

KünstlerInnen

Biographische Legenden I

Beuys ist nun in der Popularität seiner Person kein Einzelfall, vielmehr ist diese Popularität charakteristisch für KünstlerInnen,⁶⁸ die „als Subjekt“ ihres Werks „unverzichtbar“ scheinen, wie Verena Krieger auf der letzten Seite ihrer Publikation *Was ist ein Künstler?* resümiert.⁶⁹ Auch Barthes führt in *Der Tod des Autors* ein entsprechendes Beispiel aus der Kunst an, um seine Argumentation zu untermauern. Er verweist darauf, dass Kritiker noch immer „im Werk von van Gogh nichts als dessen Verrücktheit“ sehen.⁷⁰ In der Rezeption wird vor allem dessen Farb- und Formgebung auf seinen geistigen Zustand zurückgeführt, sodass seine Bilder und der Duktus der van Gogh'schen Pinselstriche seinen ‚Wahnsinn‘ abzubilden scheinen. Erst kürzlich ist eine Dissertation erschienen, die eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation vornimmt und das ‚Autobiographische‘ erkundet, um „van Gogh und seine Bilder [...] besser zu verstehen“, wie es darin heißt.⁷¹ Das Interesse am Künstler/an der Künstlerin ist ein historisches Faktum, ganz wie es die literaturwissenschaftliche Forschung in Bezug auf den Autor/die Autorin beschrieben hat.⁷² In diesem Kontext ist das Phänomen Beuys zu verorten. Auch Isabelle Graw konstatiert eine „Privilegierung des Lebensberichts“ in der Kunstwissenschaft bzw. -geschichte.⁷³ Wie eingangs benannt, ist die Hinwendung zum künstlerischen Subjekt derart tiefgreifend und umfassend, dass die Disziplin überspitzt gar als KünstlerInnengeschichte wahrgenommen werden kann.⁷⁴ Eine (auto)biographische Interpretation spielt darin eine große Rolle. Im Rahmen der

⁶⁸ Vgl. Blum, Gerd: History of Art. In: Handbook Autobiography/Autofiction. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. In Vorbereitung.

⁶⁹ Vgl. Krieger: *Was ist ein Künstler?*

⁷⁰ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis u. a. Nachdr. Stuttgart 2012. S. 185–193, hier S. 186.

⁷¹ Vgl. Wengler, Bernd: *Vincent van Gogh in Arles. Eine psychoanalytische Künstler- und Werkinterpretation*. Kassel 2013. S. 7.

⁷² Vgl. Barthes: *Der Tod des Autors*. S. 186 und Foucault: *Was ist ein Autor?* S. 202f.

⁷³ Vgl. Graw, Isabelle: *Reden bis zum Umfallen. Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs*. In: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*. Hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist. Hamburg 2013. S. 284–301, hier S. 296.

⁷⁴ Vgl. Prange: *Die Geburt der Kunstgeschichte*. S. 162–166 sowie Berger: *Kunstgeschichte als KünstlerInnengeschichte?*

Ausstellung *Kult des Künstlers* in der Berliner Nationalgalerie wurde das Interesse an Person und Biographie (bzw. an biographischen Anekdoten) bis ins 6. Jahrhundert vor Christus zurückverfolgt,⁷⁵ allerdings kannten Antike und auch Mittelalter einen Kult um den Künstler nicht, wie er hingegen der Renaissance und nachfolgenden Zeit attestiert wird.⁷⁶ Vor allem Vasaris bereits genannte kunsttheoretische Schriften und Lebensbeschreibungen aus dem 16. Jahrhundert, die eine Parallelisierung von Lebens- und Werkzyklus, von Lebenslauf und künstlerischer Entwicklung darstellen und in deren Fokus das ‚authentische‘ Ich des Künstlers/der Künstlerin steht, zeugen von einer kunstgeschichtlichen Rezeptionshaltung, die das Leben des Künstlers/der Künstlerin als Antrieb und Legitimation seiner/ihrer KünstlerInnenschaft versteht – und nähren diese zugleich.⁷⁷ Die hermeneutische Vorstellung von einer solchen ‚Einheit‘ hängt auch mit der Vorstellung von der Kunstgeschichte selbst als Einheit zusammen, wie sie der Begründer der KünstlerInnenbiographik⁷⁸ konstruiert. Wie Karin Hellwig nachzeichnet, bestand lange Zeit kein Bewusstsein für eine Differenzierung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung.⁷⁹ Sie konstatiert, dass die Kunstgeschichte die Biographie als wissenschaftliche Darstellungsform erst Anfang des 20. Jahrhunderts angezweifelt hat, und markiert somit eine systematische Einordnung der Biographie in die Geschichtsschreibung.⁸⁰

Für die Wirkmacht der Legende um Beuys und die Vorstellung einer Einheit soll hier vor allem eine Studie relevant sein, die Kris und Kurz in den 1930er-Jahren vorlegten. Sie wandten sich der KünstlerInnenlegende, dem Künstler/der Künstlerin als einem legendären Wesen zu, allerdings sind ihre Forschungsergebnisse kaum beachtet worden.⁸¹ Das ist umso erstaunlicher, als sie gerade auf die Differenzierung zwischen Biographie und Geschichtsschreibung hinweisen. Kris und Kurz verdeutlichen, dass sich die biographischen Motive bei Vasari um zwei zentrale Gedanken drehen: Zum einen sind Vasaris Viten der Versuch, die Entstehung von

⁷⁵ Vgl. Chronologie. In: Unsterblich. Der Kult des Künstlers. Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin. Hrsg. von Peter-Klaus Schuster. München 2008. S. 207–223 sowie Wyss, Beat: Kunstgeschichte, Genese der Disziplin. In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Hrsg. von Ulrich Pfisterer. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2011. S. 245–250, hier S. 246 und Blum: History of Art.

⁷⁶ Vgl. Chronologie sowie Zimmermann: Künstler/Künstlerin. S. 235f. und Wetzel: Autor/Künstler. S. 502–509.

⁷⁷ Vgl. Kultermann, Udo: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Überarb. und erw. Neuaufl. München 1996. S. 24–33.

⁷⁸ Zu Künstlerautobiographien hingegen vgl. Pütz, Saskia: Künstlerautobiographie. Die Konstruktion von Künstlerschaft am Beispiel Ludwig Richters. Berlin 2011.

⁷⁹ Vgl. hingegen etwa White, Hayden: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Nachdr. Stuttgart 1991.

⁸⁰ Vgl. Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. Besonders S. 60–92 sowie 186–189.

⁸¹ Als maßgebliche Rezeption ist Soussloff zu nennen, die diesen Umstand ebenfalls kritisiert. Vgl. Soussloff, Catherine: The absolute artist. The historiography of a concept. Minneapolis 1997. S. 99.

Kunstwerken durch lebensnahe Vergleiche zu erfassen. Somit erfüllen sie zunächst eine narrative Funktion, die auch für Beuys' Legende angenommen werden kann. Zum anderen zielen die Viten darauf ab, zwischen Kunstwerk und KünstlerIn eine unmittelbare Verbindung herzustellen; vom Werk wird auf den/die KünstlerIn geschlossen.⁸² Die Viten tradieren die Annahme, dass eine KünstlerInnenschaft nicht nur in medialen oder ausführenden Funktionen (und Fähigkeiten), sondern auch in der ‚Erfüllung‘ eines bestimmten Lebenswegs besteht, der verschiedene Initiationsmomente umfasst. Die KünstlerInnenschaft wird somit nicht als Beruf wahrgenommen, sondern zu einer Berufung stilisiert.⁸³

Der Bezug auf die Biographie dient in Vasaris Erzählungen dazu, die ‚Besonderheit‘ und Bedeutung einzelner KünstlerInnen als Individuen herauszustellen, allerdings unterliegen diese Lebensgeschichten einer kulturellen Formung und weisen ‚biographische Formeln‘ auf.⁸⁴ Die Biographien bilden keine Lebensgeschichten ab, sondern greifen Erwartungen auf und erfüllen diese im Schreiben. Die Stilisierung und Kanonisierung von Beuys' Biographie als Individualbiographie kann daran angeschlossen werden. Als Stereotype in Biographien nennen Kris und Kurz u. a. das Motiv des Künstlers, dessen Talent zufällig in der Kindheit entdeckt wird, die er zudem ohne künstlerische Lehre und Leitung verlernt, oder des Künstlers, der zum Schafhirten stilisiert wird.⁸⁵ Dieses Motiv findet sich tatsächlich auch bei Beuys. Nicht nur, dass er in Aktionen mit Hirtenstab auftrat, auch in seinen Biographien wird er als Hirte dargestellt.⁸⁶ Obwohl seine Biographie als Individualbiographie vielfach stark gemacht worden ist, um Alleinstellungsmerkmale und die künstlerische Entwicklung herauszustellen, fügt sie sich inhaltlich und motivisch in die Tradition der KünstlerInnenbiographik. Während Kris und Kurz allerdings die Viten von Vasari als Untersuchungsgegenstand dienen und nicht die künstlerische Inszenierung selbst oder die von KünstlerInnen postulierten und popularisierten Lebensläufe,⁸⁷ wird im Analyseteil dieser Arbeit die Legendenbildung auch auf Seiten der ‚Produktion‘ untersucht. Tatsächlich weisen auch Kris und Kurz auf der letzten Seite ihrer Studie auf etwas hin, das sie als ‚gelebte Vita‘⁸⁸ bezeichnen und

⁸² Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 147. In dem Beispiel von Kris und Kurz geht es um eine Überlieferung, die – ähnlich wie Freuds literaturpsychologische Methodik – „die Schöpfung des Kunstwerks nach dem Vorbild des Sexuallebens [des Künstlers] zu begreifen sucht.“

⁸³ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? Kapitel *Akademiekünstler und Antiakademismus*.

⁸⁴ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 55.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 29f., 40f. und 53f.

⁸⁶ Vgl. Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Köln 1973. S. 12 sowie Stachelhaus: Joseph Beuys. S. 14.

⁸⁷ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 22.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 164.

deuten so zumindest an, dass die tatsächlich *gelebten* Biographien ebenso eine Erfüllung bestimmter Aufgaben und Ansprüche darstellen.⁸⁹

Das Biographische, das ‚Bild‘ des Künstlers/der Künstlerin, das wird in ihren Ausführungen deutlich, entspricht nicht immer einer lebensweltlichen Realität, sondern dient vor allem der Darstellung einer Persönlichkeit. Das trifft nicht nur auf die ‚Großform‘ der KünstlerInnenbiographik zu, sondern ebenso auf einzelne Anekdoten, aus denen Vasaris Viten zusammengesetzt sind. Auch für diese kann eine Stereotypie bezeugt werden.⁹⁰ Sie illustrieren zwar die Individualität einzelner KünstlerInnen, entsprechen einer solchen Individualität im Grunde aber nicht. Kris und Kurz schließen diesbezüglich:

Der Bericht von der frühen Regung des künstlerischen Talentes wird von der Biographik *wahllos* als Füllsel verwendet. So hat man ihn – um ein besonders deutliches Beispiel anzuführen – noch im 16. Jahrhundert hervorgeholt, um eine kurze Einleitung zu der, übrigens in allen Teilen fiktiven, ‚Vita‘ des Cimabue [...] zu gewinnen, ohne daß sich [...] irgendwelche Nachrichten über Schicksal und Leben dieses Meisters hätten anführen lassen.⁹¹

Auch Karl Scheffler betont in seiner Sammlung von Künstleranekdoten Mitte des 20. Jahrhunderts, eine „falsche Zuschreibung schade[...] nichts, wenn die Anekdote sonst nur treffend ist und wenn die Zuschreibung glaubwürdig vorgenommen“ werde.⁹² Einzelne Anekdoten dienen allerdings weniger dazu, einen Zusammenhang zwischen Leben und Werk aufzuzeigen oder zu belegen. Erst die ‚Großform‘ der Biographie etabliert diesen Zusammenhang durch die Tradierung und somit Wiederholung der Anekdoten.

Die Biographik ist keine historische Geschichtsschreibung, sondern entspricht einer subjektiven Charakterisierung. Das Bild der KünstlerInnen, das sich aus einer ‚Lektüre‘ der Biographien ergibt, ist somit etwas Künstliches, eine Art Maskierung, die zugleich ent- und verhüllt.⁹³ Auch Kris und Kurz betonen, dass eine Rezeptionshaltung, die Leben und Werk als Einheit denkt, erst das Ergebnis eines

⁸⁹ Hier sei auf Ausprägungen performativer Kunst in der Renaissance verwiesen. Vgl. di Felice, Atanasio: Renaissance performance: Notes on prototypical artistic actions in the age of platonic princes. In: The art of performance: A critical anthology. Hrsg. von Gregory Battcock. New York 1984. S. 3–23.

⁹⁰ Vgl. die folgenden Anekdotensammlungen: Krems, Eva-Bettina: Der Fleck auf der Venus. 500 Künstleranekdoten von Apelles bis Picasso. 2. Aufl. München 2005; Lucie-Smith, Edward: The Faber book of art anecdotes. London 1992; Anecdotes of modern Art. From Rousseau to Warhol. Hrsg. von Donald Hall. New York/Oxford 1990; Scheffler, Karl: Das lachende Atelier. Künstleranekdoten des 19. Jahrhunderts. Nachdr. Wien 1953 und Roessler, Arthur: Der Malkasten. Künstler-Anekdoten. Leipzig/Wien 1924.

⁹¹ Kris: Die Legende vom Künstler. S. 55 [Hervorhebung J.S.].

⁹² Vgl. Scheffler: Das lachende Atelier. S. 9.

⁹³ Vgl. Kapitel *Referentialität* dieser Arbeit.

Naturalisierungsprozesses ist, der einen zentralen Punkt in den Viten Vasaris darstellt.⁹⁴

Die Studie zur Legende vom Künstler wird hier vor allem als bedeutsamer Forschungsbeitrag berücksichtigt, weil sie das Verständnis und die gesellschaftliche Wahrnehmung von Künstlern und des Biographischen reflektiert und freilegt. Dieses Biographische zeigt sich dabei nicht als etwas Wahrhaftes oder Authentisches, das einer lebensweltlichen Realität entspricht. Hingegen beschreiben Kris und Kurz eine Stilisierung, Fiktionalisierung, Ästhetisierung und Literarisierung von Biographien.⁹⁵

Nun haben sich VertreterInnen der kunstgeschichtlichen Disziplin zwar, ähnlich wie Foucault in der Literaturwissenschaft, für eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ ausgesprochen, die hingegen etwa als Stilgeschichte, Ikonographie, Ikonologie oder Soziologie fungieren sollte,⁹⁶ derartige Vorstellungen einer Kunstgeschichtsschreibung scheinen jedoch weniger wirkmächtig. Zeitgleich zu entsprechender Kritik entstand das Genre der Monographie,⁹⁷ in dem Werk und Leben explizit parallel gesetzt werden. Biographie und Werk werden darin als besondere Einheit gedacht; das eine scheint aus dem anderen zu entstehen und dieses zu erklären. Diese Vorstellung einer Einheit, die sich noch einmal anders gestaltet als in der Parallelsetzung von Lebens- und Werkentwicklung bei Vasari, schwingt auch im Untertitel der meisten Monographien nach 1800⁹⁸ mit – etwa: *Joseph Beuys. Leben und Werk*.⁹⁹ Foucault schreibt zu dieser Entwicklung:

[A]m Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts erscheint etwas Neues, etwas anderes im Vergleich zu dem, was man bei Vasari während der Renaissance finden konnte. Das ist die Vorstellung, [...] daß das Leben des Künstlers in seiner wirklichen Gestalt ein gewisses Zeugnis dafür ablegen soll, was die Kunst in Wahrheit ist. Nicht nur muß das Leben des Künstlers einzig-

⁹⁴ Vgl. Kris: Die Legende vom Künstler. S. 147.

⁹⁵ Zur Fiktionalität von Künstlerbiographien vgl. Barolsky, Paul: Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen. Nachdr. Berlin 1997. Besonders S. 107 und 139–144 sowie Barolsky, Paul: Michelangelo's nose. A myth and its make. University Park 1990.

⁹⁶ Vgl. Zimmermann, Anja: Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert. Bielefeld 2009. S. 133. Zur ‚Ablehnung‘ der Künstlerbiographie durch die sogenannte Wiener Schule und Heinrich Wölfflin vgl. Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie. S. 159–179. Als Typologisierungsversuche vgl. u. a. Conti, Alessandro: Der Weg des Künstlers. Vom Handwerker zum Virtuosen. Berlin 1998 und Ruppert, Wolfgang: Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1998.

⁹⁷ Vgl. Blum: History of Art.

⁹⁸ Vgl. Guercio: Art as existence. S. 34–46 sowie: The life & the work.

⁹⁹ Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas: Joseph Beuys. Leben und Werk. Erw. und gestraffte Aufl. Köln 1981.

artig genug sein, damit er sein Werk schaffen kann, sondern sein Leben soll gewissermaßen eine Offenbarung der Kunst selbst in seiner Wahrheit sein.¹⁰⁰

Während es Vasari um die ‚Persönlichkeit‘ des Künstlers geht, etablierte sich eine Rezeptionshaltung, die das Werk aus den Lebenszusammenhängen des Künstlers und aus seiner Biographie zu erklären sucht. Künstler und Werk werden insofern gleichgesetzt. Das spiegelt sich in der Annahme der Unmöglichkeit von ‚Beuys ohne Beuys‘ wider.

Auch wenn die kunstwissenschaftliche Rezeption, wie eingangs benannt, nicht als naiver Biographismus klassifiziert werden kann, das Denken und Reden über das KünstlerInnensein ist durch die Bindung des KünstlerInnenbegriffs an ‚moderne‘ Subjektivitätsvorstellungen und durch die dominante Rolle der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung bei der diskursiven Produktion eines künstlerischen Subjekts oft in entsprechend feste Bahnen gelenkt.¹⁰¹ Allgemeine Stilisierungen, Vorstellungen und Erwartungen sind geprägt von einem Rollenverständnis, das mit einem Geniediskurs zusammenhängt.¹⁰² Catherine Soussloff hat den entsprechenden, idealen Typus als ‚absoluten Künstler‘ beschrieben.¹⁰³ Auch dort, wo Kunstwerke selbst keinen Schluss auf die Biographie des Künstlers/der Künstlerin nahelegen, boomen autobiographische Interpretationen in der Kunst;¹⁰⁴ der/die KünstlerIn erhält nicht nur dort Bedeutung, wo die Kunst selbst explizit mit Begriffen und Formen von Subjektivität und Innerlichkeit hantiert.¹⁰⁵ Auch Kriegers obigem Urteil, der/die KünstlerIn sei unverzichtbar, geht ein geschichtlicher Überblick über verschiedene künstlerische Rollen voraus, der neben Schöpfer, Genie und Heilsbringer den Typus des Antikünstlers/der Antikünstlerin umfasst.¹⁰⁶ Letztere zielen im 20. Jahrhundert mit Bekundungen und Bekenntnissen auf die Dekonstruktion des KünstlerInnen- und Werkbegriffs und auf die Verabschiedung von Innovation und Originalität ab und verweigern so programmatisch das KünstlerInnensein. Allerdings knüpfen derartige Dekonstruktionsversuche zugleich an die beschriebenen Legitimierungsmechanismen an. Auch Beuys äußerte entgegen der eigenen Popularität und Gegenwart, seine Person sei vollkommen

¹⁰⁰ Foucault: Der Mut zur Wahrheit. S. 247.

¹⁰¹ Vgl. Kampmann: Künstler sein. S. 69 sowie zu dieser Thematik auch: Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Hrsg. von Sabine Fastert. Köln 2011; Die Inszenierung des Künstlers und: Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Theresa George und Carola Muyser. Kiel 2006.

¹⁰² Vgl. Dvorak, Johann und Edgard Zinsel: Die Geniereligion. Ein kritischer Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal, mit einer historischen Begründung. Frankfurt am Main 1990.

¹⁰³ Vgl. Soussloff: The absolute artist.

¹⁰⁴ Vgl. Blum: History of Art.

¹⁰⁵ Vgl. Knobloch, Heinz: Subjektivität und Kunstgeschichte. Köln 1996.

¹⁰⁶ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 149–171 und 174.

uninteressant.¹⁰⁷ Hier besteht allerdings die Annahme, dass er einen solchen Gegensatz selbst durch entsprechende Präsenzstrategien provoziert hat, die das Werk an die Person binden, und eine Spannung zwischen seiner offensiven Manifestation als Künstler und der Ablehnung dieser Position auszumachen ist. Tatsächlich trifft auch die sogenannten AntikünstlerInnen eine ‚autobiographische Interpretation‘. So fragt Gabriele Woithe in ihrer Dissertation *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte* nach der autobiographischen Dimension von Marcel Duchamps Werken. Dabei versteht Woithe das Autobiographische weniger als etwas, das in und mit der Kunst konstituiert wird, und untersucht entsprechend nicht, *wie* dieses Autobiographische konstituiert wird, sondern fasst es hingegen schlichtweg als das, was als Lebensgeschichte gilt. Ihre Ausgangspunkte sind nicht die ‚Werke‘ selbst, die Inszenierung, sondern autobiographische Erzählungen, die auf Werke projiziert werden.¹⁰⁸ Aber nicht nur bei Woithe, auch in der Kunstwissenschaft fehlen genaue Vorstellungen und theoretische Definitionen des Autobiographischen.¹⁰⁹ All das, was von KünstlerInnen hervorgebracht, benutzt oder berührt wird, scheint als solches greifbar. Es gibt nur wenige Beiträge, von denen die Bedeutung der KünstlerInnen für ihr Werk kritisch reflektiert wird.¹¹⁰ Auch Kampmann bemängelt, dass künstlerische Arbeiten, die Identitäts- und AutorInnenschaftsfragen aufwerfen, meist als Selbstportraits interpretiert werden.¹¹¹ Das Künstlerische wird an die Vorstellung eines realen Subjekts zurückgebunden. Aber auch Selbstportraits von KünstlerInnen sind nicht als Selbstdarstellung im Sinne der Abbildung einer Realität, sondern als Form des von Stephen Greenblatt beschriebenen *self-fashioning* zu verstehen.¹¹² Und auch auf der Ebene der ‚Abbildung‘ geht es

¹⁰⁷ Vgl. Beuys 1985 in: Ein Gespräch. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Hrsg. von Jean-Christophe Ammann und Jacqueline Burckhardt. Zürich 1986. S. 162.

¹⁰⁸ Vgl. Woithe, Gabriele: *Das Kunstwerk als Lebensgeschichte. Zur autobiographischen Dimension Bildender Kunst*. Berlin 2008. Woithe gibt an, dass es oft einer Nachfrage bei den Künstlern bedürfe, damit die autobiographische Dimension deutlich werde. Vgl. ebd. S. 237f. Zudem wählt sie für ihre Analyse explizit Kunstwerke, die nicht als autobiographische intendiert seien. Vgl. ebd. S. 18.

¹⁰⁹ Einen Versuch der Übertragung literaturwissenschaftlicher Ergebnisse bietet: *Autorschaft in den Künsten. Konzepte, Praktiken, Medien*. Hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli. Zürich 2008.

¹¹⁰ Vgl. Soussloff: *The absolute artist*. S. 3. Hier ist als Gegenbeispiel auf Gerd Blum zu verweisen, der in seiner Studie zu Hans Marées einen formalästhetischen Ansatz mit der Erforschung autobiographischer Verweise verbindet. Vgl. Blum, Gerd: *Hans von Marées. Autobiographische Malerei zwischen Mythos und Moderne*. München 2005. Ferner sei auf eine Studie zu ‚visuellen Autobiographien‘ verwiesen: Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf* bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager. Bielefeld 2009 sowie auf: *Autobiografie. Art Works*. Hrsg. von Barbara Steiner und Jun Yang. Hildesheim 2004.

¹¹¹ Vgl. Kampmann: *Künstler sein*. S. 64.

¹¹² Vgl. ebd. S. 23 sowie Greenblatt, Stephen: *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*. Nachdr. Chicago 2005, zum Verhältnis von Präsentation und Repräsentation im Genre Portrait ferner: Hall, James: *The self-portrait. A cultural history*. London 2014; Hölzl, Ingrid: *Der autoporträtistische Pakt. Zur Theorie des fotografischen Selbstportraits am Bei-*

nicht um einen Auftritt des Künstlers/der Künstlerin, sondern um einen Auftritt *als* KünstlerIn.¹¹³

In den Praktiken um Monographien, Werkverzeichnisse¹¹⁴ und Ausstellungen zeigt sich die *Funktion KünstlerIn*.¹¹⁵ Eine entsprechende Annäherung an Kunst ist vor allem in der Praxis populär, etwa in den Medien und der Kunstvermittlung. Grundsätzlich kann eine „Alltagshermeneutik“¹¹⁶ unterstellt werden. In vielen Fällen scheint diese Lesart aber auch im Habitus der KünstlerInnen begründet. Zahlreiche KünstlerInnen nutzen explizit „autobiographische Versatzstücke“¹¹⁷ oder Praktiken, die als „verschiedene[...] mediale[...] Ausprägungen autobiographischer Äußerungen“¹¹⁸ erkennbar sind, oder etablieren biographische Narrationen – neben Beuys und den bereits genannten KünstlerInnen auch Louise Bourgeois, Lucian Freud oder Félix González-Torres.¹¹⁹ Ihre Rolle und ihre diskursive Position werden nicht zuletzt durch eine Performativierung und Konzeptualisierung der Kunst bedingt, deren Entgrenzung durchaus eine Fokussierung auf die künstlerische Intention nach sich ziehen mag.

Künstlerische Identität und Performance

Einleitend wurde schon festgehalten, dass sich der Begriff der Performance möglicherweise nicht in Gänze dazu eignet, das Phänomen Beuys in der Analyse zu erfassen. Das liegt nicht zuletzt an der Undifferenziertheit dieses Begriffs, der in der Untersuchung aber womöglich geschärft werden kann. Seit den 1960er-Jahren wird

spiel von Samuel Fosso. München 2008; Calabrese, Omar: Die Geschichte des Selbstporträts. München 2006; Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Pfisterer und Valeska von Rosen. Stuttgart 2005 sowie Boehm, Gottfried: Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance. München 1985.

¹¹³ Zum Auftritt des Künstlers vgl. Bismarck, Beatrice: Auftritt als Künstler, Funktionen eines Mythos. Köln 2010.

¹¹⁴ Vgl. The life & the work. Art and biography. Hrsg. von Charles G. Salas. Los Angeles 2007; Guercio, Gabriele: Art as existence. The artist's monograph and its project. Cambridge Mass. 2006 sowie Hellwig: Von der Vita zur Künstlerbiographie.

¹¹⁵ Nach Foucault: Was ist ein Autor? S. 217.

¹¹⁶ Jannidis: Einleitung: Autor und Interpretation. S. 7.

¹¹⁷ Vgl. Klein, Gabriele und Wolfgang Sting: Performance als soziale und ästhetische Praxis. Zur Einführung. In: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Hrsg. von Dens. Bielefeld 2005. S. 7–24, hier S. 14 sowie Goldberg, Roselee: Performance art. In: The Dictionary of Art. Bd. 24. Hrsg. von Jane Turner. London 1996. S. 403–410, hier S. 408. Goldberg bezieht sich allerdings auf die 1970er-Jahre.

¹¹⁸ Vgl. Georgen, Theresa und Carola Muysers: Vorwort und Einleitung. In: Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Dens. Kiel 2006. S. 11–16, hier S. 12.

¹¹⁹ Vgl. Blum: History of Art.

er lose für die Subsummierung von Happenings, Aktionskunst, Aktionen, Demonstrationen und Beiträge aus der Body Art verwendet. Dem *Dictionary of Art* zufolge ist den vielfältigen Ausprägungen gemeinsam, dass es sich um „live‘ presentations by artists“ handle.¹²⁰ Der Begriff des ‚Präsentierens‘ oder der Vorstellung ist aber problematisch, weil die Performancekunst auch aus poetologischer Sicht eine Planung sowie Vor- bzw. Aufführung zugunsten einer Spontaneität und Unmittelbarkeit verneint und geradezu eine explizite Abgrenzung zum Theater postuliert. Der Performancekunst, deren frühe Vertreter im italienischen Futurismus und im Dadaismus zunächst durchaus noch im Raum des Theaters agierten, geht es anders als dem ‚traditionellen‘ Theater oder der Bildenden Kunst nicht um Abbildung und Mimesis, nicht etwa um die Aufführung einer Textbedeutung, sondern um eine tatsächliche Hervorbringung und Handlung, um den Vollzug eines Ereignisses.

Als zentrale Figur der Performancekunst gilt Jackson Pollock (nach Max Ernst),¹²¹ weil es seinen *actionpaintings* oder *drippings* seit den 1940er-Jahren nicht um das Schöpferische in Form eines ‚Ergebnisses‘ und Produkts, sondern in Form der Tätigkeit als Prozess selbst geht. So wurde es zumindest auf den Aufnahmen inszeniert, die den Künstler bei der Arbeit zeigen.¹²² Für seine *actionpaintings* ließ er Farbe von einem Pinsel auf große, am Boden ausgebreitete Leinwände tropfen, über die er sich hinweg bewegte. Im Rahmen des performativen Ereignisses entsteht so allerdings ein bildhaftes Werk, das in seiner Ästhetik und Ausstellbarkeit einer Musealisierung zuspield.¹²³ Genaue Untersuchungen der Bilder haben zudem gezeigt, dass diese mit malerischer Sorgfalt und teilweise mit Pinseln *gemalt* worden sind und insofern weniger das Ergebnis einer ‚Aktion‘ sind, als das sie jedoch inszeniert werden.¹²⁴

Pollock selbst wollte die Resultate seiner aktionistischen Malerei als „Protokolle“ einer Aktion verstanden wissen,¹²⁵ die den körperlichen Akt ihrer Entstehung und den Moment ihres Ursprungs gewissermaßen dokumentieren. Letztlich verweigern die Bilder diese Rolle aber in ihrer Uneindeutigkeit und Unleserlichkeit: Sie stellen

¹²⁰ Vgl. Goldberg: Performance art. S. 403.

¹²¹ Vgl. Kaprow, Allan: The legacy of Jackson Pollock. In: *Artnews* 10 (1958), S. 24–26 und 55–57. Auch Mersch lässt die „Archäologie des Performativen“ bei Pollock beginnen. Vgl. Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Nachdr. Frankfurt am Main 2011. S. 216.

¹²² Zur Inszenierung von Pollock vgl. Berger, Doris: Projizierte Kunstgeschichte. Mythen und Images in den Filmografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat. Bielefeld 2009. Besonders S. 33–47.

¹²³ Vgl. Wall, Thomas: Das unmögliche Museum. Bielefeld 2006. S. 89 und 107.

¹²⁴ Vgl. Schimmel, Paul: Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt. In: *Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949–1979*. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art Los Angeles u. a. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998. S. 17–19, hier S. 18.

¹²⁵ Vgl. Mersch, Dieter: Kunst und Medium. Kiel 2002. S. 23.

nichts dar und bilden auch nichts ab. Das Kunstwerk wird, auf programmatischer Ebene, aber zu einem Selbstzeugnis. Und so tragen Pollocks Bilder als ‚Dokumente‘ keine „fancy titles“,¹²⁶ sondern numerische Titel wie *No. 1, 1948*, die einen dokumentarischen Charakter andeuten. Bei einer Ausstellung der *actionpaintings* aber, die an Museumswänden wie andere Malereien präsentiert werden, bleibt die künstlerische Programmatik, die Bedeutung der Entstehungsaktion als Kunstaktion selbst oft unsichtbar, sodass die Lesbarkeit und das Verständnis der Objekte in Frage zu stellen ist. Gerade die Bedeutung dieser Aktion unterscheidet Pollocks ‚Bilder‘ in ihrer äußerlichen Ähnlichkeit von abstrakter Malerei. Der Moment, in dem der Künstler sich über die Leinwand bewegt und seine Spuren hinterlässt, steht der künstlerischen Programmatik zufolge im Mittelpunkt. Der Moment der Entstehung eines materiellen Werks, der im Falle Pollocks nicht öffentlich ist, wird als Zentrum der performativen Kunst postuliert, während das ‚Werk‘ gleichsam in den Hintergrund tritt, für die Rezeption aber meist zwangsläufig den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet. Bei Pollock überschneiden sich die Bereiche der Malerei und Theateraufführung. Die bildhaften Medien des Künstlers scheinen dem Genre der Malerei anzugehören, sind aber Überbleibsel eines anderen Genres, der Aufführungs- und Performancekunst.

Hier zeigt sich die Entgrenzung des Kunstbegriffs vor allem als Entgrenzung der Gattung, die auch Beuys formulierte: „Das ist ein Kunstbegriff, der nicht mehr an der Wand hängt, sondern sich im Raum abspielt, der seine Niedergeschlagenheit in Gesprächen oder Handlungen findet, sich in Aktionen vollzieht [...]“¹²⁷ Zudem deutet sich bereits bei Pollock die Auflösung des Werkbegriffs an,¹²⁸ indem der immaterielle Prozess dem ‚Produkt‘ gegenüber betont wird. Allan Kaprows Charakterisierung des Happenings „something to take place“¹²⁹ trifft den Kern dieser Kunstform: ‚Etwas findet statt‘. Eine Aktion, ein Ereignis,¹³⁰ schlichtweg eine Gegenwart wird zur Kunst erklärt. Dies ist auch in dem Verweis auf den sprachwissenschaftlichen Begriff des Performativen enthalten.¹³¹ In der Referenz auf die Sprechakttheorie wird deutlich, dass es der Performancekunst um Handlungen geht, die konstitutiv sind (und nicht konstativ sein können). Möglicherweise kann eine Performance auch aus diesem Grund nicht ‚inauthentisch‘ sein.

¹²⁶ Vgl. Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München 2005. S. 237.

¹²⁷ Beuys zit. nach Schneede: *Modelle einer neuen Kunst*. S. 11.

¹²⁸ Zum Werkbegriff vgl. Belting, Hans: *Der Werkbegriff der künstlerischen Moderne*. In: *Das Jahrhundert der Avantgarden*. Hrsg. von Cornelia Klinger und Wolfgang Müller-Funk. München 2004. S. 65–79.

¹²⁹ Kaprow, Allan: *The Demi-Urge*. In: *Anthologist* 4.30 (1959). S. 4–17, hier S. 4.

¹³⁰ Auch Mersch beschreibt eine Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert vom Werk zum Ereignis. Vgl. Mersch, Dieter: *Vom Werk zum Ereignis. Ausbruch der Kunst aus dem Ghetto der Avantgarde*. In: *Kunst im Abseits? Ein interdisziplinärer Erkundungsgang zur Stellung der Kunst heute*. Hrsg. von Ralf Elm. Dortmund 2004. S. 11–32.

¹³¹ Vgl. Gronau: *Theaterinstallationen*. S. 31–36.

Nachdem sich das künstlerische Subjekt im 20. Jahrhundert nicht mehr über die Kategorie des Schöpferischen definiert oder definieren kann, befindet es sich in einer Krise – ebenso wie die Kunst an sich¹³² – und nimmt neue Rollen ein. Trotz Bekundungen zur Öffnung und Demokratisierung von Kunst scheint besonders die performative Kunst vor dem Hintergrund rezeptionsästhetischer Tendenzen und der tendenziellen Verneinung des Autors/Künstlers bzw. der Autorin/Künstlerin als SchöpferIn-Genie eine Reaktion auf den Diskurs um denselben/dieselbe zu sein. Und gerade die persönliche Mythen(bildung) im Kontext performativer Kunst soll möglicherweise dem Verlust an künstlerischer Autorität im Sinne des Schöpferischen entgegenwirken.¹³³

Der/die KünstlerIn selbst ist (meist) anwesend und fungiert als Medium und Material, sodass die Performancekunst bis zu einem gewissen Grad amedial erscheint. Unter der Betonung der spezifischen ‚immateriellen Materialität‘ der Performancekunst hat Fischer-Lichte auch von einer Ästhetik der Präsenz gesprochen.¹³⁴ Die Performancekunst bietet anders als Selbstdarstellungen in Portraits eine neue Dimension der Manifestation des Künstlers/der Künstlerin, die sich eben nicht (bloß) auf der Ebene einer Darstellung bewegt.¹³⁵ Beispiele aus der Body Art verdeutlichen das besonders drastisch. Abramovičs Aktion *Lips of Thomas* (1975), in der sie sich u. a. entkleidet mit einer Rasierklinge einen Stern in die Bauchdecke ritzte, sich geißelte und auf ein Kreuz aus Eisblöcken unter einen Heizstrahler legte, bis BesucherInnen dem ein Ende bereiteten, berührte nicht nur die Identität der Künstlerin als solche und die Frage, was Kunst ist, darf oder soll, sondern auch die Identität der Künstlerin als ‚realer‘ Person im Sinne ihrer Körperlichkeit. Auch als sich Abramovičs Partner Ulay ein Jahr später in der Aktion *Talking about Similarity* Ober- und Unterlippe mit Nadel und Faden zusammennähte, konnte der Körper der ‚realen‘ Person nicht unberührt bleiben. Diese ‚realer‘ Person, die eben auch die empirische ist, und der inszenierte Körper des handelnden Künstlers sind im Moment der Performance identisch, sie bündeln sich in einer Person. Inszenierung und physische Realität fallen zusammen¹³⁶ – bzw. der Aspekt des Physischen erzeugt einen besonderen Eindruck von Realität.¹³⁷

¹³² Das Ende der Kunst wurde aber unlängst revidiert. Vgl. Danto, Arthur: Das ‚Ende der Kunst‘ mißverstanden als ‚Tod der Malerei‘. In: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995. S. 71–78, hier S. 73 sowie Danto, Arthur: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München 1995.

¹³³ Vgl. Michalka, Michael: Einleitung. In: *The artist as...* Hrsg. von Beatrice von Bismarck und Michael Michalka. Nürnberg 2006. S. 7–12, hier S. 7.

¹³⁴ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 167 f. und 175.

¹³⁵ Vgl. Kirby, Michael: *On acting and not-acting*. In: *The Drama Review* 16.1 (1972). S. 3–15.

¹³⁶ Dies soll hier aber nicht als zentrale ‚Absicht‘ der Aktion gefasst werden. Abramovič löste anschließend Ulay auf der Bühne ab und beantwortete stellvertretend für ihn Publikumsfragen. Sie beendete ihre Rolle, als sie meinte, nur noch für sich und nicht mehr als Ulays

Innokentij Kreknin hat kürzlich Entsprechendes für den legendären Auftritt des Schriftstellers Reinald Goetz bei der Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises 1983 herausgestellt. Goetz schnitt sich damals mit einer Rasierklinge in die Stirn, während er einen eben solchen Vorgang in dem vorgetragenen Text thematisierte, sodass sich Realität und Literatur auf skandalöse Weise zu entsprechen schienen. Kreknin liest diesen Akt nicht als tatsächliche Grenzüberschreitung, sondern betont, er sei das Moment einer Grenzaufhebung, in dem eine Differenz zwischen Kunst und Welt schlichtweg entfällt.¹³⁸ Inwiefern dies auf Beuys übertragbar ist, wird sich in der Analyse seiner Aachener Performance zeigen, bei der Beuys wie Goetz schließlich blutend auf der Bühne¹³⁹ stand. Vor diesem Hintergrund besteht allerdings schon vorab die Annahme, dass Performancekunst zwar als konstitutive Selbsttechnik erscheinen oder als solche behauptet werden mag, die Identität, die in ihr generiert wird, allem voran aber eben performativ und nicht ‚stabil‘ ist.

Der Moment der Unentscheidbarkeit muss im Falle der Performancekunst letztlich bestehen bleiben, wie Juliane Rebentisch verdeutlicht, während sich in *Lips of Thomas* die Spannung zwischen einem ästhetischen und ethischen Moment nicht aufrecht erhalten ließ: Performancekunst aber kann nicht bloß als Kunstform und in einem historischen Kontext gesehen werden, auch die ethische Seite, die existentielle Seite, muss wahrgenommen werden, aus deren Zusammenspiel die besondere Spannung performativer Kunst resultiert. Konzentriert man sich nur darauf, dass sich Abramovičs Handlungen in der Entwicklung der Kunst im 20. Jahrhundert verorten lässt, so lässt man die moralische Dimension außeracht, die der ästhetischen Dimension im Grunde gewissermaßen gegenübersteht. Wird nur die moralische Dimension der Performance fokussiert – so wie von denjenigen TeilnehmerInnen, die *Lips of Thomas* ein Ende bereiteten – wird der künstlerische Aspekt missachtet, die ästhetische Dimension. Nicht in der Auflösung liegt die ‚Lösung‘ sondern im Bestehen. Das mag besonders für Performances gelten, die auf religiöse Rituale referieren.

Eine Unentscheidbarkeit besteht in der Performancekunst in vielerlei Hinsicht. Performative Kunst treibt auch mit Kategorien von Öffentlichkeit und Privatheit, Inszenierung und Authentizität, Theater und Leben ein Verwirrspiel. Schon die italienischen Futuristen zielten auf ein ‚Einreißen‘ der Dritten Wand im Theater ab und zogen in diesem Zuge aus dem selbigen auf die Straße hinaus. Die Aktion *Bitte*

Stellvertreterin zu sprechen. Die Fragen finden sich dokumentiert in: Marina Abramovic. S. 96.

¹³⁷ Vgl. Jones, Amelia: *Body art. Performing the subject*. Minneapolis 1998.

¹³⁸ Vgl. Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin/Boston 2014. S. 175f.

¹³⁹ Der Begriff soll an dieser Stelle weniger das ‚Bühnenhafte‘ des Raums bezeichnen, tatsächlich befand sich Beuys auf der Bühne einer Aula. Vgl. *Inkurs II: Performatives und medialisiertes Künstlerbild* dieser Arbeit.

liebt Österreich. Erste Österreichische Koalitionswoche (auch bekannt unter dem Titel *Ausländer raus*) von Schlingensief hat im Jahr 2000 aber davon gezeugt, dass die performative Kunst trotz ihrer geschichtlichen Entwicklung auf wundersame Art und Weise in ihrer Rahmung (und ihrem Schutzraum) verharrt. Auch wenn Mechanismen der Grenzaufhebung genutzt werden, bleiben Unterschiede zwischen künstlerischen Politik-Aktionen und sozialpolitischen Veranstaltungen bestehen – und sei es nur in der Wahrnehmung der RezipientInnen.¹⁴⁰ Diese mag im Moment der Performance und in Bezug auf die Dokumentation aber anders ausgefallen sein. Nicht alle Passanten in Wien haben eine entsprechende Unterscheidung im Moment des Geschehens treffen können, als sie sich mit den Containern konfrontiert sahen, in denen Asylbewerber zur Beobachtung untergebracht waren und auf denen die Worte ‚Ausländer raus‘ prangten, sodass künstlerische Inszenierung und ‚politische Realität‘ nicht mehr deutlich zu unterscheiden waren. Insofern funktioniert die Performancekunst wie jede menschliche Performance und konstitutive Inszenierung im Sinne Erving Goffmans.¹⁴¹

Anders als ‚Privatpersonen‘, die via Facebook, Twitter und andere Social Media-Formate ins öffentliche Leben streben, mögen KünstlerInnen (und AutorInnen) prädestiniert für jegliche und ausschweifende Selbstdarstellungen sein,¹⁴² weil sie einen besonderen Zugang zu Formen der *Präsenz* haben und Personen des öffentlichen Lebens sind. Allerdings bewegt sich ihre Performativität zwischen Alltagsinszenierung und Bühnenauftritt. In Hinsicht auf den Zusammenhang der Fiktionalität von Autobiographien und des Konstitutionsmoments von Autobiographien im Sinne Paul de Mans weist auch Martina Wagner-Egelhaaf darauf hin, dass

[g]erade im digitalen Zeitalter, wo sich jede/r auf einer Homepage, in sozialen Netzwerken, in Blogs etc. selbst darstellt, [...] die fiktional-konstruktiven Entwürfe und die Realität des Lebens, das sich in der Tat heute zu einem großen Teil online abspielt, untrennbar ineinander [greifen].¹⁴³

Während mit Elisabeth Jappe verkürzt konstatiert werden kann, dass in der Kunst eine „Performance immer authentisch“ ist und „die Personen [...] ausschließlich sie

¹⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Der Zuschauer als Akteur. In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. Hrsg. von Ders. u. a. München 2006. S. 21–41, hier S. 28.

¹⁴¹ Vgl. Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. 15. Aufl. München 2015.

¹⁴² Zum Hang zur künstlerischen Selbstdarstellung vgl. *Selbstdarstellung, ewige Neigung aller Künstler. Zur Selbstdarstellung in der Kunst der Gegenwart*. Hrsg. von Bettina Bürmann. Köln 1995.

¹⁴³ Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. von Ders. Bielefeld 2013. S. 7–21, hier S. 12.

selbst“ sind,¹⁴⁴ muss dem hinzugefügt und betont werden, dass jegliche Authentizität¹⁴⁵ im Kontext dieser Selbstkonstitution als Effekt ersichtlich wird und nicht zwingend einer Realität entspricht.¹⁴⁶ Beuys ist in seinem Auftritt eben die eine Figur, als die er in Erscheinung tritt. Eine Identität muss dem Moment ihrer Auf- führung nicht vorausgehen, wie noch dargestellt wird. Beuys' Habitus wurde ein- leitend entsprechend auch als *Haltung* bezeichnet. In der Analyse wird nun nicht nach dem ‚Gehalt‘ dieser Haltung gefragt, sondern Beuys in eben dem jeweiligen Moment erfasst, in dem er auftritt, in dem Moment, der seinen eigenen Referenz- rahmen bildet und in dem Begrifflichkeiten wie *Soziale Plastik* wirksam sind, die in der Realität möglicherweise keine Entsprechung finden und nur als Motive eine Wirkung haben.¹⁴⁷ Auch in diesem Punkt soll die Theorie zur Performancekunst erweitert werden.

Victor Turner erfasst die Autopoiesis der Performance, indem er sie als Moment des „making not faking“ charakterisiert und gerade zwischen ‚making‘ und ‚faking‘ unterscheidet.¹⁴⁸ Wenngleich sich PerformancekünstlerInnen in den Anfängen zunächst auf einer Bühne befinden, ‚verkörpern‘ sie tatsächlich nichts und

¹⁴⁴ Vgl. Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess*. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993. S. 10 sowie Goldberg: *Performance art*. S. 8.

¹⁴⁵ Zum Begriff des Authentischen vgl. Kreuzer, Stefanie: *Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion*. Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Hrsg. von Wolfgang Funk und Lucia Krämer. Bielefeld 2011. S. 179–204; Zeller: *Ästhetik des Authentischen*; Amrein, Ursula: *Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen*. Zürich 2009; Weninger, Regina: *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*. Würzburg 2009; *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur*. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Hrsg. von Susanne Knaller. Wien 2008; Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg 2007; *Inszenierung von Authentizität*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a. Tübingen 2007; *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Hrsg. von Susanne Knaller und Harro Müller. München 2006 sowie Kemal, Salim: *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge 1999.

¹⁴⁶ An dieser Stelle sei auch auf den Typus autobiographischer Performance hingewiesen, den Fischer-Lichte beschreibt. Darin werden biographische Informationen auf den/die KünstlerIn, in Fischer-Lichtes Beispiel Rachel Rosenthal, projiziert, die diese/r von sich preisgeben scheint: Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance*. In: *Inszenierung von Authentizität*. Hrsg. von Ders. und Isabel Pflug. Tübingen/Basel 2000. S. 59–70.

¹⁴⁷ Der Aspekt des ‚Sozialen‘ oder auch der Bezug zu Rudolph Steiner sollen hier nicht Gegenstand sein. Beuys selbst sprach von einem ‚sozialen Kunstbegriff‘, der Kunstproduktion, Lehrtätigkeit und politische Aktivität vereinen sollte. Vgl. Beuys in: Beuys, Joseph und Franz Haks: *Das Museum. Ein Gespräch über seine Aufgaben, Möglichkeiten, Dimensionen*. Wangen 1993. S. 12 sowie Beuys in: Beuys, Joseph: *Ein kurzes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der Sozialen Kunst*. Wangen 1987. S. 20. Zu Steiner und Beuys vgl. Pfützte, Hermann: „Die Form ist immer Gegner“. Zur Gewebeschwäche des Erweiterten Kunstbegriffs. In: *Kunstforum International* 168 (2004). S. 184.

¹⁴⁸ Vgl. Turner, Victor: *From ritual to theatre*. New York 1982. S. 96.

niemanden, keine Text-Grundlage.¹⁴⁹ Sicher treten sie nicht als SchauspielerInnen auf, die eine fiktive Inszenierung auf die Bühne bringen, sondern sie inszenieren sich als Figuren selbst, bleiben an ihre ‚reale‘ Identität gebunden.¹⁵⁰ So scheint es zumindest. Aus diesem ‚Scheinen‘ resultiert die Konstitutivität der Performance. Zunächst besteht die Identität zwischen Dargestelltem und Darstellendem (bzw. zwischen AkteurIn und AutorIn¹⁵¹) nur in jenem Moment der Performance.

In diesem Zusammenhang ist ein weiteres Spannungsmoment auszumachen: Die Kategorie des ‚Verstehens‘ performativer Kunst steht dem Moment des ästhetischen Erlebens gegenüber. Fischer-Lichte hebt in der *Ästhetik des Performativen* dieses Erleben als zentrales Anliegen der performativen Kunst hervor.¹⁵² Sie betont, dass ein Verstehen performativer Kunst erst nachträglich geschieht und keine hermeneutische Ästhetik vorliegt.¹⁵³ Zunächst wird alles als das wahrgenommen, was es ist. Die Semiotizität der Performancekunst, so heißt es bei ihr weiter, ist reduziert und alle Handlungen, Dinge und ‚Zeichen‘ sind genau das, als das sie erscheinen und wahrgenommen werden.¹⁵⁴ Ähnlich schließt Dieter Mersch:

Nicht Zeichen oder Symbole spielen [...] die entscheidende Rolle, nicht einmal mehr Inhalte, sondern das, was diese erzeugen: die Faszination, die sie auslösen, die Verschiebungen, die sie ermöglichen, und die Erlebnisse, die sie gestatten.¹⁵⁵

Allerdings geht in vielen Fällen mit der Performativierung der Kunst auch eine Konzeptualisierung einher. So resümiert Michael Wetzel, dass der ‚neue‘ „Autor-Künstler“ bzw. „Autor/Künstler“ als solcher nicht mehr ‚schafft‘ bzw. sich nicht mehr auf das Erschaffen als Ziel eines Prozesses konzentriert, sondern eine „Inszenierung seiner intellektuellen Aktivität“ vornimmt.¹⁵⁶ Wetzel beschreibt das

¹⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 29 und 36. Zum Begriff des Verkörperns vgl. Dies.: *Verkörperung/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie*. In: *Verkörperung*. Hrsg. von Ders., Christian Horn und Mathias Warstat. Tübingen/Basel 2001. S. 11–28, hier S. 11f.

¹⁵⁰ Vgl. Melzer, Annabelle: *Dada and surrealist performance*. 3. Aufl. Baltimore/London 1994. S. 59f.

¹⁵¹ Vgl. Schneede: *Modelle einer neuen Kunst*. S. 9.

¹⁵² In diesem Zusammenhang geht Fischer-Lichte auch von zirkulierenden Energien als einem zentralen Wirkungsmoment der Performance aus. Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 100 sowie Marina Abramovic in Lüthy: *Struktur und Wirkung in der Performance-Kunst*. S. 222, Fußnote 40.

¹⁵³ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 17–19.

¹⁵⁴ Vgl. ebd. S. 245f. Andernorts fügt Fischer-Lichte hinzu, dass performative Kunst durchaus zwischen Materialität und Zeichenhaftigkeit oszilliert. Vgl. Dies.: *Theater als Modell für eine Ästhetik des Performativen*. In: *Performativität und Praxis*. Hrsg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München 2003. S. 97–111, hier S. 107–111.

¹⁵⁵ Vgl. Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Zur Dialektik von ästhetischem Augenblick und kulturellem Gedächtnis*. In: *Musik und Ästhetik* 3 (1997). S. 20–36, hier S. 28.

¹⁵⁶ Vgl. Wetzel: *Autor/Künstler*. S. 485.

Funktionieren der Autor-Künstlerschaft außerhalb eines tatsächlichen Produktionsmoments wie folgt:

Der so genannte ‚Autor-Künstler‘ konnte sein Haupt sozusagen über den Trümmern der Autorschaft erheben, indem er sein Künstlertum über die reine Autorität des Herrschers über die Ideen und ihre Verwertung legitimierte, ohne sie in einem konkreten Werk einlösen zu müssen.¹⁵⁷

Auch auf Beuys scheint diese Charakterisierung zuzutreffen, es sei nur an Grasskamps zu Beginn der Arbeit angeführtes Zitat erinnert. Beuys hat zwar Werke geschaffen, er legitimierte sein Künstlertum aber vor allem als Produzent und als Vertriebsmoment von Ideen. Und es scheint unmöglich, dass die von ihm postulierte Universalität und Totalität von den ‚Werken‘ und Objekten (allein) eingelöst werden kann.

Tatsächlich wird die *Funktion KünstlerIn* maßgeblich vom Stellenwert der künstlerischen Aussagen und Ideen bestimmt. Das Interesse an der Person steigt auch mit der Institutionalisierung von Kunstaussstellungen und innerhalb der Entwicklung vom Auftrags- zu (vermeintlich) autonomen Ausstellungskünstler mit zunehmender Abhängigkeit vom Publikum, wie Oskar Bätschmann verdeutlicht.¹⁵⁸ Auch Grasskamp beschreibt, dass das Medium Ausstellung als ‚visualisierter Zusammenhang‘ an die Stelle des Kunstwerks als künstlerische Arbeit tritt.¹⁵⁹ Für Beuys mag dies zumindest charakteristisch für die New Yorker Retrospektive sein, die später analysiert wird und durch die Beuys selbst die BesucherInnen auf einem Audioguide führte. KünstlerInnen mausern sich vor dem ephemeren Existenzwert ihres ‚Werks‘, das lässt sich verkürzt festhalten, gewissermaßen zum ‚Pop-Star‘, wobei dieser Begriff hier vor allem ihre mediale Präsenz markieren soll, die auch die Rezeption von Beuys stark geprägt hat. Vor dem Hintergrund der Performativität und Entmaterialisierung der Kunst spielen Erläuterungen und Erklärungen, Ideen und Intentionen eine besondere Rolle. Dieses Phänomen wird hier

¹⁵⁷ Vgl. Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart. In: Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst. Hrsg. von Martin Hellmold u. a. München 2003. S. 229–241, hier S. 231.

¹⁵⁸ Vgl. Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997. S. 9–11 und 94. Als Pendant dazu kann der ‚freie Schriftsteller‘ genannt werden. Vgl. Wetzel: Autor/Künstler. S. 510. Im Titel der englischen Ausgabe von Bätschmanns Werk findet sich dies deutlicher ausgedrückt: Ders.: The artist in the modern world. The conflict between market and self-expression. New Haven 1997. Vgl. auch Walter Benjamins Hinweis auf die steigende Bedeutung der ‚Ausstellbarkeit‘, der Verdrängung des „Kultwertes“ durch den „Ausstellungswert“: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Hrsg. von Burkhardt Lindner. 3. Aufl. Stuttgart 2013.

¹⁵⁹ Grasskamp in: Szeemann, Harald: „Oh Du fröhliche, oh Du selige thematische Ausstellung“. In: Museum der Obsessionen. Von/über/zu/mit Harald Szeemann. Hrsg. von Dems. Berlin 1981. S. 23–30, hier S. 24.

vielleicht als Performativierung der Künstlerrolle im 20. Jahrhundert dargestellt, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass KünstlerInnen ihre Rolle auch in der Renaissance performativ vollzogen bzw. inszeniert haben, dies jedoch aufgrund der mangelnden Textualität der Inszenierung rückblickend nicht als ‚Werk‘ wahrgenommen wird.¹⁶⁰

Der Aspekt der Konzeptualisierung sei kurz an einem Readymade von Duchamp ausgeführt, das als eine Ausprägung performativer Kunst charakterisiert werden kann. Die ‚Kunsthaftigkeit‘ der Duchamp’schen Readymades ist nicht in den Objekten selbst als Gegenstände begründet, sondern ergibt sich aus einem Ereignis, etwa aus der Einsendung des Pissoirs *Fountain* an den Pariser Salon im Jahre 1917 und den nachfolgenden Reaktionen. Die Kunst ist in diesem Fall ein Statement des Künstlers zum Kunstmarkt, zum Wert der Kunst und zur Institution Museum. Der ‚Wert‘ der Kunst besteht in ihrer „aboutness“, wie Arthur Danto zusammenfasst.¹⁶¹ So wird die Künstlerschaft vor allem, ganz wie Wetzell es für den ‚Autor-Künstler‘ konstatiert, über eine Attitüde generiert,¹⁶² über eine Einstellung zur Kunst. Sie weist somit auch Eigenschaften der Intertextualität und -medialität auf.¹⁶³

Andererseits ist gerade das genannte Readymade von Duchamp von seinem Gegenstand abhängig. Beim *Fountain* geht es um den ‚Schock‘, den der/die BetrachterIn in der Konfrontation mit dem Objekt als Ausstellungsstück erfährt, auch wenn diese heute nicht mehr nachwirken mag. Duchamps Readymades verstehen sich zwar als Statement gegen die Institution Museum, indem sie Eigenschaften wie Originalität, Singularität etc. dekonstruieren und die Objekte zu kunsthaften Gegenständen machen, dennoch sind sie von der Institution vereinnahmt worden.¹⁶⁴ Eine Auseinandersetzung mit dieser Kunstform, die zum Erkennen ihres Wesens führen soll, kann außerhalb dieses speziellen Readymades aber womöglich nicht auf ein Sehen beschränkt werden – das lässt sich auch in Bezug auf Beuys und die Frustration um seine Musealisierung annehmen.

Konstitutiv für die Kunst ist in diesem Fall keine ästhetische Differenz, sondern die künstlerische Idee als ‚philosophisches Beiwerk‘.¹⁶⁵ Erst durch die Intention/Interpretation, in diesem Fall Duchamps Kritik an der Institution Museum, werden nicht unterscheidbare Dinge zu Kunstwerken, wie Danto dar-

¹⁶⁰ Vgl. Fußnote 89 dieser Arbeit.

¹⁶¹ Vgl. Danto, Arthur: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. 8. Aufl. Frankfurt am Main 2014. S. 89.

¹⁶² Vgl. Wetzell: Der Autor-Künstler. S. 231 und 234.

¹⁶³ Vgl. Barthes: Der Tod des Autors. S. 190.

¹⁶⁴ Und schließlich orientieren sie sich in ihrer Abgrenzung auch an den Institutionen, sodass per se eine gewisse Abhängigkeit oder Zugehörigkeit bestehen mag.

¹⁶⁵ Vgl. Danto, Arthur: Die Würdigung und Interpretation von Kunstwerken. In: Die philosophische Entmündigung der Kunst. Hrsg. von Dems. München 1993. S. 45–76, besonders S. 61.

legt.¹⁶⁶ Duchamp selbst definiert das tautologische Wesen der Kunst allerdings über den institutionellen Rahmen. Die Intention des Künstlers ist jedenfalls konstitutiv für das Werk und zugleich ein Teil desselben.¹⁶⁷ Eine Interpretation des Werks kann somit, das kann geschlossen werden, nicht der Interpretation und Intention des Künstlers folgen – und das ist auch in Bezug auf Beuys entscheidend. Wenn die Intention des Künstlers und die Interpretation in seinem Sinne Teile des Werks sind, muss es über die Wiederholung dieser Intention/Interpretation hinaus etwas geben, das die Rezeption, Forschung und Kunstvermittlung leisten kann. Zudem, und in diesem Punkt soll Danto widersprochen werden, scheint es, dass die Kunst ihre Bedeutung nicht ‚verkörpert‘,¹⁶⁸ sondern dass diese Bedeutung erst inszeniert und aufgeführt wird. Entgegen der Annahme von Danto wird hier – vor allem mit Blick auf Beuys – davon ausgegangen, dass die Kunst nur insofern ihre Bedeutung ‚verkörpert‘, als die Äußerung der Intention durch den Künstler Teil des Werks ist. Dies wird in einem Vergleich zweier Objekte von Beuys und Duchamp deutlich: Bei dem in einer Auflage von 35 Exemplaren aufgelegten *Multiple Pala* (ital. ‚Schaufel‘) (1983) von Beuys handelt es sich um einen Spaten mit der Inschrift „7000 Eichen“. Dieser unterscheidet sich formal und funktional nur geringfügig von Duchamps Schneeschaukel von 1915, die ihren bedeutungsschwangeren Titel *In the advance of the broken arm* als Inschrift trägt. Die Inschrift auf Beuys’ Spaten, „7000 Eichen“, mag ein eindeutiger Hinweis auf die gleichnamige ‚Aktion‘¹⁶⁹ sein, der Titel kennzeichnet das Objekt zudem in seiner Funktion. Im Rahmen der *documenta 7* stellte Beuys 1982 mehrere tausend Basaltblöcke für Patenschaften zur Verfügung. Gegen eine Spende wurden in Kassel jeweils eine Basaltstele und daneben ein Baum eingesetzt. Beuys’ Sohn Wenzel vollendete die Aktion 1987 nach dem Tod seines Vaters und pflanzte den letzten Baum. Das *Multiple* orientiert sich an dem Spaten, mit dem Beuys den ersten Baum pflanzte. Es ist insofern eine Art Erinnerungsstück, zum anderen aber ein mögliches Werkzeug für seine/n BesitzerIn, der/die Beuys’ Vorgehen aktiv folgen könnte und insofern mit dem Kauf des *Multiple* kein Kunstwerk, sondern einen – kostspieligen – Gebrauchsgegenstand erwerben würde. Der Titel von Duchamps Schneeschaukel hingegen ist ein ironischer Kommentar, als *Readymade* zielt sie zudem auf eine Kritik an der Institution Museum ab, während Beuys’ *Multiple* über einen Verweis auf die umweltpolitische Aktion auf die Universalisierung der Kunst zu einem sozialpolitischen Mittel rekurriert.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 61.

¹⁶⁷ Vgl. ebd. S. 68 sowie hingegen Sontag, Susan: *Against interpretation and other essays*. Neuaufl. New York 2009.

¹⁶⁸ Vgl. Danto, Arthur: *Art and meaning*. In: *Theories of art today*. Hrsg. von Noël Carroll. Madison 2000. S. 130–140, hier S. 132.

¹⁶⁹ Schneede führt diese allerdings nicht unter den ‚Aktionen‘ in seiner Werkübersicht auf. Vgl. Schneede, Uwe M.: Vorwort. In: Joseph Beuys. *Die Aktionen*. Ostfildern-Ruit 1994. S. 6f., hier S. 6.

Beide Künstler widmen sich dem Wesen der Kunst, postulieren aber unterschiedliche Schlüsse: Beuys stellt der von Duchamp vollzogenen Entleerung des Kunstbegriffs die universelle ‚Erweiterung‘ desselben gegenüber.¹⁷⁰ So unterscheiden sich die Konzepte ‚hinter‘ den Objekten. Wenn nun die Bedeutung dieser Intention betont wird, ist damit eben vor allem die Intention der Künstler gemeint. Die Objekte selbst liefern, etwa durch die Beschriftungen, ebenso wie die Paratexte im Museum Hinweise und Verweise, denen es nachzugehen gilt, sofern ein entsprechendes Wissen des Betrachters nicht schon besteht. Also sind auch das Verhalten und der Auftritt von KünstlerInnen zu ihrem Werk hinzuzuzählen und als solches zu untersuchen. Auch Medialisierungsformen wie das Interview stellen eine „Kunstform“¹⁷¹ dar und sind ein Inszenierungsraum, in dem KünstlerInnen performen, obwohl sie kaum zur Performancekunst gezählt und entsprechende Äußerungen oftmals einem anderen Bereich als dem der Kunst zugeschrieben werden. Christoph Lichtin weist darauf hin, dass etwa in Hinsicht auf abstrakte Kunst aber nicht die Kunstobjekte selbst durch eine Erklärung verständlich werden, sondern die Äußerungen der KünstlerInnen.¹⁷² Er merkt ferner an, dass – ganz im Geiste von Vasaris Viten – Fragen nach dem Zusammenhang von Künstler und Kunstwerk charakteristisch für Interviews sind.¹⁷³ Dies wird in der Analyse zu klären sein.

Zudem soll hier die Kategorie des (durchaus nachträglichen) Verstehens nicht wie bei Fischer-Lichte hintenangestellt, sondern berücksichtigt werden, dass ein ästhetisches Erleben der musealisierten Objekte neben dem Erleben des performativen Moments der Performance selbst möglich ist.¹⁷⁴ So kann die Ästhetik des Performativen erweitert werden. Dass ein Erleben dann von den Objekten und der Inszenierung dieser Objekte und nicht von einer Performance ausgeht, soll als Teil der Ästhetik performativer Kunst gefasst und ihr transformatorischer Charakter als charakteristisch angenommen werden. Im Verlaufe der Arbeit wird das Verhältnis von Materialität der Aufführung und der zurückbleibenden Objekte

¹⁷⁰ Vgl. Beuys in: Joseph Beuys. Provokation, Lebensstoff der Gesellschaft, Kunst und Antikunst. Hrsg. von Birgit Stöckmann. Göttingen 2003. S. 9.

¹⁷¹ Vgl. Lichtin, Christoph: Das Künstlerinterview. Analyse eines Kunstprodukts. Bern 2004. S. 73 sowie: Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst. Hrsg. von Dora Imhof und Sibylle Omlin. München 2012; Oral history in the visual art. Hrsg. von Linda Sandino und Matthew Partington. London 2013 und Weiß, Susanne: Kunstvermittlung und die ‚Oral History‘ der Künstler. Dargestellt am Leben der Bildhauerin Marlene Neubauer-Woerner. Berlin 2006.

¹⁷² Vgl. Lichtin: Das Künstlerinterview. S. 28. Lichtin betont zugleich, dass dabei nicht Kunstobjekte verständlich werden, sondern die Äußerungen der Künstler.

¹⁷³ Vgl. ebd. S. 57.

¹⁷⁴ Entsprechendes hat auch Gronau postuliert, vgl. Gronau: Theaterinstallationen, vgl. auch Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main 2003. S. 158. Auch Seel setzt die Kategorie des Verstehens als Resultat hermeneutischer Operationen voraus, um zwischen Kunst und ‚Nicht-Kunst‘ unterscheiden zu können.

weiter untersucht. Deren Beziehung ist weitaus verzahnter, als sie nur in einer zeitlichen Abfolge bestünde. Es bleibt auch die Frage, wie sich die materiellen Objekte als Überbleibsel und Relikte tatsächlich von materiellen Kunstwerken unterscheiden, etwa in ihrer Präsentation in Museen, die eine Rückbindung an die Aktion möglicherweise sichtbar machen bzw. ihre Existenz als Relikt etc. offenbaren sollen.

Abschließend soll es kurz um weitere Fragen der Musealisierung performativer Kunst gehen, die exemplarisch auch in der Analyse von Beuys behandelt werden. Ihrer Definition zufolge befragt die Performancekunst als ein Ephemeres die Rolle des Künstlers/der Künstlerin und auch den Wert der Kunst als Warenform. Eine Musealisierung gestaltet sich insofern problematisch. Wenn die Performancekunst als Erlebnis und Erfahrung¹⁷⁵ ein Moment wie jeder andere im Leben ist, entspricht sie im Grunde der schlichten Kontinuität des Seins und der Zeit als fortlaufender Prozess und ist entsprechend so vergänglich wie das Leben selbst. Dann allerdings ist sie auch so dokumentierbar wie das Leben. In der Analyse wird daher nicht davon ausgegangen, dass die Performancekunst „zum Vergessen“ gemacht sei, wie es von Seiten der Theorie heißt.¹⁷⁶ Die performative Kunst ist allerdings per se wirklichkeitskonstitutiv, sodass sie außerhalb ihrer Umsetzung zunächst nicht existent scheint.

Eine Musealisierung wird zudem von Seiten vieler KünstlerInnen selbst oft programmatisch abgelehnt. Zahlreiche Manifeste der Futuristen und Dadaisten zeugen von ihrer Kritik an der Institution Museum.¹⁷⁷ Und einige KünstlerInnen wirken musealen Praktiken geradezu entgegen: Kaprow ließ für sein Happening *Fluids* (1967) etwa Eisblöcke aufbauen, die ihrer eigenen Temporalität überlassen wurden und schmelzen mussten. Beuys gab sich in Bezug auf die Musealisierung seiner Kunst pragmatisch und stimmte ihr zu, obwohl er oft betonte, dass viele Objekte Endprodukte, Resultate, aber keine ästhetischen Arbeiten seien.¹⁷⁸ In der Praxis¹⁷⁹ sind Objekte oder Artefakte jedenfalls unlängst von den Museen vereinnahmt, ausgestellt und überhöht worden, obwohl sie keine Kunstwerke im traditionellen Sinne sind, sondern eher den Status von Erinnerungsstücken haben. Der Objektlosigkeit der Performancekunst steht die allzu menschliche Besessenheit des Besitzens gegenüber. Im Museum werden die Objekte, die in Aktionen Gebrauch

¹⁷⁵ Vgl. Zeller, Christoph: *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin 2010. S. 46.

¹⁷⁶ Vgl. Mersch: *Vom Werk zum Ereignis*. S. 30.

¹⁷⁷ Vgl. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hrsg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar 1995.

¹⁷⁸ Vgl. S. 204 dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Exemplarisch sei hier auf die Ausstellungen *Out of actions* im Museum of Contemporary Art in Los Angeles von 1998 verwiesen. Vgl. *Out of actions. Between performances and the object 1949–1979*. Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art Los Angeles. Hrsg. von Paul Schimmel, Kristine Stiles und Russell Ferguso. New York u. a. 1998.

finden oder aus ihnen hervorgehen, als werkhafte Gegenstände wahrnehmbar. Dies hängt mit den Lesegewohnheiten innerhalb der Institution zusammen, auf die auch Duchamp mit seinen Readymades verweist. Die Performancekunst wurde, und das wird hier als Teil ihrer Ästhetik akzeptiert und verstanden, entgegen ihrer eigentlichen Form zu einer „objekthaften Kunst“.¹⁸⁰ Es ist allerdings umstritten, ob die Forschung der künstlerischen Programmatik zu folgen hat. Im Grunde scheint es eine Glaubensfrage, ob und wie performative Kunst musealisiert werden kann. Jedenfalls lässt sich das Verhältnis von Akt und Objekt für die Performancekunst nur schwerlich pauschalisieren.

Fischer-Lichte fasst als spezifische Materialität des Performativen die Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit und Zeitlichkeit von Performances,¹⁸¹ sodass deutlich wird, wie sich die ‚Dokumente‘ von der Aufführung unterscheiden.¹⁸² Auch Peggy Phelan urteilt, dass Performancekunst nicht in den Zirkel der „representations of representations“ aufgenommen werden, denn jeder Versuch, eine Performance zu dokumentieren und zu bannen, schlage fehl.¹⁸³ Allerdings stellt das Materielle zwangsläufig die Grundlage dafür dar, retrospektiv über eine Performance *sprechen* zu können ohne sie erlebt zu haben. Fischer-Lichte sieht hingegen im ästhetischen Erleben und der ästhetischen Erfahrung der Anwesenden den Kern performativer Kunst und betont die Ko-Präsenz der AkteurInnen *KünstlerIn* und *Publikum* und die (potentielle) Partizipation aller Anwesenden an dem Moment, in dem eine räumliche und zeitliche Isolation aufgehoben wird. Im Falle Beuys’ wird dies aber nur mehr oder weniger realisiert. Gerade Beuys hat – entgegen seiner theoretisch-poetologischen Äußerungen – durchaus Grenzen zwischen sich und dem Publikum seiner Performances gezogen.¹⁸⁴

Fischer-Lichte resümiert, dass die ‚Aufführungen‘ von Abramović und anderen PerformancekünstlerInnen das Postulat von Unmittelbarkeit als Waffe im Kampf gegen die voranschreitende Medialisierung der Welt in der damaligen Zeit einge-

¹⁸⁰ Vgl. Auslander, Philip: Zur Performativität der Performancedokumentation. In: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hrsg. von Barbara Clausen. Nürnberg 2006. S. 21–34, hier S. 27.

¹⁸¹ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Kapitel *Zur performativen Hervorbringung von Materialität*.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 128.

¹⁸³ Vgl. Phelan, Peggy: *Unmarked. The politics of performance*. London/New York 1993. S. 31. Mersch hält distanzierter fest, was bewahrt werde, sei zwar keine Kunst, aber wenn die Kunst Leben sein wolle, bleibe ihr nach ihrem Vergehen nur die Dokumentation. Vgl. Mersch: *Ereignis und Aura*. S. 241 und 243 sowie Clausen, die auf das Wechselverhältnis zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption hinweist. Vgl. Clausen, Barbara: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. In: *After the act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Hrsg. von Ders. Nürnberg 2006. S. 7–20, hier S. 7f.

¹⁸⁴ Es sei hier auf die Aktionen *DER CHEF THE CHIEF. Fluxus Gesang, wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Titus/Iphigenie* sowie *I like America and America likes me* verwiesen, die der Partizipation anderer Personen neben dem Künstler gewisse Grenzen setzen. Dass es gegenteilige Aktionen wie *Celtic + ~~~~* gibt, sei aber ebenso hinzugefügt.

setzt haben.¹⁸⁵ Die Spuren, die Dokumente und Dokumentationen, die von Performances bleiben und die Fischer-Lichte selbst als Grundlage ihrer Ausführungen dienen, weisen ihr zufolge geradezu auf die Spannung zwischen Aufführung und Objekt hin.¹⁸⁶ Es mag stimmen, dass sich die Anfänge performativer Kunst mitunter gegen eine Medialisierung der Welt richteten, allerdings lässt sich daraus nicht zwangsläufig auf die Möglichkeit der Medialisierung performativer Kunst schließen. Viele KünstlerInnen reflektieren die Problematik um eine entsprechende Zuordnung durchaus in ihren Arbeiten. So weist in Pollocks Falle erst die fotografische Dokumentation, Medialisierung und Veröffentlichung der nicht-öffentlichen Malakte seine künstlerische Programmatik aus. Die Dokumentation dient somit der Konstitution der Performance selbst.

Anders als Fischer-Lichte hat schon Amelia Jones argumentiert, dass Fotografien und andere Aufnahmen – zumindest in einigen Fällen – als ‚Ergänzungen‘ von Performances fungieren und die Wahrnehmung der Performance beeinflussen,¹⁸⁷ sodass nicht nur eine Form des Zusammenspiels von Produktion und Rezeption über die Medialisierung vorliegt, sondern dieses von KünstlerInnen produktiv gemacht wird. Selbst- und Fremdbild sind insofern nicht voneinander zu trennen, wie anhand der Medialisierung einer Aktion von Beuys noch gezeigt wird. In der exemplarischen Analyse soll auch dargelegt werden, inwiefern etwa das ‚Erleben‘ der Performance von der Medialisierung geprägt ist und in welchem Verhältnis beide Momente stehen. Vorab kann vermutet werden, dass bei Beuys auch die von der Ästhetik des Performativen betonte Ko-Präsenz von Künstler und ehemals passiven BetrachterInnen, die zu potentiellen TeilnehmerInnen und MitgestalterInnen der Performance werden, nicht greift, weil selbst die Partizipation des Gegenüber als Moment der Manifestation des Künstlers fungiert. Es bleibt kritisch anzumerken, dass hinsichtlich der Musealisierung das genaue Verhältnis von Planung, Durchführung und Medialisierung einzelner Performances kaum untersucht worden ist.

So ist am Ende dieses Kapitels offen, ob die Performancekunst eine autobiographische Form und ein Medium der Autobiographie ist und ob ihre Ausprägungen, als inszeniert-authentische Momente, bloß fiktiv oder auch in der Realität gültig sind – wie etwa in Bezug auf Beuys’ sozialpolitisches Engagement durchaus bezweifelt wird. Muss man den KünstlerInnen ihre performative Identität glauben (können)? Und hängt diese Glaubwürdigkeit mit der Frage zusammen, ob die KünstlerInnen in ihrem Auftritt ‚sie selbst‘ sind, wenn etwa Warhol und Eva & Adele jegliche Identität außerhalb ihrer Künstlichkeit leugnen?

¹⁸⁵ Vgl. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 116.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 129.

¹⁸⁷ Vgl. Jones, Amelia: „Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: *Art Journal* 56/4 (1997). S. 11-18, besonders S. 14.

Abschließend soll resümiert werden, warum der/die KünstlerIn als ‚unverzichtbares Subjekt‘ gilt. Zunächst ist dies ein historischer Umstand. KünstlerInnen, die im Zuge sozialer Neubestimmungen nicht mehr die Funktion von Genies oder SchöpferInnen innehaben, besetzen ihre Rolle zugleich überaus vehement und erfahren obgleich ihrer künstlerischen ‚Untätigkeit‘ oder ‚Unfähigkeit‘ eine Manifestation. So wandelt sich zwar ihre Rolle, die zugleich nach wie vor von der Denkfigur eines genialen Schöpfers/einer genialen Schöpferin geprägt ist,¹⁸⁸ ihr Ansehen scheint davon aber zunächst unberührt. Die beschriebene Performativität der KünstlerInnenschaft bedeutet eine Manifestation der Person, obwohl etwa ‚A(nti)-Künstler‘¹⁸⁹ wie Duchamp eine (traditionelle) Rolle ablehnen. Die Performancekunst ist zugleich ein Medium für die Konstitution von künstlerischer Identität. An dieser Stelle sei das zu Beginn dieses Kapitels angeführte Zitat von Krieger vervollständigt:

Wir stehen heute vor der paradoxen Situation, dass alle Anstrengungen zur Überwindung der durch die bürgerliche Gesellschaft konstituierten Sphäre der ‚Kunst‘ und des daran geknüpften Konzeptes des ‚autonomen Künstlers‘ die auktoriale Sonderrolle des Künstlers nicht aufheben konnten.¹⁹⁰

Dem kann hinzugefügt werden, dass diese Rolle nicht bloß *entgegen* derartiger Anstrengungen aufrecht erhalten bleibt, sondern gerade aufgrund von Praktiken um Performativität und Konzeptualisierung. Das Interesse an der Person des Künstlers/der Künstlerin steigt innerhalb seiner Entwicklung vom/von der Auftrags- zum/zur (vermeintlich) autonomen AusstellungskünstlerIn mit zunehmender Abhängigkeit vom Publikum, wie bereits benannt.¹⁹¹ Vor allem im Kontext der Konzeptualisierung, De- und Immaterialisierung der Kunst weist diese die *Funktion KünstlerIn* auf – und ist nicht zuletzt insofern anschlussfähig an literaturwissenschaftliche Theorien der AutorInnenschaft.

¹⁸⁸ Vgl. Krieger: Was ist ein Künstler? S. 35–56.

¹⁸⁹ Vgl. Duchamp, Marcel: Die Schriften. Bd. I. Zürich 1981. S. XX.

¹⁹⁰ Krieger: Was ist ein Künstler? S. 178.

¹⁹¹ Vgl. Bättschmann: Ausstellungskünstler. S. 94.