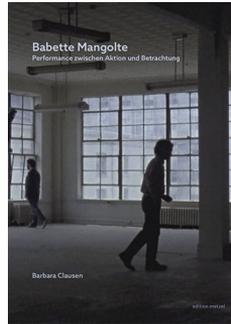


BARBARA CLAUSEN, *BABETTE MANGOLTE. PERFORMANCE ZWISCHEN AKTION UND BETRACHTUNG*

München: Edition Metzler 2023, 348 Seiten mit 85 Abb.,
ISBN 978-3-88960-235-0.



Rezensiert von
Marie-Luise Lange

Ausgehend von der These, dass Performanceereignisse nicht mit dem „Vorhangfall“ enden, widmet sich Barbara Clausen dem rezeptionsgeschichtlich wichtigen Thema der „Historisierung und Institutionalisierung der Performancekunst durch ihre Dokumentarismen“ (S. 12). Am Beispiel der 1941 im Elsass geborenen französisch-amerikanischen Filmemacherin, Fotografin und Künstlerin Babette Mangolte setzt sich die Autorin mit Formen des dokumentarischen Blicks sowie der medialisierten Reproduktion und Institutionalisierung von Performancekunst auseinander (vgl. S. 12). Clausens Untersuchungen fokussieren sich auf die 1970er-Jahre in New York, in denen die Künstlerin zu einer geschätzten Chronistin der Performanceszene avancierte. Von der konzeptuellen und minimalistischen Ästhetik der Zeit geprägt, versuchte Mangolte die fotografierten und gefilmten Performances zunächst objektiv zu dokumentieren. Theoretisch folgt Clausen dem kulturwissenschaftlich determinierten „performative turn“, durch den sich Performance und Performativität zum Bindeglied zwischen Theater, Bildender Kunst, Tanz und den ihnen verbundenen Wissenschaftsgebieten entwickelte. Im "performative turn" wird Performancekunst als fortlaufender Prozess zwischen ursprünglichem Ereignis,

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
4-2024, S. 1065–1072

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.4.108600>



Medialisierung und Rezeption gelesen. Ihre überlieferten Darstellungen sind bedeutungskonstituierend wirkende Bildkonstruktionen. Während sich Clausen durch intensive Archivforschung, der Lektüre von Publikumsberichten und Performancetheorien sowie in Gesprächen mit Künstler*innen und Zeitzeug*innen der Rezeptionsgeschichte der Performance nähert, kristallisiert sich die Frage heraus, ob „andere Dokumentarismen eine andere Geschichte der Performancekunst geschrieben“ (S. 15) hätten. Deren Beantwortung erfordern Clausen zufolge neue kunstwissenschaftlich-methodologische Analyseansätze, die sowohl die Ereignishaftigkeit des performativen Aktes als auch den kontingenten historischen Umgang mit den Spuren der Performance berücksichtigen.

Die auf Clausens Dissertation beruhende Publikation besteht aus drei kompakten Kapiteln und zwei Interviews mit Babette Mangolte. Die Einführung verweist auf die Problematik der Dokumentation von Performancekunst und ihrer von der verwendeten Technik, den kulturpolitischen Implikationen der Zeit und vom Blick der Chronist*innen abhängigen Medialisierung.

Der Abschnitt *Dokumente zwischen Aktion und Betrachtung* führt in das mehrfach gebrochene Verhältnis von vermeintlicher Authentizität performativer Aktionen sowie in die Unterschiede zwischen präsentischer und späterer Rezeption anhand von Dokumentationen ein. Durch das scheinbare Verschmelzen von Ereignis und technischer Reproduktion „wird das Netzwerk der Blicke [...] sowohl sicht- als auch unsichtbar“ (S. 29). Die fotografischen oder filmischen Dokumentaraufnahmen können immer nur ein fragmentarisches Bild der Ereignisse überliefern. Clausen macht deutlich, dass das Besondere an Babette Mangoltes Dokumentationen weniger im Verweis auf ihre individuelle Zeugenschaft als vielmehr im sensiblen Einfühlen „in die projizierte Sichtweise der Performer*innen auf ihr Werk“ (S. 31) besteht. Aufgrund dieser künstlerisch-einfühlenden Blickstrategie wurde Mangolte von Künstler*innen wie Brown, Rainer, Jonas, Akerman, Whitman und anderen gern zur Dokumentation ihrer Werke herangezogen. Indem Clausen aufzeigt, dass Performancekunstgeschichte „vom Happening bis zum Spektakel, vom postmodernen Tanz zur Body Art oder vom Aktionismus bis hin zur sozialen Intervention [...] auf einem Handlungsnetzwerk verschiedenster Produzent*innen und Rezipient*innen“ (S. 32) basiert, entkräftet sie Klischees, die Performance als reinen Ausdruck „authentischer Gefühle und essenzialistischer Intentionen“ (S. 39) ansehen, welche sich jeglicher Analyse entziehen. Mit Verweis auf den Protest gegen die überall aufkeimende neoliberale Wirtschaftspolitik, den Drang des Kunstbetriebes den digitalen Massenmedien etwas "live" entgegenzusetzen sowie die damit im Zusammenhang stehenden theoretischen Diskurse von Autor*innen wie Amalia Jones, Judith Butler, Hans-Thies Lehmann, Erika Fischer-Lichte und anderen im Bezug auf die Deutung des Performativitäts- und Medialitätsbegriffs erklärt Clausen das Revival der Performancekunst um die Jahrtausendwende, welches sich

vor allem im Festival- und Ausstellungswesen sowie im Kunstmarkt widerspiegelt.

Während die Performances der 1960er-Jahre ihr kritisches Potenzial in Bezug auf soziale und ethnische Konflikte entwickeln, dekonstruiert die vor allem an feministischen Filmtheorien geschulte Blickpolitik in den 1970er-Jahren die tradierten Blickregime in Hochkultur, populären Medien und im Alltag. Dabei bilden Konzeptkunst, Performance und Minimalismus eine theorielastige ästhetische Allianz, welche Repräsentation, Konstruktion und Definition von Subjektivität kritisch hinterfragt. In diesem Sinne experimentiert beispielsweise der Tanz mit reduzierten und ungelernt wirkenden Bewegungsabläufen. In den 1980er-Jahren kommt Performancekunst im Kunstmarkt- und Unterhaltungsbereich an. Gleichzeitig kämpfen politisch orientierte Gruppen wie zum Beispiel die Guerilla Girls (1985) in Performanceaktionen für bessere Sozialsysteme und die Gleichberechtigung der Geschlechter und Ethnien. Im Rahmen institutionskritischer Theorien und der Bewegung der „Relational Aesthetics“ wird Performancekunst in den 1990er-Jahren zum Austragungsort geschlechts- und identitätspolitischer Auseinandersetzungen.

Der Abschnitt *Theorien zur Performancekunst und ihrer Medialisierung* beschreibt die Genese des Verhältnisses von Performativität und Medialität und legt damit die analytische Grundlage zur Untersuchung von Babette Mangoltes vielschichtigem Werk. Zurückgreifend auf Positionen von Butler, Jones, Mersch, Phelan und anderen beleuchtet Clausen die seit 2000 polarisierend geführte Debatte, ob Performancekunst eher als Live-Format oder als ein von seiner Medialisierung her bestimmtes Genre zu lesen sei (vgl. S. 71). Im Anschluss definiert sie Performance als ein „hybrides und diskursives Medium“ (S. 76), dessen Geschichte sich im Wechselspiel kontroverser Debatten, Medien sowie verschiedener Autor*innenschaften als kontingente Konstruktion selbst schreibt. Anhand der Performancedokumentationen und ihrer eigenen künstlerischen Werke zeigt Clausen, wie sich Babette Mangoltes durch Flüchtigkeit geprägte Bildästhetik entwickelt hat. „Was Mangolte von anderen Chronist*innen ihrer Zeit [...] unterscheidet, ist ihre Fähigkeit, die Subversivität und Neuartigkeit der Aktionen in den drei von ihr behandelten Bereichen der Performance – Tanz, Theater oder Kunst – sowohl in deren Unterschiedlichkeiten als auch Gemeinsamkeiten zu erkennen und wiederzugeben“ (S. 104).

An Richard Foremans postmoderner Tanzproduktion *Total recall* (1975) erläutert Clausen die Dokumentationsmethode Mangoltes, welche jenseits narrativer Strukturen auf das Einfangen des multiplen Bühnengeschehens abzielt. Ihre vom strukturalistischen Film und von der Schwarz-Weiß-Ästhetik der 1970er-Jahre beeinflussten Fotografien arbeiten mit zwischen Intuition und Technik changierenden Aufnahmemethoden. Sie fangen die inhaltliche wie formale Intentionalität der Performer*innen ein, ohne das interaktive Zusammenspiel mit Requisiten, Publikum, Aufführungsort und der Flüchtigkeit oder Dehnbarkeit von Zeit zu vernachlässigen.

In der berühmten Tanzperformance *Roof Piece* von Trisha Brown (1973) geben vierzehn auf den Dächern Manhattans platzierte Tänzer*innen einstudierte Bewegungen über größere räumliche Distanzen weiter. Mangoltes Fotografien fangen die Unmittelbarkeit der Performance ein und machen so den urbanen Stadtraum zum Schauplatz einer „kritisch konzeptionellen Kulturproduktion“ (S. 114). Andere Dokumentationen zu Browns Arbeiten wie *Group Accumulation-Serie* (1973) und *Antikriegs-Demonstration Downtown New York* (1972) spiegeln die geistesgegenwärtigen Positions- und Blickwechsel der Fotografin im Verhältnis zu den Bewegungsdynamiken der Agierenden und ihres Umfeldes wider. „Sie konzentrierte sich nicht auf einen Bildmittelpunkt, z. B. die Performer*in, sondern spannte ein Netz vieler Verhältnisse auf, inmitten dessen die Performance als Teil eines Ganzen ihren Platz fand“ (S. 125).

Im Abschnitt *Raum – Körper – Medien: Akerman, Brown, Jonas, Mangolte, Rainer* wird Mangoltes Kameraarbeit für die genannten Filmemacherinnen sowie für ihre eigenen Filme *The Camera: Je/La Camera: I* und *What Maisie Knew* untersucht. Dabei spielen Aspekte wie die Kollaboration mit ihren Auftraggeber*innen oder die mediale Vermittlung aus der gleichzeitigen Perspektive von Performer*innen und Zuschauer*innen eine große Rolle. Ziel vieler Filmemacherinnen der 1970er-Jahre war die Entwicklung einer neuen feministischen Bildsprache, die das Publikum für die tradierten Zuschreibungen von Weiblichkeit vor und hinter der Kamera sowie für die spezifischen Produktionsbedingungen weiblicher Künstler sensibilisieren sollte.

„Lange Kameraeinstellungen, die hypnotisch gleichmäßigen Bewegungen von über die Fassaden und Flächen ziehenden Kamerafahrten und die Inszenierung der Kamera als Darstellerin – diese Techniken wurden zu Mangoltes stilistischen Markenzeichen, die sie in ihrer Zusammenarbeit mit Chantal Akerman entwickelte“ (S. 144), für die sie Filme wie *La Chambre* (1972) drehte. In ihrem eigenen Film *The Camera: Je/La Camera* überlagern sich fotografische Ebenen mit filmischen, wodurch Transformationen vergangener Raum- und Zeitereignisse als reflexive Metaplateaus entstehen.

Nach Clausen stellte die Kollaboration Mangoltes mit Joan Jonas, deren Serie *Organic Honey* sie dokumentierte, einen Meilenstein für ihre weitere Tätigkeit als Filmemacherin dar. In der künstlerischen Praxis von Jonas gehen performative Bewegungsabläufe, Raum, Zeit, Geräusche, Objekte, Spiegelungen, Kostümierungen sowie Maskeraden der Protagonistin und simultan übertragene Videoaufnahmen eine intermediale Verbindung ein. Deren Überschneidungen machen das Publikum zu Zeug*innen „der De- und Rekonstruktion des visuellen Regimes hinter und vor der Kamera“ (S. 169). Mangoltes technische und physische Anwesenheit innerhalb der Live-Performance erzeugte zusammen mit Jonas' Verkleidungsmaskeraden eine gewollt dezentrierte Aufführung, wodurch sowohl der performative Unmittelbarkeitsanspruch als auch die Authentizität des weiblichen Repräsentationsmechanismus infrage gestellt wurden.

Mangoltes Arbeit zu Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), in welchem der Tagesablauf einer Hausfrau und Gelegenheitsprostituierten geschildert wird, entwickelte sich zu einem entscheidenden Ereignis innerhalb der Filmgeschichte. Die konstante, schnittlose, auf Hüfthöhe der Schauspielerin fixierte Kameraführung und die in Realzeit aufgenommenen Situationen ihres Alltags beschreiben fast ethnografisch die in ihrer Isolation gefangene Frau. Die fotografischen und filmischen Aufnahmen Mangoltes zu Yvonne Rainers *Lives of Performers* (1972) zeichnen sich durch Konzentration auf das ephemere Gestenspektrum sowie das realzeitliche Einfangen der minimalistischen Handlungsabläufe aus. Diese Filminszenierung aus Bildcollagen, Filmdokumentationen aus dem Probenprozess und fotografischem Dokumentarmaterial fängt nicht nur die choreografische Qualität zwischen Bewegung und Stillstand ein, sondern verdeutlicht auch Mangoltes Interesse, die Strukturen des Unterhaltungskinos unterlaufend handlungsbedingte Zeiteinheiten aufzuführen. „Die in diesen Versuchen so immanenten Brüche, die sich stetig im formalen und inhaltlichen Ineinandergreifen von temporalen, narrativen und physischen Aspekten zeigen, markieren das für die Performancekunst der Postmoderne inhärente Wechselverhältnis zwischen Präsentation, Repräsentation und Rezeption“ (S. 191), so Clausen.

Am Beispiel des Filmes *What Maisie Knew*, der die subjektive Wahrnehmung der zwischenmenschlichen Beziehungen von Erwachsenen aus der Perspektive des Mädchens Maisie thematisierend mit einer aus der unteren Bildhälfte nach oben gerichteten Kameraeinstellung arbeitet, charakterisiert Clausen Mangoltes individuelles Aufnahme- und Blickregime. Sie weist nach, dass Mangoltes durch Zeitlupen, Wiederholungen und Standbilder sowie durch überlagernde Tonebenen hervorgerufene nichtlineare Erzählform auf „den Bruch mit der Handlung im Medium Film selbst“ (S. 197) setzt.

Im Tanzfilm *Water Motor*, in welchem sich die Faszination Mangoltes für die Bewegungs- und Zeitabläufe der Tänzerin Trisha Brown ausdrückt, wird der normalen Variante des dynamischen Tanzes eine Slow Motion-Version hinzugefügt. Die dadurch entstandene Theatralik, die eigentlich den antispektakulären Intentionen Browns widersprach, deutet Clausen als Bruch mit dem selbst proklamierten Credo der Filmemacherin, eine rein auf die Technik konzentrierte, objektive Chronistin von Performancekunst zu sein. In der Folge löst dann auch die eigene künstlerische Praxis Mangoltes deren Rolle als gefragte Dokumentaristin zunehmend ab.

Der Abschnitt *Performing Memory: Eine kritische Rezeptionsgeschichte* setzt sich mit der „Frage der Wiederholbarkeit, des Reenactments und der Reinszenierung, der Aneignung und Appropriation vergangener Performances“ (S. 215) sowie dem damit verbundenen Versuch, den bestehenden Kanon der Performancegeschichte immer wieder neu zu überschreiben, auseinander. Nach einer etwas irritierend geführten Auseinandersetzung zu kulturel-

len Erinnerungsstrategien hinsichtlich der Performancekunst, die einst nur als Fotografie oder in Filmen dokumentiert wurde, sich jedoch heute durch soziale Medien wie Instagram, Facebook, TikTok, vimeo, youtube und andere als fluider Bilderstrom ins kulturelle Gedächtnis einschreibt, problematisiert Clausen das inspirierende wie auch kritische Potential von performativen Reenactments und Appropriationen. Sie seien „künstlerische Methoden und Techniken, die zwischen einem eklektischen, historisierenden und nostalgisierenden und einem politisch subversiven, kultur- und gesellschaftskritischen Aneignungsprozess mit der Vergangenheit hin- und herpendeln.“ (S. 220) In ihnen wird fremde Bildlichkeit mit dem Ziel aufgegriffen, sich diese neu inszeniert zu eigen zu machen und einem veränderten sozial- und kulturpolitischen Kontext anzupassen. Der Kritik an der Aneignung von Performances aus fremden kulturellen Kontexten oder anderen Zeitebenen setzt Clausen die konstruktiven Ansätze der *Theories of Relationality* und *Intersectionality* entgegen. Diese fußen auf der Überzeugung, „dass Kultur immer ein dicht gewobenes Netzwerk verschiedenster Machtbeziehungen und Relationen produziert, generiert und präsentiert“ (S. 221), durch welches sich schließlich neue intellektuelle, politische und künstlerische Perspektiven eröffnen. Am Beispiel von Mangoltes Filmen *Four Pieces by Morris* (1993) und *Seven Easy Pieces by Marina Abramovic* (2007) diskutiert Clausen, wie mit dem Revival der *Performing Histories* und deren historisch-künstlerischer Einordnung umzugehen sei. Der in den 1990er -Jahren gedrehte Film *Four Pieces by Morris*, der vier der bekanntesten Performances von Morris aus den 1960er-Jahren für seine Retrospektive im Guggenheim Museum rekonstruieren sollte, steht für die unumgänglichen Verschiebungsmomente, die einem Rekonstruktionsverfahren von historischen Performances innewohnen. Der Film ist sowohl als eine Art Dokumentation der von Morris und anderen Zeitzeug*innen unter Zuhilfenahme von medialen Spuren erinnerten Handlungen zu betrachten als auch als ein eigenständiges Kunstwerk der Filmemacherin, welche hierfür die volle Autorinnenschaft übertragen bekam. Mangoltes Film bündelte die Perspektiven verschiedener Protagonist*innen und konstituierte ein neues, der Ästhetik der 1990er-Jahre angemessenes Zeitgefühl.

Mangoltes individuelle Handschrift musste in der Filmdokumentation *Seven Easy Pieces by Marina Abramovic* der exakt geplanten Bildpolitik der Performerin weichen. Am Beispiel der Wiederaufführung von historischen Performances von Künstler*innen wie Bruce Nauman, Vito Acconci, Gina Pane, VALIE EXPORT und Joseph Beuys sowie der eigenen Performance *Lips of Thomas* (vgl. S. 239) durch Abramovic diskutiert Clausen Fragen wie „Wessen Authentizität wird im Kontext der Reenactments von *Seven Easy Pieces* inszeniert? Inwiefern verkompliziert sich die Frage der Authentizität durch die Konvergenz von Autorschaft und Medialität in den verschiedenen Schichten der Dokumentarismen, die in *Seven Easy Pieces* in Erscheinung treten?“ (S. 238). Dabei deckt sie die Ambivalenz zwischen dem medial aufbereiteten „Spektakel“ der

Wiederaufführungen durch Abramovic als körperliche Aneignung der nur durch Dokumentarismen gekannten Performances und die durch eine gezielte Reproduktionspolitik erreichte Einschreibung sowohl in ihr persönliches Œuvre als auch ins kulturelle Gedächtnis auf. Mangolte wurde zum immanenten Teil der performativen Inszenierung. Als Filmemacherin, die fünfzig Stunden Dokumentaraufnahmen der Performancereihe auf eineinhalb Stunden zu kürzen hatte, trug sie dazu bei, die körperliche Leistung der Künstlerin zu fetischisieren und die „vermeintliche Begeisterung des Publikums“ (S. 253) in den Rezeptionsprozess der Performance einzuspeisen. Ihre sonst übliche Dekonstruktion der Ereignisse durch analytische Kameraarbeit wich hier einer passiveren und affirmativeren, von der Künstlerin stark kontrollierten Dokumentationsarbeit. Insofern offenbart Abramovics Reenactment-Reihe die ambivalente Problematik der Dokumentation, Reproduktion, Historisierung, Institutionalisierung und Vermarktung von Performancekunst.

Der Abschnitt *Die Inszenierung des Dokumentarischen* verfolgt Mangoltes Entwicklung von einer Chronistin der avantgardistischen New Yorker Performanceszene der 1970er-Jahre zu einer Künstlerin, die in der künstlerischen Präsentation ihres Archivs über Reproduktions- und Wahrnehmungspraxen hinsichtlich Tanz, Theater und Performance reflektiert. Als Zeitdokumente der 1970er-Jahre geben die historischen Dokumentationen Einblicke in die postmodernen, interdisziplinären Kontexte und deren Einfluss auf mediale und kulturelle Umbrüche.

Ausgehend von der Analyse der frühen Installation *How to Look...* 1978 im MoMA PS1 gelingt es Clausen, Mangoltes sich immer weiter differenzierende Transformations- und Reflexionsfähigkeiten hinsichtlich der Verflechtung ihres dokumentarischen Archivs mit neu zu kombinierenden Foto- und Filmcollagen sowie deren Übertragung in einen multimedial konzipierten Ausstellungsraum darzustellen. Sie beschreibt Mangoltes interaktive Strategie in Installationen wie *Looking and Touching I, II, III* (2007–2013), in denen sie mit der Dualität von Betrachtung der fotografischen Originalabzüge von Performances aus den 1970er-Jahren aus Distanzen von drei Metern und der aktiven Partizipation des Publikums spielt, das die gleichen, auf einem Tisch ausgelegten Fotografien selbst sortieren konnte. Durch die Einbeziehung von Tonaufnahmen und Filmsequenzen aus dem New York der 1970er-Jahre lässt Mangolte in ihren Installationen multimediale Zeit- und Raumkontexte entstehen, welche historische Ereignisse und Zeitatmosphären mit Perspektiven auf die Gegenwart verbinden.

Mit Verweis auf die seit 2013 stattgefundenen retrospektiven Personalausstellungen Mangoltes in Montreal, Wien und anderen Orten zeigt Clausen, wie nun auch deren filmisches und hybride mediale Räume eröffnendes Schaffen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. In diesen Präsentationen reflektiert Mangolte ihre Doppelrolle als Dokumentaristin und Künstlerin, welche durch ihre medialen Übersetzungen performativer Ereignisse an der Kon-

struktion des Erinnerungsspektrums von Performancekunst im kulturellen Gedächtnis beteiligt ist. Schließlich trägt ihr Werk dazu bei die Rezeptionsgeschichte der Performancekunst als ein Palimpsest unterschiedlicher medialer Dokumentarismen, das immer wieder Veränderungen unterzogen ist, zu begreifen.

Die 2006 mit Babette Mangolte geführten Interviews am Ende von Clausens Monografie offenbaren die unterschiedlichen Möglichkeiten der dokumentarischen Selbstverantwortung in der Kollaboration mit den Performer*innen und manifestieren Mangoltes Auffassung zu performativen Dokumentations- und Inszenierungsformen, Reenactments sowie Repräsentations- und Ausstellungsstrategien.

Barbara Clausen hat mit ihrer Publikation über Babette Mangolte eine große Lücke in der Aufarbeitung der Dokumentationsmechanismen innerhalb der Performancekunstgeschichte geschlossen. Die besondere Qualität des Textes besteht darin, dass die Autorin die individuelle, transdisziplinäre künstlerische Praxis der Protagonistin in die jeweiligen kulturwissenschaftlichen Diskurse um Performativität, Medialität und Dokumentation einbettet und damit das Verständnis für die komplexen Prozesse der Rezeptionsgeschichte der Performancekunst als kulturellen Kreislauf zwischen Ereignis, Medialisierung und kultureller Erinnerung erweitert. Darüber hinaus bietet der anhängige Apparat aus künstlerischer Biografie, ausgewählter Kinematografie, Ausstellungen und Texten von Mangolte eine hervorragende Basis, um tiefer in das Schaffen der Künstlerin einzudringen.