

Kirsten Wagner/Horst Wenzel (Hg.), *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*, Berlin, 23–30

Klein, Julian (2010): Was ist künstlerische Forschung?, in: Günter Stock (Hg.), *Gegenworte. 23, Wissenschaft trifft Kunst*, Berlin, 25–28

Liechti, Martin (2000): *Erfahrung am eigenen Leibe. Taktile-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens*, Heidelberg

Mark, Elke (2012): Taktiles Wissen. Eine Lecture Performance, in: Thomas H. Schmitz/Hannah Groninger (Hg.), *Werkzeug/Denkzeug. Manuelle Intelligenz und Transmedialität kreativer Prozesse*, Bielefeld, 127–143

Mersch, Dieter (2009): Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hg.): *Kunst des Forschens*, Zürich/Berlin, 27–47

Reinhard, Miriam N. (2012): *Entwurf und Ordnung*, Bielefeld

Rheinberger, Hans-Jörg (2001): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen

Seitz, Hanne (2012): Performative Research, in: Tobias Fink u. a. (Hg.): *Die Kunst, über Kulturelle Bildung zu forschen*, München, 81–95

ELKE MARK

Performancekünstlerin, theoretisch-praktisches Forschen zu taktilem Wissen, Denken in Bewegung und Dialog-Konzepten, Lehrbeauftragte am Institut für Ästhetisch-Kulturelle Bildung, Europa-Universität Flensburg, post@elkemark.com

Das im Entwischen Erwischte

Als studiertem Kunsthistoriker kam mir die Anfrage von Slavko Kacunko Mitte der 90er Jahre, über meine Videoarbeiten seine Doktorarbeit zu schreiben, eigentlich fast unseriös vor (*Marcel Odenbach. Konzept, Performance, Video, Installation 1975–1998*, Mainz 1999). Komme ich doch noch aus einer Generation von Kunstgeschichtlern, bei denen sich die Dissertationsthemen hauptsächlich am Thieme-Becker des frühen 20. Jahrhunderts orientierten. Ich habe von 1974–79 Architektur und auch im Hauptfach Kunstgeschichte an der RWTH Aa-

chen studiert, mit dem Diplom abgeschlossen und danach bei Hans Holländer eine Dissertation zum Thema „Das Reise- und Expeditionsbild im 18. und 19. Jahrhundert von Überseeländern“ in Angriff genommen. Zwar hatte ich selbst 1976 meine Zwischenprüfung über Aktionismus, Happening und Performance geschrieben, wurde aber am Lehrstuhl aufgrund des Themas ziemlich deutlich wieder in meine Schranken verwiesen. Und dies, obwohl mein Professor für die damalige Zeit eigentlich eher unkonventionell war. So bestärkte er mich in meiner eigenen künstlerischen Neigung; aber für wissenschaftliche Untersuchungen taugten damals als modisch und flüchtig angesehene Kunstscheinungen noch lange nicht. Ist es doch schwierig, ein Werk wissenschaftlich zu untersuchen, das vergeht, also auf Zeit basiert und nur anhand von Aufzeichnungen und Fotos rekonstruierbar ist. Denn Video war Anfang der 70er Jahre noch sehr teuer und unhandlich, die meisten Ge-

räte waren nicht transportabel und lieferten nur Schwarz-Weiß-Bilder. Somit wurden die wenigsten Aktionen und Happenings aufgezeichnet. Ich beholf mich bei meiner Recherche, indem ich die Künstler kontaktierte und mit ihnen schriftliche Interviews führte. Dies sollte mir Aufschluss über ungeklärte Fragen geben – eine heutzutage übliche Form der wissenschaftlichen Untersuchung, aber damals wurde dem Wort des Künstlers noch weniger getraut als dem Bild, sprich dem Werk.

Es ist vielleicht eine nicht von der Hand zu weisende Skepsis, wenn ich mich selbst reflektierend als Subjekt einer theoretischen Analyse betrachte. Man redet sich Dinge in der Erinnerung oftmals schön oder vielmehr übernimmt man Fakten, die einem Vermittler und Theoretiker als logischer, besser und richtiger suggerieren wollen. Fehler schleichen sich ein, die dann später kaum wieder zu eliminieren sind. Viele Künstler kreieren auch gerne einen Mythos um sich und ihr Werk. Eine der bekanntesten Legenden dieser Art ist der Flugzeugabsturz von Joseph Beuys im Zweiten Weltkrieg: Beuys wurde am 16. März 1944 in einem deutschen Kampfflugzeug über der Krim abgeschossen und überlebte. Laut Legende wurde er von Tartaren gerettet und von diesen gesundgepflegt. Seit dieser Zeit hat er nach eigenen Aussagen eine Vorliebe für die Materialien Filz und Fett, sie sind für ihn unter anderem Symbole „der naturnahen Lebensweise der Tartaren“.

In den 1970er Jahren musste ich mich als sogenannter Videokünstler in meinem Selbstverständnis meist rechtfertigen. War Videokunst doch eigentlich gar keine Kunst, und zum Film gehörte sie erst recht nicht. Mich wundert heute, dass es mir damals so wichtig war, als bildender Künstler anerkannt zu werden und meine Arbeiten, sprich meine Videos, explizit als Kunst akzeptiert zu sehen. Damals wollte ich natürlich ernst genommen werden – und das in einer Zeit, in der die verschiedenen Sparten und Gattungen sehr viel stärker definiert und abgegrenzt wurden als heute. Die Verbreitung von Video war wiederum eng verknüpft mit dem Kunstbetrieb/Markt, und dieser war in Deutschland medial sehr viel konservativer als in anderen Ländern. Es gab in Kanada, Holland oder

den USA seit Mitte der 70er Jahre Vertriebe, Archive und Studios für Video und Performances. Als konsequente Reaktion darauf haben wir – Klaus vom Bruch, Ulrike Rosenbach und Marcel Odenbach – *Alternativ TV*, später *Video Rebellen 1977–1983* gegründet, einen Zusammenschluss von Videokünstlern mit Gemeinschaftsproduktionen, einem kollektiven Gerätewagen, gemeinsamen Vorführungen und Ausstrahlung über einen Sender.

Ich selbst hatte mich 1976 als Künstler über die Kunsthistoriker, also meine eigene „Gattung“ und mein Studium, mokiert. In vielen frühen Arbeiten thematisierte ich den Künstlerstatus, das Klischee vom Künstler und vor allen Dingen die Vorstellung von einem kreativen Arbeitsprozess. So habe ich 1976 den Titel meines Videobandes „Die ewig schaffenden Hände oder Für alle Kunsthistoriker“ (1976/77, 3:53 min., s/w; Abb. 1–6) einer Filmreihe aus der Nazizeit entliehen. In dieser wird der bildende Künstler mehr oder weniger auf seine genialen Hände reduziert und zu einem begnadeten, ja fast göttlichen Wesen stilisiert.

War der Künstler „nur“ der rechtschaffene Handwerker? Als junger Künstler, der seine Hände zur Herstellung eines Werkes fast gar nicht benutzte, war das eine existenzielle Fragestellung für mich, die auch die damalige allgemeine Diskussion widerspiegeln, obwohl in den USA die Konzeptkunst bereits länger existierte. Allein schon die von mir benutzten Technologien brachten das Kunstwerk in Misskredit. Selbst Fotografie war in den 70er Jahren in Europa noch nicht wirklich als Kunstgattung anerkannt. Jede Diskussion, zu der ich und meine VideokollegInnen eingeladen wurden, lief auf die Frage hinaus, ob Video überhaupt Kunst sein kann und darf.

Es wohnten damals also noch zwei Seelen in meiner Brust. Auf der einen Seite wollte und musste ich als kritischer Künstler alles Etablierte und Wissenschaftliche ablehnen, auf der anderen Seite wollte ich natürlich meine eigenen wissenschaftlichen Bemühungen verteidigen und meinen akademischen Werdegang schützen. Ich war hin- und hergerissen und begegnete also der Anfrage, über mich eine Dissertation schreiben zu wollen, einmal in der Rolle des Kunsthistorikers

und einmal in der des Künstlers. Grundsätzlich aber war mir die ganze Unternehmung eher peinlich, und es erschien mir oft wie ein verfrühter Heiratsantrag.

Die Zusammenarbeit wurde dann zu einem langwierigen und auch sehr persönlichen, ja fast intimen Prozess. Die Sichtung und Sammlung der Materialien fand im Atelier statt, das sich damals noch bei mir zu Hause befand. Nach Monaten voller Termine, Treffen, Befragungen und Erklärungen bekam Slavko Kacunko der Einfachheit halber einen Schlüssel und hatte somit Zugang zu sämtlichen Quellen. Da meine Arbeiten und Unterlagen zu diesem Zeitpunkt nicht wirklich archiviert waren, gab es natürlich logistische Probleme. Das lag einerseits an der damals noch nicht so kommerziell orientierten Kunstszenen – denn Archivierung, Ektachrome etc. waren teuer und zeitaufwendig –, in der Tat aber natürlich auch am Medium selbst. Bei Videoinstallationen und Performances konnte die fotografische Dokumentation nur einen Aspekt abdecken und war damit notwendig sehr eingeschränkt; Zeit, Raum, Ton, alles gleichwertige Elemente der Arbeiten, gingen verloren.

Die mir heute etwas schlampig erscheinende Umgangsweise mit den Aufzeichnungen lag vielleicht auch an meiner persönlichen Einschätzung und Haltung dem eigenen Werk gegenüber. Es war wahrscheinlich eine gewisse Verweigerung gegenüber dem offiziellen Kunstbetrieb, vor dem ich mich schützen wollte. Denn festzuhalten bedeutete, Spuren zu hinterlassen. Das Spontane und Vergängliche schien mir ein Ausweg aus der Vermarktung. Meine Ideen habe ich lieber in Texten, Zeichnungen und Collagen festgehalten (veröffentlicht im Ausst.kat. der Kunsthalle Bremen *Marcel Odenbach, Das im Entwischen erwischte, Pläne 1975–1983*, Köln 2008).

Natürlich empfand ich die Idee, über mich eine Doktorarbeit zu schreiben, auch als Anerkennung, als ein Podest, auf das ich gehoben wurde, ähnlich einem Olympiasieg – eine Genugtuung, die vielleicht meiner Eitelkeit schmeichelte. Jedoch war ich mir damals nicht im Klaren, was das für meine Kunst und meine Karriere bedeutete. Wird man plötzlich ernster genommen und ist

man – historisch gesehen – wichtiger? Ist es ein Stempel, den man plötzlich trägt und den man so schnell nicht wieder abschütteln kann? Dieser Eindruck könnte sich bei der Lektüre des Untertitels von Kacunkos Arbeit einstellen: *Marcel Odenbach als Modell einer künstlerischen Entwicklung im Umgang mit dem Medium Video und seine Rolle und Bedeutung für die Eingliederung der zeitgebundenen Kunstformen in den kunsthistorischen Kontext*.

Gleichzeitig wurde mir aber auch bewusst, dass innerhalb der Kunstszenen eine solche Dissertation im Hinblick auf den Untersuchten wenig zählt. Damals waren es oft noch dicke und unhandliche Bücher mit wenigen Abbildungen, auf rauem Papier gedruckt (671 Seiten, davon 81 Seiten Abbildungen, fast alle in Schwarz-Weiß), und keine Tablebooks à la Taschen. Ich hatte sehr schnell das Interesse an der Forschung über mich verloren, und die Relationen zwischen Wichtig und Unwichtig, Richtig und Falsch verschwammen schon während des Prozesses der Sichtung. Möglicherweise drückt sich hierin auch ein grundsätzlicher Zweifel meinerseits der eigenen Arbeit und Leistung gegenüber aus. Insbesondere gab es Berührungsängste mit den frühen Werken und Phasen, mit denjenigen, die ich schnell wieder verworfen hatte. Viele künstlerische Versuche waren mir mittlerweile peinlich geworden, wie Jugendstür oder Moden, die man irgendwann einmal als Jugendlicher mitgemacht hat und mit denen man nach Jahren auf Fotos wieder konfrontiert wird.

Eigentlich stand ich meiner eigenen Kunst immer sehr unsentimental gegenüber. Ich habe sie nie gut behandelt, und ich wundere mich heute, dass ich nur wenige Arbeiten habe verschwinden lassen. Erst sehr viel später habe ich gemerkt, dass mein Werk und die Gewichtung gewisser künstlerischer Experimente mit einem selbst wächst, der Blick darauf sich verändert. Trends und Konjunkturen in der schnelllebigen Kunstwelt lassen Dinge oft vergessen und können andere wiederum in ein neues Licht rücken. Mit einem Werk, das 1995 gerade einmal 20 Jahre umfasste, habe ich mich natürlich gefragt, was aus den Arbeiten nach der „Stunde Null“ der Dissertation wird; ich war im

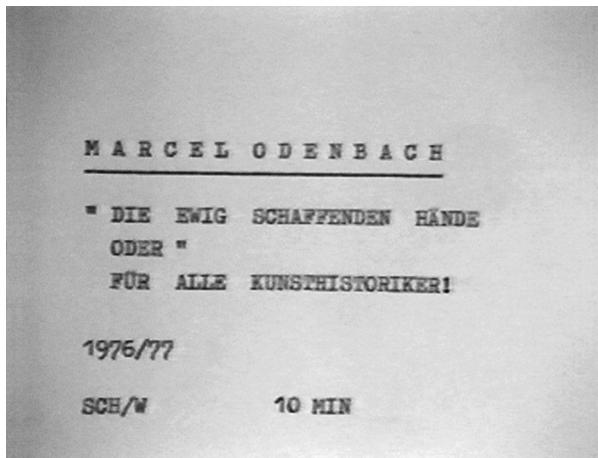


Abb. 1–6 Videostills aus: Marcel Odenbach, *Die ewig schaffenden Hände oder Für alle Kunsthistoriker*, 1976/77. Videoband, 3:53 Minuten, s/w, Ton (© Marcel Odenbach; © Photo: Alec Crichton, Cologne; Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne)

Alter von 42 ja noch, wie man so schön sagt, auf der „Höhe meiner Schaffenskraft“. Ich hätte die Möglichkeit gehabt, nach der Veröffentlichung Schluss zu machen, einfach aufzuhören, aber das kam nie in Frage.

Dennoch bedeutete der Moment, als ich das geradezu unhandliche Buch in Händen hielt, eine gewisse Zäsur für mich. Wahrscheinlich trug die Dissertation dazu bei, mich von Dingen der Vergangenheit zu entlasten, zu befreien – gewissermaßen eine Entsorgung von Erinnerungen. Denn zur Zeit der Recherche konnte ich mich noch an viele Einzelheiten erinnern, die ich dann vielleicht auch durch die Niederschrift vergessen habe. Für mich war die Zusammenarbeit mit einem Kunsthistoriker wohl so etwas wie das im Entwischen Erwischt; quasi eine Rettung in letzter Minute in

Bezug auf mein Gedächtnis und natürlich auf den Verfall des Mediums selbst. Danach empfand ich für einige Zeit die eigene Vergangenheit wie abgekoppelt, und es entwickelte sich eine regelrechte Distanz meinen frühen Arbeiten gegenüber. Jetzt, im Nachhinein, wird die Doktorarbeit für mich selbst zum unersetzlichen Nachschlagewerk über den Künstler Marcel Odenbach, jedenfalls, was unantastbare Fakten betrifft.

PROF. MARCEL ODENBACH
Professur für Film und Video, Kunstakademie
Düsseldorf, Eiskellerstr. 1, 40213 Düsseldorf

Paradoxien einer Kunstgeschichte der Gegenwart

Kaum je hat ein Kunsthistoriker den Wunsch, dass der Künstler sich nicht mehr zwischen ihn und das Kunstwerk stellen möge, so offen formuliert wie der französische Philosoph Paul Ricœur: „J'aime dire quelquefois que, lire un livre, c'est considérer son auteur comme déjà mort et le livre comme posthume. En effet, c'est lorsque l'auteur est mort que le rapport au livre devient complet et en quelque sorte intact; l'auteur ne peut plus répondre, il reste seulement à lire son œuvre.“ (Qu'est-ce qu'un texte?, in: *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris 1986, 139–141). Doch auf meta-

phorischer Ebene ist der Tod durchaus integraler Bestandteil moderner Hermeneutik, so etwa, wenn Hans-Georg Gadamer schreibt, dass erst das „Absterben aller aktuellen Bezüge“ ein Verständnis des Kunstwerks ermögliche, „das verbindliche Allgemeinheit beanspruchen kann“ (*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960, Kap. „Die hermeneutische Bedeutung des Zeitenabstandes“, 275ff., hier 281f.). Verstehen ist demnach, so das verbindliche Credo aller Spielarten des Historismus, prinzipiell nur möglich aus einer Position des zeitlichen Abstands, der es ermöglicht, seinen Untersuchungsgegenstand als auch zeitlich abgeschlossene Totalität zu betrachten.

Es überrascht nicht, dass der erste und schärfste Kritiker des historistischen Denkens, Friedrich Nietzsche, auch auf metaphorischer Ebene einen klaren Gegensatz formuliert hat, indem er das „Leben“ als durchgehenden Referenzpunkt seiner Po-