskursive Bedingungen reflektiert werden müssen. Ihre Medialität wird nicht mehr als notwendige Voraussetzung vernachlässigt, sondern muss gerade als Bedingung aktueller Lesarten und Kontextualisierungen begriffen werden.

Was und unter welchen Bedingungen wird als Bewegung und wie aufgezeichnet? So könnte eine der weiter reichenden Fragen lauten. Für die Lesbarkeit unterschiedlicher audiovisueller Artefakte eines Performance-Archivs sind die Kontextualisierung in der Präsentation und ihre An-Ordnung zueinander entscheidend.

Installative Anordnungen von Archiv-Materialien unterschiedlichen medialen Charakters z. B. erlauben dem Betrachter, einen wechselnden Standpunkt einzunehmen und im Raum ein Verhältnis zwischen verschiedenen medialen Formaten herzustellen. Womit wir erneut bei den Wegen, Räumen und räumlichen Dispositiven als Medien der Reflexion und Bedeutungsgenerierung sind.



Move. Kunst und Tanz seit den 60er Jahren, Haus der Kunst, München 2011

© 2011 Haus der Kunst, München, Foto: Wilfried Petzi

Barbara Büscher (Leipzig/Köln): Medien- und Theaterwissenschaftlerin, Professorin für Medientheorie und -geschichte/ Intermedialität an der Hochschule für Musik und Theater "Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Geschichte und Theorie von Medienkunst und Performance, der Verbindung von Medien und Aufführungsformaten, der Geschichtsschreibung performativer Künste und deren Archivierung.

Literatur

- Bal, Mieke. *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef. Frankfurt/M. 2002.
- Barchet, Michael / Koch-Haag, Donata / Sierek, Karl (Hg.). *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche*. Weimar 2003.
- Bennett, Tony. „Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens“. In: Hantelmann / Meister 2010: 47-77.
- Bennett, Tony. *Pasts Beyond Memory. Evolution, Museums, Colonialism*. London/New York 2004.
- Bianchi, Paolo (Hg.). *Das Neue Ausstellen. Kunstforum International* 186 (Juni/Juli 2007).
- Bismarck, Beatrice v.. „Making Exhibitions. Processing Relations“. In: Pakesch / Budak 2006: 41-57.
- Bücher, Barbara. „Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs“, in: *MAP media – archive – performance* #1(2009), unter: www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1, 4.1.13
- Bücher, Barbara. *Live Electronic Arts and Intermedia: die 60er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Leipzig 2003, unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-gucosa-39497>, 4.1.13
- Centre Georges Pompidou (Hg.). *Les Immatériaux. 1. Epreuves d'écriture, 2. Album, 3. Inventaire*, Paris 1985.
- Clausen, Barbara. „After the Act – Die (Re)Präsentation von Performancekunst“. In: dies. (Hg.). *After the Act*. Wien 2006: 7-21.
- Forsythe, William. „Choreographic Objects“ (2008), unter: www.williamforsythe.de/essay.html, 4.1.13
- Giannachi, Gabriella / Kaye, Nick / Shanks, Michael (Hg.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. London 2012.
- Götz, Matthias (Hg.). *Villa Paragone. Thesen zum Ausstellen*. Schriftenreihe Burg Giebichenstein Halle Nr. 19, Basel 2008.
- Härle, Clemens-Carl / Syring, Marie Luise. „Les Immatériaux – Interview mit J.F. Lyotard“. In: *Du* Nr.6, 1985: 106-107.
- Hanak-Lettner, Werner. *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*. Bielefeld 2011.
- Hantelmann, Dorothea von / Meister, Carolin (Hg.). *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*. Zürich/Berlin 2010.
- Heesen, Anke te. *Theorien des Museums zur Einführung*. Hamburg 2012.
- Heesen, Anke te / Lutz, Petra (Hg.). *Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort*. Wien / Köln / Weimar 2005.
- Heinich, Nathalie, „Les Immatériaux Revisited: Innovation in Innovations“. In: *Tate Papers Issue 12/ 2009*, unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immateriaux-revisited-innovation-innovations>, 4.1.13.
- Hudek, Anthony. „From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux“. In: *Tate Papers Issue 12/ 2009*, unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/over-sub-exposure-anamnesis-les-immateriaux>, letzter Zugriff: 4.1.13.
- John, Jennifer / ICS Zürich (Hg.). *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*. Zürich 2008.
- Klonk, Charlotte. „Die phantasmagorische Welt der ersten documenta und ihr Erbe“. In: Hantelmann / Meister 2010: 131- 159.

Klonk, Charlotte. *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors 1800 to 2000*. New Haven / London 2009.

Krämer, Sybille / Kogge, Werner / Grube, Gernot (Hg.). *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/M. 2007.

Krystof, Doris. „Move in Düsseldorf“. In: Begleitheft zur Düsseldorfer Ausstellung, Düsseldorf 2011, unpag.

Lepecki, André. „Redoing 18 Happenings in 6 Parts“. In: Rosen / Unterdörfer 2007: 45-50.
2009 wieder veröffentlicht in: MAP#1, siehe: <http://www.perfomap.de/map1/iii.-kuenstlerische-praxis-als-forschung/redoing-201c18-happenings-in-6-parts201d> , 4.1.13.

Lyotard, Jean-Francois (mit anderen). *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin 1985.

Mangolte, Babette, „About Roof Piece“ (2007), unter: www.babettemangolte.com/maps.html, 10.1.13

Manning, Erin: „Propositions for the Verge – William Forsythe’s Choreographic Objects“, in: *Inflexions* No.2 (December 2008), unter: www.inflexions.org, aufgerufen 7.8.2013.

Meyer-Herrmann, Eva. „Museum as Mediation“. in: Rosen / Unterdörfer 2007: 69-72.

Muttenthaler, Roswitha. „Mit dem Auge denken“. in: John / ICS 2008: 179-190.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York 1996.

Pakesch, Peter / Budak, Adam / Kaup-Hasler, Veronika / Peters, C. (Hg.), *Protections. Das ist keine Ausstellung*, Köln 2006.

Ploebst, Helmut. „History II: Allan Kaprow ’18 Happenings in 6 Parts“. In: Corpus 2006, siehe: <http://www.corpusweb.net/history-ii-allan-kaprows-q18-happenings-in-6-partsq-redone.html> , 4.1.13.

Potts, Alex (Hg.). *Allan Kaprow – Art as Life*. New York 2008.

Rainer, Yvonne. „Ein Quasi-Überblick über einige ‚minimalistische‘ Tendenzen in den Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle oder: Eine Analyse von Trio A (1966)“. In: Stemmrich, Gregor (Hg.). *Minimal Art, eine kritische Retrospektive*. Dresden 1995: 121-132.

Rajchman, John. „Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions“. In: *Tate Papers*, Issue 12/ 2009, unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/les-immatériaux-or-how-construct-history-exhibitions> , 4.1.13

Richter, Dorothee. „Revisionen des Displays. Display und Backstage“, in: John / ICS 2008: 85-102.

Roms, Heike. „Ereignis und Evidenz. Zur Geschichtsschreibung der Performancekunst“, in: *MAP media – archive – performance #2* (2010), unter: www.perfomap.de/map2/geschichte/roms , 4.1.13.

Rosen, Barry / Unterdörfer, Michaela (Hg.). *Allan Kaprow – 18 Happenings in 6 Parts*. Göttingen 2007.

Rosenthal, Stephanie. „Cheating is Part of the Game“. Gespräch. In: *Displayer 04*, Karlsruhe 2012: 23-28, auch unter: <http://ausstellungsdesign.hfg-karlsruhe.de/en/displayer/displayer-04> , 4.1.13

Rosenthal, Stephanie, „Choreographing You“. Gespräch. In: *Displayer 04*, Karlsruhe 2012a: 137-143.

Rosenthal, Stephanie (Hg.). *Move. Choreographing You. Art and Dance since the 1960s*. London / Köln 2010.

Rosenthal, Stephanie. „Choreographing You: Choreographies in the Visual Arts“. In: Rosenthal 2010: 7-19.

Rosenthal, Stephanie, „Agency for Action“. In: Potts 2008: 56-71.

Rosenthal Stephanie: „The Risk of Welcoming the Public“. In: Rosen / Unterdörfer 2007: 73-76.

Schneemann, Peter J. „Wenn Kunst stattfindet! Über die Ausstellung als Ort und Ereignis der Kunst“. In: Bianchi 2007: 65-81.

Thiemeyer, Thomas. „Die Sprache der Dinge. Museumsobjekte zwischen Zeichen und Erscheinung“. In: Museen für Geschichte (Hg.): Beiträge des Symposiums *Geschichtsbilder im Museum* im Deutschen Historischen Museum Berlin, Februar 2011. Siehe unter: http://www.museenfuergeschichte.de/downloads/news/Thomas_Thiemeyer-Die_Sprache_der_Dinge.pdf , 11.1.13

Wunderlich, Antonia. *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung „Les Immatériaux“ von Jean Francois Lyotard*. Bielefeld 2008.

- [1] Siehe: Büscher 2009. Die Erfassung, Beschreibung und Analyse der Ausstellungen ist Teil des von der DFG geförderten Forschungsprojektes *Verzeichnungen. Medien und konstitutive Ordnungen von Archivprozessen der Aufführungskünste*, das von Franz Anton Cramer und mir geleitet wird.
- [2] Die Kuratorin Barbara Clausen hat die Frage aufgeworfen, "inwiefern das derzeitige gesellschaftspolitische und kulturelle Begehren, sich aktionistische Gesten aus der Vergangenheit anzueignen, mit der derzeitigen Institutionalisierung und Kommerzialisierung der Performancekunst zusammenhängt." (Clausen 2006: 9)
- [3] Siehe: Phelan 1996; zusammenfassend auch: Roms 2010; Giannachi/Kaye/Shanks 2009
- [4] Beispielhaft seien genannt: Barchert / Koch-Haag / Sierek 2003; Bianchi 2007; Götz 2008; Hanak-Lettner 2011; Hantelmann / Meister 2010; Heesen 2012; Heesen 2005; John 2008; Klonk 2009.
- [5] Siehe z.B.: Brandstetter /Wiens 2010. In Kürze erscheint: Büscher, B. / Eitel, V. / Pilgrim, B.v. 2013. Der Band enthält Texte von Birgit Wiens, Detlef Weitz u.a. zum aktuellen Verständnis von Szenografie.
- [6] Siehe u.a.: Bismarck 2006
- [7] Siehe z. B. Bennett 2010; Bennett 2004.
- [8] Siehe dazu der thematische Schwerpunkt *Das neue Ausstellen* der Zeitschrift *Kunstforum International*: Bianchi 2007.
- [9] Beispielhaft sei hier verwiesen auf die Untersuchung der Arbeit von Daniel Buren in Hantelmann 2007. In der Einleitung zum entsprechenden Kapitel schreibt sie: „Welche Ebenen der ‚Kontext‘ eines Kunstwerks umfassen kann, hat Buren in seinen Arbeiten der letzten vier Jahrzehnte aufgezeigt: Der Kontext kann ein räumlicher, diskursiver, institutioneller, ökonomischer oder auch ideologischer sein. Er kann von der Architektur des jeweiligen Ortes ausgehen oder von den Konventionen seiner Benutzung, von seinem Verhältnis zur Stadt, zur Geschichte, zur Gesellschaft.“ (Hantelmann 2007: 79)
- [10] Siehe auch Klonk 2010.
- [11] Das ist eine der Fragen, denen das Forschungsprojekt *Wissen und Museum 2009-2012* (gefördert vom deutschen BMBF) nachging, siehe: www.wissenundmuseum.uni-tuebingen.de.
- [12] Siehe vor allem Wunderlich 2008; aber auch die Beiträge zur internationalen Konferenz *Landmark Exhibitions*, die 2008 an der *Tate London* stattfand: Rajchman 2009; Heinich 2009; Hudek 2009.
- [13] Zum Audioprogramm, siehe Wunderlich 2008: 49/50. Eine detaillierte Untersuchung zu diesem Aspekt der Ausstellung gibt es meines Wissens nicht.
- [14] Wunderlich gibt in ihrer Einleitung einen ersten Überblick: „[...] gliederten die Ausstellungsfläche in einen aus fünf Wegen bestehenden Parcours. Ein kompletter Rundgang durch die sparsam beleuchteten Räume, deren Grundfarbe ein dunkles Grau war, führt an insgesamt 61 Stationen entlang, die als eigenständige Einheiten konzipiert waren. Zudem wurde jedem Besucher am Eingang ein Kopfhörer ausgehändigt mit dem er Texte und Klänge empfangen konnte, die in 31 über die Ausstellung verteilten Infrarot-Sendezonen ausgestrahlt wurden.“ (Wunderlich 2008: 10)
- [15] Das Zitat ist die deutsche Fassung der folgenden Stelle aus dem *Album* – eine der Publikationen zur Ausstellung: „Monsieur Lyotard ne voit pas l'exposition comme un voyage de connaissances ou récit de formation. Pour lui, il n'y a pas de chemins préférentiels. Le visiteur déambule dans un rhizome où apparaît, non pas un fil de connaissances, mais des interactions généralisées, des processus de déplacement dans lesquels l'homme n'est qu'un nœud d'interface.“ (Centre Georges Pompidou Bd. 2 1985: 13)
- [16] „Es handelt sich um eine ‚dichte Nacherzählung‘ (um den Begriff der ‚dichten Beschreibung‘ von Geertz zu modifizieren) eines fiktiven Besuches der Ausstellung, in der objektivierbare Daten mit einer subjektiven Vorstellung davon, wie ein solcher Besuch von statten gegangen sein könnte, zusammenfließen.“ (Wunderlich 2008: 17/18).
- [17] Es ist interessant zu sehen, wie sich eine solche Konzeption mit dem Ort, in den sie sich einfügen soll, verändert. So zeigt allein der Grundriss der Eindhovener Ausstellung eine inszenatorische Variante, die dem Besucher – aufgrund der anderen architektonischen Gegebenheiten – eine anfängliche Wahlmöglichkeit für den Parcours eröffnete. Ein ausführlicher Vergleich soll noch erarbeitet werden.
- [18] Der Konzepttext findet sich auf der website: www.szenografie.org . Detlef Weitz wird in seinem Text für Büscher, B. / Eitel, V. / Pilgrim, B.v. (Hg). *Raumverschiebung: black box<->white cube* (im Erscheinen) auch diese Ausstellung reflektieren.

[19] Unter der Leitung von André Lepecki fand dieses Re-Doing mit professionellen Performer_innen und Tänzer_innen statt. Den anderen Zugang zu dieser Arbeit begründet deren von späteren Happenings unterschiedener Charakter: „It was the only work that we reenacted rather than reinvented for the purposes of the exhibition. A transitional work, *18 Happenings* had a structure that differed significantly from the later Happenings. Designed so that it could be re-enacted, *18 Happenings* follows a highly detailed score that consists of a complicated sequence of actions and pauses, combined with music and light.“ (Rosenthal 2008: 66).

[20] Siehe: www.thomaslehmen.de, 4.1.13.

[21] Siehe: http://www.reactfeminism.org/prog_overview.php, 4.1.13.

[22] Siehe: www.zhdk.ch/?archivperformativ, 4.1.13.

[23] Im Text des Katalogbuches schreibt sie u.a.: “Works of art invite visitors to an exhibition to perform certain movements, effectively creating a choreography for them. Movement becomes an element of the artwork by virtue either of the traces it leaves on the canvas or of the interaction between viewer and work. My interest, then, is in the ways in which artists strategically employ choreography in their installations and sculptures.” (Rosenthal 2010a: 10)

[24] Die Pressemappe zur Düsseldorfer Variante findet man hier:

http://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/pdf/Pressemappe_MOVE_final.pdf , 4.1.13

[25] Unter dem Titel *Walkaround Time* gibt das Katalogbuch einen Überblick über die Arbeiten und Aktivitäten in und um die Londoner Ausstellung, der gleichzeitig als Chronologie gelesen werden soll: Rosenthal 2010: 164-168.

[26] Den Begriff habe ich vom Choreographen William Forsythe adaptiert. Siehe u.a. seinen Essay „Choreographic Objects“ auf: www.williamforsythe.de/essay.html , 10.1.13. Er stellt zugleich die Verbindung zwischen den historischen Arbeiten und dessen eigener Arbeit *The Fact of Matter* her, die in der Ausstellung vertreten war.

[27] Siehe u.a. Büscher 2003.

[28] Rosenthal verweist selbst auf die Unterschiede der drei jeweils durch Ort und Raum stark unterschiedenen Ausstellungsvarianten. Dies wäre differenziert zu untersuchen. (Rosenthal 2012a)

[29] Die Arbeit *production* von Le Roy und Spangberg ist ein Kommentar wiederum zum zentralen konzeptionellen Ausgangspunkt, indem hier Tänzer_innen die Zuschauer in ein Gespräch über eine oder mehrere Arbeiten verwickeln und damit die Reduktion auf einfache körperliche Bewegungen als Moment der Aneignung infragegestellt wird: „The performers invite the visitors to participate in a conversation about a work – a choreography of intellectual exchange.“ (Rosenthal 2010a: 20)

[30] Die Untersuchung der An-Ordnung des Archiv-Materials in neun verschiedene Kategorien steht zurzeit noch aus. Das Archiv selbst war temporär und musste nach Ende der Ausstellung aufgelöst werden. Es bleiben nur die Beschreibungen und Listen, die der Katalog enthält.

[31] Siehe zum Thema Spur z. B.: Krämer 2007 und zum Themenkomplex insgesamt: Büscher 2009.