

Jitka A. Wößner

Macht_Spiel_Räume

Machtverhältnisse in der künstlerischen Arbeit *Faust* von Anne Imhof auf der Venedig-Biennale 2017

1. Einleitung

In einer „Konstruktion von Macht und Ohnmacht, Willkür und Gewalt, Widerstand und Freiheit“ lokalisiert „uns“¹. Susanne Pfeffer, die Kuratorin des deutschen Beitrags der 57. Venedig-Biennale 2017, in dem von Anne Imhof gestalteten Ausstellungspavillon. Das Forschungsinteresse des vorliegenden Beitrags basiert auf der erstgenannten, oft zitierten begrifflichen Gegenüberstellung. Kritisch beleuchtet wird diese, indem konkrete Erscheinungsformen der künstlerischen Arbeit aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick genommen werden, um herauszufinden, welche Funktionsweisen bzw. Konzeptionen von Macht sich aus den spezifischen künstlerischen Anordnungen ableiten lassen. Foucaults Machtverständnis als Grundlage nehmend untersucht der Beitrag, ob bzw. inwiefern sich in dem Zusammenwirken unterschiedlicher Elemente der Performance im deutschen Pavillon ein komplexes Netz von Macht(verhältnissen) entspannt.

Im Rahmen der künstlerischen Arbeit *Faust* erfuh der im Nationalsozialismus gravierend umgebaute deutsche Nationalpavillon der 1895 gegründeten Kunstbiennale einige temporäre bauliche Erweiterungen durch die Künstlerin und ihr Team. Umgeben von vier Meter hohen Gitterzäunen, hinter denen sich Dobermänner befinden, ist der Portikus des neoklassizistischen Pavillons in einen Käfig verwandelt, Sicherheitsglas versperrt das Portal, sodass das Gebäude für die Biennale-Besucher_innen nur durch den Seiteneingang zu betreten ist (Abb. 1). Die gläserne Architektur setzt sich auch im tageslichthellen Innenraum des Gebäudes fort: Waagerechte und senkrechte Glasvorrichtungen teilen den hohen Raum in für das Publikum zugängliche und unzugängliche Bereiche (Abb. 2-3). Von Performenden werden die Räumlichkeiten innen und außen, in der Horizontalen und auf der Vertikalen besetzt. Bewegen sich die vereinzelt oder versammelten performenden Körper, die

sich häufig unter das sich frei auf dem eingezogenen Glasboden bewegendes Publikum mischen, so changieren ihre Bewegungen zwischen figurativen und abstrakten Elementen. Häufig befinden sie sich exakt an einer Schnittstelle von scheinbar Gegensätzlichem, wenn beispielsweise die zärtliche Umarmung zweier Performender durch minimale Veränderung der Handhaltung oder Anspannung eines Armmuskels zu einem Kampf mutiert und wenige Sekunden später erneut ein Aneinanderklammern assoziiert lässt. Das an unterschiedlichen Orten im Pavillon simultan stattfindende folgt keinem fixen Modell, vielmehr setzt es sich aus einer Vielzahl choreographisch vorbereiteter Module und Szenen zusammen.

„Macht und Ohnmacht, Willkür und Gewalt, Widerstand und Freiheit“². – über 200 Ergebnisse liefert eine internetbasierte Suchanfrage nach jener oben bereits zitierten Gruppe von dichotom anmutenden Begriffspaaren, die ihren Ursprung in Pfeffers – nicht zuletzt der Textgattung geschuldeten – holzschnittartigen Pressemitteilung zu *Faust* hat. Eben diese Anzahl an Internetpublikationen übernehmen die plakativen polarisierenden Begriffspaare in ihrer zunächst ausdrucksstark anmutenden, doch im Grunde unspezifischen, vagen Bedeutung in Bezug auf Imhofs künstlerische Arbeit: entweder gehe das Stück um die oder spiele mit den obengenannten Themen³. An einer eingehenden Analyse, inwiefern dies geschehe oder an welchen Erscheinungsformen dies konkret festgemacht werden könne, fehlt es. Grundsätzlich muss in Zweifel gezogen werden, dass das Denken entlang traditioneller Oppositionen wie Macht und Ohnmacht, wiederum suggestiv kontrastiert durch die Begriffe Widerstand und Freiheit, dieser Arbeit gerecht werden kann oder nicht vielmehr an ihr vorbeizieht.

Der vorliegende Beitrag fokussiert die konkreten Erscheinungsformen der künstlerischen Arbeit *Faust*

von Anne Imhof, um herauszufinden, welche Funktionsweisen bzw. Konzeptionen von Macht sich aus den künstlerischen Anordnungen ableiten lassen. Angesichts der zahlreich eröffneten Ambivalenzen in *Faust*, die ein Denken entlang traditioneller Oppositionen wie Macht und Ohnmacht irritieren, wird Foucaults Machtverständnis herangezogen und als Beobachtungsbegriff an die künstlerische Arbeit angelegt⁴. Foucault fasst Macht nicht als unidirektional von einer Instanz auf eine (machtlose) Gruppe ausgeübt, sondern als „ein Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen“⁵. Impliziert ist darin, dass sich hinter Macht kein Zentrum verbirgt, an dem sich die Kräfte sammeln, sondern sich Macht als Netz ausübt⁶. Die konkrete Fragestellung an die künstlerische Arbeit lautet, ob bzw. inwiefern sich in dem Zusammenwirken unterschiedlicher Elemente der Performance im deutschen Pavillon ein komplexes Netz von Macht(verhältnissen) entspannt und ob bzw. inwiefern währenddessen asymmetrische Machtrelationen überschritten werden. Den Ausgangspunkt der Analysen bilden drei exemplarisch ausgewählte Filmmitschnitte, die im Anschluss an den Besuch unter Pseudonym bei der Video-Plattform YouTube hochgeladen wurden⁷.

Mit der Rekapitulation des Macht-Begriffs von Foucault wird im ersten Abschnitt der Ausgangspunkt der Untersuchung markiert. Zu Beginn der Untersuchung steht das Bewegungsmaterial der Performance im Fokus, wenn drei auseinander hervorgehende, wiederkehrende Bewegungsabläufe und standbildähnliche Formationen auf hierin in Erscheinung tretende Machtverhältnisse zwischen den isoliert, im Paar und im Kollektivkörper performenden Personen untersucht werden. Daraufhin wird anhand der – auch durch Einbauten neu ermöglichten – räumlichen Positionierung der Körper im architektonisch nationalsozialistisch geprägten deutschen Pavillon betrachtet, ob die gewöhnliche Annahme einer hierarchischen Zweiteilung von Macht in diesem Kontext Gültigkeit besitzt bzw. inwiefern sich diese neu verhandelt findet. Die durch die omnipräsenten gläsernen Einbauten erzeugten Durch- bzw. Ansichten von transparenten, semitransparenten und je nach Lichteinfall spiegelnden Materialien stehen anschließend im Mittelpunkt. Angesichts



Abb. 1: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.



Abb. 2: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.



Abb. 3: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

der herauszustellenden grundsätzlichen Ambivalenz der Transparenz hinsichtlich ihres Oszillierens zwischen aufklärerischen und emanzipatorischen sowie disziplinierenden und kontrollierenden Motiven stellt sich die Frage, wie dieser Ambivalenz im vorliegenden Kontext begegnet, wie mit ihr umgegangen wird. Hieran schließt sich die Auseinandersetzung mit dem

– durch die Glasarchitektur begünstigten – zwischenmenschlichen sowie vom Kameraobjektiv ausgehenden Blick. Analysiert wird, ob Positionen von sehender und Gesehener Person sich in konventionelle dichotomische Machtstrukturen einordnen lassen oder ob bzw. auf welche Weise diese unterlaufen werden. Zuletzt steht der Titel der künstlerischen Arbeit im Fokus, der zum einen auf die physische Geste der geballten Hand und seine Symbolik, zum anderen auf die dramatische Hauptfigur von Goethes *Faust*-Tragödie und die Form des Dramas im Allgemeinen verweist. Hierbei wird das Verhältnis zwischen dem Titel der künstlerischen Arbeit und der ortsspezifischen Performance erörtert. Indem in der künstlerischen Arbeit *Faust* Partizipation das Werk mitkonstituiert, finden sich die Rezipierenden im Sinne sinnlich bzw. körperlich involvierter Akteuer_innen in allen Kapiteln stets mitgedacht.

Für Imhofs *Faust* wurde wiederholt Gegenwartsbezug konstatiert; so heißt es beispielsweise *Faust* porträtierte „den Menschen der Gegenwart“ als „kapitalisierten Körper“, der zahllosen ökonomischen Zwängen unterworfen ist⁸. Gleichwohl wird im Rahmen der Untersuchung keine – grundsätzlich problematische – Zeit- bzw. Gesellschaftsdiagnose anhand bzw. durch den Blickwinkel der künstlerischen Arbeit unternommen. Während Foucaults Machtanalytik eine Analyse der tatsächlichen Funktionsweise von Macht ist, wird in diesem Kontext eine Analyse symbolischer Repräsentationsformen in der künstlerischen Arbeit vorgenommen. Statt die Konstitution des Subjekts in seinem gegenwärtigen gesellschaftlichen Zusammenhang nachzuvollziehen bzw. nachzuzeichnen, wird daher betrachtet, wo und inwiefern sich in der künstlerischen Arbeit Macht(verhältnisse) thematisch finden. Wird die Arbeit zwar nicht als Zeitdiagnose verstanden⁹, so interessiert dennoch, inwiefern aus dem Performance-Geschehen in den räumlichen Anordnungen eine spezifische Konzeption bzw. ein spezifischer Entwurf des Politischen folgt und welche künstlerischen Strategien dafür genutzt werden.

2. Machtverhältnisse in *Faust*. Perspektivierungen

Foucaults Verständnis von Macht unterscheidet sich von dem alltäglichen Verständnis: Während letzteres häufig auf politische Strukturen, eine Regierung, herrschende gesellschaftliche Klassen und damit einhergehende zweigeteilte Hierarchien etc. abzielt, verwendet Foucault den Begriff als Abkürzung für *Machtbeziehungen*. Im herkömmlichen, weniger komplexen Verständnis wird Macht tendenziell unidirektional gedacht: Eine gesellschaftliche Instanz besitzt Macht und übt diese auf eine Person(engruppe) aus, die über weniger oder keine Macht verfügt. Der von Foucault herangezogene Begriff der *Machtbeziehungen* betont hingegen, dass Macht nicht eine „Mächtigkeit einiger Mächtigen“¹⁰ ist; denn die Macht ist nicht etwas, „was man erwirbt, wegnimmt, teilt, was man bewahrt oder verliert“¹¹: „[W]ir dürfen nicht meinen, es gäbe auf der einen Seite die Macht, auf der anderen deren Objekt, und der Kampf entfalte sich zwischen Macht und Nichtmacht“¹². Kein Einzelner und keine Gruppe hat das gesamte Machtnetz einer Gesellschaft in der Hand¹³. Anstatt eines festgehaltenen Privilegs kann in der Macht ein Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen entziffert werden¹⁴. Sie ist demnach etwas, was sich „von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht“¹⁵ und in jeder menschlichen Beziehung stets präsent ist. Gegenstand von (seinen) Macht-Analysen sind daher *Machtverhältnisse*, nicht *eine* Macht.

Foucault unterscheidet zwischen Machtbeziehungen als „strategischen Spielen zwischen Freiheiten“ und „Herrschaftszuständen“¹⁶. Bei erstgenanntem handelt es sich um

*Spiele, in denen die einen das Verhalten des anderen zu bestimmen versuchen, worauf die anderen mit dem Versuch antworten, sich darin nicht bestimmen zu lassen oder ihrerseits versuchen, das Verhalten der anderen zu bestimmen*¹⁷.

Machtausübung ist somit für die einen eine Weise, „das Feld möglichen Handelns der anderen zu strukturieren“¹⁸. Dort wo Machtbeziehungen dauerhaft unsymmetrisch sind und sich derart verfestigt haben, dass jene Freiheitsspiele – und damit auch Spielräume – äußerst beschränkt sind, handelt es sich nicht

mehr um Machtbeziehungen als strategische Spiele, sondern um Herrschaftszustände. Der Begriff der Herrschaftszustände zielt somit auf das gemeine Verständnis von Macht ab. In Foucaults Terminologie bezeichnen Herrschaftszustände jedoch lediglich eine spezifische Form oder einen Extrempunkt von Machtbeziehungen¹⁹. Kennzeichen für diese Form der Macht ist ihre Beständigkeit, wohingegen die Machtbeziehungen als strategische Spiele sich durch Beweglichkeit auszeichnen.

Grundlegend versteht Foucault unter Macht demnach die „Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren“²⁰. Diese Kraftverhältnisse werden im Spiel von unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen „verwandelt, verstärkt, verkehrt“²¹; in jenem „bebenden Sockel“²² der Kraftverhältnisse werden unablässig Machtzustände erzeugt, die jedoch stets lokal, instabil und somit auch umkehrbar sind²³. Insofern gibt es kein soziales Feld jenseits von Machtbeziehungen, mithin „keine ‚machtfreie‘ Zone“²⁴.

In diesem Sinne ist Macht in Foucaults Auffassung allgegenwärtig. Macht besitzt folglich kein Zentrum, im Gegenteil, sie ist polyzentrisch und multidimensional. Die Macht existiert nicht, in ihrer „Beständigkeit, Wiederholung, Trägheit und Selbsterzeugung“²⁵. ist Macht im foucaultschen Verständnis lediglich der Gesamteffekt der im Grunde beweglichen Verhältnisse.

Mit Foucaults Worten lässt sich abschließend resümieren, dass Macht nicht auf der „allgemeinen Matrix einer globalen Zweiteilung, die Beherrscher und Beherrschte einander entgegengesetzt“²⁶. beruht, sie strahlt nicht „von oben nach unten auf immer beschränktere Gruppen und bis in die letzten Tiefen des Gesellschaftskörpers“²⁷. aus. Indem Macht nicht etwas ist, das ein Einzelner erwerben, besitzen, erhalten oder verlieren kann, handelt es sich bei den Machtspielen vielmehr um die „Auflösung eines Spiels mit klar verteilten Rollen zugunsten eines offenen Konfliktfeldes“²⁸.: ‚Oben‘ und ‚unten‘ werden in jeder Situation neu verhandelt. Macht verteilt sich dementsprechend in der Gesellschaft und konstituiert dadurch ein komplexes soziales Machtnetz, in dem Macht von überall kommt. Dabei beschränkt sich Machtausübung nicht bloß auf Handlungen; sie bedient sich auch anderer

instrumenteller Modalitäten wie Architektur bzw. Gebäude, materieller Einrichtungen, Kontrollmechanismen, Überwachungssystemen, Waffen usw.²⁹.

Wie in Foucaults Verständnis von Macht bereits angedeutet, lassen sich Foucaults Analysen in Summe als Überlegungen lesen, die ein „Denken in Oppositionen“ und die damit suggerierte Möglichkeit, sich auf eine der Seiten stellen zu können, als Effekte von Macht sichtbar zu machen und dieses Denken zu verlassen“³⁰. Im Kontext der künstlerischen Arbeit mit Foucaults Machtverständnis zu operieren erscheint insofern geeignet, als sich *Faust* bei näherem Hinsehen gerade nicht in der Dichotomie Macht/Ohnmacht im Sinne eines Entweder-oder bewegt. Vor diesem Hintergrund wird nachfolgend das in Erscheinung tretende von Macht(verhältnissen) sowie ihre spezifischen Konstitutionsweisen in ausgewählten Bewegungseinheiten untersucht.

2.1 Einzelkörper und Kollektivkörper

Im Folgenden werden Bewegungsabläufe sowie standbildähnliche Formationen betrachtet, die in einer modulartigen Struktur während der mehrere Stunden andauernden Performance wiederholt an unterschiedlichen Positionen im Pavillon stattfanden. Es handelt sich dabei um dynamische Geschehen bzw. abschnittsweise statische Körperformationen, an denen bis zu zehn Performende mitwirkten. Im Groben wurden die Bewegungsabläufe vorab besprochen, in Teilen waren sie improvisiert. Jene Bewegungsabläufe, die nachfolgend untersucht werden, können zunächst simplifizierend als Paarbildung, Vereinzelung und Kollektivierung gefasst werden. Leitend ist dabei die Frage, inwiefern sich zwischen den am Performance-Geschehen beteiligten Personen Machtverhältnisse bilden und wie sich diese gestalten.

Nach einem Schnitt im Filmmaterial³¹. beginnt mitten unter den Besuchenden unvermittelt eine Art Gerangel zwischen zwei Performenden. Hatte die Performerin gerade noch ihren rechten Arm um die Schultern des Performers gelegt, drückt nun ihre linke Hand mit gespreizten Fingern in sein Gesicht und auch die rechte Hand beginnt sich langsam in seinen Nacken zu krallen. Die beiden Körper sind inzwischen eng aneinandergedrückt, als er mit einer schnellen Bewe-

gung seinen linken Arm vor ihren Hals führt und sie nach hinten wegdrückt, sodass eine Variante des Schwitzkastens entsteht. Während ihre linke Hand beständig seinen Kopf von sich weg und herunterdrückt, gehen beide gemeinsam, ihre spannungsgeladene Verflechtung haltend, langsam zu Boden. Nicht nur die Arme sind um den ‚gegnerischen‘ Körper geschlungen, auch die Beine sind ineinander gehakt, wenn sie seinen Oberschenkel zwischen ihre Beine klemmt. Nach einem Moment des Verharrens bringt der Performer durch eine Fußbewegung beide zu einem schnellen Fall und ihr Körper stürzt auf seinen, wobei sie gegen eine Besucherin stoßen, die sich überrascht umdreht – war ihre Aufmerksamkeit bis dahin doch auf ein parallel stattfindendes Geschehen auf dem Glaspodest unter dem Dach gerichtet.

Während die Bewegungen des performenden Paares zuvor kräftig und langsam waren – hielt sich die Kraft der beiden doch scheinbar in Balance – beginnt nun ein schnelles Übereinanderrollen. Durch ein Ziehen an Nacken und Oberschenkel reißt die Performerin den Performer nach oben, sodass er mit gespreizten Beinen auf ihr kniet, dieser rollt mit Schwung weiter und zieht sie am Rücken mit sich, nun liegt sie auf ihm. Wie bei der sogenannten Body Scissor im Wrestling klammert sich der Performer mit seinen Beinen an sie und hält sie im Würgegriff, sie scheint bewegungsunfähig. Doch bald lockert sich die Klammerung, sie befreit sich und liegt schwer auf dem Performer, der nun seinerseits in seinen Bewegungen eingeschränkt ist. Die wiederholt Assoziationen zu Wrestlingelementen auslösende Sequenz wird weitere zwei Minuten fortgeführt, bis sich die beiden Performenden an der Glaswand befinden, die den ehemaligen Haupteingang versperrt. Von der Performerin dort fixiert hängt der Performer nun kopfüber über der hüfthohen Scheibe und blickt von außen in den Pavillon.

Das rasante Gerangel in Form von Übereinanderrollen wird von den Performenden beiderseits angetrieben und geschieht derart schnell, dass häufig nur selten auszumachen ist, welche der beiden Personen sich jeweils im ‚kämpferischen Vorteil‘ befindet. Zuweilen, wenn die beiden Personen ineinander verschlungen erstarren, entsteht ein Stillstand der Bewegung. Möglicherweise handelt es sich hierbei jedoch um einen

vermeintlichen Stillstand, scheint er doch lediglich daraus zu resultieren, dass sich die gegeneinander gerichteten Kräfte im Gleichgewicht befinden. Je länger die Position andauert, desto größer wird allerdings die Unsicherheit, ob es sich hierbei tatsächlich um ein Kräftegleichgewicht oder nicht vielmehr um eine feste, intensive Umarmung handelt.

In anderen Momenten des Innehaltens in einer Bewegung scheint jedoch wieder deutlich, wer der beiden Performenden dominiert, wer in dem Moment wessen Handlungen zu bestimmen in der Lage ist. Insbesondere ist dies der Fall, wenn eine der beiden Personen sich in einem Haltegriff befindet, der charakteristisch fürs Wrestling ist. Bei der Fortsetzung der Bewegung stellt sich jedoch heraus, dass die gerade noch dominierende Person ihre Position freiwillig aufgibt und der dominierten Person dadurch die Chance gibt, sie ihrerseits wortwörtlich im Griff zu haben – was daraufhin auch eintritt, zeitnah jedoch wieder aufgelöst wird. Indem die einzelnen Performenden abwechselnd kontrollieren bzw. sich kontrollieren lassen, erscheint die Sequenz wie ein einvernehmliches Spiel um Macht, bei dem letztendlich nicht ausgemacht werden kann, wer führt und wer folgt: wer das Spiel in Endsumme ‚gewinnt‘. Denn auch wenn sich ein Performer an den anderen klammert, ist nicht erkennbar, ob die andere Person per Klammergriff zu Boden gezogen werden soll oder ob es sich doch eher um ein anschmiegsames Festklammern und Mitziehen lassen handelt.

Wie bereits erwähnt, erinnert der Bewegungsablauf der Performenden in seiner teils ausgearbeiteten, teils improvisierten Form sowie den charakteristischen Griffen wie dem Unterarmwürgegriff – in der Wrestling-Sprache der sogenannte Guillotine-Choke – und Haltetechniken wie der Clawhold sowie kontrollierten Stürzen an stilisierte Wrestlingformen. Lust betont in seiner Studie zum gegenwärtigen Wrestling, dass es sich hierbei um einen „zweckentbundene[n] Spielmodus [handelt], der in sich selbst abläuft und dessen Ausgang [...] dem Ereignis untergeordnet ist“³². Infolgedessen greift er Wrestling als eine Sonderform des Spiels, eine wettkampfähnliche Form, die dem Agon, dem Wettkampf der griechischen Antike, gleicht³³. Chambers betont, dass der Agon der Griechen „refers most directly to an athletic contest oriented not

merely toward victory or defeat, but emphasizing the importance of the struggle itself – a struggle that cannot exist without the opponent³⁴. Nach einer anhaltenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Begriff des Agon, einer Wendung ins Allgemeine und die Übermittlung des Begriffs ins Politische durch Hannah Arendt in Form des ‚Agonalen‘ bzw. ‚Agonistischen‘ fanden die Begriffe unter anderem in feministischen Politiktheorien Beachtung³⁵. Butler folgend entwickelte Honig das Konzept einer ‚agonalen Politik der Performativität‘³⁶. Agonalität ist hier ‚der kämpferische Wille zur performativen Herstellung eines ‚Wir‘ [Herv. i. O.]‘³⁷. Die Agonalität des Feminismus hebt den fortwährenden politischen Dissens hervor und steht somit für eine nicht-essentialistisch angelegte, von Heterogenität und Pluralität bestimmte Konzeption des Politischen³⁸. Genau darin wird ‚das demokratische Potential eines heterogenen Gesellschaftlichen und einer ‚offenen Zukünftigkeit‘‘³⁹ gesehen. Agonalität bezeichnet in diesem Kontext demzufolge einen Kampf, ‚der auf die Perpetuierung des Kampfes als Form der Offenhaltung zielt‘⁴⁰: Um Verfestigungen aller Art (z. B. Naturalisierung) zu verhindern, ‚wird Kampf zur Formel der Destabilisierung, der ‚Entschließung‘, der Auf-Dauer-Stellung des Offenen‘⁴¹. Wie einführend bereits erwähnt, nutzt auch Foucault das Konzept des Agon, um sein Machtverständnis in Hinblick auf das Verhältnis von Macht und Freiheit zu verdeutlichen. Grundsätzlich versteht er Macht (beziehungen) als strategische Spiele zwischen Freiheiten. Damit handelt es sich hierbei um ein agonistisches Verhältnis, indem es ‚zugleich gegenseitige Anstachelung und Kampf ist‘⁴² und weniger eine ‚Opposition Kopf an Kopf, die sie einander gegenüber blockiert‘⁴³, mehr eine ‚fortwährende Provokation‘⁴⁴. Wirken nun zwei Handlungen aufeinander, um sich gegenseitig zu verändern, so geht es demnach nicht ‚um frontale Zusammenstöße oder Antagonismen, in deren Vollzug eine der beiden Handlungen abgebremst und tendenziell in ihrer Möglichkeit ausgelöscht wird‘⁴⁵, sondern eher

handelt es sich um ein Spiel und Agon [...] freier Kräfte, die einander zu reizen, zu übertreffen, zu übersteigen und zu überschreiten suchen, während sich ihre Verhältnisse und damit auch ihre

Freiheitsspielräume stets und auf unabsehbare Weise verschieben [Herv. i. O.]‘⁴⁶.

Begreift man Gesellschaft als Kollektivkörper, dann ist es, darauf hat Wenner hingewiesen, naheliegend, in der menschlichen Paarbildung eine Mikropolitik dieses Kollektivs zu sehen⁴⁷. Mit Blick auf die Performance des Paares scheint es den Performenden während ihres Bewegungsablaufs nicht vorwiegend darum zu gehen, beständig die Oberhand zu bekommen bzw. zu behalten, sondern vielmehr in stetiger Bewegung zu bleiben: Nimmt eine Person eine dominierende Position ein, so löst sie diese selbst wieder auf, indem sie der dominierten Person hilft, sie ihrerseits körperlich zu dominieren. Ausdruck findet dies in dem anhaltenden ‚Übereinanderrollen‘. Deutlich wird dies ebenfalls, wenn sich die beiden Personen in dynamischen Bewegungen gegen- und ineinanderschieben und sie immer wieder in Positionen verharren, in denen die aufgebrauchte Kraft beider Seiten sich in Balance zu befinden scheint. Sie stehen nicht ruhig nebeneinander, sondern befanden sich Sekunden zuvor in dynamischen Bewegungen, dessen Bewegungsrichtungen gegeneinander gerichtet waren. Für eine kurze Zeit ergibt sich im Stillstand scheinbar eine Ausbalanciertheit der Kräfte; einer Bewegung steht eine gleich starke Gegenbewegung entgegen, es entsteht ein ‚idealer Schwerpunkt‘, bevor die Bewegung fortgeführt wird. Sowohl im ‚Übereinanderrollen‘ als auch in der Balance zwischen den Kräften und nicht zuletzt in der zeitweiligen Ununterscheidbarkeit von Kampf oder fester Umarmung lösen sich die Grenzen zwischen antagonistischem Kampf und Eintracht – und damit deren polare Zweiteilung – auf in ein agonistisches Spiel.

Wie mit Chambers oben bereits angedeutet wurde und sich auch in der Performance des Paares zeigt, sind die Personen in der grundlegenden Theorie des Agonalen als *Gegenspieler* konzipiert, die im Rahmen einer gemeinsamen Ordnung agieren – es geht um ein ‚konflikthafte[s], dynamische[s] Mit-, Gegen- und Nebeneinander‘⁴⁸. Es handelt sich dementsprechend nicht um einen Konflikt in Feindschaft, bei dem Gemeinsamkeit zerstört oder aufgekündigt wird. Vielmehr geht es darum, Gemeinsamkeit bzw. Gemeinsinn zu stiften, indem die Machtverhältnisse dynamisch gehalten werden und eine herrschaftsförmige

Stillstellung vermieden wird⁴⁹. Ob sich dies ebenfalls für die performative Herausbildung eines Kollektivkörpers aus Individualkörpern und die darauffolgende Auflösung desselben konstatieren lässt, wird im Folgenden untersucht.

Eilend, mit kraftvollem, bestimmtem Schritt beginnen zunächst einzelne, dann stetig, scheinbar aus dem Nichts hinzukommende Performende zielgerichtet den Mittelraum zu durchqueren⁵⁰. Erreichen sie die Glasscheibe vor der Apsis machen sie auf dem Absatz kehrt und laufen ebenso entschieden zurück zum ehemaligen Haupteingang des Pavillons, der nun ebenfalls durch eine Glasscheibe versperrt ist. Im Inneren des Pavillons wird durch das jeweils versetzte Hin- und Herpendeln der mittlerweile vier Performenden ein unsichtbarer Laufsteg errichtet, der den Mittelraum und somit ebenfalls das Publikum in zwei sich gegenüberstehende Lager teilt. Wie beim Überqueren einer vielbefahrenen Straße kreuzt eine weitere Performerin A die hin- und herhastenden Personen: Ohne den Schritt zu verlangsamen, eilt sie durch die entstehende Lücke im Fluss der Performenden zum ehemaligen Zugang des Seitenraums – nun versperrt mit einem semitransparenten Spiegel – und zurück auf die gegenüberliegende, identisch gestaltete Seite. Einige Besucher werden kurzfristig Teil des weitgehend choreographierten Geschehens, wenn sie die Raumseiten wechseln, indem sie ebenfalls in einer entstehenden Lücke die hin- und hereilenden Personen queren.

Nach einigen Durchführungen beendet die Performerin A die Durchquerung, indem sie an jenem unsichtbarem ‚Laufsteg‘ energisch abbiegt und sich in die hin- und herpendelnden Performenden reiht. Nach und nach verlassen nun weitere Performende den Hauptstrom, sodass die Kreuzung unübersichtlich wird. Zu diesem Zeitpunkt sind zehn Performende an dem Geschehen beteiligt.

Als eine Performerin D plötzlich in der Mitte des Raumes stehen bleibt, stoppen die einzelnen ‚Pendel‘ in schneller Folge: Performer C wirft sich zu ihren Füßen, rutscht kurz auf den Knien weiter und bleibt auf dem Bauch liegen. Performerin B trifft quer auf das ‚Standbild‘ und lässt sich ebenfalls auf die Knie nieder, die Hände auf den Boden gestützt. Performerin D, die erste die stehenblieb, streckt nun ihre Arme seitlich weit aus, angespannt bis in die auseinandergespreiz-

ten Finger. Weitere Performende fügen sich in das Bild ein: E, G und H positioniert sich hinter dem ausgestreckten Arm, sodass eine Einheit aus vier aufrechten Körpern entsteht – drei befinden sich am Boden. Die vorausgegangene Beschleunigung wendet sich in Erstarrung.

Die Körpereinheit verschmilzt weiter zu einem Körperverbund, wenn der äußerste Performer H sich drehend die Arme ausstreckt: Sein Arm befindet sich jetzt vor der Brust der Performerin D, die zuvor noch Stirn der Gruppe war. Ihr ausgestreckter Arm ruht nun auf seinem Nacken. Auch auf seiner Brust wird ein Arm positioniert, als Performer G seine Arme ausstreckt. Langsam setzt sich der verbliebene Körperverbund mit kleinen Schritten in Bewegung. Als sie eine am Boden liegende Performerin erreichen, steht diese auf und schließt sich dem Verbund an, indem sie ihren Arm hinter D schiebt – diese wiederum hebt ihren linken Arm vor deren Schulter und hält sie damit gleichzeitig zurück. Zeitlupenartig bewegt sich der nun aus sechs Personen bestehende Körperverbund fort und heraneilend schließt sich auch Performer C diesem an.

Der Eindruck des Körperverbundes entsteht durch die Verflechtung der Arme zwischen den Körpern, um den Hals, vor der Brust usw. und indem die einzelnen, doch ineinander verwobenen Körper sich wie zusammengeschweißt fortbewegen. Eine Hierarchie, ein_e ‚Anführende_r‘ kristallisiert sich aus dieser Anordnung nicht heraus, denn sie agieren als Einheit: Gleichzeitig setzt sie sich schleppend in Bewegung, scheinbar einvernehmlich wird eine Richtung eingeschlagen. Zugleich gibt es aus dem Zusammenschluss kein Entrinnen; während die einzelnen Performenden ihre Arme auf dem Rücken, vor der Brust, auf dem Hinterkopf, um den Nacken der angrenzenden Personen geschlungen haben, sind sie ihrerseits eingeschlossen. An der Wand mit angrenzender Ecke angekommen löst sich der Körperverbund langsam auf, bricht auseinander, indem jene Hände, die zuvor auf Rücken, Nacken, Hinterkopf lagen, beginnen diese Körperteile in Zeitlupentempo bedachtsam wegzustemmen. Langsam spaltet sich der Verbund; jene die andere Körper im Gesicht oder an der Schulter wegdrücken, werden zum Teil ihrerseits von anderen weggedrückt. In der Weise, wie Foucault Macht begreift, entsteht

ein Bild unterschiedlicher Kraftverhältnisse, die sich als instabil und fluide erweisen: Es existieren keine festen Positionen, in dem dynamischen Geschehen befindet sich jede Position im Wanken.

Das eilende Hin- und Herpendeln und durch entstehende Lücken Hasten der Performenden (und gelegentlich der Rezipierenden) folgt einer choreographisch vorbereiteten, geordneten Struktur. Die Wege kreuzen sich, doch die einzelnen Körper kollidieren nicht. Zwar treten sie weder per Blicke noch per Gesten oder Berührungen in Kontakt zueinander, doch entsteht durch die präzise strukturierten und aufeinander abgestimmten (in unterschiedliche Richtungen strebenden) Bewegungen und die einheitliche recht schnelle Bewegung aller Involvierten der Eindruck eines eingespielten, aufeinander abgestimmten Teams. Die vorübergehende sukzessive Verflechtung der einzelnen Körper zu einem sich vereint bewegenden Verbund erzeugt den Eindruck eines Kollektivkörpers. Der Begriff des Kollektivkörpers richtet den Fokus auf die „Beziehung der Teile im bzw. als Körper und zwischen den ‚Körpern‘“⁵¹. Als dieser sich in Bewegung setzt, entwickelt sich ein Bewegungsrhythmus, den keine_r vorgibt, vielmehr entsteht er im Miteinander. Wie Geldmacher in Hinblick auf einen ‚Kollektivkörper‘ im Rahmen einer anderen Performance konstatiert, gibt es auch hier „keinen ‚Kopf‘, keinen Leiter, keine Hierarchie – das ‚Wir‘ entscheidet und somit jeder Einzelne im großen Ganzen und gleichwohl als großes Ganzes“⁵². Diese Einheit(sfiktion) entsteht, indem sich die ‚Individualkörper‘ als gleichwertige Bestandteile des Kollektivkörpers und als voneinander abhängig, als ein *Wir* wahrnehmen, erfahren und verstehen⁵³. In der Bildung des Kollektivkörpers findet sich die agonistisch konzeptualisierte performative Herstellung eines ‚Wir‘ demonstriert und Butlers Überzeugung materialisiert:

*If we accept that part of what a body is (and this is for the moment an ontological claim) is its dependency on other bodies and networks of support, then we are suggesting that it is not altogether right to conceive of individual bodies as completely distinct from one another. [...] [T]he body [...] is defined by the relations that makes its own life and action possible*⁵⁴.

Nachdem der Kollektivkörper eine Strecke zurückgelegt hat und die Wand erreicht, zerfällt er, indem die ‚Individualkörper‘ ihn bedächtig auseinandertreiben. Die Auflösung ruft Assoziationen zur These von der fortschreitenden (zugleich negativ und positiv bewerteten⁵⁵) Individualisierung hervor. Während in der klassischen Soziologie das Verhältnis zwischen Gesellschaft bzw. Kollektiv und Individuum tendenziell polar gedacht wird, betont Elias, dass diese Begriffe „nur rein sprachlich“⁵⁶ als zwei eigenständige Entitäten anzusehen sind. Mit dem von ihm neu entwickelten prozess-soziologischen Begriff der Figuration greift er ein „Beziehungsgeflecht“⁵⁷ im Sinne eines sozialen Netzwerks von untereinander abhängigen Individuen, das sich durch seine Dynamik auszeichnet⁵⁸. Mit Hilfe dieses Begriffs sucht Elias zum einen „den gesellschaftlichen Zwang, so zu sprechen und zu denken, als ob ‚Individuum‘ und ‚Gesellschaft‘ zwei verschiedene und überdies auch antagonistische Figuren seien“⁵⁹ zu lockern. Zum anderen soll der prozessual angelegte Figurations-Begriff ein statisches Verständnis von Beziehungen vermeiden und den natürlichen stetigen Wandel von Beziehungsgeflechten unterstreichen⁶⁰.

In dem wiederkehrenden Verlauf miteinander vertaktet bewegender Individualkörper, über die Verbündung einzelner Körper zu einem Kollektivkörper und der Auflösung desselben scheint der Fokus in *Faust* auf der Verflochtenheit der Individuen miteinander als auch auf der Dynamik dieser Personengeflechte, das heißt auf den gebildeten Gemeinschaften in ihrer Prozessualität, zu liegen – und nicht auf der Statik diesbezüglicher Ordnungen. In diesem Kontext scheinen die bisweilen im Bewegungsfluss auftretenden kurzzeitigen standbildähnlichen Erstarrungen der Performenden weniger auf eine kritische Einstellung gegenüber dem Dynamismus der Moderne hinzuweisen, wie Foellmer es im Allgemeinen als gängige Praxis in performativen Arbeiten identifiziert⁶¹. Vor dem Hintergrund Elias‘ Theoriegebäudes macht es vielmehr den Eindruck, als werde in *Faust* der „Wandel von Gesellschaften [hier in Form von sich in Bewegung befindender Kollektivkörper] als das Normale“⁶² angesetzt und das „relative Verweilen einer Gesellschaft in einem bestimmten Zustand als Ausdruck der Blockierung des Wandels“⁶³ verstanden.

Jene Spanne zwischen Vereinzeltheit und Kollektivierung findet sich ebenfalls aufseiten der Rezipierenden. Während einige Besucher_innen zeitweilig auf dem Boden sitzen und abwarten, was sich ihnen aus dieser Perspektive eröffnet, gehen manche alleine, in Paaren oder Gruppen durch den Pavillon, auf der Suche nach ‚Sehenswürdigkeiten‘⁶⁴ oder optimalen Positionen für die Betrachtung. Andere wiederum verfolgen bestimmte Performende in ihrer Fortbewegung. Jede rezipierende Person muss insofern Entscheidungen für sich treffen, worauf sie ihre Aufmerksamkeit richtet. *Faust* verlangt von den Besuchenden „to continually evaluate and reassess their physical position in relation to the performers, to the other bodies and with the space“⁶⁵. Das Erlebnis *Faust* ist daher ein individuelles, wird jede Person den Pavillon doch mit unterschiedlichen Erinnerungsbildern und Erfahrungen verlassen. Bahnen sich jedoch Performance-Schauplätze an, so entstehen Ansammlungen von Menschen. In der gemeinsamen Bewegung, die das Publikum beispielsweise ausführt, indem es die über den Boden rollenden Performenden stets in gleichbleibender Distanz umringt und beobachtet, erinnert es ebenfalls an einen Kollektivkörper: Ohne seine Geschlossenheit aufzulösen, stieß das Publikum ähnlich einer zähen Masse auseinander, wenn Performende sich in seine Richtung bewegen. In der gemeinsamen körperlichen Bewegung entsteht eine spürbare Einheit in Raum und Zeit. Die einzelnen Körper bilden einen Kollektivkörper *in actu*⁶⁶. Dieser ist jedoch ebenso wenig wie der/die Kollektivkörper aus Performenden geprägt von Kontinuität und Stabilität, vielmehr ist er zeitlich begrenzt, löst er sich doch mit der vorläufigen Beendigung des performative Geschehen ebenfalls nach und nach auf. Erst bei einem nächsten Anlass bildet der Kollektivkörper sich erneut – immer besteht er dabei aus unterschiedlichen Körpern. Analog zu den Performenden befindet sich demnach auch das Publikum beständig in Bewegung und in unterschiedlichen Konstellationen. Vor dem Hintergrund, dass wir „in unserem Alltag [...] weniger stabile als instabile Beziehungsformen entwickeln, die dadurch jedoch nicht unbedingt schwächer oder weniger wirkungsvoll sein können“⁶⁷, betont Ziemer in ihren Neuen Perspektiven auf Kollektivität, dass Flüchtigkeit als soziale Figuraton „Aktionsspielräume eröffnet, die homogene, auf

lange Zeit ausgerichtete und zu Trägheit neigende Bindungsformen nicht ermöglichen würde“⁶⁸. Sowohl in den Formationen des Publikums als auch der Performenden zu immer wieder neuen Kollektivkörpern wiederholen sich demnach Kennzeichen der Agonalität, in der es um ein „ewige[s] Offenhalten“⁶⁹ geht. Nicht unbeachtet bleiben darf in diesem Zusammenhang jedoch, dass jene „[f]luide[n] Formationen mit wechselnden Akteuren [...] eine extrem dynamische, aber auch fragile Form der Sozialität“⁷⁰ zeichnen. Gleichwohl bieten sie im Vergleich zu einer stabil gedachten Sozialität andere Handlungsspielräume. So lassen sie sich beispielsweise als Formen des „getrennten Zusammenlebens“⁷¹, also die Gleichzeitigkeit von Getrennt- und Zusammensein, fassen, die anerkannte (auch begriffliche) Grenzziehungen – etwa Kategorisierungsprozesse in ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ – unterlaufen.

Wie sich herausgestellt hat, funktioniert eine gewöhnliche Zweiteilung von Macht in Beherrschende/r und Beherrschte/r in diesem Kontext ebenso wenig wie eine eindeutige Unterscheidung dessen, wer ‚die Macht hat‘ und wer sich ‚in Ohnmacht befindet‘ bzw. sie nicht hat. In dem analysierten Bewegungsmaterial zeigt sich vielmehr, dass sich ‚Machtverteilung‘ deutlich komplexer und fluider gestaltet, als Dichotomien – etwa Macht/Ohnmacht, wie sie Pfeffer für ihre Pressemitteilung heranzieht – zu fassen in der Lage sind. Wie im Machtverständnis Foucaults entfaltet sich der Kampf in diesem Kontext nicht zwischen Macht und Nichtmacht⁷². In der Zweierverbindung üben beide Performende ihrerseits Macht aus und wirken auf diese Weise wechselweise auf die Handlungen des/der jeweils anderen ein. In dem zähen Spielablauf finden sich demnach keine einseitigen und festen asymmetrischen Machtstrukturen oder Hierarchien, vielmehr gestalten sie sich im gemeinsam angetriebenen – durch die Wrestling-Anleihen kämpferisch anmutenden, in der Umarmung Verbundenheit ausstrahlenden – Übereinanderrollen fluide und in Bewegung. Machtbeziehungen, die sich auf diese agonistische Weise gestalten, bezeichnet Foucault als Spiele der Macht. In größerer Dimension werden diese Machtspiele sowohl in der miteinander vertaktet aber nicht körperlich geschlossenen Bewegung als auch in dem aus ver-

flochtenen Individualkörpern gebildeten Kollektivkörper fortgeführt. Hierbei zeigt sich Eintracht, indem im ‚Wir‘ der Bewegungsrhythmus entsteht. In der Auflösung erscheinen die individuellen Kräfte der einzelnen Körper, wenn diese den Kollektivkörper auseinandertreiben. Stetig changiert das Nebeneinander der einzelnen Körper in ein Miteinander, aus dem wiederum zeitweilig ein Gegeneinander entsteht. Oft sind die einzelnen Stadien nicht voneinander zu unterscheiden. In den unterschiedlichen Figurationen zeigen sich sowohl die instabilen und dynamischen Kraftverhältnisse als auch die gegenseitigen Abhängigkeiten.

2.2 Positionierungen der Körper im Raum

Als räumliches Umfeld von *Faust* soll im Folgenden jene Macht(ausübung), die in der nationalsozialistisch geprägten Monumentalarchitektur des deutschen Pavillons angelegt ist, genauer beleuchtet werden. Im Fokus stehen daraufhin Imhofs gestalterische Eingriffe mit Bezug auf den architektonischen Rahmen, durch die die raumspezifische künstlerische Arbeit neue Rezeptionsmöglichkeiten des gegebenen Raums erzeugt. Hierbei wird ebenfalls betrachtet, in welcher Relation die stattfindende Performance – und damit die räumlich-körperlichen Anordnungen – zu der Formensprache der nationalsozialistischen Architektur steht und inwiefern sich darin die für gewöhnlich hierarchische Zerteilung von Macht verhandelt findet.

Die im Nationalsozialismus herangezogene Form von Architektur sollte dazu beitragen, die „Herrschaftsansprüche durch Überführung in Gebäudeformen der Flüchtigkeit der Zeit zu entziehen und gewissermaßen einzufrieren“⁷³. In Gestalt von Monumentalbauten wurde der Herrschaftsanspruch „als ‚Allgemeines‘, ‚Überdauerndes‘, überdimensional über der Gesellschaft Stehendes architektonisch dokumentiert“⁷⁴, die staatliche Macht mithin als „alles organisierende und bestimmende Macht architektonisch fixiert“⁷⁵. Der totale Herrschaftsanspruch der Faschist_innen sollte nicht den Anschein eines zeitlich begrenzten Phänomens erwecken. Als sinnlich-präsente Metapher stehe die nationalsozialistische Bewegung vielmehr „fest, wie dieser Block hier“⁷⁶, wie Hitler auf die ihn tragende steinerne Tribüne weisend in Riefenstahls Film ‚Triumph des Willens‘ artikuliert.

Zum einen versinnbildlicht sich in der Monumentalität der Architektur die Herrschaft des NS-Regimes, „die als unbesiegbar bedeutet wird“⁷⁷. Zum anderen haben die Formen, Proportionen und Dimensionen der Bauwerke den Sinn, „durch architektonische Größe zu beeindrucken und zu imponieren und durch ‚düstere, steinerne Atmosphäre‘ die Menschen einzuschüchtern“⁷⁸, wie Petsch/Schäche in ihrer Untersuchung der Formensprache dieserart monumentaler Bauten im Faschismus herausstellen. Ihnen zufolge will die Architektur

*die Massen in den Bann ziehen und verlangt vom einzelnen Ein- und Unterordnung. Die offizielle Staats- bzw. Parteiarchitektur stellt so ein wichtiges Mittel gesellschaftlicher Kontrolle und Lenkung im Faschismus dar, weil sie in autoritäre Verhaltensweisen einübt und ihr eine disziplinierende Funktion zukommt*⁷⁹.

Die dem Haus der Deutschen Kunst ähnelnde monumentale, blockhafte Erscheinung des unter Hitler umgebauten deutschen Pavillons, in streng symmetrischer Ausrichtung, durchgehender Verkleidung der Oberfläche und Verlagerung aller technischen oder konstruktiven Elemente in Bereiche, die nicht öffentlich sichtbar waren, signalisiert Außenstehenden Ausgrenzung⁸⁰. Zeitgleich vermittelt das durch seine Solidität und Größe Dauerhaftigkeit und Unzerstörbarkeit ausstrahlende Bauwerk nach innen Schutz und Zusammenhalt. Beim Betreten des Pavillons durch den kolossalen über zehn Meter hohen Portikus werden die Hineinkommenden „in [ihren] Maßen zunächst einmal zurechtgestutzt“⁸¹ – ändere sich doch der gewohnte Maßstab zwischen Körper und Raum in der Weise, dass das körperliche Verhältnis zur überdimensionierten hohen Halle erst neu ausgelotet werden müsse⁸². Durch den Erhalt des ehemals tempelförmigen Baukörpers und der Stützpfiler des damaligen ‚Padiglione della Germania‘ wurden antike Anklänge beibehalten und ließen „das Motiv der ‚Wiedergeburt klassischer Ideale‘ zum Symbol eines Neubeginns“⁸³ werden. Infolgedessen wurde das Gebäude zur „pathetischen Chiffre“ von antiker Erhabenheit und Ewigkeit, die als „Attribute des neuen Reichs gelten sollten“⁸⁴.

Die Zeichen in *Faust* verbinden sich mit den architektonischen Zeichen des nazistischen Staats zu einer neuen Bedeutungsanordnung⁸⁵. Wurde zuvor betrachtet, mit welchen Mitteln die Herrschaftsarchitektur des deutschen Pavillons Macht über anwesende Personen auszuüben beabsichtigte, steht nun der Pavillon während des Beitrags von Imhof im Fokus. Es stellt sich die Frage, ob bzw. inwiefern die baulichen Modifikationen während des letzten künstlerischen Beitrags zu Veränderungen hinsichtlich der ‚Machtverteilung‘ bzw. der Machtverhältnisse im Pavillon führen. Insbesondere wird anhand der architektonischen Eingriffe sowie der (dadurch ermöglichten) übereinandergeschichteten Positionierung performender sowie rezipierender Körper untersucht, ob bzw. inwiefern die angelegte Verknüpfung der NS-Architektur des deutschen Pavillons mit Stillstand, Festigkeit und Unzerstörbarkeit im künstlerischen Beitrag *Faust* gestört und unterbrochen wird.

Statt den deutschen Pavillon in seiner äußeren Erscheinung zu attackieren wie Günther Uecker 1970, zu verhüllen wie Isa Genzken 2007, seine inneren Räumlichkeiten zu zerstören wie Hans Haacke 1993 oder zu verbergen wie Gregor Schneider 2001, bearbeitet Anne Imhof den Pavillon im großen Maße mit transparenten bis spiegelnden Materialien, die die Sicht auf das Gebäude sowohl im Außenbereich als auch im Innenbereich nicht nur freilegen, sondern in der Schaufenster-Optik schier hervorheben und ausstellen. Die gläserne Ummantelung der Säulen des Portikus sowie die gläsernen Hinzufügungen im Inneren des Pavillons legen den Blick auf das Dahinterliegende frei und animieren die Besuchenden regelrecht die Architektur explizit und aus einer gewissen Distanz wahrzunehmen, liegt das Gebäude bzw. der Innenraum doch zu einem großen Teil hinter Gläsern und evokiert eine Art Rezeption durch Schaufenster. Auch die auf jeder Ebene des Gebäudes verteilten, sich immer wieder neu anordnenden Körper lassen die Räumlichkeit in ihren überdimensionalen Ausmaßen verstärkt wahrnehmen: Nähert man sich dem Pavillon so sind sie auf dem Dach zu entdecken oder auf den errichteten Zäunen (Abb. 4), im Pavilloninneren auf dem Marmorboden, den Sockeln auf Brusthöhe und jenen unter dem Dach sowie dem Glasboden⁸⁶. Denn



Abb. 4: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

anstatt den Boden des Pavillons zu zerstören, zieht Imhof einen weiteren aus Glas ein und lässt die Besuchenden den für sie nicht betretbaren Marmorboden wie bei einer archäologischen Grabungsstätte aus der Draufsicht erblicken⁸⁷. Nicht zuletzt diese räumliche Erhebung des eigenen Körpers durch den gläsernen Boden lässt die Besuchenden dem überdimensional hohen Raum anders entgegentreten. Indem die tragenden Stahl-Konstruktionen unter den gläsernen Einbauten offenliegen und somit den Blicken ausgesetzt sind – und nicht verborgen, wie die technischen und konstruktiven Elemente des nationalsozialistisch geprägten Baukörpers –, erscheint das tragende Fundament der gläsernen Flächen ungeschützt und somit angreifbar, ja sabotierbar. Gegenüber dem steinernen Bau und dem marmornen Fußboden wirkt das omnipräsente Gläserne – trotz seiner realen Härte – fragil und fließend. Die symbolische Dauerhaftigkeit der Herrschaftsarchitektur und damit einhergehend die Festigkeit eines Regimes selbst findet sich in diesen neuerlichen Anordnungen konterkariert und geschwächt.

Indem der Eintritt in den deutschen Pavillon nicht über die steinernen Treppen des Portikus und dem hierin liegenden Haupteingang erfolgt, sondern über eine schmale Stahltreppe am Seiteneingang, wird die ursprüngliche körperliche Ausrichtung der Eintretenden auf die Symmetrieachse des Gebäudes ausgehebelt.⁸⁸ Insbesondere in der Architektur ist Symmetrie häufig Ausdruck von „Stillstand [...], überzeitlicher Bedeutung und Macht“⁸⁹, da mit ihr Ruhe eintritt, indem durch die Gleichwertigkeit der Seiten kein einseitig gerichteter Bewegungsimpuls ausgelöst wird⁹⁰. Die

neue Raumsituation in *Faust* führt hingegen zu räumlichen Irritationen: Während der äußere Anblick des Pavillons die für dieserart neoklassizistische Bauten typische strikte Symmetrie bereits nahelegt, präsentierte er sich durch den Eintritt über den Seiteneingang dann doch aus einer völlig anderen Perspektive. Durch das Betreten des Gebäudes über den Seiteneingang wird die ordnende Wirkung der Symmetrie gebrochen, das Gebäude ist nicht in seiner Gesamtheit überschaubar. Gleichzeitig wird durch den Eintritt über den Seiteneingang die direkte Ausrichtung des Blicks auf die zur NS-Zeit neu errichteten Apsis, jene „scheinsakrale Rahmung“⁹¹, die die Aufstellung von Skulpturen nahelegt, aufgehoben. Die Neugestaltung des Raums bezieht sich demnach nicht bloß symbolisch auf das Gebäude, sondern ganz konkret auch auf die Rezeptionsbedingungen, die durch den ursprünglichen, nationalsozialistisch geprägten Raum bereits vorstrukturiert werden.

Im Kontext der im Nationalsozialismus herangezogenen Form von Architektur scheint die Rede von mobilen, veränderlichen, dynamischen Räumen (im Sinne relationaler Raumauffassungen⁹²) zunächst wenig geeignet. Absolutistischen Raummodellen entsprechend leisten die blockhaften Monumente vielmehr ihren Beitrag zur Symbolisierung der Festigkeit und Stabilität überdauernder Herrschaft. Wie oben herausgestellt, wird jene ‚Sprache‘ der Herrschaftsarchitektur in *Faust* jedoch verunsichert: durch den Eintritt über den Seiteneingang, die körperliche Erhebung der Rezipierenden (und Performenden), die auf allen Dimensionen stattfindende Inbesitznahme des Pavillonraums durch die Performenden, die einsehbaren Konstruktionselemente, das sowohl hart aber auch fragil und fluide erscheinende schwindelerregende Gläserne. Infolgedessen verliert der deutsche Pavillon in einigen Hinsichten an der in allen architektonischen Einzelheiten betonten Stabilität. Die Raumvorstellung verschiebt sich so von einem statischen, unerschütterlichen Behälter in Richtung eines sich in Entwicklung befindenden, veränderlichen Gebildes, in dem Raum und Inhalt des Raums nicht voneinander getrennt werden können, sondern untrennbar aufeinander bezogen sind⁹³.

Hinzu kommt, dass Imhof in diese nationalsozialistisch geprägte Architektur, die ursprünglich auf die Eintretenden unidirektional Macht auszuüben vermochte, Spiele der Macht setzt, bei denen sich die Machtbeziehungen – wie oben bereits herausgestellt – durch ihre Veränderbarkeit und Umkehrbarkeit auszeichnen. Wie gezeigt, handelt es sich bei diesen Machtspielen um die Auflösung eines Spiels mit klar verteilten Rollen. Hieran anschließend wird im Folgenden anhand der räumlichen Positionierungen der Körper während der Performance betrachtet, inwiefern oben/unten als Beständigkeit evozierende Begrifflichkeit für Zweiteilung im Kontext eines Gesellschaftssystems fortwährend neu verhandelt wird.

Seinen Blick starr noch oben gerichtet, liegt ein Performender auf dem Marmorboden, während sich die Besuchenden einen Meter darüber auf dem über ihm verlaufenden Glasboden aufhalten⁹⁴. Mit den von sich gestreckten Gliedmaßen auf dem Rücken liegend, wirkt er ausgesetzt und verwundbar, mithin verletzlich. Die vertikale Anordnung von Körpern über bzw. untereinander, die durch den eingezogenen Glasboden ermöglicht wird, ruft währenddessen Assoziationen zu einem hierarchischen Gefüge hervor. Es ist ein gewaltvolles Bild, wenn die Besuchenden auf den unter ihnen liegenden, kriechenden oder geduckt hockenden Personen auf- und ablaufen, nur wenige Zentimeter über ihrem Kopf stehenbleiben. Während manche Besuchende eine solche Positionierung nicht bemerken, gehen andere zur Seite, sobald sie ihnen gewahr wird, andere wiederum bewegen sich in diesem Fall nicht von der Stelle.

Die Verteilung von Körpern in ein räumlich strikt voneinander getrenntes Oben und Unten löst bildliche Vorstellungen zu Begrifflichkeiten aus dem Bereich der Schichtzugehörigkeit aus. Wenn Macht in konventionellen Machttheorien als „von oben nach unten auf immer beschränktere Gruppen und bis in die letzten Tiefen des Gesellschaftskörpers“⁹⁵ strahlend konzeptualisiert wird, verknüpfen sich Begriffe der Sozialstruktur wie Ober- und Unterschicht mit machtbesitzend bzw. machtlos. In Anknüpfung an diese Begriffe sowie im sinnbildlichen ‚Herumtrampeln‘ auf den Menschen unter dem Boden entstehen Assoziationen zur Unterdrückung.

Doch die Rollen sind nicht so klar verteilt, wie es in dem hier gezeichneten Bild zunächst den Anschein erweckt. Denn nicht immer liegen die Performenden wie paralysiert unter dem Glasboden auf dem Rücken. In anderen Momenten sitzen sie geduckt unter dem gläsernen Boden und entzünden Feuer auf dem marmornen Untergrund (Abb. 5). So ruft der zwischen ursprünglichem Marmor- und neu eingezogenen Glasboden eröffnete Raum in Kombination mit den hierin agierenden Personen auf der anderen Seite Assoziationen zu einem Untergrund bzw. einer Untergrundbewegung hervor. Mithilfe von Zwillen quer durch den ‚Zwischenraum‘ – offenbar gegen das Gemäuer des Pavillons – geschleuderte kieselsteinähnliche Geschosse verstärken diesen Eindruck. Während die Performenden den Zwischenraum, der in diesem Kontext auch als eine Art Schutzraum gesehen werden kann, durch die Seitenräume verlassen und jegliche andere Position im Raum – horizontal sowie vertikal – einnehmen können, steht den Besuchenden ausschließlich der gläserne Boden als exponierter Aufenthaltsort zur Verfügung. Die unter ihnen lodernden Flammen sind für sie außer Reichweite und somit außerhalb ihrer Kontrolle; einen Rückzugsort für Besuchende gibt es im Pavillon nicht. Die eigene Position in der hierarchischen Anordnung, die zunächst sicher und stabil schien, gerät ins Wanken.

Dazu trägt bei, dass das Glas – trotz der realen Härte und Festigkeit des hochstabilen Panzerglases – durch die Durchsichtigkeit den Eindruck von Zerbrechlichkeit erzeugt. In seiner gefühlten Fragilität, die bei einigen Besuchenden leichte Schwindel- und Taumelgefühle auslöste, verspricht der gläserne Boden – mithin der sprichwörtliche Boden unter den Füßen – kaum Sicherheit und erst recht keine Stabilität jener unidirektionalen Kraftverhältnisse, die die sinnbildliche Darstellung der vertikalen Machtstrukturen zunächst suggeriert. Als ein Sicherheit versprechendes, tragendes Fundament kann der Glasboden – im Übrigen ebenso wie die den Performenden vorbehaltenen gläsernen Wandsockel, die u. a. weitere Schichten assoziieren lassen – demnach nicht bezeichnet werden; die Anforderungen an ein solches löst eher der Marmorboden eine Etage tiefer ein, der den räumlich gesehen ‚Unterdrückten‘ vorbehalten ist.



Abb. 5: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

Die Kraftverhältnisse, auf die das Bild der vertikalen Anordnung der Körper schließen lassen, erweisen sich als brüchig, sobald die Bedingungen der Anordnungen betrachtet werden. Die aus dieser Anordnung hervorgehende Macht lässt sich nicht in ein bipolares System einordnen, in dem Machtbesitzende und Machtlose einander entgegengesetzt sind⁹⁶. Die Kraftverhältnisse zwischen den Gruppen unterhalb und oberhalb des Glasbodens sind demzufolge nicht als eindeutig, sondern als ambivalent zu bewerten: Ebenso wie mit Fokus auf das Bewegungsmaterial bereits aufgezeigt wurde, erscheint die Verteilung der Kräfte auch hier instabil und temporär. In Erinnerung gerufen wird in dieser Anordnung Foucaults Sinnbild des „bebenden Sockel[s] der Kraftverhältnisse, die durch ihre Ungleichheit unablässig Machtzustände erzeugen“⁹⁷, die jedoch stets lokal, instabil und somit auch umkehrbar sind.

Im Kontext jener beiden Gruppen, in denen sich auf beiden Seiten – wie zuvor herausgestellt – jeweils Mo-

mente der machtvollen Stärke, aber auch jene der Angreifbarkeit und Ausgesetztheit zeigen, erlangt Butlers Konzeption von Verletzlichkeit Bedeutung. Grundsätzlich, so die zentrale Prämisse ihrer Überlegungen, entgeht niemand „den gefährdeten Dimensionen sozialen Lebens“⁹⁸. Indem alle körperlichen Leben von ihr betroffen sind, verbindet Vulnerabilität jede noch so komplementär und dichotom angenommenen Gruppen. Denn in ihrer Verletzlichkeit treffen sie sich: Jene, die auf dem Marmorboden liegen, während Personen über sie hinüberlaufen und jene, die sich auf den Glasboden ‚wagen‘, der nicht zuletzt wegen der unter ihnen gezündeten Feuer alles andere als Sicherheit verspricht. Als ein „geteiltes Moment menschlicher Existenz“⁹⁹ besteht eine Schnittmenge beider Gruppen in ihrer Verletzlichkeit – trotz der räumlich angelegten vertikalen Hierarchie.

Butler beschäftigt sich mit dem Thema der Verletzlichkeit als „a form of activism, or as that which is in some sense mobilized in forms of resistance“¹⁰⁰. Statt den Körper vorrangig handlungsfähig bzw. vorrangig verletzlich oder diese Eigenschaften als unvereinbar zu denken, geht es Butler darum, die genannten Entitäten zusammenzubringen¹⁰¹. Indem sie die Mobilisierung von Verletzlichkeit (oder Exponiertheit im Sinne von Ausgesetztheit menschlichen Lebens) bei Protesten als eine Form von Widerstand versteht, erweist sich der Kontext, in dem Butler auf das Thema der Verletzlichkeit zu sprechen kommt, als ein primär politischer. Denn mitunter, so Butler, ist es „part of the very meaning of political resistance“¹⁰², den Körper in seiner Ausgesetztheit zu zeigen, ihn bewusst einer möglichen Verletzung auszusetzen. Diese Form politischen Widerstands versteht sie als eine Möglichkeit, Bewusstsein für das geteilte Moment menschlicher Existenz zu schaffen; denn wenn auch nicht alle Personen gleich verletzlich sind, so ist die „condition of our vulnerability [...] itself not changeable“¹⁰³.

Über die ambivalenten räumlichen Positionierungen der Körper der Performenden und Rezipierenden wird zum einen deutlich, wie verletzlich vermeintlich gesicherte Positionen sind und wie als unangreifbar erscheinende Ordnungsmuster, wie die zunächst mit Hierarchie einhergehende Dichotomie von oben/unten, entkräftet oder aufgehoben werden können¹⁰⁴. Dies geschieht ebenfalls in Hinblick auf die Herrschaftsar-

chitektur: Während diese deutlich zwischen einem Oben und Unten unterscheidet – repräsentiert das Monumentale doch das überdauernde, über der Gesellschaft stehende NS-Regime –, wird die architektonisch fixierte Zweiteilung in *Faust* veruneindet. Die Aneignung des Pavilloninnenraums durch die Positionierung von Körpern sowohl auf der Horizontalen als auch in der Vertikalen trägt dazu bei. Prägnant wird der Angriff auf Herrschaftsansprüche und einer damit einhergehenden Zweiteilung auch, wenn die Performenden auf dem Dach des Portikus über der Inschrift GERMANIA ‚thronen‘ und eine Besetzung oder Inbesitznahme des Gebäudes zu erkennen geben.

Zum anderen steht die exponierte Verletzlichkeit der Performenden im Inneren des Pavillons der in allen architektonischen Details signalisierten Unverwundbarkeit und Impermeabilität des Gebäudes entgegen. Indem sich bewusst der Verletzlichkeit ausgesetzt wird, gerät auch der suggerierte Schutz im Inneren des massiven Gebäudes während *Faust* ins Wanken. Statt auf diesen zu vertrauen, findet in der Performance vielmehr eine Demonstration des Aufeinanderangewiesenseins statt, wenn sich beispielsweise in dem Raum zwischen Marmor- und Glasboden zwei Performende unter einen auf allen Vieren kriechenden Performer schieben und diesen auf ihren Rücken bei der Fortbewegung (unter)stützen. Mit dem Gesicht wenige Zentimeter unter dem Glasboden längsgeschoben wird er dem Publikum in seiner Verletzbarkeit bzw. Verletztheit förmlich vorgeführt. Kurze Zeit später wird er behutsam abgelegt; im Liegen verflechten sich die drei Körper erneut zu einem Kollektivkörper¹⁰⁵.

Sich verletzlich und angewiesen auf andere zu zeigen besitzt ermächtigende Potenziale. Sich ausschließlich unversehrbar und unverwundbar zeigen, bedeutet jene Verletzlichkeit zu leugnen, die ein konstitutiv geteiltes Moment menschlicher Existenz ist. Die Augen vor der eigenen Verletzlichkeit zu verschließen oder sich so einzurichten, dass die eigene Verletzlichkeit nicht mehr spürbar ist, führt zu einem Gefühl der Untastbarkeit, des ‚nichts kann uns etwas anhaben‘. Ohne sich selbst als verletzlich oder eingeschränkt zu verstehen, wird man jedoch nicht aktiv gegen Ungechtigkeiten eintreten. Passives Verhalten ist dem-

nach die Folge dieser Haltung und damit geht einher, dass aufgehört wird, widerständig zu sein:

[W]enn wir unser direktes Umfeld und unsere eigenen Handlungen nicht mehr als destruktiv, unverständlich und fluide erfahren, weil unsere ‚gesunde Geisteshaltung‘ uns so effizient vor Störfaktoren bewahrt, dass wir sie nicht einmal mehr wahrnehmen, ist das Erste, was verloren geht, die kritische Distanz zu uns selbst und den Dingen, die uns umgeben¹⁰⁶.

In diesem Sinne erweist sich Verletzlichkeit – bzw. vielmehr das Wahrnehmen und Exponieren der Verletzlichkeit – als eine Form des Widerstands. Dieses Verständnis von Politik, das aus einem „shared sense for vulnerability“¹⁰⁷ entsteht, lässt sich verknüpfen mit dem Konzept des agonalen Pluralismus.

Indem „the body is exposed, to history, to precarity, and to force, but also to what is unbidden and felicitous, like passion and love“¹⁰⁸ ist Verletzlichkeit („vulnerability“) nicht mit Verwundbarkeit („injurability“) gleichzusetzen; denn Verletzlichkeit geht über das bloße Potential der körperlichen Schädigung hinaus: „Vulnerability includes all the various ways in which we are moved, entered, touched, or ways that ideas and others make an impression upon us“¹⁰⁹. Butler fasst zusammen, dass „[a]ll responsiveness to what happens is a function and effect of vulnerability“¹¹⁰. Ihr zufolge kann Verletzlichkeit somit als eine „function of openness“¹¹¹ bezeichnet werden, „that is, of being open to a world that is not fully known or predictable“¹¹². In Verbindung mit ihren weiteren Überlegungen entsteht das Bild eines agonalen Politischen, dem „fortwährende Auseinandersetzungen als Voraussetzung demokratischer Verhältnisse und gestaltbarer Zukunft gelten“¹¹³:

Verantwortung für die Zukunft zu übernehmen heißt nicht, im Voraus zu wissen, welche Richtung sie nehmen wird, da die Zukunft und insbesondere die Zukunft mit anderen und für andere eine gewisse Offenheit und Unwissenheit verlangt. Es impliziert auch, dass eine bestimmte Agonalität und Wettbewerb im Spiel sein werden und sein müssen. Sie müssen im Spiel sein, damit die Politik demokratisch wird¹¹⁴.

Deutlich wurde, dass die auf den ersten Blick scheinbar offenkundig erscheinende vertikale Machtverteilung in ein Oben und ein Unten bei der näheren Betrachtung von *Faust* brüchig wird. Imhofs Umgestaltung des Pavillons ermöglicht die Positionierung von Körpern auf allen Raumdimensionen. Sucht das ursprüngliche Raumprogramm die sich im Inneren befindenden und die sich dem Pavillon nähernden und betretenden Personen dem Raum zu unterwerfen, indem er ihnen bestimmte Positionen zuweist, von denen aus das spezifisch nationalsozialistische Raumprogramm greift (Kleinmachen bzw. Sich-klein-fühlen lassen durch übermäßig hohe Decken, Türöffnungen, Säulen; Vermittlung eines Gefühl von Festigkeit bzw. Beständigkeit durch Monumentalität und Verbergung von Konstruktionselementen etc.) so erhebt Imhof mit ihren architektonischen Hinzufügungen, die die Präsenz von Körpern auf allen Dimensionen des Außen- und Innenraums ermöglicht, Einspruch gegen die Anrufungen der räumlichen Macht¹¹⁵. Statt manipulativ auf Personen einzuwirken, tragen auch die mit den baulichen Veränderungen einhergehenden räumlichen Irritationen (Aufhebung der Symmetrie-Wahrnehmung durch den verlagerten Eingang, Zergliederung des Raumes durch Glasflächen und damit die Schaufenster- bzw. Grabungsstätte-Optik) dazu bei, dass die gegebene Raumordnung vergegenwärtigt, aktiver wahrgenommen wird. Durch die Sichtbarmachung seiner Wirkmechanismen wird die Machtausübung der Herrschaftsarchitektur demnach zu einem gewissen Grad außer Kraft gesetzt.

Im Rahmen der Anordnung von Personen in diesem baulichen Arrangement während der Performance wird das vertikale Hierarchien bezeichnende bipolare Begriffspaar oben/unten veruneindeutigt. Werden die Bedingungen der Positionierung auf bzw. unter dem Glasboden betrachtet, so zeichnet sich ab, dass keiner der beiden Positionen uneingeschränkt Macht oder Machtlosigkeit attestiert werden kann. Die Verteilung der Kräfte erweist sich vielmehr als instabil und temporär, überdauernd zeigt sich hingegen das geteilte Moment menschlicher Existenz: die Verletzlichkeit. Statt wie die Herrschaftsarchitektur unidirektional auf Körper zu wirken erzeugen die baulichen Veränderungen durch Imhof und ihr Team eine andere ‚Machtverteilung‘ unter den anwesenden Personen:

Die Macht wirkt nicht von ‚oben‘ nach ‚unten‘ und beruht nicht auf der „allgemeinen Matrix einer globalen Zweiteilung, die Beherrscher und Beherrschte einander entgegensetzt“¹¹⁶; sie strahlt nicht „von oben nach unten auf immer beschränktere Gruppen und bis in die letzten Tiefen des Gesellschaftskörpers“¹¹⁷ aus. Verteilt auf alle im Raum Anwesenden kann Macht hier als ein unübersichtliches, multidirektionales Netz von ständig gespannten und tätigen Beziehungen gelesen werden¹¹⁸. Fest geglaubte Machtverhältnisse geraten währenddessen ins Wanken, das Agonale wird „zur Formel der Destabilisierung, der ‚Ent-Schließung‘, der Auf-Dauer-Stellung des Offenen“¹¹⁹.

Das omnipräsente Glas fordert dieses Bild heraus: Einerseits schafft die fest gewordene Flüssigkeit Assoziationen zu Erstarrung und Unnachgiebigkeit. Andererseits besteht häufig das latente Gefühl der Bruchgefahr und als per Definition ‚eingefrorene Flüssigkeit‘ besteht permanent die Möglichkeit, Glas erneut in einen flüssigen Zustand zu verwandeln. In seiner unauflösbaren Ambivalenz steht das Gläserne im folgenden Kapitel im Fokus.

2.3 (Semi)Transparenz

Sowohl außen als auch innen dominieren transparente, leicht reflektierende und halbdurchlässige Materialien den Anblick des deutschen Pavillons. Zwei Meter hohe Glaswände fassen jeweils die linken sowie die rechten zwei Säulen des Portikus ein (Abb. 1), wodurch ein glasgesäumter schmaler Gang zum Haupteingang entsteht, der bei Imhofs künstlerischen Beitrag jedoch durch eine personenhohle Scheibe für die Besuchenden versperrt ist. In dieser Gasse versammeln sich jene Besuchenden, denen aufgrund der begrenzten Platzkapazität (zunächst) kein Zutritt in das Innere des Pavillons gewährt werden konnte. Wenn auch im Blickfeld begrenzt, können sie von diesem Standpunkt aus das Geschehen im Hauptraum des Pavillons verfolgen.

Wie zuvor bereits deutlich geworden ist, setzen sich die gläsernen Konstruktionen im Inneren des Pavillons fort, wenn ein Glasboden und gläserne Wandsockel – auf denen sich bisweilen Performende aufhalten – den Raum in vier Ebenen teilen. Während sich der gläserne Boden über den einem Mittelschiff ähnelnden Zentralraum erstreckt, bleiben die zwei seitenschiffartigen



Abb. 6: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

größeren Räume nahezu ausgespart; nur ein geringer Teil des Glasbodens reicht an jeweils dem von Mittelraum ausgehenden Durchgang hinein und bildet einen schmalen Sockel (Abb. 3). Der Sockel sowie der Raum selbst – achsensymmetrisch auf der gegenüberliegenden Seite des Raums bestehend – sind durch eine halbdurchsichtige, halbspiegelnde Scheibe in der Türöffnung ebenso abgetrennt wie der verbleibende Zugang über eine Brüstung (Abb. 6). Die Besuchenden können demnach von den zwei Positionen aus von ihrem erhöhten Standpunkt das Geschehen in dem Seitenraum beobachten – einmal mit freiem Blick über bzw. durch die die Brüstung bildenden zwei Stangen, einmal mit gebrochenem Blick durch die halbdurchsichtige Scheibe, die das eigene Spiegelbild auf das sich dahinter abspielende Geschehen projiziert. Der Zutritt bleibt ihnen versperrt, ausschließlich die Performenden betreten die Seitenräume über die Brüstung oder durch den eröffneten Zugang unter dem eingezogenen Glasboden. Entsprechend gestaltet sich der halbkreisförmige Raumteil am – ursprünglich – hinteren Teil des Pavillons, der Apsis, die durch eine große durchlässige, bloß leicht reflektierende Scheibe separiert wurde. Über den hinter der Glasscheibe verlängerten Glasboden steht den Performenden auch hier ein länglicher Sockel als Bühne zur Verfügung. Beim Betreten des Pavillons dominiert der Anblick des Gläsernen, das den Raum zwar zergliedert und räumliche Grenzen zieht, in seiner Transparenz jedoch die (Durch)Sicht auf alles Dahinterliegende erhält.

Mit Blick auf die Materialgeschichte des Glases wird deutlich, dass die Bedeutung des Baustoffs über die

Jahrhunderte einem Wandel unterlag. Als eines der zentralen Materialien der Repräsentation bürgerlich-kapitalistischer Ordnungen erlangte es ab dem 19. Jahrhundert große Bedeutung in der Baukunst, wie beispielsweise im Rahmen von Weltausstellungspalästen (wie der Kristallpalast im Londoner Hyde Park) oder Warenhäusern (etwa die Passage Jouffroy in Paris)¹²⁰. Als Zeichen für die „absolute Transparenz gesellschaftlicher Verhältnisse“¹²¹ gewann Glas in der architektonischen Moderne eine weitere Bedeutungsdimension. So gab die transparente Architektur von Günther Behnischs Parlamentsgebäude in Bonn beispielsweise vor, „ein Prinzip demokratischer Entscheidungsfindung auszudrücken“¹²². Doch auch die Bedeutung der Transparenz selbst wandelte sich im Verlauf der Moderne: Während sie zu Beginn Aufklärung und die Aufhebung von Grenzen bezeichnet, steht sie später für das Ausgeliefertsein und Kontrolle¹²³. Die daraus resultierende Ambivalenz der Transparenz (als Begriff und Eigenschaft eines Werkstoffes) zeigt sich in seinem Oszillieren zwischen aufklärerischen und emanzipatorischen Motiven in Hinblick auf eine offene, moderne Gesellschaft auf der einen und disziplinierenden, kontrollierenden Aspekten auf der anderen Seite:

Transparenz wurde einerseits zu einer zentralen Metapher eines moralischen Imperativs demokratischer Gesellschaften im Sinne der Durchschaubarkeit institutioneller Abläufe wie auch andererseits zu einem Sinnbild der Überwachung im Ausdruck des ‚gläsernen Menschen‘¹²⁴.

Ersteres Motiv sollte zu einer Ausbalancierung und gegenseitigen Kontrolle von Gewalten führen und die Entstehung eines Totalitarismus erschweren, indem es kein „Geheimnis des Herrschens, sondern die lichtvolle [...] Ordnung der demokratischen Gemeinwesen“¹²⁵ gibt. Letzteres entstand insbesondere mit der Entwicklung des Panopticon-Prinzips durch Jeremy Bentham Ende des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich hierbei um einen architektonischen Entwurf, bei dem in einem Gebäuderang untergebrachte Insassen von einem in dessen Mitte errichteten Turm aus durch Fenster beaufsichtigt werden können. Aus machtheoretischer Perspektive deutet Foucault das Panopticon als „eine Maschine zur Scheidung des Paars Sehen/Gesehen werden: Im Außenring wird man voll-

ständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden“¹²⁶. *Faust* erscheint als eine gestaltete Atmosphäre der Un_Durchsichtigkeit, denn die zuvor skizzierten Implikationen von Transparenz sind hier in ihrer Ambivalenz sinnlich wahrnehmbar und dabei unauflöslich miteinander verwoben. Anhand einer Vielfalt unterschiedlicher Blickwinkel auf die künstlerische Arbeit soll im Folgenden die Vielgestaltigkeit des Gläsernen bzw. der Transparenz in *Faust* herausgearbeitet werden, indem diverse ambivalente Aspekte angerissen werden. Abschließend wird betrachtet, wie die sich als unauflösbar präsentierende Ambivalenz als künstlerische Strategie im Entwurf des Politischen in Erscheinung tritt.

Während die Herstellung von Sichtbarkeit damals verknüpft war mit der Aufhebung von Grenzen – wurden undurchschaubare Mauern doch durch Glas ersetzt – sind im Pavillon dort vertikale Gläser eingezogen, wo vorher keine waren: sowohl die Seitenräume als auch die Apsis und der Haupteingang samt Portikus sind durch Glas für die Besuchenden versperrt. Durchschaubarkeit ist somit zwar gegeben, doch wurden Grenzen hier nicht aufgelöst, sondern errichtet. Während die nationalsozialistisch geprägte Architektur mit ihrem steingemachten Innen und Außen jeweils ein- bzw. ausschließende Funktionen erfüllte und ein kollektives ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘ zu erzeugen in der Lage war, verlagert sich mit den trennenden Glaswänden und dem Glasboden in *Faust* ein ähnliches Programm in den Raum hinein. Doch während die machtvolle Architektur damit bis zu einem gewissen Grad unterstrichen, wenn nicht sogar verstärkt wird, löst sich gleichzeitig die strenge Dichotomie zwischen Innen und Außen auf; denn die Besonderheit der gläsernen Grenzen liegt darin, dass Bereiche eröffnet werden, die zwar räumlich voneinander separiert, visuell aber miteinander verbunden sind und infolgedessen ein strikt getrenntes Innen und Außen – sowie Oben und Unten (vgl. Kap. 2.2) – unterwandern. Die Auflösung jener Dichotomie war Anfang des 20. Jahrhunderts verknüpft mit dem Versprechen einer offenen und modernen Gesellschaft¹²⁷.

Die transparenten Flächen bringen bei visueller Verbindung und damit einhergehend totaler Durchschaubarkeit physisch voneinander getrennte Räume hervor: Die Glasarchitektur „vereinigt [...] das Getrennte, aber sie vereinigt es *als Getrenntes* [Herv. i. O.]“¹²⁸. Zum einen können die entstandenen Räume also als Zellen gelesen werden, die die Personen einengen, einschließen und voneinander abgrenzen – insbesondere im Raum zwischen Marmor- und Glasboden. Das Glas nimmt in dieser Lesart eine „real-symbolische [...] Bedeutung in einer Gesellschaftsordnung [an], deren ausschließende Effekte für viele unerträglich geworden sind“¹²⁹. Den stetigen Positionswechseln der Performenden durch die Öffnungen in den Glasflächen ist jedoch zu entnehmen, dass der Ausschluss und die Trennung nicht auf Dauer angelegt ist: Die durch das Glas errichteten Räume sind nicht gänzlich verschlossen¹³⁰.

Zum anderen können die neu entstandenen Räume auch als eine Art Schutzraum gelesen werden – sowohl für die Performenden als auch für die Betrachter: Ähnlich eines Rückzugsortes können erstere von letzteren körperlich nicht belangt werden, letztere können erstere so nahe kommen, wie sie es ohne trennendes Material dazwischen womöglich nicht wagen würden. Gleichzeitig kehren sich die erwähnten Rückzugs- und Schutzorte in ihr Gegenteil um, schützen sie doch lediglich auf einer physischen Ebene und setzen alle sich im Pavillon befindenden Personen der Sichtbarkeit und damit den Blicken anderer aus. Für die Demonstration von Abhängigkeit und Verletzlichkeit ist dies konstitutiv: „[M]anchmal ist es [...] Teil der Bedeutung politischen Widerstands, den Körper potenziellen Angriffen auszusetzen“¹³¹. Doch mit der Aufhebung von Blickgrenzen im Rahmen der transparenten architektonischen Gestaltungsweise geht ebenfalls die Möglichkeit von Überwachung und damit der Verlust von Privatsphäre einher. Im Pavillon stellt sich das Bewusstsein eines permanenten Beobachtbarseins ein und erzeugt damit auch ein Regime der Selbstkontrolle¹³². Die Beobachtenden sind währenddessen nicht immer und sofort bemerkbar bzw. zu lokalisieren, können sie sich doch überall befinden: oben, unten, hinter verspiegeltem Glas, körperlos in Form eines fotografierbaren Smartphones.

Das klassische Panopticon-Prinzip ist in diesem Kontext jedoch nicht vorzufinden. Während der Panoptismus auf der Idee des Sehens ohne Gesehenwerdens, mithin einer „körperlosen Macht“¹³³ basiert, so haben wir es in *Faust* nicht mit der Trennung von Sehen und Gesehen werden, sondern vielmehr mit einer exponierten reziproken Sichtbarkeit aller im Raum versammelter Körper zu tun. In dieser Form erinnert der Pavillon metaphorisch an eine Art ‚aperspektivisches Panopticon‘. Das ‚digitale Panoptikum des 21. Jahrhunderts‘ sei insofern aperspektivisch, heißt es in Hans Streitschrift ‚Transparenzgesellschaft‘, als es „nicht mehr von dem einen Zentrum, von der Allmacht des despotischen Blickes überwacht wird“¹³⁴. Die aperspektivische Durchleuchtung sei wirksamer als die perspektivische Überwachung, „weil man von allen Seiten, von überall her, ja von jedem ausgeleuchtet werden kann“¹³⁵. Aus dieser medientheoretischen Perspektive (sowie diversen anderen) wird die nur einseitig gegebene Transparenz im Bentham’schen ‚Denkmodell des zentralen [...] durch das eines dezentralen, zerstreuten, vervielfachten modern-medialen Panopticons ersetzt“¹³⁶. Da die Sichtbarkeit in diesem aperspektivischen Panopticon – im Gegensatz zum Bentham’schen Modell – nicht mehr einseitig gegeben ist, wird „[n]icht nur das Unten [...] durch das Oben, sondern auch das Oben durch das Unten überwacht“¹³⁷, wie es in *Faust* ganz explizit vorgeführt wird. Hinsichtlich der Beobachtung lässt sich das Machtverhältnis in *Faust* nicht als asymmetrisch bezeichnen, findet die visuelle Erfassung doch auf reziproke Art und Weise statt: Die Personen unter dem Glasboden, auf diesem und auf den Sockeln stehen in stetiger Blickbeziehung miteinander. Die Revision des Panopticon-Prinzips von unidirektionaler Überwachung hin zur dezentralen, zerstreuten Form der (gegenseitigen) Beobachtung erscheint kompatibel mit der multidirektionalen Konzeption von Macht in *Faust*. Gleichwohl ist die fatale Konsequenz einer solchen Demokratisierung der Überwachung die Totalüberwachung: „Jeder kontrolliert jeden“¹³⁸. Das System allseitiger (Selbst)Beobachtung und (Selbst)Überwachung, wie es uns in *Faust* begegnet, kann hervorrufen, dass Individuen sowohl ihr eigenes Verhalten kontrollieren und regulieren als auch das Verhalten anderer lenken und leiten. Die Idee der Transparenz

bezieht sich damit auch auf die „Durchdringung aller gesellschaftlichen Bereiche hinsichtlich Normalität und Disziplinen“¹³⁹. und unterhält infolgedessen „eine ambivalente Beziehung zu den eine Gesellschaft konstituierenden Machtverhältnissen“¹⁴⁰.

Sowohl das Anliegen der Durchschaubarkeit als auch der Überwachung gründen auf der transparenten Eigenschaft des Glases; jene Dinge, die hinter verschlossenen Türen geschahen, sollten einsehbar gemacht werden. Für das ausgehende 20. Jahrhundert konstatierte Woodward anhand bestimmter architektonischer Projekte jedoch, dass das Glas sich transformiert habe „from something you *look through*, a mere facility, to something you *look at*, a high-class surface material [Herv. JW]“¹⁴¹. Nicht mehr vorwiegend die Eigenschaft der Durchsehbarkeit, sondern das Material selbst bzw. seine Verwendung lasse vor allem wirtschaftliche Macht erkennen. Während diese Feststellung insbesondere für verspiegelte bzw. je nach Lichteinfall spiegelnde Fassaden gilt, betrifft sie ebenfalls Schaufenster, Showrooms und Glasfronten – wie jene der von Bohlin Cywinski Jackson entworfenen Apple Stores –, die mit Imhofs Worten „die ganze Arroganz des Habens und Nicht-Hergebens“¹⁴² vermitteln. Denn in der gleichzeitigen (physischen) Trennung und (visuellen) Verbindung von Räumen wird ein Raum erschaffen, in dem Inszenierung und Darstellung stattfinden, und ein weiterer Raum, in dem das Ausgestellte betrachtet und begehrt werden kann¹⁴³. Nicht nur Konsumgüter oder Produkte werden auf diese Weise „dem betrachtenden Auge enthüllt, das gleichzeitig auf Distanz gehalten wird“, auch inszenieren sich „gesellschaftliche Schichten [...] als getrennt, geschützt und trotzdem anwesend im öffentlichen Raum“¹⁴⁴. Auf diese Weise schaffe sich das Bürgertum Neundlinger zufolge Orte seiner gesellschaftlichen Repräsentation, die immer auch Abgrenzungen von anderen Schichten sind¹⁴⁵.

Statt Transparenz im Sinne von Durchschaubarkeit und Demokratie zu repräsentieren, sei Glas heute, so Imhof, „ein weitaus passenderes materielles Abbild von Macht[:] [b]eweglich, flüssig, überall, oft verschwommen, manchmal unsichtbar“¹⁴⁶, denn überall, „wo es um Geld und Macht geht, in Gebäuden von



Abb. 7: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

Banken beispielsweise, ist Glas das dominierende Material, nacktes Glas in verschiedener Ausführung“¹⁴⁷. Eben wie einer der „Machtzentren des Geldes“¹⁴⁸ präsentiert Pfeffer sich der neugestaltete deutsche Pavillon auf der Venedig-Biennale. Und auch Buchloh erscheint die Gestaltung inspiriert „not only from the display architectures of Germany’s bank buildings but also from the gigantic shrine-like showrooms for the country’s supreme fetish – the car“¹⁴⁹. Während in *Faust* an diese Zurschaustellungs-Ästhetik (sowohl von Waren als auch von wirtschaftlicher Macht) angeknüpft wird – etwa durch die Glasfront vor dem Portikus, die Inszenierung von Körpern auf den gläsernen Wandsockeln, die Schaufenster-Ästhetik durch die gläserne (Ab)Trennung von Räumen etc. – so werden ebenfalls Momente des Anschlusses und der Verbindung, möglicherweise offensive Bemühungen der Überwindung der Distanz zwischen den Schichten sichtbar. Beispielsweise wenn sich aus dem Raum zwischen Marmor- und Glasboden eine Hand durch die Lücke zwischen Wand und Glasboden hochschiebt und dort auf dem Fuß eines dort stehenden Performers verharrt oder wenn die Hand eines auf dem Glasboden hockenden Performers den gläsernen Wandsockel über ihm greift (Abb. 7). In diesen Akten werden die räumlich getrennten Schichten durch die Körper als Verknüpfungselemente ebenso miteinander verbunden, wie wenn die Performenden über die teils gläsernen Schichten hinweg mit Blicken in gegenseitigem Austausch stehen oder ihre Positionierungen zwischen den Ebenen flexibel wechseln. Nicht nur im Kontext kapitalistischer Macht mag Glas in seiner Omnipräsenz und Fluidität ein materielles

Abbild von Macht sein, auch können diese Charakteristika mit Foucaults Überlegungen für Macht (beziehungen) im Allgemeinen festgehalten werden.

Weiterhin fungieren die gläsernen Flächen in *Faust* als Bildträger, die die voneinander abgegrenzten Räume zu verbinden in der Lage sind und währenddessen die strikte Zweiteilung von Innen und Außen erneut irritieren. Während das Glas unter den Füßen oder vor der Apsis die Darauf- bzw. Davorstehenden schwach spiegelt, werfen die Spiegelfolien an den Gläsern zu den Seitenräumen das eigene Abbild in ähnlicher Qualität zurück, wie die Dahinterstehenden erscheinen. Rein optisch wirkt es, als spiele sich das vor und hinter den semitransparenten Ebenen Stattfindende auf jener zweidimensionalen Fläche dazwischen ab. Die Besuchenden blicken infolgedessen auf das eigene Abbild und das hinter ihnen Stattfindende sowie auf das vor ihnen liegende Geschehen. Der im Rücken der Schauenden liegende dreidimensionale Raum verliert seine Tiefe auf der spiegelnden Fläche und bildet im Spiegelbild nun gewissermaßen den Bildhintergrund. Es entsteht eine Fläche, auf der verschiedene räumliche Koordinaten zusammentreffen, die „eigentlich nicht in einem Sichtfeld existieren können“¹⁵⁰. Jene ‚Bildträger‘ eröffnen jeweils einen (Bild)Raum, in dem die räumlich an sich voneinander getrennten Personen zusammentreffen. Auf markante Weise manifestiert sich in diesem (Bild)Raum die für performative Arbeiten spezifische Ko-Präsenz, die die gemeinsame Anwesenheit aller Teilnehmenden an einem Ort für eine bestimmte Zeit voraussetzt, wodurch die Performance bereits ihrer Struktur nach ein soziales Moment einschließt¹⁵¹.

Mit der räumlichen Gestaltung geht außerdem einher, dass die Betrachtenden nicht mehr bloß Betrachtende sind – die Betrachtung ihrer selbst verdeutlicht, dass sie zugleich Betrachtete sind und sich damit in einer ähnlichen Position wie die betrachteten Performenden befinden. Wie eine Folie legt sich zum einen das Abbild der eigenen Gestalt und damit einhergehend zum anderen die Manifestation des eigenen Blickaktes auf das hinter den vertikalen und horizontalen Glasscheiben Stattfindende. Zwar schafft es das Auge die Spiegelungen zeitweise auszublenden und nur das Performance-Geschehen hinter der Scheibe wahrzuneh-

men, doch immer wieder schiebt sich die Spiegelung und damit der Anblick des eigenen Körpers mit dem von ihm ausgehenden Blick dazwischen. Der ‚Bildträger‘ zwischen Geschehen und Betrachtenden schafft infolgedessen einerseits eine Distanz zum Betrach(ten): In einer selbstbezüglichen und reflexiven Beobachtung der eigenen Beobachtung wird Distanz zur oft unreflektierten, alltäglichen Weise der ‚Weltbeobachtung‘ möglich¹⁵². Die Distanz zwischen Rezipierenden und Performenden löst sich in diesem Kontext andererseits auf: Weder existiert in dieser Anordnung eine deutliche Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum noch gibt es eine klare Unterscheidung zwischen ‚wirklicher‘ und ‚fiktionaler‘ Welt. Der/die Rezipierende ist dementsprechend „nicht mehr ein sich im Dunkeln versteckender Konsument oder Voyeur, sondern ein – ebenfalls körperlich – Anwesender, der selbst, wenn auch nicht auf gleichberechtigte Weise, auf den theatralen Vorgang Einfluss nimmt“¹⁵³ und sich währenddessen zwangsläufig auch bildlich in die Ansicht des performativen Vorgangs einschreibt. Jede_r Rezipient_in wird hier notwendig zum Mitakteur.

In anderen Aspekten manifestiert sich in der Glasarchitektur – entgegen ihrer symbolischen Aufladung – weniger eine generelle Transparenz als vielmehr eine „neue Ordnung de[r] Sichtbarkeit, genauer: eine Ordnung, die das Sichtbare vom Unsichtbaren scheidet“¹⁵⁴. Im vorliegenden Kontext bezieht sich die Feststellung Nowotnys nicht bloß auf Materielles. Denn rein optisch suggeriert die Glasarchitektur in *Faust* Transparenz im Sinne von Durchsichtigkeit und Klarheit; doch nicht durchschaubar, intransparent stellt sich den Zuschauenden das Geschehen dar, wenn die Performenden scheinbar geregelte, routinisierte Aktionen ausführen, die von den Performenden selbst offensichtlich erfasst werden – für die Betrachtenden sind jene Codes in diesem Kontext jedoch nicht unbedingt unmittelbar verständlich, nachvollziehbar oder einordbar. Das kann das Hauchen gegen Glaswände sein oder jene Bewegungen, die an Headbängen erinnern (Abb. 7). Die Intransparenz begegnet hier „im Gewand demonstrativer Transparenzgesten“¹⁵⁵.

Die neuen Formen von Bewegungen in der Performance entstanden Imhof zufolge in einem langwierigen Abstraktionsprozess von Bewegungen, „die erst mal sehr alltäglich sind oder alltäglichen Kontexten entnommen sind“¹⁵⁶. Diese bereits vorhandenen Bewegungen werden präzise beobachtet, woraufhin das Performance-Team beginnt „den ganz einfachen Gestus, den jeder kennt, so verschwinden zu lassen, dass er vielschichtig wird in seiner Bedeutung“¹⁵⁷. In diesem Prozess werden die Bewegungen „so lange wiederholt, bis klar ist, es verschiebt sich die Bedeutung, man kann nicht mehr sagen, was das jetzt eigentlich war“¹⁵⁸. Die Bewegungsabläufe in der Performance kontrastieren auf diesem Wege jene vertrauten, lesbaren Bewegungsabläufen aus dem Alltag. Bewegung wird in diesem Zusammenhang als „soziales und kulturelles Konzept, das auf verschiedene Weisen naturalisiert und essenzialisiert worden ist“¹⁵⁹ erlebbar. Die hier erfahrbare Machbarkeit und (Neu-)Gestaltbarkeit von Bewegungen als auch (kultureller) Bedeutungen verweist auf ihre Veränderbarkeit. Wenn in *Faust* angehaucht, der Kopf hoch und runter geschwungen oder der Mund weit aufgerissen wird, so geschehen diese Bewegungen in einem neuen Kontext, in dem sie zunächst einmal nicht unbedingt lesbar sind. Dass Bewegungen kulturell kodiert sind, wird hier deutlich, indem Konventionen überschritten werden¹⁶⁰. Besonders prägnant wird die Konventionalität, die Einstudiertheit von alltäglichen Bewegungen in den Wrestling-Anleihen; denn in dieser Schaukampf-Sportart sind per Definition alle Bewegungsabläufe bis ins kleinste Detail einstudiert. Lesbare und verstehbare körperliche Bewegungen – jene Gegebenheit, die Butler unter den Begriff der Intelligibilität fasst – führen zwar zu einem „homogene[n], geordnete[n] Bild einer Gesellschaft“¹⁶¹. In ihrer historischen Kontextualisierung sind sie mit Gesellschaftskonzepten eng verknüpft¹⁶². Jene ‚kristallin‘ gewordenen Vorgänge weisen jedoch gleichzeitig auf eine Erstarrung hin. Die nicht einzuordnenden, mehrdeutigen Bewegungsabläufe in *Faust*, die dennoch verbunden sind mit bekannten Bewegungen, sofern jene an diese erinnern, stehen somit einerseits im Kontrast zum Glas als erstarrte Flüssigkeit. Die Durchsichtigkeit suggerierende gläserne Transparenz wird hier konterkariert durch die Undurchsichtigkeit der Bewegungen. Andererseits

weisen diese bis zur Unkenntlichkeit abstrahierten Bewegungsabläufe darauf hin, dass Erstarrtes wieder flüssig werden kann.

Im Zentrum dieses Kapitels stand die Transparenz in ihren divergenten Eigenschaften und Deutungsweisen. Statt einzelne Aspekte zu vertiefen, lag das Ziel darin, unterschiedliche und vielfältige Lesarten und Assoziationen anzureißen, die durch das Transparente und Halbtransparente in *Faust* ausgelöst werden. Deutlich wurde, dass das Gläserne uns in *Faust* in einer unauflösbaren Ambivalenz begegnet.

Es legt alle Körper und deren Bewegungen offen bzw. bloß, denn durch die vollkommene gläserne Transparenz existiert im Pavillon kein Rückzugsort, an den kein Blick gelangen kann. Ganz im Sinne der demokratischen Offenheit sind alle Bewegungen und Handlungen der Performenden somit theoretisch beobachtbar. Gleichzeitig sind die Bewegungsformen und Codes der Performenden für das Publikum jedoch bei weitem nicht nachvollziehbar oder durchschaubar im Sinne von lesbar. Intransparent bleiben während der Performance trotz des den Blick bestimmenden Gläsernen auch die Entscheidungsprozesse wann was passiert. Hinzu kommt, dass die gläsernen Flächen den Pavillon „in Stücke schneiden“¹⁶³ und damit für die Besuchenden undurchdringbare Grenzen setzen. Vor diesem Hintergrund kann in Frage gestellt werden, ob die mit Glas „gebauten Metaphern für Zugänglichkeit und Durchlässigkeit über ein an ihren Oberflächen konstruiertes Bild hinausgehen“¹⁶⁴. Weiterhin generiert die Transparenz eine Sichtbarkeit, die unter anderem konstitutiv dafür ist, sich in seiner Verletzlichkeit zu zeigen. Im Sinne eines Schutzraums können die Glasscheiben dabei eine schützende Funktion ausüben, entsprechend einer Zelle aber auch ein- bzw. ausschließende. Die Exposition der Körper erinnert währenddessen gleichwohl an eine Selbstaussstellung bzw. Selbstdarstellung, wie sie oft dem Social-Media-Bereich nachgesagt wird. Hier schließt sich das Modell des digitalen Panoptismus an. Indem es gegenüber dem klassischen Panopticon grundsätzlich ein nicht-hierarchisches Modell reziproker Sichtbarkeit darstellt, da jede Person Beobachtete ist, wirkt es demokratisierend. Gleichzeitig wird

damit eine permanente multiperspektivische Kontrolle ermöglicht, sind die Kontrollierten doch zugleich die Kontrolleure derjenigen, von denen sie kontrolliert werden¹⁶⁵.

Neben der Tatsache, dass das Gläserne undurchdringbare physische Trennwände setzt, verbindet es auf visueller Ebene unterschiedliche Räume miteinander. Die visuelle Verbindung der Räume durch das mal mehr, mal weniger spiegelnde Material bewirkt währenddessen, dass das Publikum beim Blicken den eigenen Körper samt dem eigenen Blickakt wahrnimmt. Der spezifische Sehvorgang wird dabei vergegenwärtigt. Gleichzeitig eröffnet das Trägermedium einen (Bild)Raum, in bzw. auf dem sich die gegenüberstehenden und physisch voneinander abgegrenzten Personen versammeln; das Innen und Außen, Wir und Ihr, Eigene und Andere findet sich hierin in gewisser Hinsicht egalisiert. Die „fatale [...] Neigung zum Denken [und Sprechen] in Dichotomien“¹⁶⁶ bringt mit sich, dass Übergänge und Verflechtungen übersehen werden können¹⁶⁷. Eben diese finden sich in *Faust* hervorgehoben, indem bestimmte Dualismen miteinander verschränkt auftreten und so in ihrer ursprünglich dichotom angelegten Form irritiert werden.

Indem das Gläserne in *Faust* mehrfach ein Ganzes in jeweils zwei Teile spaltet, steht es zunächst beispielhaft für eine Zweiteilung. Gleichzeitig wird diese auf unterschiedliche Weisen veruneindeutigt: Zunutze gemacht werden sich unter anderem die (Zwischen)Räume eröffnenden Spiegelungen, die fortwährende visuelle Verbindung zwischen den Räumen und die flexiblen Positionswechsel zwischen vor/hinter, über/unter den gläsernen Flächen. Mit der Auflösung eines dichotomen und mit all seinen gegensätzlichen Konnotationen simpel unterscheidbaren Oben und Unten (Kap. 2.2) sowie Gegeneinander und Miteinander (Kap. 2.1) findet sich Eindeutigkeit bzw. Vereindeutigung in *Faust* grundsätzlich problematisiert, suggerieren Dichotomien doch statische Modelle von Gesellschaftsordnungen¹⁶⁸. Indem diese aufklärerischen, emanzipatorischen, disziplinierenden, kontrollierenden, abgrenzenden, egalisierenden, verbindenden usw. Aspekte in ihr Zusammentreffen, stellt sich Transparenz als höchst ambivalent heraus. In dieser Ambivalenz kann das Gläserne in *Faust* – hier gleich-



Abb. 8: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

bedeutend mit Transparenz verstanden – paradigmatisch gegen Zweiteilung stehen und versinnbildlicht das Prinzip des Sowohl-als-auch, statt dem des Entweder-oder.

Der Begriff Transparenz beschreibt die materielle Erscheinung der Lichtdurchlässigkeit, Durchsichtigkeit und damit den Zustand eines Materials, das nicht nur von Licht, sondern auch von Blicken durchdrungen werden kann. In seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen und Ausrichtungen steht der (Akt des) Blick(ens) in *Faust* und die mit ihm einhergehenden Machtrelationen im Folgenden im Mittelpunkt der Betrachtungen.

2.4 Der (körperlose) Blick

Wohin man den Kopf wendet, allorts begegnen einem blickende Augenpaare oder Smartphone-Kameras – sowohl die eigenen (in den Spiegelungen) als auch die anderer Performance-Teilnehmender. Weiterhin durchschneiden die Blicke der Performenden die vier Ebenen des Pavillons, wenn beispielsweise ein Performender unter dem Glasboden liegt und nach oben, durch den gläsernen Boden, in das Publikum blickt, das diesen seinerseits ansieht (Abb. 8). Auch die Performenden auf den Glassockeln unterhalb des Daches, die wiederholt Blicke mit Performance-Teilnehmenden auf den unter ihnen liegenden Flächen austauschen, überwinden die räumliche Distanz mithilfe des Blicks. Indem das Publikum sich in den spiegelnden horizontalen sowie vertikalen Materialien reflektiert findet, schiebt sich das eigene Abbild und damit einhergehend der Ursprung des Blicks und

somit ein Verweis auf den eigene Sehakt vor das Betrachtete.

Im Folgenden steht der Blick(akt) im Mittelpunkt der Betrachtungen. Nach einer kurzen theoretischen Beschäftigung mit Blick und Macht bzw. Blickrelationen als Machtrelationen werden die unterschiedlichen Erscheinungsweisen des Blicks bzw. Blickwechsels in *Faust* untersucht. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob die Blicke in diesem Kontext weniger die „konventionelle dichotomische Machtstruktur des Sehens – sprich: die Positionen von Sehendem und Gesehenem –“¹⁶⁹ fortschreiben, sondern diese vielmehr umwenden: Vermag der Blick die unter anderem räumlich errichteten Machtverhältnisse zu stören und „Momente des Miteinander-zusammen-Seins“¹⁷⁰ ermöglichen oder tendieren die Blicke eher dazu, eine a-hierarchische Struktur erfahrbar zu machen?

In der Auffassung des Blicks als Repressionsinstrument – wie beispielsweise in den neueren Theorien Laura Mulveys und Michael Frieds – wird der Blick „in der komplementären Machtlogik von Blickenden und Angeblickten gedacht, d.h. von jenen, die eine Machtposition einnehmen, und denjenigen, denen diese Macht entzogen ist“¹⁷¹. Nicht zuletzt weil sich der fremde Blick mit Foucaults Machtbegriff als produktiv bewerten lässt – erzwingt und ermöglicht er doch die Konstituierung des erblickten Subjekts¹⁷² –, halte ich es bei der folgenden Analyse mit Czirak, wenn der Blick im weiteren Verlauf nicht von vornherein als ‚zerstörerische Macht‘ bestimmt wird. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass „jeder menschliche und technisch vermittelte Blick erst innerhalb von Machtbeziehungen ausgehandelt und konstitutiv werden kann“¹⁷³, wird sich der Rolle des Blicks bzw. der Blickverhältnisse in *Faust* offen genähert.

Im Folgenden geht es zunächst um die spezifische Rezeptionssituation im deutschen Pavillon während der Performance. Der Blick des Anderen/auf den Anderen bzw. das Blicken und Angeblicktwerden steht im Mittelpunkt, wenn daraufhin die Blickbeziehungen zwischen Performenden und Rezipierenden betrachtet werden. Im Zentrum steht anschließend der eigene Blick(akt), der immer dann vergegenwärtigt wird,

wenn ihn die spiegelnden Materialien optisch zurückwerfen, während das Geschehen dahinter bzw. darunter beobachtet werden will. Zuletzt wird der körperlose Blick der (Smartphone-)Kamera untersucht.

Während die Perspektivbühne in der Regel einhergeht mit der „Konstituierung jener idealen Zuschauerposition, die den Wunsch einer auf Homogenität und Vollständigkeit abzielenden Betrachtung zu erfüllen“¹⁷⁴ verspricht, unterläuft *Faust* einen solchen „in sich abgeschlossenen und kohärenten Bildrahmen, der Distanz verschafft [...] und es dem Zuschauer ermöglicht [...], sich den ‚Blick eines Gottes‘ anzueignen“¹⁷⁵. Indem die Performance sowohl über den Köpfen und unter den Füßen als auch auf gleicher Höhe unter das Publikum gemischt und in abgetrennten Bereichen stattfindet, wird der zentralperspektivische Modus konterkariert: Die Anordnungen in *Faust* geben keine festen Betrachter_innenpositionen vor, sondern vielfältigt potenzielle (Blick-)Perspektiven, sodass die Besuchenden bestimmte Vorgänge zum einen aus unterschiedlichen Perspektiven rezipieren und sie ihnen zum anderen möglicherweise entgehen. Die im Pavillon meist simultan stattfindenden Geschehen können infolgedessen unter keinen Umständen in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden: Jede_r Rezipierende muss eine aktive Rezeptionshaltung einnehmen, ist gewissermaßen eigenverantwortlich für ihr_sein Erlebnis und wird den Pavillon mit unterschiedlichen Erfahrungen und Eindrücken verlassen. Das Sehen wird in diesem Kontext von „der Hegemonie der Zentralperspektive“¹⁷⁶ abgelöst und thematisiert vielmehr – wie bereits in der Reflexion im spiegelnden Material – den Akt (des Sehens) selbst. Die auf allen Dimensionen des Pavillons verteilten Performenden führen zu einer Rezeption, die die Bewegung des Körpers und zusätzlich die des Gesichtsfelds der Besuchenden fordert. Durch die „multi- bzw. a-perspektivische Organisation des Szenischen“¹⁷⁷ vollzieht sich dieses Sehen in Wechseln zwischen mehreren Perspektiven und ist Czirak zufolge dabei imstande „etablierte Strukturen von Bildnarration und Bildauthentizität als ideologische Konstrukte [zu entlarven]“¹⁷⁸. Hinzu kommt, dass die Anordnung eine „objektive und totalitäre Perspektivierung“¹⁷⁹ konterkariert; denn während der eigenen Rezeption immer wieder zu bemerken, dass aus an-

deren Perspektiven zeitgleich etwas anderes gesehen wird – das einem zwangsläufig entgeht –, führt vor Augen, dass der eigene Blick nur eine „singuläre Sichtweise unter anderen Sichtweisen“¹⁸⁰ ist.

Finden in den Seitenräumen des Pavillons Performance-Geschehen statt, so verhält es sich hier anders, denn die Seitenräume geben ein bzw. zwei Rezeptionfenster vor. Im Unterschied zum Bühnenraum befinden sich die Spielstätten hier jedoch nicht erhöht, sondern ca. ein Meter unter der Standfläche der Rezipierenden, da in den Seitenräumen kein Glasboden installiert ist. Analog zu den Performenden auf den Wandsockeln befinden sich die Rezipierenden hier ebenfalls an einem Ort des Überblicks; ihr Blick ist damit einhergehend einer aus der Übersicht. Die Öffnung zwischen Zentral- und Seitenraum ist vollständig von der – im vorigen Kapitel thematisierten – semitransparenten Scheibe verdeckt (Abb. 3). Demgegenüber ist die Öffnung auf der danebenliegenden Seite bis auf zwei Stangen in der Art einer Brüstung offen und verstellt den Blick nicht (Abb. 6).

Im Gegensatz zum restlichen Pavillon geben die fensterähnlichen Öffnungen eine Betrachter_innenposition und einen Bildausschnitt vor (von dem aus nicht immer alles im Raum zu sehen ist) und erinnern an eine gerahmte Bildstruktur. Diese wird jedoch brüchig, sobald die Performenden sich entscheiden, die bühnenähnliche Situation zu verlassen. Ebenso brüchig wird sie, wenn die Rezipierenden beschließen ihre an dieser Stelle räumlich zugewiesene Betrachter_innenposition zu verlassen, sich in andere Teile des Pavillons bewegen und sich somit dem zugewiesenen zentralperspektivisch organisierten Beobachtungsort kurzerhand entziehen.

Während der Rezeption des simultanen Nebeneinanders im Pavillon ist das Publikum demnach selbst gefordert, Ausschnitte zu setzen. Die Wahl der Ausschnitte gestaltet sich jedoch eigenverantwortlicher als in einer vorgegebenen zentralperspektivischen Anordnung. Indem der Großteil des Publikums mit einem Smartphone das Geschehen fotografisch oder filmisch dokumentiert, wiederholt sich die Notwendigkeit der Ausschnittsetzung beim Sehen selbstreferenziell in jenem Akt des Filmens und Fotografierens; denn das Darstellungssystem einer Fotografie oder

Films setzt eine Ausschnittsetzung bzw. eine Bilderahmung voraus. Oft ist zu beobachten, dass die Personen das Geschehen vor der Handykamera tatsächlich durch den displaygenerierten Ausschnitt ihrer Smartphones verfolgen. Auch hierin finden sich Aspekte der Funktionsweise des Sehens inklusive seiner Beschränkungen thematisiert.

Die nicht-zentralperspektivisch organisierte Anordnung in Kombination mit der gläsernen Architektur in *Faust* ermöglicht die Reziprozität von Blicken und damit einhergehend Blickstrukturen, die in (gewöhnlichen) Theatersituationen durch die vierte Wand nicht gegeben sind. Wie bereits deutlich wurde, zielt die Blickrichtung in *Faust* nicht ausschließlich – wie im konventionellen Guckkastenbühnen-Theater – vom Publikums- zum Bühnenraum. Stattdessen kann in der Performance immer damit gerechnet werden, dass der eigene, rezipierende Blick von der/dem jeweils in den Blick genommenen Performenden erwidert wird. Denn analog zu der um-sich-blickenden Ergehung des Pavillons aufseiten des Publikums lassen auch die Performenden ihren ernsten, konzentrierten Blick wiederholt über die Rezipierenden schweifen. Während die Besuchenden die Performenden längerfristig in den Blick nehmen, kommt es währenddessen nur selten zu anhaltenden ‚Auge-in-Auge-Fixierung‘ zwischen ihnen und einzelnen Performenden. Unterbricht der erhobene Kopf der Performenden die Bewegung, erstarrt der geradeaus zielende Blick und es scheint, als würde etwas oder jemand in einer imaginären Ferne fixiert. Aus unterschiedlichen Positionen schneiden solcherart gerichtete Blicke den dreidimensionalen Raum: aus der Untersicht durch den Glasboden hindurch, auf dem Glasboden quer durch das Publikum, aus dem erhöhten Stand von den Glassockeln über das Publikum hinweg, aus der Obersicht von knapp unter dem Dach auf das Publikum hinab. Wenngleich keine visuelle Verfolgung einzelner Besucher_innen stattfindet, so stellt sich dennoch das Gefühl ein, zum einen von den Performenden wahrgenommen zu werden, zum anderen sich unentwegt in ihrem Sichtfeld zu befinden, mithin potenziell erblickt werden zu können; gestaltet sich der Blick im Zusammenhang mit der Glasarchitektur doch als ein potenziell alles durchdringender. Ob unter dem Glasboden,

auf dem Glasboden oder den Glassockeln – von allen Positionen aus wird demnach (potenziell) zurückgeblickt. In diesem Kontext reziproker Blickakte existiert keine komplementäre und stabile Logik eines ‚mächtigen‘ Blickenden und eines ‚ohnmächtigen‘ Angeblickten. In der Reziprozität der Blicke, so Sartre, ermisst jeder seine eigene Macht: „die Leute, die ich *sehe*, lasse ich zu Objekten erstarren [...]; indem ich sie ansehe, ermesse ich meine Macht. Aber wenn ein Anderer sie und mich ansieht, verliert mein Blick seine Kraft [Herv. i. O.]“¹⁸¹. Zwischenmenschliche Blickwechsel sind demnach in der Lage, Machtverhältnisse permanent zu ändern. Treffen sich die Blicke der Personen, die auf unterschiedlichen Ebenen positioniert sind, so erzeugen die sich begegnenden Blicke ein Geflecht von Blickrelationen und damit die Wirkung von Bindegliedern zwischen den einzelnen Ebenen. Es scheint als seien die dynamischen Blickwechsel zwischen Personen eine Geste der gegenseitigen Anerkennung und somit in der Lage, die einzelnen Raumschichten miteinander zu verbinden.

Besonders eindrucksvoll kommt dies in der Performance zum Ausdruck, wenn Performende sich unter dem Glasboden aufhalten und nach oben, durch den Boden hindurch den Blick des Publikums erwidern. Die räumlich generierten vertikalen Hierarchien finden sich in der Reziprozität der Blicke einmal mehr destabilisiert. Denn im Blick des Anderen werde ich mir meines eigenen Körpers sowie meiner eigenen Position bewusst, indem sowohl mein Körper in Sichtbarkeit gerät als auch meine Position, die zunächst unhinterfragt und bedenkenlos eingenommen und für gegeben angenommen wurde. Die bloß lokalen und instabilen Machtrelationen, die bereits in der Positionierung auf dem Glasboden zum Ausdruck kommen (vgl. Kap. 2.2), treten demnach auch in den Akten des wechselseitigen Blickens in Erscheinung – nicht zuletzt in Kombination mit dem Wechsel der räumlichen Position der Performenden: Die Person, die gerade noch von unten durch den Glasboden geschaut hat, blickt im nächsten Moment von dem Sockel unter dem Dach auf das Publikum hinab. Trotz vertikaler Anordnung bringen die Blickrelationen demnach keine „stabilen und resistenten hegemonialen Setzungen hervor“¹⁸². Czirik schlussfolgert, dass sich derartige „Figurationen des Sehens und Gesehenwerdens für

die Festschreibung, Normierung und Hierarchisierung von Machtstrukturen als unzulänglich erweisen“¹⁸³. Die reziproken Blicke sind folglich als Prozesse zu begreifen, die unter Beweis stellen, dass die Macht des Blickens – aber auch die Macht im Allgemeinen – „weder auf einem Ursprung noch auf einer unhintergehbaren Autorität basiert“¹⁸⁴.

Hinzu kommt, dass insbesondere in Situationen, in denen eine performende Person rücklings auf dem Marmorboden liegt und mit ruhigem Blick nach oben, mithin auf die Schuhsohlen des Publikums starrt, sie sich den Blicken aller Anwesenden im höchsten Maße in ihrer Exponiertheit und Verletzlichkeit aussetzt. Trifft mich der Blick oder hat es den Anschein, so entsteht ein Gefühl der Verantwortlichkeit, wie es Lévinas beschreibt:

*In dem Moment, da ich das Angesicht des Anderen gesehen bzw. mich der Andere angeblickt hat, bin ich für ihn verantwortlich, ohne dass ich mich für die Verantwortung hätte entscheiden können. Es geht hier nicht um Verantwortung in dem Sinne, wie ich für etwas, das ich getan habe, verantwortlich bin, sondern um eine Verantwortung, die darüber hinausgeht, weil sie mir obliegt*¹⁸⁵.

Der in seiner Verletzlichkeit ausgestellte Körper wirkt so wie ein „Appell, der auf die Fragilität des Körpers hinweist und uns [Rezipierende] auffordert, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln“¹⁸⁶. Während sich Verletzbarkeit als eine relative Größe zwischen mindestens zwei Personen einstellt, eröffnet sie einen Perspektivwechsel, der impliziert, dass der Rezipient nicht einfach auf etwas schaut, sondern er es zu sich selbst in Bezug setzt¹⁸⁷. Indem er dies tut, kann er sich der eigenen Verletzbarkeit gewahr werden. In der Blickrichtung, die nicht mehr unidirektional „vom Publikums- zum Bühnenraum zielt, sondern sich vor allem auf die Erweiterung eigener Wahrnehmungsfähigkeiten richtet“¹⁸⁸, wird demnach auch das Publikum verletzbar: „Im Terrain der Verletzbarkeit wird die Trennung und vor allem Positionierung [...] von Publikum und Darstellenden unterlaufen, weil hier nur korrespondierend erfahren wird“¹⁸⁹. Insofern ermöglichen die Blickkonfigurationen in *Faust* zwischenmenschliche Begegnungen, die mit Czirik als „Momente des

Miteinander-zusammen-Seins¹⁹⁰. bezeichnet werden können.

Die Wahrnehmung des eigenen Körpers, der eigenen Position und des eigenen Blickaktes geschieht nicht bloß auf impliziter Ebene im Blick des Anderen, denn hinzukommen die Spiegelungen des eigenen blickenden, positionierten Körpers auf jenen gläsernen Flächen zwischen den Performenden und mir. Ähnlich einer Folie liegt das semitransparente Glas und damit mein umrisshaft zu erkennendes Spiegelbild zwischen mir und der dem Angeblickten bzw. Blickenden. Das Sich-gegenseitig-Anblicken beschreibt Simmel als „vielleicht [...] die unmittelbarste und reinste Wechselbeziehung, die überhaupt besteht“¹⁹¹. Wenk widerlegt diese Aussage, indem sie darauf hinweist, dass dabei „Mehrfaches ausgeblendet“ ist: „die präexistenten Bilder (innere und äußere) ebenso wie auch die Aktivitäten, die mit dem Sehen verbunden sind – von wo aus geblickt wird, [...] wie man sich zu sehen/anzublicken gibt“¹⁹². Diese Faktoren finden sich im eigenen Spiegelbild vergegenwärtigt, das ähnlich eines Filters über dem beobachteten Geschehen liegt. Die Reflexion der Körper der Rezipierenden im Gläsernen versinnbildlicht mithin den jedem von uns eigenen Bildschirm im Sinne des Silverman'schen kulturellen Bilderreper-toires und irritiert währenddessen unseren vermeintlich ‚unmittelbaren Blick‘. Einstellen kann sich in einem solchen Arrangement ein Richtungswechsel des Blicks: „nicht das Andere des Anderen wird angeschaut, sondern das Andere in mir“¹⁹³.

Indem sich die Körper auf den zweidimensionalen spiegelnden Flächen abbilden, werden sie darüber hinaus zu einem Bild im deutschen Pavillon. Diese temporäre ‚Bildwerdung‘ findet eine permanente Entsprechung, wenn ein großer Teil des Publikums ihr im Kameramodus aktiviertes Smartphone in den Händen hält und das Performancegeschehen dokumentiert. Befinden sich diese Personen währenddessen vor einem der halbtransparenten Spiegel, so materialisiert und fixiert sich ihr Spiegelbild in den zahlreichen Smartphone-Kameras. Während das menschliche Auge das Geschehen hinter dem halbtransparenten Spiegel zu fassen imstande ist, bleibt die Kameralinse an der spiegelnden Oberfläche haften, sodass weni-

ger das hinter dem Glas stattfindende Performancegeschehen und vielmehr der eigene Blickakt, mithin die Performance der des Fotografierenden bzw. Filmenden, abgebildet wird. Während man sich selbst praktisch nie mit den Augen des anderen sehen kann, also „nie die Perspektive einnehmen [kann], von der aus man sich objektiviert fühlt“¹⁹⁴, wird sich dieser ‚Unmöglichkeit‘ in diesem Arrangement genähert. Die gewöhnliche Wirkung des Kamerablicks, der andere – auch in *Faust* – zu objektivieren vermag, wird in diesem Kontext umgewendet, indem man sich auf der spiegelnden Fläche unversehens selbst im (eigenen) Kamerablick befindet.

Eine Frage, die in diesem Kontext grundsätzlich aufgeworfen wird, ist jene danach, wer in diesem Arrangement wen betrachtet. Wenn sich die Performenden hinter oder unter dem Glas oder auf den Wandssockeln befinden, so erinnert die Anordnung an eine Ausstellung der Körper als konsumierbare Objekte, im Rahmen der Kunstbetrachtung mithin als Skulpturen. Doch indem von den ‚Objekten‘ oder ‚Skulpturen‘ ebenfalls ein Blick ausgeht, der die sie Anblickenden zu jeder Zeit treffen kann, werden konventionalisierte Blickkonstellationen durchkreuzt. Diese reziproke Konstellation von Blickenden schließt eine klare Rollenaufteilung von blickendem Zuschauer und angeblicktem Akteur aus.

Dass von einer Rollendichotomie zwischen Zuschauer_in und Akteur_in hier nicht die Rede sein kann, zeigt sich demnach darin, dass nicht nur die ‚offiziell‘ Performenden Gegenstand der (körperlosen) Blicke sind; alle Teilnehmenden der Performance können jeweils in den Fokus geraten, vor Ort im Pavillon und in den filmischen oder fotografischen Dokumentationen. Insbesondere in der kreisförmigen Positionierung der Besuchenden um einen oder mehrere Performende/n herum entsteht das Gefühl, beobachtet zu werden bzw. werden zu können; zusätzlich zu dem Blick der gegenüber, neben oder hinter einem Stehenden, ebenfalls durch den Blick ihrer Handy-Kameras. Nutzer verschriftlicht in ihrem Artikel zu *Faust* diese Erfahrung, die womöglich mehrere Personen im Anschluss an ihren Besuch des deutschen Pavillons 2017 gemacht hatten:

Erstaunt erkenne ich mich in einem Video wieder, das auf einer der Aufführungen von Anne Imhofs Faust auf der Biennale 2017, genau genommen am 30. Mai 2017, aufgenommen und auf youtube.com hochgeladen wurde. Ich bin erstaunt, aber auch empört, dass Aufnahmen von mir zu sehen sind, die ohne mein Wissen von mir gemacht wurden, die nun – ohne dass ich es kontrollieren könnte – zirkulieren. [...] Ich fühle mich beobachtet, bildlich eingefangen, ausgesetzt [...] ¹⁹⁵.

Thematisch findet sich diese Bildwerdung wiederum ebenfalls in der Live-Performance. Immer wieder halten die Performenden inne in statischen standbild-ähnlichen Positionen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden. Bereits in anderen Performances wurde diese Form des Tableau Vivant als ein Mittel eingesetzt, „die Eigenschaft der Fotografie, die das Gesehene in einem Bild erstarren läßt, mit seiner Körperhaltung vorwegzunehmen“¹⁹⁶. Mit der performativen Konfrontation von Fotografie/Film, Tableau Vivant und Bewegung wird jedoch die Lebendigkeit des letzteren betont¹⁹⁷. Künstlich wird die Prozessualität der Welt in der Bildwerdung der Körper für einen Augen-Blick fixiert¹⁹⁸. Ex negativo kristallisiert sich währenddessen die Unaufhaltsamkeit des Weltgetriebes heraus: Dass die Welt samt ihrer symbolischen Ordnungen kein statisches Gebilde ist, sondern sich grundsätzlich in Bewegung befindet, findet sich in dem präsentierten Stillstand – der faktisch unmöglich ist – vergegenwärtigt.

Trotz des großen Maßes an Selbstbestimmung während der Rezeption wurde implizit deutlich, dass sich die Besuchenden bei weitem nicht unbeeinflusst durch den Pavillonraum bewegen. Vielmehr wird der Blick und die Bewegung der Personen vor Ort auf vielfältige Weise durch unterschiedliche Sinnesreize gelenkt bzw. herausgefordert: Materielle und bauliche Eigenschaften der zugrunde liegenden NS-Architektur, Bilder, Blickirritationen durch die Spiegelungen, die im Pavillon verteilten kollektiv und individuell ausgeführten Körperbewegungen, das Geschehen unter, neben, über einem, Blickgesten und auch deiktische Gesten der Performenden sowie akustische Effekte¹⁹⁹ wirken auf die Aufmerksamkeit der Besuchenden und fordern die Entscheidung, was ins Zentrum dieser

Aufmerksamkeit gestellt werden soll. Eine vergleichbare Blicklenkung bzw. ein ähnliches Raumprogramm konstatiert Czirak für die Performance-Arbeit *Visitors only* von Meg Stuart. Er zeigt, dass „sich fortwährend heterogen und inkongruent erweisende [...] Raumeffekte [...] die phänomenologische und ideelle Ontologie des physisch-materiellen Raums“²⁰⁰ zu hinterfragen imstande sind:

Gerichtetheit und Bewegung des Zuschauerblicks unterliefen ihre konventionalisierte Funktion, raumkonstituierende Handlungen zu vollziehen, sofern andere Wahrnehmungsdimensionen, wie das Hören und das körperliche Spüren, den Sehakt als Primat der Raumbildung attackierten und den Blick zu einer raumkonstituierenden Instanz unter zahlreichen anderen degradierten. Da er im Palimpsest der visuellen Repräsentationsebenen keinen Halt für die Fokussierung fand, wurde das Sehen in den Prozessen der Perspektivierung und der Identifizierung als eine insuffiziente Wahrnehmungsaktivität akzentuiert²⁰¹.

Diese spezifische, aktive Art der Raumwahrnehmung begegnet uns ebenfalls in *Faust*. Nicht nur sollte der zur NS-Zeit gebaute Pavillon in seiner Monumentalität beeindrucken und einschüchtern, auch übte er Macht über die Eintretenden aus, indem er Blicke zu lenken vermochte und so angelegt wurde, dass die Raumaufteilung eine Ausstellungskonzeption vorgab und einen bestimmten Rundgang nahelegte²⁰². Hier scheint ein Konzept von Raum als Behälter zu bestehen, insofern angenommen wird, dass der Raum „zwar auf körperliche Objekte wirkt, [aber] ohne daß diese auf ihn eine Rückwirkung ausüben“²⁰³. Die räumlichen Anordnungen in *Faust* hingegen wirken bei dieser Betrachtungsweise gegen das Behälterraummodell und in Richtung eines relationalen Raumverständnisses: Die vielfältigen Sinnesreize, die aus unterschiedlichen und wechselnden Richtungen auf die Besuchenden treffen, führen zu um-sich-blickenden Ergehungen des Pavillons, zwischen den unterschiedlichen horizontalen Ebenen stetig ‚switchenden‘ Blicken, wodurch eine individuelle, diskontinuierliche und selektive Rezeption entsteht. Es gibt keine vorgegebene ‚Idealposition‘ oder einen vorbestimmten Rundgang für die Rezipierenden, stattdessen müssen sie sich permanent re-orientieren. Erst im Verlauf von *Faust* wird der

Raum, mithin *Faust* selbst, durch die Aktivitäten der Performenden und Rezipierenden hervorgebracht; er konstituiert sich demnach in der Zeit und wird als dynamisches Gebilde fassbar.

Deutlich wurde, dass die Seherfahrung in *Faust* nicht determiniert ist: Indem sowohl die Besuchenden als auch die Performenden mobil sind, erfolgt die Rezeption nicht von einer vorgegebenen Betrachtungsposition auf eine gerahmte Bildstruktur. Wird dieser Eindruck in den Seitenräumen zunächst erzeugt, so wird er zeitgleich durchkreuzt, wenn Performende den Raum verlassen und ihre Performance in anderen Bereichen des Pavillons fortsetzen. Weiterhin wird die objektive Perspektivierung des Szenischen konterkariert, wenn das Sehen in der Spiegelung der eigenen Betrachtungsposition weniger als Außenpositionierung denn als ein „subjekt-relationale[r] Vorgang des Blickens akzentuiert [wird], der immer nur als eine singuläre Sichtweise unter anderen Sichtweisen gilt und sich häufig als permanentes Re-Framing vollzieht“²⁰⁴. Die Spiegelung und die damit einhergehende Vergegenwärtigung, Ausstellung und Reflexion des eigenen Blickaktes, Körpers und Standorts wirkt der „modernen Ideologie des ‚reinen Sehens‘“²⁰⁵ entgegen. Denn die spiegelnden semitransparenten Flächen konterkarieren den „Blick als Garant für Transparenz“²⁰⁶, symbolisieren sich in ihnen doch jene Filter aus sozialen Normen und kulturellen Idealen, die zwischen Sehendem und Gesehenem wirksam werden. *Faust* stört noch grundlegender das Sehen als „vorherrschendes Paradigma der Erkenntnis, wie es die dominante Tradition der Moderne begriffen hatte“²⁰⁷, erscheint ein Großteil der Performance-Abläufe den Rezipierenden doch wie geheimen Codes folgend, die zwar nicht von ihnen, wohl jedoch von der Gruppe der Performenden verstanden werden. In diesem Kontext ist das Blicken zunächst nicht als ein Prozess der Verständigung zu denken. In reziproker Form wirkt der Blick jedoch – insbesondere während der Exponiertheit der Körper – als ein „Affizierungsmechanismus“²⁰⁸, der Austauschprozesse aktivieren kann, indem er zwischenmenschliche Kontakte und Intersubjektivität zu generieren in der Lage ist. Die Reziprozität der Blicke ist in diesen Kontexten durchaus imstande Momente des Miteinander-zusammen-Seins zu stiften.

Die Blickformationen variieren mit den kontinuierlichen Positionswechseln der Performenden zwischen unter, neben oder über den Teilnehmenden. Durch die den Raum querenden Blicke zwischen Performenden und Performenden, Performenden und Teilnehmenden, Teilnehmenden und Teilnehmenden scheint ein dichtes Geflecht aus Blickrelationen zu entstehen, in dem sich die vier Raumschichten miteinander verbunden finden. Dass Machtverhältnisse sich in *Faust* nicht anhand der Positionierungen im Raum festmachen lassen, wurde bereits in den vorigen Kapiteln herausgestellt: Immer wieder wurde deutlich, dass weder die eine noch die andere Positionierung der Körper stabile Machtzustände zu produzieren in der Lage ist – vielmehr erweisen sie sich als jederzeit umkehrbar. Auch im Kontext der Blicke zeigen sich die stets beweglichen Machtbeziehungen, denn von konventionellen dichotomischen Machtstrukturen des Sehens kann in dieser Anordnung nicht die Rede sein: Eine Einordnung der Performance-Teilnehmenden in jene, die eine Machtposition einnehmen, und jene, denen diese Macht entzogen ist, funktioniert nicht. So ließe sich beispielsweise zunächst bemerken, dass die Performenden (als ‚Kunstobjekte‘) im Blick des Zuschauers objektiviert werden, doch im Akt des Zurückblickens wird der Performance-Besucher Czirak zufolge „zu einem visuell erfassten und körperlich und psychisch affizierten Individuum, das im fremden Blick damit konfrontiert ist, dass sein Verhalten von der Wahrnehmung des Anderen bedingt wird“²⁰⁹. Dieser Prozess der Anerkennung im reziproken Blick vertrate, „dass das Selbst immer schon außerhalb seiner selbst platziert ist“²¹⁰. Solche Szenerien des reziproken ‚Sehens und Gesehenwerdens‘ eröffnen laut Czirak ein Handlungsterrain „in dem Subjektwerdung, Identitätsaneignung und jede Form von Bedeutungsproduktion in der Abhängigkeit von fremden Perspektiven verhandelt und praktiziert werden“²¹¹.

2.5 (Die) Faust

It [Faust] stands for the future, for the grace of thoughts, for the right to be different, for gender nonconformity and the pride to be a woman in this world. Obviously, we will have to make decisions in this future and more and more often we need to be aware of what to say yes and of what

*to say no to, of what to stand up for and to know when to raise our fists*²¹².

– nach diesen letzten Sätzen ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Goldenen Löwen für den besten Pavillon der Biennale 2017 reckt Anne Imhof die geballte Faust in die Luft und verlässt das Mikrophon. Sie präsentiert hiermit eine der vielen Spielarten des Ausdrucks Faust: die (Aufforderung zu) der physischen Geste. Auch in der Performance selbst begegnen uns kontinuierlich die geballten Fäuste der Performenden.

Im Folgenden werden die unterschiedlichen Nutzungskontexte des Begriffs Faust zusammengebracht, um das Verhältnis zwischen dem Titel der künstlerischen Arbeit und der ortsspezifischen Performance zu untersuchen. Stets angeknüpft an konkrete Erscheinungsformen innerhalb der Performance wird sich nach der Auseinandersetzung mit der geballten Hand als physische Geste, jener berühmten Figur zugewendet, die Faust als Namen trägt.

Im 19. und 20. Jahrhundert war die Hand mit ihrer Nähe zur Werkstätigkeit „Sinnbild für den Arbeiter und seinen politischen Willen“²¹³. Als die natürlichste und elementarste Waffe des Menschen halten Gestenforscher_innen das Ballen der Hand zur Faust für noch deutlich älter. Aus dem tatsächlichen Gebrauch der Faust als Schlagwaffe entwickelte sich im Laufe der Zeit die Stilisierung zur Drohgebärde: die Vorbereitung zum Schlag. Als Symbol von Stärke, Aggression und Drohung ruft sie ebenfalls Konnotationen von ‚Manneskraft‘ und Männlichkeit auf den Plan²¹⁴.

In den 20er Jahren wurde jene auf Kopfhöhe erhobene geballte Faust als kämpferischer Gruß des Rotfrontkämpferbundes der KPD verwendet. Im weiteren Verlauf wurde sie von den Sozialdemokrat_innen angeeignet und auch die 68er-Bewegung griff das Symbol der geballten Faust auf, um sich in der Traditionslinie der Arbeiterbewegung zu verorten. In Kombination mit dem Venuszeichen findet sie sich in den Symbolen der Frauenbewegung der 70er Jahre; auch hier verdeutlichten die feministischen Gruppierungen mit dem Symbol ihre Zugehörigkeit zur linken Bewegung. Weiterhin findet sich das Recken der Faust in der Black-Panther-Bewegung. Als performative Protestgeste fand und findet sie demnach in unzähligen Wi-



Abb. 9: Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale.

derstands-Bewegungen Verwendung²¹⁵. Vor dem Hintergrund der Ergebnisse der letzten Kapitel ist es naheliegend, den Titel der künstlerischen Arbeit als eine an dieser Traditionslinie anknüpfende Geste des Widerstands zu lesen: gegen herrschaftsförmige Stillstellungen, gegen das Denken in Dichotomien, gegen die Leugnung von Verletzlichkeiten und Abhängigkeiten. Auffällig ist dabei, dass die physische Geste in der Performance nicht schlicht in die Luft gereckt in Erscheinung tritt; immer wird sie gegen die undurchdringbaren gläsernen Trennwände gerichtet. Wie sich in den letzten Kapiteln herausgestellt hat, stehen die transparenten Flächen unter anderem in direkter Verbindung zu den Aspekten der Zweiteilung und Abso- sowie Ausgrenzung. Die Fäuste recken sich von unten gegen den Glasboden, während Performende rücklings auf dem Marmorboden liegen, drücken aus dem Stand heraus frontal gegen die vertikalen Scheiben (Abb. 9) und pressen von oben gegen den Glasboden und den Glassockel unter dem Dach, auf dem sich die

Person jeweils selbst aufhält. Während die Fäuste dort als eingefrorene Geste eine Weile verharren, entsteht der Eindruck des Anprangerns jener gläsernen Grenzen.

Die Metapher der Kampf- bzw. Konfliktbereitschaft durch die zur Faust geformten Hand darf dennoch nicht als Widerspruch gegen die konstitutive Verletzlichkeit aller bzw. die Exponierung dieser verstanden werden, wie sie in den letzten Kapiteln als ein Thema von *Faust* herausgearbeitet wurde. Neben der zur Faust geballten Hand begegnen uns wiederholt geöffnete Handinnenflächen. Oft wird die Transformation von der Faust zur geöffneten Hand demonstriert und umgekehrt, doch auch ohne die vorhergehende Ballung der Hand werden die Handinnenflächen beispielsweise während der Formierung des Kollektivkörpers präsentiert, wenn eine Person ihre Arme seitlich ausstreckt, eine andere bäuchlings auf dem Boden liegt oder eine weitere die Handflächen im Gehen nach vorne gedreht hält. In der alltäglichen Kommunikation werden die geöffneten Handinnenflächen immer wieder mit Offenheit und Ehrlichkeit im Sinne des Nichts-zu-verbergen-habens in Verbindung gebracht. Auch der Körper wird in der Performance geöffnet und somit ungeschützt bzw. in seiner Schutzlosigkeit präsentiert. Häufig zeigen sie sich in ihrer vollen Angriffsfläche und dennoch mit aktiven und kraftvollen Bewegungen. Mit Rückblick auf die Bildung des Kollektivkörpers (vgl. Kap. 2.1) verdeutlicht sich die Gleichzeitigkeit von Exponiertheit, Offenheit und Konfliktbereitschaft: Der Kollektivkörper fand seinen Ausgangspunkt in der energievollen Öffnung der Arme samt Handflächen, die nicht als Chance zum Angriff, sondern als eine Art offenes Angebot zum Anschließen genutzt wurde, um nach einigen gemeinsam zurückgelegten Metern wieder auseinanderzufallen, indem sich die Einzelkörper gegenseitig auseinandertrieben, um im weiteren Verlauf neue vorübergehende Gemeinschaften zu schließen. Immer wieder changiert die Hand in der Performance zwischen geballter Faust und geöffneter Hand.

Die tradierte Gegenüberstellung von (Mannes)Stärke verbunden mit Kampf(bereitschaft) auf der einen, Schwäche und Verletzlichkeit auf der anderen Seite, findet sich in der Performance nicht reproduziert. Butler macht deutlich, dass die sich im alltäglichen Den-

ken ausschließenden Konzepte miteinander verbunden in Aktion treten müssen: „[V]ulnerability and resistance can, and do, and even must happen at the same time“²¹⁶. Indem alle Performenden in denselben Bewegungskontexten in Erscheinung treten, finden sich mit den traditionell scheinbar eindeutig einer Seite zuordbaren Konzepten von Stärke und Schwäche, Kampf und Verletzlichkeit, ebenfalls die dichotomisierten Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit veruneindeutigt.

Neben der physischen Geste der Drohung, des Kampfes, Aufstands etc. verweist der Titel der künstlerischen Arbeit unmittelbar auf Goethes im frühen 19. Jahrhundert veröffentlichten *Faust*, dem „weltweit bekannteste[n] Werk der deutschen Literatur“²¹⁷. Doch der Faust-Stoff selbst existiert seit dem 16. Jahrhundert und so gab es vor und nach Goethe bis in die Gegenwart zahlreiche Kunstschaaffende, die diesen literarisch, darstellerisch, bildnerisch oder musikalisch bearbeiteten²¹⁸. Im Mittelpunkt stand dabei immer wieder der Gelehrte, „der sich mit dem Inbegriff des Bösen verbindet, um seinen Wissensdrang zu stillen“²¹⁹. Er gilt damit als Verkörperung des „modernen, aufgeklärten, sich von den Fesseln geistiger Vorherrschaft befreienden Menschen schlechthin“²²⁰.

Eng verbunden mit dem Faust-Mythos ist seine nationale Herkunft. Seit dem ältesten literarischen Zeugnis des Faust-Stoffs im Jahre 1587 wurde Faust immer wieder explizit als deutscher Gelehrter dargestellt, was nicht zuletzt zu der „Stilisierung Fausts zu einer Identifikationsfigur der Deutschen“²²¹ führte: Als Verkörperung der „Tugenden des Strebens, der Durchsetzungsfähigkeit und der aktiven Weltaneignung“²²² erblickte man in Faust einen typisch deutschen Charakter. Die bewundernde Rezeption Goethes *Faust* mündete in der Erhebung des Werks zu einem spezifisch deutschen Nationalgedicht²²³.

Als weiterer invarianter Bestandteil des traditionellen Faust-Mythos gilt schließlich das „scheinbar so klare Geschlecht“²²⁴, die „unausgesprochene Prämisse, [...] daß Faust und Männlichkeit identisch seien“²²⁵. In Anbetracht jener Geschlechtertypologie, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert etabliert hat und bis ins 21. Jahrhundert hinein fortwirkt, erstaunt es nicht, dass Fausts charakteristisches Verhalten ‚typisch

männlich' markiert ist²²⁶: Als „Forscher, Lehrer, Reisender, Verführer [...] eignet sich [Faust] in allen diesen Funktionen die Welt aktiv an“²²⁷. Margarete/Gretchen hingegen verkörpert mit ihrer „Ruhe, Ordnung und Genügsamkeit, ihrer häuslichen Tätigkeit und kindlichen Naivität [...] genau das, was Faust selbst nicht hat und nicht ist“²²⁸. Die Rollenverteilung der Geschlechter gestaltet sich in Goethes *Faust* dementsprechend polar – nicht zuletzt weist das zum geflügelten Wort gewordene Schlusswort des goetheschen *Faust II* auf die Überzeugung von der Beständigkeit der polaren Teilung hin: die Rede ist vom ‚Ewig-Weiblichen‘. Der Geschlechtergegensatz etabliert sich als zentrale Diskurs- und Deutungsebene von Goethes Drama und steht somit in direkter Verknüpfung mit der *Faust*-Tragödie²²⁹.

Auch in Anbetracht der dem Werk zugesprochenen „erstaunlich aktuelle[n] Perspektiven“²³⁰ – bezeichnet Valk Goethes Faust-Figur doch beispielsweise als „unsere[n] Zeitgenosse[n], im Guten wie im Schlechten“²³¹ – stellt sich im vorliegenden Kontext die Frage, in welches Verhältnis Imhofs *Faust* zu Goethes *Faust* bzw. der Faust-Tradition im Allgemeineren gestellt werden kann. Unterschiedliche Aspekte des Faust-Mythos wurden – vor dem Hintergrund der rezeptionslenkenden Wirkung des Titels – in der bisherigen Auseinandersetzung mit Imhofs *Faust* in den Blick genommen. Während Nusser in Hinblick auf das faustische Wachstumsstreben kapitalistische, ökonomische Aspekte²³², Rebentisch die Selbstökonomisierung²³³ und Oberender ganz konkrete Analogien zwischen Performenden und Faustfigur, Smartphone und Mephisto²³⁴ in den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Lesarten von Imhofs *Faust* stellen, liegt in der folgenden Betrachtung des Titels der künstlerischen Arbeit der Fokus vor allem auf dem Geschlecht bzw. den Geschlechterverhältnissen. Dabei wird es nicht darum gehen, die Geschlechterdarstellung beider Werke unter konkreten Kategorien zu vergleichen, sondern vor dem Hintergrund von Goethes Geschlechterpolarisierung lediglich zu ermitteln, inwiefern in Imhofs *Faust* Geschlecht thematisiert wird. Zum Abschluss wird aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf die künstlerische Arbeit betrachtet, inwiefern die intertextuelle Ti-

telgebung Imhofs die Thematik der Autor_innenschaft zur Diskussion stellt.

Hinsichtlich der äußeren Erscheinung der Performenden ist zunächst einmal festzuhalten, dass sie ausnahmslos in Unisex-Kleidung auftreten. Während es im Modesystem fast immer eine Kollektion für Frauen und eine für Männer gibt, erscheint die Bekleidung in Imhofs *Faust* insofern geschlechtsunspezifisch, als alle Performenden ähnlich gekleidet sind. Vornehmlich tragen sie Streetwear und Sportswear, die an den aktuellen urbanen (Berliner-)Streetstyle denken lassen: breite schlichte T-Shirts oder Tanktops, schwarze Sporthosen oder -shorts, große, kantige Kapuzenpullover oder -hoodies, weite, bisweilen zerrissene Jeans, Sportsocken, Sportschuhe. Die Funktion von Bekleidung als Geschlechtsmarker von Körpern wird in der Performance folglich umgangen, indem alle ähnliche Kleidung tragen.

Was das weitere Erscheinungsbild der Performenden betrifft, tragen die Personen weder Make-Up noch Accessoires; sofern die Haare länger sind, werden sie unkompliziert zusammengebunden oder offen getragen. Alle erscheinen sie jung, schlank, durchtrainiert und natürlich, einige von ihnen haben ein androgynes Erscheinungsbild, beispielsweise ein blasser, schmaler Mann* mit Perlenohrringen oder schmale Frauen* mit Kurzhaarschnitten, andere wiederum wirken genderneutral, ebenso sehen wir sowohl eine Frau mit offenen langen blonden Locken als auch Männer mit Drei-Tage-Bart. Unterschiedliche – aber immer schlicht gehaltene – Erscheinungsbilder von Geschlecht begegnen uns in der Performance.

Vor dem Hintergrund des ‚doing gender‘²³⁵ sind in Imhofs *Faust* keine auffallenden geschlechtsspezifisch konnotierten Aus- bzw. Aufführungsweisen von Bewegung oder des Auftretens zu erkennen, wie etwa Unterschiede bei Gangart, Stand, Gesichtsausdruck oder Körperkontakt zu anderen. Bewegungsabläufe werden von allen Performenden früher oder später im Stück ausgeführt und auch unterschiedliche Positionen werden von allen eingenommen. Wird in Paaren performt, so setzen sich diese geschlechtsunabhängig zusammen – jede Person performt mit jeder – und

beide Personen führen dieselben Bewegungsabläufe durch.

Das Aussehen und Auftreten der Performenden entzieht sich demnach in einer Postgender-Ästhetik in vielen Aspekten der Zweigeschlechterordnung sowie der Heteronormativität und veruneindet binär konstruierte Oppositionen. Das ‚nonbinary‘-Konzept findet sich in der Performance demnach nicht nur im Rahmen der traditionell polaren Entgegensetzungen von Innen/Außen, Oben/Unten, Individuum/Kollektiv, Miteinander/Gegeneinander, Stärke/Schwäche, sondern ebenfalls auf geschlechtlicher Ebene.

Während der traditionelle Faust-Stoff selbst bereits seit dem 16. Jahrhundert existiert, begünstigt das „überragende Ansehen und auch die größere Bekanntheit, die Goethes *Faust* im Vergleich zu allen anderen Darstellungen dieser Figur genießt, [...] die Tendenz, die tatsächlich kollektiv erzählte Figur für ein Goethe'sches Eigentum zu halten“²³⁶. Vor allem jene – vermutlich nicht kleine – Anzahl von Menschen würde das so sehen, der aus der Stoffgeschichte des Faust ausschließlich Goethes Drama bekannt ist²³⁷. Als das „weltweit bekannteste Werk der deutschen Literatur“²³⁸ verdrängte Goethes *Faust* die Vielzahl anderer Bearbeitungen des Faust-Stoffes, sodass angenommen werden kann, dass der Begriff ‚Faust‘ die Allgemeinheit ‚Goethe‘ assoziieren lässt und nicht etwa die historische Figur oder sonstige Bearbeitungen des Stoffes. Im Speziellen wird dies auch im Kontext von Imhofs *Faust* deutlich. So wurde der Titel in der Besprechung fortwährend auf Goethes *Faust* bezogen, geschah die Thematisierung des Titels der künstlerischen Arbeit doch stets im Zusammenhang mit der Nennung des Namens Goethe²³⁹. Während der Zentrierung auf den Autor Goethe bleibt die historische Figur sowie die vielfältige bis heute andauernde Stoffgeschichte mit ihren diversen Faust-Figuren im Verborgenen.

Insofern berührt der Titel *Faust* bzw. die Titelgebung Imhofs die Thematik der Autor_innenschaft; denn einerseits schafft der Titel direkte Verbindungen zu Goethes „weltweit populärste[r] und folgenreichste[r] Adaption dieser Geschichte“²⁴⁰. Gibt nun Imhof ihrer Arbeit denselben Titel, so schreibt sie sich andererseits als weibliche Autorin in die allgemeine Stoffge-

schichte ein und gibt Faust als modifizierbaren Stoff zu erkennen²⁴¹. Die individuelle Autor_innenschaft – die für den Faust-Stoff zwar nicht gilt, in der Annahme Goethes als Erfinder von Faust jedoch vermutet wird – findet sich in Imhofs Kontext auf der einen Seite affirmiert, läuft die Arbeit auf der Venedig-Biennale doch unter ihrem Namen und nicht etwa einem Kollektivnamen. Auf der anderen Seite betont Imhof stets, dass die künstlerische Arbeit im Team entstanden sei, sie spricht von Zusammenarbeit: „Das gemeinsame Nachdenken über gewisse Dinge, obwohl alle aus unterschiedlichen Feldern kommen, ist ein großer Teil der Arbeit“²⁴².

Mit Blick auf den Modus der Performance findet sich ein weiterer Aspekt im Kontext der Autor_innenschaft berührt. Im Gegensatz zum Drama bzw. einer Bühneninszenierung, wie sie *Faust* in traditioneller Form ist, existieren in Performances in aller Regel keine Figuren, die durch eine_n Autor_in gesteuert werden. Während Schauspielende (dramatische) Figuren auf der Bühne darstellen, die im Rahmen einer fiktionalen Welt handeln, spielen sie eine Rolle. Zentral für Performances und somit für Imhofs *Faust* ist hingegen, dass alle Performenden selbst frei entscheiden was sie wann machen, dementsprechend nicht als Figuren, sondern Personen auftreten: „Jeder handelt in *Faust* als er selbst. [...] Sie führen keine Rolle aus“²⁴³, sagt Imhof im Interview. Die Performance ist dementsprechend nicht durchgeplant:

*We never rehearse a single piece in real time. But we come very prepared. The general scenes, movements, and images I think of and work out in advance. A lot of space or decision-making is left open. New things always occur during the course of a show and so the piece is always being rewritten by everyone as it unfolds*²⁴⁴.

Zwar beobachtet Imhof das Performance-Geschehen aus der Außenperspektive und versendet per Smartphone Kurznachrichten an die Performenden hinsichtlich des weiteren Ablaufs – doch bleiben diese häufig ungelesen: „They could be read as orders, but I don't direct. It is a form of checking in and arranging connections. [...] Everybody loves to put so much meaning into it. Well, there could be. They often go unread, though“²⁴⁵. Auch tauschen sich die Performenden auf diesem Kanal untereinander aus. Indem sie auf unter-

schiedliche Personen und Einflussfaktoren verteilt ist, bleibt die konkrete Autor_innenschaft all der Vorgänge während des performativen Geschehens diffus. Deutlich wird, dass diese Faust-Version sich nicht auf eine_n einzelne_n Autor_in reduzieren lässt, sondern sich vielmehr zwischen Imhof, den Performenden und dem jeweiligen Publikum entspannt, sich mithin im Kollektiv entwickelt.

Indem Performende in Performances per Definition (in der Regel) autonom bzw. als Person agieren, folglich sich selbst und keine Rolle spielen, werden Machtverhältnisse sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch in der Kunstform selbst zum Thema. Während im konventionellen Theater eine Inszenierung dargeboten wird, ist der Ablauf der Performance geprägt von Beweglichkeit, der Ausgang offen. In den gezwungenermaßen spontanen Reaktionen sowohl der Performenden auf das Verhalten des Publikums als auch andersherum beeinflussen und lenken sie sich gegenseitig.

Durch den Bezug auf die *Faust*-Tragödie wird außerdem ein konkreter Rezeptionskontext auf den Plan gerufen. Denn wie bereits deutlich wurde, rekurriert der Titel nicht bloß auf Faust als konkrete Figur, sondern auch ganz grundlegend auf die Gattung des Dramas als Bühnenhandlung. Die Performance wird infolgedessen auch an „die Geschichte des geschlossenen Theaterraums und die Sehkonventionen desselben angebunden“²⁴⁶, wie Nusser bemerkt – und unterläuft dies zeitgleich, wie im vorigen Kapitel während des Vergleichs der jeweiligen Blickformationen der Guckkastenbühne sowie der Performance im deutschen Pavillon gezeigt wurde.

Während die zur Faust geballte Hand in der Performance als kämpferische Protestgeste gegen herrschaftsförmige Bewegungslosigkeit und für dynamische Machtrelationen, gegen Entweder-oder- und für übergangsreiche Sowohl-als-auch-Verhältnisse, gegen die Leugnung der existenziellen Verletzlichkeit und für das Aufeinander-Verwiesensein von Menschen herausgestellt wurde, richtet sie sich offenbar ebenfalls gegen ideologische Aspekte, die sich im goetheschen Drama *Faust* präsentiert finden. Wie exemplarisch gezeigt wurde, betrifft das die Geschlechter bzw. Geschlechtszuschreibungen, die sich in Imhofs *Faust* nicht auf polarisierende Art und Weise be-

tont finden. Weiterhin findet sich auch das Thema der Autor_innenschaft aufgeworfen. Mit weiblichen Namen schreibt sich Anne Imhof mit der Wahl des Titels erfolgreich in die Stoffgeschichte Fausts ein, wird sie doch bereits im aktuellen *Faust* Handbuch aufgeführt²⁴⁷. Zeitgleich wird in der Performance jedoch deutlich, dass die Autor_innenschaft nicht auf eine einzelne Person zurückzuführen ist. Vielmehr entspannt sie sich im Geflecht zwischen den Performenden, Rezipierenden, räumlichen Anordnungen und der Künstlerin, sodass jede einzelne Aufführung ihren jeweils eigenen spezifischen Verlauf nimmt.

3. Schluss

In einer „Konstruktion von Macht und Ohnmacht, Willkür und Gewalt, Widerstand und Freiheit“²⁴⁸ verortet Pfeffer die Besuchenden des von Imhof gestalteten deutschen Pavillons auf der Venedig-Biennale 2017. Insbesondere der erstgenannten begrifflichen Gegenüberstellung galt das Forschungsinteresse dieser Arbeit. Im Sinne von Macht und Machtlosigkeit suggeriert Pfeffers Rede von Macht und Ohnmacht eine Zweiteilung, die ‚Machthabende‘ bzw. ‚Beherrscher‘ und ‚Machtlose‘ bzw. ‚Beherrschte‘ einander entgegengesetzt und eine dichotome Rollenverteilung mit sich bringt. Ausgehend von diesen impliziten Aussagen über das Machtverständnis in Imhofs *Faust* lag das Ziel der vorliegenden Untersuchung darin, die konkreten Erscheinungsformen der künstlerischen Arbeit aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick zu nehmen und herauszufinden, welche Funktionsweisen bzw. Konzeptionen von Macht sich aus den spezifischen künstlerischen Anordnungen ableiten lassen. Da angesichts der zahlreich eröffneten Ambivalenzen in *Faust* von Beginn an in Zweifel gezogen wurde, dass sich das Denken entlang traditioneller Oppositionen wie Macht und Ohnmacht in diesem Kontext eignet, wurde Foucaults Machtverständnis herangezogen und als Beobachtungsbegriff an die künstlerische Arbeit angelegt. In seinen Überlegungen existiert Macht ausschließlich in Form von Machtverhältnissen, die sich netzartig durch den Gesellschaftskörper ziehen. Daraus folgt, dass nicht *eine* Macht unidirektional und beständig von einer Instanz auf eine (machtlose) Gruppe ausgeübt wird, sondern dass Macht – im Sinne von Machtverhältnissen – ubiquitär und stets be-

weglich in allen zwischenmenschlichen Beziehungen vorhanden ist. Mit Foucaults Machtverständnis etablierte ich eine Forschungsperspektive, infolgedessen die konkrete Fragestellung an Imhofs *Faust* lautete, ob bzw. inwiefern sich in dem Zusammenwirken unterschiedlicher Elemente der Performance im deutschen Pavillon ein komplexes Netz von Macht(verhältnissen) entspannt.

Für die Erörterung der Frage wurden fünf Perspektivierungen vorgenommen. In Kapitel 2.1 stand zunächst eine Bewegungssequenz im Mittelpunkt, in der zwei Performende sowohl kämpferisch als auch verbunden anmutend in einem gleichzeitigen Gegen- und Miteinander stetig aufeinander Macht ausüben und die Handlungen des/der jeweils anderen beeinflussen. Offensichtlich ging es nicht darum, wer sich letztendlich als stärker erweist, sondern dieses Machtspiel und damit die Machtverhältnisse in Bewegung zu halten. Eine statische Zweiteilung in machtbeseitzend und machtlos zeigte sich hier ebenso ausgeschlossen wie im Kontext des aus mehreren Körpern bestehenden Kollektivkörpers. Dieser erwies sich als das Ergebnis der performativen Herstellung eines immer im Wandel begriffenen ‚Wir‘. Bereits die körperkontaktlosen und individuellen, doch im hohen Maße aufeinander abgestimmten Bewegungen mehrerer Körper gaben eine Form der Kollektivität zu erkennen. In der darauffolgenden Verflechtung der einzelnen Körper zu einem fest verbundenen, sich gemeinsam bewegenden Kollektivkörper wurde deutlich, dass in diesem Personengeflecht das ‚Wir‘ entscheidet und somit jeder Einzelne *im* großen Ganzen und *als* großes Ganzes. In dem wiederkehrenden Verlauf miteinander vertakteter bewegender Individualkörper, über die Verbindung der einzelnen Körper zu einem Kollektivkörper und der forcierten Auflösung desselben, liegt der Fokus in *Faust* auf der Verflochtenheit der Individuen miteinander, die hier auch ohne Körperkontakt gegeben ist, und auf der Dynamik dieses Netzwerks von untereinander abhängigen Individuen, das heißt auf den gebildeten Gemeinschaften in ihrer Prozessualität. Statt demnach eine Statik von (sozialen) Ordnungen zu betonen, lassen die Bewegungssequenzen einen kämpferischen Willen zur Auf-Dauer-Stellung des Offenen – insbesondere hinsichtlich der Machtverhältnisse – erken-

nen, wie sie für die Theorie der Agonalität fundamental ist.

Die baulichen Umgestaltungen des Pavillons erwiesen sich in Kapitel 2.2 als Methode zur Destabilisierung jener nationalsozialistisch geprägten architektonischen Elemente, die ursprünglich Stabilität ausstrahlen und darüber die Dauerhaftigkeit der Herrschaft des nationalsozialistischen Regimes symbolisieren sollten. Mit der Schwächung bis hin zur Auflösung der in allen architektonischen Einzelheiten betonten Festigkeit gerät auch jener suggerierte Schutz im Inneren des Bauwerks ins Wanken: Weder der Marmorboden, von dem aus die Performenden über sich das Publikum auf dem Glasboden stehen sehen, verspricht eine sichere räumliche Position noch jene gläserne, fragil wirkende Fläche – vor allem dann nicht, wenn darunter von Performenden gezündete Feuer lodern. Trotz der räumlich angelegten vertikalen Hierarchie in ein Oben und ein Unten besteht die Gemeinsamkeit beider Gruppen demnach in ihrer Verletzlichkeit, dem geteilten Moment menschlicher Existenz, die in exponierter Erscheinung eine Form des Widerstands darstellt. Doch nicht nur die exponierte Verletzlichkeit der Körper, sondern auch die Verletzlichkeit von Positionen selbst und damit einhergehend dichotomisierenden, kategorisierenden Begrifflichkeiten (etwa oben/unten) kommt währenddessen zum Vorschein. Indem sie sich in ihrer Instabilität präsentieren, werden als stabil angenommene Machtverhältnisse brüchig.

Wie in Kapitel 2.3 herausgestellt wurde, findet sich das dichotomische Denken in den transparenten Einbauten noch grundsätzlicher irritiert. Zwar teilt das Gläserne in *Faust* mehrfach ein Ganzes in jeweils zwei Teile und steht zunächst beispielhaft für eine Zweiteilung. Doch gleichzeitig findet sich diese auf unterschiedliche Weisen veruneindeutigt, wenn beispielsweise die Spiegelungen auf den Scheiben (zweidimensionale Zwischen)Räume eröffnen, in denen sich die Gegenüberstehenden vereint finden, physisch getrennte Räume visuell miteinander verbunden werden und flexible Positionswechsel zwischen vor/hinter und über/unter den gläsernen Flächen stattfinden. Der Konzeption des statisch Dichotomischen wird mit einer unauflösbaren Ambivalenz begegnet, wenn die unterschiedlichen und bisweilen durchaus gegensätzlichen Bedeutungsdimensionen von Transparenz in

Faust nebeneinander (be)stehen. Indem Ambivalenzen in ihrer Unauflösbarkeit präsentiert werden, findet sich auch hierin das für die Theorie der Agonalität elementare Prinzip des Offenhaltens. In diesem Arrangement etabliert sich demnach ein Denken jenseits von Dichotomien.

Deutlich wurde dies ebenfalls in den Blickkonstellationen, die in Kapitel 2.4 im Mittelpunkt standen. Entgegen konventioneller dichotomischer Machtstrukturen, die sich in Positionen von Blickenden und Angeblickten manifestieren, geschehen die Blickwechsel zwischen allen Performance-Teilnehmenden in *Faust* auf reziproke Weise und machen eine a-hierarchische Struktur erfahrbar. Die raumquerenden Blickbeziehungen erzeugen ein Geflecht, das die einzelnen räumlichen Ebenen miteinander verbindet. Insbesondere der in seiner Verletzlichkeit ausgestellte und erblickte Körper, der zurückblickt, bewirkt ein Gefühl der Verantwortlichkeit für den anderen und damit eine Verbundenheit, die unterschiedliche Grenzen (z. B. räumliche) unterläuft und Momente des Miteinanders zu generieren in der Lage ist. Nicht zuletzt während sich auf dem/der Anderen das eigene Spiegelbild projiziert, werden beide Körper miteinander in Bezug gesetzt. Statt das Verhältnis zwischen Selbst und Anderem als dualistisch zu entwerfen, zeichnet sich hierbei ab, dass die ‚Relationalität‘ dafür bestimmend wird, wer das Selbst ist, wie es Butler formuliert²⁴⁹. Zum anderen wird die Wahrnehmung per Blick in dieser Anordnung als mittelbar zu erkennen gegeben, liegt mit dem halbdurchscheinenden eigenen Körper doch sinnbildlich der Filter aus spezifischen sozialen Normen und kulturellen Idealen zwischen Sehendem und Gesehenem. Die Performance-Teilnehmenden werden damit auf sich selbst, den räumlichen Kontext und die Mechanismen der Wahrnehmung zurückgeworfen.

Während *Faust* mehrfach – insbesondere vor dem Hintergrund seiner wiederholt konstatierten „Gegenwärtigkeit“²⁵⁰. – kulturpessimistische bis dystopische Lesarten erfahren hat²⁵¹, stellten sich in der vorliegenden Untersuchung vielmehr Aspekte einer politischen Ermächtigung heraus. In dieser Lesart erscheint die in Kapitel 2.5 thematisierte Faust, die begrifflich den Titel der Arbeit bildet und physisch in der Performance in Erscheinung tritt, im Kontext der traditionell kämpferischen Protestgeste. Erhoben wird sie gegen herr-

schaftsförmige Stillstellung, (hierarchische, insbesondere auch geschlechtliche) Zweiteilungen sowie das Verbergen oder Verleugnen von Verletzlichkeit. Im Umkehrschluss steht die erhobene Faust für Unabschließbarkeit, bewegliche Machtverhältnisse bzw. das Wissen um die Beweglichkeit von Machtverhältnissen, die Aufrechterhaltung von Ambivalenzen bzw. die Fähigkeit, Ambivalenzen auszuhalten sowie die Demonstration der und das Bekenntnis zur gegenseitigen Abhängigkeit und Verletzlichkeit. Indem letztere als nicht zu umgehende Eigenschaft aller menschlichen und begrifflichen Körper keinen auf Abgrenzung hin orientierten Begriff darstellt, sondern ein Bezugswert ist, ermöglicht sie nicht-dualisierende Zugänge zu Körpern. Mit der Betonung der „Verletzbarkeit jeglicher Grenzziehungen“ nähern wir uns Ziemer zufolge mit künstlerischen Mitteln der Brüchigkeit dessen an, „was wir Erkenntnis oder gar Wissen nennen“²⁵². Der vorliegenden Lesart zufolge finden sich in *Faust* die Zerbrechlichkeit, mithin die Verletzlichkeit und damit einhergehend die Beweglichkeit von Ordnungen vorgeführt. Aus diesem Blickwinkel wendet sich die Arbeit gegen die Naturalisierung von Hierarchien oder Ungleichheiten. Ohne die künstlerische Arbeit als eine Gegenwartsdiagnose zu betrachten, fand die Untersuchung in ihr dennoch einen Entwurf des Politischen skizziert, zeigen sich in ihr doch grundlegende Merkmale der feministisch geprägten Theorie der Agonalität.

Die Untersuchung hat herausgestellt, dass *Faust* als ein mit künstlerischen Mitteln gesponnenes Machtnetz bezeichnet werden kann, bei dem die kennzeichnende Bewegung der Machtspiele nicht auf ein Ziel ausgerichtet ist, sondern das Ziel selbst darstellt. Während einige Knotenpunkte dieses Machtnetzes beleuchtet wurden, fand eine Vielzahl anderer keine oder nur nebensächliche Beachtung. Zu nennen sind hier beispielsweise die drei bis vier Hunde der Rasse Dobermann, die sich in Erwartung der Biennale-Besucher_innen in den neben dem Portikus errichteten Käfigen aufhalten und Fragestellungen der Human-Animal-Studies ins Spiel bringen; die melancholischen Gesänge, die auffälligerweise nur von Performerinnen in das an den Knöcheln der Faust befestigte Mini-Mikrofon gesungen werden, die wütenden Schreie, die referenzlose Noise-Musik und damit die auditiven As-

pekte in ihrer Gesamtheit; die immer wieder in Erscheinung tretende und Assoziationen zur Masturbation auslösende Hand in der Hose der Performenden oder das nicht nur an Opakisierung sondern ebenfalls an Hygiene-Diskurse erinnernde aus Schläuchen fließende Wasser. Wie sich diese und weitere Erscheinungsformen von *Faust* in das hier gezeichnete Bild und damit in die hier vorgeschlagene Lesart einfügen, ob sie es erweitern, ausradieren, umgestalten oder ein ganz anderes Bild zeichnen, bleibt zu überprüfen.

Endnoten

1. Susanne Pfeffer, *Im solipsistischen Chor*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London 2017, S. 9.
2. Pfeffer 2017, *Im solipsistischen Chor*.
3. Vgl. u.a. Ursula Drees, ‚*Faust*‘ von Anne Imhof, auf der Biennale Venedig 2017, *Der deutsche Pavillon*, hg. v. plusinside - new media art blog berlin, Stuttgart 2018, URL: <https://plusinsight.de/2018/07/faust-von-anne-imhof-auf-der-biennale-venedig-2017-der-deutsche-pavillon/>, 05.01.20; Ute Strimmer, *Macht, Ohnmacht, Willkür und Gewalt*, in: *Baumeister. Das Architektur-Magazin*, 2017, URL: <https://www.baumeister.de/faust-alla-imhof/>, 05.01.2020.
4. Vgl. Norbert Ricken, *Die Macht der Macht - Rückfragen an Michel Foucault*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren*, hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 132f.
5. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2271), Frankfurt am Main 1994 [1976], S. 38.
6. Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 716), Frankfurt am Main 1983 [1977], S. 114f.
7. Siehe Dysmg _, *Anne Imhof-Faust Venice Biennale 2017*. Video clip, 20 min., Upload am 03.06.2017, 2017, URL: <https://youtu.be/r9CSMTMpOnc>, 05.01.20; Olga Perepelitsa, *ANNE IMHOF'S "FAUST" AT VENICE BIENNALE 2017*, Videoclip, 21 min., Upload am 24.11.2017, URL: <https://youtu.be/j3T18B-wuhYw>, 05.01.20; Therapy Heights, *Venise Biennale 2017 German Pavilion*, Videoclip, 4 min., Upload am 25.05.2017, URL: <https://youtu.be/IMnApQGSCHck>, 05.01.20.
Indem die Performance über den Zeitraum der Venedig-Biennale zwischen Mai und November 2017 zigmalförmig aufgeführt wurde, bin ich mir bewusst, dass sowohl meine Erfahrung als auch die Mitschnitte lediglich vier Repräsentationen der im Ablauf flexiblen und in der Ausführungsdauer variierenden künstlerischen Arbeit darstellen. Während *Faust* zwischen vier bis fünf Stunden in Anspruch nahm, dauerte *Faust jr.*, eine in der Regel Mittwoch bis Sonntag präsentierte reduzierte Version, ein bis zwei Stunden. Zugänglich war der Pavillon für die Besuchenden ebenfalls, wenn dort keine Performance stattfand. Fand eine Performance statt, so wurde die Anzahl von Besuchenden im Pavillon aufgrund des hohen Andrangs kontrolliert: nur etwa 150–200 Personen konnten eingelassen werden. Da der Pavillon auch während der Performance nach eigenem Wunsch zu jeder Zeit verlassen werden konnte, wurde im Verlauf des Geschehens einer entsprechenden Anzahl an Wartenden kontinuierlich Einlass gewährt.
8. Linda Kuhn u.a., *Raum für Revolte. Interview mit Susanne Pfeffer über "Faust" von Anne Imhof im Deutschen Pavillon*, Berlin 2017, URL: http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Interview_mit_Susanne_Pfeffer_ueber_-Faust-_von_Anne_Imhof_im_Deutschen_Pavillon_5055934.html, 05.01.20.
9. Dass die zeitgenössische Arbeit Imhofs dabei auf den gegenwärtigen Zustand der Kultur und Gesellschaft rekurriert, wird ihr währenddessen jedoch nicht abgesprochen – treten doch bereits in den Reaktionen des Publikums bestimmte Facetten der Gegenwart in Erscheinung.
10. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 716), Frankfurt am Main 1983 [1977], S. 114.
11. Ebd., S. 115f.
12. Michel Foucault, *Erläuterungen zur Macht. Antwort auf einige Kritiker (Gespräch)*, in: *Michel Foucault: Schriften in vier Bänden. Dits et écrits* (3), hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt am Main 2003 [1976-1979], S. 792.
13. Vgl. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 115f.
14. Vgl. Foucault 1994, *Überwachen und Strafen*, S. 38.
15. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 115.
16. Michel Foucault u.a., *Freiheit und Selbstsorge. Gespräch mit Foucault am 20. Januar 1984*, in: *Michel Foucault: Freiheit und Selbstsorge. Interview 1984 und Vorlesung 1982* (Materialis-Programm, Kollektion: Philosophie, Politik, Ökonomie, 30), hg. v. Helmut Becker, Alfred Gomez-Müller, Frankfurt am Main 1985, S. 26.
17. Ebd.
18. Michel Foucault, *Das Subjekt und die Macht*, in: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (Die weiße Reihe), hg. v. Hubert L. Dreyfus u.a., Frankfurt am Main, 1987, S. 257.

19. Vgl. Thomas Lemke, *Gouvernementalität*, in: *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, hg. v. Marcus S. Kleiner, Frankfurt am Main 2001, S. 117.
20. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 113.
21. Ebd.
22. Ebd.
23. Vgl. ebd., S. 113f.
24. Lemke 2001, *Gouvernementalität*, S. 116.
25. Ebd.
26. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 115.
27. Ebd.
28. Alfred Schäfer, *Macht — ein pädagogischer Grundbegriff? Überlegungen im Anschluss an die genealogischen Betrachtungen Foucaults*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren*, hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 154.
29. Vgl. Foucault 1987, *Das Subjekt und die Macht*, S. 257.
30. Nicole Balzer, *Von den Schwierigkeiten, nicht oppositional zu denken. Linien der Foucault-Rezeption in der deutschsprachigen Erziehungswissenschaft*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren* hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 16.
31. Siehe Olga Perepelitsa 2017, *ANNE IMHOF'S "FAUST"*, ab 5'45".
32. Markus Lust, *Spiel und Ernst, Fake und Fans im gegenwärtigen Wrestling*, in: *SWS-Rundschau* 50 (4), 2010, S. 417.
33. Vgl. ebd., S. 417f.
34. Samuel A. Chambers, *Language and Politics. Agonistic Discourse in "The West Wing"*, in: *CTheory*, 2001, URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=317>, 05.01.20.
35. Vgl. Frank Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats* (Theorie und Gesellschaft, 46), Frankfurt am Main 2000, S. 160-176.
36. Bonnie Honig, *Agonaler Feminismus: Hannah Arendt und die Identitätspolitik*, in: *Geschlechterverhältnisse und Politik* (Edition Suhrkamp, 730), hg. v. Institut für Sozialforschung Frankfurt, Frankfurt am Main 1994, S. 60. Für die feministische Perspektive auf das Konzept des Agonalen erforderte es zunächst, „die heroischen Elemente des Agonalen ebenso wie die Bindung an den Ursprung der Männergesellschaft adliger Krieger aufzuheben [Herv. i. O.]“ (Nullmeier 2000, 179). Für die Verwendung des Begriffs in politischer und feministischer Theorie musste das Agonale vom Männlichen in allen Varianten abgetrennt sein. Auch der wettkämpferische Wille, sich auszuzeichnen und sich als Bester zu erweisen, entfällt in der vorliegenden Theoriebildung (vgl. Ebd., 186).
37. Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats*, S. 180.
38. Vgl. Honig 1994, *Agonaler Feminismus*, S. 61f.
39. Antke Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (Studien zur visuellen Kultur, 6), Bielefeld 2015, S. 35.
40. Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats*, S. 186.
41. Ebd., S. 186.
42. Foucault 1987, *Das Subjekt und die Macht*, S. 256.
43. Ebd.
44. Ebd.
45. Pravu Mazumdar, *Foucault und das Problem der Freiheit*, in: *Foucault und das Problem der Freiheit* (Staatsdiskurse, 32), hg. v. Pravu Mazumdar, Stuttgart 2015, S. 22.
46. Ebd.
47. Vgl. Stefanie Wenner, *Mikropolitik des Kollektiven: Paarbildung, in: Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* (Masse und Medium, 2), hg. v. Sylvia Sasse, Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 222.
48. Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats*, S. 187.
49. Vgl. Antke Engel, *Des/Integration politisieren. Dissidente Sexualitäten und eine Politik des agonalen Pluralismus*, in: *Soziale (Un)Gerechtigkeit. Kritische Perspektiven auf Diversity, Intersektionalität und Antidiskriminierung* (Politikwissenschaft, 158), hg. v. Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Berlin 2011, S. 189.
50. Siehe Therapy Heights 2017, *Venise Biennale 2017 German Pavilion*, ab 0'00".
51. Sylvia Sasse, Stefanie Wenner, *Vorwort*, in: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* (Masse und Medium, 2), hg. v. Sylvia Sasse, Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 11.
52. Pamela Geldmacher, *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst* (Edition Kulturwissenschaft, 83), Bielefeld 2015, S. 214.
53. Thomas Alkemeyer, Ulrich Bröckling, *Jenseits des Individuums*, in: *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven* (Praktiken der Subjektivierung, 10), hg. v. Thomas Alkemeyer u.a., Bielefeld 2018, S. 25.
54. Judith Butler, *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Vortrag. BIBACC Building Interdisciplinary Bridges Across Cultures & Creativities, Madrid, 2014b, URL: <http://bibacc.org/wp-content/uploads/2016/07/Rethinking-Vulnerability-and-Resistance-Judith-Butler.pdf>, 05.01.20.
55. Vgl. Markus Schroer, *Negative, positive und ambivalente Individualisierung – erwartbare und überraschende Allianzen*, in: *Individualisierung und soziologische Theorie*, hg. v. Thomas Kron, Wiesbaden 2000, S. 27.
56. Norbert Elias, *Probleme des Selbstbewußtseins und des Menschenbildes (40er-50er Jahre)*, in: *Norbert Elias: Die Gesellschaft der Individuen* (Norbert Elias Gesammelte Schriften, 10), hg. v. Michael Schröter, Frankfurt am Main 2001, S. 199.
57. Norbert Elias, *Was ist Soziologie?*, Weinheim 1986, S. 109.
58. Vgl. ebd., S. 29.
59. Ebd., S. 141.
60. Vgl. ebd., S. 143.
61. Vgl. Susanne Foellmer, *Bewegung des Bleibens. Bildlichkeiten des Momenthaften im Tanz*, in: *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance* (tanzScripte, 44), hg. v. Katharina Kelter, Timo Skrandies, Bielefeld 2016, S. 328.
62. Heiko Ernst, Norbert Elias, *Interview von Heiko Ernst (1978)*, in: *Norbert Elias: Autobiographisches und Interviews* (Norbert Elias Gesammelte Schriften, 17), Frankfurt am Main 2005, S. 140.
63. Ebd.
64. Zeitweilig befinden sich einzelne Performende außerhalb des Pavillons, bevor sie plötzlich wieder unter den Rezipierenden im Inneren des Pavillons auftauchen, sodass es Phasen während der Performance gibt, in denen sich weniger ereignet und Phasen, in denen viele der Performenden in Geschehen involviert sind.
65. M. K. Meador, *WATCHING YOU WATCHING ME // ANNE IMHOF AT THE VENICE BIENNALE*, in: *THE SEEN. Chicago's International Journal of Contemporary & Modern Art*, 2017, URL: <http://thesejournal.org/art-seen-international/watching-watching-anne-imhof-venice-biennale/>, 05.01.20.
66. Vgl. Alkemeyer/Bröckling 2018, *Jenseits des Individuums*, S. 26.
67. Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (XTexTe), Bielefeld 2013, S. 63.
68. Ebd., S. 64.
69. Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats*, S. 186.
70. Ziemer 2013, *Komplizenschaft*, S. 71.
71. Ebd., S. 72.
72. Vgl. Foucault 2003, *Erläuterungen zur Macht*, S. 792.
73. Tilman Harlander, Wolfram Pyta, *Eine Einführung, in: NS-Architektur. Macht und Symbolpolitik* (Kultur und Technik, 19), hg. v. Tilman Harlander, Wolfram Pyta, Berlin 2012, S. 11.
74. Silke Wenk, *Gebauter Nationalsozialismus*, in: *Das Argument. Sonderband: Faschismus und Ideologie 2* (62), 1980, S. 257.
75. Ebd., S. 258.
76. Zit. nach ebd., S. 268.
77. Ebd., S. 297.
78. Joachim Petsch, Wolfgang Schäche, *Architektur im deutschen Faschismus. Grundzüge und Charakter der nationalsozialistischen 'Baukunst'*, in: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. Ausstellungskatalog Paris, Centre Pompidou*, München 1981, S. 402.
79. Ebd.
80. Vgl. Winfried Nerdinger, *Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat*, in: *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, hg. v. Wolfgang Benz u.a., Berlin 2015, S. 284.
81. Michael Diers, *Germania a margine. Der deutsche Pavillon in Venedig und die Interventionen der Kunst. Ein historischer Abriss*, in: *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 – 2007*, hg. v. Ursula Zeller, Katia Reich, Köln 2007, S. 36.
82. Vgl. ebd.
83. Annette Lagler, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung*, Diss. RWTH Aachen 1992, S. 178.
84. Annette Lagler, *Der deutsche Pavillon*, in: *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 – 2007*, hg. v. Ursula Zeller, Katia Reich, Köln 2007, S. 58.
85. Vgl. Wenk 1980, *Gebauter Nationalsozialismus*, S. 270.
86. Die auf Brusthöhe befestigten gläsernen Sockel an den Wänden des Mittelraums bilden weitere kleinformatige Bühnen, die den offiziell Performenden vorbehalten sind. Ungefähr sechs Meter weiter oben wurden die ursprünglichen Oberlichter zugemauert und eine längliche gläserne Plattform installiert, mit der die Performenden eine weitere horizontale Ebene zur Verfügung haben. Zutritt verschaffen sie sich über Türen und dem Gesims neben den gläsernen Flächen.

87. Vgl. Hanno Rauterberg, *Anne Imhof. Der stille Aufruhr. Über dieses Werk wird man noch lange sprechen: Anne Imhof und ihre Performance in Venedig. Ein Protokoll*, in: *DIE ZEIT* (27), 28.06.2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/27/anne-imhof-biennale-venedig-faust-performance#comments>, 05.01.20.
88. Gegenüber der Apsis befindet sich mit dem Portikus der ehemalige Eingang des Pavillons. Doch dieser bleibt bei *Faust* verschlossen: Während der Glasboden an der Türöffnung grenzt, versperrt eine weitere hüfthohe Glasscheibe den Zugang von außen, jedoch besteht an dieser Position die Möglichkeit für jene, denen aufgrund eines Einlassstopps bei einer gewissen Anzahl von Besuchenden der Zutritt in den Pavillon verwehrt wurde, mit eingeschränkter Sicht einen Teil der Performance zu beobachten.
89. Alban Janson, Florian Tigges, *Grundbegriffe der Architektur*, Basel 2013, S. 310.
90. Vgl. ebd.
91. Lagler 1992, *Biennale Venedig*, S. 179.
92. Während absolutistische Raummodelle vom „Raum als Behälter [ausgehen], in dem Dinge und Menschen aufgenommen werden können und ihren festen Platz haben“ (Schroer 2009, 135), wird Raum zur „starrten Folie [...] auf und vor der sich bewegtes Handeln abspielt“ (Löw 2015, 130). Absolutistische Raumauffassungen gelten gegenüber relationalen Raumtheorien als veraltet. Diese besagen, dass Raum eine relationale Anordnung von Körpern ist, die sich in ständiger Veränderung befindet und Raum somit erst im Handlungsverlauf entsteht (vgl. ebd., 18). In dieser Vorstellung nimmt der Raum Konnotationen an, die traditionell mit der Zeit verbunden sind: „dem Mobilien, Dynamischen und Progressiven, [...] Veränderung, Entwicklung und Geschichte“ (ebd., 142).
93. Vgl. Markus Schroer, „Bringing space back in“ – Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Sozialtheorie), hg. v. Jörg Döring, Tristan Thielmann, Bielefeld 2009, S. 135.
94. Siehe Olga Perepelitsa 2017, *ANNE IMHOF'S "FAUST"*, ab 11'25“.
95. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 115.
96. Vgl. ebd.
97. Ebd., S. 114.
98. Judith Butler, *Gefährdetes Leben, Verletzbarkeit und die Ethik der Kohabitation*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 60 (5), 2012b, S. 702.
99. Tobias Keiling, *Verletzlichkeit. Über ein Bild Gerhard Richters*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 208, 2015, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10685/datastreams/FILE1/content>, 05.01.20, S. 113.
100. Judith Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, in: *Critical Studies*, 37, 2014a, S. 99.
101. Vgl. ebd., S. 108.
102. Ebd., S. 101.
103. Ebd., S. 115.
104. Vgl. Gesa Ziemer, *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Diss. Universität Potsdam, Philosophische Fakultät, 2005, URL: <https://publishup.uni-potsdam.de/files/655/ziemer.pdf>, 05.01.20., S. 106.
105. Siehe Dysmg _ 2017, *Anne Imhof-Faust Venice Biennale 2017*, ab 9'10“. Feministische Theoretiker_innen beschäftigen sich seit langem mit dem Umstand, dass insbesondere Frauen der Verletzbarkeit ausgesetzt sind. Butler betont, dass „though the value of vulnerability has been important to feminist theory and politics, this does not mean that vulnerability serves as a defining characteristic of women as a group“ (Butler 2014a, 110). In *Faust* zeigen sich alle Performenden, unabhängig vom Geschlecht, verletzlich bzw. in ihrer Verletzlichkeit. Männlichkeit wird hier nicht per „denial of its own constitutive vulnerability“ (ebd., 112) hergestellt.
106. Anna Gien, *Die Verkuschelung der Welt. Der große Hygge-Trend will einfach nicht enden: Alle sollen sich immerzu wohlfühlen. Wozu soll das gut sein?*, in: *DIE ZEIT* (11), 06.03.19, URL: <https://www.zeit.de/2019/11/hygge-wohlfuehlen-entspannung-trend-gelassenheit-lebensgefuehl>, 05.01.20.
107. Butler 2014a, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, S. 99.
108. Ebd., S. 114.
109. Judith Butler u.a., „Confessing a passionate state ...“. Interview mit Judith Butler, in: *Feministische Studien - Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Themenheft: Verletzbarkeiten (2), 2011, S. 200.
110. Ebd.
111. Butler 2014a, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, S. 114.
112. Ebd.
113. Engel 2011, *Des/Integration politisieren*, S. 184.
114. Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989), Frankfurt am Main 2012a, S. 226.
115. Vgl. Alkemeyer/Bröckling 2018, *Jenseits des Individuums*, S. 22.
116. Foucault 1983, *Der Wille zum Wissen*, S. 115.
117. Ebd.
118. Vgl. Foucault 1994, *Überwachen und Strafen*, S. 38.
119. Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats*, S. 186.
120. Vgl. Klaus Neundlinger, *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, in: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, hg. v. Klaus Neundlinger, Wien 2005, S. 40f.
121. Ebd., S. 41.
122. Janson/Tigges 2013, *Grundbegriffe der Architektur*, S. 326.
123. Vgl. Christian Teckert, *Sprünge im Glas. Transparenz - Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur*, in: *Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle* (UmBau, 24), hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA) & Institut für Architekturwissenschaften, TU Wien, Salzburg 2009 S. 64.
124. Christian Teckert, *Transparenz. Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur*, hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA), 2007, URL: <https://oegfa.at/programm-1/jahresschwerpunkt3/transparenz>, 05.01.20.
125. Neundlinger 2005, *Einübung ins Aufbegehren*, S. 54.
126. Foucault 1994, *Überwachen und Strafen*, S. 259.
127. Vgl. Teckert 2009, *Sprünge im Glas*, S. 64.
128. Stefan Nowotny, *Einleitung oder: Vom Prinzip der zureichenden Veränderung*, in: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, hg. v. Klaus Neundlinger, Wien 2005, S. 23.
129. Ebd., S. 22.
130. Der Raum zwischen Glas- und Marmorboden ist durch die Öffnung in den Seitenräumen und der Apsis, den Seiteneingang sowie den ehemaligen Haupteingang für die Performenden erreichbar.
131. Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016, S. 166.
132. Vgl. Teckert 2009, *Sprünge im Glas*, S. 72.
133. Rolf Parr, Matthias Thiele, *Rezeption: Medienwissenschaften*, in: *Foucault Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Sonderausgabe, hg. v. Clemens Kammler u.a., Stuttgart 2014, S. 352.
134. Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2017, S. 74.
135. Ebd., S. 75.
136. Parr/Thiele 2014, *Rezeption: Medienwissenschaften*, S. 351.
137. Han 2017, *Transparenzgesellschaft*, S. 77.
138. Ebd. Indem das omnipräsente Material Glas in der Installation immer wieder in Richtung totaler Transparenz interpretiert wurde, wie sie beispielsweise für soziale Netzwerke konstatiert wird, wurde *Faust* wiederholt als Kritik an der „digitalen Transparenz im Neoliberalismus“ (Novotny 2017) gelesen. Gleichwohl kommentiert Anne Imhof: „[...] in our times, of all the things to be critical about, the social network is not the one I would choose“ (Imhof zit. nach Sans 2017).
139. Neundlinger 2005, *Einübung ins Aufbegehren*, S. 50.
140. Ebd.
141. Christopher Woodward, »Head Office, Ipswich, Suffolk«, in: *The Architectural Review* 158 (943), 1975, S. 131.
142. Imhof zit. nach Maik Novotny, *Auf doppeltem Boden – Anne Imhofs Faust und die Architektur der Macht im deutschen Pavillon in Venedig*, in: *ARCH+*, Berlin 2017, URL: <https://www.arch-plus.net/home/news/7,1-14465,1,0.html>, 05.01.20.
143. Vgl. Neundlinger 2005, *Einübung ins Aufbegehren*, S. 41.
144. Ebd.
145. Vgl. ebd.
146. Imhof zit. nach Novotny 2017, *Auf doppeltem Boden*.
147. Anne Imhof, Susanne Pfeffer, *Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London 2017, S. 19.
148. Pfeffer 2017, *Im solipsistischen Chor*, S. 9.
149. Benjamin H. D. Buchloh, *The grand tour. Rock Paper Scissors. Benjamin H. D. Buchloh on some means and ends of sculpture at Venice, Münster and Documenta*, in: *Artforum international*, 56 (1), 2017, S. 281.

150. Ann-Jasmin Ratzel, *Faust: Das Werk, die Künstlerin Anne Imhof und die Kuratorin Susanne Pfeffer*, in: *BDK INFO - Zeitschrift des Fachverbandes für Kunstpädagogik* 26, 2017, URL: http://www.bdkbayern.de/fileadmin/bdk_files/BDK_INFO_26_RZ_15.09_lowres.pdf, 05.01.20, S. 35.
151. Vgl. Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 72.
152. Vgl. Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia* (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, 3), München 2001, S. 26.
153. Rebentisch 2013, *Theorien der Gegenwartskunst*, S. 72.
154. Nowotny 2005, *Einleitung oder: Vom Prinzip der zureichenden Veränderung*, S. 20.
155. Tom Holert, *Sichtbeton. Wege des Transparenzgebots*, in: *Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle* (UmBau, 24), hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA) & Institut für Architekturwissenschaften, TU Wien (Hg.): Salzburg 2009, S. 97.
156. Imhof/Pfeffer 2017, *Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch*, S. 16.
157. Ebd.
158. Ebd.
159. Gabriele Klein, *Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf*, in: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte* (Sozialtheorie), hg. v. Gabriele Klein, Bielefeld 2004, S. 310.
160. Vgl. ebd., S. 150.
161. Neundlinger 2005, *Einübung ins Aufbegehren*, S. 51.
162. Klein 2004a, *Bewegung denken*, S. 150.
163. Imhof zit. nach Novotny 2017, *Auf doppeltem Boden*.
164. Teckert 2007, *Transparenz. Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur*.
165. Vgl. Ulrich Bröckling, *Das demokratisierte Panopticon. Subjektivierung und Kontrolle im 360°-Feedback*, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1617), hg. v. Axel Honneth, Frankfurt am Main 2003, S. 83.
166. Markus Rieger-Ladich, *Pathosformel Mündigkeit. Beobachtungen zur Form erziehungswissenschaftlicher Reflexion*, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik* (78), 2002, S. 171.
167. Vgl. Regina Becker-Schmidt, *Trennung, Verknüpfung, Vermittlung: zum feministischen Umgang mit Dichotomien*, in: *Kurskorrekturen. Feminismus zwischen kritischer Theorie und Postmoderne*, hg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Frankfurt 1998, S. 84.
168. Vgl. ebd., S. 86.
169. dam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (Theater, 44), Bielefeld 2014, S. 228.
170. Ebd.
171. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 194.
172. Vgl. ebd., S. 194f.
173. Ebd., S. 194.
174. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 147.
175. Ebd.
176. Ebd., S. 155.
177. Ebd., S. 163.
178. Ebd., S. 155.
179. Ebd.
180. Ebd.
181. Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1970, S. 354.
182. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 225.
183. Ebd., S. 224.
184. Ebd., S. 225.
185. Emmanuel Lévinas, Philippe Nemo, *Die Verantwortung für den Anderen*, in: Lévinas, Emmanuel. *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo* (Edition Passagen, 11), hg. v. Peter Engelmann, Wien 1996, S. 73.
186. Ziemer 2005, *Verletzbare Orte*, S. 118.
187. Vgl. ebd., S. 110.
188. Ebd., S. 122.
189. Ebd., S. 123.
190. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 228.
191. Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908, S. 647.
192. Silke Wenk, *Praktiken des Zu-sehen-Gebens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur*, in: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (Praktiken der Subjektivierung, 1), hg. v. Thomas Alkemeyer u.a., Bielefeld 2013, S. 275-276.
193. Ziemer 2005, *Verletzbare Orte*, S. 104.
194. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 109.
195. Tanja Nusser, 'Es ist Faust.' *Anne Imhofs Performance auf der Biennale 2017*, in: *Medienobservationen*, 2018, URL: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20181001-Nusser.pdf>, 05.01.20, S. 2.
196. Birgit Jooss, *Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances*, in: *Performance und Bild, Performance als Bild* (Fundus, 160), hg. v. Christian Janecke, Berlin 2004, S. 291.
197. Vgl. ebd.
198. Vgl. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 219.
199. Zu hören sind in *Faust* beispielsweise mit E-Gitarre und Verstärker erzeugte kreischende Rückkopplungen aber auch analoge Geräusche wie das Schlagen von Metall-Glocken gegen Wände, außerdem Schreie und Gesang.
200. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 168.
201. Ebd.
202. Vgl. Lagler 2007, *Der deutsche Pavillon*, S. 58.
203. Albert Einstein, *Vorwort*, in: *Das Problem des Raums. Die Entwicklung der Raumtheorien*, hg. v. Max Jammer, Darmstadt 1960, S. XIV. Wie Schroer (2009, 136f.) betont, eignet sich das Behälterraummodell damit „vortrefflich für eine Perspektive, die die Herrschaft über Individuen beschreiben will, die nicht zuletzt mittels einer bestimmten Architektur erreicht wird. Liegt also nach diesem Modell die Betonung auf der zur Passivität verurteilten Rolle der Körper, so betont das relationale Konzept des Raumes gerade umgekehrt die kreativen Anteile der Individuen mittels ihrer Körper bei der Konstitution räumlicher Strukturen.“
204. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 155.
205. Christian Kravagna, *Vorwort*, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 8.
206. Ebd.
207. Ebd.
208. Czirak 2014, *Partizipation der Blicke*, S. 53.
209. Adam Czirak, *Wenn man vom Anderen ein Anderer wird. Konstituierung und Inszenierung des Selbst im fremden Blick*, in: *Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven* hg. v. Gunter Gebauer u.a., Paderborn 2012, S. 100.
210. Butler 2012a, *Die Macht der Geschlechternormen*, S. 245 zit. nach Czirak 2012, *Wenn man vom Anderen ein Anderer wird*, S. 100.
211. Ebd.
212. Imhof zit. nach Mickey Mayer, *Germany - Anne Imhof - Faust*, Videoclip, 5:07 min., Upload am 04.03.2018, URL: <https://vimeo.com/258531007>, 05.01.20
213. Kathryn Kortmann, *Geballte Botschaft*, Leinfelden-Echterdingen 2003, URL: <https://www.wissenschaft.de/allgemein/geballte-botschaft/>, 05.01.20.
214. Vgl. ebd. In Kombination mit heiterer Miene steht die emporgestreckte Faust in erfreulichen Kontexten auch für Jubel und Freude über Erfolge. Die Gesichter der Performenden, auf denen keinerlei Positivität zum Ausdruck kommt, sprechen jedoch gegen eine solche Lesart der Faust im vorliegenden Kontext.
215. Beate Schappach, *Geballte Faust, Doppelaxt, rosa Winkel: Gruppenkonstituierende Symbole der Frauen-, Lesben- und Schwulenbewegung*, in: *Linksalternative Milieus und Neue Soziale Bewegungen in den 1970er Jahren* (Akademie-Konferenzen, 5), hg. v. Cordia Baumann u.a., Heidelberg 2011, S. 259-270.
216. Butler 2014a, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, S. 110.
217. Roger Diederer, Thorsten Valk, *Vorwort*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018* hg. v. Roger Diederer, Thorsten Valk, München u.a. 2018, S. 7.
218. Vgl. Stefan Höppner, *Nachleben eines "Schwartzkünstlers". Goethes Drama und die Faust-Tradition*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018*, hg. v. Roger Diederer, Thorsten Valk, München u.a. 2018, S. 24.
219. Sabine Doering, *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Göttingen 2001a, S. 8.
220. Ebd., S. 9.
221. Thorsten Valk, *Du bist Faust. Konzeption und kulturhistorischer Horizont der Ausstellung*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018*, hg. v. Roger Diederer, Thorsten Valk, München 2018, S. 10.
222. Doering 2001a, *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 18.
223. Vgl. ebd., S. 15-17. Einen Ansatzpunkt zum – genauer zu analysierenden – Verhältnis von Imhofs *Faust* und der Herkunftsthe-

- matik im traditionellen Faust-Stoff bietet Imhofs Antwort in einem Interview. Auf Sans (2017) Frage, ob sie ihre Arbeit für politisch halte, erwiderte sie: „I think *Faust* makes statements, but not in a literal way. What I hope has become clear by now – we are antifascists“. Im Interview mit Obrist sagte sie außerdem: “It would be my greatest wish in the reception [of *Faust*] if people would also not too sure that the position they’ve taken [sic]. In Germany, especially, it’s not good to be very sure of your position” (Imhof zit. nach Fullerton (2017)).
224. Doering 2001a, *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 19.
225. Ebd., S. 8. Dieser zentrale Aspekt ist durchaus nicht so eindeutig und selbstverständlich, wie es den Anschein – auch in vielen Deutungen – erweckt. In ihrer literaturwissenschaftlichen Studie weiblicher Faustgestalten stellt Doering heraus, dass Doktor Faustus keinesfalls immer ein Mann ist: Sowohl von der Faust-Philologie als auch von der feministischen Literaturwissenschaft wurde bislang übersehen, dass die Literatur „eine beträchtliche Reihe von ‚Faustinen‘ kennt“ (Doering 2001a, 20).
226. Vgl. Doering 2001a, *Die Schwestern des Doktor Faust*, S. 27.
227. Sabine Doering, *Weibliche Faustgestalten*, in: *EINBLICKE - Carl von Ossietzky Universität Oldenburg* (34), 2001b, S. 8–10, URL: <http://www.presse.uni-oldenburg.de/einblicke/34/doering.pdf>, 05.01.20, S. 8.
228. Gesa von Essen, *Gretchen*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart 2018, S. 245.
229. Vgl. ebd., S. 246.
230. Valk 2018, *Du bist Faust*, S. 13.
231. Ebd., S. 9.
232. Nusser 2018, 'Es ist Faust.', S. 1-17.
233. Juliane Rebentisch, *Dark Play. Anne Imhofs Abstraktionen*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London: 2017, S. 25–33.
234. Oberender 2017, *Welt ohne Außen*.
235. Butler (2002, 302) geht davon aus, dass sich das Geschlecht bzw. die Geschlechtsidentität durch performative Sprechakte und in „verschiedenartig[e]n körperliche[n] Gesten, Bewegungen und Inszenierungen“ konstituiert, wodurch „die Illusion eines beständigen, geschlechtlich bestimmten Selbst erzeugt“ wird.
236. Stefan Matuschek, *Individualitätsmythen der Moderne: Faust im Kontext*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart: 2018, S. 14.
237. Vgl. ebd.
238. Diederer/Valk 2018, *Vorwort*, S. 6.
239. Z.B. Rebentisch 2017, *Dark Play*, S. 25-33; Nusser 2018, 'Es ist Faust.', S. 1-17; Oberender 2017, *Welt ohne Außen*.
240. Höppner 2018, *Nachleben eines "Schwartzkünstlers"*, S. 24.
241. Dennoch sagt die Künstlerin (zit. nach Fullerton 2017) in einem Interview: 'It's not like I want to change Faust. I wanted to be a little knife in that, maybe, but it still means 'fist,' and that was why I chose the title.'
242. Imhof/Pfeffer 2017, *Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch*, S. 16.
243. Imhof zit. nach Silke Hohmann, *Talk in London. Imhof und Pfeffer sprechen erstmals nach Löwen-Auszeichnung ausführlich über 'Faust'*, in: *monopol - Magazin für Kunst und Leben*, 2017, URL: <https://www.monopol-magazin.de/imhof-und-pfeffer-sprechen-erstmals-nach-loewen-auszeichnung-ausfuhrlich-ueber-faust>, 05.01.20.
244. Imhof zit. nach Jérôme Sans, *IMHOF ANNE. performance in the age of social networks. photography by NADINE FRACZKOWSKI interview by JÉRÔME SANS*, in: *purple MAGAZINE* 76 (29), 2017, URL: <http://purple.fr/magazine/purple-76-index-issue-29/imhof-anne/>, 05.01.20.
245. Ebd.
246. Nusser 2018, 'Es ist Faust.', S. 10.
247. Vgl. Claudia Keller, *Bildende Kunst*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart 2018, S. 472.
248. Pfeffer 2017, *Im solipsistischen Chor*, S. 9.
249. Vgl. Butler 2012a, *Die Macht der Geschlechternormen*, S. 240.
250. Pfeffer zit. nach Anne Seidel, *Performance 'Faust'. 'Der Bezug zur Gegenwärtigkeit ist sehr groß'. Susanne Pfeffer im Gespräch mit Anne Seidel*, hg. v. Deutschlandfunk, Köln 2017, URL: https://www.deutschlandfunk.de/performance-faust-der-bezug-zur-gegenwaertigkeit-ist-sehr.691.de.html?dram:article_id=385885, 05.01.20.
251. So bemerkt beispielsweise Drees (2018): „Die Performance ist verstörend. Kontrolle und Willkür, Einflussnahme von außen und sprachbefreite Kommunikation, Machtausübung ohne Ursachen zu begreifen. Die Menschen sind nahezu nur Körper und der wiederum scheint ihr einziges Kapital zu sein. Eine seelenlose dem Konsum hingegebene Gesellschaft. Er sucht nach Überlebensstrategien, aber bricht er aus? Das tut er nicht, er kann es nicht, diese Freiheit wird ihm nicht geschenkt“. Für Rebentisch (2017, 30) ist das, „[w]as in Imhofs Stücken als Melancholie auftritt, [...] die sich selbst als negativ reflektierende Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands“ und Buchmann (2018, 51) zufolge ist Angst das in *Faust* erhobene Thema.
252. Ziemer 2005, *Verletzbare Orte*, S. 112.

Bibliographie

Thomas Alkemeyer, Ulrich Bröckling, *Jenseits des Individuums*, in: *Jenseits der Person. Zur Subjektivierung von Kollektiven* (Praktiken der Subjektivierung, 10), hg. v. Thomas Alkemeyer u.a., Bielefeld 2018, S. 17–32.

Nicole Balzer, *Von den Schwierigkeiten, nicht oppositional zu denken. Linien der Foucault-Rezeption in der deutschsprachigen Erziehungswissenschaft*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren* hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 15–35.

Regina Becker-Schmidt, *Trennung, Verknüpfung, Vermittlung: zum feministischen Umgang mit Dichotomien*, in: *Kurskorrekturen. Feminismus zwischen kritischer Theorie und Postmoderne*, hg. v. Gudrun-Axeli Knapp, Frankfurt 1998, S. 84–125.

Ulrich Bröckling, *Das demokratisierte Panopticon. Subjektivierung und Kontrolle im 360°-Feedback*, in: *Michel Foucault. Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucault-Konferenz 2001* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1617), hg. v. Axel Honneth, Frankfurt am Main 2003, S. 77–93.

Benjamin H. D. Buchloh, *The grand tour. Rock Paper Scissors. Benjamin H. D. Buchloh on some means and ends of sculpture at Venice, Münster and Documenta*. In: *Artforum international*, 56 (1), 2017, S. 279–291.

Sabeth Buchmann, *Feed Back: Performance in der Bewertungsgesellschaft*, in: *Texte zur Kunst* (110), 2018, S. 36–53.

Judith Butler, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*, in: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1575), hg. v. Uwe Wirth, Frankfurt am Main, 2002, S. 301–320.

Judith Butler, *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989). Frankfurt am Main, 2012a.

Judith Butler, *Gefährdetes Leben, Verletzbarkeit und die Ethik der Kohabitation*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 60 (5), 2012b, S. 691–704.

Judith Butler, *Bodily Vulnerability, Coalitions, and Street Politics*, in: *Critical Studies*, 37, 2014a, S. 99–119.

Judith Butler, *Rethinking Vulnerability and Resistance*. Vortrag. BIBACC Building Interdisciplinary Bridges Across Cultures & Creativities, Madrid, 2014b, URL: <http://bibacc.org/wp-content/uploads/2016/07/Rethinking-Vulnerability-and-Resistance-Judith-Butler.pdf>, 05.01.20.

Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016.

Judith Butler u.a., "Confessing a passionate state ...". Interview mit Judith Butler, in: *Feministische Studien - Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Themenheft: Verletzbarkeiten (2), 2011, S. 196–205.

Samuel A. Chambers, *Language and Politics. Agonistic Discourse in "The West Wing"*, in: *CTheory*, 2001, URL: <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=317>, 05.01.20.

Contemporary Art Group, *Archive of the 2017 Venice Biennale. Germany. Anne Imhof. Faust. Curated by Susanne Pfeffer*, 2017, URL: <http://contemporaryartgroup.info/view/venice2017/index.php?id=15131>, 05.01.20.

Adam Czirak, *Wenn man vom Anderen ein Anderer wird. Konstituierung und Inszenierung des Selbst im fremden Blick*, in: *Selbst-Reflexionen. Performative Perspektiven* hg. v. Gunter Gebauer u.a., Paderborn 2012, S. 99–116.

Adam Czirak, *Partizipation der Blicke. Szenarien des Sehens und Gesehenwerdens in Theater und Performance* (Theater, 44), Bielefeld 2014.

Roger Diederer, Thorsten Valk, *Vorwort*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018* hg. v. Roger Diederer, Thorsten Valk, München u.a. 2018, S. 6–7.

Michael Diers, *Germania a margine. Der deutsche Pavillon in Venedig und die Interventionen der Kunst. Ein historischer Abriss*, in: *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 – 2007*, hg. v. Ursula Zeller, Katia Reich, Köln 2007, S. 33–54.

Sabine Doering, *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Göttingen 2001a.

Sabine Doering, *Weibliche Faustgestalten*, in: *EINBLICKE - Carl von Ossietzky Universität Oldenburg* (34), 2001b, S. 8–10, URL: <http://www.presse.uni-oldenburg.de/einblicke/34/doering.pdf>, 05.01.20.

Ursula Drees, *„Faust“ von Anne Imhof, auf der Biennale Venedig 2017, Der deutsche Pavillon*, hg. v. plusinside - new media art blog berlin, Stuttgart 2018, URL: <https://plusinsight.de/2018/07/faust-von-anne-imhof-auf-der-biennale-venedig-2017-der-deutsche-pavillon/>, 05.01.20.

Thomas Dreher, *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia* (Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, 3), München 2001.

Dysmg _, *Anne Imhof-Faust Venice Biennale 2017*. Videoclip, 20 min., Upload am 03.06.2017, 2017, URL: <https://youtu.be/r9CSMTMpOnc>, 05.01.20.

Albert Einstein, *Vorwort*, in: *Das Problem des Raums. Die Entwicklung der Raumtheorien*, hg. v. Max Jammer, Darmstadt 1960, S. XI–XV.

Norbert Elias, *Was ist Soziologie?*, Weinheim 1986.

Norbert Elias, *Probleme des Selbstbewußtseins und des Menschenbildes (40er-50er Jahre)*, in: *Norbert Elias: Die Gesellschaft der Individuen* (Norbert Elias Gesammelte Schriften, 10), hg. v. Michael Schröter, Frankfurt am Main 2001, S. 99–205.

Antke Engel, *Des/Integration politisieren. Dissidente Sexualitäten und eine Politik des agonalen Pluralismus*, in: *Soziale (Un)Gerechtigkeit. Kritische Perspektiven auf Diversity, Intersektionalität und Antidiskriminierung* (Politikwissenschaft, 158), hg. v. Maria do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan, Berlin 2011, S. 175–192.

Antke Engel, *Bilder von Sexualität und Ökonomie. Queere kulturelle Politiken im Neoliberalismus* (Studien zur visuellen Kultur, 6), Bielefeld 2015.

Heiko Ernst, Norbert Elias, *Interview von Heiko Ernst (1978)*, in: *Norbert Elias: Autobiographisches und Interviews* (Norbert Elias Gesammelte Schriften, 17), Frankfurt am Main 2005, S. 129–144.

Gesa von Essen, *Gretchen*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart 2018, S. 244–253.

Susanne Foellmer, *Bewegung des Bleibens. Bildlichkeiten des Momenthaften im Tanz*, in: *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance* (tanzScripte, 44), hg. v. Katharina Kelter, Timo Skrandies, Bielefeld 2016, S. 327–351.

Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 716), Frankfurt am Main 1983 [1977].

Michel Foucault u.a., *Freiheit und Selbstsorge. Gespräch mit Foucault am 20. Januar 1984*, in: *Michel Foucault: Freiheit und Selbstsorge. Interview 1984 und Vorlesung 1982* (Materialis-Programm, Kollektion: Philosophie, Politik, Ökonomie, 30), hg. v. Helmut Becker, Alfred Gomez-Müller, Frankfurt am Main 1985, S. 9–28.

Michel Foucault, *Das Subjekt und die Macht*, in: *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik* (Die weiße Reihe), hg. v. Hubert L. Dreyfus u.a., Frankfurt am Main, 1987, S. 241–261.

Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2271), Frankfurt am Main 1994 [1976].

Michel Foucault, *Erläuterungen zur Macht. Antwort auf einige Kritiker (Gespräch)*, in: *Michel Foucault: Schriften in vier Bänden. Dits et écrits* (3), hg. v. Daniel Defert, François Ewald, Frankfurt am Main 2003 [1976-1979], S. 784–795.

Elizabeth Fullerton, *In London, Anne Imhof Talks About Her Kicking, Screaming Venice Biennale Hit 'Faust'*. *Anne Imhof im Interview mit Hans Ulbricht Obrist und Susanne Pfeffer*, hg. v. ARTnews, 2017, URL: <http://www.artnews.com/2017/05/30/in-london-anne-imhof-talks-about-her-kicking-screaming-venice-biennale-hit-faust/>, 05.01.20.

Pamela Geldmacher, *Re-Writing Avantgarde: Fortschritt, Utopie, Kollektiv und Partizipation in der Performance-Kunst* (Edition Kulturwissenschaft, 83), Bielefeld 2015.

Anna Gien, *Die Veruschelung der Welt. Der große Hygge-Trend will einfach nicht enden: Alle sollen sich immerzu wohlfühlen. Wozu soll das gut sein?*, in: *DIE ZEIT* (11), 06.03.19, URL: <https://www.zeit.de/2019/11/hygge-wohluehlen-entspannung-trend-gelassenheit-lebensgefuehl>, 05.01.20.

Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2017.

Tilman Harlander, Wolfram Pyta, *Eine Einführung*, in: *NS-Architektur. Macht und Symbolpolitik* (Kultur und Technik, 19), hg. v. Tilman Harlander, Wolfram Pyta, Berlin 2012, S. 7–20.

Silke Hohmann, *Talk in London. Imhof und Pfeffer sprechen erstmals nach Löwen-Auszeichnung ausführlich über 'Faust'*, in: *monopol - Magazin für Kunst und Leben*, 2017, URL: <https://www.monopol-magazin.de/imhof-und-pfeffer-sprechen-erstmals-nach-loewen-auszeichnung-ausfuehrlich-ueber-faust>, 05.01.20.

Tom Holert, *Sichtbeton. Wege des Transparenzgebots*, in: *Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle* (UmBau, 24), hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA) & Institut für Architekturwissenschaften, TU Wien (Hg.): Salzburg 2009, S. 76–99.

Bonnie Honig, *Agonaler Feminismus: Hannah Arendt und die Identitätspolitik*, in: *Geschlechterverhältnisse und Politik* (Edition Suhrkamp, 730), hg. v. Institut für Sozialforschung Frankfurt, Frankfurt am Main 1994, S. 43–71.

Stefan Höppner, *Nachleben eines "Schwartzkünstlers". Goethes Drama und die Faust-Tradition*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018*, hg. v. Roger Diederer, Thorsten Valk, München u.a. 2018, S. 24–31.

Anne Imhof, Susanne Pfeffer, *Anne Imhof und Susanne Pfeffer im Gespräch*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London 2017, S. 13–24.

Alban Janson, Florian Tigges, *Grundbegriffe der Architektur*, Basel 2013.

Birgit Jooss, *Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances*, in: *Performance und Bild, Performance als Bild* (Fundus, 160), hg. v. Christian Janecke, Berlin 2004, S. 272–303.

Tobias Keiling, *Verletzlichkeit. Über ein Bild Gerhard Richters*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 208, 2015, S. 103–122, URL: <https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:10685/datastreams/FILE1/content>, 05.01.20.

- Claudia Keller, *Bildende Kunst*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart 2018, S. 467–473.
- Gabriele Klein, *Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf*, in: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte* (Sozialtheorie), hg. v. Gabriele Klein, Bielefeld 2004, S. 131–154.
- Kathryn Kortmann, *Geballte Botschaft*, Leinfelden-Echterdingen 2003, URL: <https://www.wissenschaft.de/allgemein/geballte-botschaft/>, 05.01.20.
- Christian Kravagna, *Vorwort*, in: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hg. v. Christian Kravagna, Berlin 1997, S. 7–13.
- Linda Kuhn u.a., *Raum für Revolte. Interview mit Susanne Pfeffer über "Faust" von Anne Imhof im Deutschen Pavillon*, Berlin 2017, URL: http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Interview_mit_Susanne_Pfeffer_ueber_-Faust-_von_Anne_Imhof_im_Deutschen_Pavillon_5055934.html, 05.01.20.
- Annette Lagler, *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag und seine Theorie in der Chronologie von Zusammenkunft und Abgrenzung*, Diss. RWTH Aachen 1992.
- Annette Lagler, *Der deutsche Pavillon*, in: *Die deutschen Beiträge zur Biennale Venedig 1895 – 2007*, hg. v. Ursula Zeller, Katia Reich, Köln 2007, S. 55–62.
- Thomas Lemke, *Gouvernementalität*, in: *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, hg. v. Marcus S. Kleiner, Frankfurt am Main 2001, S. 108–122.
- Emmanuel Lévinas, Philippe Nemo, *Die Verantwortung für den Anderen*, in: *Lévinas, Emmanuel. Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo* (Edition Passagen, 11), hg. v. Peter Engelmann, Wien 1996, S. 71–77.
- Martina Löw, *Raumsoziologie* (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1506), Frankfurt am Main 2015.
- Markus Lust, *Spiel und Ernst, Fake und Fans im gegenwärtigen Wrestling*, in: *SWS-Rundschau* 50 (4), 2010, S. 413–433.
- Stefan Matuschek, *Individualitätsmythen der Moderne: Faust im Kontext*, in: *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, hg. v. Carsten Rohde u.a., Stuttgart 2018, S. 12–22.
- Pravu Mazumdar, *Foucault und das Problem der Freiheit*, in: *Foucault und das Problem der Freiheit* (Staatsdiskurse, 32), hg. v. Pravu Mazumdar, Stuttgart 2015, S. 11–38.
- M. K. Meador, *WATCHING YOU WATCHING ME // ANNE IMHOF AT THE VENICE BIENNALE*, in: *THE SEEN. Chicago's International Journal of Contemporary & Modern Art*, 2017, URL: <http://thesejournal.org/art-seen-international/watching-watching-anne-imhof-venice-biennale/>, 05.01.20.
- Mickey Mayer, *Germany - Anne Imhof - Faust*, Videoclip, 5:07 min., Upload am 04.03.2018, URL: <https://vimeo.com/258531007>, 05.01.20.
- Winfried Nerdinger, *Funktion und Bedeutung von Architektur im NS-Staat*, in: *Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten*, hg. v. Wolfgang Benz u.a., Berlin 2015, S. 279–300.
- Klaus Neundlinger, *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, in: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, hg. v. Klaus Neundlinger, Wien 2005, S. 31–79.
- Maik Novotny, *Auf doppeltem Boden - Anne Imhofs Faust und die Architektur der Macht im deutschen Pavillon in Venedig*, in: *ARCH+*, Berlin 2017, URL: <https://www.archplus.net/home/news/7,1-14465,1,0.html>, 05.01.20.
- Stefan Nowotny, *Einleitung oder: Vom Prinzip der zureichenden Veränderung*, in: *Einübung ins Aufbegehren. Ein Beitrag zur Materialgeschichte des Glases*, hg. v. Klaus Neundlinger, Wien 2005, S. 7–30.
- Frank Nullmeier, *Politische Theorie des Sozialstaats* (Theorie und Gesellschaft, 46), Frankfurt am Main 2000.
- Tanja Nusser, *'Es ist Faust.' Anne Imhofs Performance auf der Biennale 2017*, in: *Medienobservationen*, 2018, S. 1–17, URL: <https://www.medienobservationen.de/pdf/20181001-Nusser.pdf>, 05.01.20.
- Thomas Oberender, *Welt ohne Außen. Anne Imhofs 'Faust' im Deutschen Pavillon der Biennale in Venedig als Scripted Space*, in: *Theater der Zeit* (10), 2017, URL: <https://www.theaterzeit.de/2017/10/extra/35505/komplett/>, 05.01.20.
- Olga Perepelitsa, *ANNE IMHOF'S "FAUST" AT VENICE BIENNALE 2017*, Videoclip, 21 min., Upload am 24.11.2017, URL: <https://youtu.be/j3Tl8BwuhYw>, 05.01.20.
- Rolf Parr, Matthias Thiele, *Rezeption: Medienwissenschaften*, in: *Foucault Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Sonderausgabe, hg. v. Clemens Kammler u.a., Stuttgart 2014, S. 346–358.
- Joachim Petsch, Wolfgang Schäche, *Architektur im deutschen Faschismus. Grundzüge und Charakter der nationalsozialistischen 'Baukunst'*, in: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939. Ausstellungskatalog Paris, Centre Pompidou*, München 1981.
- Susanne Pfeffer, *Im solipsistischen Chor*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London 2017, S. 9–11.
- Ann-Jasmin Ratzel, *Faust: Das Werk, die Künstlerin Anne Imhof und die Kuratorin Susanne Pfeffer*, in: *BDK INFO - Zeitschrift des Fachverbandes für Kunstpädagogik* 26, 2017, S. 35–40, URL: http://www.w.bdkbayern.de/fileadmin/bdk_files/BDK_INFO_26_RZ_15.09_lowres.pdf, 05.01.20.
- Hanno Rauterberg, *Anne Imhof. Der stille Aufruhr. Über dieses Werk wird man noch lange sprechen: Anne Imhof und ihre Performance in Venedig. Ein Protokoll*, in: *DIE ZEIT* (27), 28.06.2017, URL: <https://www.zeit.de/2017/27/anne-imhof-biennale-venedig-faust-performance#comments>, 05.01.20.
- Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Juliane Rebentisch, *Dark Play. Anne Imhofs Abstraktionen*, in: *Faust - Anne Imhof. Ausstellungskatalog Deutscher Pavillon, Venedig-Biennale 2017*, hg. v. Susanne Pfeffer, London: 2017, S. 25–33.
- Norbert Ricken, *Die Macht der Macht - Rückfragen an Michel Foucault*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren*, hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 117–143.
- Markus Rieger-Ladich, *Pathosformel Mündigkeit. Beobachtungen zur Form erziehungswissenschaftlicher Reflexion*, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Pädagogik* (78), 2002, S. 153–182.
- Jérôme Sans, *IMHOF ANNE. performance in the age of social networks. photography by NADINE FRACZKOWSKI interview by JÉRÔME SANS*, in: *purple MAGAZINE* 76 (29), 2017, URL: <http://purple.fr/magazine/purple-76-index-issue-29/imhof-anne/>, 05.01.20.
- Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Hamburg 1970.
- Sylvia Sasse, Stefanie Wenner: *Vorwort*, in: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* (Masse und Medium, 2), hg. v. Sylvia Sasse, Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 9–20.
- Alfred Schäfer, *Macht — ein pädagogischer Grundbegriff? Überlegungen im Anschluss an die genealogischen Betrachtungen Foucaults*, in: *Michel Foucault. Pädagogische Lektüren*, hg. v. Norbert Ricken, Markus Rieger-Ladich, Wiesbaden 2013, S. 145–163.
- Beate Schappach, *Geballte Faust. Doppelaxt, rosa Winkel: Gruppenkonstituierende Symbole der Frauen-, Lesben- und Schwulenbewegung*, in: *Linksalternative Milieus und Neue Soziale Bewegungen in den 1970er Jahren* (Akademie-Konferenzen, 5), hg. v. Cordia Baumann u.a., Heidelberg 2011, S. 259–283.

Markus Schroer, *Negative, positive und ambivalente Individualisierung – erwartbare und überraschende Allianzen*, in: *Individualisierung und soziologische Theorie*, hg. v. Thomas Kron, Wiesbaden 2000, S. 13–42.

Markus Schroer, „Bringing space back in“ – *Zur Relevanz des Raums als soziologischer Kategorie*, in: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften* (Sozialtheorie), hg. v. Jörg Döring, Tristan Thielmann, Bielefeld 2009, S. 125–148.

Änne Seidel, *Performance 'Faust'. 'Der Bezug zur Gegenwärtigkeit ist sehr groß'*. Susanne Pfeffer im Gespräch mit Änne Seidel, hg. v. Deutschlandfunk, Köln 2017, URL: https://www.deutschlandfunk.de/performance-faust-der-bezug-zur-gegenwaertigkeit-ist-sehr.691.de.html?dram:article_id=385885, 05.01.20.

Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Leipzig 1908.

Ute Strimmer, *Macht, Ohnmacht, Willkür und Gewalt*, in: *Baumeister. Das Architektur-Magazin*, 2017, URL: <https://www.baumeister.de/faust-alla-imhof/>, 05.01.2020.

Christian Teckert, *Transparenz. Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur*, hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA), 2007, URL: <https://oegfa.at/programm-1/jahresschwerpunkt3/transparenz>, 05.01.20.

Christian Teckert, *Sprünge im Glas. Transparenz - Strategien der Sichtbarkeit in der Architektur*, in: *Strategien der Transparenz. Zwischen Emanzipation und Kontrolle* (UmBau, 24), hg. v. Österreichischen Gesellschaft für Architektur (ÖGFA) & Institut für Architekturwissenschaften, TU Wien, Salzburg 2009 S. 64–75.

Therapy Heights, *Venise Biennale 2017 German Pavilion*, Videoclip, 4 min., Upload am 25.05.2017, URL: <https://youtu.be/IMnApQGSHCk>, 05.01.20.

Thorsten Valk, *Du bist Faust. Konzeption und kulturhistorischer Horizont der Ausstellung*, in: *Du bist Faust. Goethes Drama in der Kunst. Ausstellungskatalog Kunsthalle München 2018*, hg. v. Roger Diederen, Thorsten Valk, München 2018, S. 8–17.

Silke Wenk, *Gebauter Nationalsozialismus*, in: *Das Argument. Sonderband: Faschismus und Ideologie 2* (62), 1980, S. 255–279.

Silke Wenk, *Praktiken des Zu-sehen-Gehens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur*, in: *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung* (Praktiken der Subjektivierung, 1), hg. v. Thomas Alkemeyer u.a., Bielefeld 2013, S. 275–290.

Stefanie Wenner, *Mikropolitik des Kollektiven: Paarbildung*, in: *Kollektive Körper. Kunst und Politik von Verbindung* (Masse und Medium, 2), hg. v. Sylvia Sasse, Stefanie Wenner, Bielefeld 2002, S. 221–236.

Christopher Woodward, »Head Office, Ipswich, Suffolk«, in: *The Architectural Review* 158 (943), 1975, S. 131.

Gesa Ziemer, *Verletzbares Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Diss. Universität Potsdam, Philosophische Fakultät, 2005, URL: <https://publishup.uni-potsdam.de/files/655/ziemer.pdf>, 05.01.20.

Gesa Ziemer, *Komplizenschaft. Neue Perspektiven auf Kollektivität* (XTexte), Bielefeld 2013.

Abbildungen

(Abb. 1-3) Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale. (Fotograf: Ugo Carmeni).

(Abb. 4-9) Anne Imhof, *Faust*, 2017, Performance, Installation, Malerei, Sound, Deutscher Pavillon, 57. Venedig-Biennale. (Fotografin: Nadine Fraczkowski).

Zusammenfassung

Der Text nimmt die konkreten Erscheinungsformen der künstlerischen Arbeit *Faust* von Anne Imhof aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick, um herauszufinden, welche Funktionsweisen bzw. Konzeptionen von Macht sich aus den künstlerischen Anordnungen ableiten lassen. Angesichts der zahlreich eröffneten Ambivalenzen in *Faust*, die ein Denken entlang traditioneller Oppositionen wie Macht und Ohnmacht verunmöglichen, wird Foucaults Machtverständnis herangezogen und als Beobachtungsbegriff an die Arbeit angelegt. Die konkrete Fragestellung lautet, ob bzw. inwiefern sich in dem Zusammenwirken unterschiedlicher Elemente der Performance im deutschen Pavillon ein komplexes Netz von Macht(verhältnissen) entspannt. Analysiert werden dafür ausgewählte Bewegungssequenzen der performenden Einzelkörper sowie Kollektivkörper, die bauliche Umgestaltung des deutschen Pavillons und darin positionierte Körper, die omnipräsenten gläsernen, semitransparenten Einbauten, Blickkonstellationen aller im Raum Anwesenden und der Titel *Faust* selbst. Die Untersuchung erzeugt eine Lesart von *Faust* als eine künstlerische Position, die sich gegen herrschaftsförmige Stillstellung, (hierarchische, insbesondere auch geschlechtliche) Zweiteilungen sowie das Verbergen oder Verleugnen von Verletzlichkeit wendet. Im Umkehrschluss steht sie für Unabschließbarkeit, bewegliche Machtverhältnisse bzw. das Wissen um die Beweglichkeit von Machtverhältnissen, die Aufrechterhaltung von Ambivalenzen bzw. die Fähigkeit, Ambivalenzen auszuhalten sowie die Demonstration der und das Bekenntnis zur gegenseitigen Abhängigkeit und Verletzlichkeit. Insofern sich in der künstlerischen Arbeit damit grundlegende Merkmale der feministisch geprägten Theorie der Agonalität zeigen, skizziert sich in ihr ein Entwurf des Politischen.

Autorin

Jitka A. Wößner studierte Kunst & Medien, Germanistik und Musik in Oldenburg, wo sie als wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Kunst und visuelle Kultur und als Kunstvermittlerin am Edith-Russ-Haus für Medienkunst arbeitete. 2019 schloss sie ihren Master ab und lebt seitdem in Berlin. Ihre Forschungsinteressen

liegen in den Bereichen Repräsentationskritik, kulturwissenschaftliche Geschlechterforschung, zeitgenössische Kunst sowie Sprachkultur und Sprachkritik.

Titel

Jitka A. Wößner, *Macht_Spiel_Räume. Machtverhältnisse in der künstlerischen Arbeit Faust von Anne Imhof auf der Venedig-Biennale 2017*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart

Nr. 1, 2021 (44 Seiten), www.kunsttexte.de.