

3.3.3 Dorothea Rust, *Re-enactment*, Vergleich zwischen Audioaufzeichnung und zwei Bilderreihen

Artefaktvergleich der Handlungsperformance von Dorothea Rust vom 2. September 2011 im Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt *archiv performativ: ein Modell*, Ausstellungsraum Klingental, Basel

A) Kurzcharakterisierung der Handlungsperformance *Re-enactment*

Ausgangslage von Dorothea Rusts Performance ist das von ihr formulierte Statement über ihr Forschungsinteresse für den Aufenthalt im Modellarchiv. Darin wirft sie die Frage auf, inwieweit Relikte einer Performance «zusammen mit einem Kurzbeschrieb, Textfragmenten, Zeichnungen [...] vitalisierend zu einer Erinnerung und zu Neuem anstossen [können].»⁶³ Sie führt im Anschluss auch ihren Relikt-Begriff aus, unter den sie «[jegliche] Objekte / Materialien, meistens Alltagsobjekte, ‹tel-quel› oder verändert» fasst, die sie für ihre Performances verwendet. Die Objekte begreift Rust als «Körpererweiterungen» und ihren Körper als «Materialerweiterung», wobei die Objekte zugleich eigenständigen Charakter aufweisen und Träger einer Erinnerung sein können. Konkret griff die Künstlerin für *Re-enactment* auf einen Bericht über eine ihrer Performances im Archiv des Kaskadenkondensators zurück, der von einem Augenzeugen im Jahr 2008 verfasst wurde.⁶⁴ Davon ausgehend und unter Einbezug ihrer eigenen Erinnerungen sowie einiger der damals verwendeten Utensilien entwickelte Rust mit *Re-enactment* eine Performance, die auf komplexe Weise Räume, Zeiten und Handlungen, Präsenz, Wiederholungen und Vorstellungen miteinander verschränkte.

Der beschreibend-interpretierende Text wurde von der Künstlerin zum einen als Skript, als dramaturgische Handlungsgrundlage, eingesetzt. Zum anderen aber nutzte sie ihn zum Gebrauchsmaterial um, als das er neben anderen Gegenständen und Utensilien (u. a. grüne Gummistiefel, eine Kartoffelgabel, Musik ab Laptop und ein Sack Äpfel) in verschiedene Handlungen eingebunden bzw. ‹durchperformt› wurde. Dabei bezog Rust die räumlichen Gegebenheiten des Veranstaltungsortes, die verschiedenen Innen- und Aussenräume, in die Performance ein, versetzte das Publikum physisch in Bewegung und forderte es immer wieder zur aktiven Teilnahme auf. Zentrale Elemente der rund 40-minütigen Performance waren das Vorlesen des Textes durch die Performerin, ihre freien sprachlichen Äusserungen

⁶³ Dorothea Rust, E-Mail vom 19.3.2011 an Pascale Grau.

⁶⁴ Die genannte Performance von Dorothea Rust fand am 5.3.2008 im Kaskadenkondensator, Basel, statt. Vgl. *Kaskadenkondensator. Saisonrückblick 2007/08*, S. 10–11.

und die verschiedenen Handlungen und Bewegungen, mit denen sie das sprachlich Evozierte beständig konterkarierte.

B) Auswahl der Artefakte

Für die nähere Untersuchung wurden aus den zur Verfügung stehenden Artefakt-Typen einerseits eine Audioaufzeichnung⁶⁵, andererseits zwei fotografische Bilderreihen⁶⁶ ausgewählt. Deren medieninhärente Charakteristika und die damit einhergehenden unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesse legen einen Fokus nahe, der auf ihre jeweiligen Qualitäten und ihren – für das Verständnis der Performance zentralen – allgemeinen Aussagegehalt eingeht. Aufgrund dieser Fokussierung werde ich auf Bildanalysen einzelner Fotografien verzichten und stattdessen die beiden Bilderreihen als jeweils eigenständige Konvolute betrachten.

Die von mir vorgenommene Audioaufzeichnung verdankt den vorbereitenden Gesprächen, die ich mit Dorothea Rust führte, wesentliche Impulse. In meiner Funktion als ›Audiographin‹ der Performance war mein Miterleben zwar stark auf das Registrieren der Geräuschebene ausgerichtet, doch ich konnte mich aufgrund von Rusts Vorabinformationen über Konzeption, Dramaturgie und die geplanten Handlungsabläufe als Dokumentierende inmitten des Publikums bewegen und bei bestimmten Aktivitäten (Wechsel der Lokalität, Bewegungen der Performerin im Raum) nahe am Geschehen bleiben.

Die beiden Bilderreihen wurden von zwei unterschiedlichen Fotograf/innen aufgenommen: Während die erste Fotografin ein Mitglied des Projektteams war, die diese Aufgabe wie vereinbart wahrnahm, war der zweite Fotograf ein Zuschauer, ein Bekannter der Künstlerin, der dem Projektteam eine ihm passend erscheinende Auswahl seiner Fotos zur Verfügung stellte.

C) Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Artefakte hinsichtlich ihrer Überlieferungsintensitäten

Die Audioaufzeichnung übermittelt über die gut hörbare Stimme der Performerin den Inhalt des vorgelesenen Textes und damit einen wesentlichen konzeptuellen Aspekt, nämlich den Rückbezug auf eine eigene, ältere Performance. Das tatsächliche Geschehen lässt sich jedoch beim Hören nur in Ansätzen nachvollziehen. Besonders die von Rust in der Performance erzeugte Diskrepanz zwischen dem, was sprachlich artikuliert wird, und den darauf folgenden performativen Handlungen wird in der Audioaufzeichnung nur punktuell

⁶⁵ Audioaufzeichnung vom 2.9.2011 (Aufnahme Irene Müller) mit mobilem Aufnahmegerät mit integriertem Stereomikrofon, Dauer: 38:33 Min.

⁶⁶ Bilderreihe 1 (92 Fotos, Fotografin Pascale Grau), Bilderreihe 2 (38 Fotos, Fotograf Urs Schmid).

übermittelt, weshalb gerade die spezifische Konzeption als Re-Performance – mit ihren Verschiebungen, Kontradiktionen und bewusst hergestellten Irritationen – über weite Strecken unklar bleibt. Die Aufzeichnung liefert jedoch Anhaltspunkte zum Ablauf, zu bestimmten Handlungen sowie zur Interaktion bzw. Kommunikation mit dem Publikum. Hinsichtlich der formalen Anlage der Performance wird u. a. durch den Wechsel im stimmlichen Ausdruck zwischen Ablesen oder ‹Verlesen› und freier Rede deutlich, dass Rust als Handlungsgrundlage ein Skript verwendete und dass sie neben ihrer Stimme verschiedene Utensilien und vor Ort vorhandene Materialien einsetzte. Soweit der Umgang mit den Gegenständen bzw. die von der Performerin ausgeführten Bewegungen und Tätigkeiten identifizierbare Geräusche erzeugen, erlaubt die Audioaufzeichnung über weite Strecken Rückschlüsse über den Einsatz und die Art dieser Mittel. Und bezieht man neben Rusts Stimme auch ihren Körper in die Überlegung mit ein, so erzeugen gerade die hörbaren Auswirkungen der performativen Handlungen (tiefes Luftholen, erschöpftes schweres Atmen, etc.) eindringliche und prägnante Vorstellungen von ihren Bewegungen und ihrer körperlichen Verfasstheit. Gerade diese Geräusche bewirken eine Art ‹Audio-Body-Transmission›, es sind Geräusche, die die Hörenden – auch ohne konkretes, visuell bestätigtes Wissen über den Grund dieser Körperreaktionen – an eigene Erfahrungen ankoppeln und in Bilder (zurück-)verwandeln können.

Die durchgehende Aufzeichnung überliefert den zeitlichen Verlauf der Performance vollumfänglich. ‹Geräuschlose› Momente erscheinen darin jedoch als Informationslücken, die das subjektive Zeitempfinden beim Zuhören beeinflussen und infolgedessen ein Nachvollziehen des Ablaufs beeinträchtigen. Der Raumton erlaubt hingegen einige Rückschlüsse auf die Raumbeschaffenheit; neben den Geräuschen (Schritte, die Aufschluss über die Bodenbeschaffenheit geben, etc.) und sprachlichen Artikulationen macht er auch die Ortswechsel und damit die mehrteilige dramaturgische Struktur der Performance nachvollziehbar. Da die Aufnahme stereofon vorgenommen wurde, ist es zudem möglich, die Bewegungen der Performerin und des Publikums im Raum zu verfolgen, wodurch eine räumliche Orientierung oder Einordnung unterstützt wird.

Über die ambientale Situation gibt die Audioaufzeichnung besonders dann Aufschluss, wenn ihre Elemente (die Menge des Publikums, dessen Verhalten, der Wechsel zwischen verschiedenen Örtlichkeiten) einen akustisch wahrnehmbaren ‹Niederschlag› erzeugen. Hörbare Publikumsreaktionen (Geräusche, lautliche Äusserungen wie Lachen oder leises Reden) evozieren Vorstellungen eines möglichen Geschehens, zugleich geben sie deutliche Aufschlüsse über die affektive Beteiligung des Publikums. Diese Beteiligung lässt sich auch aus der ‹Reaktionszeit› der Zuschauer/innen heraushören: daran, mit welchem zeitlichen

Abstand, mit welcher Bewegungsintensität sie den Aufforderungen der Performerin Folge leisten.

Bei der Betrachtung der beiden fotografischen Bilderreihen gehe ich zunächst von der umfangreicheren Gruppe mit 92 Aufnahmen aus. Auf der inhaltlichen Ebene überliefert diese Informationen über die einzelnen Handlungen, die verwendeten Utensilien und deren Einsatz. Zudem geben die Fotografien Aufschluss über die Bewegungen der Performerin, ihre Ortswechsel und die Interaktionen mit dem Publikum. Die Menge der Fotos und gerade die in ihrer Abfolge sichtbar werdenden Wechsel der Positionen und der Fokussierung (Bildausschnitte, Blickwinkel) signalisieren eine bestimmte zeitliche Dauer; die Bilder lassen jedoch keine genaueren Rückschlüsse auf die zeitliche Struktur der Performance zu, da sie keine Information über die Intervalle zwischen einzelnen Aufnahmen bzw. die zeitliche Ausdehnung einzelner Handlungen enthalten. Vielmehr bieten sie eine konstruierte Bilderzählung, die – so darf man annehmen – die wichtigsten Momente des dramaturgischen Ablaufs skizziert. Die Bilderreihe vermittelt bestimmte Facetten der konzeptuellen Anlage, wie den Einbezug bzw. das In-Bewegung-Versetzen des Publikums durch Rust und die jeweiligen genauen Aktionsorte. Auch die Art und Weise, wie Rust mit den verschiedenen Utensilien und örtlichen Gegebenheiten (inter-)agiert, wird durch die Fotos evident. Und darüber hinaus geben die Bilder Aufschluss darüber, dass dieser Umgang bestimmte Geräusche erzeugt, d. h. sie evozieren akustische Vorstellungen. Der Aspekt der Re-Performance und der Bezug zu dem konzeptuell bestimmenden Performance-Bericht von 2008 bleiben hingegen «blinde Flecke», da keines der Fotos die Textseiten so zeigt, dass sie mit- oder abgelesen werden können.

Die Bilderreihe überliefert die Dimensionen und Beschaffenheit der räumlichen Situation und sie erlaubt auch Rückschlüsse auf Örtlichkeit und Kontext, auf die Jahreszeit, die Lichtsituation und weitere ambientale Facetten. Darüber hinaus liefern die Fotos Indizien für die körperliche (und mentale) Verfasstheit der Performerin, anhand ihrer Mimik, Gestik oder Körperhaltung lassen sich z. B. Anstrengung und Konzentration ablesen.

Da für diese Performance zwei Bilderreihen von unterschiedlichen Fotograf/innen vorliegen, soll noch ein summarischer Blick auf die spezifischen Qualitäten der jeweiligen Aufnahmen gelenkt werden. Während sich die umfangreichere Bilderreihe 1 dadurch auszeichnet, dass sie versucht, möglichst viele Momente und v. a. auch das Publikum festzuhalten, signalisiert die zweite Bilderreihe aufgrund der Bildkomposition und der formal-ästhetischen Qualität vielmehr ein eigenständiges Interesse an jeder einzelnen Aufnahme. So ermöglicht die erste Gruppe eine Annäherung an den inhaltlich determinierten Handlungsablauf; sie zeichnet das Geschehen der Performance – wenn auch fragmentarisch und aus subjektiver Perspektive –

ausführlich nach. Die Fotos der zweiten Gruppe hingegen zeigen eine visuelle Interpretation der Performance und lösen dazu bestimmte subjektiv gewählte Momente aus dem Ablauf heraus. In diesen Fotos wird eine fotografische Haltung spürbar, die sich bereits beim Miterleben des Handlungs- und Bewegungskontinuums auf ›bildstarke‹ Momente konzentriert bzw. – wie bei der anschliessenden Auswahl sichtbar wurde – gerade solche ›starken‹ Bilder als überlieferungswürdig erachtete.

D) Analyse und Tradierungen

Schon in der Kurzcharakterisierung wurde deutlich gemacht, dass in *Re-enactment* zum einen der lautlichen Sprache – mit der nüchternen Diktion beim Vorlesen, den frei gesprochenen Äusserungen, dem Gesang – und zum anderen dem Inhalt des Gesagten ein zentraler Stellenwert zukommt. Rust spricht beim Ablesen des nicht von ihr selbst verfassten Performance-Berichts von sich in der ›dritten Person‹; sie führt mit seinen Worten jeweils aus, was damals in der Performance ›als nächstes‹ passiert ist – und kündigt damit an, was ›jetzt‹ als nächstes passieren könnte. Dadurch oszilliert die Position der Performerin immer zwischen zwei Standorten. Zum einen ist sie die Handelnde, Performende, was sie mit direkt ans Publikum gerichteten Wendungen (wie «Folgen Sie mir bitte! Bitte folgen Sie mir, wo immer ich hingehe» oder «Ich habe das nicht geübt») immer wieder sprachlich artikuliert. Zum anderen nimmt sie in Momenten des Vorlesens eine beobachtende und beschreibende Position ein: und zwar durch die distanzierte Art ihres Vortrages (als Lesende) und durch ihre eigene innertextliche Präsenz als ›Textgegenstand‹. Diese Präsenz ist gegenüber der Präsenz der Vortragenden allerdings zeitlich versetzt, da sie in der Vergangenheit liegt. Durch ihren Duktus der Nacherzählung bzw. ihr ›Sprechen-über‹ rückt Rust in eine Rezeptionssituation, in die Nähe des ›aktuellen‹ Publikums, dessen Eindrücke sie (ihm) mitzuteilen scheint, auch wenn sie eigentlich vergangene Beobachtungen überliefert. Die geschilderten Momente und Abläufe rufen bei den Besucher/innen Vorstellungen wach, die mit der stattfindenden, aktuellen ›Realität‹ jedoch nicht kongruent sind – eine Irritation stellt sich ein, und die Koinzidenz der beiden Performances bricht auf. Dass der Artefakt-Typ der ›reinen‹ Audioaufzeichnung die visuellen Aspekte und die konkreten Bewegungs- und Handlungsdimensionen einer Performance nicht wiedergeben kann, ist evident und muss nicht weiter ausgeführt werden. In der vorliegenden Aufzeichnung jedoch vermittelt die markante auditive Ebene die konzeptuelle Anlage der Performance in wesentlichen Zügen, und sie stimuliert die individuelle Imagination der Hörenden: Die Aufzeichnung evoziert Bilder, die – obschon über weite Strecken mit dem tatsächlichen Geschehen inkongruent – an eigene Imaginationen und Erfahrungen

angeschlossen werden können; und dadurch ermöglicht sie jedem Hörer / jeder Hörerin eine subjektive Neu-Konstruktion der Performance.

Die Rezeption eines akustischen Ereignisses schliesst immer räumliche und zeitliche Dimensionen sowie eine Anbindung an die leibliche Präsenz der Hörenden in sich ein; diese Aspekte machen m. E. gerade die hier besprochene Audioaufzeichnung zu einem interessanten Dokument hinsichtlich der Weiterschreibung der Performance *Re-enactment*. So folgert Vito Pinto bezugnehmend auf Überlegungen zur Raumwahrnehmung, wie sie u. a. Gernot Böhme⁶⁷ formuliert, dass Klangphänomene einen Zwischenraum generieren, der «als ein Teilaspekt der Sonosphäre [...] die räumliche Trennung zwischen Sprecher und Zuhörer tendenziell überwindet». Und er führt über diesen «Zwischenraum» weiter aus: «Der Zwischenraum wird bestimmt durch die klingende Erscheinung auf der einen Seite und die leibliche Disposition des Rezipienten auf der anderen Seite. Solche sphärischen medialen Ereignisse können beim Hörer bestimmte Emotionen erzeugen, Assoziationen und Erinnerungen evozieren. [...] Mediale Sphären sind Teil der Atmosphäre, die ein Ereignis oder eine spezifische räumliche Konstellation bedingen kann, und zugleich Teil des Rezipienten, der mit seiner jeweiligen Stimmung bzw. Befindlichkeit seinen Teil zum sphärischen Ereignis beiträgt [...]»⁶⁸

Gerade aufgrund der inhaltlich-konzeptuellen Anlage von Dorothea Rusts *Re-enactment* und der fehlenden «visuellen Ablenkung» bietet die Audioaufzeichnung ein Klangereignis, dessen Rezeption wesentliche Facetten der Performance tradiert und – wie oben ausgeführt – als eigenständiges mediales Ereignis weiterschreibt. Irritation, Inkongruenz, Kommunikation und Partizipation sind als konstituierende Elemente von *Re-enactment* zugleich jene Elemente und Themen, die sich hörbar in der Audioaufzeichnung niederschlagen und diese zu einem eigenständigen Hör-Erlebnis machen.

Der Artefakt-Typ der Audioaufzeichnung operiert, insbesondere auf der Rezeptionsebene, mit individuellen Prägungen, mit einer subjektiven Verfasstheit sowie der daraus resultierenden, eigenständigen und (re-)konstruierenden, Interpretation. Selbstverständlich ist jede Dokumentation, auch Audioaufzeichnungen, durch die Haltung, die Position und die Informiertheit der Aufnehmenden geprägt. Doch hat diese Form der Autorschaft im hier vorliegenden Fall m. E. weniger gravierende Implikationen auf das Artefakt und seine Rezeption, als dies bei anderen technischen Aufzeichnungen wie Fotografien oder Videoaufnahmen der Fall ist. Die Fotograf/innen sind als Autor/innen ihrer Fotos dagegen in

⁶⁷ Vgl. Böhme, Gernot, «Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung», in: Krämer, Sibylle (Hrsg.), *Performativität und Medialität*, Wilhelm Fink Verlag, München 2004, S. 129–140, bes. 133–135.

⁶⁸ Pinto, Vito, «Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel», in: Kolesch, Doris / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hrsg.), *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*, transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 88.

diese eingeschrieben, sie entwerfen mithilfe der Aufnahmen ›ihre‹ Sicht aufs Geschehen. In den Bildern vermittelt sich jeweils eine bestimmte Blickrichtung, in ihnen rückt der raumzeitliche Ausschnitt, der jeweils fokussiert wird, und die Bildkomposition, die sich darin herstellt, in den Blick. Die beiden hier untersuchten fotografischen Bilderreihen stellen in diesem Sinne jeweils individuelle, unterschiedlich ausgerichtete visuelle Interpretationen eines Geschehens dar, deren zukünftige Lektüren sie grundlegend mitsteuern und aus denen sie auch nicht mehr ›herausgedacht‹ werden können.

Irene Müller, Mai 2012