

Bücher von Gewicht - über VALIE EXPORT, Joan Jonas und die Wiener Aktionisten

Barbara Büscher (Leipzig / Köln)

Dass auch im Bereich der Performance/Kunst ein großer Teil der Überlieferung, Weitergabe und Geschichtsschreibung in Buchform stattfindet, ist eine geläufige und wenig reflektierte Tatsache. Man erinnere sich nur an Anfänge der Performancekunst-Geschichte und wie sie geschrieben wurde, an die Darstellungen von Roselee Goldberg (Goldberg 1979), Elisabeth Jappe (Jappe 1993), eine frühe wissenschaftliche Arbeit von Edith Almhofer (Almhofer 1986), an den Katalog zur Ausstellung *Out of Actions!* (Schimmel und Noever 1998), die neben Sonderausgaben von Zeitschriften und Künstler_innen-Monographien einen wesentlichen Anteil an der Rezeption von Performancekunst haben und hatten. Die Diskussion über die Komplementarität von Live-Aufführung und medialer Aufzeichnung, die in den letzten Jahrzehnten zu einer veränderten Auffassung über die Zugänglichkeit von Performance für die historische Forschung und über die Nachvollziehbarkeit von Archivprozessen geführt hat, hat – soweit ich es sehe – nicht dazu geführt, den konstitutiven Anteil des Buches an diesen Prozessen zu thematisieren.

Bücher machen nicht nur einen großen Teil des zur Performance- und Aufführungskunst gesammelten (oder zu sammelnden) Materials aus, bilden die Basis für historische Forschungen zum Thema, sondern können – und das ist der Aspekt, den ich in diesem Text diskutieren möchte – auch selbst als eine Sammlung oder eine Form von Archiv verstanden werden. Bücher sind zudem Sammlungen, die relativ leicht zugänglich und transportabel sind.

Zwei gewichtige Bände zum Werk zweier wichtiger Protagonistinnen der Geschichte der Performancekunst, VALIE EXPORT und Joan Jonas, bilden den Ausgangspunkt für meine Überlegungen, unter welchen Bedingungen und wie sie als ›archivische Konstellation‹ gelesen werden können (und sollen). Diesen Begriff habe ich von Jürgen Thaler 'geborgt', der ihn für die spezifische künstlerisch-kuratorische Praxis von VALIE EXPORT entwickelt hat (1). Er beschreibt damit das Inbetween zwischen Sammeln, Archivieren und Ausstellen/ Präsentieren in wechselnden Verhältnissen. Der Begriff scheint mir über das Beispiel hinaus hilfreich zu sein.

VALIE EXPORT – Archiv ist ein Ausstellungskatalog, der aus der Zusammenarbeit zwischen Künstlerin und dem Kurator Yilmaz Dziewior zu der 2011 am Kunsthaus Bregenz gezeigten gleichnamigen Ausstellung entstanden ist (EXPORT und Dziewior 2012). *In the Shadow a Shadow – The Works of Joan Jonas* ist eine von der Künstlerin mit der Kunsthistorikerin und Kuratorin Joan Simon herausgegebene Werkmonographie, die 2015 erschienen ist (Simon, Burton und Jonas 2015). Ausstellungskatalog und Werkmonographie markieren zugleich zwei unterschiedliche Beziehungen zwischen Buch und Kunst, die als „artists' publication“ (Schade und Thurmann-Jajes 2009) noch weitere eingehen können.

Das Buch als Medium der Kunst ist 'etwas, das bleibt' – sei es von der temporären Konfiguration einer Ausstellung oder von Aufführungen aller Art, Performances und Installationen inklusive.

Gleichzeitig ermöglicht es einen relativ gut erreichbaren Zugang zur Geschichte von performativen Ereignissen. Zu seinen medialen Eigenheiten gehört eine spezifische Struktur, die das gesammelte/ versammelte Material ordnet und den Zugang organisiert. Wie sie und unter welchen Bedingungen das implizite Narrativ lesbar macht, interessiert mich im Folgenden ebenso wie der Status dieser Bücher zwischen Dokumentation und Werk(präsentation). Auch die 'Informationsskulptur' zum Wiener Aktionismus, mit der Peter Weibel 1997 den österreichischen Pavillon auf der Biennale von Venedig füllte (Weibel 1997), operierte mit dieser Ambiguität.

Ausstellungskatalog und Werkmonographie - einige Anmerkungen zu Verhältnissen zwischen Buch und Kunst

Ausstellungskatalog und Werkverzeichnisse oder –monographien sind etablierte Publikationsformate des Kunstbetriebs mit einer langen Geschichte. Im Zusammenhang mit der Entwicklung von Künstlerbüchern insbesondere seit den 1960er Jahren als *livres d'artiste* (Moeglin–Delcroix 1997) oder *artists' books, artists' publications* (Schade/Thurmann–Jajes 2009) änderte sich ihre Bedeutung und konzeptionelle Einbindung in die künstlerische Arbeit. Sie wurden zu Büchern von Gewicht – durchaus im doppelten Wortsinn. Dazu ist sowohl aus kunsthistorischer wie künstlerischer Sicht inzwischen einiges geschrieben worden (2). Dabei lässt sich für beide Publikationsformate konstatieren, dass ihr Charakter zwischen Dokumentation und eigenständigem künstlerischem Werk oszillieren kann.

Ein Ausstellungskatalog ist ein Instrument von Kategorisierungen: er schreibt Objekt der Kategorie 'Kunst' ein, ähnlich wie der Galerieraum oder das Museum (...)
Viele Ausstellungskataloge zeitgenössischer Künstler gehen über Informations- und Quellenwert hinaus, haben kaum mehr dokumentarischen Charakter, wenn man vom Begriff des Dokuments als Zeugnis und Beweis eines bestimmten Ereignisses oder Zustandes und seiner Funktion Belegendes und Belehrendes ausgeht. (Coers 2012: 309)

(...)

Zeitgenössische Künstler gehen mit den Referenzen auf die Ausstellung sehr bewusst um und versuchen, die Grenze zwischen Katalog und Künstlerbuch offen zu halten. (Coers 2012: 321)

Albert Coers hat neben dem hier zitierten Aufsatz eine umfangreiche Untersuchung zum Umgang mit und der Konzipierung von Ausstellungskatalogen durch zeitgenössische Künstler erstellt. Neben zentralen Fragen des Transfers von Werken und deren Anordnungen im Raum, wie sie in Ausstellungen stattfinden, in das Medium Buch/Katalog und Aspekten der Werkkonstruktion, die in und durch Kataloge stattfindet, konstatiert er aktuellen Katalogstrategien ein klares Bewusstsein für die besonderen medialen Möglichkeiten des Buches und sieht das Interesse an der Vermittlung und Demonstration von Prozessen und Prozessualität künstlerischer Arbeiten (Coers 2014: 229 ff) im Zentrum.

Ausstellende Institutionen und Kurator_innen verstehen Kataloge als Nachweis ihrer Aktivitäten und räumen ihnen – in der Zunahme von Gewicht und Bedeutung – einen eigenständigen Platz neben Ausstellungen ein. Sie eröffnen deren diskursive Rahmung und Fundierung und stellen

damit "zukünftiger Forschung nicht nur bio-bibliografisches Material, sondern auch komplexe Ideen und wissenschaftliche Erkenntnisse bereit" (Glasmeier 2004: 197). Darin eingebettet ist die Liste (= der Katalog) der ausgestellten Objekte, der präsentierten Werke und Prozesse. Sie bildet nach wie vor die Basis einer dokumentierenden Repräsentation des nur temporär zugänglichen Ereignisses Ausstellung.

Von Künstler_innen selbst werden Kataloge ebenso wie Werkverzeichnisse und -monographien zur Vermittlung von und zur Kontrolle über Lesarten ihres Werks (mit)konzipiert; oder, wie im Falle von konzeptueller und performativer Kunst, um in einem weiteren Sinne Sichtbarkeit und Zugänglichkeit herzustellen (siehe: Moeglin-Delcroix 2009: 30/31). Und sie werden – das zeigt Coers an den von ihm analysierten Beispielen von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson (Coers 2014) – zu Künstlerbüchern und damit zu eigenständigen Werke, die nur in loser Referenz auf eine Ausstellung verweisen oder auch nicht.

Für Werkkatalog oder Werkverzeichnis hat Peter J. Schneemann drei Aspekte, die zugleich das Interesse von Künstler_innen an dieser Publikationsform markieren, diskutiert: Werkkonstruktion, Selbstdokumentation und Kontrolle.

Der Künstler arbeitet an seinem eigenen Werkverzeichnis mit, ganz im Sinne einer wiederholten Geste der Autorisierung, die seine Souveränität gegenüber der Kunstgeschichte, historiografischen Diskursen und kritischer Rezeption bestätigt.
(...)

Die eigentliche Relevanz des Themas und die Möglichkeit der Differenzierung ergeben sich jedoch erst, wenn das künstlerische Interesse am Prozess der Ordnung, Auflistung und Reproduktion als Sprache des Werkkatalogs in Verbindung gesetzt wird mit einer sich wandelnden künstlerischen Praxis." (Schneemann 2004: 205/ 206)

Die sich wandelnde Praxis, von der Schneemann spricht, ist eine, die sich unter anderem zu Prozessualität und Performativität verändert. Gerade in diesem Kontext entsteht eine neuartige Konzeption des Werkverzeichnisses als eine Form umfassender Selbstdokumentation. Anne Moeglin-Delcroix hat dies Verhältnis von Dokumentation und Kunst u.a. am Beispiel der Rolle von Büchern für die Konzeptkunst untersucht und dabei festgehalten, dass "also die Dokumentation, ohne selbst Kunst zu sein, Zugang zur Kunst verschafft und in diesem Sinne an ihr Teil hat" (Moeglin-Delcroix 2009: 31).

Die mediale Verfasstheit der Elemente einer solchen Selbstdokumentation sind dabei genauso zu betrachten wie deren (An)Ordnung innerhalb der spezifischen Strukturvorgaben des Buches und schließlich die Frage, welches Narrativ sich so herstellt bzw. hergestellt worden ist.

An anderer Stelle – in ihrer großen Untersuchung zum 'livre d'artiste 1960/1980' hat Moeglin-Delcroix u.a. die Affinität des Medium Buchs zur Sammlung thematisiert: das Buch versammelt Objekte oder Bilder in der Form von Reproduktionen, in der Abfolge der Seiten erlaubt es eine Sammlung, Aufbewahrung, Identifikation und Klassifizierung des Präsentierten (siehe Moeglin-Delcroix 1997: 185). In der homogenen Struktur der Doppelseiten werden die einzelnen 'Sammlungsstücke' so bewahrt als würde man sie in Regale oder Schachteln räumen. Serialität und Sequenzialität der Anordnung implizieren eine gewisse Zeitlichkeit der Lektüre – das (Um)Blättern wird zur impliziten Anleitung, dem Narrativ zu folgen (siehe Moeglin-Delcroix 1997: 57). Für Ausstellungskatalog und Werkmonographie gilt dabei vielleicht deutlicher als für die

Buchgestaltung literarischer Werke die Verbindung der "beiden Tugenden des Buches", wie sie Paul Valéry 1926 beschrieben hat und die Carlos Spoerhase so zusammenfasst:

Das 'schöne Buch' weise zwei Tugenden auf: Einerseits sei es eine perfekte Maschine für die sukzessive und lineare Lektüre, andererseits sei es ein für die simultane und synoptische Wahrnehmung wohl eingerichtetes Objekt. (...) Dem simultanen, stationären und intuitiven Sehen von Texten, das einer räumlichen Wahrnehmung von Bauwerken analogisiert wird, setzt Valéry ein konsekutives, mobiles und intellektuelles 'Lesen' von Texten entgegen, das der temporalen Wahrnehmung von Musik analogisiert wird. (Spoerhase 2016: 190)

Wie lassen sich nun Performances und Videokunst-Arbeiten und deren Präsentationsweisen, aber auch die Prozesse der Arbeit daran in der Struktur eines Buches repräsentieren? Welche Arbeit der Auswahl, Anordnung und narrativen Zuweisung in Hinblick auf ein Gesamtoeuvre lassen sich beobachten? Welche Zugänge werden eröffnet?

VALIE EXPORT - ARCHIV: Archiv als Inszenierung im Raum, im Buch

2011/12 präsentierten VALIE EXPORT und Yilmaz Dziewior im Kunsthaus Bregenz eine umfangreiche und aufwendig – in einer Szenografie des Büro Kühn Malvezzi – inszenierte Ausstellung unter dem Titel *VALIE EXPORT - Archiv* ebenso wie ein Katalogbuch mit dem gleichen Titel, das einen Ausschnitt der Ausstellung dokumentiert und erläutert.

Ausstellung und Katalogbuch sind neben zahlreichen Arbeiten von Künstler_innen, die auf das Archiv bzw. die Sammlung als Modell zurückgreifen (3), ein bemerkenswertes Beispiel der Demonstration und Präsentation von künstlerischer Selbstarchivierung. Und sie markieren eine Position im Kontext einer Reihe von Ausstellungen und Reenactments zur Performancekunst und deren Geschichte, die in den letzten 15 Jahren zu beobachten waren (4). An *VALIE EXPORT - Archiv* lässt sich ein spezifisches konzeptuelles Verständnis des Verhältnisses von Aktionskunst / Performance und deren Dokumentation bzw. Aufzeichnungen zeigen. Der Status der Artefakte, die gezeigt oder abgebildet werden, ebenso wie die Art und Weise ihrer Inszenierung im Raum (der Ausstellung oder im Raum des Buches) bildet ein wesentlicher Aspekt dieses Konzeptes.

Die Frage, in welcher Weise Ereignisse in Zeit und Raum, die sich in eigenen Dramaturgien und Dynamiken entfalten, in diesen beiden Formaten präsentiert werden (können), weist auf erst in jüngerer Zeit sichtbar gewordene Praktiken hin.

Im Rahmen ihrer großen Einzelausstellung im Kunsthaus Bregenz gewährt VALIE EXPORT erstmals Einblicke in ihr umfangreiches, bis heute der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich gemachtes Archiv. In 57 großformatigen Vitrinen sind Materialien aus diesem Archiv nach Werken und Themen arrangiert und entfalten ein Panorama, das sowohl die eigentliche Arbeit der Künstlerin facettenreich auffächert, als auch durch Korrespondenz, Zeitungsausschnitte und Texte ein beredtes Zeugnis von der experimentellen Kunst der 1970er Jahre gibt.

(...)

Ihre bekanntesten Arbeiten wie *Tapp- und Tastkino*, *Aktionshose: Genitalpanik* oder *Body Sign Action* werden in Bregenz nicht als autonome Exponate gezeigt,

sondern in Zusammenhang mit den für die Entstehung relevanten Referenzmaterialien. (...) durch vorbereitende Konzeptzeichnungen, Statements und Collagen sowie Fotos in ihren Entstehungszusammenhang gestellt. (Dziewior 2012: 19)

Während in der Ausstellung *VALIE EXPORT – Archiv* im Kunsthaus Bregenz eine ganze Etage für die filmischen und Video–Arbeiten in Form eines 'Filmwaldes' (Dziewior 2012: 22) mit unterschiedlichen Projektionsflächen und –formaten zur Verfügung stand, konzentriert sich das Katalogbuch *VALIE EXPORT – Archiv* auf die Vorstellung der 57 Vitrinen, die Texte, Zeichnungen, Fotografien, Printmaterialien, Objekte enthielten. Die Abfolge der Arbeiten, die in den Vitrinen repräsentiert werden, orientiert sich nicht an *einem*, z.B. chronologischen, Prinzip der Anordnung, wie es die Nummerierung der Vitrinen von 1 bis 57 nahelegen könnte. Im Gespräch mit VALIE EXPORT erläutert der Kurator zu Beginn die Idee der Abfolge und ihrer Platzierung im Raum:

Unter dem Titel 'Archiv' präsentieren wir in deiner Ausstellung im Kunsthaus Bregenz 57 Vitrinen mit etwa 750 einzelnen Objekten. (...) Bei der Aufstellung der Vitrinen im Raum, deren Grundkonzeption vom Architekturbüro Kühn Malvezzi realisiert wurde, war uns wichtig, assoziativ vorzugehen und vergleichbar den Erfahrungen, die wir bei der Sichtung deines Archivs in Wien gemacht haben, mit Vor- und Rücksprüngen zu arbeiten. Dies bedeutet, die Anordnung ist weder strikt chronologisch noch haben wir räumlich deine einzelnen Betätigungsfelder wie 'Konzeptuelle Fotografie', 'Kuratorische Praxis', 'Performance' und 'Film' voneinander getrennt. Umso mehr verdeutlicht jedoch die zwischen strenger Gradlinigkeit und scheinbarer Unsystematik oszillierende Aufstellung der Vitrinen im Raum, wie in deiner Arbeit alles mit allem verbunden ist und wie sich eine Tätigkeit aus der anderen generiert. (EXPORT und Dziewior 2012a: 55)

Im Katalog *VALIE EXPORT – Archiv* sind alle 57 Vitrinen, die für die Ausstellung zusammengestellt wurden, auf dreifache Weise repräsentiert: zunächst wird auf je einer Doppelseite des groß-formatigen Katalogs der Inhalt (Materialien auf schwarzen oder weißem Passepartout mit Papierschild, auf dem die Bezeichnung der Vitrine mit Datierung notiert ist) fotografisch abgebildet. Hier findet eine mediale Transformation statt, die die Anordnung der Vitrinen in die Fläche legen muss und ihre räumliche Zuordnung in die lineare der Buchseiten verwandelt. In einem zweiten Durchgang werden die Inhalte der Vitrinen in Form eines Werkverzeichnisses genauer beschrieben. Dort werden auch Fotograf_innen genannt. Schließlich werden in einem ausführlichen Gespräch zwischen VALIE EXPORT und Yilmaz Dziewior die Anordnung und Auswahl der Artefakte in den einzelnen Vitrinen kommentiert. Das Katalogbuch ergänzt so die Informationen, die in der Ausstellung mit der Beschriftung der Vitrinen gegeben wurde, um detaillierte Werkangaben zu den einzelnen Artefakten in den Vitrinen, und gibt durch das Gespräch einen Einblick in die kuratorische Konzeption der Ausstellung wie in die umfassende und ihre künstlerische Arbeit von Anfang an begleitende Sammeltätigkeit von VALIE EXPORT. Insofern erfüllt das Buch zunächst eine klassische Funktion des Katalogformats (siehe: Mihatsch 2015).

Was aber – so meine weitergehende Frage – zeigt der Katalog für zukünftige historische Forschung zum Werk von VALIE EXPORT in der Zusammenstellung von Material/ Dokumenten/ Vorarbeiten und künstlerischen Werken und wie werden sie im Buch 'lesbar'? Kann das Katalogbuch in doppelter Weise einen Zugang eröffnen: sowohl zum Archiv der Künstlerin, indem Materialien daraus öffentlich gezeigt und studiert werden können, als auch zur szenografischen

Inszenierung der Ausstellung, die Teil des konzeptuellen Verständnisses von "archivischen Konstellationen" ist, als die Jürgen Thaler die Anordnung innerhalb der Vitrinen analysiert hat?

Auch für den Aspekt, ob und wie im Katalogbuch (nicht mehr) die Differenz zwischen Archiv-Artefakt und künstlerischem Werk sichtbar bleiben, ob sie überhaupt sichtbar werden soll, ist seine Analyse aufschlussreich. So schreibt er:

Bei genauerer Betrachtung verbindet aber auch jedes aus dem Archiv in die Sichtbarkeit gehobene Blatt das korrespondierende Werk mit dem gesamten unsichtbaren Archiv. Man würde es sich zu einfach machen, erklärte man alle in einer Ausstellung gezeigten Archivmaterialien zu Kunstwerken. Vielmehr ist der Status von Archivstück und Kunstwerk jeweils neu zu verhandeln. (Thaler 2012: 27)

Im Zusammenspiel der beiden unterschiedlichen Materialarten (Archivstück und Werk, BB.) entsteht so ein neues Werk, das man eine archivische Konstellation nennen könnte. Solche archivischen Konstellationen sind jeweilige Momentaufnahmen einer unendlichen Vielzahl von Möglichkeiten, die VALIE EXPORT im Rahmen von Werkpräsentationen oftmals erprobt hat. (...) Die Hebung des Dokuments aus dem Archiv in eine archivische Konstellation (im Rahmen einer Ausstellung oder Publikation) ändert nicht nur dessen Status grundlegend, sondern auch den des korrespondierenden Werks. (Ebenda: 28)

Das Katalogbuch wird eröffnet durch eine Folge von doppelseitigen Ausstellungsansichten, die vor allem einen Einblick in die szenografische Inszenierung geben, die einen eher synoptischen Eindruck von deren Elementen gibt, davon wie die Vitrinen aussehen, dass einige schräg gestellt sind, andere flach und wenige auch hochkant schräg. Mit der Vitrine als zentrales Inszenierungsdisplay wird auch das Sammeln als Akt, durch den die gezeigten Artefakte ausgewählt und zusammengestellt werden, betont. Am Ende dieser *Eröffnung* findet man – wie auch als letzte Seite des gesamten Bandes – jeweils ein Foto, das einen Ausschnitt des Archiv-Arbeitsraumes von VALIE EXPORT in Wien zeigt. Für denjenigen, der aufmerksam blättert, wird so ein Rahmen geschaffen, der auf einen Ort außerhalb der Ausstellung verweist.

Auf diese *Eröffnung* folgt ein Teil, den ich als *Diskursive Rahmung – Texte und Gespräch* bezeichnen würde, in denen wertvolle Hinweise und Überlegungen für die zukünftige Forschung formuliert werden. Daran anschließend werden alle *57 Vitrinen* auf einer der recht großen Doppelseiten (52 x 31 cm) präsentiert, oder besser gesagt: es wird die jeweilige 'archivische Konstellation' in Fläche gelegt und durch eine fotografische Abbildung repräsentiert, mal auf hellem, mal auf dunklem Hintergrund. Hier kommt einerseits zum Zuge – was ich es weiter oben von Moeglin-Delcroix zitiert habe –, dass die Buchseiten eine Ordnung wie in einer Sammlung herstellen können und reproduzieren, was in einer Vitrine geordnet ist. Andererseits werden die unterschiedlichen Artefakte und deren Medialität/ Materialität durch die fotografische Reproduktion vereinheitlicht. Und die Abfolge der Seiten stellt im Durchblättern eine Linearität her, die aber nicht mit den Möglichkeiten des herumschweifenden Betrachtens im Ausstellungsraum korrespondiert. Dafür aber kann man die Materialien zumindest seitenweise 'in die Hand nehmen', was in der Ausstellung nicht möglich war, aber zumindest als Geste des genauen Studierens einer Archiv-Inszenierung gut anstehen würde. (5)

Unter dem Aspekt der Zugänglichkeit des abgebildeten Materials für weitere Forschungen gesehen lässt sich für die Darstellung der Vitrinen im Buch festhalten:

- Einige Skripte, Diagramme, Vorarbeiten, Texte und vor allem Fotos lassen erkennen, was auf ihnen zu sehen und lesen ist, für sehr viele diese Materialien aber gilt, dass aufgrund der Kleinheit der Abbildung und der Reproduktion in einem einheitlichen fotografischen Modus nur sehr schwer oder gar nicht zu lesen sind.
- Die verschiedentlich gezeigten Kontaktbögen von Fotoserien (z.T. mit Post-its der Künstlerin) wären für die Forschung von großem Interesse, da sie Aufschluss über performative Bewegungen/ Abfolge von Bewegungsmomente im Raum geben. Auch hier sind Einzelheiten nicht erkennbar.
- Fotografien und deren Reproduktionen sind zentral für die Darstellungen im Katalog und zwar in zweifacher Weise: sie repräsentieren Aspekte der Werke in den Vitrinen und sie repräsentieren die Konstellation der Vitrinen im Katalog, quasi als Repräsentation der Repräsentationen.
- In der schon erwähnten fotografischen Angleichung aller in den Vitrinen gezeigten Artefakte wird im Katalog die Ununterscheidbarkeit von 'Archivstück und Werk' – wie es Thaler genannt hat – betont. Das stellt in besonderer Weise die Kontrolle der Künstlerin über die Deutung von Werken und deren Kontexten in ihrer Arbeitsgeschichte her (s. Thaler 2012. S.30) – ein Aspekt, den Schneemann auch für die (Mit)Arbeit an Werkverzeichnissen aufgeführt hatte. VALIE EXPORT hat mehrfach im abgedruckten Gespräch auf den Werkcharakter der Archivstücke verwiesen (EXPORT und Dziewior 2012a: 57, 65, 69).

In diesem Teil des Katalogbuchs – das kann man resümieren – geht es vorrangig um eine Art synoptischen, visuellen Gesamteindruck dessen, was in den Vitrinen angeordnet war, und weniger darum, dass sich die Leser_in forschend mit Details dieser 'archivischen Konstellationen' auseinandersetzen und so auch andere Zusammenhänge oder Differenzen als die kuratorisch vorgegebenen entdecken könnte. Die visuelle Inszenierungsweise des Materials leitet die Gestaltung des Katalogbuches und weniger ein offener Zugang zu den ausgestellten Artefakten.

Das an diese Darstellung der Vitrinen anschließende *Werkverzeichnis, zusammengestellt von Sylvia Winkelmayr* gibt auf insgesamt 104 Seiten jeweils einen Überblick über die ausgestellten Artefakte pro Vitrine gegeben, indem ein Objekt zur Einführung jeweils größer und lesbar abgebildet wird, alle anderen Objekte mit kleine Nachweisfotos versehen sind und den Angaben "Titel, Jahresangabe, Kategorie und Jahresangabe des spezifischen Werks, Technik, Maßangabe und Werkverzeichnisnummer" (EXPORT und Dziewior 2012: 213). Hier kann der Leser/ die Leserin des Buches durch Vor- und Zurückblättern in den beiden Teilen *57 Vitrinen* und *Werkverzeichnis* genauere Beschreibungen der einzelnen Artefakte erhalten. Auch hier sind alle Teile der 'archivischen Konstellationen' gleichbehandelt, so dass deren Status zwischen Archivalie und Werk als ambivalent oder in der Schwebelage behandelt wird.

Insofern zeigt uns das Katalogbuch neben der visuellen Anordnung und Inszenierung der Artefakte aus dem Archiv der Künstlerin und der Möglichkeit, sie teilweise genauer zu studieren, vor allem diese konzeptuelle Vorstellung, die sowohl als kuratorische Setzung in die Ausstellung einging wie in der Gestaltung des Buches sich wiederfindet: dass die Kontrolle, die die Künstlerin durch die Sichtbarmachung von Teilen ihres Archives über die Deutung und Kontextualisierung ihres Werkes herstellt, eben die Differenz zwischen Artefakten als Archivstücken und Artefakten als Werken

gründlich durcheinander wirbelt. Und dazu auch die Frage neu aufrollt, was ist im Falle von Performance und Installationskunst – die temporär aufgeführt und ausgestellt wurden – das Werk? Fotos und Texte, Skripte und Diagramme, Zeichnungen und Kontaktbögen – sie alle sind und können Teil des Werks sein oder in 'der archivischen Konstellation' zu einem neuen Werk werden. Dieses konzeptuelle Verständnis findet sich im Buch demonstriert.

In the Shadow a Shadow: the Work of Joan Jonas - Ordnung intermedialer Netzwerke, im Buch

Auch der Werkkatalog, der die Arbeiten Joan Jonas von 1968 bis 2015 umfasst, ist aus Anlass einer Ausstellung, die an zwei Orten gezeigt wurde, entstanden (6). Der schwergewichtige Band – "a massive and copiously researched volume" (Kirsh 2016), wie es in einer Rezension heißt – ist eine in mehrfacher Hinsicht aufschlussreiche Materialsammlung zur Arbeit einer Künstlerin, die seit nunmehr 50 Jahren in gleichem Maße in den Bereichen Performance und Video/Filmkunst sowie allen Varianten dazwischen tätig ist (7). 'Migration' und 'transformation' oder 'transmission' (Jonas 2003/1998) sind wesentliche Aspekte dieser Arbeiten, wie es die Herausgeberin des Bandes, Joan Simon, in einem diskursiven Text erläutert, der diese beiden Begriffe im Titel führt.

The fluidity of Jonas's movement among media – and of her reuse of images, texts, sounds, videos, and props over time – is an integral part of her practice. More than simply extracting objects, images, drawings, and texts from an inventory of these elements, she abstracts and edits them depending on context and changing concerns. Certain videos have functioned both as independent works and as component of performances." (Simon 2015: 98)

Das Hin- und Hergleiten zwischen den Medien, das Zirkulieren des Materials, von konzeptuellen Ideen, Erzählfragmenten, Bildern, Objekten, Szenen und Situationen, als zentrale künstlerische Strategie bildet den Kern des Narrativs, dem auch der Werkkatalog/ das Buch folgt.

Nicht einzelne Werke in einer solitären Position können Aufschluss über dieses Verfahren geben. Es sind wechselnde Konstellationen von Objekten und Prozessen in unterschiedlichen Medien miteinander, die so etwas wie ein intermediales Netz-Werk konstituieren. In diesem Verständnis kann es auch keine Reenactments geben. Retrospektiven im traditionellen Verständnis lehnt Jonas ab (8), dagegen interessiert es sie, wie Simon zitiert: "to re-enter, to go back and re-look at those things again and then they become something else" (Simon 2015: 17) So zirkuliert das Material in je neuer Befragung und Kontextualisierung nicht nur durch verschiedene Medien und Aggregatzustände (vom Ephemeren der Performance über das Temporäre von Installationen hin zum Festgehaltenen in einem Film/Video, einem Foto oder einer Zeichnung), sondern auch durch verschiedene Zeiten.

Die An/Ordnung des Buches folgt diesem Charakteristikum der künstlerischen Strategie von Joan Jonas und macht sie – schon im Inhaltsverzeichnis – sichtbar und nachvollziehbar, was ein erster großer Gewinn u.a. für diejenige ist, die sich zukünftig forschend mit Joan Jonas' Arbeiten beschäftigen möchte. Joan Simon hat dies als Ziel des Buches in ihrer Einleitung formuliert und das Vorgehen erläutert:

Chief among the goals of this book is to integrate the many forms in which Jonas's ideas are embodied. The entries that follow are placed in roughly chronological order, though related forms of a project are clustered regardless of whether they were made concurrently or years apart; her independent single-channel videos as well as films are addressed together with performances, installations, and video sculptures, rather than segregating them from her performances and installations, as often has been the case. In presenting variants of a particular project (installation, performance, video) as a constellation, and in reproducing photographs from different performances of the same work, the development of a particular project may be readily seen. (Simon 2015: 20)

Eröffnet wird der Band mit mehreren doppelseitig reproduzierten Fotos von Situationen aus der Performance *The Hand Reverts to its Own Movement/ Reading Dante* (2007 im Museo d'Art Contemporani de Barcelona), die dem Inhaltsverzeichnis voran gestellt sind. Sie geben – auch aufgrund der Größe der Seiten und der ganzseitigen, z.T. doppelseitigen farbigen Reproduktionen – einen visuellen Eindruck von Opulenz. Wie erwähnt, zeigt schon das *Inhaltsverzeichnis* in einer gewissen Ausführlichkeit – in dem die Titel/Varianten, Jahreszahlen und Formate (Performance, Video Performance, Video, Film, Installation) bereits dort annonciert werden – die Verbindung von Chronologie und clusterförmiger Ordnung, die Simon oben beschrieben hat, und verweist damit deutlich auf Zusammenhänge, Serien von Motiven und Materialien, z.T. über viele Jahrzehnte hinweg.

In einem *einleitenden Teil* der Herausgeberin werden anschließend das Vorgehen und die Zusammenhänge, in denen sich der Band bewegt, erläutert sowie mit "notes to the entries" auch spezifische mediale Aspekte, wie etwa der Umgang mit unterschiedlichen Videoformaten und deren Migration ergänzt.

Die *Darstellung, Präsentation einzelner Werke*, die das Zentrum des Bandes bildet, wird gelegentlich ergänzt und kommentiert durch – vereinfacht gesprochen – zwei Arten von Texten:

- durch Texte der Künstlerin selbst zu verschiedenen Aspekten ihrer Arbeitsweise, aber vor allem zu wiederkehrenden Motiven, Themen und Objekte, die z.B. betitelt sind: *My Work, Mirrors, Nature, Movement, Dog, Fragment/Text, Masks* etc.;
- durch wenige längere diskursive Texte von Joan Simon, Douglas Crimp, Johanna Burton und Barbara Clausen, die zentrale Aspekte der künstlerischen Verfahren, Motive und Referenzen entfalten.

Welche Materialien und Informationen zu den jeweiligen *Werken/ Werkclustern* abgedruckt, veröffentlicht sind, werde ich im Folgenden an zwei Beispielen erläutern und danach fragen, was sie dem zukünftigen Forscher bzw. der Leserin erschließen (oder auch nicht).

Die erste Beispielgruppe bilden all die Arbeiten, die ausgehend von der Performance *Mirror Piece I* von 1969 mit dem Begriff 'mirror' im Titel operieren und insgesamt sechs aufeinander folgende Einträge oder Darstellungen umfassen:

Mirror Piece I, 1969 [performance]

Mirror Costume, 1968/2010 [performance]

Mirror Piece I (Reconfigured), 1969/2010 [performance]

Mirror Check, 1970 [performance]

Mirror Check, c.1973–74 [film]

Mirror Piece II, 1970 [performance]

Mirror Pieced and Outdoor Pieces, 1968/1994 [installation]

Auch wenn Spiegel als Objekte in zahlreichen weiteren Arbeiten von Jonas Verwendung finden, sind dies die Arbeiten in denen sie zentrales Spielmaterial und Intermedium der Darstellung und Reflektion sind. Die zusätzlich zum Titel der Arbeiten eingefügten Informationen machen deutlich, dass deren Anfänge in den späten 1960er und 1970er Jahren liegen, und verweisen darauf, dass in diesem Fall Performance der vorrangige Status der Arbeiten ist. Sie werden an einem vorläufigen Endpunkt des Zirkulierens von Materialien in eine Installation überführt, die sich auch ohne Anwesenheit der Künstlerin in eine Ausstellung integrieren lässt (9).

Zu allen Darstellungen gibt es am linken oder rechten Außenrand der Seite eine Spalte, in der in blauer (statt schwarzer) Schrift Nachweise zu den verschiedenen Aufführungen, den Beteiligten, Orten und Daten eingetragen sind. Dort wird am Beispiel der die Performance *Mirror Check*, die Teil der Ausstellungsreihe *11 (12, 13, 14...) Rooms* war, deutlich, dass Wiederholungen durch unterschiedliche Performerinnen möglich sind. So werden die unten erwähnten Skripte auch zu Handlungsanweisungen für zukünftige Aneignungen.

Die drei Performances der 1970er Jahre aus diesem Cluster: *Mirror Piece I*, *Mirror Check*, *Mirror Piece II* sind jeweils in kurzen Texten (scripts) beschrieben, die den Ablauf der Handlung festhalten. Sie sind im gleichen Wortlaut bereits im Katalog *Joan Jonas: Scripts and Descriptions 1968–1982* (Crimp 1983) enthalten. Ergänzt werden sie durch Informationen über das weitere Zirkulieren von Material aus den Performances. Jeweils vier Fotos – schwarz-weiß und farbig – z.T. in ganzseitigen Reproduktionen geben einen, allerdings sehr ausschnitthaften, visuellen Eindruck unterschiedlicher performativer Realisationen.

Zu *Mirror Costume and Mirror Piece I (Reconfigured)* findet man eine kleine Serie von sechs farbigen Aufführungsfotos, die einen Einblick in verschiedene Aktionsstadien der Performance geben, allerdings aus zwei verschiedenen Aufführungen stammen. Neben der erläuternden Beschreibung, die auch die Bedingungen der Wiederaufnahme des Materials umreißt, ist eine Textcollage aus Zitaten und Fragmenten von Jorge Luis Borges abgedruckt, die Jonas in der Performance vorträgt. Der letzte Eintrag zu diesem Cluster, unter dem Titel *Mirror Pieces and Outdoor Pieces*, fasst zwei Installationen zusammen, die u.a. mit Medien und Materialien der vorangegangenen Performances arbeiten. Interessant und informativ ist, dass in den Angaben zu den Installationen alle einzelnen Elemente und deren Herkunft genau bezeichnet sind, so dass man das Material, das Eingang gefunden hat, leicht zuordnen kann.

Die zweite Beispielgruppe umfasst zwei Varianten einer Outdoor-Performance und einen auf deren Basis entstandenen Film: *Delay Delay* (1972), *Delay Delay (Rome version)* (1973) und *Songdelay* (film, 1973). Die Performances sind charakterisiert durch über eine große Distanz zwischen Zuschauer_innen und Akteur_innen hin ausgeführten Bewegungen/ Aktionen, vor einem imposanten städtisch-industriellen Hintergrund im Hafengebiet des Hudson. Die Zuschauer_innen waren auf dem Dach eines fünfstöckigen Hauses platziert (10). Einen visuellen Eindruck von Distanz und räumlicher Weite geben zwei große Reproduktionen von Performance-Fotos, die eine, doppelseitige, ist der Darstellung der Beispielgruppe vorangestellt. Der Text beschreibt sehr genau die Abfolge der Bewegungen der 13 Performer, die jeweils nummerierten Planquadraten zugeordnet sind (11).

Die Erläuterungen und Aufzeichnungen zum Film stellen gleich zu Beginn klar, dass es sich nicht um eine Dokumentation der Performance handelt, sondern um eine eigenständige Arbeit (Simon, Burton und Jonas 2015: 134), die u.a. "includes close-up views never afforded to the performance audience" (ebenda: 134) (12). Reproduktionen von 15 kleinformatigen Fotos zeigen solche Nah- und Großaufnahmen.

Während für die bisher genannten Performances ein kurzer fortlaufender Text zu Beschreibung der Aktionsfolge neben wenigen Fotos als ausreichend für die Darstellung und Fixierung der Arbeit angesehen werden, werden die Skripte mit den ersten 'video performances' komplexer und nehmen eine andere Form an. Zum ersten Mal wird für die Video Performance *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) eine Tabelle als schriftliche Aufzeichnung erstellt, die in zwei Spalten "Performance" und "Video and Film Images" parallelisiert und synchronisiert. Sie zeigt nicht nur das präzise In- und Miteinander beider Ebenen, sondern verweist darauf, wie es Joan Simon im Kommentar darlegt, dass "a videographer took part and, following Jonas's prior instructions, shadowed the artist and focused on details of her actions that were seen on a monitor or in a projection." (Simon, Burton und Jonas 2015: 147). Auch hier fungiert das Skript also sowohl als Protokoll im Nachhinein wie als Handlungsanweisung. Joan Jonas hat diese Form der Aufzeichnung oder Protokollierung ihrer Arbeiten – wie eine kleine Notiz sagt (Simon, Burton und Jonas 2015: 125) – seit 1971, nachdem sie sie für ein gemeinsam mit Richard Serra entwickeltes Filmskript benutzt hat, über die Jahre hinweg weiterentwickelt. Sie sind jeweils in vollem Umfang (13) im Werkkatalog abgedruckt. So umfasst das Skript von *The Shape, the Scent, the Feeling of Things* (video performance, 2005 und 2006) die Spalten "Text", "Action", "Video" und "Sound and Lights", ist in 16 Szenen unterteilt und auf insgesamt 18 Seiten des Katalogbuches abgedruckt. Es ähnelt einem Filmprotokoll oder auch einem Regiebuch im Theater.

Joan Simon hat in ihrer Einleitung zum Buch zur diesbezüglichen Arbeitsweise Jonas' festgehalten:

Gestures, sounds, and video sequences are precisely set by the time a performance is final yet open to subtle changes during the event itself. As she develops a piece she continually makes the outlines, lists, and diagrams and often writes a script at the end 'when everything has been tied down'. (Simon 2015: 15)

Diese Aufzeichnungen/ Skripte sind sehr aufschlussreiches Material für Leser und Forscherinnen und bieten einen spezifischen Zugang zu Jonas's Performances. Sie halten den Ablauf und die Medien der Performance detailliert fest, transformieren aber alles in Schrift, geschriebenen Text.

Sie demonstrieren so indirekt, dass die Visualisierung der jeweiligen Aufführungen als deren Ephemeres/ Flüchtiges zu verstehen ist. Oder – anders gesehen – sie überlassen die Visualisierung der Phantasie der Leserin, unterstützt und gelenkt durch die wenigen Fotos, die zwar etwas von einzelnen situativen Konstellationen als Bild zeigen, aber kaum etwas von der Bewegung erkennen lassen. Der Umgang mit Reproduktionen von Fotografien im Werkkatalog jedenfalls – zumeist eine geringe Anzahl von den jeweiligen Performances, oft in einer beeindruckenden Größe – lässt neben den ephemeren Charakter des Visuellen der Performance den emblematischen der einzelnen Bilder von ihr hervortreten.

Da die Aufzeichnungen/ Skripte ebenso gut als Handlungsanweisungen für künftige Aufführungen fungieren können und es gelegentlich auch taten, wie die Informationen zu *Mirror Check* z.B. gezeigt haben, wirft deren Veröffentlichung im Katalogbuch für mich auch die Frage auf, welchen Status die Künstlerin diesen Aufzeichnungen in Relation zu den Werken zuordnet.

Die dritte Dimension des Buches und eine 'Informationsskulptur' zur *Wiener Gruppe*, 1997

Beide hier untersuchten Bände sind Bücher von Gewicht und beachtlicher Größe, die deren Objekthaftigkeit betonen, und die Transportabilität als besondere Eigenschaft des Mediums etwas strapazieren. Sowohl in der Handhabung wie in der beeindruckenden Fülle von publizierten Materialien macht sich die dritte Dimension des Buches, deren Beachtung Spoerhase in einem Essay einfordert, bemerkbar.

Gemeint ist mit diesem Ausdruck (*'doorstop'*, BB) ein erzählerischer Monumentalismus, der sich materiell in dem massiven Buchumfang ausprägt. Gemeint ist damit aber auch, dass die beeindruckende Dimensionierung dieser dicken Bücher einen entschiedenen Anspruch auf kulturelle Bedeutsamkeit impliziert – womit auch das Buchvolumen sowohl für die ästhetische Bewertung als auch für die verlegerische Vermarktung relevant wird. (Spoerhase 2016: 55)

Dass diese Aspekte genauso auf Ausstellungskataloge zutreffen, darauf hat u.a. Gabriele Mackert hingewiesen (Mackert 2004: 102) und in diesem Kontext ein Projekt von Peter Weibels vorgestellt, das mit verschiedenen Facetten des Verhältnisses von Buch/Objekt, öffentlicher Bedeutsamkeit und Archivprozessen als Kanonbildung gespielt hat. Es handelt sich um die Entscheidung, die Weibel als Kurator des österreichischen Pavillons für die Biennale Venedig 1997 getroffen hatte, die *Wiener Gruppe* in Form einer umfangreichen Monographie zu präsentieren:

In Fortführung seines Ansatzes Themen statt Einzelpositionen präsentierte Kurator Weibel nur einen Stapel Bücher, eine Monographie, die die Aktionen mittels Manuskripten, Texten sowie Photodokumenten der künstlerischen Grenzgänge (...) von Friedrich Achleitner, HC Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener dokumentierte. Den Besuchern bot sich einzig eine 'interaktive Informationsskulptur' zu freier Entnahme: 50.000 Stück, 784 Seiten dick. (Mackert 2004: 103)

Mit dem Untertitel des Bandes – "Ein Moment der Moderne. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen" – weist der Herausgeber und Kurator auf gleich zwei Ziele deutlich hin: dass es ihm um die intermediale künstlerische Tätigkeit der Gruppe geht, die sich eben nicht auf die öffentlich rezipierte literarische Seite allein einschränken lässt, und darum "das projekt der moderne kritisch voranzutreiben" (Weibel 1997: 15), seine Geschichte zu ergänzen, bis dato vernachlässigte Felder ("geschichtsklitterung") sichtbar zu machen. Es ist dies eine Strategie, die in besonderer Weise auf die internationale Öffentlichkeit zur Biennale, auf die zahlreich anwesenden Multiplikatoren setzt, und die mit den Erwartungen auf eine Kunst-Ausstellung spielt, in der nun aber Bücherstapel zur 'Skulptur' werden, die sich als interaktiv geriert, weil die Bücher kostenlos mitgenommen werden können. Und so mündet schließlich die Kunstaktion am/mit dem Buch, die zugleich eine Operation am Kanon der Kunstgeschichtsschreibung ist, in die Erfahrung mit der dritten Dimension des Buches: "Schwer lastete das ergatterte Freixemplar in den Koffern der internationalen Besucher." (Mackert 2004: 103).

Fußnoten

(1) Auf den Begriff und den Text im Katalog, in dem Jürgen Thaler ihn entwickelt hat (Thaler 2012) werde ich im Folgenden zurückkommen.

(2) Neben den im Text erwähnten Bänden von Moeglin-Delcroix (1997), von Schade und Thurmann-Jajes (2009), der Untersuchung von Coers (2014) sind es auch die Bände von Glasmeier (1994), Drucker (1995), Bosse/Glasmeier/ Prus (2004) und Mihatsch (2015) – als eine Auswahl –, die sich mit dem Themenfeld befassen.

(3) Siehe zu diesem Themenfeld als Beispiele: Bismarck u.a. 2002, Foster 2004, Adkins und Akademie der Künste Berlin 2005.

(4) Siehe dazu Büscher 2009 und Büscher 2013, sowie mit einem Schwerpunkt auf den Medien des Zugangs und auf Ausstellungskataloge: Büscher 2015.

(5) Dass die szenografische Inszenierung einer Ausstellung in Referenz zu Archiv-Ideen auch offene Formen des Zugangs für die Besucher_innen entwerfen kann, hat die Szenografie der Ausstellung *Allan Kaprow – Art as Life* von cheweitz & rosapple (Berlin), die 2006/07 zunächst im Haus der Kunst in München gezeigt worden ist. Siehe Büscher 2013.

(6) Das Impressum sagt dazu: "... was published on the occasion of the exhibition *Joan Jonas: Light Time Tales*, curated by Andrea Lissoni and presented at HangarBicocca, Milan, October 2, 2014–February 1, 2015, and, in a smaller iteration, curated by Lissoni and Diana Baldon, at Malmö Konsthall, Sweden, September 26, 2015– January 10, 2016." (Simon, Burton and Jonas 2015: 556)

(7) Zu Beginn der *Chronology of Works* heisst es:

"The following chronological listing of works by Joan Jonas includes performances, video performances, performances with film and video, and variations of performances in development (referred to by the artist as demonstrations, rehearsals, improvisations, readings, sketches, workshop performances or works in progress), as well as independent films and videos, edited videos, film or video documentation of works, video installations, multi-media installations (incorporating objects and drawings as well as video) and video sculptures." (Simon, Burton and Jonas 2015: 521)

Es klingt wie eine Parodie auf Genrezuordnungen, die ja gerne im kunstwissenschaftlichen Kontext als Ordnungsmuster funktionieren und macht gleichzeitig die Vielfalt der Beziehungen deutlich, die die Medien in Jonas' Arbeiten eingehen können.

(8) Pamela M. Lee schreibt zu Beginn ihres Textes in der Sommerausgabe 2015 von *Artforum*: "If the word retrospective suggests a certain nostalgia, then it's fitting that Joan Jonas, in her celebrated showing at this summer's 65th Venice Biennale, has rejected the retrospective principle entirely." (Lee 2015: unpag) Und erläutert an späterer Stelle stattdessen den Begriff der 'revision': "Revision takes on the significance of both looking backwards (re-vision) and forward (as in revising something towards new ends), as well as the artist's sustained engagement with repurposing and rewriting narrative – her own and others'." (Lee 2015: unpag.)

(9) Robin Kathleen Williams schreibt in ihrer Untersuchung zu den Installationen von Joan Jonas:

"Jonas first created installation versions of her performances for her mid-career survey at the Stedelijk Museum in 1994. (...) The exhibition occasioned a turning point in Jonas's career, as her focus then shifted from performance and single-channel video to also encompass installation as an integral aspect of her ongoing artistic practice. Yet, when the museum first approached her about organizing the exhibition in the early 1990s, the question of how, exactly, to show her performance works remained open-ended. Jonas ultimately developed the idea of creating installations in relation to selected performances through conversations with the exhibition's curator, Dorine Mignot. One factor influencing this approach was Jonas's age. In her late fifties at the time, Jonas felt unable or unwilling to perform some of the physical actions crucial to her earlier performances. (...) Still another, related, factor was Jonas's desire to discover new forms

and contexts for her artwork that would not necessarily require her physical presence as a performer. " (Williams 2015: unpag.)

(10) Die Idee zur räumlichen Grundanordnung erinnert an Trisha Brown's *Roof Piece* 1971, siehe u.a. Büscher 2009.

(11) Auch dieser Text ist identisch mit dem bereits 1983 veröffentlichten Skript (Crimp 1983: 34–38).

(12) Diesen Aspekt habe ich auch für die verschiedenen Aufzeichnungen von Trisha Brown's *Roof Piece* durch Babette Mangolte und deren Anordnung in einer installativen Präsentation herausgestellt, siehe Büscher 2009.

(13) Ob alle Protokolle/ Skripte im Buch veröffentlicht sind, kann ich nicht überprüfen. Diejenigen, die abgedruckt sind, sind jedoch vollständig.

Literatur

Adkins, Helen und Akademie der Künste Berlin (Hg.). *Künstler. Katalog*. Köln 2005.

Almhofer, Edith. *Performance Art. Die Kunst zu leben*. Wien, Köln, Graz 1986.

Bismarck von, Beatrice (Hg.). *Interarchive. Archival Practice and Sites in the Contemporary Art Field*. Köln 2002.

Bosse, Dagmar, Michael Glasmeier und Agnes Prus (Hg.). *Der Ausstellungskatalog. Beiträge zur Geschichte und Theorie*. Köln 2004.

Büscher, Barbara. "Lost & Found. Performance und die Medien ihres Archivs". In: *MAP media – archive – performance # 1 Fluid Access* (2009); <http://www.perfomap.de/map1/ii.-archiv-praxis/lost-and-found1>, 4.8.2018.

Büscher, Barbara. "Bewegung als Zugang: Performance – Geschichte(n) – Ausstellen". In: *MAP # 4 Archiv / Prozesse I* (2013); <http://www.perfomap.de/map4/ausstellen-und-auffuehren/bewegung-als-zugang-performance-2013-geschichte-n-2013-ausstellen>, 4.8.18

Büscher, Barbara. "Traces and Documents as Medial Transformations, or How to Get Access to Performance Art History?" in: *The Place of Performance. Stedelijk Studies No. 3* (2015); <https://www.stedelijkstudies.com/journal/traces-and-documents/> 4.8.18

Coers, Albert. *Kunst Katalog – Katalogkunst: der Ausstellungskatalog als künstlerisches Medium am Beispiel von Thomas Demand, Tobias Rehberger und Olafur Eliasson*. Berlin/München/ Boston 2014.

Coers, Albert. "Ausstellungskatalog und Künstlerbuch – obsolekte Kategorien?" In: Elisabeth Fritz u.a. (Hg.). *Kategorien zwischen Denkform, Analysewerkzeug und historischem Diskurs*. Heidelberg 2012: 309–323.

Crimp, Douglas (Hg.). *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968–1982*. Berkeley 1983

Dziewior, Yilmaz. "VALIE EXPORT – Archiv". In: EXPORT und Dziewior 2012: 19–20.

Drucker, Johanna. *The Century of Artists' Books*. New York 1995.

EXPORT, VALIE und Yilmaz Dziewior (Hg.). *Valie Export. Archiv: [ersch. Anläss. Der Ausst. Valie Export Archiv, 29. Oktober 2011 Bis 22. Januar 2012, Kunsthaus Bregenz]*. Bregenz 2012.

EXPORT, VALIE und Yilmaz Dziewior. "Scheinbar geordnete Verhältnisse" (2012 a). In: EXPORT und Dziewior 2012: 55–76.

Foster, Hal. "An Archival Impulse". In: *October* 110, 2004: 3–22.

- Glasmeier, Michael. "Transformationen des Ausstellungskatalogs". In: Bosse, Glasmeier und Prus 2004: 192–204.
- Glasmeier, Michael. *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*. Stuttgart 1994.
- Goldberg, Roselee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London 1979
- Jappe, Elisabeth. *Performance – Ritual – Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, New York 1993
- Jonas, Joan. "Transmission". In: Judy Malloy (Hg.) *Women, art, and technology*. Cambridge, Mass./ London 2003: 114–133.
- Kirsh, Andrea. "Ephemeral Bodies – Reassessing the Art of Carolee Schneemann and Joan Jonas". In: *Artblog* July 22, 2016; <https://www.theartblog.org/2016/07/ephemeral-bodies-reassessing-the-art-of-carolee-schneemann-and-joan-jonas/> 4.8.2018
- Lee, Pamela M. "Double Takes: The Art of Joan Jonas". In: *Artforum International*, Vol. 53, No. 10, 2015: unpag.
- Mackert, Gabriele. "Katalog statt Ausstellung". In: Bosse, Glasmeier und Prus 2004: 100–115.
- Mihatsch, Karin. *Der Ausstellungskatalog 2.0. Vom Printmedium zur Online-Repräsentation von Kunstwerken*. Bielefeld 2015.
- Moeglin-Delcroix, Anne: "Dokumentation als Kunst in Künstlerbüchern und anderen Künstlerpublikationen". In: Schade und Thurmann–Jajes 2009: 19–33.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris 1997.
- Nikkels, Walter. "Es erscheint ein Katalog". In: ders. *Der Raum des Buches*. Köln 1998: 38–69.
- Schade, Sigrid und Anne Thurmann–Jajes (Hg.). *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung*, Köln 2009.
- Schimmel, Paul und Peter Noever (Hg.). *Out of Actions. Zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*. Ostfildern 1998.
- Schneemann, Peter J. "Eigennutz. Das Interesse von Künstlern am Werkkatalog". In: Julia Gelshorn (Hg.): *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst*. Bern 2004: 205–222.
- Simon, Joan, Johanna Burton und Joan Jonas (Hg.). *The Work of Joan Jonas: In the Shadow a Shadow*. Ostfildern u.a. 2015.
- Spoerhase, Carlos. "Leitdifferenzen: Linie/Seite (um 1900); Seite/ Blatt (um 2000), in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.). *Textkünste. Buch revolution um 1500*. Darmstadt 2016: 190–193.
- Spoerhase, Carlos: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne*. Göttingen 2016.
- Thaler, Jürgen. "Archivische Konstellationen: Valie Export". In: EXPORT und Dziewior 2012: 23–32.
- Weibel, Peter (Hg.). *Die Wiener Gruppe: ein Moment der Moderne 1954–1960. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen*. Wien, New York 1997.
- Williams, Robin Kathleen. "A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations". In: *The Place of Performance. Stedelijk Studies 3*, 2015;
<https://www.stedelijkstudies.com/journal/a-mode-of-translation-joan-jonass-performance-installations/>
 4.8.2018.