

DOROTHEA RUST: FLOATING GAPS. AFFEKTIVE POLITIKEN VON PERFORMANCE-KUNST ZWISCHEN ERINNERUNG UND EREIGNIS

Performance-Kunst kann Bildlichkeit und identifikatorische, schließende Momente nicht vermeiden; im Gegenteil: Sie arbeitet mit Formen des Wiedererkennens und Identifizierens. Dies wird gerade beim Versuch spürbar, eine andere Geschichtsschreibung zu leisten. Sosehr sich eine Performance im Jetzt ereignet, wird sie doch kaum außerhalb von zuvor Gesehenem rezipiert – sondern im Vergleich mit anderen Performances, bezüglich bestehender Vorstellungen vom Körper, möglicher Formen des Handelns und Zu-Sehen-Gebens. Performance-Kunst ruft bekannte und bestehende Bilder auf, doch ihr Potenzial liegt darin, solche Bilder zu aktualisieren und zu verschieben. In diesem Beitrag wird beleuchtet, inwiefern die These einer solchen verschiebenden Wiederholung mit ästhetischen Politiken der Affizierung oder des Affekts zusammenspielt. Ich interessiere mich dafür, wie sich Performance Art als ästhetische Situation mit Termini von Offenheit und Affizierbarkeit (Butler 2011) beschreiben lässt und wie sie auf Ebenen der Reflexion und Analyse zugreift. Inwiefern kann eine Performance-Situation empfänglich für andere Lesarten bekannter Geschichten machen, ohne unreflektiert(e) Wirkungen zu zeitigen? Inwiefern kann sie neue Geschichten oder Bilder entwerfen, ohne diese voreilig festzuschreiben? Wie lässt sich ein „ins Bildliche gewendetes Zitieren“ von Performance (Krämer 2008: 18f.) für eine praktische Theoriebildung nutzen? Am Beispiel der Performerin und Choreografin Dorothea Rust und ihrer Arbeit möchte ich versuchen zu zeigen, wie ein solcher Lektüreprozess aussehen könnte. (Abb. 1)



// Abbildung 02a



// Abbildung 03a

1)
Performance Chronik Basel (PCB) arbeitet als loser Zusammenhang an der Aufarbeitung der Basler Szene, u.a. mit Erzählalons (*Host Clubs*), in Performances und durch den Austausch von Ressourcen, vgl. www.xcult.org/C/performancechronik. Für weitere Ansätze vgl. Heike Roms (Wales), Carola Dertnig, Stefanie Seibold 2006 (Wien) und in der Schweiz u.a. *Performance Saga* (s. FN 12) und *archiv performativ* (s. FN 3).



// Abbildung 01



// Abbildung 02b



// Abbildung 03b

ALTERNATIVE PERFORMANCEGESCHICHTE — Die Performance *Floating Gaps* (2012, gezeigt im General Public Berlin) und auch

die vorliegende Edition für *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung* und *visuelle Kultur* entstand aus der Arbeit von Dorothea Rust an Fragen der Zeitlichkeit und des Erinnerens in der Performance-Kunst. Betitelt ist sie nach dem ersten Band der *Performance Chronik Basel* (Gebhardt Fink/Mathis/von Büren 2012), und sie nimmt deren Auseinandersetzung mit einer alternativen Geschichtsschreibung von Performance auf.¹⁾ Als *floating gaps* bezeichnet Jan Assmann (1992) jene Lücken im kommunikativen Gedächtnis, die in den ersten 40 und 80 Jahren nach einem Ereignis in der mündlichen Überlieferung entstehen und zuletzt die meisten genauen Erinnerungen auslöschen.²⁾ Dieser kritische Punkt ist für viele frühe (feministische) Performances, Happenings oder Aktionen im öffentlichen Raum nun erreicht. Um die frühe Performance-Szene und ihre Aktivitäten wieder in Erinnerung zu rufen, nutzt *Performance Chronik* Praxen der Oral History – oft live und öffentlich, mit einem aktiv teilhabenden (Expert_innen-)Publikum. Es gibt weitere Versuche, auch das Ausstellen und die Archivierung von Performance Art neu zu denken, ohne sie voreilig zu schließen.³⁾ Dorothea Rust bezieht sich schon in einer Vorarbeit, in *Re-enactment* (2011), auf die Frage, wie Performance-Kunst zur Reflexion und Aktualisierung von Performance-Geschichte beitragen kann. In *Re-enactment* wiederholt Rust anhand der Beschreibung eines Dritten eine eigene Performance von 2008 und inszeniert dabei ihr Vergessen und ihr Scheitern am Text.⁴⁾ Sie führt die Arbeit an diesem Thema in ihren jüngeren Performances weiter. (Abb. 2a+b)

— Seit den 1970er- und 1980er-Jahren werden Performances und Aktionen als ephemere, oft ergänzende Praxis zu Arbeiten in anderen Medien gepflegt; teilweise in bewusster Absetzung vom Kunstmarkt, dem keine Produkte angeboten werden sollten, wie bei Carlo E. Lischetti in Bern, und bisweilen aus einer spontanen Haltung zum eigenen Tun oder in Hinwendung zum sozialen (Kunst-)Ereignis.⁵⁾ Vom Vergessen am meisten betroffen ist die Geschichte von Performance-Künstler_innen, die wenig rezipiert wurden, wie im Basler Kontext Anna Winteler, Christine Brodbeck und anderen. Ihre Praxis zwischen Tanz und Performance entzieht sich festen Werkbegriffen und – bisher – auch einer ausgiebigen Dokumentation. Heute, da die performative Qualität der Dokumentationen für das Erinnern erkannt ist (Auslander 2005), wird vermehrt danach gefragt, wie sich Performancegeschichte anders und dem Medium gemäß (neu)schreiben lässt.

2)

Assmann stützt sich auf Vorarbeiten und Überlegungen von Jan Vansina und Maurice Halbwachs. Für eine Kritik am Begriff des Begriffs des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses, der den Anteil verschiedener sozialer Akteur_innen an der Herstellung von Erinnerung entnennt, vgl. jedoch Schade/Wenk 2012: 162.

3)

Vgl. *Modellarchiv* des Projektes *archiv performativ* im Kunstraum Klingental, Basel (Pascale Grau, Irene Müller, Margarit von Büren), 2011, <http://www.zhdk.ch/index.php?id=archivperformativ>.

4)

Für *archiv performativ*, s. FN 3.

5)

Anders liegt der Fall bei frühen Videoperformances bzw. Performances für die Kamera, die das Medium, die Aufnahmesituation und den Blick selbst zum Thema machen und dazu mit der Medialität der Aufzeichnung arbeiten.

KONKRETE BILDER: ZUR EDITION — Die Motive der Edition übertragen die Bildwelt der Lücke oder des Sich-Ereignens und Verschwindens von Performance auf den Körper. Vorne sind die aufgeschnittene Hose der Performerin als Relikt (Motiv A) zu sehen, sowie ein Still aus dem Dokumentationsvideo, in dem Rust ein Bündel Bildtafeln bzw. -zitate heranträgt (Motiv B). Die rückwärtigen Sujets wurden ergänzend erstellt und spielen auf einfache Handlungen wie ausschneiden/abschneiden und übersprayen an.

— Bildlich einprägsam ist Rusts Auftritt in den Solo-Arbeiten; die Objekte, die sie wählt, Werkzeuge, schwere Dinge, Seile, Gummistiefel, sowie der konkrete Umgang, den sie mit ihnen pflegt: eine Art Improvisation oder *instant composition* mit Objekten – mit ins Riskante kippenden körperlichen Interaktionen und Manövern. Neben zeitgenössischen ästhetischen Praxen aus Tanz und Performance wie Raumexploration, Improvisation und Objekten – *handling movement* (Omlin 2010: 98) – nutzt Rust in ihren Performances vermehrt Mittel der Verbalisierung und des Humors, um die Darbietungssituation zu thematisieren und eine Distanzierung nahezu legen.

Rust wendet auch Strategien von Überschreitung und Affizierung an, indem sie dem Publikum zu nahe kommt, vorgeblich oder auch real gefährliche Situationen provoziert, indem sie Anwesende adressiert und körperlich einbezieht. Sie hantiert mit Heugabeln und Spaten, hebt Personen aus dem Publikum hoch („Durf ich sie uflüpfen?“) oder sticht, durch eine Augenbinde blind gemacht, mit einem langen Herrenschild in der Luft herum. Sie führt körperliche Stärke, Gedächtnisleistungen und Theoriekenntnisse vor (*Showing-Off*), oder aber das Scheitern eines Planes und Verfehlen einer Vorgabe (*Failing*), das Risiko und den nahen Absturz beim



// Abbildung 04



// Abbildung 05



// Abbildung 05a



// Abbildung 05b



// Abbildung 05c



// Abbildung 05d



// Abbildung 06

Herumklettern in Fensterrahmen und Bäumen. Manches tut sie, und manches behauptet sie („Ich wär’ jetzt Trisha Brown und gehe diesen Wasserturm herunter ... und Sie helfen mir dabei“). Durch die gutgelaunte Überforderung des Publikums und den fortwährenden Wechsel der Kategorien – zwischen metaphorisch/konkret, Theorie/Akt, Behauptung/Ironie, Ankündigung/Ausführung, Ernst/Komik – lösen Rusts Performances neben Faszination und Empathie gern ein Gefühl von Peinlichkeit oder Sorge aus. (Abb. 3)

UNDRESSING — Die Schlüsselszenen von *Floating Gaps* zitieren und bearbeiten Performance-Geschichte (Abb. 4). Die Anzughose erinnert an die aufgeschnittene Kleidung einer Performerin in Performances wie Yoko Onos *Cut* (1965), Valie EXPORTs *Aktionshose Genitalpanik* (1969) oder Marina Abramovis *Rhythm Zero* (1974). Die Hose aus *Floating Gaps* aber erzeugt eine andere Spannung als jene frühen Arbeiten, sie tritt in ein referentielles Spiel mit ihnen ein. Beim Aufschneiden des Straßenanzugs von Rust kommt ein Tanzdress in gleichen Farben zum Vorschein, nicht Nacktheit, während die Performerin emphatisch, das einstimmende Publikum dirigierend, *Downtown* von Petula Clark singt. (Abb. 5 + 5 a-d)

— Rust benennt als Referenz nicht jene Arbeiten der ersten Performance-Welle, die den nackten, verletzbaren Performance-Körper aufrufen und inzwischen ins kulturelle Gedächtnis eingegangen sind, sondern *Dress and Undress*, ein Score von Anna Halprin. Darin zieht sich eine gemischte Gruppe zum Song *Downtown* dreimal aus und wieder an (Abb. 6).⁶⁾ Halprin merkt dazu an, dass der nackte Körper nicht Objekt der Zurschaustellung oder Objekt des Begehrens sein sollte, vielmehr für eine Zeremonie des Vertrauens stehe, in der er „ebenso interessant“ ist wie die abgelegte Kleidung (Ross 2007: 184). Die neue Kombination der Referenzen durch Rusts aktualisiertes Performance-Bild zitiert das Mittel der Nacktheit, bekannt schon als rituelle (Halprin), moralische (Ono, Abramović) und wütende Aussage (EXPORT), doch sie bringt den Performance-Körper in einen neuen Zusammenhang: Aus dem historisch anmutenden Straßenanzug schält sich mit Hilfe des Publikums eine Tänzerin heraus, die Schere verliert ihr latentes Aggressionspotenzial und ist wieder Werkzeug, die Überdeterminiertheit des Nacktseins wird umgangen. Ähnliches gilt für das zweite Motiv der Edition. Das Still ruft widersprüchliche Erinnerungen und Bezüge auf: Mit gesenktem Kopf, erhobenen Armen und weißer Augenbinde ist scheinbar eine

6)

„Focus on the audience and begin slowly and steadily to take off your clothes. When you are naked, notice your breathing, then put on your clothes. Focus on someone in the group and repeat the action. Repeat a third time“ (Halprin 1995: 102). *Dress and Undress* ist einer von mehreren miteinander zu kombinierenden Scores aus *Parades and Changes* (1965).

Person gezeigt, die sich ergibt oder hilflos ist, zugleich aber tritt Rust als (blinde) Demonstrantin auf den Plan. Ihre Schilder zeigen Bilder historischer Performances von Anna Halprin, Trisha Brown, Jill Johnston/Dana Reitz, Alex Silber und anderen, die sie zur Strukturierung der insgesamt fast 50-minütigen Arbeit *Floating Gaps* nutzt. Neben dem Vorzeigen und Erklären der mitgebrachten Vorlagen führt Rust einige davon – an die veränderte Situation angepasst, mit wenig Raum, blind und fast ohne Hilfsmittel – durch. Zuletzt übersprüht sie alle Schilder mit Hilfe des Publikums mit weißer Farbe. Anders als bei Anna Halprins *March with blank placards* (1967),⁷⁾ die sie als Referenz benennt, will Rust die Bilder nicht auslöschen; sie überschreibt sie nur zum Teil. Dazu hält Rust die Spraydose hoch, während andere die Bildtafeln hin und her bewegen. (Abb. 7, 8)

—— Dorothea Rust überschreibt Bilder und Vorstellungen aus vorhergehenden Rezeptions- und Kulturerfahrungen, durch neue, durch den widersprüchlichen Moment stark gemachte und affektiv besetzte Bilder. Sie nutzt dazu Praxen, die an Grenzen rühren, bleibt aber differenziert, indem sie zugleich Irritationsmomente produziert, die Reflexion und Versprachlichung fördern. An den Arbeiten lassen sich damit, so scheint es, auch Bewegungen beschreiben, die für eine Politik des Affekts in der Performance relevant sein könnten. Als Performance ist *Floating Gaps* – dies meine These – in einem gewissen Sinne geschichtsmächtig, ein historiografisches Tool, das neue Rezeptionserfahrungen generiert, alte Vorstellungen und Referenzen angreift und überschreibt und die Geschichtlichkeit der Performance im Prozess ihrer Veränderung situiert.⁸⁾

BLINDFOLDING —— Zurückkommend auf *Floating Gaps*, möchte ich eine erzählende

7)

Anna Halprin rief 1967 mit dem San Francisco Dancers' Workshop zu dieser Kollektivaktion auf, bei der die Teilnehmenden mit leeren Schildern auf der Market Street in San Francisco demonstrierten. Die Aktion verband mehrere Stadtviertel miteinander, die nicht sichtbaren Forderungen hatte sich jede_r Teilnehmende im Vorfeld ausgedacht und tat sie erst auf Nachfrage kund.

8)

Dank an Maike Christadler, die den Ausdruck des *historiografischen Tools* zuerst vorgeschlagen hat.



// Abbildung 07



// Abbildung 08



// Abbildung 09a



// Abbildung 09b



// Abbildung 09c



// Abbildung 09d

Beschreibung des Beginns der Performance anschließen, der ich zwei Bemerkungen folgen lasse.

— Dorothea Rust tanzt ihr Vorwort. Sie führt sich als Hauptfigur, als Agentin der Geschichte, ein. Der Raum: Ein Kunstraum. Normales Licht. Rust trägt eine schwarze Anzughose, weißes Hemd, Pferdeschwanz, einen Zylinder. Hinten ein zweiter, dunklerer Nebenraum. Zunächst steht sie ganz still, mit dem Blick zum Fenster, als es ruhig wird, stellt sie die Musik an. Es beginnt mit einer Mischung aus Chaplinesker Bewegungsabfolge, Uhrwerk und postmoderner Raumexploration, im Liegen, sodass die Blicke auf den Boden gerichtet sind wie in ein Loch der Geschichte. Die Musik klingt nach Zwanzigern, ist jedoch aus den Achtzigern. (Abb. 9 a-d)

Unpräzise gibt sie danach ihre Spielanweisung bekannt: „Ich verbinde jetzt meine Augen.“ Sie fährt fort zu sprechen, während sie schon beginnt herumzugehen: Dann sehe sie gar nichts mehr. Wir seien jetzt ihre Augen, hier im Raum. Das heißt, resümiert sie, „Ich bin jetzt teilweise auf Ihre Hilfe angewiesen.“ Im Folgenden

wird sie diese Situation durch Herumgehen, Suchen und Tasten vorführen und klarstellen, dass nun gleichermaßen bedachte, erstaunlich gut orientierte, wie auch schnellere, heftige und das Publikum gegebenenfalls gefährdende Bewegungen zu erwarten sind. Mit dem Schirm sticht, schleift, tastet Rust – aufrecht, aber blind – am Boden herum und spricht dabei über Theorie: Rancière, Lacan, und kommentiert das Vorwort der *Performance Chronik*, aus dem die Bezüge

stammen. Die weiße Augenbinde in Verbindung mit dem Vortrag, der von den Schwierigkeiten, Performance adäquat zu erinnern, handelt, lässt an eine neue Allegorie denken – etwa für eine postmoderne blinde Geschichtsschreibung. Rusts Anzug ist zu diesem Zeitpunkt schon ziemlich staubig; sie nimmt das in Kauf, sieht es aber selbst nicht. (Abb. 10 a-b)

— Einer ersten Beobachtung zur Strategie des *Blindfoldings* soll unter Referenz auf Affektkonzepte nachgegangen werden.



// Abbildung 10a



// Abbildung 10b



// Abbildung 11



// Abbildung 12

Offensichtlich ist in dieser Situation der Blick einseitig ausgeschaltet: Performance wird zur prekären Situation im Raum und vor Publikum, in der Formen der Zusammenarbeit, durch Worte und Berührungen, nötig sind, um Zusammenstöße zu vermeiden. Rust (die Geschichte) wird angesehen und kann nicht zurück-schauen; doch selbst in dieser Form bestimmt die Performerin noch, mindestens zum Teil, was passiert. Das lässt sich als Thematisierung des Regimes von Blicken, die sich auf die Performer_in richten, lesen – eine ähnliche visuelle Patt-Situation, die in Performance-Kunst, im Tanz und im postdramatischen Theater so häufig thematisiert und produktiv gemacht wurde – etwa in *Shirtology* des Choreografen Jérôme Bel (*I think they are looking at us*; 1997), in *Trust!* (1998) oder *Why Don't You Dance* von She She Pop (2004) oder bei der Gruppe Forced Entertainment, die die Ambivalenz der Auftrittssituation schon im Namen trägt. Und doch ist die Lage anders – Rust gibt den Blick nicht zurück, sie bezieht die Anwesenden nicht in die neue, gemeinsame visuelle Situation ein, sondern arbeitet selbst ohne Sicht weiter.

Die Affizierung, die durch das Verschärfen oder Aushalten dieses Patts entsteht, lässt sich in Verbindung zu aktuellen Diskursen um Affektpolitiken und Politiken des Körpers bringen, insofern diese oft mehrere, sogenannte niedere Sinne und körperliche Äußerungen einbeziehen, wenn ein Ereignis bezüglich seiner Intensitäten und Effekte beschrieben werden soll: Gerüche und Schimmer, Gehörtes, Ertastetes, die Stimme und ihre Modulation, den unwillkürlichen Schweißausbruch und die Stimmungsschwankung (vgl. Highmore 2010: 117-138). Nicht das Physische allein interessiert mich hier, eher das Übertragen oder Überspringen von wenig vereinnehmbaren körperlichen Äußerungen, insofern sie an der Bedeutungsgenerierung (und) der Situation beteiligt und von ihr mitausgelöst sind. Es ist schwierig und wird immer schwieriger, eine Performerin anzusehen, die nicht zurück-blickt; aber welcher Person ist die Situation wie peinlich? Wie kommen die Unterschiede zustande? Und: wie gehen wir, die wir in einer gleichen oder doch ähnlichen Situation sind, damit um? Das Wegblicken oder helfende Einspringen anderer bringt mir ihre unterschiedlichen Erfahrungen nicht nur zu Bewusstsein, es berührt mich auch. Affekte bringen Prägungen zutage; ihre Vereinnehmbarkeit im Sinne einer Kapitalisier- oder Planbarkeit ist jedoch gering. Sie sind zugleich weder völlig unwillkürlich noch keiner Reflexion zugänglich. (Abb. 11)

Eine weitere Verbindung wäre von hier zu Judith Butler zu ziehen, die Affizierbarkeit und jüngst Verletzbarkeit (*vulnerability*) als Schlüsselbegriff einer nicht-subjektbasierten, nicht-essentialistischen Ethik nutzt, die vielleicht postmodern zu nennen wäre und auf die Logik nicht-abgeschlossener Körper bei Deleuze verweist (Butler 2003: 2011).⁹⁾ Butlers Ethik-Entwurf schließt im Übrigen kulturelle oder ästhetische Praxen und Erfahrungen explizit mit ein und stellt so einen möglichen Ausgangspunkt für eine noch ausstehende Ausformulierung des Komplexes von der Affizierbarkeit/Offenheit aller Beteiligten in der Live-Kunst dar.¹⁰⁾ Für eine Performance, die sich selbst, neben anderem, auch als eine Form affektiver Politik begreift oder zu begreifen lernt, ginge es also darum, eine stete Auseinandersetzung mit ihrem Wirken zu beginnen.

REFLEXION — Affekt wurde von Mieke Bal, mit Deleuze, als eine „aufgeschobene Reaktion“ beschrieben (Bal 2006: 9). Wenn die kognitive Verarbeitung und Einordnung der Zeichen für einen Moment aussetzt, muss das nicht heißen, dass dies im Nachhinein keine reflexive Verarbeitung erfährt. Gerade ein momentaner Kontrollverlust oder Verlust der Handlungsfähigkeit (etwa, nicht geholfen zu haben, während die Performerin auf die Wand zugeht oder auch ein Affiziert- oder Berührtwerden von Reaktionen Anderer) legt es nahe, zu fragen, wie diese Lücke möglich war. Das Staunen über den eigenen Affekt kann den Blick öffnen für die Konstruktionsprinzipien des zuvor Erlebten und ermöglicht damit, vielleicht, eine reflexive ästhetische Erfahrung – die auch den Sinnen Bedeutung beimisst und das mit ihnen verbundene Spiel der Bedeutung als vorgebliche Unmittelbarkeit auslotet. Die ästhetische Erfahrung der Performance wäre hier zugleich eine affektiv-politische Erfahrung. Die derzeitige Aufmerksamkeit des Diskurses für eine bestimmte Art körperlich-affektiver Signaletik ist durchaus mit differenzierten Prozessen der kunsthistorischen Wissensbildung vereinbar. Pollock (2011) beginnt ausgehend von einem affektiven Ereignis eine situierte, feministisch-parteiische Untersuchung. Wenn es in Affektpolitiken, so sie an Deleuze/Guattari anknüpfen, um transversale Momente geht, die etwas verschieben und zwischen verschiedenen existenziellen Territorien und (deren) Werthorizonten vermitteln (Brunner/Rhoades 2010: ii), dann gilt das in einem gewissen Maße auch für Pollocks kunsthistorische Analyse.¹¹⁾

9)

„I want to suggest that part of what a body does (to use the phrase of Deleuze, derived from his reading of Spinoza) is to open onto the body of another, or a set of others, and that for this reason bodies are not self-enclosed kinds of entities. They are always in some sense outside themselves, exploring or navigating their environment, extended and even sometimes dispossessed through the senses“ (Butler 2011: 200).

10)

„Vulnerability includes all the various ways in which we are moved, entered, touched, or ways that ideas and others make an impression upon us. Indeed, we would not be capable of being moved by a story or a film without first being impressionable in some way; that means that we are altered by what moves us, and that we are not fully intact or self-enclosed at such moments“ (ebd.: 200).

11)

Transversal im Sinne der Autoren, die sich an Felix Guattaris Schrift *Psychanalyse et Transversalité* von 1973 halten, sind Texte nicht automatisch, dafür müsste es gelingen, über ein kommunikatives Modell hinaus Resonanz auf verschiedenen Ebenen und in verschiedene Richtungen zu ermöglichen.

SCHIRME — Eine weitere Beobachtung gilt der Frage des bildlich gewendeten Zitierens der Performance (Krämer 2008: 18f.) als praktische Theoriebildung. Dorothea Rust verhandelt Theorie beiläufig und kontrastiert sie mit entsprechenden performativen Arrangements aus Körper, Raum, Bewegung und Objekt (Abb. 12). Direkt nach dem Tanz auf dem Boden. Die Performerin ist staubig. Bevor sie sich in den hinteren Raumteil durchfragt, in dem die Tafeln mit den Bildern von Performances, auf die sie sich beziehen wird, abgelegt sind, erklärt sie, jetzt zum „nächsten Vorwort“ kommen zu wollen. Die Herausgeberinnen von *Floating Gaps* schrieben, dass sie einen „Schauplatz des Gemeinsamen herstellen wollen“ mittels dem, was gemäß Jacques Rancière „eigentlich die Verbannung des Einzelnen an seinen Platz“ herbeiführen müsste (vgl. Gebhardt Fink/Mathis/von Büren 2012: 18f.). Sie sagt das mit einem ironischen Unterton. Dann, sagt sie, ist da noch Lacans *Schirm*, den habe sie auch zwischen den Buchdeckeln gefunden. Der Schirm sei, so Lacan, der topologische Ort, an dem sich Projektionen und Bilder von beiden Seiten manifestieren. Rust setzt neu an, die räumlichen Beziehungen zu klären:

„Also ‚beide Seiten‘, das wäre dann: Sie sind hier (deutet mit dem langen Herrenschild, den sie noch in der Hand hält) und ich bin da (stellt den Schirm auf den Boden). Sind Sie hier ... hier ... und hier ...? [Publikum: ja] Die Wand ist hier [ja] und das Fenster ist da [nein, nein]. (Sie geht ein Stück.) Das Fenster ist da [ja]. Man kommt sofort draus. Sie sind hier (sehr betont, sticht wieder Richtung Publikum) – und ich bin hier.“

— Im Verlauf der Performance erweisen sich solche konkret-körperlichen und abstrakt-theoretischen Ebenen häufig als verbunden. Objekte wie der Herrenschild und die Bildtafeln nehmen Bedeutung an und verlieren sie wieder,



// Abbildung 13b



// Abbildung 13a



// Abbildung 13c

sie dienen als mehr oder weniger gute Bilder für Theorie und als Werkzeug für die Orientierung im Raum. Raum wird metaphorisch. Theorien werden konkret oder (auch) fragwürdig. Bilder gehen nicht auf. Rusts Sich-Verlieren und Nachfragen („Sie sind hier, und ich bin da ...?“) in *Floating Gaps* verbildlicht den Verlust von Raum- und Körpergedächtnis. Das Sich-Versichern über diese Konstanten klärt zugleich die Positionen (Performerin und Publikum), und daran erweist sich erst recht die Überschneidung: Beide

Seiten stehen nicht nur räumlich in Relation, sie konstituieren sich gegenseitig – als Projektion.

REWRITE — Wie die kritische Geschichtsschreibung aufzeigt, prägen sich gehörte und erlebte, fremde und eigene Geschichten nahezu gleich gut ins Gedächtnis ein und können als eigene Erinnerung abgespeichert werden: Biografien ähneln plötzlich Filmhandlungen, Lebensgeschichten werden austauschbar, Wunsch, Schuld, Affekt und Krisenerfahrungen werden übertüncht mit allgemeinen Floskeln (Welzer/Moller/Tschugnall 2002). Nicht nur Alltags-, auch Performancegeschichte wird heute durch ein Album statischer (fotografischer) Bilder, durch bekannte und kanonisierte Referenzen symbolisiert. Die Lücken bezeichnen nicht nur das Vergessen, sondern auch Prozesse des Vereinfachens und Verflachens. Die Performance *Floating Gaps* wird dagegen wirksam durch das Aufnehmen und Umschreiben von Referenzen – indem sie weniger Kanonisiertes statt des Bekannten benennt; Rust bezieht sich auf Anna Halprin statt Yoko Ono, auf Alex Silber statt Charlie Chaplin, auf den Achtziger-Jahre-Dandy statt den Stummfilmklassiker, etc..

Affektive Ereignisse, die ein Überspringen von Affekt ermöglichen, wie die oben beschriebene Szene, in der beim Schneiden alle in den Song *Downtown* einstimmen, lassen sich erst im Zusammenhang mit den Verschiebungen zwischen einer oftmals bildhaften Sprache der Theorie und der (körperliche) Bilder schaffenden und Affizierung zeitigenden Performance ansehen; die Überschreibung geschieht nicht unbedingt im direkten Vergleich, eher peripher, als Verschiebung. Im Wiederhervorholen eigener und kollektiver Referenzen und mehr und weniger kanonisierter Bilder in Interaktion mit dem Publikum liegt die historiographische Kapazität der Performance *Floating Gaps*. Vorherige Bilder, wie Onos stummes, demütiges Abwarten in *Cut Piece*, oder *Rhythm Zero* mit der Bedrohtheit der starr stehenden Abramović, die beide in unterschiedlicher Art das Thema Macht/Ohnmacht von Frauen behandeln, werden überschrieben.

OUTRO (ABB. 13 A + B) — Mit der Frage nach einer dem Medium ‚Performance‘ gemäßen Erinnerungspolitik – Erfahrung, Affekt und Reflexion ermöglichend, Wissen und Geschichten tradierend und weiterführend – soll geendet werden. Der komplexe Ansatz von Dorothea Rust, die auf Tanz(improvisation) aufbauend einen Umgang mit Objekten und Publikum versucht, in dem sie

Sprech- und Handlungsebenen im geschilderten Sinne kontrastiert, wurde als eine Möglichkeit dazu dargestellt.¹²⁾ An diesem Beispiel wurde gezeigt, wie Funktionsweisen von Affekt aktiviert, verdeutlicht – und verschoben – werden (könnten), wenn sich Performance ihrer klug bediente und selbst Affekt-Konzepte nutzte. Indem Rust etwa eine so prekäre Setzung wie das *Blindfolding* anwendet und damit verschiedene Performances und Tätigkeiten, inklusive eines Trisha Brownschen *Vertical Dance*, durchspielt und sich in Gefahr begibt, abzustürzen – oder sich falsch zu erinnern. Durch Politiken des Affekts und eine Reflexion einfordernde Bedeutungsproduktion als widersprüchliche Erzählung und bezugnehmend auf Text und Erfahrung, kann Performance geschichtsmächtig werden. Statt auf bild- oder textbasierte Repräsentationen zu vertrauen, ist Performance ein möglicher Schlüssel zur Wiederholung und Aktualisierung, Verhandlung und Erneuerung – nicht Schließung – von Geschichte bzw. Erinnerung an Performance. Performancegeschichte ist, dann, ebenso unabgeschlossen wie an Geschichtlichkeit interessierte Performance(s) und ihre Deutungen.

// Literatur

- Assman, Jan (1992):** Das kulturelle Gedächtnis. München, Beck.
- Auslander, Philip (2005):** Zur Performativität der Performancedokumentation. In: Claussen, Barbara (Hg.), *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*. Wien, MuMoK, S. 21-34.
- Bal, Mieke (2006):** Affekt als kulturelle Kraft. In: Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.), *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld, Transcript, S. 7-19
- Brunner, Christoph / Rhoades, Troy (2010):** Transversal fields of experience. In: *Inflexions*, Heft 4, S. i-vii.
- Butler, Judith (2011):** „Confessing a passionate state ...“ – Judith Butler im Interview. In: Hark, Sabine / Villa, Paula-Irene (Hg.), *Feministische Studien*, Jg. 23, Heft 2, S. 196-205.
- Dies. (2003):** Kritik der ethischen Gewalt. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Dertnig, Carola / Seibold, Stefanie (Hg.) (2006):** Let's Twist Again. Performance in Wien von 1960 bis heute. Wien, Akademie der Angewandten Künste.
- Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2012):** Floating Gaps. In: Dies. (Hg.): *Floating Gaps. Performance Chronik Basel. 1968-1986*. Zürich, diaphanes, Band 1, S. 9-20.
- Halprin, Anna (1995):** *Moving toward life. Five decades of transformational dance*. Hanover, Wesleyan.
- Highmore, Ben (2010):** Bitter After Taste. In: Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.), *The Affect Theory Reader*. Durham, Duke, S. 118-137.
- Krämer, Sybille (Hg.) (2008):** Performativität und Medialität, München, Fink, S. 13-32
- Matzke, Annemarie (2011):** Enter the Game: The role of the spectator in the performances of She She Pop. In: *Performance Research*, Jg. 16, Heft 3, S. 117-120.
- Omlin, Sybille (2010):** Dorothea Rust. In: Dies. (Hg.), *Performance. Paysage Son Image*. Sierre, ECAV, S. 98-99.
- Peters, Sibylle (2011):** *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld, Transcript.
- Pollock, Griselda (2011):** Gasping at Violence. In: Bartl, Angelika u.a. (Hg.), *Sehen Macht Wissen. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld, Transcript, S. 125-142.
- Ross, Janice (2007):** *Anna Halprin – Experience as Dance*. Berkeley, University of California Press.

12)

Als wichtige Position sei Andrea Saemann aus Basel genannt, die sich mit ihren *Performances dank ...* und weiteren Projekten um die Geschichte von Wegbereiterinnen der Performance verdient gemacht hat, vgl. bes. *Performance Saga* mit Katrin Grögel, www.performancesaga.ch.

Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2012): Bilderrepertoires zwischen sozialem Gedächtnis und Tradierung. In: Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.) (2012): *Floating Gaps. Performance Chronik Basel. 1968-1986.* Zürich, diaphanes, Band 1, S. 147-166.

Welzer, Harald / Moller, Sabine / Tschuggnall, Karoline (2002): Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis. Frankfurt/M., Fischer.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, Performance im General Public Berlin (Mai 2012) (Still aus Video: Dorothea Rust)

Abb. 2 a+b: Dorothea Rust, Re-enactment, Performance im Kunstraum Klingental Basel (archiv performativ, September 2011) (Foto)

Abb. 3 a+b: Dorothea Rust, *Mir geht's gut*, 2006, Performance, Turbine Giswil (Foto)

Abb. 4: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012 (Foto: Laurence Bonvin)

Abb. 5: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Dress and Undress“

(Still aus Video: Dorothea Rust)

Abb. 5a – d: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Dress and Undress“

(Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 6: Anna Halprin und San Francisco Dancers' Workshop, *Dancers' Workshop Studio Rehearsal zu Parades and Changes (Dress and Undress)*, San Francisco, 1965

(books.google.ch; Fotografie: Coni Beeson. Originale Bildunterschrift: *Dancers' Workshop Studio Rehearsal, 1965.* Quelle: Anna Halprin: *Moving Toward Live. Five Decades of Transformational Dance.* Hanover: Wesleyan, 1995, S. 103)

Abb. 7: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Blank Placards“

(Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 8: Anna Halprin und San Francisco Dancers' Workshop, *March with blank placards*, 1967, Aktion, San Francisco.

(books.google.ch; Fotografie: Lawrence Halprin. Originale Bildunterschrift: *A large group of us marched down carrying blank placards, 1967.* Quelle: Anna Halprin: *Moving Toward Live. Five Decades of Transformational Dance.* Hanover: Wesleyan, 1995, S. 104)

Abb. 9 a-d: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Vorwort“

(Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 10 a-b: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Vorwort / Stochern“

(Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 11: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Umbau“ (Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 12: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Schirm“ (Screenshot: Bernadett Settele)

Abb. 13 a: Trisha Brown, *Woman Walking Down A Ladder*, 1973

(Quelle: <http://arttattler.com/archiveurbanpioneers.html>, hier leider mit der Quellenangabe von Roof Piece: Courtesy of BROADWAY 1602, New York, © Trisha Brown, © Babette Mangolte)

Abb. 13b: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Trisha“ (Still aus Video: Dorothea Rust)

Abb. 13c: Dorothea Rust, *Floating Gaps*, 2012, „Trisha“ (Foto: Laurence Bonvin)

// **Angaben zur Autorin**

Bernadett Settele, Mag. Art., wiss. Assistenz an der Hochschule Luzern Design & Kunst (HSLU) im Master Fine Arts (Kunst + Öffentlichkeit sowie Art Teaching); Lehrbeauftragte an der Zürcher Hochschule der Künste. Schwerpunkte: Zeitgenössische Kunst, Performance, Methoden und Diskurse schulischer und außerschulischer Kunstvermittlung. Publikationen: *Performing the Vermittler_in*, in: *Art Education Research*, Jg. 2, Heft 2, 2010. „Common Subjects. *Schöner Lesen* als Luxus der Kunstvermittlung“, in: Zaremba, Jutta (Hg.): *Hedo / Art / Education*, München: Kopaed, 2013.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE