

## **EINLEITUNG //**

# **FEMINISTISCHE STRATEGIEN IN DER PERFORMANCE KUNST: DISOBEDIENT BODIES**

Die vorliegende Nummer 67, Januar 2020, widmet sich Fragen aktueller feministischer und queerer Strategien in der Performance\Kunst,<sup>1)</sup> die mit ihren vielschichtigen Praktiken des Verkörperns im öffentlichen Raum an die Anfänge feministischer Performances in den 1970er Jahren zurückdenken, zugleich aber auch erkennen lassen, dass sie keine bloße Neuauflage von Performancegeschichte(n) sind. Es soll in unserem Heft weder um eine genealogische oder gar fortschrittsorientierte Geschichte noch um einen evaluativen Vergleich gehen, sondern eher um den Versuch, durch so etwas wie punktuelle ‚Gegenstrom‘-Fragen zu einer näheren Betrachtung gegenwärtiger Performancepraktiken beizutragen. So irreführend es sein mag, feministische und/oder queere Performance\Kunst als kunsthistorischen Gattungsbegriff verwenden zu wollen, der eine Kontinuität über ein halbes Jahrhundert verspräche, so notwendig scheint uns gleichzeitig, das wiederkehrende Interesse an den Gründungs- und vor allem Begründungsfiguren der 1970er Jahre in die Reflexion einzubeziehen und für eine Befragung jener spezifisch körperlichen Verbindung von Politik und Ästhetik, die Performance genannt wird, zu nutzen (vgl. auch Gebhardt Fink: 2011: 79ff.). Diese wechselseitige Befragung kann ganz konkret im Gespräch zwischen den Generationen oder in fragenden (Wieder-)Aufführungspraktiken erfolgen, wie es von einigen Archivprojekten zu Performance Kunst als eigene Form einer performativen Historiografie versucht wird (vgl. Beitrag Knaup, Rezensionen von Büren und Lurk sowie Gespräch Dertnig/Clausen zur Edition) oder sie kann Anlass zu einer kritischen Beschäftigung mit historischen Ähnlichkeiten und Differenzen bieten (vgl. Beiträge Gusman, Kern, Krasny). Eine Frage, die wir uns in der Vorbereitung dieser Nummer stellten, ist, ob es bezogen auf die performative Arbeit mit und zu Körper(n) folgende Verschiebung zu beachten gilt: Hatten viele feministische Arbeiten der 1970er Jahre explizit repräsentationskritische Anliegen und zielten auf die konkrete Kritik an hegemonialen, normativen Körpervorstellungen, insbesondere an Weiblichkeitsdarstellungen, so scheinen uns aktuelle performative Praktiken eher durch das gemeinsame politische Anliegen gekennzeichnet, über stetig veränderbare Körpervorstellungen und unterschiedliche Verbindungen zwischen

1) Die Schreibweise Performance\Kunst verwenden wir in Anlehnung an Dorothea Rust, die damit die aktuelle Öffnung oder Erweiterung des Performance Diskurses im künstlerischen Feld zu markieren sucht.

Lebensweisen, wie etwa *humanimals*, in einem politischen Sinne nachzudenken und diese performativ zur Disposition zu stellen (vgl. Beiträge Nastold, Rust). Mit der angedeuteten Verschiebung vom Primat der Repräsentationskritik zur Affirmation von Differenz, Vielheit, Non-Humanism und Konzepten von Teilhabe, Agency und Möglichkeitsräumen im Performativitätsdiskurs, ist auch eine Verschiebung verbunden, die stärker vom einzelnen agierenden Körper, auf den reagiert wird, abrückt und kollektive Ausdrucksformen von Körpern oder zumindest eine akzentuelle Verschiebung von einem performen *für* zu einem performen *mit*, sowie performen in unterschiedlichen Rollen (vgl. *twofold performative act* Gebhardt Fink 2010: 23) bedeutet. Der postkoloniale Diskurs hat wesentlich dazu beigetragen, die humanistische Idealisierung des singulären Subjekts zu problematisieren und die abendländische Philosophietradition damit zu konfrontieren, sich ihrer kolonialen Anmaßungen bewusst zu werden und andere Selbst-Welt-Verhältnisse anerkennen oder mitdenken können zu wollen. In Fortsetzung dazu sind die aktuellen dekolonialen Debatten der *Indigenous Studies* ebenso wie der so genannten *4. Welle des Feminismus* und ihrer *révolution féministe* wichtig. Diese verbinden bewusst politische Aktionen mit feministischen Analyseansätzen; sie lassen sich laut der Soziologin Aurore Koechlin kennzeichnen durch einen Einschluss von Strategien früherer feministischer Anliegen in die gegenwärtige Debatte über Arbeitsbedingungen und soziale Gerechtigkeit, welche sich gegen intersektionale Diskriminierungen und ökonomische Ungleichheiten weltweit richtet (Koechlin 2019: 70). Auf diese Weise können Analysestrukturen und aktivistische Strategien zugleich verfolgt werden, um politische Aktionen zu realisieren, die sich um Themen gruppieren wie Arbeit, Bildung (*Nuit debout* in Frankreich, Proteste in Südafrika und Chile), Kampf gegen Abtreibungsgegner (in Polen, Spanien und Ländern Südamerikas) und gegen Gewalt gegen Frauen – wie die Bewegung *Ni una Menos* (Koechlin 2019: 68).

— Die Infragestellung des souveränen Wissenssubjekts scheint uns auch für den gegenwärtigen Performancediskurs zentral in Bezug auf die These, die Peggy Phelan als grundsätzlich festgelegt hatte: dass nämlich Performance Art eine per se politische Form sei, eine Form die repräsentiere ohne zu reproduzieren und so eine neue Ökonomie der Repräsentation erlaube (Phelan 2004: 3). Im Zentrum bleibt die Arbeit mit (dem) Körper(n) und eine Analyse dieser Repräsentationsformen, welche zu politischen Verschiebungen beitragen kann. Peggy Phelan formulierte bereits: „Close readings of the logic of representation can produce psychic

resistance and, possibly, political change“ (Phelan 2004: 2). Im Gegensatz zu Phelans ontologischer Annahme aber, dass alle Performance Kunst durch ihren ephemeren, d.h. nicht reproduzierbaren Charakter befreiend, emanzipativ und damit eine Form politischer Ästhetik sei (vgl. auch Peggy Phelans Statement: „performance’s being [...] becomes itself through disappearance“, ebd. 146), verorten wir ihren politischen Aspekt in den je situativ gebundenen und damit konkreten Fragen, die ihre Praktiken des Involvierens und In-Erscheinung-Bringens in einem kritischen Sinn bedeuten – was nicht heißt, dass sich die Performativität einer Performance auf Ort und Datum ihrer Aufführung beschränken ließe, wohl aber, dass es ein entsprechend relationales Gefüge, im Sinne fortdauernder kultureller Erzählungen, braucht, innerhalb dessen der (dokumentierte, vermittelte) Akt kritisch relevant bleibt.

— Schlüsselüberlegungen zum aktuellen Verständnis von Performance – aus der Geschichte der Performance Art herausführend – liefern für viele Aktivist\*innen und Künstler\*innen Judith Butlers *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (2016). Butler befasst sich darin ausgehend von der jüngsten Geschichte von Protestbewegungen – ihre bevorzugten Beispiele sind Tahir Platz, Occupy Wall Street, Gezi Park, Hongkong u.a. – und in kritischer Revision von Hannah Arendts Thesen zum politischen Erscheinen in der Öffentlichkeit mit der Frage, welche Relevanz der physischen Präsenz von Körpern in der Menge, ihrer Vulnerabilität und der medialen Vermittlung ihres bloßen Da-Seins für eine Ethik eines gewaltfreien Widerstands zugemessen werden muss. Dieses Buch von Butler war auch Anstoß unserer Überlegungen zu einer politischen Theorie aktueller Performances. Wir möchten es in Bezug zum nach wie vor wichtigen Anliegen einer *Politik der Performance* setzen. Butler betont, dass der performative Prozess nicht allein als sprachlicher Akt wirksam wird, sondern „als Machtform begriffen werden muss, welche als inszenierte Beziehung erlebt“ wird (Butler 2016: 14). Diese inszenierte Beziehung evoziert eine *queere* Form von Performativität immer genau dann,<sup>2)</sup> wenn eine Bewegung des Sprechens, Denkens und Handelns in nicht-anerkannter Form stattfindet. Per se beinhaltet *diese* Form des Sprechens, Denkens und Handelns als eine mit anderen verbundene und auf nicht-erkannte Formen der Explikation und Präsentation abzielende, ein Moment von Freiheitlichkeit. Dieses Anliegen einer performativen Parallelisierbarkeit von revolutionärem Denken, Handeln und Sprechen zieht sich wie ein roter Faden durch aktuelle feministische und für die Freiheit

2) „Queer“ hier verstanden im Sinne der Verweigerung normativer Zuschreibungen, vgl. Adorf/Brandes 2008 und im Kontext von Butler 2016.

von Unterdrückungsstrukturen agierende Performance\Kunst und Aktionen auf der Straße und im Netz. Es ist interessant, dass Phelan in der Ontologie der Performance – sie umschreibt diese wie oben bereits erwähnt als *representation without reproduction* – Präsenz diesbezüglich als Schlüsselmoment herausgestrichen hat. Allerdings meint Präsenz für uns weniger den *Live Act* oder *Liveness* als die Verschränkung von Sprechen, Denken und leiblichem Handeln. Zur Konstruiertheit dieser verschränkten Form von Präsenz haben wir bereits früher Überlegungen angestellt, auf die wir an dieser Stelle verweisen möchten, ohne sie weiter auszuführen (Adorf/Gebhardt Fink/Schade/Schmidt 2007). In dieser Situation, in einem Moment geteilter Anwesenheit in der Versammlung, an einem öffentlichen Ort – etwa der Straße –, manifestiert sich Performance auf unterschiedlichen Ebenen, derjenigen des Sprechaktes, des Denkens und der verkörperten Teilnahme. Judith Butler formuliert dies folgendermaßen: „Dabei kommt es im Falle der Versammlung zu einem Chiasmus der Prozesse von sprachlicher und leiblicher Performativität“ (Butler 2016: 17). Neben der Gleichzeitigkeit von Sprechen und leiblichem Handeln ist die Verknüpfung mit anderem und anderen für zahlreiche Beispiele feministischer Performances zentral, also der kollektive Aspekt, da Performance immer in einer Gruppe erfahren wird – außer in *personal performances* – einem Genre von Performance Art für die Kamera, das den Raum der Produktion und der Rezeption grundsätzlich voneinander getrennt hat (vgl. Miriam Cahns Videoarbeiten und dazu Gebhardt Fink 2003).

— Für dieses Heft war es uns deshalb wichtig, Performances vorzustellen, welche diese Form einer politischen Ästhetik aus einem feministischen Selbstverständnis aktuell verfolgen oder früher verfolgt haben. Dieses Verständnis korrespondiert mit Erkenntnissen aus neueren Studien des Netzwerks *Aktionskunst jenseits des Eisernen Vorhangs*, denen es ebenfalls darum zu tun ist, „komparative, also komplementäre Zugänge“ zu unterschiedlichen Performance-Szenen auszuarbeiten (NGBK 2018: 9) und die u.a. Emanzipationsbestrebungen als ein wesentliches Anliegen beschrieben haben. Zugleich verstehen wir die Erkenntnisse aus diesen zahlreichen Recherchen, die auf unzureichende hegemoniale Erzählungen aufmerksam machen, als aktuelle Umschreibung der zuvor normativen Vorstellung, Performance\Kunst habe ihre Anfänge und zentralen Impulse in den USA, in Japan und im Kontext von Fluxus in (West)Europa entwickelt. Paul Schimmel formulierte diese genealogische Vorstellung von Performance Kunst noch in *Out of Actions. Between Performance*

*and the Object* (1998), wenn er schreibt: „This social, political, and philosophical legacy stimulated a pervasive movement in the visual arts (primacy of the act Erg. D. A.) in the United States, Europe, and Japan“ (Schimmel 1998: 17). Obwohl Schimmel paradoxerweise zugleich betont, dass die Szenen durch Festivals und persönliche Beziehungen – im Rahmen intensiver Reisen und direkten Austauschs – untereinander eng verflochten waren. So notiert er an anderer Stelle: „we appreciate the international relationships, broad cultural exchanges and multigenerational interactions“ (ebd.: 11). Zahlreiche Studien, deren erste Erkenntnisse im Rahmen der Ausstellung *Left Performance Histories* an der NGBK (neue Gesellschaft für bildende Kunst) 2018 zu sehen waren (Ausstellungskatalog 2018), haben diesen Austausch durch Interview- und Archivarbeit bestätigt (darin etwa Mircev 2018: 19off.). Generell wurden Fragen der Emanzipation, ob von Ideologien oder normierenden Geschlechterrollen, oftmals in den kritischen Arbeiten der Performer\*innen Osteuropas in radikaleren Formen entwickelt als in der Szene diesseits des Eisernen Vorhangs – wenn man an Positionen wie diejenige von Ewa Partum, Tamas Kiraly, Ion Grigorescu oder Vlasta Delimar denkt. Dank dieser Untersuchungen liegt uns eine differenzierte Sicht auf die Performances der 60er bis 80er Jahre in Osteuropa vor, die diese als Reaktionen auf die „Herausforderungen der Zeit“ wie Emanzipationsbewegung, Ost-West-Teilung sowie „Formierung und Niederlage der Neuen Linken“ (NGBK 2018: 9) kennzeichnet.

— Wir versuchen die Arbeiten, welche sich mit feministischen Anliegen aktuell auseinandersetzen, weniger in Chronologie zu stellen als in Bezugnahme auf ähnliche Fragestellungen zu sehen – als politische Aktion, als Kritik an Identitätspolitik, über unterschiedliche Zeiten hinweg und in translokalem Austausch. Dies bedingt ein Geschichtsverständnis in Bezug auf Performance\Kunst, das weniger nach Einflüssen fragt oder Avantgarden perpetuiert, als dass es nach wechselseitigen Verknüpfungen sucht. Wir transferieren dabei eine Kritik am chronologischen Zeitdenken ins Feld der Auseinandersetzung mit der Geschichte und Aktualität von Performances, die die Sozialwissenschaftlerin Eve Tuck folgendermaßen fasst: „The concept of time as a linear thing that unfolds in a sequence, marching away from past points in the time towards the horizon of the future, has always been a concept of invasion, of violence, for Indigenous people“ (Tuck 2019: 34). Die Methode eines „relating backwards“ (ebd.), das eine Vorausschau auf Zukünftiges in den Blick nehmen kann, erscheint uns vielversprechend. Tucks Verständnis eines *relating backwards* zieht auch

die Kenntnis einer *recursive time* nach sich. Dadurch lässt sich ein zeiträumliches Modell formulieren, das im steten Hin- und Herwechseln zwischen Vergangenheit und Zukunft oszillieren kann und so einem simplen Fortschrittsdenken entkommt. Tuck spricht von „multiplied futures that we make possible, because of what we are doing now“ (ebd.: 35). Umgekehrt lassen sich auch Vergangenheiten und Gegenwarten mit diesem Ansatz *queeren*, um nochmals mit Butler zu sprechen; die Situation der feministischen Performance\Kunst wäre also diese prekäre Versammlung geteilter Freiheitsbestrebungen. Dabei ist der Ort (place) wie die Straße, die Ausstellungsöffentlichkeit etc. erneut zentral. Denn, wie Tuck und McKenzie formulieren, wird in vielen aktuellen feministischen Performances thematisiert, „how places and our orientations toward them are informed by, and determinants of history, empire, culture“ (Tuck/McKenzie 2015: 1).

— Die Beiträge des Hefts nehmen Diskurse auf, welche im Bereich Performance, Aktion, Tanz anzusiedeln sind und versuchen ein erweitertes Verständnis von verknüpften Körpern bis hin zu Tier-/Fabelwesen zu adressieren. Ein Beispiel für letztgenanntes ist die Arbeit der Performancekünstlerin Dorothea Rust. In ihrem Beitrag mit dem Titel *Warum ich ein Etwas mit gespitzten Ohren werden will, Kofferwörter und was queer in der Landschaft steht* legt sie ihr Verständnis von *social somatics* anhand ihrer Arbeit *L'animoteur* dar. *L'animoteur* ist ein Kofferwort, das sie in Anlehnung an Hélène Cixous gebraucht. Es enthält sowohl den Begriff *Tier*, französisch *animal*, als auch den Begriff *moteur*, französisch für *Motor*. In einer unerwarteten Verknüpfung entstehen neue Bedeutungsebenen wie zum Beispiel das bewegte Mensch-Tier-Wesen, das sich jenseits herkömmlicher Geschlechterrepräsentationen situieren kann. Das *Esel Sein* ist insofern ontologisch zu fassen als es einen Zustand beschreibt, der bei Gefahr zum Nachdenken führt und nicht zu einem ziellosen Galopp. Ausgelöst wurde die Serie des *L'animoteur* von Dorothea Rust im Nachdenken über unseren aktuellen verschwenderischen Umgang mit Natur, im Gegensatz zum genügsamen Verhalten des Esels. Rust verkörpert damit eine Verschiebung und Multispecies Form von Körper, welche sich mit Ginots Worten so umschreiben lässt: „Somatics therefore does not pretend to restore a so-called natural or original body but rather contributes to the reorganization of the multiplicity and heterogeneity of that which we call the body“ (Ginot 2010: 25).

— Friederike Nastolds Beitrag behandelt ähnliche Fragen: Mit ihrem Close Reading eines Erzählstrangs (Kanal I) der Mehrkanal

Videoarbeit *Between the Waves* (2012) der indischen Künstlerin Tejal Shah sucht sie nach Potenzialitäten nicht phallischer, nicht logo- und eurozentrischer (Bild-)Betrachtungen, die ein queeres, ökosensibles Begehren und damit andere Selbst-Welt-Verhältnisse artikulieren. Nastold stellt Ähnlichkeit und Differenz in Bezug auf die kunsthistorischen Referenzen bei Frida Kahlo und Rebecca Horn heraus, um zu zeigen, inwiefern sich Shahs *humanimals* in die feministische Kunstgeschichte (die sehr wesentlich durch Performances geprägt ist) einschreiben. Neben den kunsthistorischen Rückbezügen geht es vor allem aber auch um Bezüge zu politischen Befreiungsbewegungen und um zukunftsweisende, lustbesetzte Formen des Verkörperns, englisch *embodiment*.

Innerhalb politisch aktivistischer performativer Arbeiten der Gegenwart verschiebt sich das Erleben von tradierten Körperbildern hin zu unvertrauten Wahrnehmungen. Butler konstatiert: „wer wir in körperlicher Hinsicht sind ist schon eine Art von Sein ‚für‘ den anderen, ein Erscheinen in einer Weise, die wir weder sehen noch hören können; das heißt, wir werden für andere erreichbar, deren Perspektive wir weder vollständig antizipieren noch kontrollieren können“ (Butler 2016: 104). Und weiter „somit handelt mein Körper nicht allein, wenn er politisch handelt“ (ebd.: 105). Das künstlerische Interesse am Handeln des Körpers im Kollektiv deutet auf ein verändertes Verständnis vom Körper in der Performance seit ihren Anfängen hin. In vielen Performances der 1970er Jahre wurde der eigene Körper als bloßes Material betrachtet, dessen Auftritt, Bewegung und Ausdruck im Sinne des Konzepts kontrollierbar sein sollte – auch da, wo es um Selbstverletzung und Schmerz ging oder um ekstatische Momente absichtlich herbeigeführten Kontrollverlusts. Auch in den feministischen Performances, in denen der (weibliche) Körper als Schauplatz kultureller Einschreibungen, als Zeichen- und Bedeutungsträger problematisiert wurde, war er primär Repräsentant, Medium eines sich zeigenden konzeptuellen Willens. Es fand im Grunde eine Entkörperlichung des Körpers statt, die da, wo es nicht um kulturelle Einschreibungen ging, als Entsemantisierung theoretisiert wurde (vgl. Osswald 2003). Von dieser scheinbaren Verfügbarkeit des Körpers als Material unterscheidet sich der körperliche Einsatz der Demonstrierenden und aktivistischen Performances fundamental, weil es hier, wie Butler (2016) darlegt, gerade um den radikalen Akt des sich Aussetzens und Momente ungeschützter Vulnerabilität und Kollektivität geht, die sich der individuellen Konzipierbarkeit und Kontrollierbarkeit widersetzen und gerade darin ihre Aussage, ihr in Erscheinung Treten gewinnen, wie Butler in Anlehnung an

Arendt hervorhebt. Viele künstlerische Performances setzen – in Kontinuität des avantgardistischen Anspruchs, Kunst und Leben zu verbinden, aber vor allem auch aus einem politischen Selbstverständnis heraus – an der Verwischung oder Verschiebung der Grenze zwischen der künstlerischen Praxis der Aufführung und alltäglichen Praktiken an, die gleichwohl öffentlich stattfinden, ungesehen bleiben und eben gerade nicht in Erscheinung treten. Dazu gehören vor allem jene reproduktiven, sorgenden, Leben in seinen Grundbedürfnissen erhaltenden Tätigkeiten, die für kapitalistische Interessen ebenso wie für bürgerliche Selbstkonzepte irrelevant scheinen – was auch für Arendts Begriff vom öffentlichen Handeln gilt und kritisierbar bleibt. Elke Krasny befasst sich in ihrem Beitrag *The Unfinished Feminist Revolution. Radicalizing Reproduction in Feminist Performance* mit der ungebrochenen Dringlichkeit, die Dimensionen von *Care, Labor, Life* und *Reproduction* anzuerkennen und in ihren sozialen Konstruktionen zu reflektieren, was es weiterhin notwendig macht, Diskriminierungsfragen intersektional zu stellen. Denn die Frage lautet noch immer und immer wieder aufs Neue: Wer bringt den Müll raus, während wir Kunst machen, Vorträge halten, Texte schreiben, unterrichten usw.? Mit drei Performance Beispielen aus den 1970er und 2010er Jahren von Mierle Laderman Ukeles, Suzanne Lacy und Patricia Kaersenhout führt sie in die kritischen Fragen ein, die zu stellen bleiben und streitet mit ihnen für eine emanzipative Änderung der Verhältnisse.

— Der Performancetheoretiker Scheer lehnt sein Konzept politisch performativen Handelns in der Kunst an den Begriff *somatics* an, wenn er aktuelle Ansätze zu fassen sucht und diese beschreibt als „acting on and across subjects and the world“ (Scheer 2014: 95). Es handelt sich dabei also um Performances, welche Abweichungen in der sozialen Realität, „in the social“ (ebd.: 96) erzeugen können. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass in der Zeitspanne 2010–20 Performance\Kunst ihren inzwischen als ‚klassisch‘ verstandenen Rahmen verlässt: es lässt sich nicht (mehr) von einem Medium oder einer Disziplin sprechen wie in den Jahren zuvor. Künstlerische Strategien haben sich grundlegend verändert und Performances in einem aktivistischen Sinne setzen sich explizit mit öffentlichen Kontexten und *Social Media* Themen auseinander. Dies belegt der Beitrag von Tancredi Gusman, welcher Fragen nach Repräsentation und Persona Performances der 70er Jahre im Spiegel der *Social Media* Themen der Gegenwartskunst betrachtet. Weniger geht es dabei um kunstbetriebsimmanente



Fragen des Re-Enactments, die besonders in den 1990er Jahren breit verhandelt wurden (Archiv Performativ ZHdK, Philip Auslander u.a.) als vielmehr um Formen einer (Re-)Aktualisierung von kritischen künstlerischen Praxen generell. Dies wird vor allem in Bettina Knaups Beitrag zu *re.act.feminism*, ein ephemeres Archiv von Arbeiten der feministischen Performance\Kunst, das besonders in den 1990er und 2000er Jahren an verschiedenen Orten ausgestellt worden ist, deutlich, indem sie dieses nicht rückblickend analysiert und kategorisiert, sondern in die Zukunft blickend transformiert denkt: und zwar als *discomfort zone* in Anlehnung an Nora Sternfeld. Konstant dabei ist, dass Handeln als ein bedingtes Handeln in Bezug auf den Körper zu verstehen ist. Einer ähnlichen Forschungsmethode folgt die Performance Künstlerin Carola Dertnig mit ihrer Recherche zu *Let's Twist again* (Wien 2006), ein Projekt in Kollaboration mit Stefanie Seibold, das sie im Gespräch mit Barbara Clausen reflektiert (vgl. auch den Beitrag von Stefanie Janssen).

— Der Beitrag von Agnes Kern, der die Arbeit der Tänzerin Anita Berber als queere Performancepraxis *avant la lettre* vorstellt, beschreitet den umgekehrten Weg: Kern geht es nicht primär um die Frage, welche Perspektive auf aktuelle Performances durch den Blick auf historische, in und durch Archive *wiederzubelebende* Performances zu gewinnen ist, sondern um die Frage, welche Entdeckungen und notwendigen Neubewertungen der Geschichte zu machen sind, wenn sie kritisch mit den Augen der Gegenwart angeschaut wird. Denn was damals vor allem als Skandal wahrgenommen wurde, lässt sich heute als bereits in den 1920er Jahren gesuchte Auseinandersetzung mit Geschlechtlichkeit jenseits normativer Repräsentationen betrachten und wird damit gegenüber der Bewertung als reines Spektakel als politischer Akt und queeres Ausdrucksvermögen reflektierbar.

— Diese politisch aktivistischen Praktiken grenzen sich auch klar von Positionen ab, welche etwa Costinas und Janevski (2017) und andere unter dem Begriff *the new performance turn* fassen und als Transfer von Aspekten der Performance Kunst der 1960er Jahre in Alltagschoreografien der Körper der Besucher\*innen und Performer\*innen in Museums- und Ausstellungskontexten beschreiben (vgl. Spies 2019). Wie Claire Bishop (2016) herausstreicht, haftet diesen Arbeiten oftmals ein reduktiver Verwertbarkeitseffekt an, indem ursprünglich kritische historische Positionen kunstmarktkonform aufbereitet und sinnentleert kommerzialisiert werden.

— Im Blickwechsel zwischen Konzepten und Rezeptionen der

*amazing decade(s)* von Performance Kunst (Roth 1983), also den Anfangsjahren, und aktuellen Arbeiten nimmt diese Ausgabe Fragestellungen in den Blick, welche in einem *back and forth*, in Rückwärtsschlaufen in eine Aktualität und Gegenwärtigkeit hineinzielen, die ganz wörtlich Muster von Verkörperungen umschreiben, umkehren, und lustvoll auf den Kopf stellen.

// Literatur

- Adorf, Sigrid / Brandes, Kerstin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): ‚Indem es sich weigert, eine feste Form anzunehmen‘ – Kunst, Sichtbarkeit, Queer Theory. Themenheft: FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 2008, H. 45, S. 5–11
- Adorf, Sigrid / Gebhardt Fink, Sabine / Schade, Sigrid / Schmidt, Steffen (Hg.) (2007): *Is it now? Gegenwart in den Künsten*, Zürich, Hochschule für Gestaltung und Kunst
- Auslander, Philip (2018): *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*. Ann Arbor, University of Michigan Press
- Ausst.-Kat. *Left Performance Histories. Recollecting Artistic Practices in Eastern Europe*. Berlin 2018. Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Hg.), Berlin, 2018
- Ausst.-Kat. *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*. Los Angeles 1998. Museum of Contemporary Art (ed.), Stuttgart, Hatje Cantz 1998
- Bishop, Claire (2016): *Out of Body. Black Box, White Cube, Public Space*. Skulptur Projekte Münster. [http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out\\_of\\_Body\\_EN.pdf](http://www.skulptur-projekte.de/skulptur-projekte-download/SP17-Out/Out_of_Body_EN.pdf) (20.03.2020)
- Butler, Judith (2016): *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, (engl. Originaltitel: *Notes Toward a Performance Theory of Assembly*, Harvard 2015), dt. Frank Born, Berlin, Suhrkamp
- Costinas, Cosmin / Janewski, Ana (Hg.) (2017): Introduction. In: *Is the Living Body the Last Thing Left Alive. The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin, Sternberg Press, S. 7–11
- Dertnig, Carola et al. (Hg.) (2006): *Let's twist Again. Performance in Wien von 1960 bis heute*. Innsbruck, deA-Verlag
- Gebhardt Fink, Sabine (2003): *Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns Personal Art*. Dissertation, Wien, Passagen Verlag
- Gebhardt Fink, Sabine (2010): *Talking Back and Queer Reading – An essay on Performance Theory and its Possible Impacts on Dissemination of Art*. In: *OnCurating*, Heft # 06, 1, 2, 3. Thinking about exhibitions, S. 23–27
- Gebhardt Fink, Sabine (2011): *The Amazing Decade*. In: Gebhardt Fink, Sabine / Mathis, Muda / von Büren, Margarit (Hg.), *Performance Chronik Basel. Floating Gaps (1968–1986)*, Berlin, Diaphanes, S. 79–94
- Ginot, Isabelle (2010): *From Shusterman's somaaesthetics to a radical epistemology of somatics*. In: *Dance Research Journal*, Jg. 42, H. 1, S. 12–29
- Koechlin, Aurore (2019): *La révolution féministe*. Paris, Éditions Amsterdam
- Osswald, Anja (2003): *„Sexy Lies in Videotapes“*. Praktiken künstlerischer Selbstinszenierung im Video um 1970. Bruce Nauman – Vita Acconci – Joan Jones. Berlin, Gebr. Mann Verlag
- Phelan, Peggy (2004): *Unmarked. The politics of performance*, London/New York [1993], Routledge
- Roth, Moira (Hg.) (1983): *The Amazing Decade. Woman and Performance Art in America, 1970–1980*. Los Angeles, CA, Astro Artz
- Schimmel, Paul (1998): *Introduction and Acknowledgements*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*, Stuttgart, Hatje Cantz, S. 11–15
- Schimmel, Paul (1998): *Leap into the Void: Performance and the Object*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object 1949–1979*, Stuttgart, Hatje Cantz, S. 16–120
- Spies, Sara (2019): *Choreographies of the Curatorial: Performative trajectories for choreography and dance in the museum*. Unpublizierte PhD Thesis, University of Reading
- Tuck, Eve (2019): *Dear Visitor*. In: Boudry, Pauline / Lorenz, Renate / Laubard, Charlotte (Hg.), *Moving Backwards*, Magazin Swiss Pavillion 2019, Biennale Venedig, S. 34–35
- Tuck, Eve / McKenzie, Marcia (2015): *Introduction to Place in Research*. In: Dies. (Hg.), *Place in Research. Theory, Methodology and Methods*, London/New York, Routledge, S. 1–22
- Scheer, Edward (2014): *How to Do Things with Performance Art*. In: *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, Jg. 19, H. 6, S. 90–98

// Angaben zu den Autorinnen

Sigrid Adorf ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Kunst- und Kulturanalysen im Bereich Cultural Critique an der Zürcher Hochschule der Künste, ehem. Institute for Cultural Studies in the Arts (bis 2019). Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind Repräsentationskritik, Geschichte und Theorie der optischen Medien, Subjektivitäts- und Objektivitätskonstruktionen in Wahrnehmungs- und Wirklichkeitstheorien, Konzepte von Zeitgenossenschaft, Zeugenschaft und dem Politischen sowie Geschichtsphilosophien im 19. bis 21. Jahrhundert und die Perspektive von Kunst als Kulturanalyse. Sie ist Mitherausgeberin von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung* seit 2006. Publikationen (Auswahl): *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld, Transcript 2008 (Diss. Universität Bremen); *Zeichen/Momente. Vergegenwärtigungen in Kunst und Kulturanalyse*, hrsg. zus. mit Kathrin Heinz, Bielefeld, Transcript 2019 (Festschrift für Sigrid Schade); *Inside the Virtuality: Reality*. Dt./engl./fr., in: Gabriela Löffel – *Inside*, Centre d'art contemporain, Yverdon-les-Bains 2020, S. 36–52.

Sabine Gebhardt Fink ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Professorin für Gegenwartskunst und leitet seit 2011 den Master Kunst an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Sie studierte Kunstwissenschaft, Philosophie, Neue deutsche Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft an den Universitäten Basel und München (PhD-These *Transformation der Aktion*, Passagenverlag Wien 2003), war Post-doc am Institute for Cultural Studies in the Arts ZHdK, 2004–2008 bei Sigrid Schade. Ihre Forschungsfelder sind *The Situated Body*, *Perform Space*, *Poesie Konkret*, *Exhibition Displays*, *Hermann Obrist – im Netzwerk der Künste und Medien um 1900*, *Camp#1–4 – Artistic Education*, *Performance Chronik Basel*, *Revolving Histories of Performance Art*. Sie forscht, kuratiert und publiziert zu Performance Kunst, Kunst und Politik, kritischen Bildpraktiken sowie künstlerischer Vermittlung, besonders in Teamprozessen und mit explorativen Methoden. Publikationen (Auswahl): *Performance Chronik Basel Band 1 und Band 2*, zusammen mit Mathis, Muda / von Büren, Margarit, Zürich/Berlin 2011 und 2016, *Live Productions und installative Dramatisierung*, in: *kritische Szenografie*, Hemken, Kai-Uwe (Hg.) Bielefeld 2015; *Queer/feminist strategies in performance art*, in: *Performance Roll On*, Mathis, Muda / Saemann, Andrea / Regn, Chris (Hg.), Basel 2018.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Kooß / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // [www.fkw-journal.de](http://www.fkw-journal.de)

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

