



Anne Imhof; Faust. Venedig, Biennale 2017, Deutscher Pavillon; Katalog hrsg. von Susanne Pfeffer, mit Beiträgen von Franziska Aigner, Eliza Douglas, Anne Imhof, Susanne Pfeffer, Juliane Rebentisch und Kerstin Stakemeier, Photos von Nadine Fraczkowski; Köln: Verlag Walther König, 2017; 188 S.; ISBN 978-3960981701; € 279,99

Längst ist die Gegenwartskunst in der Kunstgeschichte angekommen. Noch vor dreißig Jahren hatte man in der akademischen Kunstwissenschaft gemeinhin die Geschichte der Kunst auch an prominenten Orten der Lehre gerne kurz nach der Jahrhundertwende ausklingen lassen, etwa mit der Formulierung ‚die Zeit um 1900 mit ihren Ausläufern‘, womit dann maximal die 1920er Jahre gemeint waren, nicht selten verbunden mit dem Hinweis, dass für die Betrachtung der nachfolgenden Etappen der Moderne einstweilen ‚der historische Abstand fehle‘. Demgegenüber hat sich heute die Erkenntnis durchgesetzt, dass die Kunstgeschichte explizit oder implizit so sehr mit den ästhetischen und konzeptuellen Interventionen der Gegenwart und der Gegenwartskunst verstrickt ist, dass sie gar nicht anders kann, als diese Positionierung in der Gegenwart methodisch zu reflektieren, selbst im Blick auf die ältere Kunst. Die Idee, dass wir heute beispielsweise ‚die Kunst Rembrandts‘ ‚mit den Augen‘ ‚der Menschen‘ ‚des 17. Jahrhunderts‘ betrachten könnten, ist als historische Utopie entlarvt, auch wenn das nicht bedeutet, dass die Kunstgeschichte nicht ein umfassendes methodisches Repertoire bereithält, um die Betrachtung älterer Kunst umfassend angemessen historisch zu kontextualisieren.

Die Verschmelzung historischer Fluchtpunkte reicht heute bis in die unmittelbare Erfahrung von Gegenwart, etwa in der gefeierten Performance *Faust* von Anne Imhof, die im Sommer 2017 auf der 57. Biennale in Venedig im Deutschen Pavillon aufgeführt und zu Recht mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde (Abb. 1). Diese Performance, die vielleicht zu den bedeutendsten künstlerischen Hervorbringungen des letzten Jahrzehnts gehört, ist schon durch ihren temporal-performativen Charakter nicht anders als in einer Gegenwartserfahrung erlebbar, auch wenn den Zuschauern ausdrücklich von der Künstlerin freigestellt wurde, wie lange sie sich dieser Erfahrung aussetzen wollen: in mehreren einstündigen Aufführungen oder in den seltener dargebotenen mehrstündigen Gesamtfassungen.¹

Wie begleitet eine (kunsthistorische) Publikation ein solches, von Susanne Pfeffer kuratiertes performatives und damit höchst transitorisches Event? Zweifellos bewegt sich die zu diesem Ereignis erschienene Katalogpublikation in den Traditionslinien einer apologetischen Begleitung der Künstlerin, die im besten Sinne geburthelferisch die Ernsthaftigkeit und Glaubwürdigkeit der von Anne Imhof den Zuschauern zugemuteten Eindrücke begleiten und flankieren.

¹ Ich beziehe mich auf die rund vierstündige Aufführung, die ich am 3. Oktober 2017 vollständig gesehen habe.



Abb. 1: Eliza Douglas in Anne Imhof, *Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

Die Publikation eröffnet mit einem kurzen Statement der Kuratorin Susanne Pfeffer, das im lakonischen Stil neusachlicher poetisch-parataktischer Beschreibungssätze formuliert ist (*Im solipsistischen Chor*, 9–11) und über architektonische Konstellationen und performative Abläufe informiert, aber auch Rezeptionshaltungen reflektiert, wie die „Lust [...] im Akt des Sehens und Gesehenwerdens“. Selten wurde Betrachtern von Kunst so detailliert mitgegeben, *wie* – weniger *was* – sie zu sehen haben: „Das transparente Glas erlaubt den sezierenden Blick des Betrachters auf den Performer und zurück; die kalte, symmetrische Struktur ermöglicht unmittelbare Beobachtung sowie direkte Kontrolle. Das trennende Glas schafft Distanz wie auch Selbstwahrnehmung und die Bewusstwerdung der Betrachtung. Blicke treffen sich, aber keine Kommunikation entsteht. Die Performer nehmen einen wahr, aber erkennen einen nicht an. Man ist inmitten der performativen Handlungen, aber wird nie Teil davon sein.“ (9) Emotionale Aufladung und symbolische Deutung greifen untrennbar ineinander: „Die stummen Schreie zeugen vom Schmerz des zunehmenden Verschwindens des Lebendigen, der Zombisierung des kapitalisierten Körpers.“ (9) Pfeffer weist auf den für Imhofs Performance grundlegenden Punkt hin, wie „hormonal, medial, hoch vernetzt“ die Performer nicht zuletzt „im technologischen Zusammenschluss der Mobiltelefone mehr und mehr zu einem ebenso gewaltigen wie solipsistischen Chor“ werden und als Gruppe agieren. (10) Zugleich unterstreicht sie, wie „diese dressierten und fragilen Körper wie von unsichtbaren Machtstrukturen durch-

zogenes Material [...] allein in ihrer Medialität existieren“ und sich dabei „permanent in konsumierbare Bilder [...] verwandeln“, zur „digitalen Ware [...] in einer hochgradig von Medialität gekennzeichneten Zeit“, Realität nicht abbilden, sondern herstellen, woran schließlich auch die Betrachter mit ihren vielfach umgehend ins Netz wandernden Smartphoneaufnahmen beteiligt sind. (Abb. 2)

Das anschließende Gespräch zwischen Anne Imhof und ihrer Kuratorin setzt zunächst ganz bei den biografischen und ästhetischen Erfahrungen der Künstlerin an (13–24), ihren Musik- und Banderlebnissen, die sich in der Soundkomposition der Performance vielfach widerspiegeln, der Verbindung von Musik und Boxkämpfen (14), die in den stilisierten Kampfbewegungen in die Performance eingegangen sind. Imhof spricht aber auch über die „ganz klar choreografierte[n] Abläufe und bis ins Detail geprobte Bewegungen“ (15), über „ein Regelwerk [...], auf das ich mich mit ihnen [den Performern; A. d. V.] einige“, das „sich jedoch im Moment der Aufführung oft verschiebt, ignoriert oder gebrochen wird“ (15), über ihre Performer und über die „Abstrahierung von Bewegungen, die erst mal sehr alltäglich sind oder alltäglichen Kontexten entnommen sind“ (16), von „Props, also von Objekten oder Readymades, die von den Performern genutzt werden“ (16) oder von der Bedeutung von „Flüssigkeiten“. Sie spricht über den eingezogenen Glasboden und über die Beziehung von nacktem Glas zu „Geld und Macht [...], in Gebäuden von Banken beispielsweise, [wo] Glas das dominierende Material“ ist (18), aber auch über Francis Bacons Liebe zu Bildern „hinter Glas“ (19). Anne Imhof reflektiert aber auch darüber, „wie Blickformationen innerhalb eines Bildes funktionieren“, „wie sich das Schauen und gegenseitige Anschauen der abgebildeten Figuren in einem Gemälde vollzieht“ (22). Damit ist auch eine neue Form von kollektiver künstlerischer Autorschaft angesprochen, an der nicht nur die Kuratorin und die Performer, sondern auch die Betrachter in neuer Form beteiligt sind: „In dem Moment, in dem die Anderen dazukommen, wird fraglich, wer eigentlich was formt und entscheidet. Wer ist der, der führt, und wer ist der, der folgt? Alle sind in einem Raum zusammen, und nur deswegen passiert es. Auch wenn es so scheint, als wäre das Bild unabhängig, ist die Präsenz des Betrachters etwas, das wir nie vorher erproben können. Ein Bild funktioniert nicht ohne denjenigen, der es ansieht.“ (24)

Ein zentrales Thema bildet natürlich die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistisch geprägten Architektur des Pavillons (18), die schon Hans Haacke 1995 am selben Ort mit seiner Installation mit dem Titel *Germania* zu einer elementaren künstlerischen Gegenreaktion provozierte.

In Imhofs Performance ist das Thema der Viktimisierung omnipräsent, beginnend damit, dass die Arbeit in einer Ausstellungsarchitektur realisiert werden musste, die ihr kaltes architektonisches Gepräge unübersehbar im Nationalsozialismus erhalten hat und deren Kontaminierung bis heute anschaulich gegenwärtig ist. Die brutale Kälte dieser als Sieger- und Herrschaftsarchitektur von den Nationalsozialisten konzipierten Architektur legt Anne Imhof nicht weniger schonungslos als Hans Haacke frei, indem sie den Raum kahl, weiß und leer lediglich mit einigen Einbauten aus Panzerglas und Stahl sowie einem zweiten Glasboden versieht, was den Eindruck eines abweisenden, brutalen Charakters des Raumes noch verstärkt. Zwei mit Stahlgittern



Abb. 2: Eliza Douglas in Anne Imhof, *Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

und Warnhinweisen versehene Außengehege mit Dobermännern, den bevorzugten Wachhunden in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, sind das erste, was dem Ankommenden begegnet. Die Psychologen würden von einem ‚Priming‘, der vorbewussten Aktivierung von Gedächtnisinhalten sprechen, durch die unsere Wahrnehmung schon vorab beeinflusst wird. Panzerglasscheiben versiegeln partiell die Eingangsareale, die Durchgänge sind durch metallene Rollläden verschlossen. In diesem hermetischen Raum, in dem die Betrachter den Akteuren der Performance und die Akteure der Performance den Betrachtern über Stunden hinweg mit ihren Handlungen, Entblößungen, emotionalen Gesten und Gebärden schutz- und distanzlos ausgesetzt sind, entfaltet Anne Imhof ein partiell von Musik getragenes Geschehen.

In archaisch vorzivilisatorisch wirkenden Bewegungs-, Kampf- und Handlungsabfolgen, die im performativen Ablauf vielfach von archetypischen, aber auch kunsthistorisch aufgeladenen Pathosformeln durchzogen sind, zersetzt und destruiert sie zugleich die rhetorisch-ikonische Struktur von Opfernarrativen und Opferbildern, wie sie seit Goyas Kunst die Malerei durchziehen und setzt an ihre Stelle visuelle Verstrickungen mit den Betrachtenden, in denen nicht mehr nach Ursache und Wirkung, Tätern und Opfern zu unterscheiden ist und man – wie schon bei Goya – auf seine eigenen Verstrickungen in ein Feld potenzieller Viktimisierungsprozesse blickt. Vielfach implementiert Anne Imhof Pathosformeln des zweidimensionalen Bildes in ihre Performance (Abb. 3).



Abb. 3: Mickey Mahar in Anne Imhof, Faust, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

Dabei unternimmt Imhof den Versuch, die Bilder aus der ikonischen Fixierung in einen performativen Ablauf zurückzuführen, um archaische Handlungsstrukturen freizulegen. Es gibt keine Schuldzuweisungen, keine Ursache-Wirkung-Relationen, sondern einen wiederkehrenden Kampf der handelnden Akteure untereinander, ein Kampf von Männern gegen Männer, Frauen gegen Frauen und Männern gegen Frauen. Es sind vielfach androgyn wirkende Gestalten. Die fragmentarischen Handlungsstrukturen haben vielfach die performative Struktur eines atavistischen Vegetierens: Auf einen anderen Menschen drauftreten, sich auf seinen Fuß stützen, auf seine Hand treten, seinen Kopf anfassen, seine Kleider öffnen. Sich zusammenrotten, lagern, ruhen. Sich selbst sexuell befriedigen. Zeitlupenbewegungen und Verlangsamungen führen zur Verfremdung dieser Viktimisierungsprozesse. Durch Purifikationsrituale mit Wasser und Seife, in denen sich die Akteure selbst, die Glasscheiben, den Boden und den Raum zu reinigen versuchen, initiiert Anne Imhof gleichsam den Versuch einer Reinigung der Bilder von ihrem historischen Kontext, eine Aufarbeitung der Kontaminierung des Ausstellungsraumes durch seine nationalsozialistische Vorgeschichte (Abb. 4).

Schon vor Beginn der Performance werden Viktimisierungsstrategien als psychologische Einstimmung unbewusst vermittelt: Die harte, von den nationalsozialistischen Überformungen geprägte Architektursprache wird durch die seitlichen Einbauten von metallenen Käfiggittern, in denen sich Dobermänner befinden, in eine Ge-



Abb. 4: Eliza Douglas in *Anne Imhof, Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

fahrenzzone verwandelt. Warnschilder sind angebracht. Der animalische Geruch feuchter Hundegehege übermittelt auch olfaktorisch die Kontextualisierung durch eine für den ankommenden Besucher zunächst unbestimmte Viktimisierungssituation: Die Architektur ist umrahmt von gefängnisartigen Gittern, abgekapselt durch monumentale Sicherheitsglasscheiben, die weniger Transparenz als vollständige Isolation zwischen Innen und Außen nicht nur anzeigen, sondern herstellen. Der Haupteingang ist versperrt durch ein metallenes Rolltor, das auch an den seitlichen Eingängen den Zugang zunächst einmal verwehrt oder partiell öffnet. Der Zugang ist nicht selbstbestimmt, sondern wird von Zutrittspersonal gewährt. Hallende Geräusche und Schreie dringen gelegentlich nach außen, ohne dass sich die Wartenden zunächst einen Reim auf die Geschehnisse im Innern machen können. Erzeugt wird dadurch eine diffuse, unbestimmte Situation des Bedrohlichen, mit der die Künstlerin zugleich die Neugierde auf die Versprechungen eines neuen Kunstereignisses weckt.

Im Inneren treffen die Besucher in den fünfgeteilten Raumarealen auf einen an den Wänden weitgehend leeren, aseptischen Raum in kaltem Weiß. Während sich die Betrachter vollständig auf einem in einem Meter Höhe durchlaufend montierten Glasboden bewegen, durch den sie auf das Geschehen unter sich und durch die seitlichen Durchblicke in die Räume blicken, sind die Akteure frei, sich auf allen Ebenen durch den Raum, auch in den Bereichen der Betrachter, zu bewegen.

In den beiden seitlichen Räumen befinden sich jeweils ein Waschbecken, ein großer Glastisch und ein Wandpodest, rechts darüber hinaus noch eine große Wanne



Abb. 5: Eliza Douglas in Anne Imhof, *Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

wie in einem anatomischen Sektionssaal. Der zentrale mittlere Saal ist dagegen nur von Podesten und einer großen Glaswand bestimmt. Im oberen Bereich kommen Haltegurte hinzu, an denen zeitweise Akteure in luftiger Höhe auf scheinbar ungesicherten Glasplatten stehen.

Der mittlere Saal ist nach außen durch eine brüstungshohe Glasscheibe abgetrennt und außerdem im Inneren durch eine übermannshohe Glaswand unterteilt. Die Durchblicke zu den seitlichen Sälen sind durch zwei Sicherheitsglasscheiben so geschlossen, dass man durch die Spiegelungen, in denen man sich partiell selbst und die anderen Besucher mit sieht, auf die Akteure blickt, aber nicht von diesen vollständig abgetrennt ist. (Abb. 5) Man hört, sieht, könnte theoretisch hindurchgreifen, ohne aber körperlich hindurchsteigen zu können. Anne Imhof hat eine Glaskäfigsituation simuliert, die allen Versprechen der Freiheit der Besucher zum Trotz Gefangenschaft visualisiert, die Besucher unterschwellig zu Beobachtern, Aufpassern, Kontrolleuren macht, ohne dass sie in das Geschehen jenseits der Glasscheiben eingreifen können. Zugleich sind die Besucher ungeteilt in die akustische Aura der Geräusche eingebunden, die oftmals räumlich unbestimmt den Ort bedrohlich aufladen.

Durch die Lautstärke mancher akustischer Ereignisse wie die dröhnende Geräuschkulisse eines Verstärkers, das Klirren von Metallscherben, das schrille Quiet-schen von Bronzeglocken auf den Marmorplatten des Fußbodens entstehen diffuse Effekte einer akustischen Überwältigung.



Abb. 6: Eliza Douglas und Lea Welsch in Anne Imhof, *Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

All diese Eindrücke werden in der Publikation nicht beschrieben, sondern lediglich mit Blick auf den konzeptuellen Rahmen der Arbeit erläutert. Das verstärkt umso mehr die Möglichkeit, von dieser durch die Sprache noch nicht eingefangenen Performance Anne Imhofs ungeschützt getroffen zu werden. Die Katalogpublikation ist wie alle übrigen Elemente der Öffentlichkeitsarbeit Teil einer umfassend wirkungsästhetisch kalkulierten Präsentation und damit in gewissem Sinne Teil der künstlerischen Arbeit, ebenso wie die Statements und nachträglich gelieferten Bilder, die Anne Imhof in Abstimmung mit der Fotografin Nadine Fraczkowski produziert. (Abb. 6)

Der den Katalog beschließende, in Gesprächsform angelegte Text der Performerinnen Eliza Douglas und Franziska Aigner schließt diesen Bogen, indem er wieder zu den Anfängen führt: Er umkreist aus biografischen Konstellationen heraus die Erfahrungen und Eindrücke der beteiligten Performer in ihrer Auseinandersetzung mit der Künstlerin und dem von ihr entwickelten Stücken, wie die Performance-Serie *Angst*, die 2016 als Oper in drei Akten in der Kunsthalle Basel, im Hamburger Bahnhof in Berlin und während der Biennale de Montréal aufgeführt wurde (47–53). Kaleidoskopartig reihen sich dabei Bilder, Eindrücke, Erlebnisse, die zugleich als Bestandteile der Entstehungsgeschichte in das performative Geschehen eingegangen sind, aneinander.

Zwischen die Texte der Gespräche mit der Künstlerin und den Performerinnen sind zwei kunstwissenschaftliche, ‚im Dialog der beiden Autorinnen miteinander entstandene‘, Essays eingebettet: Juliane Rebenitschs *Dark Play. Anne Imhofs Abstraktionen* (25–33) und Kerstin Staekmeiers *Aquarium Transformer* (35–45).



Abb. 7: Eliza Douglas, Lea Welsch und Billy Bultheel in Anne Imhof, *Faust*, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

Man merkt den Texten die paradoxe Situation an, dass sie geschrieben wurden, bevor die Performance im Rahmen der Biennale zur Aufführung kam, wobei es überrascht, dass bei aller Reflexion über die diversen Bezugspunkte und Metaebenen dieses Paradox in den Texten selbst nicht thematisiert wird: Die Sprache läuft dem performativen JETZT bei Anne Imhof voraus. So zielt Rebentisch mit ihren Ausführungen vor allem auf die Fragen der konzeptuellen und theoretischen Kontextualisierung: In Anne Imhofs Arbeit sieht sie die „vampiristische, strukturell morbide Dimension ästhetischer Negativität“, „einen vampiristischen Blick“ in der mimetischen Doppelung einer „Paradoxie einer in der Präsenz wirksamen Abwesenheit“ (25), die nicht erst durch die „mortifizierende Operation der Bildwerdung [...] in den Fotografien von Nadine Fraczkowski“ geschieht (26). Im Verweis auf Ähnlichkeiten zu Samuel Becketts Figuren- und Theaterwelt zum Beispiel in *Warten auf Godot* oder *Endspiel* (26) hebt Rebentisch hervor, dass „Imhofs Performer gerade in ihrer herausgestellten Singularität ein Allgemeines vertreten“ (27): „Imhofs Genie für Abstraktion liegt darin, das Allgemeine aus dem Besonderen, das Soziale aus dem Psychologischen, die zitierbare Geste aus dem vermeintlich individuellen Ausdruck zu destillieren, kurz: die Mimesis ans Entfremdete als die an ein Objektives zu vollziehen.“ Dabei sieht Rebentisch die visuellen Figuren in Imhofs Performance als „dialektische Bilder [...] oder Denk-Bilder [...]“; denn ihre bildhaften Konstellationen provozieren die sprachliche Pointe, die sie zugleich verweigern. Als gleichzeitig lesbar und unlesbar“ (28). Wenigstens in dieser Hinsicht

reicht sich Imhofs Arbeit in eine lange Reihe kunsthistorisch-hermeneutischer Herausforderungen, an denen sich die kunstwissenschaftliche Methodologie schon seit Langem erprobt, freilich mit einer spezifisch neuen Akzentuierung: „Jede ihrer Szenen erscheint in provokanter Oberflächlichkeit, und jede erscheint bedeutungsvoll.“ (28) Immerhin wird auch auf allgemeiner Ebene der Versuch unternommen, die Performance auf ihren Titel *Faust* hin lesbar zu machen: „Die Entfremdung, um die es hier geht, ist nicht mehr die zwischen den Subjekten und den Dingen, sondern eine zwischen dem Subjekt und ihm selbst als handelndem. Das derart zur Selbstökonomisierung angehaltene Subjekt ist faustisch, rastlos in seinem Streben, sich selbst immer voraus oder hinterher“ (29).

Diese faustische Grundstimmung deutet Rebentisch allgemein in der romantischen Idee von „Weltschmerz“ und „Melancholie“ (29), als „dunkle Grundstimmung“ und „darkness“ (30), die sie zugleich als Zeitphänomen diagnostiziert: „Dass diese *darkness* auch einen generationsspezifischen Geschmack trifft, degradiert die Arbeiten nicht selbst zum intellektuellen Modephänomen, vielmehr sind sie Abstraktionsarbeiten an diesem Geschmack, treiben sie den objektiven Kern an ihm hervor.“ (30) Über den allgemeinen ‚Hipness-Faktor‘ hinaus wären diese Aspekte allgemein analytisch zu präzisieren, u.a. mit Bezug auf die für Anne Imhof augenscheinlich wichtigen Bezugspunkte aus der Zombiethematik, aus Horrorfilmen wie *THE DAWN OF THE DEAD* von John Hill von 1979 oder aus der Musikkultur wie der australischen Musikband *Dead can dance*. Auch wäre nach Bezügen zur Videokunst eines Bill Viola oder zum experimentellen Theater von Pina Bausch zu fragen (Abb. 7). Rebentisch schließt demgegenüber von existentialistischen Überlegungen bei Heidegger und Paolo Virno zum Thema der Angst und über das „ästhetische Unheimlichwerden der Welt“ ausgehend: „In ihren Arbeiten mobilisiert Imhof das ästhetische Unheimlichwerden der Welt so, dass in seiner Erfahrung die *conditio* des Verstörenden selbst fremd werden und aus ihrer Vertrautheit heraustreten kann“ (33).

Insgesamt abstrakter argumentiert in ihrem Essay Kerstin Staekmeier, die ihren Ausgangspunkt in dem *Manifest des Artifizialismus* aus dem Jahre 1927/28 von Jindřich Štyrský und Toyen der Prager Devětsil-Gruppe nimmt, um von dort einen weiten Bogen u.a. über Karl Marx, Georges Bataille, Maurice Blanchot und musikalisch bis zu Olivier Messiaens *Quatuor pour la fin du temps* von 1940/41 zu schlagen (38). Leitmotivisch versucht Staekmeier dabei an Peter Gorsen anschließend die Bedeutung „der Erotika, die bei Devětsil das gemeinsame Begehren der Revolution ganz notwendig begleitete, aus der Vergangenheit in die Gegenwart“ auf die Kunst Anne Imhofs zu übertragen, was über den Abstand von 90 Jahren und völlig diverse historische Kontexte hinweg doch eine Herausforderung mit vielen Fragen bleibt. (42) Vielleicht ist es aber nicht die schlechteste Form, sich mit fragmentarischen Assoziationen der Kunst Anne Imhofs anzunähern, zugleich wird dabei aber deutlich, wie sehr ihre Performance für die kunstwissenschaftliche Analyse zur hermeneutischen Herausforderung wird, und wie anspruchsvoll es ist, die komplexen wirkungsästhetischen Fäden ihrer Arbeit zu entwirren. An der *Beschreibung* dessen, was man bei Anne Imhof zu sehen und zu hören bekommt, führt dabei kein Weg vorbei (Abb. 8).



Abb. 8: Mickey Mahar, Franziska Aigner und Enad Marouf in Anne Imhof, Faust, 2017, Deutscher Pavillon, 57. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia

Die Kunstgeschichte wird angesichts solcher neuen künstlerischen Strategien und Erfahrungen nicht umhinkommen, auch neue sprachliche Darstellungs- und Beschreibungformen, Textmodalitäten zu erproben, zugleich aber auch in einen kritischen Dialog mit der Künstlerin einzutreten: Sicherlich greifen in der Performance von Anne Imhof – trotz aller Beteuerung der Freiheit der Betrachter – auch gezielt gesetzte wirkungsästhetische, visuelle wie akustische Überwältigungsstrategien, die keineswegs nur auf die „Lust [...] im Akt des Sehens und Gesehenwerdens“ (9) reduzierbar sind, sondern partiell eine schmerzhaft Präsenz herstellen, der sich die Betrachter nicht ohne weiteres entziehen können. Gerade an solchen Punkten der Entblößung, Verletzung, der ostentativen Entäußerung der Akteur*innen zündet Anne Imhof eine besondere existenzielle Stoßkraft ihrer performativen Bilder, die sie vor Augen und Ohren stellt.

Es gilt, eine kunsthistorische Sprache für diese Art von Gegenwartserfahrung zu finden. Auf die historische Meta-Konstruktion eines ‚Verlustes der Mitte‘ wird sich die Kunstgeschichte nicht zurückziehen können, denn diese Mitte ist schon längst durch die Kunst selbst besetzt.

Bildnachweis: Abbildungen 1–8: © Fotografie: Nadine Fraczkowski;
 Courtesy: Deutscher Pavillon 2017, Anne Imhof

CHRISTOPH WAGNER
 Universität Regensburg