

Stepping into the picture

Notburga Karl

Bildnachweise

Abb. 1: Joan Jonas' Vorbereitungsmappe zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things*
© Joan Jonas, Notburga Karl; Foto: Notburga Karl

Abb. 2: Dynamische Bildtafeln
© Notburga Karl; Foto: Notburga Karl

Abb. 3, 4: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Haus der Kulturen, Berlin, 2008)
© Joan Jonas, Notburga Karl; Still: Notburga Karl

Abb. 5: Joan Jonas' Vorbereitungsmappe
© Joan Jonas, Notburga Karl; Foto: Notburga Karl

Anhang 9.2

© Joan Jonas, Notburga Karl; Videostandbilder der Dokumentation: Notburga Karl

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar.

URN: urn:nbn:de:bvb:473-irb-496622

DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-49662>

Inaugural-Dissertation in der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg unter dem Titel:

Notburga Karl, *Stepping into the Picture: Bild und Performance in Joan Jonas' The Shape, the Scent, the Feel of Things (2005-12)*

Erstgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Brassat (Kunstgeschichte)

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Andrea Sabisch (Kunstpädagogik)

Datum der Abschlussprüfung: 09.07.2019

Danksagung

Vielen Menschen möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen, die im Hintergrund auf ihre Weise zum Entstehen dieser Arbeit beitrugen, beginnend mit meiner Familie im weitesten Sinne und meinen FreundInnen, die mir immer wieder ihre Zeit, Zuversicht gaben, und ihren Humor. Ein besonders herzlicher Dank gilt dabei Christian Krug, den ich immer an meiner Seite wusste. Von meinen nachsichtigen KollegInnen seien besonders Doris Eggenhofer, Frithjof Grell und Jörg Wolstein erwähnt.

Ein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Wolfgang Brassat, der mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand, sowie meiner Zweitbetreuerin Andrea Sabisch, die mich zu einem wissenschaftlichen Denken ohne Geländer anspornte, Karl Josef Pazzini, Heribert Sturm, Janis Kounellis, Johan Grimonprez, Thommy Lanigan Schmidt, Alexandre Singh, die mir nebenbei die Augen öffneten; Evelyn May, Bernadett Settele, Nadia Bader, Stefanie Johns, Catharina Jochum, Katja Hoffmann, Lucas Sonnemann, Nina Rippel, Anna Stern, Susanne Schittler, Katja Böhme, Barbara Vollmer, Lea Gebhardt, Anja Ciupka, Manuel Zahn, Iris Nentwig-Gesemann, Karl Schawelka, Ana Raabe, Susanne Liebmann-Wurmer, Birgit Engel, Marie-Luise Lange, Matthias Warstat, Michael Hakimi, Johannes Bilstein, Kristin Westphal, Iris Hermann, Sibylle Rahm, Juliane Engel und die vielen anderen für die bereichernden Diskussionen in den verschiedenen Kolloquien und Anlässen in Loccum, Hamburg, Bamberg, Berlin, Nürnberg und Unsleben; Britta Rekemeyer für ihren besonderen Support; Petra Kathke, Ruth Kunz, Tobias Loemke, Simona Lotti, Klara Hobza, Stefanie Trojan, Thomas Trinkl, Charlotte Desaga, Jochen Flinzer und Birgit Szepanski als unermüdliche und nachdenkliche GesprächspartnerInnen sowieso, und besonders auf den Spuren von Jonas in Venedig, New York, Stuttgart, Berlin, London und Mailand; Judy Tuwaletsiwa, die uns auf dem Field Trip zu den Hopi beherbergte, sowie Rita McBride, die mich überhaupt zu Joan Jonas führte; Martin Schulz, Pablo Schneider, Thomas Hensel und Claudia Wedepohl mit ihren konkreten Hinweisen zu Aby Warburg; Valerie Smith, Pia Lindmann, Ragani Haas und David Dempewolf für ihre geteilten Erfahrungen im Kontext der Performance, Matthias Mäuser, Barbara Kahle und die Londoner Galeristin von Joan Jonas, Amanda Wilkinson, für die Ermöglichung der Sonderausstellung im Naturkundemuseum Bamberg; und nicht zuletzt meinen Studierenden, die sich auf meine experimentellen Settings und Fragen im Kontext meiner Dissertation immer wieder offen und ehrlich einließen.

Für ihre Großzügigkeit und Inspiration möchte ich Joan Jonas selbst danken.

Meinem Vater

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Joan Jonas und ihre Performancekunst.....	17
2.1 Jonas' Lebens- und Kunstperformances	17
2.2 Joan Jonas' Performance-Kunst: Ein Werküberblick.....	39
2.2.1 Phänomenologie und Wahrnehmung (1968-72).....	41
2.2.2 Subjekt und Medium (1972-6)	55
2.2.3 Bild und Text (1976-2001).....	61
2.2.4 Bildimmersionen (ab ca. 2001 bis heute)	63
2.2.5 Querliegendes, Erweiterungen und Supplemente.....	66
2.3 Öffentliche und kunsthistorische Rezeption: Probleme und Chancen	74
2.4 Statt einer Performancegeschichte	85
3. <i>The Shape, the Scent, the Feel of Things</i>	103
3.1 Performative Text-Palimpseste	105
3.2 ‚Bewegtes Beiwerk‘ und kulturelle Aneignungen	114
4. Bildtheorien und Jonas' ‚Visual Vocabulary‘	121
4.1 Bildhafte Performances, performierende Bilder.....	122
4.2 Analytische Bildtheorien	129
4.3 Historische Bildtheorien	151
4.4 Jonas' ‚Visual Vocabulary‘.....	167
5. Bildkonzepte und Bildformen in <i>The Shape, the Scent, the Feel of Things</i>	177
5.1 „The Opening Scene“.....	177
5.2 „Healing Ritual“ (Szene 3)	193
5.2.1 Figur/Grund und Image/Tableau	194

5.2.2 Raumsubjekte, Raumrelationen, Raumhandeln	208
5.3 „Melancholia“ (Szene 5)	215
5.4 „The Library“ (Szene 13)	229
6. Affizierte Subjekte und Aspektwechsel.....	261
6.1 Subjektpositionen.....	268
6.2 Bildübergänge und Subjektübergänge.....	277
6.3 Affektdramaturgie und Aspektwechsel.....	283
6.3.1 Affektdramaturgie in Szene 9-11	284
6.3.2 Aspektwechsel	291
7. Schlussbetrachtungen: ‚Poiesis der Bilderfahrung‘	303
8. Literaturverzeichnis	325
8.1 Ausstellungskataloge	325
8.1.1 Joan Jonas	325
8.1.2 Andere Künstler.....	326
8.2 Interviews	327
8.3 Studien	329
9. Anhänge	359
9.1 <i>The Shape, the Scent, the Feel of Things</i> : Kommentiertes Performance-Script.....	359
9.2 Die Choreographie der Szenenübergänge	395

1. Einleitung

There is an emotion in the image that cannot
be translated. The image contains it.
(Joan Jonas)¹

Diese Studie möchte einen neuen Zugang zum Performance-Werk von Joan Jonas eröffnen, indem sie ihr Schlüsselwerk *The Shape the Scent, the Feel of Things* (2005-12) exemplarisch in den Mittelpunkt stellt. Jonas hat sich zwar bereits in den späten 1960er Jahren als Pionierin von Video- und Performancekunst einen Namen gemacht, sie schaffte es allerdings erst im Nachgang ihrer documenta-Beteiligung 2002 ins Bewusstsein einer (zunächst vor allem europäischen) Kunstöffentlichkeit. Die für die Dia:Beacon in New York konzipierte Performance *The Shape the Scent, the Feel of Things* bringt ihr 2005 die erneute Anerkennung auch einer amerikanischen Kunstszene. Mit den Ausstellungsräumen der Dia:Beacon verband sich der Kanon einschlägiger (männlicher) Künstler der Nachkriegsgeneration, darunter Andy Warhol, Bruce Nauman, Richard Serra, Robert Ryman, Dan Flavin, Robert Smithson. Jonas konzipiert nun für das geräumige Untergeschoß der Dia:Beacon eine multimediale Performance mit flexibler Leinwand, die vor allem dessen Tiefenräumlichkeit in einen Ort des Unterbewusstseins verwandelt. Seit sie dann 2015 den Pavillon der Vereinigten Staaten bei der Biennale in Venedig bespielte, ist sie auch in ihrem Heimatland zu einem Star der Kunstszene geworden. Mittlerweile ist sie umfassend musealisiert.

Im Mittelpunkt dieser Studie stehen nicht die frühen Spiegel- oder Videoarbeiten, sondern ihre spezifische, bildbasierte, Auffassung von Performance. Diese hat Jonas über die Jahre in mehreren Schritten aufgebaut, bis sie ab Mitte der '90er Jahre zu ihrer charakteristischen Ausdruckssprache gefunden hat: ein komplex verdichtetes, umfassendes Bild- und Textmaterial, deren Narrativ sich zwischen tagesaktueller Politik (von Kriegsgeschehen über Umweltschutz bis hin zur Wohnungsknappheit) und einer mythologisch-anthropologischen Verankerung einer *conditio humana* bewegt. Jonas kombiniert vorproduzierte Elemente (insbesondere Videomaterial) mit Liveaktionen, wobei sie zuletzt verstärkt auch frühere Arbeiten in ihre Performances einarbeitet. Stets zeichnet sie auch live. Das opulente

¹ Joan Jonas: Closing Statement, in: *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982* (Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley, University of California und Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven), hrsg. Douglas Crimp. Berkeley, 1983, 137-139, hier: 285.

Multilayering von Liveaktionen mit Projektionsbildern und kollaborativen Klangimprovisationen ist zu ihrem Markenzeichen geworden.

Jonas' Performances sind insofern in einem doppelten Sinne fordernd. Sie fordern die ZuschauerInnen heraus (überfordern sie zum Teil) – vor allem aber fordern sie von ihnen Reaktionen ein. Obwohl sie strukturell genauestens geplant sind (es handelt sich in der Regel um ‚scripted performances‘, d.h. über Text, Bild, Sound oder Bewegung choreografierte Einheiten), bleiben sie ohne spezifische Reaktion unerfüllt. Der Grund dafür scheint mir in ihrer geplanten *Über*komplexität zu liegen – sie sind schlicht nicht als ein ‚Werk Ganzes‘ wahrnehm- oder erfahrbar. Sie (er)schließen sich erst in einem Dialog mit dem Publikum – aber gerade nicht, weil sie ‚ambivalent‘ angelegt wären. Sie werden vielmehr durch eine appetitive Auswahl aus dem Überschuss der kognitiven, emotiven, ästhetischen Angebote (immer wieder aufs Neue) vervollständigt. Umberto Eco hat Anfang der '60er Jahre den Begriff des „offenen Kunstwerks“ geprägt, um solche Kommunikationsstrukturen zwischen den Kunstwerken der Zeit und seinen RezipientInnen in den Blick zu bekommen.² Sein Konzept trägt als Ausgangspunkt für eine Analyse von Jonas' Performances zumindest soweit, dass es auch hier darum gehen muss, die „kommunikativen Strukturen“ ihrer Werke zu klären, die sich, so Michael Lüthy, in der jeweils spezifischen Art zeigen, wie sie „das semantische, syntaktische, physische und emotive Material [...] strukturieren, sowie in der Art und Weise, wie der Betrachter in die Strukturierung einbezogen werde“.³ Bei Jonas ist dieses Material stark piktoral geprägt; ihre Strategien reichen oft an Konzeptualisierungsformen des Sehens heran. Die vorliegende Studie schärft daher den Blick auf die bildgebenden Strukturen der Performances insbesondere aus einer bildtheoretischen Perspektive.

Das Werk von Jonas ist bereits aus beiden Blickwinkeln – Bild- und Performancetheorie – betrachtet worden, wobei allerdings mit Bild- und Medientheorien nahezu ausschließlich auf ihre frühen Videoarbeiten sowie aus feministischer und repräsentationskritischer Perspektive auf die Bildanteile in ihren Performances und Installationen geschaut wurde.

² Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main ⁸1998, urspr. 1962. Wie Michael Lüthy argumentiert, existiert diese ‚Offenheit‘ bei Eco allerdings implizit immer, um geschlossen zu werden. Lüthy diskutiert dagegen Bruce Nauman als Beispiel für eine Performance- und Installationskunst, die nicht vollständig geschlossen werden soll oder kann. Michael Lüthy: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman, in: Erika Fischer-Lichte, Robert Sollich, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München 2006, 57-74.

³ Lüthy 2006, 59.

Umgekehrt gibt es Studien, die das performative Potential von Bildproduktionen, in Grundzügen auch bei Jonas, untersucht haben. Im Gegensatz zu solchen Ansätzen vertritt diese Studie eine andere Perspektive: Jonas' Performances selbst sind bildtheoretisch einholbar; genauer gesagt fordert ihre performative Kunst einen solchen bildtheoretischen Zugang geradezu ein. Sie selbst sieht sich im Übrigen nicht als Performance-Künstlerin, sondern bezeichnenderweise als „visual artist“;⁴ sie selbst und andere haben ihre Performancepraxis mit einem *Eintritt ins Bild*, einem ‚stepping into the picture‘ verglichen.⁵

In dem 2005 zuerst aufgeführten *The Shape, the Scent, the Feel of Things*⁶ kulminieren Jonas' bisherige Strategien, multimediale Bildcollagen zu kreieren. Sie hat ihre charakteristische Bildsprache gefunden.⁷ Zu dieser zählt nun eine große Medienvielfalt und die Suche nach immer neuen Formen medialer Transformation. Sie verortet Bilderfahrungen vor heterogenen Bildgründen und eröffnet ihrem Publikum imaginäre Möglichkeitsräume. Sie spielt mit der Technik des Bild-,Layering‘, die sie nun ebenso virtuos beherrscht wie ihren provokativen Kameraeinsatz: wenn sie z.B. die Kamera wie beiläufig bei ihren Spaziergängen und Recherchen mitführt, ordnet sie das Sichtbare dem Spürbaren nach und ihre Person wird zu einem Körper in Bewegung in Relation zur gefühlten Situation. Sie animiert Bilder und aktiviert nicht nur eine ihnen eingeschriebene Performanz, sondern gibt ihnen, wie wir sehen werden, den Raum, handlungstragende ‚Mitperformer‘ zu sein. Zudem bahnt sie sich in intensiver Auseinandersetzung mit dem Gedankengebäude des Bildwissenschaftlers Aby Warburg, der Hauptfigur ihrer Performance, einen Weg, eigene Formen des Nachlebens⁸ von Bildern für ihre Arbeiten zu entwickeln. Seit *The Shape, the Scent, the Feel of Things* nutzt sie auch vermehrt eigenes Videomaterial aus den 1970ern⁹ und überlagert es mit aktuellen

⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

⁵ Dies gilt bereits für ihre frühen Spiegel-Performances, vgl. Ann Reynolds: Joan Jonas. How the Box Contains Us, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 20-29 sowie Joan Jonas: Space Movement Time, in: *Joan Jonas*, hrsg. Anna Daneri. Ausstellungskatalog Fondazione Antonio Ratti, Trient: Galleria civica di arte contemporanea. Mailand, New York 2007, 48-69, hier: 48.

⁶ Zur Datierung und zu Vorläufern der Performance vgl. den Beginn des dritten Kapitels.

⁷ Dieses attestiert ihr z.B. nachdrücklich Lynne Cooke: Joan Jonas. The Seismograph and the Medium, in: *Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg* (Ausst.-Kat. Dia Art Foundation, New York), hrsg. Dia Art Foundation. New York 2006, 61-67.

⁸ Vgl. bereits den Titel von Joan Jonas' *Reanimation* (2010-12).

⁹ Zwar hat Jonas auch vorher Videomaterial mehrfach verwendet und in ihre Performances integriert. Bis zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* handelte es sich jedoch immer um relativ neues Material. Mit der

Sinnschichten – dies bleibt bis heute eine ihrer zentralen Strategien. *The Shape, the Scent, the Feel of Things* kann auch deshalb paradigmatisch für Jonas' Performance-Werk und ihre Arbeitsweise eintreten, als dass sie die Darstellungs- und Symbolisierungsebenen ständig ineinander übergehen lässt: Über mediale Transformationen schreibt sie ihren Performances eine Selbstreflexivität ein.

Aby Warburg ist in vielfacher Hinsicht die Hauptfigur ihrer Performance – und (neben Jonas) auch dieser Studie. Seine Krankengeschichte gibt der Performance ein narratives Gerüst. Jonas lässt ihn als Figur sprechen und spricht, in einer Form des Bauchrednertums, seine Worte; sie setzt sich textlich wie visuell mit seiner Bildtheorie auseinander, eignet sich seinen Mnemosyne-Atlas als Modell an und inszeniert diesen, zusammen mit ihrem eigenen, auf der Bühne (ein Beispiel für performative Aneignung, vgl. Kapitel 3). Warburg ist aber auch ein Protagonist in den kritischen Ansätzen, mit denen diese Studie argumentiert: Er lebt nach in den Recherchen Georges Didi-Hubermans zum ‚Nachleben der Bilder‘, die sich auf Warburg berufen, und wandert von dort zu Andrea Sabisch. Er ist Vorreiter für Horst Bredekamps Theorie der Bildakte und eine der Grundlagen für Sigrid Weigels *Grammatologie der Bilder*. Warburgs ‚Spur‘ zieht sich (ohne jegliche „grenzpolizeiliche Befangenheit“)¹⁰ durch ihre Studien ebenso wie durch diese. Joan Jonas gibt dieser geisterhaften Präsenz, die Warburg im akademischen Denken über Bilder hat, in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* einen performativen Körper.

Bildlichkeit

Jede Betrachtung einer ‚Bildlichkeit‘, aber besonders eine Studie einer multimedialen, überaus komplexen Performance, sieht sich gezwungen, zu Beginn ihren Bildbegriff zu präzisieren. Aufgrund der Unschärfe des Begriffs sieht Dieter Mersch ihn als einen ‚leeren Signifikanten‘, der entweder „nichts Spezifisches – oder, was das gleiche bedeutet, zu vieles auf einmal“ bezeichnet. Laut Mersch

haben wir es nur mehr mit Bildern im Plural zu tun, mit einem Ensemble visueller Medien oder medialer Formate, die im weitesten Sinne das ‚Auge‘ und die innere Anschauung

Inkorporation eines Films über den Reifen aus den 1970er Jahren (in der Szene „Electric Wires“) wird diese zeitliche Distanz nun größer und die Geschichtlichkeit des Bildmaterials zum sinnstiftenden Faktor.

¹⁰ Aby Warburg: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, 396; vgl. dazu auch Martin Schulz' Rede über „disziplinierte Bilder“ in seinem Standardwerk *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München 2009.

betreffen. [...] Klar ist nicht einmal, ob sie über gemeinsame Merkmale verfügen, ob z.B. allen gleichermaßen eine ‚Materialität‘ anhaftet – oder, wie bei ‚mentalinen Bildern‘, ob es sich überhaupt um etwas Sichtbares oder aus der Sichtbarkeit Abgeleitetes handelt bzw. in welchem Verhältnis die ‚Einbildung‘ (*imaginatio*) zur Vorstellung und Bildlichkeit steht. Die Sprache unterhält zu diesen, bloß heuristisch aufgezählten Termini komplexe Beziehungen, sodass wir eher mit einer losen Sammlung von Assoziationen, mit einem Gewebe aus Ambiguitäten und Überschneidungen mit ‚unscharfen‘ Rändern konfrontiert sind als mit präzisen Grenzverläufen und eindeutigen ‚De-finitionen‘.¹¹

The Shape, the Scent, the, Feel of Things ist mit Bildlichkeit saturiert, und dies meint eine Fülle von heterogenen Bildformen: Video-Filme, Live-Feedbacks und Zeichnungen ebenso wie Abbildungen und innere Bilder. Insofern geht es nicht darum, ‚die eine‘ Definition von Bildlichkeit zu identifizieren, die Jonas besonders auszeichnet. Das Bildliche in seiner (ambigen) Form macht ihre Performances aus; es gilt, durch verschiedene Zugänge diese Bilderflut in den Griff zu bekommen und in ihren Anwendungen und Transformationen zu diskutieren. Dies geschieht einerseits mittels ausgewählter Bildtheorien im vierten und fünften Kapitel. Eine andere, experimentelle Form der Annäherung an Jonas’ Bildlichkeit stellen von mir zusammengestellten Bildtafeln dar. Von Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas inspiriert, den Jonas in der Performance aufgreift und ihm ihren eigenen Bilderatlas zur Seite stellt, waren diese Bildtafeln ein Versuch, Jonas’ ‚visuelles Vokabular‘ aus dem Bildlichen selbst konkreter zu erschließen.

Was den theoretischen Zugang betrifft, so bieten sich vor allem phänomenologisch und psychoanalytisch geprägte Bildtheorien für die Untersuchung an – nicht nur wegen der Art der dichten Bildlichkeit, sondern auch wegen Jonas’ Umgangsformen mit dem Bildhaften, die selbst der Phänomenologie und Psychoanalyse nahestehen. Vertreter, die ich dazu heranziehe, sind insbesondere Gottfried Boehm und Hans Belting sowie Horst Bredekamp und Sigrid Weigel. Jonas hat den Zusammenhang zwischen Wahrnehmung und Wahrnehmungsvoraussetzung immer wieder genau studiert und versteht es sehr gut, mit subtilen Eingriffen auf materieller Ebene Bilderfahrungen medial-formal zu manipulieren. Jonas’ Performances führen oft vor, wie wir wahrnehmen, und enthüllen zugleich das Illusionäre sowie das autopoietische Potential dieser Wahrnehmungen. Hier sind Schriften von Didi-Huberman sehr aufschlussreich, der über den Begriff des ‚Symptoms‘ Aby Warburgs

¹¹ Dieter Mersch: Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hrsg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin 2012, 21-49, hier: 21.

Studien rezeptionsästhetisch fortschrieb.¹² Jonas arbeitet mit Wahrnehmungsverschiebungen und provoziert dadurch, so lautet eine These, ‚Aspektwechsel‘, die ihrerseits Erkenntniseffekte bewirken.¹³

‚Aspekte‘ im Verständnis von Wittgenstein strukturieren Wahrnehmungsvollzüge und sind zugleich Eigenschaften der wahrgenommenen ästhetischen Objekte. ‚Aspektwechsel‘ sind – knapp gefasst – ‚Scharniere‘ von Wahrnehmungsumsprüngen. Jonas – so meine These weiter – provoziert diese Aspektwechsel in ihrer Bilddramaturgie und befördert dadurch Subjektwerdungen. Erschließen lassen sie sich durch einen rezeptionsästhetischen Blick auf die konkreten Konzeptionalisierungsformen des Sehens – Jonas’ Repertoire unterschiedlicher Formen des Schauens, zu der sie ihr Publikum animiert. Sie sind bei Jonas mit spezifischen Techniken des Bildumgangs verknüpft und lassen sich in der Performance etwa dort aufspüren, wo sich das Bildsetting ändert. Jonas’ Performances sind stark durch solche Aspektwechsel geprägt und stellen, so die These, ihre zentrale künstlerische Strategie dar. Aspektwechsel bei Jonas, die in der Arbeit analysiert werden, umfassen etwa die provozierten Wahrnehmungen werkästhetischer Aspekte, etwa eines Umschlagens zwischen Figur und Grund, Text und Bild, Linie und Farbe, Bewegungsrichtungen, der Opazität der Bildoberfläche und einer Bildtiefe, von Spiegelung und nicht-Spiegelung sowie andererseits äußeren und inneren Bildern und deren Semantiken, etwa im Kontext von Symptombildungen (und damit, in einem allgemeineren Sinne, externen und internen Relationierungen des Werks).¹⁴ Auch diese Studie weist im Übrigen im Entstehungsprozess solche Aspektwechsel auf, so in meinen Bildtafeln zu Jonas’ ‚Visual Vocabulary‘: hier schlägt das akademische Schauen auf Bildperformances um und meine eigene Bilderfahrung selbst tritt vom Hintergrund in den Vordergrund.

¹² Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*. München, Wien, 2000 und *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt am Main 2010, dritter Teil; vgl. Andrea Sabisch: *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München 2018.

¹³ Diese These ist einem Ansatz von Michael Lüthy verpflichtet, der im Rückgriff auf Wittgenstein Aspektwechsel als spezifische Form des Schauens ausdifferenziert, das Sehen und Denken als analogen Wahrnehmungsvollzug setzt; vgl. *Das Medium der ästhetischen Erfahrung: Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei*, in: Gertrud Koch, Kristen Maar, Fiona McGovern (Hrsg.): *Imaginäre Medialität/Immaterielle Medien*. München 2012, 125-142.

¹⁴ Lüthy 2012, 130.

Jonas entwirft eine Metaperspektive (bildhafter) Repräsentation an sich, indem sie Strategien der Medialisierung und Materialisierung ständig ineinander übergehen lässt.¹⁵ Sie arbeitet gerade nicht einem Verständnis von Performance zu, welches sich Fragen der Repräsentation zugunsten einer reinen, auratischen Präsenz entledigt. Ein zentrales Merkmal von Jonas' Performances durch die mittlerweile fünf Jahrzehnte ihres künstlerischen Schaffens ist, dass sie mit Repräsentationen *spielt*; sie stellt diese selbstreflexiv aus, ironisiert sie, kombiniert und desavouiert sie.¹⁶ Bereits Douglas Crimp erkannte diese Doppelung von Präsenz und Repräsentation und thematisierte die damit verbundene „split subjectivity“, deren Implikationen er an Jonas' Video-Performance *Funnel* (1974) ausführt. Im Vergleich zu ihren Anfängen in den 1960ern hat das permanente Jonglieren von Präsenz und Repräsentation in der zweiten Hälfte ihrer Schaffensperiode noch zugenommen, weil sie nun immer mehr mit Repräsentationstechnologie arbeitet, ohne diese (wie zu Beginn) noch als solche extra zu thematisieren. Durch den immer dominanteren Einsatz eines zentralen Video-Backdrops sowie der Live-Performance davor und darin gewinnt das Spiel mit Präsenz und Repräsentation an Dringlichkeit. Ihren Bildern wohnt in einer Gleichzeitigkeit von Präsenz und Repräsentation ein Riss inne, der die BetrachterInnen in ihrer Wahrnehmung trifft und diese in Frage stellt.¹⁷

Betrachte ich also die Performance unter dem Aspekt von Bildlichkeit im erweiterten Sinne, dann möchte ich nicht das Figürliche über den körperlichen Vollzug einer Performance zurück ins Bild holen, und damit behaupten, es gehe nun um eine restaurative figurative Malerei mit anderen Mitteln. Vielmehr interessiert mich eine präzise Ausdifferenzierung von Jonas' bildhafter Performance-Strategie und deren Rezeptionsästhetischer Implikationen. Wenn es bei ihr Bildelemente gibt, die lange nachwirken, dann sind es nicht die mimetischen Oberflächen – selbst wenn Jonas' Einsatz von Intermedia den bildhaften Anschein einer bekannten Welt wiedergibt. Es sind die veränderten Aspekte eines ambivalent aufgebrochenen, heterogen verstandenen Bildraums, in dem die Bedingungsgefüge eines ‚Bildes‘ neu zur Disposition stehen. Wenn ich methodisch mit Bildtheorien arbeite, möchte ich damit auch keinesfalls suggerieren, Jonas sei eine Malerin und keine Bildhauerin oder Performance-Künstlerin. Es geht nicht darum, Gattungsbegriffe durch Strategien der

¹⁵ Den Blick auf die Unterscheidung zwischen Medialisierung und Materialisierung und deren Implikationen schärft im Folgenden besonders Dieter Mersch.

¹⁶ Bis heute stellen Joan Jonas' Performances immer auch die Aspekte des *Zeigens*, des *Sich-Zeigens* und der *Verkörperung* in der Darstellung an prominenter Stelle aus.

¹⁷ Vgl. die Diskussion dieses Risses im Kapitel 7.

Erweiterung fortzuschreiben. Vielmehr schaffen Bildtheorien einen andersartigen Zugang und eine entsprechende Ausdifferenzierung wichtiger Aspekte von Jonas' Performancewerk. Das Griechische *therorein* bedeutet, etwas „anschauen“ und ist etymologisch ebenso mit dem Wort „Theater“ verknüpft wie (visuelles) „Spektakel“ mit (gedanklicher) „Spekulation“:¹⁸ Theorien schärfen den *Blick* für neue Zusammenhänge, wie etwa bei Jonas den Übergang von Szenenbildern zu performativen Bildverkettungen.

In den letzten Jahren finden sich bereits zahlreiche Versuche, vormalig getrennte Gattungen, Medien oder Modi – darunter Performance und Bild – zusammenzudenken.¹⁹ Davon zeugt nicht zuletzt Christian Janeckes Sammelband *Performance und Bild. Performance als Bild*.²⁰ Es gilt ebenso, im Zuge einer weit gefassten Interpiktorialität, Intermedialität bzw. Intervisualität, für den Bereich einer medienwissenschaftlich orientierten Visual Culture,²¹ aber auch für das Studium von spezifischen performativen Ausdrucksformen wie den Tanz.²² In vorliegender Auseinandersetzung mit *The Shape, the Scent, the Feel of Things* tritt zu ‚Performance‘ und ‚Bild‘ auch noch ‚Text‘ hinzu – für eine Studie, die sich dezidiert mit Bildlichkeit beschäftigt, wird Textuellem im Folgenden vergleichsweise viel Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dies ist der Performance geschuldet. Mit Ausnahme von *Reading Dante* (2007-10) mit eigenen Lektürepassagen gibt es keine Performance von Jonas, die so viel Text aufweist. Jonas hat von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ein eigenes Skript veröffentlicht²³ und sie nutzt in dieser Performance das einzige Mal einen akademischen Text als Grundlage: ein Vortragsmanuskript Aby Warburgs. Dieses wiederum ist (wie in Grundzügen auch einige

¹⁸ Richard Schechner: *Performance Theory*. London, New York, 2003, 337.

¹⁹ Ein ähnliches Zusammendenken findet sich, wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird, in Bezug auf Repräsentationskritik und Affekt; vgl. etwa den Sammelband von Sigrid Adorf und Maike Christadler (Hrsg.): *New Politics of Looking? Affekt und Repräsentation*. (= *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014).

²⁰ Christian Janecke (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin 2004.

²¹ Vgl. z.B. Rosemarie Klich, Edmund Scheer: *Multimedia Performance*. New York 2012.

²² Bereits Gerald Siegmund griff in seiner Habilitationsschrift zum zeitgenössischen Tanz auf bildtheoretische Ansätze zurück, und Annamira Jochim versteht es, das Strukturierende eines bildtheoretischen Denkens für zeitgenössische Formen der Choreografie zu nutzen; sie stellt besonders bildförmige Momente bei Meg Stuart zur Diskussion, die über Kleinstbewegungen auf Dauer gestellt sind. In beiden Fällen gibt es Argumentationslinien, die ihre Parallelen in dieser Studie finden: Didi-Huberman in erstem Fall (in Anbindung an die psychischen Register des Imaginären, Symbolischen und Realen bei Jacques Lacan), im zweiten Gottfried Boehm mit seiner hermeneutischen Befragung von Figur/Grund-Verhältnissen. Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*. Bielefeld 2006; Annamira Jochim: *Meg Stuart: Bild in Bewegung und Choreographie*. Bielefeld 2008.

²³ Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg* (Ausst.-Kat. Dia Art Foundation, New York), hrsg. Dia Art Foundation. New York 2006.

der anderen von ihr verwendeten Texte) selbst eine verschlüsselte Bildtheorie, die sich wie eine Selbstbeschreibung von Jonas' piktoraler Herangehensweise liest.

Aufbau der Arbeit

Das folgende, zweite Kapitel widmet sich einer Reihe von miteinander verknüpften Kontextualisierungen von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. Die Performance wird zunächst in Jonas' *Künstlerbiographie* verortet, wobei es nicht darum gehen wird, ihre künstlerische Formensprache biographisch ‚erklären‘ zu wollen, sondern vielmehr darum, über zeit- und ortsspezifische Kontexte einen ‚künstlerischen Habitus‘ zu rekonstruieren. Diesem Ziel dient auch die zweite Kontextualisierung. Diese leistet einen kunsthistorischen ‚*Werküberblick*‘, der im wesentlichen vier Phasen umfasst: erstens von ca. 1968-1972 einen phänomenologischen Fokus auf Fragen der Wahrnehmung (hier spielt z.B. der Spiegel eine zentrale Rolle, und mit ihm Fragen von Perzeption und Ansichtigkeit); zweitens von ca. 1972-1976 eine Phase, in der das (geschlechtlich markierte) Subjekt und das Medium (insbesondere Video) im Mittelpunkt stehen; drittens von ca. 1976-2001 eine Beschäftigung mit Bild und Text, insbesondere Prosa, (sowie deren Verknüpfungen); und viertens von ca. 2001 bis heute eine Phase, in der zunehmend komplexere Bildimmersionen zentral werden. Daneben wird auch Querliegendes thematisiert, welches sich nicht in solche Phasen verorten lässt, insbesondere Installationen, Zeichnungen und Videos, die aus Performances hervorgehen oder in neuen Performances aufgehen.

Eine dritte Kontextualisierung betrifft die *Rezeption* von Jonas, sowohl im Kunstbetrieb und seinen Institutionen als auch im kunstwissenschaftlichen Diskurs. Kritisch diskutiert werden hier die Konjunkturen, denen Jonas' Rezeption unterlag: Nach einer ersten, intensiven Rezeptionsphase in den frühen 1970er Jahren erfuhr die Künstlerin erst ab den 1990er Jahren wieder eine zweite Welle der öffentlichen und kunstwissenschaftlichen Rezeption, die bis heute anhält. (Gerade seit der Biennale in Venedig 2015, bei der sie die USA vertrat, finden sich gehäuft Publikationen, in denen Jonas' ungewöhnliche Bildfindungen neu ‚entdeckt‘ werden.)²⁴ Vor allem aber werden in diesem Unterkapitel die Prämissen, Fokussierungen (und damit auch Ausschlüsse) nachgezeichnet, auf denen ihre Rezeption beruhte. Diese Kontextualisierung soll so auch dem Problem mancher recht einseitiger Rezeptionen entgegenarbeiten, die zunehmend im Spannungsverhältnis zu den Arbeiten von Jonas

²⁴ Vgl. etwa die Publikation *Joan Jonas Is On Our Mind* des CCA Wattis Institute for Contemporary Arts (San Francisco 2017).

stehen, die immer heterogener und multidimensionaler werden. Gleichzeitig erlaubt der Überblick über Jonas' Rezeption, den Blick für den eigenen methodischen Angang an eine polyperspektivische und multidimensionale Performance zu schärfen.

Eine vierte Kontextualisierung lokalisiert Jonas in einer ‚*Performancegeschichte*‘ – freilich eine der besonderen Art. ‚Performances‘ werden hier weniger als ‚Gattung‘ denn als momenthafte Ergebnisse von heterogenen Abgrenzungsbewegungen und ‚Anti‘-Haltungen verstanden, die ästhetische Antworten auf künstlerische und gesellschaftliche Krisen, Probleme und Fragen geben. Markant sticht hier die New Yorker Downtown-Szene der '70er Jahre heraus, in die Jonas eintauchte. Was dieses kurze Unterkapitel entsprechend versucht, ist, Jonas in eine Geschichte solcher (kunst)historisch spezifischen ‚Antworten‘ und Abgrenzungen einzuschreiben, wobei insbesondere auch die Rolle weiblicher Performance-Künstlerinnen berücksichtigt wird.

Das dritte Kapitel fokussiert dann ganz auf *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. Es beschreibt den formalen Aufbau der ‚Scripted Performance‘ als eine palimpsesthafte ‚performative Collage‘. Im Mittelpunkt steht zunächst Jonas' Umgang mit Erzählebenen und Textfragmenten, die anhand der beiden wichtigsten Motive illustriert werden: dem Bildwissenschaftler Aby Warburg und dem Schlangentanz der Hopi Indianer, über den Warburg 1923 einen Vortrag in einem Sanatorium in Kreuzlingen gehalten hat. Dieser war Inspiration und Quelle für die Performance, mit der Jonas zugleich ihre eigene Erfahrung mit dem Schlangentanz reflektiert. Jonas' Umgang mit diesen Motiven und Texten, sowie mit Warburgs Mnemosyne-Atlas und der dort begründeten Bildtechnik wird dann im Kontext kultureller Aneignungsstrategien diskutiert; wobei Aneignung als Strategiebündel gefasst wird, mit dem Inhalte, Kontexte, Bezugssysteme einer ästhetischen, nicht funktionalisierten Welt-sicht erfolgreich artikuliert und eklektisch aktualisiert werden können.

Die zentralen analytischen Kapitel zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* sind das vierte und fünfte. Im vierten Kapitel lege ich zunächst die bildtheoretischen Grundlagen, von denen aus ich die Performance neu perspektiviere. Ziel ist es, das Verhältnis von bildhaften Performances (wie sie Jonas bereitstellt) und einer Performanz auszuloten, die Bildern ohnehin zu eigen ist. Die Prämisse, unter denen dies geschieht, ist dabei, dass das Bild als Moment einer ‚Figuration‘ innerhalb einer Rahmung und vor einem inszenierten Hintergrund gesehen wird und Jonas' Performance entsprechend als spezifischer Modus der Bild-

Gebung betrachtet werden kann.²⁵ Jonas selbst hat ihre künstlerische Strategie, wie bereits angesprochen, mit einem ‚ins-Bild-Steigen‘ verglichen. Mit den etablierten Performancetheorien lässt sich dieses spezifisch Bildhafte, das Jonas’ Performances auszeichnet, nicht differenziert genug fassen. Das vierte Kapitel widmet sich daher einer Reihe von Bildtheorien, die ich in Anschlag bringen werde. Hierzu gehört Gernot Böhmes Unterscheidung von ‚Image‘ und ‚Tableau‘, also den ablösbaren Anblick von Dingen und die Tafel bzw. den Hintergrund, worin sich ein solches Bild-Image materialisieren bzw. inkarnieren kann.²⁶ Die Heterogenität und Beweglichkeit von beidem, Tableau wie Image, stellt ein grundsätzliches Element in Jonas’ Performances dar, welches bisher kaum kunstwissenschaftlich kommentiert wurde. In seinen Studien zum (unsteten) „Grund der Bilder“ zeigt Gottfried Boehm, wie eine Bildwerdung durch *Relationen von Figur und Grund* ermöglicht wird.²⁷ Mit dieser Erkenntnisfigur werde ich im fünften Kapitel auf Jonas’ Werk blicken und vor allem ihren Einsatz von Video-Backdrop, ihre Strategie der Bildübergänge und die Bild-Relation, die die Performerin selbst einnimmt, aufzeigen. Ich argumentiere mit Boehm weiter, dass sich der Raum der Performance, wörtlich wie übertragenen, als ‚unstetes Kontinuum‘ eines ‚Grund‘ setzen lässt. Jonas’ selbst spricht über ihre Strategie, den ‚Bildgrund‘ des Werks durch möglichst viele Ebenen („Layers“) aufzuspannen, was die Komplexität ihrer Werke enorm steigert. Über die Begrifflichkeit Boehms wird auch die These formuliert, dass das Performance - Publikum von Jonas einer Bildwerdung beiwohnt, bei der der Grund des Bildes als illusionistischer Performance-Raum koenästhetisch geschaffen wird. Eine zentrale These dieser Studie ist es insgesamt, dass die Performance sich als ständig verändernde Relationierung zwischen Figur und Grund betrachten lässt, in die sich Jonas meist als Figur vor der Projektionsleinwand, aber auch selbst als „Bildgrund“ einfügt. Eine solche Perspektive kann helfen, die Performances von Jonas insgesamt nicht nur auf strukturell-semantischer, sondern auch auf formalästhetischer und sinnlicher Ebene besser zu verstehen. Es entsteht dadurch auch ein grundlagentheoretisch anderes Verständnis von Performance als generativer Erfahrungsraum der Kunst.

²⁵ Vgl. Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007. Zum Begriff der Bildgebung siehe auch Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*. Berlin 2015.

²⁶ Gernot Böhme: Das Bild und sein Medium, in: Gerhard Johann Lischka, Peter Weibel (Hrsg.): *Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien*. Wabern 2004, 40-65.

²⁷ Gottfried Boehm: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: Gottfried Boehm, Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012, 29-92.

Wird ‚Bildperformativität‘ bei Boehm vor allem als innerbildliches Geschehen gefasst, so tritt bei Michael Bockemühl der Rezipient und der Sehakt als Komponente hinzu. Seine Konzepte von ‚Bildlichkeit‘ und ‚Gebärde‘ lassen sich produktiv auf Jonas wenden, da bei dieser letztere im Bildmodus explizit enthalten ist. Hans Beltings anthropologische Bildtheorie wiederum, nach der erst BetrachterInnen das Bild ‚animieren‘, gibt Bildern mit den Körpern der BetrachterInnen ein neues Medium. So werden die Artefakte zu inneren Bildern. Eine solche Vorstellung eines Bildorganismus lässt sich produktiv auf eine Performance wenden, die sich um Warburgs Bildtheorien dreht: Tatsächlich scheint mir, dass das Raffinierte der Pathosformel und des Nachlebens der (erinnerten) Bilder bei Warburg überhaupt erst mit Beltings anthropologisch-psychologischem Bildverständnis eingeholt wurde. Bei Horst Bredekamps Theorie der Bildakte wiederum sind es nicht (nur) BetrachterInnen, die Aktivität an das Bild herantragen. Bredekamp lokalisiert Aktivität (und damit auch die Grundlage einer Performativität), auch aufgrund deren medial-formalen Verfasstheit, im Bild selbst – Warburg kann selbst als Vorreiter eben dieser Bildtheorie gelten, wie ich argumentieren werde. Performance, wie sie Jonas praktiziert, wird in dieser Studie im Sinne einer (Bild)Werkgenese *on stage*, als ‚Bildakt‘, verstanden. Ergänzt werden diese analytischen Bildtheorien durch den medienphilosophischen Ansatz von Dieter Mersch, der klassische Repräsentationstheorien unter anderem um Aspekte der Verkörperung, der Darstellung und des Ereignisses erweitert. Seine Begrifflichkeit ermöglicht es mir, Jonas’ herausforderndes Spiel mit Repräsentation konzipierbarer zu fassen und die sinnstiftende Rolle ihrer Medialisierungsformen zu diskutieren.

Neben diesen analytischen Bildtheorien nimmt das vierte Kapitel zwei historische Bildtheorien ins Visier, die für Jonas selbst wichtig waren bzw. die sie selbst mitgeprägt hat. Letztes gilt insbesondere für einen zeitgenössischen Diskurs der späten 1970er Jahre, der heute vor allem mit Douglas Crimps Ausstellung *pictures* 1977 verbunden wird: Crimp nutzt Jonas’ Performances als Plädoyer für eine neue (repräsentationskritische) Auffassung von Bildern. Die zweite Bildtheorie ist die Aby Warburgs, insbesondere seine Konzepte von Bildfahrzeug, Pathosformel und Mnemosyne-Atlas. Von Warburg übernimmt und adaptiert Jonas für *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ganz konkrete Bildstrategien, etwa wenn sie ihren eigenen Mnemosyne-Atlas auf der Bühne performt und die Bildbedürftigkeit von Menschen, Warburg und sie selbst eingeschlossen, auslotet.

In Kapitel fünf werden dann anhand von vier exemplarischen Szenen die zentralen Bildkonzepte und -formen von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* analysiert. Das Kapitel demonstriert Jonas’ Performancestrategien in Bezug auf Bildlichkeit, was die Formensprache,

die Medientechnologie und das Publikum angeht, sowie in Bezug auf tradierte Bildkonventionen und das kulturelle Gedächtnis. Anhand der Eingangsszene werden unterschiedliche Strategien verdeutlicht, mit denen Jonas das Publikum in die Performance einbindet und Aspekte der (Bild-)Animierung thematisiert – insbesondere solche, die mit ihrem Zeichnen auf der Bühne verknüpft sind. Ihre dritte Szene, die Jonas selbst als „The Healing Ritual“ bezeichnet, eignet sich besonders, um Jonas’ methodisches Spiel mit Figur und Grund (Boehm) sowie Image und Tableau (Böhme) zu fassen. Es zeigt sich, dass Jonas in der Differenz zwischen Tableau und Image einen künstlerischen Möglichkeitsraum entwirft, in dem sich ein betrachtendes Subjekt psychologisch wie medientechnologisch entwerfen kann. Dies führt mich zu einer Diskussion von ‚Raumsubjekten‘ und ‚Raumhandeln‘: Raum und Subjekt sind bei Jonas nicht (immer) getrennt; über einen erweiterten Subjektbegriff und einem Verständnis von Raum als relationalem ‚Bestandteil‘ des Subjektes lässt sich auch der Raum der Performance als handelnd (genauer gesprochen als *zitternd* bzw. *flimmernd*) charakterisieren. Dies ermöglicht Jonas eigene Formen eines bildgestützten Raumhandelns. Ich werde argumentieren, dass Jonas mithilfe einer performativen ‚Re-Animation‘ eines (nicht länger flach zu denkenden) Bildgrundes, insbesondere durch Flimmern oder Zittern, das Verständnis von ‚Bild‘ und ‚Bildlichkeit‘ weiter differenziert und zwischen Medialität und Materialität hin- und herspringen lässt. Ergänzt werden die Diskussionen durch eine knappe Betrachtung zweier weiterer Szenen, „Wolfe Lights“ und „Electric Wires“, in denen Jonas’ Spiel mit destabilisierten Figur/Grund-Relationen das Publikum an die Grenze bildsyntaktischer Erschließbarkeit bringt.

Das dritte Fallbeispiel dieses fünften Kapitels widmet sich der kunstgeschichtlich voraussetzungsreichsten fünften Szene, „Melancholia“. Jonas transformiert nicht nur Dürers Stich *Melencolia I* (1514) auf der Bühne in ein dreidimensionales Sinnbild, sie inszeniert in dieser Szene ihren eigenen Mnemosyne-Atlas von Bildern, die für die Performance von Belang waren, und führt darüber einen bildförmig-performativen Kommentar auf die Bildhaftigkeit der Performance ein. Den Abschluss der Fallbeispiele bildet die Szene „The Library“, anhand derer Jonas’ medientechnologische Strategien demonstriert werden. Die Performance wird in dieser Szene selbstreflexiv; über die Metaperspektivierung ihres eigenen Tuns setzt sich Jonas als performative Bildwissenschaftlerin dezidiert an die Seite des Bildtheoretikers Warburg. Selbstreflexion und Metaperspektivität werden abschließend in Bezug auf Jonas’ inszeniertes Zeichnen diskutiert, über das sie auch Fragen von Zeichenhaftigkeit verhandelt. Allgemeiner gesprochen lässt sich damit ihr Spielen mit unterschiedlichen Repräsentationsformen sowohl semiotisch ausdifferenzieren als auch unter ästhetischen Gesichtspunkten als eine besondere Form eines ‚bildnerischen Denkens‘ fassen. Dies

sind keine Perspektiven, die lediglich akademisch an die Performance herangetragen werden – sie sind selbstreflexiv in der Performance angelegt.

Im sechsten Kapitel wird die rezeptionsästhetische Dimension von bildtheoretischen Zugängen stärker betont und die Responsivität des Publikums mit in den Blick genommen. Dies gelingt durch eine Neuausrichtung auf schauende, teilnehmende, *affizierende* ‚Subjekte‘ und wie diese strategisch angesprochen und auch modelliert werden. Mit den unabschließbaren Bildwerdungen *on stage* gehen, so der Kern dieses Kapitels, ebenfalls unabschließbare Subjektwerdungen einher – sowohl für die betroffenen PerformerInnen als auch für das Publikum. Ein Changieren zwischen unterschiedlichen Subjektpositionen lässt sich in Momenten medialer Übergänge feststellen; Bildübergänge korrespondieren mit Subjektübergängen. Anhand ausgewählter Bild- und Szenenübergänge wird dann die Rolle von Aspektwechseln in Jonas’ spezifischer Affektdramaturgie in den Fokus gerückt. Über den Begriff der ‚Affektdramaturgie‘ wird das Augenmerk auf das Zusammenspiel von Affekt und Inszenierung gelegt und der Blick auf die Performance in ihrer Verlaufsform (und nicht auf affizierende Einzelmomente) gerichtet; entsprechend wird Jonas’ spezifische Affektdramaturgie auch in den Übergängen der Szenen 9-11 nachvollzogen.

Durch Rückgriff auf Theorien einer ‚Bildung vor Bildern‘ wendet sich im Schlusskapitel schließlich noch einmal der Blick. Dominierten die Arbeit bildtheoretische Fragen (Kapitel 3-5) und dann auch eine rezeptionsästhetische Perspektive (Kapitel 6), so wird der Blick nun zu einem produktionsästhetischen und Fragen nach der Machbarkeit und Herstellbarkeit von Bilderfahrung treten in den Mittelpunkt. In diesem Kapitel geht es ebenfalls um die Wendung an die involvierten BesucherInnen der Performance und, aus spezifischer bildungstheoretischer Perspektive, um (in Anschluss an Bernhard Waldenfels und Andrea Sabisch) deren ‚responsive Bilderfahrung‘. Dies bedeutet auch, dass der Blick nicht auf der Würdigung des Werks als Werk, sondern auf der Würdigung des Werks als Potential von Subjektveränderungen liegt – bei der Performancekünstlerin wie bei ihrem Publikum. Im Prozess der Bilderfahrung werden eigene Bilder (sogenannte ‚Symptombilder‘) produziert, welche nicht als Störprozess einer modellhaften Betrachtung ausgeblendet, sondern vielmehr als Grundlage von Bildungsprozessen analytisch berücksichtigt werden. Es zeigt sich, dass Jonas’ Performances hier aufschlussreich sind, weil sie Konzeptionalisierungsformen des Sehens vorstellt, die Bilderfahrung selbst erfahrbar und beschreibbar werden lassen.

Meine Bezeichnung für Jonas’ vielfache Strategien, einen ästhetischen Modus herzustellen, der solche responsiven Erfahrungen begleitet, ist ‚Poiesis der Bilderfahrung‘. Das Kapitel diskutiert das inszenierte Improvisieren und Spielen in der Szene „Mirror Improvisation“

als Beispiele für eine solche Poiesis der Bilderfahrung und bestimmt die spezifische Rolle, die ‚Symptombildern‘ dabei zukommen. Jonas’ spezifischer Modus der Ästhetisierung, so lautet meine These, überträgt sich auf die BetrachterInnen und erlaubt es ihnen, ihre eigenen Symptombilder qualitativ anders zu ästhetisieren. Damit gibt Jonas’ Performance auch eine tentative Antwort auf die bildungstheoretische Frage, ob sich Bilderfahrungen aus praxeologischer, produktionsästhetischer Sicht provozieren lassen.

Diese Studie basiert auf sehr heterogenen Materialien. Ich konnte Joan Jonas bei der Vorbereitung zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* auf ihrer Reise in die Reservate der Hopi begleiten. Sie hat mir zudem Videoaufzeichnungen der Performance in der Dia:Beacon sowie eine Mappe mit ihren vorbereitenden Notizen und Zeichnungen zur Verfügung gestellt, über die sie ihre Ideen für die Performance entwickelt hat.²⁸ Letzteres ist in die Analyse eingegangen und findet sich in zwei Abbildungen, erstes bildet die Grundlage für einen Anhang, der die Performance strukturiert nachzeichnet. Der zweite Anhang stellt zur besseren Orientierung ihre Choreographie von Szenenübergängen als Bildübergänge zusammen.

²⁸ Jonas hat diese Mappe während ihrer Arbeit an *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zwischen 2004 und 2012 kontinuierlich angepasst und erweitert; ich habe sie 2009 und 2014 einsehen können.

2. Joan Jonas und ihre Performancekunst

2.1 Jonas' Lebens- und Kunstperformances

Joan Jonas' besondere Stellung in der Performancegeschichte beruht maßgeblich auf der künstlerischen ‚Dichte‘ ihrer Performances – ihre Anreicherungen mit Sinneserfahrungen, die es zu reflektieren gilt, und ihre komplexen Verweise auf Kunst-, Kultur- und Literaturgeschichte. Diese Verweisdichte und das sich stark wiederholende Bildmaterial war für ihren Erfolg nicht immer förderlich, und auch wenn Jonas mittlerweile in den bedeutendsten Museen Europas und Nordamerikas mit Arbeiten vertreten ist, stellt sie bis heute hohe Anforderungen an Zuschauer und Zuschauerinnen ihrer Performances. Zu einem gewissen Grad lässt sich diese Verweisdichte durch Jonas' Sozialisation erklären – einschließlich der Zeit vor ihrem Studium und dem Eintauchen in die New Yorker Kunstszene Ende der 1960er Jahre. Ohne ihre künstlerische Formensprache aus Jonas' Biographie heraus erklären zu wollen – geht es in dieser monographischen Studie doch darum zu zeigen, wie es Jonas gelang, überaus heterogene Einflüsse immer mehr zu einer eigenen inspirierten visuellen Sprache zu verbinden – soll hier doch ein Blick auf die frühe Sozialisation der Künstlerin geworfen werden. Mit ihr lässt sich Jonas' breitgefächertes Interesse, ihre ganz spezifische kunst- und kulturgeschichtliche Bildung sowie ihre Ausbildung eines ausgeprägten ästhetischen Bewusstseins fokussieren und ein ganz bestimmter ‚künstlerischer Habitus‘ rekonstruieren.

Die Grundzüge von Jonas' Biographie hat die Autorin und Kuratorin Joan Simon 2015 detailreich aufgearbeitet.²⁹ Biographische Selbstbeschreibungen finden sich zudem in den

²⁹ Joan Simon, Migration, Translation, Reanimation, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 81-121. Simon hatte sich nicht zuletzt durch den Werkkatalog zu Bruce Nauman einen Namen gemacht; zur Biennale Venedig 2015 wurde schließlich aus dem kleinen geplanten Band zu Joan Jonas, an dem sie mehrere Jahre gearbeitet hatte, ein gewichtiges einschlägiges Werkverzeichnis. Simon legt über biographische Details bereits Spuren für die spezifische Arbeitsweise von Jonas – „Migration“, „Translation“ und „Reanimation“ sind ihre charakteristischen Schlagworte für Jonas' Werdegang – und entwickelt ein Narrativ künstlerischer Kontinuität und Entwicklung, das bei einem bruchstückhaft erhaltenen, auf wenige Arbeiten verdichteten Werk umso dringlicher ist. Wie oder was überhaupt eine Performance von Jonas ist, entzieht sich z.T. der (sprachlichen) Repräsentation. Tatsächlich gilt für Jonas, dass es kaum möglich ist, sich über Katalogabbildungen, Videodokumentation oder Installation ein Bild zu machen, ohne die inhalts- und detailreichen ephemeren Einzelperformances gesehen zu haben, hinter denen zum Teil mehrere Jahre Arbeit stecken.

Interviews, die Jonas gegeben hat.³⁰ Demnach wurde Joan Amerman Edwards am 13. Juli 1936 in Manhattan geboren, wo sie bis zu ihrem elften Lebensjahr aufwuchs. Danach zog die Familie nach Northport an die Nordküste von Long Island.³¹ Aufgrund der insgesamt acht Umzüge in ihrer Kindheit und der Internatserfahrung der letzten beiden Jahre der High School in Vermont (Woodstock Country School) lernte Jonas früh, sich auf neue Umgebungen einzustellen, was sie selbst als „the forming of an outsiders life“³² beschrieb. Ihre Familie reiste zudem gern; Reisen für Aufnahmen und Recherchen sollten für die Arbeiten von Joan Jonas’ Arbeitsweise grundlegend werden.

Jonas’ Eltern trennten sich, als sie sechs Jahre alt war; beide Eltern heirateten wieder. Ihr Vater lebte auf einem Boot ohne festen Wohnsitz und Jonas wusste nie, wann sie ihn das

³⁰ Die zentralen Interviews finden sich inzwischen gebündelt nachgedruckt in *Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 2018), hrsg. Julianne Lorz und Andrea Lissoni. London und München 2018. Dazu zählen insbesondere (1) An Exchange between Joan Jonas, Susan Howe and Jeanne Heuving, urspr. in: *Joan Jonas. Five Works* (Ausst.-Kat. Queens Museum of Art, New York), hrsg. Valerie Smith und Warren Niesluchowski. New York 2003, 127-36; (2) Hans Ulrich Obrist: Joan Jonas, in: Charles Arsène-Henry, Shuman Basar, Karen Marta (Hrsg.): *Interviews*, Bd. 2. Mailand 2010, 384-403 („this conversation took place in Joan Jonas’s studio in New York in 2003“, 136); (3) Robert Ayers: ‚That’s what we do – we retell stories‘. Listening to Joan Jonas, in: *Joan Jonas* (Ausst.-Kat. John Hansard Gallery, Southampton) hrsg. Stephen Foster und Amanda Wilkinson. Southampton, 2004, 9-16; (4) Barbara Clausen: A Conversation: Joan Jonas and Babette Mangolte, in: Clausen, Barbara (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006 (= MUMOK Theory 03), 51-65. Weitere hilfreiche Interviews sind die mit R. H. Quaytman: Joan Jonas, in: *Interview Magazine* 2014, www.interviewmagazine.com/art/joan-jonas, abgerufen am 20.6.2018; Joan Jonas und Rachel Rose: Joan Jonas – The Performer, in: *Tate etc.* 42, 2018, www.tate.org.uk/tate-etc/issue-42-spring-2018/interview-joan-jonas-rachel-rose-the-performer, abgerufen am 20.9.2018; sowie ein Interview mit Ute Meta Bauer: Joan Jonas, Royal College of Art, 5. März 2013, <https://vimeo.com/61994696>, abgerufen am 12.10.18. In der Gesamtschau erscheint die Künstlerin in diesen Interviews als willensstarke, unabhängige aber zurückhaltende Frau, die ihre künstlerische Leistung und den mittlerweile auch medialen Erfolg ganz ihrer kontinuierlichen und intensiven Arbeit – insbesondere auch ihrem Eigenstudium – zuschreibt. Die von ihr immer wieder angesprochenen kollaborativen Arbeitsweisen der 1970er stellen für sie ein Ideal dar. Spürbar wird eine sehr interessierte, belebte Frau mit einem humanistischen Weltbild und eigenem Humor, die dennoch auch zurückhaltend und zum Teil verschlossen erscheint: detailliertere Hintergrundinformationen zu Arbeiten gibt sie auf Nachfrage preis, die zudem je nach Interviewpartner unterschiedlich differenziert und offen ausfallen. Manche Antworten lassen sich beinahe als wörtliche Wiederholung aus einem anderen Interview lesen; besonders informativ werden die Interviews immer in Hinblick auf das Metier der Interviewpartner, so zum Beispiel mit ihrer Künstlerfreundin Susan Howe, die sie aus Studienzeiten kennt, und Jeanne Heuving.

³¹ Für eine genau datierte Biographie vgl. den Katalog *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982* (Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley, University of California und Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven), hrsg. Douglas Crimp. Berkeley, 1983, 140.

³² Simon 2015, 82.

nächste Mal treffen würde.³³ Eine gewisse nomadische Grundhaltung wird auch ihr Künstlerinnenleben prägen: Jonas bleibt für arbeitsbezogene Recherchen länger an fremden Orten und folgt dazu gern Einladungen von KünstlerfreundInnen. 1958 ist sie das erste Mal in Europa.³⁴ In Griechenland verbrachte sie (vermutlich 1965) nach dem Studium ein ganzes Jahr, um frühe Minoische Kultur und alltägliche Gesellschaftsrituale der Griechen zu studieren; einige Monate davon war sie auf Kreta, wo sie an einer dreitägigen Berghochzeit teilnahm.³⁵ Anschließend bereiste sie Marokko und den Vorderen Orient. 1967 fuhr sie in den Südwesten Amerikas,³⁶ unter anderem zu den Hopi Dörfern der Second Mesa, wo sie rituellen Tänzen beiwohnte – darunter dem Schlangentanz, der in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ein zentrales Motiv werden wird.³⁷ In Japan besuchte sie 1970 einen Monat lang Vorstellungen des Noh-Theaters und vertiefte sich in die vierstündigen Dramaturgien.³⁸ Zeugnis dieser Forschungsreisen (und der begleitenden Recherchen) legt ihre Karten- und Kopiensammlung ab, die sich in ihrem Mnemosyne-Atlas wiederfindet (vgl. hierzu Kapitel 5.3).

Dass Jonas bis heute von Gegensätzen und stark wechselnden Umgebungen angezogen wird, zeigt sich auch an ihren Arbeitsorten. Ihr angestammtes Atelierloft in der Mercer Street in SoHo in Manhattan nutzt sie vor allem für die laufende Zeichen- und Schreibpraxis, die *Post-Production* der medialen Performance-Elemente und die kollaborative Entwicklung der Performances, sofern diese nicht am Ort selbst möglich ist.³⁹ Seit 1970 unterhält sie ein zweites Atelier an der Küste von Cape Breton in Nova Scotia (Kanada) mit bretonischer Prägung, wo sie jeden Sommer hinfährt.⁴⁰ Hierhin entflieht sie nicht nur der Hitze

³³ Ebd.

³⁴ Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140.

³⁵ Obrist Interview 2010, 140. Erste Übersetzungen dieser Erfahrungen in abstrahiertes, raumgliederndes Hantieren mit Garn tauchten 1967 in ihrem „first real piece for workshop“ auf: Fischernetze, die von Frauen ausgelegt werden, sowie gebleichtes Garn bildeten die Inspiration für eine „symbolic narrative of creation and destruction through ritualized repetition“ (Simon 2015, 88).

³⁶ Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140.

³⁷ Jonas wusste auf meine Nachfragen von keinen performenden KünstlerkollegInnen zu berichten, der dies ebenfalls tat.

³⁸ Nachzulesen bei Joan Jonas: Jack Smith, 1970, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 141.

³⁹ Obrist Interview 2010. Einen informativen Einblick in ihre Studio Loft Arbeit gibt die DVD *Joan Jonas. Reanimation*. Michael Blackwood Productions. New York 2013.

⁴⁰ Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140.

New Yorks, sondern konzipiert in der Abgeschiedenheit der Natur, aber von Künstlerfreunden umgeben,⁴¹ neue Werke, zeichnet und experimentiert mit neuen künstlerischen Zugangsweisen. Der dritte Arbeitsort ist nicht fix; es sind all die Orte, die sie mit ihrer Videokamera gezielt für Aufnahmen aufsucht, was sie zum Teil neben laufenden Performances macht.

Auch Jonas' spezifische Ausgestaltung ihrer Performances lassen sich biographisch zurückverfolgen. Als Kind nahm ihre Mutter Jane D'Olier sie bereits in Antiquitätenläden und in Museen mit, unter anderem in das Metropolitan Museum und das Museum of Modern Art in New York. Mutter und Tochter besuchten ebenfalls die Oper, wo sie zu Wagnerklängen mit ihren mitgebrachten Puppen auf ihrem Schoß spielte.⁴² Der Haushalt ihrer Mutter war eine wichtige Ressource für Jonas' Requisiten.⁴³ Bis heute besucht die Künstlerin gern Antiquitätenläden und Flohmärkte; sie findet in den angesammelten Reststücken den kulturellen Abdruck der jeweiligen Gesellschaft. Diese Wertschätzung ihrer gesammelten „objets trouvés“⁴⁴ – geschichtsträchtige Dinge aus anderen Zeiten und Ländern – sowie Familienerbstücke, die sie zum Teil in Performances integriert oder in ihrem Loft gern zu Arrangements zusammenstellt – zeichnen die Künstlerin bis heute aus. In Interviews berichtet Jonas wiederholt davon, wie sehr sie einzelne Objekte bzw. Requisiten („props“) in Performances inspirieren.⁴⁵

1972 verwendete Jonas erstmalig in *Organic Honey's Visual Telepathy/ Vertical Roll* alltägliche Dinge (*second-hand props*) für ihre künstlerische Arbeit. Seitdem sind die dinghaften, mit „mythical and metaphysical concerns“⁴⁶ angereicherten Botschafter einer erzähl- und transportierbaren Welt aus ihren Performances nicht mehr wegzudenken, und sie versucht, deren „psychic power“ zu nutzen.⁴⁷ Von ihrer Großmutter Florence D'Olier bekam sie zum

⁴¹ Darunter der Photograph Robert Frank, die Künstlerin June Leaf, der Komponist Philip Glass und der Drehbuchautor Rudy Wurlitzer, vgl. Simon 2015, 99.

⁴² Ebd., 82.

⁴³ Joan Jonas: Acknowledgements, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 547.

⁴⁴ Joan Jonas (USA): *The Shape, The Scent, The Feel of Things* (Berlin Version), Haus der Kulturen der Welt, https://www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_22953.php, abgerufen am 17.5.2018.

⁴⁵ Jonas 2007a, 48.

⁴⁶ Simon 2015, 97.

⁴⁷ Zitiert ebd.

Beispiel Fächer aus dem 19. Jahrhundert⁴⁸ sowie den Silberlöffel für *Organic Honey*. Jonas versteht es, diese Objekte, zum Beispiel den Fächer, so ins Bild zu setzen, dass er sofort eine bildgebende Bedeutung erlangt und seine ursprüngliche autobiografische Bedeutung teilweise abstreift. Fächer gehören häufig zu Jonas' Motivrepertoire. Zuletzt taucht ein solcher in *They come to us without a word II* (2015) auf. Ebenso verwendet Jonas Florence D'Oliers Schwarz-Weiß-Fotografien von ihrer Ägyptenreise 1910,⁴⁹ die in *Lines in the Sand* (2002) die zentrale Referenz für das künstlerische *Displacement* der Performance von Troja nach Ägypten bilden. Jonas sammelt auch Bilder und Bildreproduktionen, die in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zum ersten Mal als Sammlung und nicht in Form von Einzelbildern gezeigt wurden.

Jonas' künstlerische Begabung wurde zu Hause gefördert. Sie besucht die progressive Walt-Whitman-Grundschule auf der Upper East Side, an der Kinder bis zu einem gewissen Grad mitentscheiden konnten, welche Tätigkeiten sie wie lange ausführen wollen.⁵⁰ Jonas lernte hier früh eine Dramaturgie selbstgesteuerter Prozesse, die ihr später ‚intuitiv‘ zur Verfügung stehen sollte.⁵¹ Für die anschließende Brearley School, eine Kunst-Tagesschule für Mädchen, erhielt sie ein Stipendium. Aus dieser Zeit stammen bereits Zeichnungen und Schriften, die ihr anhaltendes Interesse für Geschichte und Natur belegen.⁵²

Eine ausgeprägt naturnahe Kindheit und Jugend verdankt Jonas ihrer Großmutter, bei der sie dem eigenen Vernehmen nach in New Hampshire viele Sommer verbrachte und stundenlang durch die ausgedehnten Wälder und Berge streifte.⁵³ Auch produzierte sie mit einer

⁴⁸ Jonas berichtet in Howe/Heuving Interview 2003, wie ihr Hund Sappho in einem quasi symbolischen Akt all ihre Winnicottischen Übergangsobjekte wie kostbare Fächer und Puppen zerfetzt habe, und damit den Start ihrer Solo-Performances mithilfe eines souveränen, tierischen *alter egos* begünstigte (vgl. 112-13).

⁴⁹ Vgl. Howe/Heuving Interview 2003.

⁵⁰ Simon 2015, 82.

⁵¹ Die Wichtigkeit, genügend Zeit für die Entwicklung der eigenen Arbeit bekommen zu haben, findet sich auch in ihrem Bericht über die Workshop-Erfahrung bei Trisha Brown. Jonas gibt ihren eigenen großen Performances ebenfalls diesen Spielraum, bevor sie endgültig fixiert sind. Ihr später eigener künstlerischer Erfolg steht quasi Pate für solche Spielräume – ist sie erst mit 30 Jahren in die Kunst eingestiegen und hat erst im Alter von 80 von einer breiten Öffentlichkeit Anerkennung erfahren.

⁵² Joan Simon – eine ehemalige Kuratorin am Whitney Museum und Autorin einschlägiger Monographien u.a. zu Bruce Nauman – trug die genauesten Details zu Jonas' Biografie zusammen (Simon 2015). Sie skizziert Zusammenhänge zwischen Lebensumständen, biografischen Einflüssen und der Arbeitsweise von Joan Jonas, die bis dato sehr wenig von ihrem Leben öffentlich hat werden lassen – gerade, weil sie ihre Performances nicht autobiografisch verstanden wissen will.

⁵³ Simon 2015, 83.

Freundin kleine Theaterstücke. Derartige Erfahrungen scheinen in der Arbeit *Reanimation* (2011-12) in jenen Passagen ihren Nachklang zu finden, in denen ein feenhaftes Wesen – das heißt hier ein junges Mädchen – mit hölzernem Wanderstab, Glöckchen und Hund durch die Lichtung zieht. Jonas mag sich selbst in die damalige Rolle ihrer Großmutter oder in ihre eigene Rolle als Kind zurückversetzt gefühlt haben. Ein kleines Bühnensetting mit schwarzer halbtransparenter Leinwand, vor der die Protagonisten sitzen, gibt es ebenfalls; Jonas als älteste Performerin verschwindet dahinter. Gedreht wurde allerdings in Jonas' Landatelier auf Cape Breton und die Bildhintergründe stammen aus dem ursprünglichen Wald Nova Scotias. Die auf diese zurückgehenden Motive des majestätischen Baums auf einer Lichtung und des unbebauten Sandstrands finden sich in vielen Werken, vor allem in *I Want to Live in the Country [and Other Romances]*. Eine zentrale Rolle spielt der majestätische Baum auch für die Videobackdrops von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*.

Laut Jonas war es vor allem ihr Vater Curtis Edward, der seine Tochter geradezu in die Kunst drängte – hier folgt sie nach eigener Aussage ihrer Berufung („it was a high calling“).⁵⁴ Curtis Edward weckte auch ihr anhaltendes Interesse an zeitgenössischer Lyrik, welches sie als junge Künstlerin gezielt vertiefte. Die Poesie und ihre offene, listenähnliche Form sollten ihr zudem helfen, ihre Performances zu strukturieren.⁵⁵ Über ihren Vater lernte sie auch mehr über ihre Vorfahren, politisch engagierte Schriftsteller („Amerman ancestors had been agrarian poets in Ohio and also Abolitionists“).⁵⁶ Ihre gesellschaftskritische Aufmerksamkeit ist in vielen ihrer Arbeiten vorhanden, etwa in Form von traditionellen *folk songs*. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* kombiniert sie Woody Guthries Song „Pastures of Plenty“ (1941), der die Zeit der Wirtschaftskrise aufruft, mit Bildern eines verfallenen modernistischen Bauwerks in Salton Sea. Direkt wahrnehmbar ist der Einfluss auch in ihrem Engagement für den respektvollen Umgang mit der Natur, deren Schönheit sie unter anderem in *Reanimation* sowie unlängst in *Stream or River, Flight or Pattern* (2016-17) und *Moving off the Land* (seit 2017) preist. *Lines in the Sand* entstand 2002 zur documenta 11 der 100 Plattformen von Okwui Enwezor und war (in Zeiten von George W. Bushs ‚War on Terror‘ nach den Anschlägen vom 11. September 2001) neben dem Video *He Saw Her Burning* (1982)⁵⁷ ihr zu diesem Zeitpunkt tagespolitisch aktuellstes Werk – eine psycho-

⁵⁴ Interview mit Michael Blackwood, in: *Joan Jonas: Reanimation* [DVD].

⁵⁵ Simon 2015, 91.

⁵⁶ Ebd., 82.

⁵⁷ *He Saw Her Burning* basiert auf zwei Zeitungsartikeln; vgl. ebd., 104.

analytisch kontextualisierte Sage von Troja in der Version *Helen in Egypt* (1961) der imagistischen Dichterin H.D. (Hilda Doolittle).

Ihr Schwiegervater Richardson Turner brachte weitere Kunst- und Kulturformen in die Familie: er war (wie Jason Moran, ihr musikalischer Partner in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*) Jazzmusiker. Zudem versuchte er sich als Amateurzauberer, und so gesellten sich ihrem eigenen Verständnis nach „Magic show, three ring circusses, and Broadway Musicals, [...] international vanguard films and classic 1950s television“ zu den frühen Einflüssen: „especially the language play and timing of such innovators as Gracie Allen, Lucille Ball [die erste Vaudeville-, die zweite Fernsehkomikerin], [Jazzsaxophonist] Sid Caesar, [Fernsehschauspielerin] Imogene Coca, and the ever-experimental Ernie Kovacs, who played with the medium of television“.⁵⁸ Harry Houdini nennt sie als vage Referenz für den von ihr vielfach genutzten Reif, der zuerst in *Jones Beach Piece* (1970) eingesetzt wurde. Die Stimmung in der Performance *Organic Honey* wiederum beschreibt sie mit Rückgriff auf Busby Berkeley, der durch seine formal durchstrukturierten und von oben gefilmten Tanzchoreographien bekannt wurde. Immer wieder findet sich bei Performancebeschreibungen der Hinweis, es sei „like a magic show“ (vgl. die folgende Werkübersicht).

Auch ihre Schwiegermutter Roxanne Edwards (geborene Reynal) trug zu Jonas' reichhaltiger ästhetischer Sozialisation bei – wenngleich in indirekter Form: Die Familie blieb in Manhattan oft bei ihrer Schwester Jeanne Reynal, einer Mosaikkünstlerin und Sammlerin „who knew everybody“ (dies bedeutete in diesem Fall Arshile Gorky, Willem de Kooning oder Marcel Duchamp). So wurde Jonas mit New Yorks moderner Kunstwelt vertraut, obwohl sie die genannten Künstler nie selbst traf. Dafür verbrachte sie Zeit mit Gwenn Thomas, die 1970 an ihren Performances *Underneath* und *Jones Beach Piece* teilnahm und wieder 2008 an der Performance *Reading Dante II*, beim Orchard Street Reading.⁵⁹ Thomas fertigte von ihr zum Teil sehr erhellende, ungewöhnliche Fotos, von denen Jonas einige in ihren Katalog integrierte. Dazu gehören zum Beispiel das inszenierte Foto für *Twilight*, eine

⁵⁸ Simon 2015, 82.

⁵⁹ Jonas hat erklärt, dass sie wegen ihres dort früh gewachsenen Freundeskreises weiter in New York lebt, obwohl die Gentrifizierung speziell ihres Viertels SoHo sie abstoße („[it] has become a monster“; Quaytman Interview 2014). Auf meine Fragen, ob sie jemand zufällig kennt, kam oft die Antwort: „Oh, he/she is a friend“. Namen, die sie selbst nennt (zum Beispiel Lucas Samaras), wirken oft gezielt gesetzt, um an sie zu erinnern – Jonas ist sich der Aufmerksamkeitspolitik und der Erinnerungskulturen, über die künstlerischer Ruhm produziert wird, offensichtlich bewusst.

Momentaufnahme in Jonas' Studio während der Vorbereitungen der Berkeley Ausstellung sowie ein ganzer Kontaktbogen mit komisch-mimischen Variationen.⁶⁰

Noch als Joan Amerman Edwards verlässt Jonas den Familienkontext New Yorks, um von 1954 bis '58 am Mount Holyoke College in Vermont Kunstgeschichte und Literatur zu studieren (sie schließt das Studium mit einem Bachelor ab).⁶¹ Hier nimmt sie auch an einem Bildhauereikurs bei Henry Rox teil, einem deutschstämmigen „Lehmbruckianer“, der sie förderte.⁶² An der Boston Museum School studierte sie anschließend Bildhauerei bei Harald Tovish; dieser lehrte sie „to draw by just following the contour“.⁶³ In Jonas' Performance-Zeichnungen sollte dieser Aspekt der Kontur als Raumabgrenzung und als über den Zeichenstift gelenkte Blickführung immer wieder spürbar bleiben.

Als Joan Jonas nach New York zurückkehrt, arbeitet sie zunächst bildhauerisch weiter – im klassischen Verständnis von figurhafter Produktion –, empfindet ihre Arbeiten aber als derivativ („They were very influenced by Giacometti. I ended up destroying them all. They were not relevant“).⁶⁴ Nicht nur der spezifische Stil, sondern das Fertigen von Skulpturen überhaupt galt in den Spätsechzigern der jungen Kunstszene, besonders von Downtown New York, als zu traditionell und den 1950er Jahren verpflichtet. Der zeitgenössische Diskurs dagegen war damit befasst, sich vom Minimalismus, dem nachhaltigen Einfluss des Abstract Expressionism und von den Idealen der Klassischen Moderne zu befreien. Die Hinzunahme der vierten Dimension ins Werk war eine Strategie, mit der dies gelingen konnte. Phänomene wie die Zeit sprengten aber durch den Produktions- und Rezeptionsprozess den Gattungs- und Werkbegriff selbst auf. Alternative Kunstformen, bzw. Übersetzungsformen mussten erst gefunden werden; keine Gattung schien mehr zu genügen – das wurde die Aufgabe der Generation von Joan Jonas. Sie schreibt, sie habe sich ab 1966 systematisch mit der Erarbeitung ihrer neuen Ausdrucksform auseinandergesetzt.⁶⁵

Was sie hierfür als relevant erachtete, lernte Jonas nach eigenen Aussagen „auf der Straße“ in der Kunstszene Downtown New Yorks kennen. Diese hatte sich in den 1970ern

⁶⁰ Simon 2015, 92; Ausst.-Kat. Mailand, 2014, 208f, 254.

⁶¹ Ebd., 83 sowie Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140.

⁶² Simon 2015, 83.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Quaytman Interview 2014; vgl. auch Simon 2015, 85.

⁶⁵ Joan Jonas: My Work, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 32-35, 33.

großflächig in der urbanen Industriebrache eingenistet, besetzte leerstehende Lofts, eröffnete alternative Kunstorte, legalisierte die Atelierwohnungen und konnte sich immer mehr gegen die etablierte Upper East Side durchsetzen. Eine erste institutionelle Würdigung erfuhr die Neue Avantgarde der Kunstszene New Yorks 1969 in der Ausstellung *Anti-Illusion. Procedures/Materials* im Whitney Museum.⁶⁶ Hier wurde die Generation ausgestellt, zu der Jonas gehören wollte.⁶⁷ Über ihre Suchbewegungen zu Beginn der '60er schreibt sie: „I was a sculptor, but I hadn't quite found my language. I knew that I was going to do performances, but I hadn't started doing them“ – bereits 1972 sollte sie dies mit ihrer ersten documenta-Beteiligung erreichen.⁶⁸

Die Arbeit in der Galerie von Richard Bellamy sieht Jonas selbst als karrierebildend an.⁶⁹ Sie hatte auch für andere Galeristen gearbeitet und dort viele unterschiedliche KünstlerInnen kennengelernt – sie arbeitete etwa für Donald Droll von der Fischbach Galerie und für Virginia Dwan, die früh Robert Smithson vertrat,⁷⁰ den Jonas zusammen mit Nancy Holt und anderen dort kennenlernte.⁷¹ Dennoch waren die sechs Monate Arbeit in der Green Gallery, kurz vor deren Schließung, für Jonas prägend;⁷² hier lernte sie „ihre“ Generation kennen, der sie sich zugehörig fühlte – darunter Larry Poons und Lucas Samaras.⁷³ Auch über einen Bekannten ihres Ehemanns Gerry Jonas, mit dem sie von 1959 bis '64

⁶⁶ *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. 19. Mai bis 6. Juli 1969, kuratiert von Marcia Tucker und James Monte, mit Richard Serra, Eva Hesse u.a. (Ausstellungskatalog: Whitney Museum of American Art, New York) New York 1969.

⁶⁷ Vgl. Simon 2015, 119, Fußnote 10.

⁶⁸ Eine wichtige Voraussetzung hierfür war die Tatsache, dass Jonas in einer Zeit in New York vor Ort war, als sich dort zeitgenössische Kunstentwicklung entfaltete. Zudem begibt sie sich bewusst auch außerhalb New Yorks auf die Suche, vgl.: Time as Material. A Conversation between Joan Jonas, Ken Okiishi, Lucy Raven, Jennifer West. Moderated by Filipa Ramos, *Mousse* 47, 2015, <http://moussemagazine.it/joan-jonas-ken-okiishi-lucy-raven-jennifer-west-filipa-ramos-2015/>, abgerufen am 20.9.2018.

⁶⁹ Simon 2015, 85; Quaytman Interview 2014.

⁶⁹ Quaytman Interview 2014.

⁷⁰ Simon 2015, 85.

⁷¹ Vgl. Rose Interview 2018. Hier erklärt sie: „later, at Dwan Gallery, [...] I became acquainted with the work of many contemporary artists, such as Lucas Samaras, Donald Judd, Lee Lozano, Walter de Maria, Michael Heizer and Agnes Martin“. Jonas wirkt in dem Film *East Coast, West Coast* (1969) von Robert Smithson und Nancy Holt mit. Letztere wiederum wird z.B. in Serras Film *Boomerang* (1974) mitwirken.

⁷² Simon, 2015, 85.

⁷³ Quaytman Interview 2014.

verheiratet war, erfährt sie früh von relevanten Kunstereignissen – und von Aufführungen innerhalb der sich gerade herausbildenden Kunstgattung der Performance:

It was the '60s and I was lucky. My ex-husband, Gerry Jonas, was a good friend of Henry Geldzahler. [...] Henry had gotten a job at the Metropolitan Museum, and as he was also close friends with Gerry's friend Calvin Trillin, who was known as Bud, he would tell Bud about events that were going on downtown, like Claes Oldenburg's happenings and La Monte Young's concerts. So I was very lucky for a few years in the '60s to see a lot of things early on. I was attracted by the kind of work I was seeing, and that's why I shifted [from sculpture to performance].⁷⁴

Performance war für diese Generation der Schlüssel, der Suche und der Offenheit eine Form geben zu können: „I wanted to explore new forms that were related to sculpture, and that included drawing, sound, and movement in space“.⁷⁵

Die Hinwendung zu einer neuen Kunstgattung der Performance (die sich selbst darüber definiert, dass sie Gattungsgrenzen überschreitet) erforderte es jedoch, dass Jonas sich ein konzeptionelles Gerüst und eine Struktur erarbeitet, mit der sie die heterogenen Elemente und Praktiken der Performance umfassen konnte – „sound, movement, image, all the different elements to make a complex statement“.⁷⁶ Jonas schreibt sich 1964 noch einmal in ein One-Year Graduate Program an der Columbia University in New York ein und macht 1965 ihren Master of Fine Arts.⁷⁷ Dezidiertes Ziel dabei war es auch, für ihre Arbeit mehr ‚Struktur‘ kennenzulernen und auszubilden.⁷⁸ Zusätzlich besucht sie Kurse zur zeitgenössischen Dichtung bei F. W. Dupee sowie zum Impressionismus bei Meyer Schapiro, dessen Texte zu Monet und zur (formalen) Bildsemiotik nachhaltig und bis in die gegenwärtige Diskussion hinein rezipiert werden.⁷⁹ Schapiro und seiner Art, auf Kultur zu blicken – nicht

⁷⁴ Ebd., vgl. Simon 2015, 84.

⁷⁵ Quaytman Interview 2014.

⁷⁶ Quaytman Interview 2014. An Oldenburg betont sie die besondere Stimmung, die er über seine Happenings zu erzeugen vermochte. Im Gegensatz zu den Store Days von Oldenburg habe sie die Happenings von Allan Kaprow damals noch nicht selbst gesehen.

⁷⁷ Simon 2015, 84.

⁷⁸ „I went because I needed more structure to develop, and they had a one-year graduate program“ (Quaytman Interview 2014).

⁷⁹ Meyer Schapiro, On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, *Semiotica* I (1969), 223-242; in deutscher Übersetzung kanonisch: Meyer Schapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 253-274. Zur aktuellen Relevanz vgl. etwa Wolfram Pichler und Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

nur motivisch, sondern insbesondere auch auf das formalästhetische Bedingungsgefüge eines Bildes einzugehen – sind für Jonas prägend. Es eröffnet ihr dem eigenen Bekunden zufolge nicht weniger als eine grundlegend neue Art des Sehens und Denkens.⁸⁰

Eine Struktur für ihre Performances liefern ihr die formalen Gefüge moderner Dichtung, eine andere Struktur bot der Film. Drittens zog sie Inspiration aus einer benachbarten Gattung, dem Tanz. Wie in Bezug auf die Bildhauerei versuchte Jonas' Generation auch hier, traditionell Formelhaftes abzustreifen: sie sah zeitgenössische Tanzstücke in der Judson Memorial Church, die damals als innovativer Ort galt. Heute berühmte TänzerInnen wie Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Debora Hay oder Simone Forti präsentierten dort ihre neuesten Stücke:

The minute I saw those things, I knew that was what I wanted to do. One by Lucinda Childs – I don't remember the title – was just so odd. I can't explain what it was. I found it very intriguing, though, and I immediately identified with it, and with her. It was in between dance and sculpture.⁸¹

Auch Yvonne Rainers *The Mind is a Muscle* (1966) beeindruckten sie sehr („one of the best dances I ever saw“).⁸² Rainer sticht ihr ebenfalls wegen ihrer Kollaborationen mit Bildhauern ins Auge. Tanz als Choreografie alltäglicher Bewegungen machte es zudem auch untrainierten KünstlerInnen wie Jonas möglich, sich einzubringen:⁸³ „I immediately saw that I could combine sound, music, and movement the minute I started taking workshops taught by a lot of the dancers. I just loved it. It wasn't a rational decision“.⁸⁴ Sie zieht nach Downtown, zunächst in die Grand Street und dann in ihr Loft in die Mercer Street und wird Teil einer interdisziplinären Künstlergemeinschaft:⁸⁵

⁸⁰ Jonas nennt dies „new ways of thinking“ (Simon 2015, 84). Sie lernt von Meyer Schapiro dem eigenen Bekunden nach vor allem die Art und Weise „to look at the culture, to look at everything at the same time, the trains, the steam engine, the steam, what technologically was happening“ (ebd.).

⁸¹ Joan Simon: *Scenes and Variations. An Interview with Joan Jonas*. In: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart) hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 25-35, hier: 27.

⁸² Ebd.

⁸³ Ähnliches gilt für Robert Rauschenberg, der 1962-66 im Judson Dance Theater involviert war.

⁸⁴ Quaytman Interview 2014.

⁸⁵ Jonas zieht erst in die 66 Grand Street, dann in ihr Loft in der Mercer Street, gleich ums Eck von Donald Judd, aber auch Nam June Paik. KünstlerInnen unterschiedlicher Kunstauffassungen lebten nebeneinander. Flavin Judd erinnert sich: „In the '60s and '70s, our neighbors were the who's who of the avant-garde. It's an incredible list. I asked my mom [Julie Judd Finch] once, 'Who are our neighbors?' And the list was unbelievable. It was Trisha Brown, John Chamberlain, Jack Wesley, Joan Jonas, Ellsworth Kelly, Brice and Helen

I saw Oldenburg's happenings and dances by Yvonne Rainer, Deborah Hay, Simone Forti, Steve Paxton, and Trisha Brown, and also pieces by Rauschenberg. I saw this collaboration between dancers and visual artists. What attracted me was that you could be a visual artist and do something time-based. I think Oldenburg called his work performance, but there wasn't anything like performance art yet. There was a feeling, rather, among friends. There were sculptors, painters, dancers, musicians; it was all these different people working in different mediums. So there wasn't one, isolated scene. Everybody went to see everybody's work, including mine.⁸⁶

Am Anfang schaut Jonas nur zu, dann nimmt sie selbst an vielen Workshops teil.⁸⁷ Einflüsse der kollaborativen Workshops sind in Jonas' ersten Arbeiten zu spüren, in die viele Künstler der interdisziplinären Downtown Community involviert sind.⁸⁸ Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Robert Fiore, Richard Serra, Steve Reich, Phil Glass, Lawrence Weiner, Dan Graham, Jonas Mekas, Peter Campus sind darunter die wohl überregional bekanntesten Männer – Simone Forti, Susan Rothenberg, Mary Heilmann, Pat Steir und Jonas selbst die Frauen. Über die Personen verknüpfen sich die Disziplinen: In ihren „Stücken“ vereint Jonas seit damals MusikerInnen, DichterInnen, KünstlerInnen der

Marden, Shusaku Arakawa, Yvonne Rainer, Bob Morris, and Frank Stella's studio. And this was within like six blocks.“ (Stephanie LaCava, Flavin Judd, *Interview Magazine* 2016, www.interviewmagazine.com/art/flavin-judd, abgerufen am 20.06.2018).

⁸⁶ Quaytman Interview 2014. Die nachhaltige Diskursbildung dieser jungen Gruppe („sculptors, composers, dancers, painters, musicians, performers, video artists filmmakers, theater people“), die Alltag und Kunst teilen, ist enorm: „The geography of New York condensed things – we were friends, we attended each other's show, we critiqued, supported, watched – and in this way, forms and boundaries were erased. There was also the desire to work outside the conventional spaces of museums, galleries, and theaters. The point of view of the audience was questioned“ (Joan Jonas: Transmission, in: *Women, Art, and Technology*, hrsg. Judy Malloy. Cambridge, Massachusetts 2003, 114-132, hier: 117).

⁸⁷ Laut ihrer eigenen Aussage (Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140) nahm Jonas 1967 an experimentellen Workshops von Keith und Deborah Hollingworth, Barbara Jarvis, Susan Marshall sowie Judy Padow teil und belegte zwischen 1967-69 Kurse bei Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer.

⁸⁸ Jonas erinnert sich an folgende PerformerInnen: „Frances Barth, Eve Corey, Susan Feldman, Pam Goden, Carol Gooden, Deborah Hollingworth, Keith Hollingworth, Barbara Jarvis, Joan Jonas, Julie Judd, Jane Lahr, Lucille Lareau, Jean Lawless, Susan Marshall, Rosemary Martin, Tom Myers, Judy Padow, Linda Patton, Corky Poling, Peter Poole, Susan Rothenberg, Andy Salazar, Lincoln Scott, Michael Singer, George Trakas, and Pam Vihel“ (diese Liste findet sich in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 36). Schon ein kurzer Blick auf die Namen zeigt, wie viele Laien sich unter ihnen befinden – Maler bzw. visuelle Künstler und Amateure wie Keith Hollingworth, Susan Rothenberg, George Trakas, und Carol Gooden (die Lebensgefährtin Matta-Clarks). Professionelle Hintergründe als Tänzerin bzw. Choreographin hatten Judy Padow (die in Lucinda Childs Ensemble mitwirkte), vermutlich Julie Judd (falls es Julie Finch, die ehemalige Gattin von Donald Judd, ist), Deborah und Keith Hollingworth. Linda Patton hilft Jonas später mit der Kamera (*Organic Honey's Visual Telepathy*).

verschiedenen Sparten. Sie hegt für die ungewöhnlichen Arbeiten von Charlemagne Palestine Interesse, der bisweilen als Erfinder der Minimal Music bezeichnet wird, sowie für Simone Forti⁸⁹ und deren ungewöhnlicher Auseinandersetzung mit Tieren und psychologisierenden, intimen Strukturen. Beide werden umgekehrt 1977 auch in Jonas' Performance *The Juniper Tree* mitwirken. Von David Antin (dem Ehemann der Künstlerin Eleanor Antin) wiederum stammt das Gedicht für *Mirror Piece II* („a list of the delusions of the insane: what they are afraid of“), das dort vom Band zu hören ist. Die Liste wechselnder Kooperationen zieht sich als Konstante durch ihr Werk – bis heute: für *Moving off the Land* (2018) gewann Jonas Eleanor Antin und die japanische Komponistin und Schlagzeugin Ikue Mori als Mitperformerin. Wie sehr Jonas – auch als längst arrivierte Künstlerin – eine kollaborative Arbeitsatmosphäre schätzt (und vielleicht bisweilen braucht), lässt sich mitunter an ihrem Engagement in studentischen Workshops im Kontext mancher Ausstellungen ablesen.

Jonas selbst resümiert die späten '60er und frühen '70er Jahre als Aufbruchsstimmung und Zeit, in der KünstlerInnen ihr Schicksal selbst in die Hand nahmen:

It was all below 14th Street. There was this feeling of exchange, but also there was a feeling of excitement that everybody was kind of on the edge of something. [...] I'm not saying that it was better than now, but it was different because it was small. And it seemed like we were breaking ground. Also, today, young artists coming out of art school have a vast array of choices as far as genre and style. Back then it was much more focused—for instance, minimalism. Jack Smith was really on the edge. You went to his performance, and there were ten people. We'd go to midnight performances.⁹⁰

Downtown war eine kaum vorzustellende Anhäufung relevanter Orte, in die Jonas eintaucht. Sie profitiert vom Nebeneinander unterschiedlicher Kunstformen: ‚The Performing Garage‘⁹¹ der Wooster Group ums Eck ist eher dem Theater zugewandt; in einigen Stücken wird Jonas eine Rolle übernehmen. Sie partizipiert auch an der Kunst-Welt, die stark von Gordon Matta-Clark geprägt wurde: Sie geht ins ‚Food‘, den Künstlertreff mit günstiger Verpflegung, den Matta-Clark mit Carol Gooden gründete – ein Ort inmitten eines

⁸⁹ Ausst.-Kat. Mailand 2014, 119 Fußnote 16.

⁹⁰ Quaytman Interview 2014.

⁹¹ „The [Performing] Garage was bought in the early 1970s when Soho was still an empty warehouse district being reinhabited by artists. The Wooster Group owns and operates it as a shareholder in the Grand Street Artists Co-op, which was originally established as part of the Fluxus art movement in the 1960s. Before the formation of The Wooster Group, The Performance Group developed and produced work at the Garage. [...] Prior to The Performance Group founding The Performing Garage, 33 Wooster Street was a metal stamping/flatware factory“ (<http://theperforminggarage.org/about/>, abgerufen am 21.6.2018).

vermeintlichen Nichts, der zum Mittelpunkt einer alternativen Kunstszene wird. Und sie wird Teil der Gruppe um die 112 Greene Street, auch „112 Workshop“ genannt, dem von Matta-Clark und Jeffrey Lew gegründeten alternativen Ausstellungsort, der Start- wie Kreuzungspunkt vieler Kunstentwicklungen wurde.⁹² George Trakas baut ihre Rampe; in Alan Sarets Loft, bzw. dessen Bodenvertiefung in der Spring Street, findet ihre Performance *Underneath* statt, und die Namen der Künstlerinnen Susan Rothenberg, Barbara Jarvis, Linda Patton, Carol Gooden und Tina Girouard finden sich in ihren frühen Performances.⁹³ In 112 zeichnet Jonas 1972 ihr (von der späteren Performance dieses Titels unabhängiges) Video *Organic Honey's Visual Telepathy* auf. Die Aufzeichnung ist halböffentlich; Sol LeWitt und seine Klasse des Education Department der New York University sind ihre Gäste. Aus 112 Green Street wurde White Columns⁹⁴ – und eine Metapher für die Offenheit der Downtown Szene, inklusiver ihrer (auch von Männern mitgetragenen) feministischen Züge.⁹⁵ Liest man die Berichte von Zeitzeugen, wird immer wieder die inspirierende Atmosphäre spürbar. Es gab Vernetzungen sowohl auf alltagsweltlicher Ebene, da man nebeneinander wohnte (wie etwa Nam June Paik neben Jonas, oder Moondog ums Eck am Broadway), aber vor allem auch auf künstlerischer Ebene.⁹⁶

⁹² Die Aufarbeitung der Downtown-Szene wird immer stärker vorangetrieben, vgl. bereits Richard Kostelant: *SOHO: The Rise and Fall of an Artists' Colony*. London 2003.

⁹³ Joan Simon listet weitere Namen auf; vgl. Ausst.-Kat. Mailand 2014, 36.

⁹⁴ „What killed the space in its original form was not its excesses or perennial lack of money [...]. It was money itself – in the form of grants, given by well-meaning people – and the act of accepting it meant the excesses could never be quite as spontaneous again. As soon as I got the first government grant,“ he said, „they wanted to know who I was showing and what I was doing.“ Randy Kennedy: When SoHo Was Young. 112 Greene Street: The Early Years, '70s Art in SoHo. *New York Times*, 25. Juli 2012, www.nytimes.com/2012/07/26/books/112-greene-street-the-early-years-70s-art-in-soho.html, abgerufen am 21.6.2018 (über den Katalog zur Ausstellung ‚112 Greene Street: The Early Years‘. '70s Art in SoHo von Jessamyn Fiore).

⁹⁵ Jonas erwähnt neben Serra, der seine Partnerinnen unterstützte, auch Matta-Clark: „I remember Gordon Matta-Clark liked to wrestle. In the dance world, the bodies were always touching and rolling around. And people were really glad to join in. But I remember being under a table with some others in a restaurant and Gordon just joining in“ (Quaytman Interview 2014). In der 112 Greene Street zeigt die feministisch engagierte Louise Bourgeois 1974 ihre neuesten, nicht nur für die feministische Bewegung sehr bedeutenden organischen Marmorskulpturen. Ned Smyth erinnert sich: „112 provided a progressive environment for both male and female artists to produce work together and accept one another as equal contemporaries“ („112 Greene Street. A Nexus of Ideas in the Early 70s“, www.salomoncontemporary.com/pdf/publication_pdfs/112_Greene_Street_Catalogue.pdf, abgerufen am 21.06.2018).

⁹⁶ Susan Rothenberg erinnert sich an New York City 1969 folgendermaßen: „#10 Chatham Square. We ate at Tina Girouard and Dickie Landry's kitchen on the second floor, or Mary Heilmann's on six. We were

Eine besondere Kollaboration war für Jonas sicherlich die mit Richard Serra, mit dem sie von Ende der '60er bis Mitte der '70er Jahre zusammenlebte. Beide teilten einige Interessen und Herangehensweisen: den strukturalen Film, der neben einzelnen Versuchen beider in einem gemeinsamen Film, *Paul Revere* (1971), mündet;⁹⁷ das task-orientierte,⁹⁸ bildhauerische Denken, das sich in der Verwendung des Wortes „prop“ – ein Ding mit bestimmter Verlaufszeit – im Titel von Serras Stahlskulpturen oder für die verwendeten *objets trouvés* in Jonas' Performances niederschlägt; der Sinn für Material, Schwerkraft, Körperlichkeit und labiles Gleichgewicht als Konstituenten von Bedeutung; die intensive und kritische Beschäftigung mit absoluter oder relativer Raum-Zeit. Für *Choreomania* designt Serra 1971 ihre ‚Bühne‘ (*wall prop*) – eine große, hängende Platte, deren rechtes Drittel verspiegelt ist. Beide generieren Listen, die sich bei Serra methodisch in Form von Verben zu einer virtuellen Skulptur stapeln und bei Jonas zu poetischen Aufhängern für Gedankengebäude werden; beide lieben ähnliche Werke der Kunstgeschichte, insbesondere der Frührenaissance – namentlich taucht Stefano di Giovanni (Sassetta) bei beiden auf. Serra wurde 1968 Zeuge ihrer ‚Initiation‘, begleitet die Entwicklung von *Organic Honey* und macht Fotos von Jonas, die einen ‚anderen Blick‘ offenbaren – so in einem eindringlichen Bild, in dem sie eine schwere Platte in die Luft wirft, was Serra so fotografierte, als würde sie die Platte schweben lassen. In Robert Franks Film *Keep Busy*, sein erster Film in Cape Breton, spielen beide mit. Die Freundes- und Bekanntenkreise des Paares überlappen sich: z.B. Nancy Holt, Philip Glass, Babette Mangolte, Robert Fiore (letztere waren oft beider Kameralleute) und Tina Girouard, die z.B. in Jonas' *Delay Delay* 1972 und in Serras *Tina Turning* 1969 performt.

1970 begleitet Jonas Serra zu einer Ausstellung nach Japan. Diese Reise war für sie überaus prägend: Jonas entwickelte ein nahezu anthropologisches Verständnis von Kunst und wendet sich in der Folge immer wieder fremden Kulturen und ihren Ritualen zu:

From the very beginning, I was influenced by rituals of other cultures, in mythology, in looking at early Chinese art. When I began to do performance, I thought: What am I doing in this context of the art world, of friends? Why am I getting up in front of people, moving around and doing tasks? Then I thought of how people in other cultures work in relation

Sonnier, Smithson, Serra, Jonas, Hay, Saret, Glass, Reich, Graves, Matta, Lew, Trakas, Akalaitis, Winsor, and many, many more“ (Joan Simon, *Susan Rothenberg*. New York 1991, 174, Fußnote 19).

⁹⁷ Vgl. Jonas' *Vertical Roll* (1972) und Serras *Railroad Turnbridge* (1976) sowie *Anxious Automation* (1971); beide nutzen zum Teil den gleichen Kameramann, Robert Fiore, der für Serra arbeitet.

⁹⁸ Diese Aufgabenorientierung ging sehr stark von einem minimalistischem Tanzverständnis aus, wie es Yvonne Rainer und andere entwickelten; vgl. Tom Holert: ‚The task is the task‘/Die Aufgabe ist die Aufgabe, in: Ausst.-Katalog Basel 2017, nicht paginiert.

to one another. A ritual is for the community. I began to look at the way simple gestures, repeated, connect the onlooker to the performer. So I started to work with my own rituals related to repeated, simple tasks or continuous movements with particular sounds, materials, and objects that I developed in relation to particular spaces.⁹⁹

Dies kann als ein Schlüsselzitat für Jonas gelten. Sie übernimmt zwei der hier herausgestellten Elemente in ihre Performances – das Ritualhafte und das Gemeinschaftliche. Beides schlägt sich in ihrer Kommunikation mit dem Publikum nieder, allerdings – und dies macht ihre Performances bisweilen schwerer verständlich – in einer indirekten Form. Sie kommuniziert in ihren Performances nicht auf einer illustrativ-kommentierenden, sondern auf einer abstrakt-phänomenalen Ebene über das, was sie sieht und erlebt. So sind ihre *objets trouvés* nicht nur alte Reiseerinnerungen, sondern auch Auslöser einfacher Alltagshandlungen, die sich in den einzelnen Kulturen voneinander unterscheiden.¹⁰⁰

Über das japanische Noh-Theater erhielt Jonas 1970 Zugang zu einer Formstrenge, die sich über 650 Jahre herausgebildet hatte (und nicht erst 50 Jahre zuvor in Mitteleuropa als Schritt in die Abstraktion gelang). Mit dieser Faszination war sie nicht allein, wie die damalige Popularität von Roland Barthes Buch *Im Reich der Zeichen* beweist. Auf dessen Semiose reagiert Jonas mit Richard Serra ‚didaktisch‘ (mit der Arbeit *Paul Revere*) und führt kontrastierend ihre eigene Referenz an; das von Ezra Pound und Ernest Francisco Fenollosa zuerst 1917 herausgegebene *Noh; or Accomplishment* wird ihr akademischer Bezugspunkt.¹⁰¹ Aufgrund ihres fehlenden Sprachverständnisses konzentrierte sich Jonas in Japan umso mehr auf die hochentwickelte abstrakte Formensprache des Noh-Theaters. Sie nennt vor allem die Choreografie akustischer Brüche, etwa in Form von Holzblöcken, die in perfektem Timing gesetzt sind, als wichtigen Einfluss auf ihre Arbeit. Solche Holzblöcke ersetzt sie bisweilen mit Steinen, die sie gegeneinanderschlägt oder (wie in *Sweeney Astray*) mit Glocken. Die 36 Münzen, die Jonas in das Glas Wasser wirft (*Organic Honey*), oder die Schiefertafeln an Schnüren, die sie mit lautem Klang aufeinandertreffen lässt (*Lines in the Sand*), sind der letzten Kontrolle durch die Performerin entzogen. Auch nicht-akustische Elemente verweisen

⁹⁹ Karin Schneider: Joan Jonas, in: *BOMB* 112 2010, 58-67, hier: 61.

¹⁰⁰ Ein gesteigertes Bewusstsein für die Problematik kultureller Appropriation lassen ihren Einsatz einer Burka in *Funnel* (1974) oder *Crepusculo* (1974) heute in einem anderen Licht erscheinen; sie selbst erklärt, sie habe diese (ganz unpolitisch) nur ‚schön‘ gefunden. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist ihr die Problematik dagegen deutlich bewusst – sie führt dazu, dass der Schlangentanz der Hopi nicht dargestellt wird. Vgl. zur Problematik kultureller Aneignung Kapitel 3.2.

¹⁰¹ Vgl. Howe/Heuving Interview 2003, 108f. Das Buch wird heute zumeist unter dem Titel *The Classic Noh Theatre of Japan* nachgedruckt.

auf das inszeniert Formale des Noh-Theaters. Dazu gehört z.B. die Vorbereitung des Performers mithilfe eines Spiegels als Vorspann in *Organic Honey* (konzipiert als eigenständige Arbeit *Mirror Check* erinnert). Hier findet sich ein Beispiel für ein sehr strukturiertes, formales Inszenieren:¹⁰² neben der Bühne wird ein sichtbarer „Spiegelraum“ etabliert, in dem der Darsteller ritualhaft die Transformation zur Figur vollzieht. Dieser Spiegelraum, auf das Publikum selbst gerichtet, zieht sich als eigenständiges Motiv und Medium durch Jonas *Mirror Pieces*.

Wie ihre vorbereitenden Notizen zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zeigen, denkt sie bis heute in solchen Räumlichkeiten: Abb. 1 zeigt eine Skizze der zweiten Szene der Performance, in der sie neben der beweglichen Leinwand und dem „realen Raum“ der Performance auch einen „Raum im Spiegel“ ausweist:¹⁰³

¹⁰² Kunio Komparu hat auf ein solches „structural staging“ des Noh-Theaters verwiesen („A certain operation by the performer, who uses the mirror as medium, is what gives the space life and purpose, invoking an important psychic element related to spiritual possession“), an dem sich, so Joan Simon, Jonas orientiert, vgl. Kunio Komparu: *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. New York 1983, 126 und 28, zit. in Ausst.-Kat. Mailand 2014, 120, FN 24.

¹⁰³ Das kleine Blatt 50, welches in Abb. 1 auf Blatt 51 liegend abgebildet ist, zeigt im obigen Quadrat den räumlichen Verlauf des Kampfes in dieser zweiten Szene zwischen „Geoff [Hendricks]“ und „S[ur Rodney Sur]“ mit Schwertern (als Piktogramm repräsentiert). Der Entwurf für Kostüme (rechts) weist im oberen Bereich ein Schlangenmuster auf.

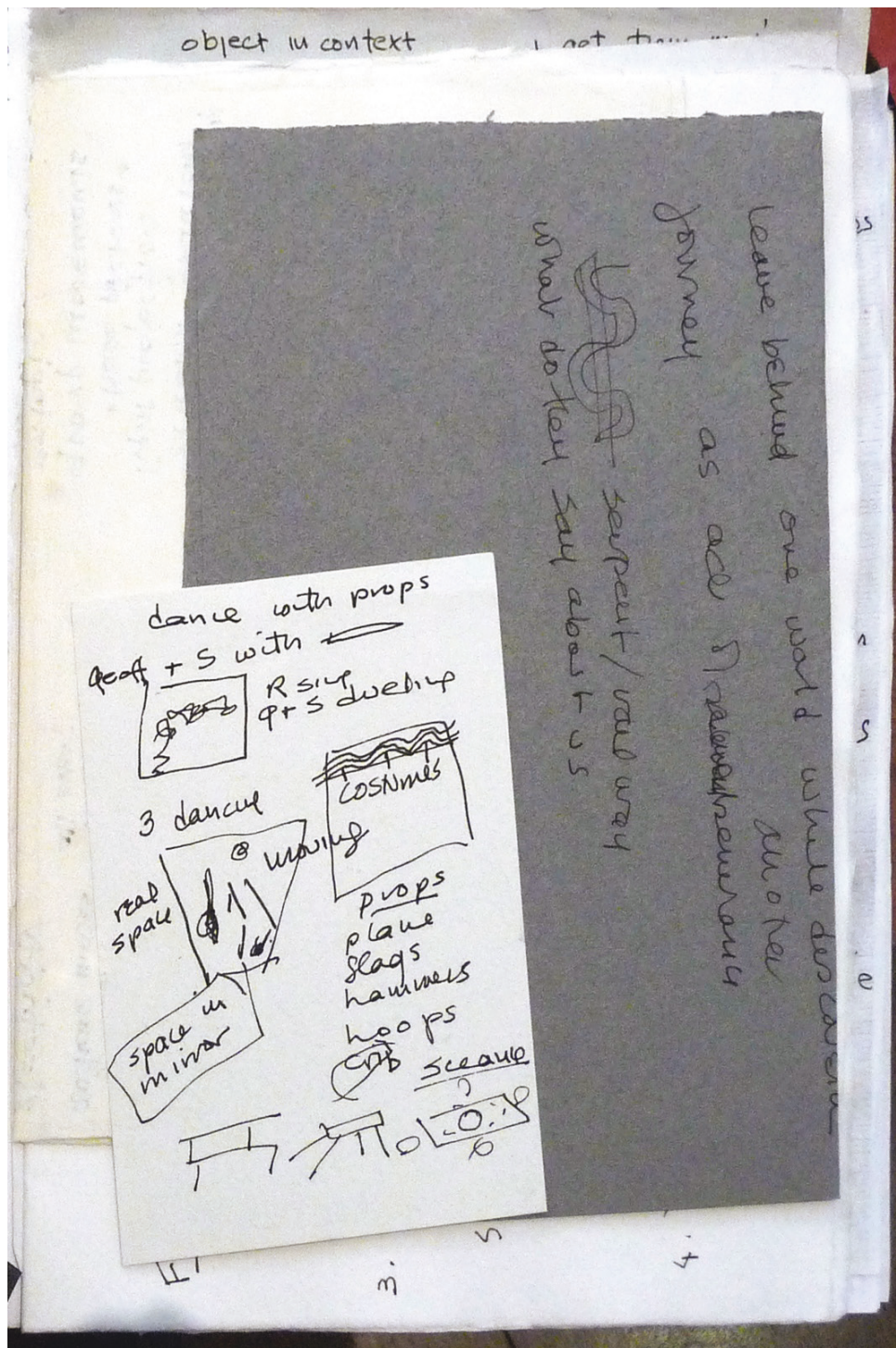


Abb. 1: Joan Jonas' Vorbereitungsmappe zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things*.
Im Vordergrund: Blatt 50 zur Szene 2

Die Liste der Orte von Jonas' frühen Performances bis in die späten 1970er Jahre ist aus heutiger Sicht ein Zeugnis einer atemberaubend schnellen Künstlerkarriere, die sie aus der quasi studentischen alternativen Workshop-Atmosphäre (St. Peter's Gymnasium, Bard College, Loeb Student Center, 14th Street Emanu-El YMHA, University of California und diverse Atelier Lofts von Alan Saret, Gilles Larrain und ihr eigenes) in nur vier Jahren zur institutionalisierten und internationalen (man müsste ergänzen: eurozentrischen) Plattformen wie die documenta 5 (1972), das Festival di Musica e Danza in Rom sowie in die dortige, einschlägige Galleria l'Attico führt. Sie stellt zudem in Galerien wie ACE in San Francisco, Lo Giudice oder Leo Castelli/Ilona Sonnabend in New York aus. Jonas transformiert ihre Performances für diese Orte (vgl. *Delay Delay, Rome Version*), da diese ursprünglich in der kritischen Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Umgebung konzipiert wurden. Douglas Crimp hat die Bedeutung dieser urbanen Arbeiten als besondere Monumente für die sensible Zeit eines ästhetischen und gleichwohl ökonomischen Umbruchs hervorgehoben.¹⁰⁴ Zu Jonas' Ortsspezifika gehörten die brachliegenden Industriestandorte von SoHo und die leeren Piers an der Lower East Side (eine ruinöse Stadtlandschaft, die sie in den 1980er Jahren auch an Berlin schätzen wird), Orte der Natur wie der Strand in Cape Breton oder Jones Beach in Long Island, aber auch die Anthology Film Archives, die sie nutzt, um sich mit ihrer Performance *Twilight* (1975) und *Mirage* (1976) ortsspezifisch in den konzeptuellen Umbruch von Film zu Video einzuschreiben.¹⁰⁵

In den Anthology Film Archives hat Jonas sich ihre klassische Filmbildung selbst angeeignet. Das Programm umfasste frühe Filme der 1920er Jahre ebenso wie Experimentalfilme. Die Filme von Vertov, Vigo, Franju, Eisenstein und Ozu beeindruckten sie ebenso wie ihre Zeitgenossen, etwa Jack Smith, Kenneth Anger oder Jan Brackstage¹⁰⁶ und werden sich in ihren Performances in visuellen Assoziationen niederschlagen. Gleich ums Eck ihres Lofts

¹⁰⁴ Douglas Crimp: *Before Pictures*. Chicago 2016. Während sich Willoughby Sharp 1971 mit seinem *Projects: Pier 18* eine Ausstellung im MoMA sicherte, entwirft Crimp als Kurator für die Ausstellung ein differenzierteres Bild, indem er prägende KünstlerInnen wie Jonas u.a. hinzunimmt.

¹⁰⁵ Als das neue Medium Video den Film abzulösen begann, wurde die Institution für Film und Filmgeschichte 1969 von Jonas Mekas und anderen gegründet (zur Geschichte der Anthology Film Archives vgl. Jonas Mekas: *About / Essential cinema*, <http://anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema>, abgerufen am 20.09.2018).

¹⁰⁶ „The fantastic theater of Jack Smith was definitely another inspiration at this time when I was searching for my own language“ (Simon 2015, 120, Fußnote 21). Jack Smith wurde inzwischen zum Mythos, seine ca. vier Stunden dauernden Performances haben die wenigsten gesehen – Jonas schon.

(„I was going there every night or almost every night“)¹⁰⁷ studierte Jonas die strukturalen Eigenschaften von Film, insbesondere die Überblendungstechnik und die Schnittmontage, mit Blick auf deren Übertragbarkeit auf ihre eigenen produktionsästhetischen Fragen zu Video und Performance.¹⁰⁸ Als sie 1970 ihre eigene Portapak-Videokamera kauft, spricht sie davon, nun endlich ihre eigenen „Filme“ machen zu können; zugleich setzt sie aber die neuen medialen Bedingtheiten von Video – zum Beispiel die Möglichkeit der Live-Übertragung, siehe *Organic Honey*) – sofort ein und beginnt, „für die Kamera“ performte Aufnahmen in ihre Live-Performance einzubauen.¹⁰⁹

Über die Anthology Film Archives begegnet sie 1976 auch dem Werk der surrealistischen Filmemacherin Maya Deren,¹¹⁰ welches sie sehr beeindruckt. Immer wieder berichtet sie, dass sie Derens ungeschnittene Rohfassung des Filmmaterials zur Entstehung eines haitianischen Voodoo-Rituals mit Sandzeichnung gesehen habe, das sich über vier Stunden erstreckte. (Für den Film *Divine Horsemen: Living Gods of Haiti* wurde diese kontemplative Sequenz auf zehn illustrative Minuten zusammengeschnitten.) Die lange Seherfahrung wird Jonas für ihre eigenen Performances aufgreifen: Langanhaltende, ritualisierte und ephemere Zeichensequenzen sowie deren wiederholte Wiederauslöschung werden für sie charakteristisch – sehr explizit in *Mirage* (s.o.), welches sie in den Film Archives auf der verlängerten Leinwandbühne performte, kurz bevor die Archives wegen Umzugs und aufwendigen Umbaus geschlossen werden mussten.

Ende der 1970er Jahre kehren viele KünstlerInnen (und KritikerInnen) nach dem ‚Hype‘ um Performance wieder zu konventionelleren Gattungen zurück; vor allem die Malerei erlebt einen erneuten Aufschwung. Jonas dagegen bleibt zunächst ihren Medien Performance und Video treu. Sie entdeckt dort die Gestaltungsmöglichkeiten mit Farbe. Mit dem Wechsel von Schwarz-Weiß zu Farbe (den sie bereits 1976 vollzieht) ist auch die Technik deutlich teurer; Jonas muss Studios und Assistenten bezahlen. Zunächst arbeitet sie bei *The Juniper*

¹⁰⁷ Siehe: Joan Jonas introduces *I Want to Live in the Country (And Other Romances)* at EAI on Tuesday, April 17, 2007, *Electronic Arts Intermix*, <https://www.eai.org/titles/i-want-to-live-in-the-country-and-other-romances/video-intro>, abgerufen am 21.07.2018.

¹⁰⁸ Jonas: „I related and combined ideas of structure and narrative, applying the language of film to my videos and performances – techniques such as montage, the cut, the pan, the zoom, superimposition and so on“ (Rose Interview 2018).

¹⁰⁹ Weitere Techniken sind die Illusion des Bewegtbildes, das *hors-champ* und die Kadrierung, die Überblendungstechnik, das Negativ, ein Spiel mit Hell-Dunkel und Schatten, extreme Perspektiven und Verkürzungen innerhalb kurzer Brennweiten.

¹¹⁰ Jonas 2003, 122.

Tree ganz ohne Projektionstechnik; nur mit Ton, Text und Gesang, den sie selbst schneidet.¹¹¹ Der Schnitt ihres folgenden Videofilms *I Want to Live in the Country (and Other Romances)* erfolgt ebenfalls 1976 an einem einzigen Nachmittag im Studio. 1979 und '80 entstehen zwei neue Performances, *Upside Down and Backwards* und *Double Lunar Dogs*.

In den 1980er Jahren wird es ruhiger um Jonas, obwohl sie weiter arbeitet. Zwar wird sie ihre erste Retrospektive am University Art Museum in Berkeley, California haben und 1982 wieder mit Performance und Installation bei der documenta 7 sichtbar sein. Eine ähnliche Öffentlichkeit (und damit auch finanzielle Einkünfte), wie sie sie in den 1970ern genossen hat, bleibt ihr zumindest in den USA nun aber verwehrt.¹¹² Es bildete sich eine neue Performancegeneration mit einem anderen Selbstverständnis heraus. Sie reagiert darauf mit der Intensivierung internationaler Kontakte. Ein DAAD-Stipendium führt sie als Pionierin der Videoperformance nach Berlin; hier entsteht *He Saw Her Burning* (1982).¹¹³ Für *Volcano Saga* (1985) unternimmt sie auf Einladung von Steina Vasulka eine Reise nach Island; in einem Zeitfenster von ca. fünf Jahren entstand daraus Film und Performance.¹¹⁴ Nach dem Fall der Mauer fährt Jonas für Filmaufnahmen auch nach Polen und Ostdeutschland. *Variations on a Scene* wirkt 1990 wie eine Fluxus-Reminiszenz oder ein bunter Strauß aller bisherigen Performances. Zum ersten Mal arbeitet sie auf der Bühne mit der Figur eines ‚younger self‘ sowie mit einem Live-Musiker, Alvin Curran. Sie tritt als Performerin immer weiter zurück – und bekundet, künftig lieber hinter der Kamera stehen zu wollen.

Auf die fehlende Öffentlichkeit in den USA reagiert Jonas zweitens, indem sie nun zunehmend ihre eigene Musealisierung betreibt – und damit verknüpft auch die Kommodifizierung und Kommerzialisierung ihrer Arbeit. Es entstehen kleine, separat produzierte

¹¹¹ Simon 2015, 102.

¹¹² Jonas erklärt im Interview 2014: „It was suddenly about money in the '80s. And my work kind of disappeared. It's true. Suddenly there was an interest in painting and sculpting and not so much in what I was doing. Artists go up and down and in and out of focus – I went through a period of quietude. I kept working, but I felt like I was outside of things during the '80s. [...] It was very sudden at the beginning of the '80s, and then in the '90s, I really had to fight hard to feel visible again. But not in an obvious way. In a quiet way. On the other hand, I felt close to certain artists of the '80s. There were many important and interesting artists from that time, and several are good friends. But the women artists of the '80s represent a particular strength“ (Quaytman Interview 2014).

¹¹³ Simon 2015, 103.

¹¹⁴ Noch aufwendiger erzählt sich die Geschichte von *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray* (1992), das für ihre Retrospektive im Stedelijk Museum Amsterdam in Zusammenarbeit mit der Toneelgroep (eine Amsterdamer Theatergruppe) kommissioniert war (vgl. Simon 2015, 107-8).

Raumminiaturen, die sie „My New Theater“ nennt. Sie versucht sich dadurch unabhängig von zu finanzierenden Ressourcen zu machen, seien es Menschen, Räume oder Requisiten. Das erste *My New Theater* entsteht 1994, weitere folgen 1996 und '97. In den ersten Jahren der 2000er, als sie sich wieder den Performances zuwendet, wird sie an diese Raumminiaturen anknüpfen und ihre kleinen Boxen an diese rückbinden. Überhaupt passt sie nun ihre Performances dem Kontext von Ausstellung an – was in den '70er Jahren regelrecht tabuisiert war. Da ihre frühen Performances aus eben diesem Grund aber auch schlecht dokumentiert sind (geschweige denn verkäuflich waren), baut sie nun Installationen – performative Räume für die Betrachter, die sich für ihre Arbeiten erneut zu interessieren beginnen. Anlässlich einer Retrospektive im Stedelijk Museum Amsterdam entstehen 1994 zum Beispiel die raumbezogene Installation *Mirror Room*. Sie versteht diese als Einladung an ihr Publikum, in einen privaten Raum der Künstlerin zu treten („to invite the audience into my private space“).¹¹⁵ Jonas hat nun ‚Transformation‘ als ihr Thema entdeckt.

Gerade seit Mitte der 1980er Jahre setzt auch ein neues, dezidiert feministisches Interesse an ihrer Kunst ein; ihre Werke finden zunehmend Eingang in akademische Diskurse. Schließlich wird sie von Ute Meta Bauer, der damals progressiven Leiterin des Kunsthauses Stuttgart, auch direkt in den akademischen Diskurs gelockt: Jonas tritt 1995 eine Professur an der Akademie Stuttgart an. Wovor sie sich dem eigenen Vernehmen nach immer scheute, sollte sich als Glücksgriff erweisen: Ihre Innovationskraft kann sie mit anderen teilen und weiterentwickeln; viele junge Studierende profitieren seither von ihrem umsichtigen und reflexiven Medienumgang, und auch Jonas' Arbeiten selbst erhalten eine neue Frische.¹¹⁶

Zum Abschluss ihrer Professur in Stuttgart 2000 hat sie eine große Einzelausstellung, 2001 erstellt sie eine Kommissionsarbeit für die documenta.¹¹⁷ Als gealterte Prophetin mit 67 Lebensjahren kehrt sie 2004 mit einer Retrospektive am Queens Museum ins eigene Land zurück. Schließlich vergisst man sie auch nicht mehr bei thematischen Ausstellungen wie *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007-8). Seit Stuttgart wird sie auch immer wieder ins akademische Feld geholt, zuletzt in den Studiengang *Visual Arts* am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Boston (1998), wo sie weiterhin als emeritierte Professorin

¹¹⁵ Jonas in Simon 2015, 107.

¹¹⁶ Unter den Studierenden finden sich Narda Fabiola Alvarado, Sung Hwan Kim, David Maljkovic, Seth Price, Pia Lindman oder Jennifer Allora (vom Künstlerduo Allora & Calzadilla). Zuletzt sticht hier Thao-Nguyen Phan hervor.

¹¹⁷ Jonas ist damit an insgesamt fünf documentas in Kassel beteiligt: 1972, 1977, 1982, 1987, 2002 und 2012.

tätig ist. Als erste Empfängerin wird ihr 2009 ein Lifetime Achievement Award des Solomon R. Guggenheim Museums verliehen. Das MoMA New York präsentierte 2009-10 die angekaufte Arbeit *Mirage*. Umfassende Einzelausstellungen fanden in der Malmö Kunsthalle (2015-16) und der Tate London (2018) statt. Die bisher größte Werkschau war in Mailand im Pirelli HangarBicocca zu sehen. 2015 vertritt sie zudem die USA auf der Biennale Venedig – eine im biographischen Sinne sehr symbolische Ehrung für eine amerikanische Künstlerin, die in Europa ihren verlorenen Ruhm suchte und fand.

2.2 Joan Jonas' Performance-Kunst: Ein Werküberblick

Jonas' Werk,¹¹⁸ das inzwischen 50 Jahre Schaffenszeit umfasst, ist kunsthistorisch schwer einzuordnen. Dies gilt für seine Kategorisierung ebenso wie für eine Unterteilung in Schaffensperioden. Kategorisieren ließe es sich anhand der jeweils im Mittelpunkt stehenden Medialität oder der technischen Apparatur, des thematischen Stoffes oder der aufgerufenen Gattungen sowie des jeweiligen Einflusses bestimmter kunsttheoretischer Diskurse; Unterteilungen böten sich an nach Solo- oder Gruppenperformances, „In & Out“ bei Indoor- oder Outdoor-Arbeiten,¹¹⁹ einem text- oder bildbasierten Vorgehen oder den medial bedingten Spielarten realer und virtueller Raumtiefe – und anderen Aspekten mehr. Jonas selbst hat eine eigene chronologische und thematische Untergliederung ihres Oeuvres in sogenannte „transmissions“¹²⁰ vorgenommen. Sie versteht darunter mediale Apparate oder

¹¹⁸ Das Wort ‚Werk‘ und seine Derivate werden in dieser Studie in einem sehr allgemeinen (und im Kontext einer Studie von Performances nicht unproblematischen) Sinn verwendet. Wie Dieter Mersch (in *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002) argumentiert, implizieren ‚Werk‘, ‚Werkkunst‘ oder ‚Werkästhetik‘ ein spezifisches Kunstverständnis seit der frühen Neuzeit, welches mit der performativen Wende der Postavantgarde in der Kunst der letzten 50 Jahre einen Abschluss findet (163). Die Begriffe sind daher „reserviert für jene kulturelle Praktik, die sich mit der Freiheit des Künstlers, dem Symbolischen der Hervorbringung und der Zwecklosigkeit des Produktes verbindet“ (167). Er ordnet ‚Ereignis‘, ‚Ereigniskunst‘ und ‚Ereignisästhetik‘ einer konzeptuell anderen Kunst der Postavantgarde zu. „Das Ereignis, *niewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares; konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares. Es schafft sich, vollbringt sich*“ (234, Hervorhebungen im Original).

¹¹⁹ Eine konventionelle Vierteilung findet sich bis Anfang der 2000er Jahre in Ausstellungskatalogen, die Jonas selbst mitbetreut hat. Sowohl im Katalog zum ersten retrospektiven Überblick (Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983) als auch im Katalog der Stuttgarter Ausstellung (*Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* [Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart], hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001) sind die Arbeiten nach „Mirror Pieces“, „Outdoor Pieces [bzw. Performances]“, „Video-Performances“ und „Fairy Tales“ unterteilt. Joan Simon setzt 2015 die Phasen 1968-76, 1976-84 und 1985-2014 an, wobei letztere mit *Volcano Saga* startet, vgl. Simon 2015).

¹²⁰ Vgl. Jonas 2003, wo sie 1998 fünf ‚Transmissions‘ aufführt: [1.] „1968 Transmission: The Mirror“ (117); [2.] „Transmission: Deep Landscape, the Distant Image“ (118); [3.] „Transmission: Moving Images in Film,

Techniken im weitesten Sinne, die jeweils eine bestimmte Zeit ihres Schaffens formal und inhaltlich bestimmen (etwa den Spiegel, aber auch die mündliche Überlieferung von Erzählungen). Sie nutzt das Konzept, um damit vor allem die medialen Schnittstellen und Transformationsprozesse zwischen Schaffensperioden in den Blick zu bekommen.

Im Hinblick auf die von mir studierten Entwicklungsstränge und bezogen auf die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit bietet es sich an, heuristisch zunächst die folgenden vier, aufeinander aufbauende Werkgruppen voneinander zu unterscheiden:

- (1) *ca. 1968-1972: Phänomenologie und Wahrnehmung*. In einer Anfangs- bzw. künstlerischen Findungsphase spielen der Spiegel und der performative Raum eine zentrale Rolle, und damit Fragen von Perzeption und Ansichtigkeit. In dieser Phase arbeitet sich Jonas vor allem an phänomenologischen Fragestellungen ab, zu sehen insbesondere in ihrem Umgang mit Formen von Minimal sowie Process Art. Zentrale Werke sind *Oad Lau* (1968), *Mirror Piece I* (1969), *Mirror Check* (1970; erst 2008 als eigenständige Arbeit gesetzt und zuvor Teil von *Mirror Piece II* oder *Organic Honey's Vertical Roll*), *Underneath* (1970), *Jones Beach Piece* (1970), *Night Piece* (1971) (eine Variation des *Jones Beach Piece*), *Nova Scotia Beach Dance* 1971, *Choreomania* (1971), *Delay Delay* (1972), *Delay Delay (Rome Version)* (1972).
- (2) *ca. 1972-1976: Subjekt und Medium*. Es folgt eine Phase, in der Jonas mit der neuen Technik Video experimentiert, das Medium und die Eigenschaften seiner technischen Apparatur auch in räumlich-praktischer Hinsicht erforscht und sich für Fragen der Blickinszenierung, der Subjektivität sowie für Möglichkeiten einer „female imagery“¹²¹ interessiert. Der Einsatz von Videotechnik auf der Bühne verändert ihre Performances grundlegend. Zentrale Arbeiten dieser Phase sind *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972); *Organic Honey's Vertical Roll* 1972, *Funnel* (1974), *Crepusculo* (1974), *Twilight* (1975) und *Mirage* 1976.

Electronic Signals in Video“ (121); [4.] „Transmission: Retelling Stories – an Oral Tradition, an Aural Message“ (127) sowie [5.] „Transmission: Mirroring Landscape, Ever-green Mythologies“ (128).

¹²¹ „I found myself continually investigating my own image in the monitor. I bought a mask of a doll's face. It transformed me into an erotic seductress. I named this TV persona Organic Honey. Increasingly obsessed with the process of my own theatricality, the images fluctuated between narcissistic and a more abstract representation. The risk was submersion in solipsistic gestures. When exploring the possibilities of female imagery, thinking always of a magic show, I attempted to fashion a dialogue between different disguises and the fantasies they suggested“ (Jonas 1983, 137).

- (3) *ca. 1976-2001: Bild und Text*: Schließlich findet sich eine längere Phase der Beschäftigung mit Figuren und Narrativen unterschiedlicher, inklusive mythologischer Textsorten (sowie den darin enthaltenen Rollen von Frauen). In den Mittelpunkt rücken auch die verschiedentlichen Verknüpfungen von Text, Bild und Klang. Jonas arbeitet vermehrt mit eigens engagierten SchauspielerInnen. Zentrale Arbeiten dieser Phase sind *The Juniper Tree* (verschiedene Versionen, seit 1976), *Double Lunar Dogs* (1980), *He Saw Her Burning* (1983), *Volcano Saga* (1985; Jonas' erste Arbeit mit Video-Backdrop), *Variations on a Scene* (1990), *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray* (1992-4), *In the Shadow a Shadow: Circular Revisions* (1999-2001).
- (4) *ca. 2001 bis heute: Bildimmersionen*: Jonas widmet sich bedeutendem Stoff der Weltliteratur, beginnend mit dem Mythos von Troja, kommissioniert für die „Weltbühne“ der Kunst in Kassel. Dabei interessiert sie sich vorerst nicht mehr selbst für das Performen bestimmter Figuren – dies überlässt sie ihrer Co-Performerin und jüngerem Double (zumeist Ragani Haas). Jonas übernimmt eine eher bildschaffende und bildhaft kommentierende Rolle. Die Transfigurationen von Bild, Text und Sound sind für eine großformatige mittige Projektionsfläche konzipiert, vor der und für die transgressive Aktionen stattfinden. Der Anteil des Textes tritt immer weiter zurück und wird zum Paratext für opulente Bildschichtungen. Jonas recycelt eigenes schwarz-weiß Material der '70er und kontextualisiert dieses neu. Das inszenierte Zeichnen wird immer wichtiger und großflächiger. Zentrale Arbeiten dieser Phase sind *Lines in the Sand* (2002), *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (2005-12), *Reading Dante* (2007-10, zwei Versionen), *Reanimation* (2010-12), *They come to us without a word II* (2015 zur Biennale in Venedig, in den Versionen „Fish“ und „Bees“), *Stream or River*, *Flight or Pattern* (2016-17); *Moving off the Land* (seit 2017).

2.2.1 Phänomenologie und Wahrnehmung (1968-72)

„*perception*“ und „*vision*“

Jonas fertigt 1968 für ihre erste Performance *Oad Lau* (der adaptierte Name eines marokkanischen Fischerdorfs) ein Spiegelkostüm. Es könnte als Metapher bzw. „Leitbild“ dafür dienen, wie sie sich und ihre frühen „Pieces“ konzipiert: Sie erstellt spezifische künstliche Situationen für ihre Performances, in denen sie nonverbale Reflexionsebenen bereitstellt, wobei ästhetische und epistemische Erkenntnisformen ineinander fallen. Doch bevor ich den am häufigsten referenzierten Spiegel und dessen Implikationen thematisiere, möchte

ich Jonas' sorgfältiges Vordringen in die Spielarten der Performance aus ihrer eigenen phänomenologischen Vorgehensweise heraus aufrollen. Sie beschreibt diese folgendermaßen:

While I was studying art history, I looked carefully at the space of painting, films and sculpture – at how illusions are created within a frame. From this, I learned how to deal with depth and distance. When I switched to performance, I went directly to real space. I looked at it, and I would imagine how it would look to an audience. I would imagine what they would be looking at, how they would perceive the ambiguities and illusions of space. An idea would come from just looking until my vision blurred.¹²²

Von Meyer Schapiro hatte sie nicht zuletzt ‚anders sehen‘ gelernt, und in diesem Zitat konzeptualisiert sie ihr Sehen ebenso wie das des Publikums. Jonas' Anfänge können zum Teil als praktische Überprüfung und Erforschung des Alltäglichen im Bereich der Wahrnehmung¹²³ und als Differenzierung eines konventionellen ästhetischen Wissensstandes gelesen werden. Wahrnehmungsphysiologische und -psychologische Fragen beeinflussen eine Reihe von Performances, die sie im Freien abhält.¹²⁴ Dabei interessiert sie vor allem der ‚Raum‘ – wie verändern 400 Meter Licht und Luft zwischen Publikum und Geschehen dessen Wahrnehmung? Wie wird die Tiefe eines Landschaftsraums, bei der die Entfernung den Raum verflachen lässt, erfahren und erinnert? Wie verhält sich ein so empfundener Raum zu Strukturen und Formen der Kunst, die ihn bildhaft erscheinen lassen und kommunizierbar machen?

Jonas zeigt damit in ihren frühesten Arbeiten, wie der Ort einer Landschaft selbst über die von ihr dort eingebetteten Aktionen zum Bild werden kann und sich ein „Illusionismus in die reale Landschaft“ projizieren lässt.¹²⁵ Als ‚Landschaft‘ dienen ihr dabei die Strände von Jones Beach, Nova Scotia oder die urbane Abrisslandschaft in Downtown Manhattan. Zu *Jones Beach Piece* (1970) und *Nova Scotia Beach Dance* (1971) schreibt sie, die Entfernung lasse den Raum verflachen, sie verschlucke oder verändere Geräusche und modifiziere den Größenmaßstab. Bewegungen erschienen aufgrund räumlicher Tiefenillusion tendenziell

¹²² Jonas 2003, 115.

¹²³ Vgl. Lizzie Borden: The New Dialectic, *Artforum*, 12/6, März 1974, 44-51.

¹²⁴ Joan Jonas: Jones Beach Piece (1970), Nova Scotia Beach Dance (1971), in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart) hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 72-8, 72. Die Sensibilität für Licht und Luft in Bewegung erinnert an ihre kunsttheoretische Auseinandersetzung damit im Impressionismus-Seminar von Meyer Schapiro.

¹²⁵ Ebd.

zweidimensional und verlangsamt.¹²⁶ Jonas zieht für ihre Arbeit die Konsequenz, über diese Distanzen mit einfachen Signalen zu kommunizieren.¹²⁷ Das stärkste Signal, die Blendung ihrer ZuschauerInnen mit gespiegelm Sonnenlicht – „cutting through the depth of the space“¹²⁸ – schickt Jonas aus dem Hintergrund: Sie sitzt auf einer Leiter hinter dem Aktionsfeld, hält einen Spiegel und schafft damit quasi einen Umkehrpunkt des Fluchtpunktes. In *Delay Delay* und *Songdelay* setzt sie den Spiegel ebenfalls ein, um ihr Publikum zu blenden; in den *Mirror Pieces* und den Versionen von *Organic Honey* nutzt sie ihn mehr als Fokussierung, als Mittel räumlicher Transformation und als Transportmedium. Scheiternde Signalübertragung in einer alltäglichen, gerade nicht modellhaften Situation werden von Jonas und Serra 1971 im gemeinsamen Film *Paul Revere* thematisiert.

Die reduzierte geometrische Formensprache und örtliche Situierung rückt Jonas' *Outdoor Pieces* (1968-73) freilich auch in die zeitgenössische Formensprache der Land Art. Sie stand mit Robert Smithson und Richard Long im Austausch und kannte diese künstlerische Szene.¹²⁹ Aber statt der Bewegungsräumlichkeit aus Sicht der AkteurInnen Ausdruck zu verleihen, oder auf die autopoietische, hermetische Kreisform zu fokussieren, die mit der umgebenden Natur nicht mehr unmittelbar, sondern kontrastierend kommuniziert (vgl. Walter de Maria), adressiert Jonas in ihren Arbeiten immer wieder ihr Publikum. Dies tut

¹²⁶ Jonas verstärkt diesen Effekt, indem ihre MitstreiterInnen wie im Noh-Theater Holzschuhe tragen, die im Schlamm stark bremsen.

¹²⁷ „I worked with the transmission of the signal – distance flattens circles into lines, erases detail, delays sound. The mirror reflects light over distance. Working with the flat expanse of distant space, I was trying to work with the absence of depth over distance – in a sense, to displace the idea of the space or what happened in the space, to bring that forward to the audience“ (Jonas 2003, 119).

¹²⁸ Jonas ruft damit auch eine weitere Referenz auf, den Schnitt durchs Auge in Luis Buñuels *Ein andalusischer Hund* (1929).

¹²⁹ Zu Richard Long vgl. dessen *A Line Made By Walking* (1967). 1970 ist Long in New York und performt in der Dwan Gallery: Er zeichnet im Gehen mit den Dreckspuren seiner Stiefel aus England eine Spirale auf den Boden (vgl. www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-long, abgerufen am 10.9.2018). Das Setting in Nova Scotia sieht aus, als würde Jonas in einer Arbeit Longs performen (was der kollaborative Zeitgeist auch zugelassen hätte) – in einer Kreisscheibe aus vor Ort gefundenen Steinen. Auch bei Jonas zeichnet die Wiederholung der Bewegung Kreisformen, und in *Jones Beach* finden sich Sequenzen – zum Beispiel das performte Zusammenspiel von Kreis und Gerade über die ‚Pumpe‘ – die in *Delay Delay* ausgebaut werden. Jonas erwähnt zudem, von Long in den Reggae ‚eingeführt‘ worden zu sein; vgl. den Sound in *Organic Honey* (1972). Im Interview mit Rachel Rose nennt Jonas zudem weitere Künstler aus dem Umfeld der Dwan Gallery, darunter Lucas Samaras, Donald Judd, Lee Lozano, Walter de Maria, Michael Heizer und Agnes Martin (Rose Interview 2018).

sie zunächst im rezeptionsästhetischen Sinne eines ‚idealen‘ Betrachters,¹³⁰ dem sie nicht nur Signale schickt – Jonas imaginiert den Blick auf das Geschehen als außenstehende, ‚neutrale‘ Person und greift manipulierend ein („I step in and out of my work to direct the perception“, schreibt sie über ihre Arbeit in den späten 1960ern).¹³¹ In *Nova Scotia Beach Dance* etwa figuriert sie den Blick auf die Performance mithilfe der flankierenden Berghänge durch eine dreieckige Rahmung; auch platziert sie ihr Publikum besonders distanziert und ungewöhnlich erhöht (gleiches gilt für *Delay Delay*). Hier könnte sich eine eindruckliche Erinnerung an ihren Besuch der Hopi-Tänze finden: auch dort sitzt das Publikum am Flachdach der Pueblos um den Dorf- bzw. Tanzplatz, und analog zum Blick von Acoma aus ins Tal auf die ankommenden Kachina-Tänzer findet sich in *Delay Delay* ein distanzierter Blick vom Flachdach des Fabrikgebäudes in SoHo.¹³² Ihre bei den Hopi erlebte Wahrnehmungsverschiebung¹³³ relativiert die konventionalisierte Vorstellung eines konstruierbaren (Perspektiv-)Raums als neutralen Behälter und Kontinuum.¹³⁴

Den idealisierten Betrachter finden wir auch in *Oad Lau*: ihre MitperformerInnen spannen dort eine Seilstruktur „auf Augenhöhe des Publikums“,¹³⁵ auf die sie glänzende Plastikfolien legen – als visuelle Transformation des Meeresspiegels und der Fischernetze.¹³⁶ Ihre

¹³⁰ Vgl. Wolfgang Kemp's ‚expliziten‘, vom Werk adressierten und zur physischen Beteiligung aufgeforderten Modellbetrachter (Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter*. Konstanz 2015, 50). Den Blick vor allem der weiblichen Betrachterin wird Jonas sehr bald darauf, 1972, thematisieren.

¹³¹ Jonas 2003, 117. Vgl. auch ihr Interview mit Karin Schneider: „When I'm making my pieces I constantly step in and out of them, looking to see what the audience will see. I make an action and step back so I can see what it looks like and to check the timing. This way I can let go in the performance. The whole performance should be a continuous movement with variations in tempo, intensity, etcetera. It takes a long time to develop that“ (Schneider Interview 2010, 65).

¹³² Trisha Brown choreografierte umgekehrt für ein Publikum am Boden Bewegungen auf den Dächern, so in *Roof Piece* (1971), vgl. Browns website: www.trishabrowncompany.org/repertory/roof-piece.html, abgerufen am 11.10.2018.

¹³³ Jonas berichtet: „In a second Ceremony at Ancoma [sic], costumed figures were far away, in the desert, and then suddenly they were close up, in the plaza, dancing. What was striking to me was how these images from afar could be brought back home“ (Jonas 2003, 116).

¹³⁴ Damit stimmt sie mit Smithson überein, der jene Raumvorstellung auch an Donald Judd kritisiert: „Space in Judd's art seems to belong to an order of increasing hardness, not unlike geological formations. [...] He has put space down in the form of deposits. Such deposits come from his mind rather than nature“ (zitiert bei Philipp Ursprung: *The Excursions: Critiquing minimalism*, in: *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. Berkeley, Los Angeles, London 2013, 119-142, hier: 123).

¹³⁵ Joan Simon, *Oad Lau*, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 36-7, hier: 36.

¹³⁶ Die glitzernde Wasseroberfläche bleibt z.B. in *Volcano Saga* tragendes Bildmotiv.

Erfahrungen und Beobachtungen von alltäglichen Routinehandlungen („rituals“)¹³⁷ aus ihrem Aufenthalt in der marokkanischen Küstenstadt Oued Laou übersetzt Jonas für ihre New Yorker Freunde in autonome Bewegungsformen. Indem die PerformerInnen in *Oad Lau* (1968) im Gegenwind von Ventilatoren, bzw. in dessen Filmversion *Wind* (1968) in echtem Küstenwind ihre flatternden Kleider an- und ausziehen, ruft Jonas eine weitere Größe des realen Raums ins Bewusstsein, die nicht euklidisch vermessbar ist: das ‚Material‘ Luft (Dampf, Wind, etc.). ‚Bildhauer‘ wie Hans Haacke oder Bruce Nauman arbeiteten ebenfalls damit. Obwohl nur indirekt wahrnehmbar, wurde Wind zur performenden, sogar titelgebenden Figur¹³⁸ in Jonas’ Performances – und bleibt es bis heute.¹³⁹ Auch in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* begegnen wir dieser zusätzlichen Figur, die weiße Bildgründe oder ein ‚Beiwerk‘ in Unruhe versetzt.

Inwiefern ihr ehemaliger Dozent Meyer Schapiro das Interesse der Künstlerin für derartige Bildfragen sensibilisieren konnte, lässt sich nur mutmaßen.¹⁴⁰ Etwas davon ist in einer Seminararbeit zu spüren, in der sie die Struktur von Claude Monets *Le Pont, Amsterdam* (1870-1) beschreibt: „in one sense the structure of this painting seems very tight, but unstable, for it is about to go into action“.¹⁴¹ Diese Bildwirkung – ein Bild im Übergang zur Aktion – wird auch zum Brennglas für ihre eigenen sich entwickelnden Interessen wie „instability, flux, action, mood, energy, light, and the expansive space for artistic expression“.¹⁴² Die Suche nach der Herkunft einer solchen Bildwirkung bleibt für Jonas zentral. Die Künstlerin erklärte sie sich 1964 über die abstrakten Elemente im Bild, die bedeutsamer würden,

for if one believed in the solidity of forms here, the existence of the painting as surface and color would seem less important than the subject matter which lies in the mood of a particular moment. [...] objects disappear and dissolve, creating an energy of movement and a negation of solidity and weight. Space flows in and out through the objects becoming, through the creation of light, more solid than rock, wood, or flesh. The light lifts up from

¹³⁷ Simon, *Oad Lau*, 36.

¹³⁸ Joan Simon nennt den Wind „fast eine Figur“ („almost a character“), vgl. Wind, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 36-7, 38.

¹³⁹ Der von Jonas hochgeschätzte Filmemacher Akira Kurosawa verwendet ebenfalls Wind, um Szenen emotional aufzuladen; diese Technik mündet in Einstellungen, in der sich nichts außer die Haare von Figuren bewegen.

¹⁴⁰ Joan Simon hat für ihre Künstlerbiographie Jonas’ akademische Laufbahn sehr genau recherchiert und sieht den Akzent der Ausbildung mehr auf Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte; vgl. Simon 2015.

¹⁴¹ Simon 2015, 84. Simon zitiert die Hausarbeit aus Jonas’ persönlichem Archiv.

¹⁴² Ebd.

the surface of the objects in dark and light tones and floats out to the surface, and even beyond it outside the picture plane.¹⁴³

Sie schreibt über Licht nicht nur als Material, sondern als Akteur in einem real existierenden Raum, in dem sich dessen Kräfte zeigen (und nicht sein visuelles Erscheinungsbild).¹⁴⁴ Jonas ruft dadurch die Vorstellung vom Bild als dynamisches, räumliches Bezugssystem auf, mit opaker Oberfläche zum Betrachter hin, die sich gedanklich auch auf die Seite vor dem Bild fortsetzen lässt. Was sie hier beschreibt, wird Jonas später selbst immer wieder performen: Bewegungsenergien zu nutzen und damit Schwerkraft aufzuheben, mit der Stimmung eines bestimmten Moments zu affizieren, ihre Bildoberfläche zu durchbrechen – mit Hilfe starker Lichtreflexion, die ihr Publikum blendet, bis hin zum blendenden Scheinwerfer in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. In *Jones Beach Piece* (1970) setzt sie dieses Reflexionslicht, das ein weit entfernter Spiegel auslöst, bereits ein (siehe oben).

Das Befragen von Horizontalität und Vertikalität als Orientierung von Handlungen ist ebenfalls ihr Thema – und in dieser Zeit ganz typisch für KünstlerInnen ihrer Generation.¹⁴⁵ Herausgegriffen sei noch einmal *Jones Beach Piece*: die in die Tiefe führende Linie und die zwischen zwei Männern gespannte Diagonale mittels Seil, zwischen denen Frauen mit Augenbinde hin und her laufen,¹⁴⁶ wird für den distanzierten Betrachter zur verflachten Horizontalen. Ein weiterer Impuls der Horizontalität ist die Aktivierung des Bodens als Bezugsgröße (vgl. *Delay Delay*), wobei hier jede Düne und jeder Hügel die PerformerInnen aus der Sicht nimmt. Die aufrechte Haltung der Performer als vertikale Entsprechung destabilisiert sie ebenfalls – verkörpert in der Person, die über das Rad gedreht wird.¹⁴⁷ Dieses

¹⁴³ Ebd. Die im Zitat angesprochene Stabilisierung erreicht Jonas durch größere Requisiten wie Stühle, Tische oder die Couch, durch Video-Backdrops und andere statische Elemente, die das Geschehen zusätzlich verorten. In ihrer Form wirken die Requisiten ebenso abstrahiert wie stabilisierend (vgl. ihre Abbildung). Besonders stark wird die bildhauerische Abstraktion in *Sweeney Astray* sichtbar: die Mitte der Performance bildet ein Brunnen, der einer minimalistischen Skulptur sehr ähnlich ist.

¹⁴⁴ Vgl. Kapitel 5.2.2. zu „Raumsubjekten“.

¹⁴⁵ Vgl. die Performances von Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building* (New York 1970), Simone Forti, *See Saw* (New York 1960) und *Slant Board* (New York 1961) oder Walter de Maria, *Vertikaler Erdkilometer* (Kassel, Installation im Rahmen der documenta 6, 1977).

¹⁴⁶ Diese Rollenverteilung ist aus feministischer Sicht sicher nicht zufällig. Jonas berichtet vom großen Einfluss, den die Feminist Movement der Zeit auf sie hatte.

¹⁴⁷ Vgl. die zu dieser Zeit formalisierte Beschäftigung mit Kreis und Gerade im Raum, etwa 1977 bei Alf Lechners Flächenabwicklungen.

Spiel wird Jonas später fortsetzen.¹⁴⁸ In dieser Frühphase findet es sich auch im Setting, etwa der spezifischen Ausrichtung der Figuren vor ihrem Hintergrund. Nicht nur Bilder können mühelos auf den Kopf gestellt und zum Schweben gebracht werden, auch Jonas schafft dies, etwa in *Mirage* (1976): hier verrenkt die Künstlerin zwischendurch ihren Körper und spielt mit dessen Orientierung im Raum, die nicht mehr durch die Schwerkraft festlegt scheint. Für *Choreomania* (1971) lässt sie extra ein Tableau bauen, hinter dem die PerformerInnen genügend Haltepunkte finden, um einzelne Gliedmaßen beinahe schwerelos in alle Richtungen hervorschauen lassen zu können. Das Bewusstsein für Gewicht, Gleichgewicht und Balance ist für Jonas als trainierte Bildhauerin selbstverständlich und findet sich in solchen Performances wieder.

Jonas wendet eine euklidische Konzeption des Sehfeldes als Bildraum empirisch-performativ gegen diesen selbst und entlarvt dessen statischen Modellcharakter, dem die Dimensionen wie Schwere und Bewegtheit des Realraums fehlen. Entsprechend markiert sie in *Delay Delay* zwar die Orte einzelner Ereignisse mit Ziffern, die den Abstand zum Publikum bezeichnen, aber diese rational begründbaren Zahlen differieren mit der tatsächlich sinnlichen Wahrnehmung von Raumtiefe. In der römischen Variante von *Delay Delay* lässt sie die Materialisierung des Blickpunktes über ein von Ufer zu Ufer gespanntes Seil an dessen Schwere scheitern – es sinkt in den Tiber. Dieser Fluss ist zudem ein ständig bewegter Bildgrund der Aktion – und ein driftendes Boot die locker angebundene Figur dazu.

Zu solchen Bewegtbildern kommt Jonas weniger aufgrund von formallogischen Konzeptualisierungen, sondern in Reflexion der eigenen Wahrnehmung: Sie starrte auf den prospektiven Ort einer Performance, „until my vision blurred“, damit Bilder ‚einfallen‘: sie versucht ihren Blick frei zu bekommen, um neu und anders zu sehen und wahrzunehmen – und diese Wahrnehmung als „Transmission“ dann für andere kommunizierbar zu machen.¹⁴⁹ Dazu materialisiert sie nicht nur konventionalisierte Formen des Sehens, indem sie Konstruktionslinien wie den Horizont oder die Tiefenlinie zum Beispiel als Seil vergegenwärtigt.¹⁵⁰ Anhand der strukturellen Beschreibungen ihrer Performances lässt sich weiter

¹⁴⁸ Etwa, wenn sie ihre Kamera immer wieder um 180 Grad bzw. ganz wie ein Rad dreht, vgl. *Lines in the Sand* (2002), *Beautiful Dog* (2014).

¹⁴⁹ „I would imagine what they would be looking at, how they would perceive the ambiguities and illusions of space. An idea would come from just looking until my vision blurred“ (Jonas 2003, 115).

¹⁵⁰ Jonas lädt auch von Tänzerinnen wie Trisha Brown oder Simone Forti genutzte Seil vorübergehend mit zusätzlicher Bedeutung auf.

rekonstruieren, was sie in ihren ‚phänomenologischen Versuchsanordnungen‘¹⁵¹ noch entdeckt – insbesondere, inwiefern Zeit, Bewegung und Klang raumbestimmende Dimensionen sind, denn nur über sie wird die Kategorie ‚Raum‘ überhaupt erfahrbar.

Sound, movement, time

In diesen frühen Arbeiten der 1970er Jahre untersucht Jonas immer wieder aufs Neue die Kontingenz und wahrgenommene Inkongruenz des Tiefenraums. Auch die Videofilme *Barking* (1973) und *Three Returns* (1973) lassen sich als Erforschung des Tiefenraums lesen. Hier kommt jedoch eine neue Dimension hinzu: Die Figuren, die den Tiefenraum stellvertretend beschreiten, tun dies mittels Sound: Schon zu hören und nicht (mehr) zu sehen ist Jonas’ Hund mit Begleitung in *Barking*¹⁵² oder (je nach Wind- und Laufrichtung) nicht mehr zu hören, aber noch zu sehen ein Dudelsackspieler. Wann die akustische Information tatsächlich abreißt, ist schwer zu sagen, da die Bildinformation vorgängig ist und als Erinnerung nachwirkt: Man hört noch etwas, ohne es faktisch hören zu können. Dieses raumverändernde Phänomen, wie es auch im *bors-champ* Wirkung entfaltet – das Einwirken und Nachwirken unverfügbarer Elemente in den Bereich des Sichtfeldes – wird Jonas in späteren Performances weiter ausbauen und in immer subtileren Wirkmechanismen entfalten. So wie ihr bei *Jones Beach Piece* (1970) die Landschaft zum ‚Medium‘ wurde, wird sie an der Art der Medialität weiter arbeiten – dem Grad und der Art deren Unmittelbarkeit, Vermitteltheit und Dislozierung – die sie „Transmission“ nennt.¹⁵³ Diese essentielle Verschiebung von Klang und Ansichtigkeit des Tuns beschrieb Douglas Crimp anhand *Delay Delay* sehr nachhaltig als „Desynchronisation“.¹⁵⁴ Das Besondere an *Delay Delay* bzw. an dessen Filmversion (*Songdelay*) ist es tatsächlich, dass Jonas besagte Desynchronisation ohne

¹⁵¹ Bei Jonas gibt es wie bei Nauman ‚Versuchsanordnungen‘ – so der Titel von dessen Ausstellungskatalog (1998) – jedoch sind sie nicht das ‚Werk‘ selbst, sondern sie sind in die Choreographie eingebaut. Der sehr treffende Begriff geht meines Wissens zurück auf Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Fascismus in Paris am 27. April 1934, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II. Frankfurt am Main 1982, 697f.

¹⁵² Insofern ist mit der Aussage „She is still barking“ nicht nur die Dauer thematisiert, sondern auch die Hörbarkeit bei fehlender Sichtbarkeit. Die werkinterne Anspielung auf den performten ‚She-Wolf‘ (s.u.) mag Jonas’ Humor verdeutlichen.

¹⁵³ Vgl. Jonas 2003.

¹⁵⁴ Im Rückgriff auf Crimp wurden seitdem dekompositorische und dekonstruierende Strategien als ‚Desynchronisation‘ charakterisiert, aber dabei andere Aspekte übersehen, die ich in diesem Kapitel zu differenzieren suche.

medientechnische Manipulation erreicht. Ihr gelingt damit das, was z.B. in der Minimal Music durch die Gegenläufigkeit von heterogenem Aufnahmematerial¹⁵⁵ oder durch sogenannte *pattern*, repetitive Strukturen mit kleiner Verschiebung im *phase shifting*,¹⁵⁶ hergestellt wird: es kommt zur Aufhebung von Zeit – zumindest vorübergehend.¹⁵⁷

Für den spezifischen Einsatz von Sound waren ihre Erfahrungen mit dem Noh-Theater 1970 in Japan wegbereitend;¹⁵⁸ sie übernimmt daraus nicht nur das synkopische, unvermittelte Gegeneinander-Schlagen von Holzblöcken. Sie bevorzugt insgesamt einfache Klanginstrumente. Zur akustischen Rhythmisierung von Bewegung und Textvortrag, oder als Gegengewicht dazu, setzt sie auch Klingeln und Glocken, Schiefertafeln (z.B. *Lines in the Sand*, 2002) oder große Aststücke (*They come to us II [Fish]*, 2015) ein:

[The Noh] experience informed the work. I translated into my own language the familiar slow pace, the sound and use of wood, the masks, the costumes, and the idea of dance or formalized movement. After this trip to Japan, I began working in the medium of deep landscape space – again interested in altering what is perceived as reality in image and sound.¹⁵⁹

Neben Sound ist auch die Bewegung für Jonas zunächst ein strukturell eigenständiges Element, welches sie als ein „Material“ in genau bestimmter Dauer und Abfolge in ihre Performances einbaut.¹⁶⁰ Sie koppelt Bewegung an auszuführende Handlungsaufgaben, „tasks“, die sie zu Beginn ihrer Karriere noch syntagmatisch, „wie Perlen an einer Schnur“, aneinanderreihet.¹⁶¹ Ihre spätere Arbeitsweise wird es dann sein, mehrere sinnliche Einzelelemente übereinander zu legen; ein paradigmatisches Layering als synthetische

¹⁵⁵ Vgl. Walter de Maria, *Cricket Music* (1964).

¹⁵⁶ Vgl. Steve Reich, *Drumming Music* (1971). Reich entdeckte 1965 das *phase shifting* als Gestaltungsmittel.

¹⁵⁷ Die Rolle von Douglas Crimp für den theoretischen Hintergrund meiner Arbeit wird im vierten Kapitel diskutiert.

¹⁵⁸ Laut Nick Kaye habe Noh ihr auch eine Theaterform bereitgestellt, die ihr einen Bruch mit dem Minimalismus ermöglichte (Joan Jonas, in: *Art Into Theatre. Performance Interviews and Documents*. London, New York 1996, 89-102, hier: 90).

¹⁵⁹ Jonas 2003, 118f.

¹⁶⁰ Dass die Bewegung zum Material wird ist Lucinda Childs zufolge ein Kennzeichen der minimalistischen Herangehensweise der Judson Group, die „vollständig konzeptuell“ ausgerichtet sei; vgl. ihr Interview mit Eric Franck 1978 (Lucinda Childs Interview, *Pew Center for Arts & Heritage*, <https://vimeo.com/111709949>, abgerufen am 26.9.2018).

¹⁶¹ „[O]ne thing after another like beads on a string“ (Jonas 2003, 121).

Kombinationsleistung für das Publikum, da ihr zufolge das menschliche Hirn so funktioniert¹⁶² – das eine sehen, das andere hören. Schließlich entwirft sie bis zuletzt (*Moving off the Land*, seit 2016) Bewegungen in Reaktion zu großformatigen Videobackdrops.

Es finden sich vor allem alltägliche, von Laien ausführbare Bewegungen – ein Prinzip des „being untrained“, welches in den 1970ern (damals ermöglicht über den zeitgenössischen Tanz) etabliert wurde und noch immer für sie stilbildend ist. In den Workshops fand Jonas einen durch Yvonne Rainer und Deborah Hay geprägten minimalistischen Modus der Bewegungschoreographie,¹⁶³ der den Körper nicht in elaborierten figurativen Zurschaustellungen, sondern in einfachen Handlungen und reduzierten Bewegungsformen verortete.¹⁶⁴ Über serielle Bewegungsanordnung entstand eine Entpersonalisierung, welche die Aufmerksamkeit von der Person auf die Tätigkeit lenkte.¹⁶⁵ Diese einfachen, „anti-illusionistischen“ und „task-orientierten“ Handlungen¹⁶⁶ charakterisieren ihre frühen, kollaborativen Arbeiten der Workshop-Zeiten¹⁶⁷ und ziehen sich als Vorgehensweise durch ihr Oeuvre. Heute „tanzen“ KünstlerkollegInnen, FreundInnen (und inzwischen auch deren

¹⁶² Vgl. Jonas 2015d, 33; vgl. auch Rose Interview 2018. Autoren wie Joan Simon greifen Jonas' wiederholte Rede von „Layers“ auf und sehen darin ein Strukturmerkmal ihrer Performances.

¹⁶³ Lucinda Childs nennt diesen Modus (der explizit Thema von Jonas' *My New Theater I* ist) „essentialistisch“: A Look at Lucinda Childs/Philip Glass/Sol LeWitt's Dance. Walker Art Center, www.youtube.com/watch?v=CBYoefokGrA, abgerufen am 6.9.2018.

¹⁶⁴ Solche Bewegungen erinnern stark an Übungen im Vorfeld von Fortis *buddle*.

¹⁶⁵ Barbara Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München 2001, 40f.

¹⁶⁶ Holert schreibt zur Taskorientierung: „Die Orientierung an der Ausführung von Aufgaben entlastet von den Erwartungen und Verpflichtungen der Expression und Repräsentation. Radikal anti-illusionistisch wird eine Handlung (als Aufgabe) in jener Zeit vollzogen, die ihre tatsächliche Durchführung verlangt“ (Holert 2017).

¹⁶⁷ Yvonne Rainer umreißt diesen minimalistischen Zeitgeist sehr gut: „1) Die Kunst der Vorführung wurde neu bewertet: Die Aktion, das, was man tut, ist interessanter und wichtiger als die Zurschaustellung von Charakter oder Haltung, und die Aktion gerät am besten in den Mittelpunkt, wenn die Persönlichkeit verborgen wird; man ist im Idealfall also nicht einmal man selbst, sondern ein neutraler ‚Tuender‘. 2.) Die Zurschaustellung der technischen Virtuosität und des spezialisierten Körpers des Tänzers machen heute keinen Sinn mehr. Die Tänzer haben daher einen anderen Kontext gesucht, der eine sachlichere, konkretere, banalere Art der körperlichen Existenz in der Vorführung ermöglicht, der sie als Menschen in Aktionen und Bewegungen einbindet, die einen weniger spektakulären Anspruch an den Körper stellen und in denen Geschicklichkeit schwerer auszumachen ist“ (Yvonne Rainer: Ein Quasi-Überblick über einige „minimalistische“ Tendenzen in den quantitativ minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle, oder: Eine Analyse von Trio A, in: Stemmrich, Gregor [Hrsg.]: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden 2¹⁹⁹⁸, 121-132, hier: 125).

Kinder),¹⁶⁸ sowie Jonas selbst in hohem Alter. Überhaupt versteht Jonas ihre Bewegungen gerne als *Tanz*. Ihr Bewegungsrepertoire enthält konventionelle, aber auch ungewöhnliche Formen. Besonders augenfällig werden diese, wenn sie wie ein Tier auf allen Vieren die BetrachterInnen kopfüber anblickt (*Mirage*), auf dem Rücken liegend ihre Beine in die Luft streckt und langsam geschmeidig damit rudert (*Glass Puzzle*), oder mit einem Löffel gegen einen Spiegel schlägt (*Organic Honey*).

Frei gesetzte – nicht dekodierbare – Bewegungen ziehen sich mitunter lange hin, um ihre Wirkung zu entfalten. So rückt nach dem *Ton* und der *Bewegung* als drittes Element die *Zeit* in den Fokus: Damit der Körper der BetrachterInnen eine Resonanz aufbauen kann, muss Zeit vergehen.¹⁶⁹ Besonders eindrücklich wird das Zusammenspiel von Bewegung und Zeit, wenn sie mit Repräsentationsverfahren ihrer Bildwerdung *on stage* kombiniert werden, etwa einem manipulierten Monitor in *Mirage*.¹⁷⁰ Aber auch ohne derartige Repräsentationsstrategien, die im folgenden Abschnitt genauer thematisiert werden, bleibt die Orientierung ihrer Bewegungsformen stets auf die BetrachterInnen ausgerichtet – formal und wahrnehmungspsychologisch. Sie sind als parallele Linie zum Publikum konzipiert, als Halbkreise oder Diagonale in den Bildraum, als Bewegungskomposition mit Momenten von Verdichtung und Entleerung. In *Oad Lau* tippeln Jonas und ihr Begleiter steif, Schulter an Schulter, parallel oder im Halbkreis vor dem Publikum hin und her.

Zur Bewegung motivieren Jonas neben den Video-Backdrops auch ihre besonderen ‚Props‘. Bewegungen, die sie oder ihre MitperformerInnen im Hantieren entdecken (vgl. die Szene „Mirror Improvisation“ in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*), müssen nichts mit der ursprünglichen Handhabung dieses Gegenstands zu tun haben, im Gegenteil: je mehr erwartete Verwendung und sichtbare Bewegung auseinander treten, umso mehr kann sich Wahrnehmung neu justieren.¹⁷¹ Wichtiger für die Wirkung ist eine große Ernst-

¹⁶⁸ So z.B. die Kinder des Jazzmusikers Jason Moran, der sie in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* begleitet.

¹⁶⁹ Lizzie Borden nennt die Aufmerksamkeit für die Sinnenarbeit während der Werkrezeption und -produktion ein „induktives Vorgehen“; speziell für die Minimal Music interessiert sie, wie sich Klang und Körper über Vibration verbinden (Borden 1974).

¹⁷⁰ Während Jonas in dieser Performance in glänzend-weißem Satin in fließender Bewegung kontinuierlich durch einen Hula-Hoop-Reifen steigt, wird dessen gefilmte Live-Wiedergabe auf dem Monitor durch den pumpend durchs Bild laufenden Rollbalken gestört. Von diesem lässt sie sich schließlich aus dem Monitorbild schieben, indem der Bildrand über den destabilisierten Rollbalken immer mehr in die Mitte rutscht und Jonas inmitten des Bildes verschwindet – als hätte sie die Bewegung dahin gebracht.

¹⁷¹ Ein beeindruckendes Beispiel des Zusammenspiels bzw. Auseandertretens von Bewegungsausdruck und banaler Requisite liefert Lucinda Childs 1964 mit *Carnation*.

haftigkeit und die Langsamkeit des Tuns mit der ‚Unsinnigkeit‘ des Inhalts zu paaren. Für diese ‚geistige Desynchronisation‘ wird Bewegung und Timing zum entscheidenden Faktor.

Spiegel und Stimmung

Der Spiegel ist Jonas’ vorrangige und erste Requisite. Mit ihm geht sie bereits früh über abstrakte Formfragen hinaus und referenziert ihr Tun in komplexer Art und Weise. Seine medialen und symbolischen Eigenschaften und kunstgeschichtlichen Referenzen – zu reflektieren, zu rahmen, eine seitenverkehrte Ansicht zu bieten, sich ständig mit neuen Bildinhalten zu füllen, Licht zu transportieren, ein flaches, raumschaffendes Tableau zu sein, ein etabliertes Instrument der Reflexion darzustellen – bieten ihr Anschlussmöglichkeiten und machen den Spiegel zur raffinierten Schnittstelle zwischen Form- und Inhaltsfragen. In ihren ersten *Mirror Pieces* schafft Jonas so eine Bewegungsabfolge, die einer visuellen Symphonie gleicht. Sie nennt diese ersten Stücke „Choreoconcerts“.¹⁷² Um die 14 PerformerInnen tragen lebensgroße Spiegel und bilden damit unterschiedliche Formationen: Sie stehen in strenger Reihe vor dem Publikum und bewegen die Spiegel der Reihe nach leicht nach unten und wieder nach oben. Das im Spiegelstreifen reflektierte Publikum sieht sich auf die Bühne geholt und gerät, ohne sich selbst zu bewegen, augenscheinlich in Bewegung. Der Blick wird von den faszinierenden Vorgängen betört: in weiteren Aktionen scheint sich der Boden durch das gesplittete Bild der 14 Einzelspiegel Stück für Stück zu heben und zu senken, der Raum in kreisförmigen Formationen auszudehnen und zusammenzuziehen, die geometrische Fläche die Schönheit der bewegten Körper zu kontrastieren oder hervorzuheben, und die gesteuerten, heterogenen Überlappungen von Spiegel und Körper diesen optisch zu zergliedern und zu neuen, überraschenden Gebilden zusammenzusetzen. Kontrapunktisch und rhythmisiert spannt sich das Choreoconcert zwischen dynamischer Zergliederung und akkordhaft beruhigtem Gesamtbild in Raum und Zeit auf. Allein die unterschiedlichen Richtungen der Spiegel – parallel hinter- oder nebeneinander gestaffelt oder in unterschiedliche Raumrichtungen gestreut – schaffen den Eindruck eines animierten kubistischen Gemäldes – freilich ohne einen Gegenstand darstellen zu müssen.¹⁷³

¹⁷² Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 140.

¹⁷³ In der Wiederaufführung im Betonbau der Tate Modern (März 2018) kamen auch die vielen Lichtreflexionen gut zur Geltung, die über die Betonwand streifen und den architektonischen Raum dynamisch werden lassen. Jonas’ Rolle in diesem Stück bleibt vergleichsweise passiv, sie liegt wie ein Brett am Boden und wird als solches auch umhergetragen. So betont sie aber wieder die Vertikalität von Körper und Architektur im Verhältnis zur Horizontalität der Bodenfläche (s.o.). Anhand der Spiegel gibt es auch Momente der

Jonas begründet ihren Einsatz von Spiegeln immer wieder mit Jorge Luis Borges, dessen *Labyrinths* (1962) sie zu dieser Zeit gelesen hatte, und baut eine Liste mit seinen Textfragmenten in die Handlung von *Mirror Piece* ein.¹⁷⁴ Ab *Mirror Piece II* grenzt sie sich von einer rein formalen, ‚minimalistischen‘ Herangehensweise ab, indem sie assoziative, psychologisierende Elemente wie Text hinzunimmt¹⁷⁵ – für den ‚anti-illusionistischen‘ Zeitgeist ein Tabubruch. Crimp nennt dies Jonas’ Übergang von einem „spatial illusionism“ zu einer „split identity“, und in der Tat finden sich 1983 in Jonas’ Werkkatalog zur ersten Retrospektive in Berkeley und Eindhoven zu *Mirror Piece II* Aktionen wie die folgende notiert: „With the mirrors placed in a line near the spectators, the performers caress the spectators’ reflections“, oder: „Two pairs of women lean against each other with plates of glass sandwiched between them. Lying on the floor, they roll over slowly, distributing their weight evenly along the surface of glass so as not to break it“. ¹⁷⁶ Das Publikum wird hier zu narzisstischen Blicken angestiftet¹⁷⁷ und alle teilen die Situation eines unangenehmen Berührtseins: Wenn sich auf der Bühne Blicke treffen, fühlt man sich ertappt. Der Bereich des

Versteifung der Körper, wenn diese auf den Spiegeln liegend etwas geneigt werden. Wenn Spiegel von einer Person getragen werden, die dann mitsamt Spiegel wiederum von einer zweiten Person getragen wird, zeigen sich zudem mediale Verdoppelungsstrategien bzw. Dislozierungen. Zu Abbildungen vgl. auch <https://elephant.art/present-performance-art/>, abgerufen am 21.9.2020

¹⁷⁴ Für Jonas sind die Spiegel bei Borges (laut einer handgeschriebenen Schriftrolle, die sie in *Mirror Costume and Mirror Piece I [Reconfigured]* 2010 auf der Bühne verliert), „monstrous, hateful because they multiply and proclaim it“; sie könnten mit ihren polierten Oberflächen hoffnungsfrohen Träumen das Unendliche versprechen, heimlich das Größte spiegeln (sie zitiert Borges’ biblische Referenz, „Now we see in a mirror, in darkness; but later we shall see face to face“). Spiegel beherbergen das Erinnernte, Potenzielle, unendlich Mögliche: „Some limited and waning memory still lingers in the hotel among the effusive honeysuckle vines and in the illusionary depths of the mirrors“. Schließlich konfrontieren Spiegel die BetrachterInnen mit deren vergänglichen Erscheinungen: „I look myself in the mirror in order to know who I am, in order to know how I shall comport myself within a few hours, when I face the end. My flesh may feel fear; I myself do not“ (abgedruckt in Joan Simon, *Mirror Costume and Mirror Piece I [Reconfigured]*, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* [Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15], hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 50-3, hier: 51).

¹⁷⁵ Auch dass die Frauen bei Jonas kurze Etuikleider statt bequemer, weiter Hosen tragen, setzt sie von der ‚geschlechtsneutralen‘ weißen Einheitskleidung der Judson Dance Group ab.

¹⁷⁶ Beide Zitate im Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983, 16. Die Angst, dass das Glas bricht, wird gepaart mit einem Gedicht von David Antin über Ängste von Verrückten, z.B. „vergiftet zu werden, einen Knochen im Hals stecken haben“ aber auch „allein zu sein, Geld zu verlieren“ oder „einen unangenehmen Geruch abzugeben“. Der Text spielt hier jedoch noch eine untergeordnete Rolle; er dient der Affizierung, die Jonas über formale Fragen hinaus anstrebt.

¹⁷⁷ Howe/Heuving Interview 2003, n. pag.

Publikums ist deswegen nicht abgedunkelt wie bei anderen *Pieces*, so dass sich das Publikum als nur halb-anonyme Masse inszeniert wiederfindet.

Auf eine solche narzisstische Befremdung hebt *Mirror Check* (1970) in verdichteter Form ab: Über einen runden Handspiegel erfasst Jonas live ihren nackten Körper, Stück für Stück und von Kopf bis Fuß. Das Publikum kann die intime Verbindung von Blick und Körper erfassen, auch wenn es nicht daran teilhaben kann – zu groß ist der Abstand, zu klein der Ausschnitt des Spiegelbildes. Dennoch ermöglichen diese zehn Minuten eine Verschiebung: Die Aktion löst potentiell voyeuristische Blicke auf den nackten Frauenkörper auf; es gibt keine besonders inszenierten oder favorisierten Stellen des Körpers. Auch ist dieser, im Unterschied zu den Fragmenten, die die Künstlerin zu sehen bekommt, als Ganzes wahrnehmbar. Jonas ändert in diesen zehn Minuten die Wahrnehmungseinstellung ihres Publikums. Über das sorgfältige, unprätentiöse und selbstverständliche Handlungskontinuum setzt sich ein anderer Blick auf das Geschehen durch: der Blick wird vom Gegenstand (dem erhaschten Anblick einer nackten Frau) auf die empathisch geteilte, intime Gegenwart, also etwas nicht Sichtbares, umgelenkt. Diese Miniperformance steht damit komplementär zu Jonas' Spiegelkostüm: Während dort nach außen gerichtete Blicke Thema sind, wendet Jonas mit *Mirror Check* den Blick nach innen. Die vielen Fragmentierungen, kleinen Rahmungen, inszenierten Blickfolgen ohne Gewichtung machen diese Aktion überdies als Serie gleicher Einzelbilder eines analogen experimentellen Films bzw. als sog. ‚Expanded Cinema‘ (vgl. VALIE EXPORT) lesbar.

Als Zwischenbilanz dieser ersten Phase lässt sich konstatieren, dass Jonas die Wahrnehmung der bildwerdenden Raumtiefe als Sehkonvention bzw. -konstruktion mit Mitteln der Bewegung, der Zeit und dem Ton untersucht. Sie denkt die Medialisierung des ‚zur Welt seins‘ vom Raum her und nutzt dazu auch ihr raumschaffendes Wissen als Bildhauerin. Nichtsdestotrotz zeigt sich, dass Jonas dann eine phänomenologisch gesetzte Kontinuität der Räumlichkeit (von sich bewegenden Körpern in einem Raum) über bewusste Eingriffe wie die extreme Distanzierung aussetzt, d.h. homogene Wahrnehmungen durch einsetzende Desynchronisations-Strategien unterläuft. Damit arbeitet sie gegen den „Impuls [der Konzeptkunst], die Kunst von der Bedingung ihres materialen Erscheinens zu entkoppeln“. ¹⁷⁸ Jonas' konzeptueller Grundansatz (sie lokalisiert Performance „somewhere between ‚conceptual art‘ and ‚theatre‘“) ¹⁷⁹ wird erst auf den zweiten Blick klar. Der Spiegel

¹⁷⁸ Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg 2013, 139.

¹⁷⁹ Jonas 2003, 116.

wiederum, ursprünglich als Instrument für Raumfragmentierung und -illusion vorgesehen, stellt sich als eine Requisite heraus, die auch zur Manipulation auf ganz anderer Ebene befähigt: zur affektiven Manipulation (und nicht Konfrontation) der betrachtenden Subjekte.¹⁸⁰

2.2.2 Subjekt und Medium (1972-6)

In den frühen Siebzigern vollzieht Jonas einen Wechsel in ihrer künstlerischen Technik, der es ihr erlaubt, die Kontinuität von Zeit und Raum weiter aufzubrechen. Dazu benutzt sie das neue Medium der Videokamera. Der Körper wird deutlicher zum Medium und ist nun nicht mehr primär Material. Zentral wird für sie die Frage, „Who am I?“¹⁸¹

I began my work, first simply in the relation to the job of moving or being moved by props. Slowly over the years I developed more complicated moves with music, sound, mask, object. And then I learned how to move in relation to the video camera – both as operator and as subject.¹⁸²

Jonas greift erst 1970 zur Kamera, will dann aber beides: vor und hinter der Kamera aktiv sein. Sie löst dieses Dilemma durch kleine Kontrollmonitore. Ausgerüstet mit der eigenen Videokamera, die keinem Leihgeber mehr zurückgegeben werden muss, inspiriert sie das Herumexperimentieren zu komplexen Aktionen für und vor der Kamera: „The Sony Portapak was an appropriate tool for artists, who usually worked alone in their studios. It could be hand held. The technology was simple and did not require a crew. It was black and white“.¹⁸³ Ein weiterer Vorteil ist die fehlende Tradition der neuen Technik: „The video camera did not have a history for me to refer to. In fact, history for me was film a reference against which the new video possibilities became clear“.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Hier sei nochmal daran erinnert, dass Jonas vor allem die spezifische Stimmung an Claes Oldenburgs Happenings faszinierte: Im Unterschied zu Zeitgenossen wie etwa Peter Campus' Apparate-logik der Manipulation widmet sich Jonas verstärkt psychoanalytischen Fragen der Rezeption.

¹⁸¹ Vgl. Jonas' Interview mit Hans Ulrich Obrist (Obrist Interview 2010).

¹⁸² Jonas 2003, 121.

¹⁸³ Ebd., 123.

¹⁸⁴ Ebd., 122. Jonas erklärt auch einen spezifischen Zeitaspekt: „video offered a continuous present – showing real-time actions, and incorporated a potential future, re-viewing and reusing actions thus recorded“ (ebd.). Über das von ihr eingesetzte Portapak Videosystem sagt sie: „[The] Portapak [...] altered my manner of performing. I began to perform for the camera. I didn't want to be recognized as myself, so I wore masks, I dressed up, I played with disguise. I developed imaginary characters or states of mind, alter egos. In a way, I found myself in the mirror works and through video transformations“ (Jonas 2015d, 33).

Anfang der 1970er Jahre stellte Video für eine neue Generation von KünstlerInnen die technisch innovativste Kunstform dar.¹⁸⁵ Sie erlaubte Jonas eine Abgrenzung von KünstlerInnen, die mit dem älteren Medium Film experimentierten, aber auch von den eigenen, raum- und zeitgebundenen Manipulationen von Spiegelbildern. Zudem ermöglichte ihr Video eine direkte Bildproduktion vor Publikum,¹⁸⁶ eine sofortige Kontrolle der eigenen Performanceaktivitäten¹⁸⁷ und deren Bildwerdungen sowie, über eine Manipulation und Störung der Technik, ein Offenlegen des Konstruktcharakters von Räumen und Bildern. Für den Werkkomplex *Organic Honey* (*Organic Honey's Visual Telepathy* und *Organic Honey's Vertical Roll*, beide 1972) entwickelt Jonas eine spezifische Apparatur, die ihr eine gleichzeitige Aufnahme und Wiedergabe im sog. „closed circuit“ ermöglicht. Sie nennt sie verschiedentlich ihre ‚video machine‘ und greift damit eine Bezeichnung von Jonas Mekas auf. Das Publikum konnte sie aus einer verdoppelten Perspektive sehen, vor der Kamera und live im Monitor. Jonas führt stereotype weibliche Rollen mithilfe von Tableaux vivants, Maskeraden und Posen¹⁸⁸ auf und bezeichnet dies als ihre Arbeit an der „female imagery“. ¹⁸⁹ In der Performance geht es um weibliche Alter Egos und elektronische Verführung. Sie nutzt den Monitor, um Blicke auf sich als Frau zu inszenieren oder auch vorzuenthalten. Eine Erotisierung der Stimmung verstärkt sie durch die Langsamkeit, Akzentuierung und Geschmeidigkeit ihrer Bewegungen, ihre Kostümierung mitgedacht. Nicht zuletzt inkorporiert sie

¹⁸⁵ „In the early 1970s when we had our first portapak, there were conferences and discussions. Most of us were fascinated by this new tool, by the unexplored territory. But we didn't see it as utopia. As a woman I was free to go out ‚there‘ and still I am – although there is no ‚there‘ there – to find new devices to alter the viewer's perception and point of view, to extend my nervous system into my computer and out, to imagine it too be a well, a fireplace, a mirror, but now as then it is only a tool, a pencil“ (Joan Jonas: Statement, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 342 [ursprünglich veröffentlicht in: *Ruimte* 11/1 (1994)]).

¹⁸⁶ Jonas schreibt: „What video offered was the opportunity to work live, to make a continuous series of images explicitly for the camera during live performance, which allowed me an added non-narrative layer in a kind of condensed poetic structure“ – diese Struktur habe sie in den Schriften der amerikanischen Imagisten und im japanischen Haiku gefunden; vgl. Jonas 2003, 122.

¹⁸⁷ „All of my moves were for the mirror, which I monitored, keeping my eye on the screen as I worked“ (Jonas 2003, 123).

¹⁸⁸ Vgl. die einschlägigen Analysen dazu von Barbara Engelbach (Engelbach 2001) und Anja Osswald (*Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*. Berlin 2003).

¹⁸⁹ Jonas 1983, 137.

Spiegel raffiniert in ihre Videoapparatur¹⁹⁰ – und denkt das Prinzip des Spiegels mit neuen medialen Mitteln weiter:

the monitor, at that time a critical factor of video, is an ongoing mirror. I explored image making with myself as subject. [...] I worked with the qualities peculiar to video – the flat grainy, black and white space, the moving bar of the vertical roll and the circle of circuitry [d.h. die Portapak, den Monitor und sich als Künstlerin].¹⁹¹

Die Bildwiedergabe auf dem Monitor wird bei *Organic Honey's Vertical Roll* und anderen Arbeiten durch eine ‚falsche‘ Justierung aktiv gestört: schwarze Rollbalken laufen dann schneller oder langsamer, vertikal oder horizontal durchs Bild, statt als Bildrand fixiert zu sein.¹⁹² Auf die Mitte festgestellt entwickelt sich die Bildfolge wie zuckendes Tropfen. Jonas erarbeitet dafür vielfältige eigene Aufnahmen.¹⁹³ So dekonstruiert sie sowohl den Blick auf ihr Alter Ego („Organic Honey“)¹⁹⁴ als auch auf die Videoapparatur. Die Performance endet mit einem Jaulen: Jonas verwandelt sich in ihr letztes Alter Ego, den „instinctual She-Wolf“.¹⁹⁵

In dieser zweiten Werkphase bricht Jonas die zyklische Geschlossenheit medialer Systeme verschiedentlich auf und nutzt sie (wie in *Organic Honey's Visual Telepathy*) für ihre medienreflexiven Anliegen. Wie das Titelwort „Telepathy“ anzeigt, sind für Jonas quasi-magische, transformatorische Effekte interessant. Sie selbst spricht von Alchemie („alchemy or

¹⁹⁰ In einer Sequenz zerstört sie zum Beispiel den Spiegel, über den sie gefilmt wird, mit einem Hammer.

¹⁹¹ Jonas 2003, 122.

¹⁹² Für das Video *Vertical Roll* (1972) wird Jonas den manipulierten Monitor erneut abfilmen.

¹⁹³ So guillotiniert sie sich zum Beispiel, indem sie den Hals in die Mitte des Videoausschnitts streckt. Zwei gegensätzliche Bewegungsrichtungen oder Bildausschnitte ergänzen sich am Monitor nun zu einer virtuellen Einheit. In einem Ausschnitt der Videosequenz schlägt Jonas mit beiden Händen auf den Boden; im Video wirkt es so, als ob Jonas auf den Rollbalken klopft. Das Performance-Publikum kann dies live an der Wirklichkeit testen, aber auch innerhalb des Videos ist die Illusion rekonstruierbar.

¹⁹⁴ Jonas hat lange nach einem Namen für ihr Alter Ego gesucht, bis ihr Blick auf einen Honigtopf fällt: Die ‚electronic sorceress‘ sollte den Kosenamen „Organic Honey“ bekommen.

¹⁹⁵ „The piece [*Organic Honey*] evolved with the discarding of the masked persona and the emergence of the instinctual she-wolf. This transformation parallels my life“ (zitiert in Simon 2015, 97; vgl. dazu auch Ausst.-Kat. Mailand 2014, 120, FN 29: „This identification of Woman with dog also relates to Jonas's reading of the emotionally grueling yet ecstatic last scene of Djuna Barnes's 1936 novel *Nightwood*: ‚then she began to bark also, crawling after him – barking in a fit of laughter, obscene and touching. The dog began to cry then, running with her, head-on with her head... low down in his throat crying, and she grinning and crying with him‘. [...] Jonas abstracted this passage into the single piercing howl with which she ended *Organic Honey's Vertical Roll*.“)

transformation of material and psyche“), entlehnt aber auch einfache Effekte aus den *Magic Shows* der Illusionisten wie etwa Taschenspielertricks (*sleight of hand tricks*):

I especially liked sleight of hand – visual tricks that could be special effects [...] to know that something made it happen even if we don't know and can't see what it was. On the other hand, I am interested in the obvious. In works of mine such as *Vertical Roll* (1972), I reveal the mechanics of the illusion. I like to juxtapose high tech with the original gesture. In that way the touch, the body, and the machine are put into play.¹⁹⁶

Um ihre psychisch-medialen Verquickungen zu erstellen, setzt Jonas nicht nur visuelle Übertragung und Verwandlung, sondern auch das Phänomen des *shutters*, der lichtempfindlichen Box, der Überbelichtung (*May Windows* [1976]) sowie der Überblendung oder Unschärfe ein. Jonas verortet Video als Technik zwischen den Extremen der Materialisierung und medialen Abstraktion. Der Monitor selbst ist dabei oft nichts weiter als ein ‚Ding‘: ein Instrument bläulichen Lichts, eine Ansammlung elektrischer Signale, die an und ausgeschaltet werden, ein gedrehter Sockel, eine spiegelnde Oberfläche, etc. In diesen boxartigen Raum des Monitors würde Jonas gerne schlüpfen.¹⁹⁷ Die Videoinstallation *Glass Puzzle* (1974/2000) thematisiert das Innere des Monitorraums, der über die abgefilmte Verdoppelung der weiblichen Performerinnen (Jonas und Lois Lane)¹⁹⁸ auf der Bühne weiblich aufgeladen ist. Sie filmt die reflektierende Monitorfläche noch einmal ab, auf der sich Videofilm und Live-Spiegelung treffen. Hinzu kommt die Referenz auf die Photographien E. J. Bellocqs von Prostituierten in New Orleans aus den 1920er Jahren.¹⁹⁹ Der Rollbalken des Videos wird als schwingender Stab auf der Bühne reinszeniert, das Moment der Bildfolge in Verdoppelungsformen gepackt: Jonas' Selbstreflexion umfasst auch konzeptuelle Unterscheidungen zwischen Medien.²⁰⁰ Hier verweist der Rollbalken auf ihr Referenzieren des Mediums Film und wird in unterschiedlicher Form innerhalb Jonas' Arbeit wiederkehren,

¹⁹⁶ Beide Zitate in Jonas 2003, 116.

¹⁹⁷ Paradigmatisch hierfür ist das inszenierte Foto für *Twilight* (1975), fotografiert in Jonas' Loft in New York von Gwenn Thomas, das eine Doppelseite im Werkkatalog *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* einnimmt (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15, 208f.).

¹⁹⁸ ‚Lois Lane‘ ist der Name der zweiten Performerin, der einer populären Comic-Figur entlehnt ist.

¹⁹⁹ Ausst.-Kat. London 2018a, 69.

²⁰⁰ Die Differenzierung zwischen Spiegel und Videomonitor thematisiert sie früh und grundlegend in *Left Side Right Side* (1972). Vgl. auch Peter Campus' *Interface* (Installation im Kölnischen Kunstverein, 1972).

z.B. auch als abgefilmtes Monitorbild in *Twilight* (1975).²⁰¹ Man könnte von der Vertical Roll Bar als einer „medienreflexiven Pathosformel“ sprechen.

In *Funnel* (1974) legt Jonas ihre Maskeraden ab, und auch das Thema einer ‚female imagery‘ wird indirekter adressiert. Sie behält aber ihre spezielle Videoapparatur bei. Douglas Crimp wird an *Funnel* sein Nachdenken über den Charakter von Wahrnehmung ausformulieren und in die berühmte Ausstellung *pictures* 1977 einfließen lassen:²⁰² Demnach gibt es keine (reine) Wirklichkeit jenseits einer repräsentierten. Es verhält sich vielmehr umgekehrt: Jonas’ Inszenierung im Monitor scheint wirklicher als das, was sie nebenan live gerade tut. Die ganze Bühne wird ein Illusionsraum.²⁰³ Diese Wahrnehmung entspricht in Jean Baudrillards zeitgleich entwickelter Terminologie dem ‚Hyperrealen‘ als Simulakrum dritter Ordnung.

Charakteristisch für diese Phase in Jonas’ Werk wird ein manipulativer Einsatz des Medialen, der das Inhaltliche des Werks – insbesondere die Erkundung einer ‚female imagery‘ – erst hervorbringt. Die Künstlichkeit bzw. Konstruiertheit dieser ‚female imagery‘ wird über die Maske und andere Requisiten sowie Kostüme markiert, die Jonas anzieht. Weitere Kontexte liefern die ersten Video-Backdrops, die Jonas aus Werbung, Sport- oder Landschaftsaufnahmen zusammenschneidet. Jonas erkundet ‚das Feminine‘ diesseits und jenseits von Konstruktionen und fragt sich, welche Vorbilder‘ es dafür geben kann. Neben historischen und kulturellen Referenzierungen erscheint es für sie meiner Einschätzung nach weitgehend als eine *Stimmung*, die in ihrer medial gestützten Manipulation mit Erotisierungen spielt, wenn (etwa in *Glass Puzzle*) jeweils eine Performerin langsam ihr Knie entblößt, oder die auf Hüfthöhe fixierte Kamera Bewegungen der Oberschenkel filmt.

²⁰¹ Der abgefilmte Monitorfilm zeigt eine nackte Jonas bei Trockenschwimmübungen sowie männliche Sportler in athletischen Posen. Jonas kollaboriert hier in *Twilight* mit der radikalen Filmemacherin Lizzie Borden, deren Dokumentarfilm-Essay *Regrouping* in den Anthology Film Archives im November 1976 gezeigt wurde. Dort erscheint Jonas als Teil einer feministischen Gruppe. Deren Protagonistinnen (darunter Ariel Bock und Marion Cajori, Ko-Performerinnen bei *Delay Delay*, protestierten allerdings öffentlich gegen die Uraufführung. Im Werkkatalog von Joan Simon wird diese Kollaboration auch nicht erwähnt. (Vgl. das Screening am Österreichischen Filmmuseum mit Lizzie Borden, Dezember 2017, www.filmmuseum.at/kinoprogramm/produktion?veranstaltungen_id=1510643228571, abgerufen am 10.7.2018.)

²⁰² Diese fand vom 24. September bis zum 29. Oktober statt und ist im Archiv des Ausstellungsraumes gelistet; vgl. <http://artistsspace.org/archive/1977>, abgerufen am 12.5.2016.

²⁰³ *Pictures: An Exhibition of the Works of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith* (Artists Space, New York), hrsg. Committee for the Visual Arts. New York 1977. Online verfügbar unter <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>, abgerufen am 12.5.2016. Vgl. das dort reproduzierte Begleitheft mit Text und Bild zur Ausstellung, an der Jonas jedoch nicht beteiligt war.

Mirage (1976) ist die letzte Arbeit aus der zweiten Werkphase und auch die letzte Arbeit mit Schwarz-Weiß-Filmmaterial. Wie nie zuvor wird nun auch der Prozess des Zeichnens in Jonas' Performances wichtig. *Mirage* findet in den Anthology Film Archives auf einer Prozenium-Bühne statt. Charakteristisch daran (wie auch an *Twilight*) ist, dass die aufgestellten Leinwände im Format ständig justiert werden. Je nach Beleuchtung sind sie halbtransparent, so dass das inszenierte Geschehen dahinter ebenfalls sichtbar ist. *Mirage* ist die erste dokumentierte Performance, bei der Jonas vor und mit einem bewegten Bildgrund performt.²⁰⁴ Während in einer Passage schier endlos eruptierende Vulkane zu sehen sind, wischt Jonas wie in einer indischen Schüttelmeditation²⁰⁵ ein gezeichnetes Hopscotch-Bild aus, das mit Kreide auf schwarzem Grund gezeichnet wurde. Jonas betont immer wieder, dass es ihr nicht um ‚Illustration‘ geht – ein Begriff, den die Moderne nachhaltig verabschiedete – sondern um *Repräsentation*. Mit Juliane Rebentisch ließe sich argumentieren, dass die *pictures*-Generation auf die Abstraktion mit Welthaltigkeit reagiert, ohne damit einem (sozialkritisch abbildenden) Realismus (mit Impetus zur Veränderung wie im 19. Jahrhundert) nachzugehen: „Die Wirklichkeit, auf die sich die Gegenwartskunst in diesen Zusammenhängen bezieht und die sie ins Bewusstsein hebt, ist die Wirklichkeit der Repräsentation“.²⁰⁶ In *Mirage* äußert sich Realismus im Sinne einer solchen Welthaltigkeit, indem Jonas zum Beispiel Nachrichtensendungen vom Fernsch Bildschirm abfilmt und in die Arbeit integriert.²⁰⁷ Bei ihren inszenierten Repräsentationen geht es ihr nicht um das Dargestellte der einzelnen Szene, sondern um die mediale Rahmung der Nachrichten. Sie sucht dabei mit medialen Mitteln auch nach einem anderen Verständnis von Abstraktion. Über das Projizieren und Dazwischentreten durchbricht sie ferner eine hermetische Repräsentationslogik.

²⁰⁴ In *Choreomania* interagiert sie bereits mit der Projektion von Dias, in die sie sich z. B. nackt einfügt.

²⁰⁵ Jonas war unmittelbar vor *Mirage* von einem dreimonatigen Indienaufenthalt in einem Aschram zurückgekehrt; vgl. Robin Kathleen Williams, A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations, in: *Stedelijk Studies* 3 (Herbst 2015), 8.

²⁰⁶ Rebentisch, Juliane: Arbeit an der visuellen Kultur: die *pictures*-Generation, in: Dies.: *Theorien der Gegenwartskunst*. Hamburg 2013, 150-165, hier 160.

²⁰⁷ Ein elfminütiges Segment aus *Mirage 2* (1976/2000), in dem die Technik deutlich wird, findet sich auf der Begleitseite zu Schneider Interview 2010, <https://bombmagazine.org/articles/joan-jonas/>, abgerufen am 20.6.2018.

2.2.3 Bild und Text (1976-2001)

Ab 1976 verzichtet Jonas auf ihre ‚Video Machine‘. Ihr primäres Reflexionsmedium werden nun verschiedene Textsorten sowie Bilder unterschiedlicher Opulenz, immer wieder auch von außergewöhnlichen Landschaften, die sie auf ihren Reisen aufsucht.

Märchen bilden den Anfang der Arbeit mit Texten. In *The Juniper Tree* (1976) interessieren sie die verschiedenen weiblichen Rollen im Volksmärchen – vom unschuldigen Mädchen bis zur bösen Stiefmutter – die Jonas alle vorführt. Neu hinzu kommt auch die Farbigkeit und ein eigener „score“ – Jonas schafft eine *soundscape*, in die sie gesprochene Teile des Märchens mit peruanischen und italienischen Volksliedern sowie vielem anderen mehr kombiniert. Dieses Tonband der Performance funktioniert als autonomes Hörstück. Gleichzeitig entsteht, mit Sponsorengeldern und unter Mitarbeit eines professionellen Teams, Jonas’ erstes Farbvideo: *I Want to Live in the Country (and Other Romances)* (1976). Der Untertitel verweist bereits auf die Textsorte, der sich Jonas nun widmet: die archetypische Romanze. Hiervon gibt der Einleitungstext zum Video einen guten Eindruck:

Loss, displacement, time and memory permeate this haunting nonlinear narrative, which unfolds like a dream in the process of telling itself. Jonas is seen watching video images — shot in a New York studio and in rural Nova Scotia — that metaphorically relate to the dreams, reveries and memories that she is heard reading from her journal. The studio space, which is filled with complex „still life“ compositions of archetypal objects, is intercut with Super-8 film footage that nostalgically evokes the quotidian rhythm of the country — the pastoral Nova Scotia landscape, the ocean, a farmhouse. Throughout, Jonas constructs a layered formal structure of time and space, a theater of mediation that reveals frames within frames, monitors within monitors. The poetic journal text and images represent conscious memory; *I Want to Live in the Country* is a story of the unconscious.²⁰⁸

Statt Fragen des Raums wird nun auch die Zeitfolge als Gestaltgeber wichtiger. Für *Upside Down and Backwards* (1980) lässt sie die Doppel-Erzählung der beiden Grimm-Märchen „Von einem der auszog, das Fürchten zu lernen“ und „Froschkönig“ gegeneinander laufen, indem letzteres rückwärts erzählt wird. Jonas agiert vor drei großen Zeichnungen (immer gelb mit grüner, roter oder blauer Verdoppelung), die als Repräsentation eines landschaftlichen Außen- bzw. häuslichen Innenraums einerseits die Räumlichkeit von Nachbildern aufgreift, andererseits je nach Lichtquelle verflachen. Eine Music Box, deren Loch-Matrix Jonas rückwärts einfüttert, bricht jegliche Linearität der Texte weiter auf. Im Aufeinandertreffen der Bild-Text-Ebenen entstehen zentrale Momente, die Jonas inszenatorisch

²⁰⁸ Jonas 2007.

verstärkt, wenn sich Momente von Tod und Eros treffen (z.B. „Don't be afraid“, oder „Let me in“). Jonas entwickelt solche Bild- und Textverhältnisse bis Mitte der 1980er Jahre intermedial weiter.

In der Transmission von Robert Heinleins Science-Fiction Geschichte „Universe“ (1941) für *Double Lunar Dogs* (1980) setzt Jonas die Arbeit mit solchen gezeichneten Bildschirmen fort. Die bezeichneten Transparente werden Ersatz-Bildschirme für die Akteure dahinter, verortet in einem Raumschiff, in das sie die Betonarchitektur des University Art Museum Berkeley verwandelte. Für die gleichnamige Videoverision arbeitet Jonas sodann mit Effekten, die einzelne Sequenzen als Bild-im-Bild Interaktion als eigene Elemente ins Videobild aufnimmt. Während hier noch eine Filmprojektion mit NASA-Bildmaterial zum Einsatz kommt, wird Jonas später mit *Volcano Saga* (1985-9) ihr eigenes Videomaterial in Farbe erstellen.²⁰⁹ Wenn das Equipment für Aufnahme oder Projektion teuer ist, nutzt Jonas ergänzend andere Medien – durchsichtiges Material, auf das sie zeichnen kann, großzügige Diaprojektionen oder begleitende Monitore (vgl. *He Saw Her Burning*, 1982). Der Bildraum – ein wesentlicher Bestandteil ihrer Performances – ist, charakteristisch für Jonas, wieder großformatig angelegt, um ihn in der Performance virtuell oder tatsächlich betreten zu können.

Volcano Saga (1985-9) beruht auf der isländischen Laxdæla Sage des 13. Jahrhunderts. Die Arbeit daran betrachtet sie „als den Beginn einer Synthese zwischen sich entwickelnden weiblichen Charakteren, der Geschichte als Spiegel und der vulkanischen Landschaft als Abbild der Erzählung“.²¹⁰ Sie arbeitet mit großen Video-Backdrops, in die sie manipulierend eingreift. Die eleganten Instrumente, die sie dafür anfertigen lässt (eine schiefe Rampe, flache Dreieckssplitter, eine Art Spule), haben in Verbindung mit ihren ‚props‘ (Fisch, Leuchtturm, Winkel, rote Fahne, etc.) das Potential, sich zu Requisiten der Pittura Metafisica eines Giorgio de Chirico zu verwandeln, vor allem in der dazugehörenden Installation.

²⁰⁹ Das Bildmaterial, das Jonas seit dieser Zeit für ihre Performances erstellt, liest sich wie eine Mediengeschichte und umfasst Diaprojektionen, 16-mm Film in Schwarz-Weiß, U-matic, Betacam, VHS, Mini DV, HDTV und verschiedene digitale Formate. Sie konnten ihre Bildproduktion beflügeln, weil Aufnahme und Projektion erschwinglich wurden.

²¹⁰ Joan Jonas: *Volcano Saga* (1985-1989), in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart) hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 178-9, hier: 178.

Jonas beginnt zunehmend, für imaginäre Räume (wie z.B. Erinnerungen, Träume oder Erzählräume) ein äußeres Erscheinungsbild zu erarbeiten.²¹¹

Die letzte größere Performance dieser Werkgruppe, *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray* (1994), ist wieder eine Kooperation mit professionellen Schauspielern. Hatte sie zuvor Tilda Swinton und Ron Vawter engagiert, so arbeitet sie jetzt mit einem ganzen Ensemble, der Toneelgroep Amsterdam, an Seamus Heaneys Gedicht über Sweeney, den heidnischen König der irischen Mythologie, der nach einem Fluch durch den heiligen Ronan zum Vogel mutiert. Für Jonas steht die Geschichte in Relation zu den Problemen ihrer Zeit, die durch den Wegfall des Eisernen Vorhangs verschärft wurden.²¹² Für die Performance ließ Jonas ein Glaspodest bauen; die Filmsequenzen, die die Verwandlung Sweeneys aus der Untersicht aufzeichnen, während sich gleichzeitig Aktionen unterhalb des Glases als Spiegelung ins Bild mischen, sind besonders eindrücklich. Jonas' raffinierte Bildgenesen, wie hier in ausfransend-überlagerten Bilddisplays und ihren Auflösungsformen, funktionieren häufig in dieser Form – analog, ohne komplizierte Technik.

2.2.4 Bildimmersionen (ab ca. 2001 bis heute)

Das Video-Backdrop wird zunehmend zum Ort, an dem Jonas immer mehr Bedeutungsschichten mithilfe von Überblendungen, Interaktionen, manipulativen Eingriffen und Dynamisierungsstrategien aufbaut. Es wird ihr Markenzeichnen. Selbstgefilmtes Bildmaterial wird in dieser Phase zentral, wobei sich die Farbigkeit stark steigert und malerische Züge annimmt. Eine genauere Untersuchung ihres Agierens vor dem Video-Backdrop und die Diskussion dieser ‚Projektionen‘ stellen einen zentralen Aspekt des Hauptteils dar, weswegen ich hier nur kurz und in groben Zügen auf die nachfolgenden Entwicklungen eingehen möchte.

Okwui Enwezor beauftragt Jonas mit einer Arbeit für die documenta 11 in Kassel (2002). Passend zur amerikanischen Weltpolitik greift sie für *Lines in the Sand* (zunächst als

²¹¹ Interessanterweise gliedert sie 2005 in ihrem Kompendium zu Performance (Joan Jonas, Jens Hofmann: *Perform*. London 2005) die einzelnen Kapitel ebenfalls in „Räume“: (1) Drinnen/Draußen, (2) Das Objekt agiert, (3) Austausch und Verwandlung, (4) Stilleben/Tableau vivant, (5) Den Alltag herausfordern, (6) Spuren/Vergessen, (7) Erzählen/Verschweigen, (8) Der Darsteller in uns allen.

²¹² „I see this as a music/theater performance taking place in an electronic setting, transporting the theme of the guilty, displaced artist (person) into a disintegrating world“ (Joan Jonas: *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray*, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* [Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15], hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 328).

Installation, später als Performance) den Mythos des Trojanischen Krieges auf, erzählt aus der Perspektive der Dichterin H. D. (Hilda Doolittle). Diese setzt den Krieg primär als Handelskrieg (und nicht als Konflikt um Helena). Die Psychoanalyse bekommt über H. D. ebenfalls mehr Gewicht: Jonas' zweiter Textbaustein ist *Tribute to Freud* (1956 publiziert), in dem H. D. ihre Sitzungen mit Freud thematisiert, die während des zweiten Weltkriegs (also ebenfalls zu Kriegszeiten) stattgefunden haben. Auch das wiederholte und stark ritualisierte Zeichnen wird wichtiger: Jonas zeichnet am Boden auf großformatiges schwarzes Papier, in einen Sandkasten, auf eine Schiefertafel, in die Luft. Als Teil der Aktionen zerknüllt sie ihre fertige Bodenzeichnung allerdings und wirft sich darauf. An einem schwarzen Board entstehen kleinere Zeichnungen von Sphinx und Pyramide zur mythogenen Verortung der Aktion (die in dieser Version in Ägypten statt in Troja spielt). Die Bilder der Handkamera ihres Mitperformers Sung Hwan Kim werden live in das Video-Backdrop inkorporiert. Solche Live-Vergrößerungen händischer Bildproduktion werden später zentraler Bestandteil ihrer Settings. Von den Bühnenrequisiten sticht ein hellgrünes Sofa heraus; es ist eine Reminiszenz an Freuds Couch, aber auch an Jonas' bretonisches Küchenmöbel. Anschließend wird sie als Referenz in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (2005-12) eingehen.

The Shape, the Scent, the Feel of Things dreht sich um Couch und Krankenbett, bzw. Psychoanalyse und Schizophrenie. Das Stück kann als Diagnose einer abendländischen Bildproduktion, wie sie der Bildwissenschaftler und selbsternannte „psychohistorian“ Aby Warburg vornimmt, gelesen werden. Jonas und Warburg verbindet ein gemeinsames kultur-anthropologisches Interesse, das sich an einem der zentralen Inhalte der Performance, dem Tsu'ti'kive der Hopi Indianer, entzündet. Die Bedeutung visuellen Denkvermögens, verkörpert im Mnemosyne-Atlas, wird einen zentralen Strang meines Hauptteils darstellen. Meine Einsicht ist, dass Jonas mit dieser Performance einerseits ihren bisherigen Bildumgang ‚on stage‘ legitimiert, andererseits ihre visuellen Verführungskünste ausbaut. *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist auch der Start der zehnjährigen Kollaboration mit dem Jazzpianisten Jason Moran.²¹³

Während Jonas schon immer einzelne Fragmente aus vorhergehenden Arbeiten aufgegriffen, weiterentwickelt oder umgedeutet hatte, recycelt sie in *Reading Dante* (2007-10, zwei Versionen) zum ersten Mal eigenes Material, was zeitlich deutlich länger zurückliegt und

²¹³ Joan Simon: In the Studio: Joan Jonas and Jason Moran, *MAGAZINE*, 28. April 2015 (*Art in America*), www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/in-the-studio-joan-jonas-and-jason-moran/, abgerufen am 6.10.2018.

der Performance so gesehen eine ‚historische‘ Dimension einschreibt. Bei diesem Schwarz-Weiß-Filmmaterial handelt es sich um eine wiederentdeckte nächtliche Szene aus den 1970ern, die den Blick von Jonas für die Momente des Mythologischen im Alltag Manhattans aufzeigt. In der Performance wird sie live überzeichnet. Während bei *Reading Dante* aufgrund des komplexen Stoffes der Textanteil noch recht üppig ausfällt, tritt er in den folgenden Performances immer weiter zurück: Textpassagen werden poetische Kommentare für sich steigernde opulente Bildschichtungen.

Für *Reanimation* (2010-12) rekontextualisiert Jonas einen bereits veröffentlichten Film, *Disturbances* (1972), einzelne Dias aus *Volcano Saga* sowie Ausschnitte aus der Melancholie-Szene von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, um sie live zu überzeichnen bzw. zu überschreiben.²¹⁴ Der Roman des Isländers Halldór Laxness, *Under the Glacier*, ist ebenfalls eine ‚Reanimation‘ aus den 1970ern. In *They come to us without a word II* (2015 zur Biennale Venedig, in den Versionen „Fish“ und „Bees“) erweitert Jonas die mittige Bildprojektion durch eine gleichzeitige Rückprojektion, sodass viele Bildschichten und Bildaktionen palimpsest-artig überlagert werden. Die malerische Kraft der Video-Backdrops nimmt dabei weiter zu. Immer wieder rekuriert sie nun auf existentielle Themen, wie die Fragilität allen Lebens oder die Kostbarkeit des Kosmos, und bezieht sich dabei selbst, in ihrer letzten Lebensphase, deutlich mit ein, so auch in *Stream or river, flight or pattern* (2016-17) und *Moving off the Land* (seit 2017).

Jonas schafft sich in dieser Phase neue Eingriffsmöglichkeiten für ihre Videoperformances: sie erstellt sich Werkzeuge, mit denen sie einzelne Fragmente aus dem Bild herausoperiert; sie verschmilzt mit dem Bild, weil sie ähnlich strukturierte Materialien oder Farbigkeiten einsetzt, sich weiß wie die Leinwand kleidet oder sich weißes Papier vor den Körper hält. Sie projiziert auf eine einzelne Leinwand mehrere Bildinformationen gleichzeitig, von hinten wie von vorn, und erzeugt so Bildschichtungen. Sie aktualisiert ihr Material, zum Beispiel mit großzügigen Schattenwürfen. Sie streut Momente ein, in denen sie auf jegliche Abbildung verzichtet und Bildfarbigkeit allein thematisiert. Und sie nutzt weiter Live-Schaltungen, um Bilder-im-Bild zu erzeugen oder diese in ein *mise en abyme* zu verlängern (wie auch in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, vgl. Kapitel 5.3). Bilder, die auf einem beige-stellten Tisch als Minibühne live generiert werden, projiziert sie über eine Kamera auf das

²¹⁴ Jonas erklärt: „Reanimation involves the fragility of life in a rapidly changing situation. I was inspired how Laxness wrote about the miraculous aspects of nature“ (Joan Jonas: Notes on Process, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* [Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig], hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 15-19, hier: 17.

Video-Backdrop. Überraschende Bild-Wechsel – etwa, indem Bilder sehr nah vor dem Kameraauge bewegt werden – erinnern an Serras Begriff des „performing cut“,²¹⁵ womit er Jonas’ charakteristische Übergänge zwischen den Szenen einer Performance bezeichnet.

Die Texte behandelt sie ähnlich frei – wo sie es für anregend hält, übernimmt sie Zitate, die sie dann zu ihren gesprochenen Texten verdichtet. Die Themen, die Jonas über die Textarbeit verhandelt, bleiben existentiell: Es geht um unser Menschenbild, oder, wie es Jannis Kounellis als Humanist formuliert, um unsere „tragedia civile“, die sich in Veränderungen als solche fortschreibt.²¹⁶ Jonas hat ein ähnlich existentielles Bewusstsein für ihre Aufgabe als Künstlerin, auch wenn sie der innewohnenden Schwere mit Humor zu begegnen weiß: „If I am the performer then who am I? What role do I play? I consider my age, what that means in ongoing performance practice, and the possibilities of a humorous distance to my situation, with the presence of my dog as companion and willing performer“.²¹⁷

2.2.5 Querliegendes, Erweiterungen und Supplemente

Neben diesen vier großen Werkgruppen gibt es in Jonas’ Oeuvre Ergänzungen, die gewissermaßen quer zu den bisher identifizierten Strängen liegen, sich teilweise aus ihnen entwickeln und ein eigenes künstlerisches Leben annehmen (Installationen aus Performances), zu einem zentralen Teil von Performances werden und das Ende dieser als Objekte überdauern (Zeichnungen) oder künstlerische Tätigkeiten, die wiederum von Performances angeeignet werden können und in ihnen aufgehen (Videos). Damit sind die drei wichtigsten Ergänzungen auch bereits benannt:

²¹⁵ Annette Michelson: The Films of Richard Serra, an Interview [1979], in: Hal Foster, Gordon Hughes (Hrsg.): *Richard Serra*. Cambridge, Massachusetts 2000, 21-58, hier: 34.

²¹⁶ Texte von Jonas waren bisher u.a. drei Märchen aus den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm: „Von dem Machandelboom“ (Vom Wacholderbaum) in *The Juniper Tree* (1976) sowie „Der Froschkönig“ und „Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“ in *Upside Down and Backwards* (1980). Weiterhin nutzte sie die isländische Laxdæla Sage (*Volcano Saga*), Gedichte und epische Formen, insbesondere von H.D. (*Helen in Egypt*) und Dantes „Inferno“. Für *Moving Off the Land* greift Jonas auf Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* (1851), Sy Montgomerys wissenschaftsjournalistisches Buch *The Soul of an Octopus*, Italo Calvinos Kurzgeschichte „The Aquatic Uncle“ und Schriften von Anne Carson zurück. Hinzu treten eigene Tagebucheinträge und Textstellen aus Warburgs Vortrag zum Schlangentanz (*The Shape, the Scent, the Feel of Things*).

²¹⁷ Ausst.-Kat. London 2018, 62.

Installationen

Ab 1994 beginnt Jonas, nicht nur Bühnensettings, sondern ganze Performances in größere Installationen zu transformieren und bereitet dazu Dokumentations- und Requisitenmaterial aus den jeweiligen Performances auf, welches sie zu begehbaren mentalen Räumen zusammenstellt.²¹⁸ Sie bezeichnet diese ursprünglich als „Environments“. Dadurch bekommen ihre Performances stärker einen Warencharakter, der auch zu einzelnen Ankäufen führte (darunter das MoMA und Guggenheim Museum). Derartige mentale Räume erstellt sie seit 1997 auch in separater Miniaturform, in der poetischen Serie der sogenannten *My New Theater*, von denen es mittlerweile sechs gibt. Sie bezeichnet diese auch als ‚video sculptures‘. Zwischen diesen Werkformen gibt es Austausch- und Aneignungseffekte: Die Minibühnen werden teilweise wieder in die Performance-Installationen installiert (so im Fall von *Lines in the Sand*, 2002). Bisweilen generiert Jonas aus den Performance-Backdrops und deren Vorarbeiten separate Videos für ihre *My New Theater*, während es *In the Shadow a Shadow* (2000) umgekehrt ist.²¹⁹ Bisweilen entstehen aus dem Kontext der installativen Bühnenarbeit auch Editionen.²²⁰

Eigenständige Filme und Videos

Seit 1971 erstellt Jonas zudem unabhängige Filme oder Videos, die keine Dokumentationen einer Performance sind – aber in der Folge sehr wohl Teil von Performances werden können. Die erste Produktion dieser Art ist *Paul Revere* (1971) mit Richard Serra – ein auf Video transferierter 16-mm Film (das früher entstandene *Nudes with Mirrors* [1969] wird erst 1994 als Video wieder aufgegriffen und Teil der Performance-Installation *Mirror Room*). Weitere Arbeiten sind *Songdelay* (1972), *Left Side Right Side* (1972), *Two Women* (1973), *Barking* (1973), *Three Returns* (1973), *Glass Puzzle* (1974), *Disturbances* (1974), *Merlo* (1974), *Good Night Good Morning* 1976 (2006), *May Windows* (1976), *I Want to Live in the Country (and Other Romances)* 1976, *Double Lunar Dogs* (1984), *He Saw Her Burning* (1982), *Big Market* (1984), *Volcano Saga*

²¹⁸ Bereits seit 1976 sind Installationen von Jonas in Form von *stage sets* zu sehen; das Jahr 1994 markiert die verstärkte Beschäftigung mit Performance-Installationen, wie sie in Vorbereitung der Überblicksausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam im Dialog mit Dorine Mignot entwickelt wurden. Vgl. Simon 2015d, 254.

²¹⁹ Jonas und ihr begleitender Schattenwurf beim Gehen bleiben ein wiederkehrendes Motiv, auch wenn sich die Aufnahmetechnik ändert und die Kamera statt auf einem festen Stativ montiert nun von einer wackeligen Hand gehalten wird.

²²⁰ Vgl. *Night Light* (2012) aus den New Art Editions (www.newarteditions.com/new-limited-editions-by-seth-price-joan-jonas-and-rirkrit-tiravanija/, abgerufen am 13.12.2020). Jonas' Editionen umfassen Video, Drucksachen, Reprints von Performancefotos und auch Originalzeichnungen.

(1985-9), *Brooklyn Bridge* (1988), *Waltz* (2003), *Wolfe Lights* (2004-5), *Melancholia* (2004); *Mirror Improvisation* (2005) sowie *Future Lot* (2008-9) und *Beautiful Dog* (2014).

Zeichnen

Seit 1972 zeichnet Jonas während ihrer Performances live. Sie benutzt dazu verschiedenste und immer neue Methoden und Techniken des Zeichnens, die den Gegenstand und die inhaltliche Dimension der Performance bereichern: Sie zeichnet beispielsweise aufs Gesicht, mit einem verlängerten Stab am Boden, vom Fernseherdisplay ab, mit Pinsel und Farbe, oder mit Blick auf den Monitor, ohne dabei aufs Blatt zu schauen. Zeichnungen repräsentieren für sie nicht nur bestimmte Aspekte innerhalb der Performance; Zeichnen ist ein Bewegungsritual schlechthin, das physisch bewegt und affiziert.²²¹ Damit hebt sie sich deutlich von der damals verbreiteten diagrammatischen und konzeptuellen Art des Zeichnens ab.

Zu Beginn misst sie den innerhalb Performances entstandenen Zeichnungen als produkthaftes Ergebnis keine große Bedeutung zu; sie behandelt diese ebenso ‚flüchtig‘ wie die ephemeren Performances, wenn sie etwa lediglich auf schwarze Tafeln mit Kreide notiert und diese Zeichnungen wieder verwischt werden (*Mirage*). Auch dienten Zeichnungen zum Teil als Requisiten, die nicht überdauerten (*Funnel, Double Lunar Dogs*). Die ersten erhaltenen Zeichnungen einer Performance sind eine Serie monochromer Malereien aus *The Juniper Tree*. Da das Zeichnen aber für *The Shape, the Scent, the Feel of Things* von zentraler Bedeutung ist, und Jonas' Herangehensweise an das Zeichnen wiederum für das Verständnis ihrer Performances ebenso elementar, soll dieser Punkt ausführlicher behandelt werden.

Das Zeichnen bei Jonas kann vor allem als Gestus des prozesshaften, ritualhaften, reflexiv-kritischen und generativen Tuns verstanden werden, in dem die Aspekte ihrer performativen Stücke kulminieren und kategorial lesbar werden.²²² Denn über den Vorgang des

²²¹ "The drawing is a device [...] The drawing is a way to represent aspects of the piece, the content, I always find a way to draw in each performance piece because I am interested in using the technology, I draw in relation to the technology, off the monitor, draw looking at the monitor, without looking at the page, draw on the floor in another situation, finding images that are inspired by the content, that's why I use drawing for it, it represents, it's another representation of aspects of a piece, and also it's a ritual movement, you move with the drawing" so Joan Jonas 2009 (*Joan Jonas Talks with Linda Nochlin Moderated by Jovana Stokic*, Location One, <https://vimeo.com/10464711> (abgerufen 10.01.2021), , 58:36-59:31.

²²² Vgl. dazu die kategorialen Perspektivwechsel, wie sie Toni Hildebrandt für den Zeitraum 1955-1977 reklamiert und deren Paradigmen auch bei Jonas andauern: „die *Geste* als Phänomen und Begriff der Tempi und Rhythmen des Zeichnens“, „die Phänomenologie der *Berührung* im zeichnerischen Akt“ „die

Zeichnens verschränkt Jonas ihr Agieren auf verschiedenen Repräsentationsebenen.²²³ In der konsequenten Entwicklung ihres Werks stellt das Zeichnen als wesentlicher Bestandteil ihrer Performances sogar ein Alleinstellungsmerkmal dar, gerade weil es kategorial und kontinuierlich eingesetzt ist. Bis in die gegenwärtigen Zeichnungen ist hier das Momenthafte in der Performanz höchst verdichtet zur Darstellung gebracht.²²⁴ Jonas musste sich ihre heutige professionelle Leichtigkeit beim *live*-Zeichnen allerdings erst erarbeiten. Ihr frühes Zeichnen könnte als Übergangsritual mit analogen Mitteln angesehen werden, das den Fortgang einer Performance auf eine andere – oft bildhaft reflexive – Ebene verlagern konnte. Im Falle von *Funnel*, *Upside Down and Backwards* oder *Double Lunar Dogs* brachte Jonas Zeichnungen als fertiges Requisit mit und interagierte damit, indem diese an signifikanten Stellen vorgezeigt, vor den Körper gehalten, gedreht und sogar als Körperüberformung gebraucht wurden. Sie konzeptualisiert damit den Modus der Rezeption der Performance, der zwischen Zeichenhaftigkeit und phänomenologischer Präsenz zu oszillieren beginnt. Ab *Volcano Saga* finden sich erstmals Zeichnungen, die noch an einer anderen medialen Schnittstelle operieren: Jonas hängt einen transparenten Bildgrund (Glas) frei in den Lichtkegel der Diaprojektion isländischer Landschaftsdetails; dem Prozess einer Begriffsbildung ähnlich schält sie darauf die zentralen Motive, wie Schafe oder Hügelformen, über deren Kontur in weißer Farbe heraus. In anderen Formationen zeichnet Jonas mit weißem Stift auf schwarzes Papier und löst damit die bisher eingesetzte schwarze Schiefertafel ab. Durch diese mediale Raffinesse bleibt in den Projektionen dieser Zeichnungen nur die weiße Linie ohne Formatbegrenzung stehen; der schwarze Hintergrund wird zur Lichtabdeckung. Die übrig gebliebene Spur relationiert das Wechselspiel von Zeichnen und Löschen, in der die Medialität des generativen Zeichenprozesses selbst erfahr- und reflektierbar wird – selbst

Händigkeit, sowohl mittels einer ‚linkischen‘ wie beidhändigen Kritik der als virtuos und kognitiv konnotierten *docta manus*; die *Aleatorik* in ihrer genuin zeichnerischen Ausprägung; die *Entgrenzung der Linie und des Trägers* im Raum, den die Kunst für sich in Anspruch nimmt, sowie (6) ihr *Nominalismus*, als eine aus bestimmten Gründen motivierte Deklaration künstlersicher Werke im Namen der Zeichnung.“ Toni Hildebrandt: *Entwurf und Entgrenzung: Kontradispositive der Zeichnung 1955-1975*. München 2017, 15f.

²²³ Ralf Christofori, „Information passes through“. Zeichnung im Werk von Joan Jonas, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 215-219, vgl. 216; Christofori betont die Bedeutung des Zeichnens als Darstellungsform und in der „elementaren Rückbindung an die Geste“. Er resümiert auf S. 218: „Eingebettet in die Bewegungsabläufe entsteht aus dem Zeichnen ein Zeichen, aus der körperlichen Geste ein bedeutungstragendes Element, aus der Geste eine Rekognition, aus dem Zeichen eine Anschauung.“

²²⁴ Elisabeth Heymer: (Auf-)Zeichnung von Bewegung, in: *perfomap*, Edition 6, Berlin 2015, <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/auf-zeichnung-von-bewegung>, abgerufen am 20.01.2021.

wenn die Künstlerin mit Computerprogrammen zeichnet (so in *Brooklyn Bridge*). Performance-Zeichnungen sind neben eigenständigen Videos für Jonas Teil der Übersetzungsprozesse von Performances in andere Medien, die sie seit Anbeginn verfolgt und in letzter Zeit sogar forciert.

Die Frage, seit wann Jonas in Performances zeichnet, hängt von der Auffassung dessen ab, was eine Zeichnung definiert. Jonas selbst sagt, ihre Kamera sei für sie ein Bleistift,²²⁵ was zum einen die Selbstverständlichkeit unterstreicht, mit der sie für einen Entwurf zur Kamera greift, aber zum anderen die lineare Bewegung im Raum in Verlängerung eines bewegten Körpers betont.²²⁶ Videografische Blickbahnen durchfurchen Raum-Zeiträume ebenfalls, nur anders: Das Formen einer Parallele oder Diagonale, oder das Spannen eines Seils (*Oad Lau, Jones Beach Piece*) taucht bereits in ihren frühesten Arbeiten auf und kann in Form einer Linienchoreographie im Raum im erweiterten Sinne als Zeichnung angesehen werden, als „Entgrenzung der Linie und des Trägers im Raum“.²²⁷ Im Sinne eines konventionelleren Gattungsverständnisses (Linien z.B. mit einem Stift auf einen flachen Untergrund zu bringen) beginnt Jonas das erste Mal 1972 in den Versionen von *Organic Honey* live vor Publikum zu zeichnen; sie arbeitet dabei auch mit der Zeitspanne, bis sich das involvierende, nicht mimetische, endlose Muster vor den Augen des Publikums komplettiert.²²⁸ Durch Maya Derens vierstündiges Filmmaterial über eine Haitianischen Voodoo-Sandzeichnung war Jonas auf die performativen Qualitäten des Zeichnens aufmerksam geworden; selbst zu Zeichnen und dem Zeichnen beizuwohnen sei auch einfach ein Vergnügen. Innerhalb der gleichen Performance wird das Zeichnen ebenso als ein Konturieren eingesetzt, das sich einem begrifflichen Explizieren annähert: von ihren mitgebrachten Performance-Requisiten fertigt Jonas einfache Umrisse an,²²⁹ indem sie die Dinge aufs Blatt legt und mit dem Stift umfährt. Dazu leert sie ihre Schachtel mit Requisiten aus und

²²⁵ Joan Jonas: Broken Symmetry, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 506-7, hier: 507. Damit zitiert sie John Baldessaris Vision 1977, wie geläufig die Kamera werde: „video will become like a pencil in the artist’s hand“ (erwähnt bei Isaac Julien: Guide to Artists’ Filmmaking. BBC Radio 4, 18. Januar 2011).

²²⁶ Entsprechend sind in Simons Werkkatalog Jonas’ diagrammatische Zeichnungen zu den Bühnenbewegungen im Noh Theater zu finden. Ausst.-Kat. Mailand 2014, 65.

²²⁷ Vgl. Hildebrandt 2017, 16.

²²⁸ Freilich wurden Kreis und Linie bereits im Großformat auf die Straße gezeichnet (*Delay Delay*); das war jedoch eher eine diagrammatische und risikolose Form des Zeichnens.

²²⁹ Karin Schneider spricht Jonas auf diese als Übergangsobjekte (*transitional objects*) im Sinne Donald Winnicotts an, vgl. Schneider Interview 2010, 62.

umzeichnet diese nacheinander und übereinander bis zur Unkenntlichkeit des Dargestellten. Sie löst dabei allerdings jeweils einen Störton aus, sobald sie zufällig in eine bestimmte Sichtschranke gerät. In diesem Setting ist das Zeichnen bereits sehr strategisch eingesetzt: Sie verortet nicht nur die Gegenstände selbst und deren Zeichnungen innerhalb der zeit-räumlichen, materiellen Dimension der Performance, sondern entwirft zugleich eine andere Wahrnehmungsweise auf die Gegenstände und das Konzept von Zeichnung selbst als eigenständiges Medium: Nicht nur die Kategorie offensichtlicher Präsenz (statt Repräsentation), sondern auch die einer „Fehlermeldung“ wird durch den Störton aufgerufen.²³⁰ Mit dem Zeichnen als bloßem Umfahren umgeht Jonas das damals dominante, Greenbergsche Paradigma eines Anti-illusionismus²³¹ und bringt das Paradox einer sehr formalen ‚moder-nistischen‘ Darstellungsform hervor – trotz des sehr direkten Realitätsbezugs. Die quasi ‚technisch‘ produzierte Kontur in Draufsicht erinnert an Formen des Fotogramms und des parataktischen Herausschälens von bildhaften ‚Begriffsformen‘, wofür Philipp Smith fünf Jahre später in der Ausstellung *pictures* (1977) bekannt werden sollte.²³² Das Zeichnen der Konturen übereinander impliziert ebenfalls bereits ein filmisches Sehen.²³³ Geradezu selbstreflexiv gerät das Umfahren einer rechtwinkligen Postkarte, die einen Vogel zeigt: Jonas zeichnet das Format der Postkarte, nicht den abgebildeten Vogel nach, der darüber verloren geht. Der Kontur als zunächst materielles, nicht geistiges Gegenüber mutiert schließlich doch zum geistigen Platzhalter für das fehlende Abbild auf der Karte. Jonas’ Vorgehen lädt also in mehrerlei Hinsicht zu einer Neukonzeptualisierung des Zeichnens selbst ein. Es erfolgt bewusst nicht im Sinne eines *disegno*, eines ‚genialen‘ künstlerischen

²³⁰ Diese Form der Repräsentationskritik über die Praxis des Zeichnens wurde von zeitgenössischen KritikerInnen gegenüber den offensichtlicheren Praktiken der Spiegelbildungen und Bildwerdungen eher marginalisiert.

²³¹ Clement Greenberg: The Case for Abstract Art, in ders.: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance*, 1957–1969; Chicago, London 1993, 85–93.

²³² Die Zeichnungen *Bring* oder *Spins*, 1977, gefertigt mit Ölkreide, Ölfarbe und Bleistift auf Papier, waren in der berühmten Ausstellung *pictures* im Artists Space, New York vom 24.9. bis 29.10.1977 zu sehen. Der Kurator Douglas Crimp schreibt über das Aufbegehren dieser Generation, für die er auch Jonas prägend setzt: „Representation has returned in their work not in the familiar guise of realism, which seeks to resemble a prior existence, but as an autonomous function that might be described as “representation as such. It is representation freed from the tyranny of the represented.“ In: Douglas Crimp: *Pictures*, in: Ausst.-Kat. New York 1977, 5.

²³³ Den „filmischen“ Aspekt des Sehens postuliert Thomas Dreher für die neuartige Tätigkeit des Publikums, das einer Performance beiwohnt, und dessen Beobachtungen nun prozessual und intermedial konzipiert sind. Er differenziert systemtheoretisch sog. „Beobachteroperationen“. Vgl. *Performance Art nach 45: Aktionstheater und Intermedia*. München 2001.

Entwurfs, sondern gibt mittels einer technisch simplen Unterlaufungsstrategie der Frage nach dem Zeichnen einen neuen epistemischen Charakter: über die spezifischen Prozesse des Zeigens und der Blickführung innerhalb der Performances wird der Prozess des Zeichnens in seiner Erkenntnis stiftenden sowie medienästhetischen Qualität genutzt.

Nicht nur medienreflexive Aspekte, auch die inhaltliche Dimension des Bezeichnens und der Semioseprozesse beim Zeichnen spielen bei Jonas eine tragende Rolle: In dem Video *Left Side Right Side* (1972) zeichnet sie direkt auf ihr Gesicht, dessen Symmetrie sie damit in eine dualistische Entsprechung überführt: Tag versus Nacht, Mann versus Frau, beleuchtet versus unbeleuchtet, etc. Ein spirituelles und rituelles Interesse an Zeichnungen offenbart sich ferner im „looping drawing“, das selbst beim Zuschauen betört: „It was the perfect performative drawing that one can make in a performance.“²³⁴ Jonas fertigt sie zu *Organic Honey's Vertical Roll* (1972) und *Mirage* (1976) auf der Grundlage des vom Mythenforscher Joseph Campbell herausgegebenen Sammelbands *Spiritual Disciplines* (1960). In John Layards Aufsatz „The Malekulan Journey of the Dead“ („Der Mythos der Totenfahrt auf Malekula“) heißt es, dass eine Zeichnung zusammen mit einer älteren Lady, „The devouring witch“ zu Ende gezeichnet werden muss, um ins Jenseits zu gelangen. Jonas referiert dies folgendermaßen: „There it says that you must finish a drawing in sand which an old lady, the devouring witch, begins at the boundary between life and death“.²³⁵ An die Schwelle bringt Jonas ihre Zeichnungen, indem sie sie wieder löscht, oder – 2002 in *Lines in the Sand* – das Papier einfach zusammenknüllt. Die Zeichnungen, die Jonas sofort nach Erstellung wieder wegwischt, werden als projizierte Filmsequenz eingebracht; in *Mirage* markiert das Kinderspiel ‚hopscotch‘ als Kreidezeichnung den Boden, die sie tanzend wieder zerstören wird; in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* projiziert sie ganz groß im Videobackdrop das Furchen von Linien im Sand, ohne zunächst überhaupt ein Motiv zu erkennen zu geben.

In ihren letzten Zeichnungen experimentiert Jonas methodischer mit Techniken wie frischer, bunter, noch laufender Farbe oder sie fertigt vorbewusst-zufällige Tuschezeichnungen (zwischen Rorschach-Test und Schafskopf) mit Hilfe von Eiswürfeln oder Klatschbildern an. Geht es um bestimmte Spezies, etwa bei Tierdarstellungen, arbeitet sie mit direkten Vorlagen, deren auszuführende Form sie vorher studiert und einübt. Der Anteil des

²³⁴ Drawing My Way In. Joan Jonas in Conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald, *PAJ* 107 (2014), 35-57, 37.

²³⁵ Joan Jonas: *Mirage*, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 234.

Zeichnens gegenüber den Performances steigt: Allein 100 autonome Fischzeichnungen sind 2013-2015 zusätzlich zu den Performance-Zeichnungen von *The come to us without a word (Fish)* entstanden.²³⁶ Andere Zeichnungen formen sich im ständigen Fixieren und Neuorientieren von Konturen – ähnlich wie bei *Volcano Saga*, indem sie den Projektionen folgt, die aber ständig wechseln. Projektion und Linienproduktion sind übereinander projiziert. Für dieses fragmentarische Schichten und Ergreifen von Gegenstandskonturen operiert Jonas an einem kleinen Tischchen, wobei sie sich an der Leinwand orientiert, ohne aufs Blatt zu schauen. Angesichts der in der Zeichnung auftauchenden Vögel, die im eingeblendeten Gewitter in *Reanimation* Sturzflüge live zu vollziehen scheinen, entstehen mit dieser Methode animierte Vogelzeichnungen, die zwischen Vogelkörper und deren Bewegungsdynamik changieren.

Es lässt sich schlussfolgern, dass es bei Jonas' Zeichnungen im Kontext der Performance immer wieder um eine Verschränkung von indexikalischer und ikonischer Spur geht, die über den Akt der inszenierten Vorführung selbst symbolhaft wird. In Bezug auf die Theorien des Bild- und Blickaktes, die den kanonischen Sprechakt als Konstituens von Performance um die Dimension des Bildhaften erweitert, wird diese relationale Form des Zeichnens besonders bedeutsam.²³⁷ Denn für Jonas ist es die Situation einer Performance, die von Intersubjektivität und Intermedialität und einer geteilten ästhetischen Stimmung geprägt ist, die die Bezugsgröße für ihre Zeichnungen und Linienführungen darstellt, weniger ein Objekt. Jonas zeichnet nach eigener Auskunft „in relation to the technology or to the subject or the space“.²³⁸ Zeichnen ist als relationierendes Geschehen in den Performances also zentral.

Mit diesem kursorischen Überblick über Jonas' komplexe Praxis des Zeichnens soll jedoch bereits auf ihr elaboriertes Verständnis von Performance insgesamt hingewiesen werden.

²³⁶ Vgl. Bruce Naumans *One Hundred Fish Fountain*, 2005.

²³⁷ Vgl. dazu später die Feinanalyse der *Library Scene*.

²³⁸ Jonas: „I am a visual artist. [...]. When I started doing performance I saw that it could be a place for drawing in a new way. I became interested in what it was to draw in front of an audience and to draw while I was being witnessed. I also make drawings in my studio that are autonomous, but I felt like what I was exploring was how to make a drawing in relation to the particular performance that I was working on, which meant how to make it in relation to the technology or to the subject or the space“, in: Marranca/MacDonald Interview 2014, 35.

2.3 Öffentliche und kunstwissenschaftliche Rezeption: Probleme und Chancen

Was für viele KünstlerInnen im Allgemeinen gelten mag, gilt für Jonas' künstlerisches Werk im Besonderen: ihre Rezeption unterliegt deutlichen Konjunkturen. Eine erste Rezeptionsphase beginnt bereits in den frühen 1970er Jahren. Drei Schriften der Zeit tonangebender Kunstkritik beeinflussen ihre Rezeption maßgeblich (und bis heute): die Besprechungen von Douglas Crimp, Rosalind Krauss und Jonas Mekas. Der berühmte experimentelle Filmmacher und Gründer des Anthology Film Archive Mekas stellt Jonas' Video *Organic Honey's Visual Telepathy* bereits 1972 in einen Kontext mit den Videoarbeiten von Nam June Paik²³⁹ und schafft so einen machtvollen Kontext für die Arbeiten der Künstlerin. Die progressive Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss wiederum etabliert 1976 einen spezifischen Rahmen für Jonas' Arbeiten im Medium Video, insbesondere *Vertical Roll*. Jonas überwinde den dem Medium eingeschriebenen Narzissmus durch eine technische Monitor-Störung ‚von außen‘.²⁴⁰ An Krauss' verabsolutierender Systematisierung des *closed circuit* insgesamt als „narzistischem Medium“ entzündeten sich mittlerweile viele Debatten.²⁴¹ Douglas Crimp wurde 1977 mit der einschlägigen Ausstellung *pictures* im Artists Space New York weltberühmt. Die Bedeutung dieser Ausstellung ist über die Jahre immer mehr gestiegen und markiert heute einen Paradigmenwechsel in der Kunst hin zur Repräsentationskritik: Bilder und deren inhärente Logiken werden selbst zum Material und Inhalt für neue Bilder.²⁴² Er positioniert Jonas (vom Poststrukturalismus beeinflusst) innerhalb von Konzepten einer gespaltenen und de-zentrierten Subjektivität, die sich ebenfalls durch das Element der

²³⁹ Vgl. Simon 2015, 97.

²⁴⁰ Rosalind Krauss: Video: The Aesthetics of Narcissism. *October* 1, 1976, 50-64.

²⁴¹ Hierzu gehört auch eine Neubewertung von Krauss im Kontext moderner Affektdebatten, vgl. exemplarisch Christian Spies: Video – In Between Its Medium and Post-Medium Condition, in: Krause-Wahl, Antje, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld 2006, 99-115.

²⁴² Es wurden Arbeiten von Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith gezeigt. Eine junge Künstlergeneration wurde daraufhin als die *pictures generation* gehandelt. Ziel der Ausstellung war es unter anderem, dem Greenbergschen Paradigma der Abstraktion etwas entgegenzusetzen. Greenberg hatte die Autonomie der Kunst postuliert, indem er das Paradigma von Kunst als mimetische Repräsentation abschaffte – aufgrund einer Errungenschaft der Moderne: der Abstraktion. Die Steigerung der Abstraktion bis zum inszenierten Nichts als das maximal Absolute und Reine, Sublime – mithin das Projekt der Moderne – hat sich für die *pictures*-Generation jedoch erschöpft. Crimp, der sich 1976 bereits mit der Thematik der Postmoderne und mit Wegen der Skulptur im Nachgang der *minimal art* beschäftigte, gibt zur Fundierung seiner Beobachtung ein begleitendes Textbändchen heraus. Im dazugehörigen Artikel im gleichnamigen Textbuch (Ausst.-Kat. New York 1977) wird Jonas als vorbildhaftes Beispiel aus der Performance Kunst ausgezeichnet.

zeitlichen Verzögerung auszeichnet, und nimmt die damit verbundenen Ambivalenzen und Spannungen in den Blick.²⁴³ In einem weiteren Beitrag postuliert Crimp die „De-Synchronisierung“ als zentrale künstlerische Strategie von Joan Jonas.²⁴⁴

Jonas wird damit relativ früh und recht einschlägig rezipiert – und bleibt dies auch bis in die frühen 1980er Jahre hinein. Erst in den 1990er Jahren beginnt eine zweite Welle der öffentlichen und kunstwissenschaftlichen Rezeption, die bis heute anhält. Ebenso bemerkenswert wie diese Konjunkturen sind die Prämissen, Fokussierungen (und damit auch Ausschlüsse), denen ihre Rezeption ausgesetzt war: Jonas wurde seit den späten 1960er Jahren erstens häufig sehr einseitig rezipiert, weshalb auch manche Rezeption zunehmend im Spannungsverhältnis zu ihrem heterogenen und multidimensionalen Werk steht. Ähnliches gilt zweitens auch für die Methoden, mit denen ihr Werk besprochen, kategorisiert (und schließlich auch kanonisiert) wurde. Drittens schließlich finden sich eine ganze Reihe Rezeptionen, in denen sich die Kontextualisierungen des Werks in den Diskursen der Zeit und dessen kunsthistorischen Verortungen in bestimmten Strömungen bei näherer Betrachtung als problematisch oder falsch erweisen. Viertens lässt sich der Rezeptionsstrang von KünstlerInnen wie Jonas, die ihr Anschauungswissen nonverbal an ihre Peers oder in der Lehre weiterkommunizierten, schwer nachweisen.²⁴⁵ Was sich jedoch im Rückblick als Problem herausstellt, mag in Hinblick auf die anstehende Analyse von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* produktiv gewendet werden: Der folgende knappe Überblick über Jonas'

²⁴³ In Synchronies of ‚De-Synchronization‘ (in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 138-9) spricht Crimp von „split [or de-centred] subjectivity“ (138) sowie von „subjectivity [...] as a delay“ (139).

²⁴⁴ „A single strategy, paradigmatic in this respect, informs all of Jonas’s work. That strategy is de-synchronization, usually in conjunction with fragmentation and repetition“ (De-Synchronization in Joan Jonas’s Performances, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 136-7, 136. Crimp verweist auf den Abstand, der zwischen Ereignis und Betrachter herzustellen ist, um die Welt zu verstehen. Er resümiert: „we only experience reality through the pictures we make of it“. (Ausst.-Kat. New York 1977, 3). Dies könnte auch als Überschrift über Jonas Arbeit stehen, so reich ist diese von distanzschaffenden Bildmanipulationen wie z.B. dem *closed circuit*. Crimp beobachtet weiter die Immersion in Bilderwelten und dass Bilder nicht, wie früher, die Welt interpretieren, sondern diese nun usurpieren. Gerade deswegen gehöre ihnen wieder verstärkte Aufmerksamkeit: „it therefore becomes imperative to understand the picture itself, not in order to uncover a lost reality, but to determine how a picture becomes a signifying structure of its own accord. [...] The actual event and the fictional event, the benign and the horrific, the mundane and the exotic, the possible and the fantastic: all are fused into the all-embracing similitude of the picture“ (ebd. 3).

²⁴⁵ Vgl. Richard, Frances (Hrsg.): *Joan Jonas Is On Our Mind*. San Francisco 2017.

Rezeption soll auch dazu beitragen, den Blick für den eigenen methodischen Angang an eine polyperspektivische und multidimensionale Performance zu schärfen.

Dass Jonas' kunstwissenschaftliche Rezeption deutliche Konjunkturen hatte, soll nicht heißen, dass sie zwischenzeitlich nicht wahrgenommen und diskutiert wurde. Die Rezeption an sich erfolgte vor allem in Form von zahlreichen Reviews in international einschlägigen Zeitschriften (darunter *Artforum*, *Drama Review*, *Studio International*, *A Journal of Performance and Art*, *Texte zur Kunst* oder *Kunstforum International*), in einschlägigen Zeitschriften, die von KünstlerInnen herausgegeben werden (wie *Avalanche*, *Art Rite*) sowie in der jeweiligen Tagespresse; in Katalogtexten wird über ihre Arbeit in zumeist ausschnitthaften thematischen Rahmungen geschrieben, wobei mitunter das akademische Interessensgebiet in die beschriebene Arbeit von Jonas projiziert wird.²⁴⁶ Letztere sind vor allem anlässlich ihrer inzwischen zehn großen Werkschauen in größeren Ausstellungshäusern entstanden, wobei auffällt, dass die meisten aus Europa und nur wenige aus ihrer amerikanischen Heimat stammen (die großen musealen Einzelausstellungen waren in Berkeley, Amsterdam, Stuttgart, Queens, Mailand, Madrid, Porto, Venedig, London und Singapur). Die umfangreichste Monographie liegt von Joan Simon (2015) vor, die umfangreichste Retrospektive fand bisher im Pirelli HangarBicocca (2014-15) unter dem damaligen Kurator Andrea Lissoni statt. In thematischen Handbüchern und Überblickswerken (wie z.B. *Body Art, Handbuch der Aktionskunst in Europa*, 1993 *Art and Feminism*, 2012; *WACK! Art and the Feminist Revolution*, 2007) wird Jonas zumeist nur kurz erwähnt, wenn überhaupt.²⁴⁷ Zentrale Narrative der

²⁴⁶ Bei Susan Morgan: *Joan Jonas: I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. London 2006; oder Gregory Volk: *Joan Jonas: Country Things*, in: Ausst.-Kat. Barcelona 2007 überrascht die Perspektivierung von Jonas' Werk besonders. Auch Slavko Kacunko versammelt wieder nur frühe Werke von Jonas in seiner „Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes“ im Zusammenhang einer „Selbst- und Weltbeobachtung“, die er in Hinblick auf die *closed-circuit*-Situationen hin streift. (Kacunko, Slavko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München 2011.) Angeführt sind ihre Hauptwerke bis 1972 (688- 692), wobei die aktuellsten Arbeiten sich sehr gut eignen würden Der Vergleich mit Smithson schlägt fehl; auch „starke autobiographische Referenzen“ (689) ihrer frühen Videobänder sind nicht gegeben; dafür sensibilisiert er für die Bildumkehrung bei Spiegelbildern, die im Schreiben über angeblich spiegelanalogue *closed-circuit*-Situationen virulent wird. Derartige Unschärfen ziehen sich in der akademischen Literatur durch, wohl da im seltensten Fall die besprochene Arbeit gar nicht im Original studiert wurde.

²⁴⁷ Helena Reckitt (Hrsg.): *Art and Feminism*, New York 2012 [2001]. Jonas selbst hat zusammen mit Jens Hofmann in der Reihe *Art Works* ein eigenes Überblickswerk zur Performance Art herausgegeben, *Perform* (London 2005), welches mittlerweile auf Englisch und Deutsch vorliegt (und in dem sie zwar als Interviewpartnerin auftritt aber als Künstlerin vollständig fehlt). Der Steckbrief ohne Bildbeispiel von Elisabeth Jappe beinhaltet „Live- und Videoperformances; z.T. sehr strenge, reduzierte, z.T. sehr theatralische, üppig ausgestaltete Performances“; Elisabeth Jappe: *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, München 1993, 182.

Rezeption ihrer frühen Werke folgen dem feministischen Diskurs über weibliche Maskerade-strategien und dem dekonstruierten Spiegelblick sowie medientechnologische Innovationen wie Video und *closed circuit*. Als Künstlerin gehört sie offensichtlich zum Kanon, der sich anhand ihres frühen Oeuvres (1969 bis 1976) herausbildete; eine differenziertere Beschäftigung ist jedoch rar. Jonas' Werke der 80er und 90er Jahre, sind geradezu schlecht rezipiert. Insgesamt ist die akademische, kultur- und kunstgeschichtliche oder kunstpädagogische Literatur zu Joan Jonas vergleichsweise überschaubar geblieben.²⁴⁸ Allerdings lassen sich mittlerweile sehr viele Interviews nachlesen und (vor allem online) nachhören, in denen Jonas' eigene Informationspolitik in Bezug auf ihre gewünschte Rezeption deutlich wird: Sie gibt selbst gern ein unvollständiges Bild von sich und ihrer Arbeit und arbeitet damit ihrer selektiven Rezeption selbst zu.²⁴⁹ Viele der Interviews mit einschlägigen WeggefährtenInnen und KuratorInnen wurden in den letzten Katalog integriert.

Selektive Rezeption

Es gibt in der Sekundärliteratur bevorzugt behandelte Arbeiten. Das liegt zum einen an deren Einschlägigkeit als Pionierleistung im Bereich einer (feministischen) Videokunst. Die Videos *Vertical Roll* und *Left Side Right Side* wurden dahingehend am meisten rezipiert;²⁵⁰ es sind die beiden ‚Klassiker‘ im Oeuvre von Jonas. Gerade *Vertical Roll* war eine der Arbeiten, die sich in der ersten Runde der Kommerzialisierung und (institutionellen) Verbreitung von Videobändern durch Leo Castelli und Ileana Sonnabend sogar gegen Serras *Television*

²⁴⁸ Auch in Dissertationen wird sie als Pionierin erwähnt, allerdings zumeist nur als ein Fallbeispiel unter mehreren; vgl. exemplarisch Merill Brooke Falkenberg: *Circuits of Exchange: The Myth of Interactivity in Video Art*. (Stanford University 2002) oder William Kaizen: *The Immediate: Video and the Aesthetics of Liveness, from Andy Warhol to Postminimalism* (Columbia University, 2006). In Jovana Stokic, *The Body Beautiful: Feminine Self-Representations, 1970- 2007* (New York University, 2009) wird sie in einer Untersuchung der Konferenz *Open Circuits* im Jahre 1974 im MoMA New York lediglich auf einer Seite im Kontext von *closed circuits* erwähnt.

²⁴⁹ Diese ‚Arbeit an der eigenen Rezeption‘ zeigt sich auch auf anderen Ebenen. Obwohl es zu vielen Werken mehr Informationen gäbe, verwendet Jonas einen festen Kanon an Bildern und Narrativen zu bestimmten Themen, und kontrolliert und editiert soweit wie möglich selbst, was über sie bzw. ihr Werk geschrieben und gezeigt wird. Bereits formulierte Aussagen zu Werken werden als Konstante wortwörtlich in neuere Kataloge übernommen, mit ggf. kleinen Korrekturen. Auch aus diesem Grund sind Fremdblicke auf ihre Arbeit sehr wichtig.

²⁵⁰ Die jüngste Kontextualisierung von *Left Side Right Side* geschah 2017 anlässlich der Ausstellung *Painting 2.0*. Es wird als singuläre Videoarbeit in der Sektion „Gesturing Bodies“ geführt. Kommentarlos als Foto repräsentiert erschließt sich allerdings der Zusammenhang nicht.

Delivers People (1973) oder Lynda Benglis' *Now* (1973) behaupten konnte.²⁵¹ Zum anderen liegt die Bevorzugung bestimmter Arbeiten auch schlicht an der (vermeintlich) fehlenden Verfügbarkeit weiterer Werke. Paradigmatisch lässt sich diese selektive Rezeption an der Arbeit *Funnel* (1974) zeigen, die mangels Videomaterial kaum rezipiert wird – und ausschließlich über wenige Photographien und Berichte (sowie, dadurch bedingt, notwendigerweise repetitive Sekundärquellen). Dabei ist die Arbeit sehr wohl in der Videodatenbank des LIMA (li-ma.nl) verfügbar, wenngleich als „Cologne Performance“ unter ‚falschem‘ Namen.

Den größten Umfang an Jonas' Videomaterial besitzt das Electronic Arts Intermix, ein Videoarchiv engagierter Zeitgenossen der 1970er Jahre, mit denen Jonas früh kooperierte. EAI digitalisierte ihre frühen Aufzeichnungsformate, so 16-mm Film oder Betacam Kassetten. Das Internet und kurze Ausschnitte im Netz tragen inzwischen zu Jonas' zunehmender Popularisierung bei. Auch bei diesen verfügbaren Werken zeigt sich jedoch bislang eine Tendenz zu einer einseitigen und unterkomplexen Betrachtung. Diese ist zum einen der Textgattung der (subjektiven) Reviews geschuldet, die einen großen Teil der Literatur zu Jonas ausmachen. Zum anderen ist es das Problem jeder Rezeptionsästhetik, dass performative Arbeiten wie die von Jonas nie in der nötigen Komplexität in Wort und Bild für eine Leserschaft dargestellt werden können; der suggestive ‚Raumklang‘, das Timing, die Konzentration auf den Moment fehlen immer und damit die spezifische Stimmung. Die Kunstgeschichte kennt die Problematik der Darstellbarkeit [*Ekphrasis*], die sich im Medium der Performance potenziert.²⁵² Sogar in sehr guten kunstwissenschaftlichen Veröffentlichungen zu Jonas bleibt dies eine zentrale Schwachstelle.²⁵³ Gerade in kunst- und kulturwissenschaftlichen Texten, in denen es eher um eine Theoriebildung als um das Werk selbst geht, werden häufig nur bestimmte Aspekte von Arbeiten herausgegriffen. Hierfür ist *Left*

²⁵¹ Erika Balsom: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York 2017, 147.

²⁵² Vgl. Wolfgang Brassat, Michael Squire: Die Gattung der Ekphrasis, in: Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin 2017, 63-87, hier: 64: „Als affektiv wirksame, das Beschriebene unter Umgehung des Intellekts in die Seele einprägende Visualisierungstechnik macht die Ekphrasis Nicht-Gegenwärtiges innerlich präsent; sie evoziert Phantasiebilder (*phantasai/visiones*), in deren Bildlichkeit Wahrnehmungen, Vorstellungen und Erinnerungen konvergieren“.

²⁵³ Nicoletta Torcelli: *Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola*. Weimar 1996, 48-51. Sehr differenziert dagegen beobachtet Osswald 2003.

Side Right Side (1972) ein gutes Beispiel – grundsätzlich werden lange Teile dieses Videos gar nicht thematisiert, da sie im Widerspruch zu einer bereits tradierten Lesart stehen.²⁵⁴

Methodenprobleme

Die Sichtung verfügbarer Quellen zeigt spezifische methodische Probleme, mit denen sich KritikerInnen wie ForscherInnen in ihrer Auseinandersetzung mit Jonas' Werk ausgesetzt sahen und sehen. Soll Jonas' Werk nicht nur aspekthaft und fragmentarisch untersucht werden, muss die kritische Methode (die der Dichte gerade der letzten Performances nie ‚gerecht‘ werden kann) genau reflektiert werden. So zeigt sich, dass Rekonstruktionen von Performances, die sich ausschließlich auf frei zugängliches Material stützen (meist kurze, 30-sekündige Ausschnitte oder Fotografien), gerade bei ihr schnell zu Fehlschlüssen führen. Sie werden dadurch verstärkt, dass sich viele Texte auf Aussagen und Beschreibungen aus der Sekundärliteratur zu Jonas stützen. Auch sind bestimmte Lesarten mittlerweile kunsthistorisch kodifiziert und in den allgemeinen Wissensbestand über Jonas eingeflossen. Hier deuten sich ganz grundsätzliche hermeneutische Probleme in den kritischen Annäherungen an Jonas' Werk an. Gilt es doch mithin, immer auch eine kritische Distanz beizubehalten – zu kritischen Positionen, zur Diskrepanz zwischen Gattungsdifferenzierung und subjektiver künstlerischer Entwicklung. Viele KünstlerInnen haben zum Beispiel nur vorübergehend selbst performend gearbeitet, wie etwa Vito Acconci, Bruce Nauman, Robert Rauschenberg, Dennis Oppenheim. Auch die Worte der Künstlerin selbst (die auch in dieser Studie umfassend zu Wort kommt) bleiben eine relative Größe, zum Beispiel, wenn eine Performance nachträglich editiert wird.

Neben der selektiven Rezeption und den grundlegenden hermeneutischen Herausforderungen liegt ein weiteres methodisches Problem in der – jedoch nur vermeintlichen – Einfachheit. Auch schon die frühen Arbeiten von Jonas nutzen die einfachsten Mittel für raffinierte Technikmanipulationen.²⁵⁵ Im Grundansatz ist Jonas' Werk *polyperspektivisch*, und

²⁵⁴ Dieser Aspekt wird bei Thomas Dreher angesichts der lediglich unter dem Fokus des *closed circuit* thematisierten Werke *Organic Honey's Vertical Roll* oder *Funnel* besonders anschaulich, wo sich die mythisch-suggestiven Passagen mit dem entwickelten Begriffsinstrumentarium der „Beobachtungsoperationen“ bzw. der Beobachterpositionen nicht benennen lassen; vgl. Dreher 2001, 365, 369.

²⁵⁵ Ein Beispiel hierfür ist Sigrid Adorfs vorzügliche Arbeit *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld 2008, in der das Setting von *Left Side Right Side* (1972) schlicht falsch rekonstruiert wird (vgl. 79-82): Der *split screen* (vgl. EAI) ist *präsentisch* hergestellt, nicht medientechnisch. Ähnlich falsche Vorannahmen bei höchster diskursiver Kompetenz finden sich bei Irene Schubiger (*Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und ‚Self-editing‘*, Hamburg 2002, 65-68).

es bedarf daher auch einer polyperspektivischen Herangehensweise: Ihre Arbeit erschließt sich erst durch genaueste wiederholte Betrachtung und ein sinnengestütztes Nachdenken; es erfordert ein differenziertes Vorgehen in kleinen Schritten und ein bestimmtes produktionsästhetisches Wissen zur Kontrolle eigener theoretischer Schlussfolgerungen.²⁵⁶ Auch fokussieren Rezeptionen häufig zu sehr auf den ‚Inhalt‘ von Performances, ohne den *visuellen Bestand* einzelner Performances genauer zu analysieren.²⁵⁷ Vor allem schenken sie der *Form* nicht immer die angemessene Bedeutung.²⁵⁸ Der Konnex von Form und Bild scheint mir daher eines der wichtigsten Desiderate in Bezug auf Jonas’ Werk zu sein.

Positionierungen und Kontextualisierungen

Die Sichtung verfügbarer Rezeptionsquellen zeigt schließlich als drittes grundsätzliches Problem, dass sich auch einige kunsthistorische Kontextualisierungen sowie Einordnungen in bestimmten Strömungen als problematisch oder sogar falsch erweisen. Zunächst wurden die frühen Arbeiten von Jonas in der Fachliteratur viel dichter bearbeitet als alles danach. Das liegt zum einen daran, dass einzelne Werke der Künstlerin im Nachhinein zur Bildung dominanter kunstgeschichtlicher Narrative herangezogen wurden – etwa, die Videokunst der ’70er Jahre stelle die Fortsetzung einer bestehenden Tradition künstlerischer Selbstdarstellung mittels neuer Techniken und medialen Strategien dar.²⁵⁹ Gerade im Falle von Jonas besteht die Gefahr, dass ein Fokus auf das künstlerische ‚Selbst‘ (insbesondere in Verbindung mit [auto]biographischen Kontextualisierungen) den Blick auf ihre Rahmungen verstellt – eine phänomenologische, psychologische, autoreflexive Erfahrung des „apparativen

²⁵⁶ Jonas selbst wehrt sich im Übrigen nicht gegen Lesarten, die ans Werk herangetragen werden. Doris von Drahten sieht etwa einen Zusammenhang von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* mit Gilles Deleuze. Diesen Gedanken zum ‚schizophrenen Raum‘ diskutiert sie anhand dieser Performance so eindrücklich in einem Interview mit der Künstlerin, dass sie zu dem Schluss kommt, die Künstlerin habe sich in diesem Werk – vorgängig – auf Deleuze bezogen. In den Aufzeichnungen zur Performance wird Deleuze nirgends erwähnt; er findet sich aber in Philippe-Alain Michauds *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York 2004) – einer explizit genannten Quelle von Jonas. Vgl. Doris von Drahten: Joan Jonas: Wenn die Oberfläche scheitert, werden Wortzusammenhänge sinnlos, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 113/3, 2016, 2-11.

²⁵⁷ Vgl. Morgan 2006 oder Volk 2007.

²⁵⁸ So lohnt es, auf viele Arbeiten von Jonas einen zweiten Blick zu werfen, um all das zu entdecken und zu würdigen, was bisher übersehen wurde – etwa die malerischen Qualitäten des Monitors, wenn er blau leuchtend nur als Lampe eingesetzt wird. Ein solcher Blick für abstrakt-formale Lösungen und für syntaktisch-ästhetische Probleme fehlt zum Teil auch deshalb, da im Zuge der generellen Abgrenzung gegenüber der Moderne andere, vor allem inhaltliche und politische Themen, in den Vordergrund rückten.

²⁵⁹ Die vorliegende Arbeit trägt solchen Traditionen Rechnung, indem sie (auto)biographische Bezüge im Kapitel 2.1 diskutiert, diese aber auch problematisiert.

Sehens“ und der „verunklärten Subjekt/Objekt-Beziehung“,²⁶⁰ zu der sie das Publikum in ihren Performances immer wieder einladen, gar verführen will.

Ähnliches gilt für die problematische, da einseitige Zuordnung Jonas zur Body Art oder Feminist Art. Auch hier wird entsprechend wieder auf die bereits erwähnten Arbeiten der 1970er verwiesen: *Vertical Roll*, vertritt Jonas im Sammelband *Art and Feminism*²⁶¹ und *Mirror Check*²⁶² im Band zur Body Art, *The Artist's Body*. Jonas ist vielen ein ‚Begriff‘: dahinter steckt in Ausstellungskatalogen, dass zwar ihr Name als einschlägige Referenz fällt, sonst aber keine weiteren Kontextualisierungen folgen,²⁶³ oder dass ein Foto mit unbefriedigendem Untertitel genügen muss.²⁶⁴ Ohne Frage können einzelne Werke aus den 1970ern so gelesen werden²⁶⁵ – sobald diese Lesart für ihr Gesamtwerk paradigmatisch wird,²⁶⁶ geraten aber andere wesentliche Werkaspekte aus dem Blickfeld, wie zum Beispiel das Zeichnen. Nicht zuletzt hat Jonas ihr Werk kontinuierlich weiterentwickelt, und damit auch die Kategorien zu deren Verständnis aktiv geändert. Gerade an thematischen Sammelbänden lässt sich beobachten, wie noch immer Zuordnungen und Referenzen frühere Aussagen

²⁶⁰ Vgl. Schubiger 2002, 65–68 und 200, wo sie jeweils Jonas' Arbeit *Left Side Right Side* diskutiert. Sie beobachtet korrekt, dass „das eigene Sehen mit dem apparativen Sehen zu verbinden, [...] bedeutender geworden [ist], als sich von der Kamera aufnehmen zu lassen.“

²⁶¹ Reckitt 2014, 85 – in der Rubrik „Personalising the Political“.

²⁶² Tracey Warr und Amelia Jones (Hrsg.): *The Artist's Body. Themes and Movements*. London, New York 2002, 85 (unter der Rubrik „gesturing bodies“). Vgl. auch Hillary Robinson: *Feminism Art Theory: An Anthology 1968–2014*, Chichester 2015 (urspr. 2001).

²⁶³ So zum Beispiel in *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979* (Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles u.a), hrsg. Paul Schimmel. Los Angeles 1998, wo sie neben Laurie Anderson als eine weitere Vertreterin einer feministischen narrativen Performance gehandelt wird (246).

²⁶⁴ Vgl. *The Artist's Body* (Warr/Jones 2002). Der Begleittext zum Bild behauptet, „Only she [Jonas] could see these fragmented views, which she presented verbally to its audience“ (85). Dass Jonas ihre Bespiegelungs-Aktion mit kommentierenden Worten begleitet habe, ist nicht belegt, auch nicht in ihrem Berkeley/Eindhoven Katalog. Auch ich selbst habe als Augenzeugin des Re-Enactment in der Tate London am 20. März 2018 die Performance in angespannter Stille erlebt, was mein Bild von der Performance tiefgreifend veränderte.

²⁶⁵ Jonas steuerte 1977 für die feministische Vierteljahreszeitschrift *Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics* die Arbeit „Hills“ bei.

²⁶⁶ Die Hoffnung, in Jonas eine feministisch-künstlerische Fürsprecherin zu haben, erfüllt sie vielen nicht. Dennoch hat sie deswegen ‚Sprechmacht‘. Linda Nochlin zählt Jonas neben Louise Bourgeois nicht umsonst zu einer der wichtigsten feministischen KünstlerInnen.

wiederholen, ohne dass (insbesondere auch aktuelle) Arbeiten der Künstlerin ergänzend befragt werden.²⁶⁷

Wie im Zuge des Großprojekts einer kontinuierlichen Metaerzählung einzelne künstlerische Positionen mit ihren Ecken und Kanten insgesamt verschliffen und an Komplexität reduziert werden, lässt sich exemplarisch an zwei der einflussreichsten Studien zur Performancegeschichte überhaupt zeigen: RoseLee Goldbergs Textband *Performance Art: From Futurism to the Present* (1979), der 2011 seine dritte Auflage erfuhr und im Zuge dessen auch (vergleichsweise spät) ins Deutsche übersetzt wurde, sowie dem üppigen Bildband *Performance: Live Art Since the '60s* (zuerst 1998 erschienen).²⁶⁸

Goldbergs Performancegeschichte ist aus dem Geist der Moderne geschrieben und vermag mit deren Parametern nur bedingt das Neuartige der 1960er und '70er zu erklären. Sie folgt dem modernistischen Duktus von ‚Originalität‘ und ‚Mythos‘ und thematisiert KünstlerInnen und ihre Werke in ihrem Kompendium überwiegend nur dann, wenn sie ihren Beitrag zur Fortschrittsgeschichte der Kunst als Geschichte der Innovationen leisten. Dementsprechend verdrängt sie die Weiterarbeit und das Alterswerk von KünstlerInnen wie Jonas geradezu systematisch. Damit fällt eine Zeitspanne von 40 Jahren praktizierter Performancegeschichte schlicht weg. Goldberg begnügt sich auf Verweise auf ein ‚inspirierendes‘ ‚exotisches Anderes‘ mit den etablierten Paradigmen der Moderne, wenn sie die Requisiten wie Maske, Kostüme, Ornamente und Pfauenfedern anführt. Stattdessen hätte sie zum Beispiel auch die Rolle der Maske im feministischen Zeitkontext aufspüren können. Zudem sieht sie die repräsentationskritischen Aspekte von Jonas' Performance nicht, was sich auch in der fehlenden Thematisierung der elektronischen Gerätschaft zeigt.²⁶⁹ Wenn Jonas bei Goldberg erwähnt wird, dann zumeist, weil Aspekte aus ihrem Werk selektiv

²⁶⁷ Kanonisiert werden somit zum Teil Referenzen, nicht künstlerische Arbeiten: In seiner bekannten Einführung zur Performancetheorie (*Performance: A Critical Introduction*, New York 1996) recurriert Marvin Carlson auf RoseLee Goldberg, ohne eigene Quellen zu Jonas zu befragen, und in der thematisch sehr dichten Enzyklopädie Slavko Kacunkos zum Spiegel werden nur Jonas Arbeiten der '70er-Jahre gelistet. Andererseits ist auch ein solches referenzielles *mise en abyme* auch ein zumindest indirekter Indikator des Einflusses von Jonas' Arbeiten auf die Kunstentwicklung der 1970er.

²⁶⁸ RoseLee Goldberg: *Performance Art: From Futurism to the Present*. London 1979. *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. München 2014. *Performance: Live Art Since the '60s*. London 1998.

²⁶⁹ Dass bei *Funnel* (1974) die Performance gleichzeitig am Monitor und Live zu sehen war, wird zwar genannt, aber nicht in den Kontext der Ritualreflexion gesetzt. Mit *Funnel* (also bereits 1974) endet Goldbergs Auseinandersetzung mit Jonas' Oeuvre auch. Die ebenfalls bedeutenden Performances bis 2011 (darunter *Volcano Saga*; *Lines in the Sand*; *The Shape, the Scent, the Feel of Things*; *Reading Dante*) werden ignoriert und es wird nicht einmal erwähnt, dass Jonas kontinuierlich weiterarbeitete.

größeren Strömungen zugeschlagen werden. Jonas taucht unter der Unterüberschrift „Performance Kunst in das 21. Jahrhundert“ auf, jedoch lediglich in Form einer Fotografie mit Bildunterschrift zu einer performativen Aktion eines anderen Künstlers.²⁷⁰ In der Abbildung wird Jonas als rahmende Assistenzfigur für Clifford Owens herangezogen, der als afroamerikanischer Künstler ebenfalls nur kurz angerissen wird, genauso wenig wie der damit verbundene postkoloniale Diskurs über Aneignung.

Vor allem lässt sich die selektive (und in Teilen faktisch falsche) Aneignung der Künstlerin unter dem Stichwort „Ritual“ illustrieren. Eine solche Klassifizierung von Jonas' Arbeit ist zunächst zu einseitig und führt dazu, dass Jonas' Arbeitsweise mit einer Gruppe von PerformerInnen kontrastiert wird, die sehr exzessiv und schonungslos mit dem Körper als Material umgehen.²⁷¹ Goldberg unterscheidet zwischen deren Ritualpraxis einerseits und einer Ritualreflexion andererseits und zählt Joan Jonas und Tina Girouard zu letzterer. Wenn diese sich in Performances auf ausgewählte „ritualisierte Muster“²⁷² stützten, führe das zu sehr anderen Performances als etwa die expressionistischen und psychologischen Interessen der Wiener Aktionisten. Exemplarisch für „einige Amerikaner“ reflektiere das Werk von Jonas und Girouard „weit weniger bekannte Gefühle – die der amerikanischen Ureinwohner“.²⁷³ Dieser markierte Unterschied – nicht ein Quasi-Ritual aufzuführen, sondern es zu reflektieren, ist in der Tat für Jonas' Arbeit grundlegend. Dass Jonas' Arbeit allerdings im Dienst der Befindlichkeiten amerikanischer Ureinwohner, die stärker ins Bewusstsein gerückt und reflektiert werden sollen, stehe, ist eine unstimmige Pauschalisierung – und aufgrund der Quellenlage nicht nachvollziehbar.

Faktisch falsch ist Goldbergs Behauptung, dass Jonas an der Pazifikküste aufgewachsen sei und als Inspiration auf die religiösen Zeremonien der Zuñi und Hopi Stämme der Pazifikküste zurückgreife.²⁷⁴ Wenn sie schreibt, „Diese uralten Rituale fanden am Fuß der Hügel

²⁷⁰ Die Bildunterschrift lautet „Clifford Owens: Studio Visits: Studio Museum in Harlem (Joan Jonas), 2005. The artist invites Joan Jonas for a ‚studio visit‘; in response she uses him to make a drawing of her own“ (Goldberg 1979, 201).

²⁷¹ Goldberg folgt dem Künstler Otto Mühl und definiert Ritual als „not only a form of art, but above all an existential attitude.“ Sie versammelt hierzu die Wiener Aktionisten sowie Arnulf Rainer, VALIE EXPORT, Gina Pane und Marina Abramović.

²⁷² Goldberg 2014, 165.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Dass Jonas diese Rituale bereits als Kind und nicht erst als erwachsene Künstlerin sah und an der Pazifikküste aufwuchs, widerspricht sowohl Aussagen von Jonas als auch allen einschlägigen monographischen Texten über sie. Tatsächlich war Jonas von einem Besuch des Schlangentanzes der Hopi (den sie erst im

statt, auf denen die Stämme lebten und wurden von ihren Schamanen ausgeführt“,²⁷⁵ suggeriert sie eine entsprechend schamanistische Lesart für die im Anschluss angeführte Performance *Delay Delay* (1972), bei der Performer auf dem Dach eines Fabrikhauses stehen²⁷⁶ – also einen entfernten Blick auf das Geschehen „am Fuße des Hügels“ haben. Hinzu kommt die unzutreffende deutsche Übersetzung, die aus dem „deep space“ (einem Tiefenraum) ein „Weltall“ macht, so dass Jonas in deutscher Übersetzung angeblich „das Gefühl des Draußenseins“ vermittele, „um die Illusion des *fernen Weltalls* zu erreichen“. ²⁷⁷

Bei Goldberg entsteht eine verzerrte Wahrnehmung von Jonas' Arbeit, die ihre vermeintliche Prägung durch indianische Rituale überbetont und dagegen andere Dimensionen ignoriert²⁷⁸ – vor allem die Rolle der Zeichnung, die ebenfalls einen ritualhaften Charakter entwickelt. Tatsächlich benennt Jonas selbst neben dem Schlangentanz der Hopi das ungeschnittene Filmmaterial Maya Derens über haitianische Sandzeichnungen als einen prägenden Einfluss; sie geht mit diesem Material jedoch deutlich differenzierter um. Dass Jonas während Performances zeichnet – eigentlich ihr Alleinstellungsmerkmal – bleibt ohnehin unerwähnt. Die besondere Rolle des Bildhaften in Jonas' Performances oder andere Bildkontexte fehlen bei Goldberg ganz.²⁷⁹ All die gerade diskutierten Aspekte bilden den Kern

Alter von etwa 30 Jahren sah) sehr beeindruckt. Allerdings verzerrt Goldberg hier Zusammenhänge, pauschalisiert einzelne Aspekte und interpretiert die folgenden Arbeiten sehr einseitig vor dem Hintergrund ihrer Argumentation mit Ritual. Falsch ist auch Goldbergs Aussage, bei der Performance *Delay Delay* hätten die Performer Tafeln mit der Anzahl von Schritten, die sie vom Lagerhaus entfernt waren, getragen. Diese steckten in der Erde (Ausst.-Kat. Mailand 2014, 128), getragen wurden vielmehr Platten.

²⁷⁵ Goldberg 2014, 165.

²⁷⁶ Zu sonstigen Dacheinsätzen bei Performances vgl. Trisha Browns *Roof Piece* (1971).

²⁷⁷ Goldberg 2014, 165, meine Hervorhebung; vgl.: „Jonas incorporated the expansive sense of outdoors, so characteristic of Indian ceremonies, in indoor works using mirrors and video to provide the illusion of deep space“ (Goldberg 1979, 165). Vgl. dazu meine Ausführungen zu *Delay Delay* weiter oben.

²⁷⁸ Goldberg attestiert Jonas' Werken eine „mystische Qualität“ (Goldberg 2014, 166-7) – eine gewichtige und heute wieder zeitgenössische Beobachtung, die Goldbergs Buch positiv von anderen Veröffentlichungen abhebt. (Unter dem Label „ritual“ ist die Bedeutung dieser Beobachtung allerdings entschärft.) Auch erwähnt sie den Klang als Verbindung zwischen Publikum und Performerin, was vermuten lässt, dass sie oder ein einschlägiger Informant diese Performance vielleicht selbst erlebt hat – es sind die am wenigsten dokumentierbaren Qualitäten einer Performance. Leider unterlässt es Goldberg, nachzuzeichnen, wie dieser Eindruck des Mystischen entsteht, wenn Jonas mit Spiegeln, Bildwerdungen, Geräuschen, Requisiten und inszenierten Wahrnehmungssituationen operiert. Und sie verpasst darauf hinzuweisen, dass Jonas diese erzeugten Illusionen gegen Ende programmatisch dekonstruiert – und in dieser Weise die eigentliche Reflexion der Rituale einsetzt. Ebenso unbeachtet bleibt, dass (und wie) sie dazu elektronische Medien nutzt.

²⁷⁹ Auch Jonas' beachtlicher Einfluss auf die nächste Generation kommt nicht zur Sprache (Jennifer Allora des Künstlerduos Allora & Calzadilla, die Goldberg anführt [235], war z.B. Studentin von Jonas am MIT in

der Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* – welche mit den etablierten Rezeptionsmustern, insbesondere wie Goldberg sie paradigmatisch verkörpert, bisher schlicht nicht methodisch greifbar war.²⁸⁰

2.4 Statt einer Performancegeschichte

Capturing smoke in a bottle²⁸¹

Eine eigenständige ‚Geschichte der Performance‘ kann es nicht geben – zumindest nicht in der Art, wie ein Narrativ über die Geschichte gattungsspezifischer Artefakte etwa der Malerei oder Bildhauerei entworfen sein mag.²⁸² Wenn nämlich die Bedingung ihres Seins das Merkmal des Verschwindens ist (Peggy Phelan),²⁸³ und mit ihr gerade konventionelles Gattungsdenken überwunden werden sollte, kann ihr nicht im Rückgriff auf ebensolches Gattungsdenken gerecht werden. Ohnehin bleibt kein objekthafter, unmittelbar historisierbarer Werkgegenstand. Sonst würde, wie es Dorothea von Hantelmann herausstellt das so

Boston), während Goldberg Einflüsse auf SchülerInnen zu Zeiten des Bauhauses oder der Black Mountain School dezidiert nachzeichnet. Wie sehr Jonas die nächste Generation prägte, wird als Geschichte erst noch geschrieben werden müssen. Auch die politische Dimension ihrer Arbeiten, die in der für die documenta 12 kommissionierten Arbeit *Lines in the Sand* (2002) besonders offenkundig wurde, hat Goldberg übersehen.

²⁸⁰ Auch wenn Goldbergs Buch insgesamt eine gute Zusammenschau über mehr als 100 Jahre Performance-Geschichte liefert und Joan Jonas bereits in der Erstausgabe 1979 gewürdigt ist, erhalten die LeserInnen ihres Buchs inzwischen eigentlich einen falschen Eindruck von Jonas’ Arbeit. Das wirft grundsätzliche Zweifel auch gegenüber anderen künstlerischen Positionen auf – oder zeigt die Schwierigkeit, einer so dynamischen und vernetzten Kunstform in der Linearität einer historischen Erzählung in Buchform gerecht zu werden, die kausale Zusammenhänge vermuten lässt, wo es eher rhizomatische Verflechtungen und vorübergehend sichtbare Plateaus gibt, die aber bei Distanz wieder verschwinden können (vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*. Berlin 1977).

²⁸¹ Das Zitat findet sich Ausst.-Kat. Mailand 2014, 15. Simon gibt dabei Mark Rappaports Beobachtung wieder.

²⁸² Mit dieser ‚unmodernen‘ Setzung möchte ich mich „bewusst ‚unzeitgemäß‘“ an meiner eigenen Zeit reiben, wie es Krieger für zeitgenössische Kunstgeschichte einfordert; vgl. Verena Krieger: Einleitung, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Weimar, Wien 2008, 21.

²⁸³ „Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance“ (aus Kapitel 7: „The ontology of performance: representation without re-production“, in Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York 1996, 146.

geartete „Ereignishafte (...) in sein Gegenteil [verkehrt], in ein Relikt, ein Dokument, in ein materielles Substrat“.²⁸⁴

Dieses Credo der Performance, in der Zeit selbst zu sein, und damit nicht repräsentierbar, zog besonders in den 1960er und danach als Konsequenz eine unzureichende Dokumentation seitens vieler KünstlerInnen nach sich, die in dieser Kunstform auch eine Kritik an der Warenförmigkeit von Kunst sahen und sie gezielt als Strategie der Unterlaufung einsetzten. Diese Politik des Entzugs hat sich heute überholt. Nicht zuletzt Jonas selbst bedauert ihre mangelhafte Dokumentation heute. Inzwischen gibt es ein ausreichend differenziertes Problembewusstsein um die grundsätzliche Vermitteltheit ästhetischer Situationen. Jede noch so abgestimmte Dokumentation verändert das tatsächliche Geschehen bereits, schon allein durch den Medienwechsel vom Körper zum Film. Die fehlende Repräsentation und damit vor allem die fehlende Sichtbarkeit widerspricht dem großen Einfluß, den diese Kunst als Form kritischer Transformation und Aufbruchstimmung besaß.

Dass es keine eigenständige Geschichte der Performance geben kann, liegt auch daran, dass sich das, was alles unter der Bezeichnung subsumiert wurde und wird, nicht über ein gemeinsames Merkmalsbündel fassen lässt, welches einen vermeintlichen Kern ausmacht.²⁸⁵ Allein die differenzierte Rede über Werke der Kunst mittels deren ‚Performativität‘, ‚Performanz‘ oder in der Etikettierung als ‚Performance (Art)‘²⁸⁶ zeigt die unterschiedlichen Diskurse, die zur Charakterisierung dieser neuen Erscheinungs- und Darstellungsformen herangezogen werden. Das, was heute aus kunstgeschichtlicher Warte zusammenfassend unter Performance gefasst wird, fungiert zunächst als Kontrastierung gegenüber den etablierten statischen Kunstformen: Als solche werden inzwischen vielmehr die momenthaften Ergebnisse von sehr unterschiedlichen Abgrenzungsbewegungen und ‚Anti‘-Haltungen verstanden (nicht zuletzt einer Anti-Bürgerlichkeit), wie sie verstärkt ab Mitte der 1960er

²⁸⁴ Dorothea von Hantelmann: *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich 2007, 7. Von Hantelmann entwirft Performance vor dem Hintergrund der Performativität der Kunst als Vollzugsform.

²⁸⁵ Performance ist bereits die ‚Metaerzählung‘: Barbara Clausen sieht „performance not only as a tool and a method of working, but also as a meta-genre that functions increasingly like an umbrella, framing interdisciplinary practices concerned with the idea of presence and immediacy in the visual arts“ (Looking back now. Or, a forgotten questionnaire on the historization and contemporaneity of performance art, in: *Cmagazine* 129, 2016, <https://cmagazine.com/issues/129/looking-back-now-or-a-forgotten-questionnaire-on-the-historization>, abgerufen am 12.09.2018.)

²⁸⁶ Marie-Luise Lange schlägt deswegen vor, den Aspekt der Kunst bei der Performance durch den Zusatz „Art“ zu kennzeichnen, (*Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance*. Königstein/Taunus 2002, 27)

auftraten.²⁸⁷ Insofern verstehe ich ‚Performance‘ nicht als einen neuen Gattungsbegriff sondern als geschärftes Bewusstsein für prozesshafte (auch historische) Kunstformen, inklusive ritualhafte oder volkstümliche oder außereuropäische, die im Zuge der Kanonisierung und Verwissenschaftlichung der Kunst im 19. Jahrhundert ausgegrenzt worden waren.²⁸⁸ Insofern ist Performance Art eine angemessene zeitgenössische Artikulation, die sich durch ihre Momenthaftigkeit, ihre gesellschaftliche Aktualität und ihre mediale Flüchtigkeit auszeichnet, und sich dadurch immer erneuert. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der aufkeimenden Performance Kunst ist auch die Dimension ihrer konzeptuellen performativen Verschränkung indexikalischer, ikonischer und symbolischer Bezugssysteme. Das Interagieren mit Bildgebenden Verfahren, wie es Jonas und ihre Zeitgenossen praktizieren, basiert auf solchen konzeptuellen Überlegungen. Als eine Serie von (kunst)historisch spezifischen ‚Antworten‘ wiederum sollte sich zumindest die Konzeptionierung von Performance als genuine Kunstform deshalb doch historisch fassen lassen. Während Rose Lee Goldberg bereits mit UbuRoi die Geschichte ihrer Performance Art beginnen lässt, Allan Kaprows öffentliche Happenings als Beginn einer neuen Kunstform auf 1959 gesetzt werden, lässt Wolfgang Kemp das Jahr 1967 prominent hervortreten, und entwickelt daran die einsetzende Rezeptionsästhetik.²⁸⁹ Neu in den 1970ern ist die breitere Akzeptanz von ‚Performance‘ bzw. ‚Performance Art‘ und ihr Status bzw. ihre Rahmung als Kunstwerk, sowie die Bedeutung von Prozessorientierung insgesamt.²⁹⁰

²⁸⁷ Als Begriff und Konzept wird ‚Performance‘ in Kunst-Diskursen insbesondere ab den ’60ern virulent.

²⁸⁸ Würde man Merkmalsbündel definieren, welche Performances ausmachen, gab es sie ‚schon immer‘, auch wenn sie nicht überliefert oder als solche in der Kunstgeschichte wahrgenommen wurde (vgl. Warburgs Interesse an Prozessionen der Renaissance). Die Rede wäre dann von deren Wiederentdeckung.

²⁸⁹ Kemp 2015. Mildred L. Glimcher korrigiert den Beginn von Happening auf das Jahr 1958 mit Red Grooms Performances in Provincetown zwischen in den Sommern 1958 und 59 (*happenings. New York, 1958-1963*. New York 2012, 9).

²⁹⁰ Ein historisches Beispiel ist Duchamp und sein Werk als eine Kunstreflexion, die immer performativere Züge annimmt. Seit den Ready-Mades liegt der Sinngehalt des Werks nicht mehr auf der Ebene der reinen Sichtbarkeit des Dargestellten, und mit seinen Editionen der ‚Boîte en Valise‘ betont er die notwendige Performativität bei der Werkerschließung. Duchamps Einfluss beginnt früh – so bereits in den ’40ern auf seinen Künstlerkollegen John Cage, der für die Performance Art einschlägig wurde. Cage honorierte ihn mit den *Chess Pieces* (1943) und 1968 für „Reunion“, Duchamps letztem öffentlichen Auftritt. In den 1960ern wurde Duchamp verschiedentlich wiederentdeckt; Stationen markieren 1961 der Symposiumsvortrag „Where Do We Go From Here?“ im Philadelphia Museum of Art, seine erste Retrospektive 1963 am Pasadena Art Museum Center, seine documenta Beteiligungen 1964 sowie postum in den Jahren 1972 und ’77. 1969 ist sein Werk *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage...*, 1966 vollendet, zu sehen. 1968 stirbt er; Arturo Schwarz gibt 1970 das Duchamp Werkverzeichnis heraus. Vgl. dazu Michael Lüthy: Poetik der

Was dieses kurze Kapitel entsprechend versucht, ist eine indirekte Charakterisierung der Performance über solche Abgrenzungen – unter Berücksichtigung der Rolle weiblicher Performance-KünstlerInnen. Auf zwei kritische Phasen möchte ich dabei exemplarisch und gezielt eingehen: Zunächst die Zeit um 1967, als Jonas performativ zu arbeiten beginnt und sich ein erstes Gattungsverständnis von ‚Performance‘ herausbildet, und schließlich die Zeit um 2004-6, in der es eine breite Akzeptanz von Performances gibt und die zentrale Performance meiner Untersuchung erarbeitet wurde. In allen Fällen stehen bestimmte Auseinandersetzungen im Mittelpunkt, auf die ‚Performance‘ eine Antwort gibt.

Hinterfragen von Tradition und Konvention

Als Charakteristikum der Nachkriegsära, in der grundsätzliche Prämissen und Überzeugungen zur Disposition stehen und neu verhandelt werden müssen, werden in den späten 1960er Jahren eben auch künstlerische Traditionen und Konventionen problematisiert.²⁹¹ Dazu gehört insbesondere die konventionelle Unterteilung der Kunst in Gattungen und das traditionelle Verständnis vom Kunstwerk. Auch die kunsttheoretische Frage, was überhaupt Kunst geschweige denn ein Bild sei, erhält eine neue Brisanz und wird in Theorie und Praxis untersucht. Auf diese Anliegen scheint ‚Performance‘ zu reagieren und Aushandlungsprozesse live vor Publikum bereitzustellen (vgl. die Happenings von Allan Kaprow, die *summer camps* am Black Mountain College). Wie sehr grundsätzliche Fragen in der Kunst virulent werden, zeigt sich nicht zuletzt in der Fülle an Manifesten und Grundsatzpapieren, die performativ arbeitende KünstlerInnen verfassen und mit denen sie sich vor einem Publikum Gültigkeit verschaffen wollen. Als mögliche Antwort auf problematisch gewordene Gattungs- und Bildbegriffe kann deren performative Erweiterung, die Inkorporation verschiedener Medialitäten sowie die Kombination heterogener Fragmente

Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp, in: Margit Kern, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle (Hrsg.): *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*. Berlin 2004, 461-469.

²⁹¹ Rose Lee Goldberg hat den Zusammenhang von individuellen und gesellschaftlichen Umbruchzeiten mit der neuen Ausdrucksform der ‚Performance‘ sehr anschaulich herausgearbeitet; sie charakterisiert die 1970er als Zeit der „Demonstration von Ideen.“ (Sie sieht darin eine Wiederholung zu DaDa und Surrealismus.) Damit sind Ideen der Concept Art genauso gemeint wie Neuorientierungen innerhalb einer Gattung, zum Beispiel der Malerei oder Bildhauerei (vgl. Sol LeWitt, Lawrence Weiner). Der „künstlerische Stammbaum“ für die Generation mit Duchamp, Pollock, Happenings, doch genauso die Lebensintensität von „Hippietum, Rockerexistenz, der Gebrauch von Drogen“ und „östliche Spiritualität“ sowie ein „gesteigertes Ich-Bewusstsein“ seien für die Bewegung der Anti-Form Grundlage, schreibt Harald Szeemann im Begleittext zur Ausstellung *When Attitudes become Form (Live in Your Head. When Attitudes Become Form* [Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern], hrsg. Harald Szeemann. Bern 1969).

gelesen werden. So wurden sehr explizit und quer durch stilistische Strömungen der Zeit hindurch die ‚Räume‘ vor und um Bilder erweitert (vgl. Eva Hesses *Augment* 1968, Richard Serras *Splashing* 1968, bzw. die Ausstellung *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, 1966).²⁹² Darauf konnte Jonas in ihren ersten sog. ‚Pieces‘ aufbauen: Bei ihr wird die Rolle ihrer BetrachterInnen in Frage gestellt, insbesondere über den spielerischen Einsatz von 15 Spiegeln, die auf den Boden gelegt, gereiht, gekippt, gedreht, getragen, gestreichelt werden. Die BetrachterInnen sehen Fragmente von sich, in einer kubistisch aufgebrochenen Bildfläche, auf die Bühne geholt.

Schließlich wird auch die Kombination von ‚Figuren‘ zu zweidimensionalen Bezugsflächen grundsätzlich hinterfragt, wenn nicht ganz aufgegeben. Die Flüchtigkeit von Performances bestärkt die Vorläufigkeit gefundener Antworten und verlangt deren ständige Neufassung und Überprüfung. Jannis Kounellis performt um 1970 ‚Bilder‘ im Kontext von Malerei: Wenn er seinen lebenden Papagei als *tableau vivant* vors Bild setzt, oder sich selbst mit einer Gasflamme im Mund; wenn er zwölf Pferde als solche – stinkend, schnaubend – in der Galleria l’Attico ausstellt; wenn er gleichzeitig Zahlen singt und malt, Tanz und Musik hinzunimmt, dann wird Kounellis zum paradigmatischen Künstler der Zeit, indem er mithilfe vereinzelter Bildsemantiken deren konventionelle Syntax an die Wand spielt und auch intermediale Erweiterungen zu einer manifesthaften Neuverortung nutzt.²⁹³ Auch für Joan Jonas scheint in den späten 1960er Jahren die Konvention, dass KünstlerInnen nur in einer Gattung arbeiten, ebenso absurd wie die Tradition, dass es dafür eine bestimmte Technik zu erlernen gilt. Viele Experimente und interdisziplinäre Grenzüberschreitungen charakterisieren ihre frühen Performances (etwa ihre Rolle als Tänzerin).

²⁹² Die Reihe an Beispielen ist je Fokus endlos erweiterbar; vgl. *Pillow, Monogram* von Rauschenberg im Kontext ‚Pop‘ im Kontrast zu Donald Judds *Specific Objects* der Minimal Art: beide nehmen ‚das Bild‘ von der Wand. Richard Serra ist ein paradigmatisches Beispiel für seine Generation: er hielt sich zunächst für einen Maler, und spricht vom Einfluss, den Jasper Johns (wiederum ein Verehrer Duchamps) und Duchamp hatte, vgl. Richard Serra: *Writings/Interviews*, Chicago 1994, 113. Vgl. auch: *Aspen Box* 5/6 (1967), die sog. „Minimalism issue“, hrsg. von Brian O’Doherty. New York 1967.

²⁹³ Installationen und Performance in der Galleria La Salita, Rom, von *Margherita di fuoco* (1967) bis hin zu *Untitled* (1973); vgl. Ines Goldbach: *Wege aus der Arte Povera. Jannis Kounellis im Kontext internationaler Kunstentwicklung*. Berlin 2010. Kunst selbst wird so immer wieder zur Disposition gestellt, vgl. John Baldessaris *I am making art* (1971).

„Performance“ erscheint insofern als „das ganz Andere“²⁹⁴ der etablierten Konventionen und Traditionen – etwa, wenn ein radikaler „Ausstieg aus dem Bild“²⁹⁵ angegangen wird. Während Pollock durch aktionistische Bildbearbeitungen am Boden, mit tropfendem Autolack hantierend Gattungsvorstellungen erweitert, postuliert Allan Kaprow einen solchen Ausstieg aus dem Bild, da er nur noch die Geste vor dem Bild zur eigentlichen künstlerischen Tätigkeit erklärt und die Leinwand weglässt. (*The Legacy of Jackson Pollock* [1958], ein programmatisches Manifest für Kaprows Happenings, wird oft als kanonischer Einstieg in eine Performancegeschichte gesehen.)²⁹⁶ Daneben könnten Ereignisse, die mit dem Begriff Performances gehandelt werden, durchaus weiterhin als Malerei gelten. Dies ist bei Carolee Schneemann der Fall, die seit den radikaleren Anfängen mit dem Happening *Snows* 1967 noch am „Malen“ ist – sprich: die rahmende Gattung blieb dieselbe, auch wenn sich das Erscheinungsbild durch die kinetische Aufladung weiterentwickelte und eine körperlich-sinnliche Dichte annimmt.²⁹⁷ Diese Art von Malerei meine ich allerdings nicht, wenn ich im weiteren Verlauf dieser Studie die Bildförmigkeit in Jonas’ Performances anspreche. Jonas erweitert eher malerische Konzepte in der Art der Multimedia Media Performances in Warhols EPI (1966, Exploding [vorher Erupting] Plastic Inevitable), welches als „Expanded Cinema“ gelistet wird. Jonas spricht selbst nur seine Filme als Inspiration an. Es wird Jack Smith sein, zu dessen Abendperformances Jonas in den frühen ’70ern geht.

Das Ende des Projekts der Moderne

„Performances“ geben in den späten 1960ern eine Reihe von Antworten auf ein weiteres Problembündel, das sich als „Ende des Projekts der Moderne“ subsummieren ließe: Ein

²⁹⁴ Lucy R. Lippard: *Escape Attempts*, in: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley 1997, vii-xxii, hier: x.

²⁹⁵ Lazlo Glozer prägte den Begriff anlässlich der Ausstellung Westkunst 1981, so referiert in Hans Belting: *Bilderstreit: ein Streit um die Moderne*, in: Gohr, Siegfried und Gachnang, Johannes (Hrsg.): *Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*. Köln 1989, 15-28, hier 22.

²⁹⁶ Vgl. den Abdruck des Manifests in Warr/Jones 2002, 194f.

²⁹⁷ Schneemann sagt rückblickend: „Happenings“ were a form that later becomes performance. Performance went on to theatre and the artists hated theatre. We didn’t want to have predictability, we didn’t want to have elements that were traditional or recognizable. We wanted to envision a new world that escaped the canvas but still related to visual principles of painting. I would never define myself as a performance artist. I might call my cat a performative artist but it’s not my terminology. For me, performance art became lethal because it is *anything* – anything that can’t be proscribed or described“ (Miss Rosen: The art work that nearly killed Carolee Schneemann. *Dazed*, 19. Oktober 2017, <http://www.dazeddigital.com/art-photography/article/37789/1/the-art-work-that-nearly-killed-carolee-schneemann>, abgerufen am 1.11.2018).

Bemühen um formale Abstraktion hat sich erschöpft; die Theatralität der Form löste deren Metaphysik ab; der Selbstzweck primärer Strukturen gilt zunehmend als fragwürdig²⁹⁸ und idealistische Formkonzepte sind einer jungen Künstlergeneration des Post-Minimalismus suspekt. Diese reagiert mit Strategien, wie z.B. die Hermetik modernistischer Bildlogik mit bildimmanenten Mitteln zu sprengen oder mit inszenierter Materialität deren Medialität, zum Beispiel deren ästhetische Grenze zu überwinden. Der Herstellungsprozess selbst wird zum Inhalt von immer hybrideren Werken erklärt. Entsprechend wird der Objektcharakter der Bilder thematisch; das Bild wird wie ein Alltagsobjekt behandelt, ebenso wie Alltagshandlungen und -dinge eine zentrale Bedeutung erhalten, selbst innerhalb des minimalistischen Tanzes. Diese Strategien dienen zur Abwehr eines strengen Formalismus und Konzeptualismus, bei der die Abstraktion in der reinen Idee kulminiert.²⁹⁹ Auch bei Jonas wird der Herstellungsprozess schon früh Teil der Performances. Sie zeigt damit, wie Illusionen entstehen. Ihre Formensprache verbindet eine ‚abstrakte‘ Formstrenge, etwa durch die gewählten Requisiten (eine Serie gleicher Spiegel, oder 2005 Warburgs geometrisiertes Krankenbett) mit damit verbundenen, alltäglichen Handlungen.

Dass die Inkorporierung von Alltäglichem nicht nur in der von Konsumkultur inspirierten Pop Art immer mehr an Bedeutung gewinnt, sondern auch in kritischen feministisch-konzeptuellen Performances wirkt,³⁰⁰ kann als anhaltende Reaktion auf eine fortschreitende Verabsolutierung und Mystifizierung der Kunst verstanden werden. Die Diskussion um ‚Performances‘ in den späten 1960ern ist insofern ein Symptom eines größeren Umbruchs in den Diskursen über Kunst insgesamt. Während der Kritiker Michael Fried 1967 vom Kunstwerk noch „höchste Fiktion“ einfordert – sobald das Kunstwerk an den Betrachter appelliere, „theatricality“ ausstelle, höre es auf, Kunst zu sein –,³⁰¹ wird nun eben diese Partizipation der BetrachterInnen eingefordert.³⁰² Eine Schlüsselfunktion hat dabei das

²⁹⁸ Andy Warhol oder Frank Stella hatten gerade erst den Greenbergischen *Abstract Expressionism* abgelöst.

²⁹⁹ Auch ein fortgeschrittener Konzeptualismus bedarf einer Form der Sichtbarmachung, sprich mindestens einer vorgetragenen Erklärung, um den ‚Objektcharakter‘ zu erlangen, der wahrgenommen werden kann.

³⁰⁰ Vgl. Martha Roslers Video *Semiotics of the Kitchen* (1975).

³⁰¹ Kemp 2015, 30. Die Dominanz von Kritikern wie Michael Fried (Art and Objecthood [1967], in: Gregory Battcock [Hrsg.]: *Minimal Art*. Berkeley 1995, 116-147) oder Clement Greenberg (*The Collected Essays and Criticism*, Bd 2: *Arrogant Purpose*, 1945-1949. Chicago, London 1988) wird zunehmend abgelehnt.

³⁰² Bruce Nauman z.B. reagiert in Hinblick auf sich und das Publikum performativ vielfältig: einerseits entsteht 1967-68 *Art-Make-Up No. 1-4 (White, Pink, Green, Black)* in der Stoschek Collection – eine Art Performance-Video mit Nauman selbst als Medium, andererseits entstehen Vorrichtungen für

Black Mountain College mit treibenden Kräften wie John Cage, der aus der Musik kommend den situierten Zufall und interdisziplinäre Transformationen zur Weiterentwicklung der Kunst nutzte.

Die Generation der Spätsechziger reagiert auch mit einer Demokratisierung von Kunst, KünstlerIn und Ausstellungssituation. Performances eignen sich gut für die eingeforderten kommunitären Arbeitsweisen. Selbstorganisierte Plattformen des Austauschs und der Gelegenheit für Performances entstehen,³⁰³ KünstlerInnen werden an Ausstellungen beteiligt oder organisieren diese selbst. Auf den Mythos des genialen (männlichen, weißen) Künstlers reagieren viele, vor allem weibliche, Künstlerinnen mit fiktiven Personae und unterminieren damit die Vorstellung eines originären (männlichen) Künstlergenies und der Rolle der Frau als dessen Muse: 1967 erfindet VALIE EXPORT ihren Künstlernamen als künstlerisches Konzept und Logo, Jonas wird mit ihrem Alter Ego ‚Organic Honey‘ vors Publikum treten, und ‚Roberta Breitmore‘ wird Lynn Hershmans Alltagsdouble (1973-8).

Legitimationsdruck gesellschaftliche Relevanz

Die Kunstszene der späten '60er Jahre reagiert auf den steigenden Druck, für alle gesellschaftlichen Bereiche, auch den der Kunst, möglichst ‚soziale Relevanz‘ herzustellen, unter anderem mit performativen Strategien. Performances greifen dazu, wie erwähnt, Alltagspraktiken auf und verlassen damit den vermeintlichen Elfenbeinturm der Kunst. Ein anderer Ausweis solcher Relevanz ist die Inkorporierung wissenschaftlicher Theorien: Über die Aneignung akademischer Methoden treffen KünstlerInnen wie Smithson Aussagen über gesellschaftliche Systeme und Strukturen.³⁰⁴ 1969/70, zeitgleich mit Jonas' Outdoor Performances, entstehen seine großen Earthworks.³⁰⁵ Umgekehrt finden sich in den siebziger Jahren vermehrt geisteswissenschaftliche Theorien, die der Kunst direkt gesellschaftliche Relevanz zusprechen, z.B. als Symbolsystem, als Kommunikations- und

Rezeptionsverhalten, wie er es für seine Korridore vorsieht, vgl. dazu Oskar Bätschmann: Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Jürgen Stöhr (Hrsg.): *Ästhetik heute*. Köln 1996.

³⁰³ Goldberg 1979, 132.

³⁰⁴ Smithson ist über seine Schriften zu Entropie (1966), Non-Sites (1968) u.a. hervorgetreten. KünstlerInnen sehen sich zudem als ‚ästhetische WissenschaftlerInnen‘ und verknüpfen Wissensbausteine unkonventionell und experimentell. Tatsächliche Gattungsübergreifende, interdisziplinäre Kooperationen zwischen Kunst und Technik finden sich z.B. 1966 in Billy Klüvers *Nine Evenings. Theatre & Engineering*, 69th Regiment Armory, New York; mit Happenings von John Cage, Robert Rauschenberg, Deborah Hay, Lucinda Childs u.a.

³⁰⁵ Dies waren zuerst die Schüttungen (1969) und dann die Spiralen (1970).

Interaktionsform, als Anwendungs- und Anschauungsbeispiel für semiotische Analysen oder Medientheorien.³⁰⁶ Jonas und Serra werden sich für ihre Gemeinschaftsarbeit *Paul Revere* (1971) auf den Anthropologen und Semiotiker Ray Birdwhistell berufen.

In Konsequenz suchen Jonas und andere KünstlerInnen eine relevante Aufgabe und Rolle in der Gesellschaft. Sie stellen sich (sichtbar) für die Gesellschaft zur Verfügung und führen Aktionen durch (EXPORT: *Tapp und Tastkino*, 1969); sie verkörpern Antihelden, die auch scheitern (Bas Jan Ader). In der Rolle von Schamanen übernehmen sie in säkularisierten Gesellschaften spirituelle Aufgaben, weisen auf Unverfügbarkeiten und kosmische Zusammenhänge hin, vollziehen Rituale (Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965) und übernehmen gesellschaftliche Stellvertreterrollen, etwa wenn sie psychologisch Verdrängtes bis zur rituellen Selbstaufopferung aufarbeiten (Wiener Aktionisten). Wenn sie sich selbst als Schamanin und ihre Performances als Séancen bezeichnet, agiert Joan Jonas gleichwohl doppelbödig; sie jongliert mit diesen Metaphern, wohlwissend, dass sie durch das ausgesprochene Wort allein bereits ein Stück ‚wirklicher‘ werden.

Als inzwischen gebrechliche Frau kann ihr performativer Grenzgang auch als Form einer Selbsthingabe gesehen werden. Besonders in systemkritischen Zusammenhängen verwenden PerformerInnen sich selbst und ihre Körper als Material, um die Relevanz der Kunst für Veränderung zu bestärken. Vor allem weibliche KünstlerInnen machen dies mit ihrem entblößten, verletzbaren Körper, um gesellschaftliche Machtstrukturen und Blickregime zu verdeutlichen (vgl. EXPORT, *Tattoo*, *Aktionsbese: Genitalpanik*, *Aus der Mappe der Hundigkeit*). Dadurch werden Machtfragen sichtbar, die sich in feministischen Körperpolitiken als Kunstwerk herauskristallisieren (vgl. Adrian Piper). Die Rolle der KünstlerInnen unterliegt einer enormen Politisierung, die mit Aktion, z.T. Provokation und Diskussion einhergeht

³⁰⁶ Vgl. Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt 1981 (im Franz. zuerst 1967) oder später Martha Roslers Video *Semiotics of the Kitchen* (1975). Am direktesten operiert Joseph Kosuth in *One and Three Chairs* (1965); dahingehend sind auch VALIE EXPORTs Untersuchungen von Sprache einschlägig, wie z.B. 1968 die Körperaktion *Sehtext: Fingergedicht* und die Fotoliteratur „ich sage die zeige mit Zeichen im Zeigen der sage“; vgl. www.valieexport.at/de/biografie/, abgerufen am 9.10.18: „1967-68: erste Expanded Cinema Arbeiten entstehen. ‚Cutting‘, Expanded Cinema, thematisiert das filmtechnische Verfahren des Schneidens mit Papier – Textil – Körperleinwand, ‚abstract film nr.1‘, die Herstellung eines Filmes ohne Zelluloid. Das Konzept des ‚abstract film nr.1‘ war auch, dass jede Person überall, an jedem Ort, nach EXPORTs Angaben einen ‚abstract film nr.1‘ machen kann“. Ab 1968 arbeitet EXPORT mit „Filminstallationen, Aktionen, Körperperformances“.

– „the personal is the political“ – nirgends gilt dies so klar wie für Performances der späten '60er und frühen '70er Jahre.³⁰⁷

Paradigmenwechsel

Klassische Repräsentationsparadigmen von Raum und Zeit, die seit der Frühen Neuzeit fortgeschrieben wurden, verlieren bereits ab 1830, wie Jonathan Crary in *Techniques of the Observer* argumentiert, spätestens aber mit der Moderne ihre Dominanz. Neu für die Endsechziger ist die Koppelung dieses Paradigmenwechsels, der sich bereits zu Beginn des Jahrhunderts im Kubismus und in den Collagestrategien niederschlug, mit performativen d.h. rezeptionsästhetischen Fragen der Wahrnehmung. In Performances zu Ende der 1960er/Anfang der 70er wird die Problematik von Raum- und Zeitdarstellung primär als Wahrnehmungsproblem angegangen. (Objektivierbare) Darstellungsprobleme werden zu (subjektabhängigen) Wahrnehmungsfragen von Zeit-Raum, Veränderungen und Prozesshaftigkeit. Dieses Interesse für situierte Wahrnehmungsvorgänge führt zur Sichtbarmachung performativer Anteile im Werk, wie es die Process Art tut, sowie zu den phänomenologisch geprägten „Versuchsanordnungen“ – im Gegensatz zu den „unscripted events called happenings“ – die den Grad der Unbestimmtheit steigern wollten.³⁰⁸

Performance gibt zudem auch eine Antwort auf mediale Paradigmenwechsel. Neue mediale Entwicklungen ermöglichen eine Kunst als Erprobung, Testfall, Spiel und Aneignung: Seit den '70ern ist die Portapak erschwinglich, und gerade Frauen „performen“ für die Kamera, erproben Erscheinungsweisen, weil das Video ihnen ein sofortiges Feedback der Bildproduktion zeigt. Liest man die Namen der einschlägigen KünstlerInnen um 1967, so kristallisieren sich zwei Gruppen heraus: Eine ältere Generation von 1967, und schon tätige KünstlerInnen, die ab den 1970ern die neuen Medien hinzunehmen und damit Performances umstrukturieren. Jonas würde aufgrund ihres Alters zur ersten Generation gehören, doch sie nutzt als Frau die Gelegenheit, „unexplored territory“ gleich zweifach zu betreten.³⁰⁹

³⁰⁷ Übersehen wird oft auch die Bedeutung des *schönen* weiblichen Körpers von PerformerInnen für deren Performance.

³⁰⁸ Vgl. dazu Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London 2011.

³⁰⁹ Interessant ist, dass ihre ZeitgenossInnen von damals – z.B. VALIE EXPORT oder Carolee Schneemann – heute nicht mehr live performen, sondern im Bereich medialer Transformation arbeiten. Zwar hat auch Jonas in den 1990ern davon gesprochen, nicht mehr selbst performen zu wollen, sie ist mittlerweile neben

Performance gilt 2004-6 (die Zeit, in der Jonas *The Shape, the Scent, the Feel of Things* erarbeitet) weiterhin als alternative, teilweise gar als subversive Kunstform und als Strategie – selbst wenn deren Musealisierung und Institutionalisierung deutlich fortgeschritten ist³¹⁰ und der ‚Eventcharakter‘ von Performances ausbleibende Besucherzahlen erhöhen soll. Andererseits werden Museen inzwischen als Orte gesellschaftlicher Innovation gehandelt und im Zuge eines allgemeinen *performative turn* die Arbeit der „Instandhaltungs- und EntwicklungsarbeiterInnen“³¹¹ aufgewertet. Nun medial verbreitbar changiert Performance nach wie vor zwischen politischem Aktivismus und gesellschaftlicher Utopie.

Die Performancekunst der ’60/’70er Jahre erlebt im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ein Revival³¹² – hier zeigt sich laut Clausen eine „Gratwanderung zwischen nostalgischer Historisierung, marktfreundlicher Aneignung und subversiver Appropriation, die die Performancekunst aufgrund ihrer Dekontextualisierung, mit der Gefahr sich jeglicher politischer Aussage zu entleeren, vorantreibt“.³¹³ Noch prägt den Begriff ‚Performance‘ ein bestimmtes (modernistisches) Kunstverständnis, das auf ‚Originalität und Authentizität‘, ‚reale Körper‘ als dessen Garant und auf eine Live-Kommunikation zwischen KünstlerIn und Publikum abzielt (und schon deswegen immer politisch ist). Diese ontologisch geprägten Qualitätsmerkmale haben aber heute im Zuge kritischer Subjekttheorien und inszenierter Körper eine andere Wendung genommen, und auch KünstlerInnen selbst stecken das Feld der Performance viel weiter.³¹⁴ Auch versuchen viele die eigene Institutionalisierung mitzudenken und sie zumindest als solche auszustellen, wenn nicht gar zu unterlaufen.³¹⁵ Clausen argumentiert dementsprechend:

Simone Forti (die eigentlich nur frühere Arbeiten re-enacted) und Marina Abramovic aber eine der wenigen, die dies in hohem Alter noch erfolgreich praktizieren. Vgl. dazu Engelbach 2001.

³¹⁰ 2005 verkauft Jonas ihre Performance *Mirage* an das MoMA New York; ein Jahr zuvor fand ihre erste Retrospektive in ihrer Heimatstadt statt, allerdings etwas abseits im Queens Museum.

³¹¹ Mierle Laderman Ukeles’ Begriffe aus ihrem Manifest erfahren nach 2000 erhöhte Aufmerksamkeit: Ukeles teilt die Arbeit der Gesellschaft in Bereiche von Instandhaltung und Entwicklung auf; die männlich konnotierte Entwicklungsarbeit bleibt privilegiert.

³¹² Barbara Clausen: Dokumente zwischen Aktion und Betrachter, in: *MAP – media / archive / performance*, II *Archiv_Praxis*, 1, 2009, <http://perfomap.de>, abgerufen am 12.10.18.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ So Jonas selbst – vgl. die acht entworfenen „Räume“ der Performance (in: Jonas/Hofmann 2005).

³¹⁵ Laut Clausen ist hierbei die Gefahr, dass der institutionelle Rahmen es noch immer geschafft habe, „selbst subversivste künstlerische Strategien einzugemeinden und somit zu neutralisieren“ (Clausen 2009).

Performance ist heute nicht nur eine Kunstrichtung, sondern ein Werkzeug unter vielen geworden, um sich mit der Umwelt auseinanderzusetzen. [...] Trotz der unterschiedlichen Ansätze geht es um eine immer wieder zu durchbrechende Struktur, die sich, des eigenen und fremder Körper [sic] bewusst, sozialer Um- und Missstände sowie aktueller und historischer Fakten bedient. Die politische Affinität und Institutionalisierung der Performancekunst wird Teil ihrer Artikulation und Inszenierungsmechanismen, in denen das Begehren nach dem erneut Erfahrbaren seinen Platz findet.³¹⁶

Performance bleibt insofern weiterhin relational bezüglich und als momenthafte Erscheinungsform kaum fixierbar.³¹⁷ Was die theoretische Aufarbeitung angeht, sehen sich zu diesem Zeitpunkt weniger die Kunstgeschichte als die Geistes- und Kulturwissenschaften diskursbestimmend.³¹⁸ Dort entsteht auch die Aufteilung des Begriffs ‚Performance‘, die in der Folge auch die Kunstwissenschaft aufgreifen wird: ‚performance‘ im Sinne der Performanz einer Identität (z.B. Gender) und einer ‚performance art‘ als interdisziplinäre künstlerische Erscheinungsform.³¹⁹

Parallel dazu hat sich die unterstützende Medientechnologie rasant weiterentwickelt und lässt den Umgang mit Videoaufnahme und -projektion in Live-Events und -Streams inflationär werden. Viele junge Performance-KünstlerInnen, die wie Jonas multimodal und multimedial arbeiten, werden nun in eigens dafür angelegten Studiengängen ausgebildet; hinzu

³¹⁶ Ebd. Auch das Publikum hat sich verändert und meidet Situationen der ‚Peinlichkeit‘. Im Spektakel des Starkults, die Pose begrüßend, ergreift der „emanzipierte Betrachter“ Gelegenheit zur Partizipation eines alternativen Lebensstils einer Szene – wenn KünstlerInnen vor Ort sind, als VJ, oder DJ oder Gestalter von Events (Damian Hirst choreografiert etwa die Olympischen Spiele 2012), um damit nebenbei auch noch politisch zu wirken. Vgl. Jacques Rancière, The Emancipated Spectator, in: *Artforum*, März 2007.

³¹⁷ Auch die Öffentlichkeit ermöglicht weiter Formen von Inszenierung und Self-Editing: „Indem sie individuelle Körper öffentlich als Material zum Einsatz bringt, leistet die Performance nach wie vor eine spezifische Anerkennung ihrer diskursiven Verstricktheit“, so Sabeth Buchmann, Isabelle Graw, Clemens Krümmel, Susane Leeb: Vorwort, *Texte zur Kunst* 37, 2000: Performance, www.textezurkunst.de/37/vorwort-50/, abgerufen am 18.9.2018.

³¹⁸ So sieht jedenfalls Erika Fischer-Lichte die Theaterwissenschaften (auch Jonas taucht dort nun öfter als Fallbeispiel auf) als „Leitwissenschaft“; ihre aktuellen Forschungen münden schließlich im *Lexikon Theatertheorie*, hrsg. von Doris Kolesch, Matthias Warstat und ihr (Stuttgart 2005); dem steht die Tanzwissenschaft (Brandstetter u.a.) allerdings nicht nach.

³¹⁹ Vgl. dazu die prägnante Zusammenfassung von Joan Jonas und Jens Hofmann in der Einleitung zu ihrem Kompendium *Perform* (Jonas/Hofmann 2005), mit einer Einordnung von Austins Sprechakttheorie, Butlers *doing gender*, Richard Schechners *Environmental Theater* sowie Bill Klüver. Vgl. auch die gedankliche Weiterführung in Hantelmann 2007.

kommen auf Medien spezialisierte Hochschulen.³²⁰ Jonas selbst arbeitet bis zu ihrer Emeritierung als Professorin am innovativen MIT in Boston. Allein mit neuester Medientechnologie zu arbeiten stellt allerdings für Jonas noch keine Innovation dar. Es geht ihr um mehr als ein hedonistisches Erleben von Intermedia oder der kontinuierlichen technischen Erneuerung als Selbstzweck. Jonas interessiert das Mediale vor allem als Schnittstelle provoizierter Transformationen und als ein kognitiv-emotionales Ineinander verschiedener Dimensionalitäten. Die in ihre Performance eingeschriebenen Medienwechsel lassen, mehr als bei anderen KünstlerInnen, medieninhärente Verluste und Sehnsüchte erfahrbar werden, gerade wenn sie mit Leerstellen und Brüchen arbeitet. Wenn sie mediale Schichtungen vornimmt, erzeugt sie immer auch Reflexionsebenen. Außerdem schaffen ihre evokativen Performances eine Form körperlicher Entgrenzung, die unser leibliches wie mediales „zur Welt-sein“ zurück ins Bewusstsein holt. Dieses anhaltende Ineinander von Materialisierung und Medialisierung erschwert Jonas' diskursive Verortung.³²¹ Andererseits gelingt ihr darüber aber auch eine singuläre poetische Dimension.

Der Querschnitt der Zeit um 2005 relativiert nun auch meine Setzung, es gebe keine Performance Geschichte – es gibt inzwischen eine Geschichte der PerformerInnen: Viele von ihnen stammen mittlerweile aus einer anderen Generation und sind nun ‚Geschichte‘, werden aber Objekt institutionalisierter Wiederaneignungen.³²² Der Diskurs der '70er wird ebenfalls aufgearbeitet und vergessene Künstlerinnen wiederentdeckt (etwa Lili Dujourie, Lisa Steele, oder Mierle Laderman Ukeles).³²³ Es kommt zu einem Revival nicht nur bestimmter Performances, sondern der Performance-Kunst insgesamt. Einzelne Performances, bei denen keine akademischen AutorInnen Zeuge waren, sind inzwischen zum

³²⁰ Etwa in Deutschland das 1989 gegründete ZKM „mit der Mission, die klassischen Künste ins digitale Zeitalter fortzuschreiben“ (<https://zkm.de/de/ueber-uns>), sowie 1990 die Kunsthochschule für Medien Köln mit dem Studienschwerpunkt Mediale Künste.

³²¹ Anleihen postdramatischen Theaters zeigen Gob Squad, Xavier le Roy, Janett Cardiff; Matthew Barney kreiert mit dem *Cremaster Cycle* eine ‚Oper‘ mit üppigen Requisiten; Carlos Amorales, Sophie Calle, Francis Alys inszenieren und choreografieren nicht live, und arbeiten mit ‚Ersatz‘-PerformerInnen; Olafur Eliasson schafft betretbare phänomenologische Erfahrungsräume; Rodney Graham schreibt sich in eine fiktive Geschichte ein; Paul McCarthy, Elke Krystufek, John Bock gehen dem dionysischen Prozessgeschehen nach; Andrea Fraser performt den Kunstmarkt; Thomas Hirschhorn, Santiago Sierra und Rirkrit Tiravanija arbeiten mit (bezahlten) Laien an gesellschaftlichen Rändern.

³²² Vgl. die Ausstellung *React Feminism* (2011-2014), u.a. im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, die in eine Website transformiert wurde (www.reactfeminism.org).

³²³ Vgl. dazu Adorf 2008; Helen Molesworth: *Cleaning up in the Seventies*, in: Michael Newman und Jon Bird (Hrsg.): *Rewriting Conceptual Art*. London 1999, 107-122.

Mythos geworden, gespeist aus einem kollektiven Gedächtnis über Bilder und Erzählungen, ergänzt mit haptischen Relikten wie Notizen u.a. Marina Abramović reagiert auf die Problematik, dass es medienbedingt keine Performancegeschichte gibt, indem sie versucht, eine zu kreieren: Mit *Seven Easy Pieces* schafft sie 2005 „Cover-Versionen“³²⁴ ihrer eigenen Performance *Lips of Thomas* (1975) sowie von sechs anderen ‚Inkunabeln‘ (darunter Joseph Beuys’ *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklärt* [1965], VALIE EXPORTs *Aktionshose Genitalpanik* [1968] und Vito Acconcis *Seedbed* [1972]). Besonders interessant daran ist, dass Abramović nicht die tatsächliche Performance kraft ihrer Person wiederbelebt, sondern über die Aufführung kanonischer Abbildungen selbst zum ‚Tableau vivant‘ wird (v.a. Beuys und EXPORT) und ihre eigene Ikonisierung durch die Einschreibung in diese Genealogie vorantreibt.

Das Ansinnen der „Historisierung des Gegenwärtigen“ zeigt hier die Verschärfung seiner „paradoxe[n] Struktur“.³²⁵ Denn wenn politische Entstehungskontexte der Performance wegfallen, entstehen bestenfalls ästhetische ‚Erinnerungsperformances‘. Und dennoch füllt sich über jede Aktion das kollektive kulturelle Bildgedächtnis, wenn auch nicht das körperliche Gedächtnis impliziten Wissens zur ursprünglichen Aktion. Performancegeschichte wird als Problem somit gleichsam erneuert und in Frage gestellt, aber letztlich nicht geschrieben. Die ‚Floating Gaps‘ (Verlust der Zeitzeugen-Erinnerung) nehmen zu.³²⁶ Das, worauf sich die ursprünglichen Performances bezogen hatten, ist im Re-Enactment verändert (trotz deren Liveness und der Sehnsucht nach einer radikalen Aufbruchsstimmung); Re-Enactments antworten auf etwas Anderes als die ursprünglichen Performances. Es sind Erinnerungsrituale. Das Momentum, der Sprengstoff fehlt; die Gefahr flachen

³²⁴ „Cover-Versionen“ ist Peggy Phelans Bezeichnung für Abramovićs Re-enactments *Seven Easy Pieces* 2005 im Guggenheim, zitiert bei Klich/Scheer 2012, 83. Sandra Umathum erkennt die Problematik: „Prekär wird mit den *Seven Easy Pieces* somit beides: das ursprüngliche Selbstverständnis Abramovićs bzw. der frühen Performance Art sowie die theoretische Fundierung, die Phelan an dieses – von Abramović nun in seinem Historischgewordensein ausgestellten – Selbstverständnis knüpfte“ (Sandra Umathum: *Seven Easy Pieces*. Oder von der Kunst, Performance Art zu schreiben, in: Jens Roselt, Ulf Otto (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, 101-124).

³²⁵ Krieger 2008b, 17.

³²⁶ Studien zur Performativität der Performance-Dokumentation setzen auch um diese Zeit ein, vgl. Barbara Clausen (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006. Vgl. auch *Performance Saga* von Andrea Saemann und Katrin Gögel unter performance-saga.ch. Aktuell auch die betreffende Diskussion um die Bedeutung des Affekts beim Erinnern: Bernadett Settele, Dorothea Rust: Floating Gaps. Affektive Politiken von Performance Kunst zwischen Erinnerung und Ereignis, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, Februar 2014.

Formalismus entsteht: Eine schon kanonisierte, vorgängige Aktion liefert die Orientierung für eine möglichst „korrekte“ Ausführung;³²⁷ anstelle des ursprünglichen (entdeckenden, provozierenden) Geists wird Feierlichkeit und Betroffenheit in höchst renoviertem Ambiente gesetzt. Auch das Potential der Performance, noch im Tun eine andere Form anzunehmen, ist beim Re-Enactment nahezu ausgeschlossen. Eine Ausnahme bildet Kaprow 2006 mit seinen *18 Happenings in 6 Parts*, die er dezidiert an die künftige Generation abgab.³²⁸ Es gibt allerdings auch Performances, die ihren Status überhaupt erst über eine bezeugende Dokumentation erhalten, wie es Philipp Auslander zu Vito Acconci herausarbeitet.³²⁹ Diese wird zur Rahmung, zur nachträglich gesetzten ästhetischen Grenze, um eine Kunstaktion von einer alltäglichen Handlung unterscheiden zu können. Offensichtlich muss bei Performances notwendig auch eine Öffentlichkeit hergestellt werden, und sei es eine nachträgliche. Das medialisierte oder direkte Angeblicktwerden ist seit jeher wesentlicher Motor von Performances.³³⁰ Hinzugekommen ist die sog. „Sofortness“,³³¹ die verkürzte Reaktionszeit, die von den technischen Geräten auf ihre AnwenderInnen übergegangen ist.

2005 findet RoseLee Goldbergs erste Performance-Biennale, *performa 05*, in New York statt,³³² die sie bis heute weiterverfolgt. Jonas war zu Beginn nicht dabei, obwohl Goldberg auf die ‚Klassiker‘ der 1970er zurückgreift. Stattdessen präsentiert Goldberg eine vermeintliche Bandbreite der Performance und zeigt, wie die Heterogenität dieser Ausdrucksform

³²⁷ Simone Forti versucht dem zu entgehen, indem ihre ans MoMA verkaufte Arbeit *buddle* nur über eine ausgewählte „Instruktorin“ „aufgeführt“ werden darf.

³²⁸ Vgl. Kaprows gleichnamige Ausstellung im Haus der Kunst.

³²⁹ Philip Auslander, Zur Performativität der Performancedokumentation/The Performativity of Performance Documentation, in: Barbara Clausen (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006, 21-34, hier 27.

³³⁰ Vgl. dazu die Arbeit von Adrian Piper, *This is not the Documentation of a Performance*“ (1976), referiert bei Clausen, oder Sophie Calles *Der Schatten* (1981), wo ein Detektiv angeheuert wurde, um das Problem beeinflussender Dokumentation zu lösen. Auf das Dokumentationsparadigma reagieren wiederum KünstlerInnen spielerisch, indem sie Narrationen ihrer Performance schaffen, wie z.B. Klara Hobza. Clausen schreibt dazu: „Es ist die Politik der Distribution von Dokumentarismen und Ephemera jeglicher Art, die sich als Garant der Performancekunst erweist und ermöglicht, dass die Performance als Sinnbild gesellschaftlicher Eruptionsmomente Teil der kulturellen Erinnerung wird“ (Clausen 2009).

³³¹ Diesen Begriff prägte Peter Glaser 2007, vgl. Sascha Lobo: Digitale Ungeduld, *Spiegel online*, 13.07.2011, www.spiegel.de/netzwelt/web/s-p-o-n-die-mensch-maschine-digitale-ungeduld-a-774110.html, abgerufen am 10.10.2018.

³³² Vgl. <http://05.performa-arts.org>, abgerufen am 10.10.2018.

noch zugenommen hat³³³ – etwa, wenn Karl Holmqvist von BesucherInnen aufnotierte Telefonnummern anruft und am Telefon Songtexte rezitiert. Im Bereich der Performance- und Ausstellungspolitik werden nun Arbeiten hinzugenommen, die zuvor von einer westlichen Kulturdominanz marginalisiert wurden.³³⁴ Umgekehrt gibt es neue Arten, die zum Beispiel die Warenförmigkeit von Kunst und Branding aufgreifen und verschiedene Formen der Inszenierung und Öffentlichkeitswirksamkeit testen (Reena Spaulings, ein teilweise anonymes kollektives Projekt seit 2005)³³⁵ oder die Machtfragen ökonomischer Abhängigkeit zum Thema machen (Santiago Sierra, *133 Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond*, Arsenale, Biennale Venedig, im Juni 2001). Für Jonas wichtige Entwicklungen des frühen Jahrtausends sind zudem, erstens, akademische Diskursverschiebungen, die in den '80ern ihren Anfang nahmen und in den '90ern einen ‚performative turn‘ anbahnten, und zweitens politisch eine permanente Politik des Ausnahmestands, auf die sie zunehmend politisch, wenn auch symbolisch verschoben, reagiert.³³⁶

Joan Jonas heute

Jonas' performative Praxis hat sich ständig weiterentwickelt und an Flexibilität und bildgestützter Dynamik und Raffinesse zugenommen. Ihr Körper steht dabei weniger im Zentrum als etwa der ihrer Zeitgenossin Abramović – die durch Schönheitsoperationen an ihrer eigenen Ikonisierung arbeitet.³³⁷ Jonas wetteifert eher mit jungen zeitgenössischen KünstlerInnen um die Strahlkraft ihrer Kunst, um visuelle Verführung, um Relevanz, innovative Bilderfindungen.

³³³ Goldberg hat ihre Performancegeschichte (Goldberg 2014) deshalb auch um das unspezifische Kapitel „The First Decade of the New Century 2001 to 2010“ erweitert.

³³⁴ Vgl. Okwui Enwezors Arbeit mit weltweiten ‚Plateaus‘ für die ‚postkoloniale‘ documenta 11 (2002); Jonas kurz darauf erfolgende Wiederaneignung der Hopi Kultur mag dadurch mit angeregt worden sein.

³³⁵ Die Anfänge von Bernadette Corporation oder Chicks on Speed liegen bereits in der Mitte der 1990er.

³³⁶ Hierzu kann der Schock der Anschläge vom 9. November 2001 zählen, der die westliche Welt- und Werteordnung gravierend in Frage stellte, sowie George Bushs ‚war on terror‘ oder auch wirtschaftlich konkurrierende ‚Dritt-Welt-Länder‘ im Kontext eines neoliberalen Kapitalismus. Jonas reagiert mutmaßlich dezidiert auf diese – allerdings bleibt sie dabei in ihrer eigenen Symbolsprache und inszeniert z.B. in *Lines in the Sand* (2002) den trojanischen Krieg als Wirtschaftskrieg. Zum Begriff vgl. Giorgio Agamben: *State of Exception*. Chicago 2005.

³³⁷ Schneeman und VALIE EXPORT treten so gut wie gar nicht mehr auf. Letztere stellt 2005 lediglich eine sechsteilige Videoinstallation aus (*Die Macht der Sprache*, erstmals in der Einzelausstellung *Polyp*to*ton*). Bei Jonas war die eigene Nacktheit nie das betonte ‚Material‘ oder der Inhalt von Performances.

Diese Relevanz entsteht bei Jonas nicht durch den Einsatz neuester Technik, sondern durch deren präzise gesetzter Wirkung. Obwohl Jonas seit 1998 erfolgreich an einer technologischen Hochschule in Boston als Professorin (nun als Emerita) lehrt, grenzt sie sich von einem utopischen Innovationsversprechen der Technik energisch ab. Innovativ bei ihr bleibt ihr präziser Umgang mit spezifischen Formen der Medialisierung, der zugleich überwältigt und aufklärt. Zu nennen ist ihr spezifischer ‚performing cut‘, die Inszenierung des Übergangs zwischen Szenen einer Performance, der in seiner Medialisierung oft abrupt und unvorhersehbar vollzogen wird. Indem sie bewusst alternative analoge Methoden zur Bildmanipulation nutzt, statt lediglich Effekte eines Computerprogramms anzuwenden, betont sie den Unterschied zwischen technischer und inhaltlicher Innovation. Jonas zeichnen ihre anarchisch-archaisch anmutenden Vorgehensweisen aus, die aber gleichzeitig verdeutlichen, dass Technik nicht geschichtslos zu denken ist. Gegen eine solche horizontale Verflachung durch die Überbetonung der Struktur unternimmt sie weitläufige Recherchen und nutzt sie als historische Verdichtung und Relativierung der Phänomene.³³⁸ Mit inhaltlichen und formalen Mitteln arbeitet sie an einem Tiefenraum, der sich symbolisch und räumlich-situativ zugleich aufspannt. Sie nutzt das Überraschende und ‚Immaterielle‘ der Technik vielmehr für medial wirkungsvolle *image shows* oder Séancen.

Keine Einzelaspekte ihrer Performances sind seit 2005 an sich neu – neu jedoch ist die Art, wie Jonas diese Elemente kombiniert, die in der Konjunktur der ‚relationalen Ästhetik‘ (Bourriaud)³³⁹ nun eine Würdigung erfahren. Es überlappen sich großformatiges Zeichnen, gedichtähnlicher Vortrag, live eingespeiste Videoprojektion, malerische Video-Backdrops, performativ verstärkt, fragmentierte schwarz-weiß-Diaprojektion, Einsatz von Maske und Spiegel: Jonas verbindet mit spielerischem Ernst diese heterogenen Elemente, so dass sie formal noch als Einheit, psychisch aber eher als traumähnlicher Jump-Cut wahrgenommen werden. Der collagierte Sound ist dabei ebenfalls sehr wichtig. Trotz ihres fortgeschrittenen Alters performt Jonas (selbstironisch als alte Frau mit Flügelchen) weiter und vermag immer noch in Staunen zu versetzen. Sie überschreitet in ihrer Arbeit weitere mediale und disziplinäre Grenzen und aktualisiert ihre Arbeit permanent. Überhaupt werden Aspekte, die in den Diskussionen der 1970er beheimatet waren, etwa die konzeptuelle Selbstreflexion der Kunst, in aktualisierter Form auch nach 2005 von Jonas immer noch verfolgt. Dazu

³³⁸ „This kind of research [including travelling] is what I do for all my work. It’s about going back in time and place, looking for images and information to create a context. But despite my interest in history, my work always takes place in the present“ (Jonas: 2015d, 33).

³³⁹ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

gehören in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* wichtige formstrenge Elemente wie die Leinwandkette oder die analoge Raumtiefe der Leinwand gegenüber der ‚tiefenlosen‘ Projektion assoziativer Bildfolgen.

Die Unmöglichkeit, den Begriff ‚Performance‘ eindeutig festzulegen und Performancegeschichte festzuschreiben (was in den 1960er Jahren noch der Wahrnehmung entgangen sein mag) wird seit Mitte der 1990er selbst zu einem aktuellen zeitgenössischen Merkmal von Performancekunst als Praktiken permanenter Verschiebung und Transformation. Die Multidimensionalität ihrer Arbeit, und die Schwierigkeit, diese festzulegen, standen Jonas’ Rezeption in den 1980er Jahren teilweise noch entgegen. Nun kommen sie ihr zu Gute.

3. *The Shape, the Scent, the Feel of Things*

Bereits seit Mitte der 1990er Jahre merken Kommentatoren an, dass die Performances von Jonas dichter und heterogener werden.¹ In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* kulminiert dieser Prozess; die Performance ist insofern ein Wendepunkt in Jonas Schaffen, als dass sie nun ihren spezifischen Zugang zur Bildhaftigkeit gefunden zu haben scheint und diesen als genuines Thema dieser Performance selbstbewusst ausstellt. In späteren Performances wird sie die künstlerischen Strategien, die sie hier nutzt, immer weiter ausbauen.

The Shape, the Scent, the Feel of Things wurde 2004² für die hallenartigen Räumlichkeiten im Keller der Dia:Beacon in Upstate New York konzipiert und dort zwischen dem 8. und 23. Oktober 2005 sowie zwischen dem 14. und 29. Oktober 2006 aufgeführt.³ Weitere Aufführungen fanden im Haus der Kulturen, Berlin (11.-14. Juni 2008), im Zuge der 28. Biennale in São Paulo (14.-15. November 2008), im Staatstheater Stuttgart (21.-22. Juli 2009) sowie im Rahmen des Fusebox Festivals in Austin, Texas (4.-5. Mai 2012) statt.⁴ Die Performance nutzt zwei Projektionsflächen: eine fest installierte in der hintersten Ebene des Raumes (im Dia:Beacon ist dies eine weiß gestrichene Wand) sowie eine bewegliche Leinwand gleicher Größe für den Mittel- und Vordergrund, die von zwei Helfern während der Performance

¹ Vgl. etwa Robert C. Morgan: Moving Images, in: *Performing Arts Journal* 18/2 1996, 53-63.

² Ein Vorläufer der Performance (als „work in progress“) ist die Multimedia-Installation in der Renaissance Society, Chicago (2004). Diese umfasste unter anderem die Videos *Melancholia* (2004) und *Wolfe Lights* (2004-2005); vgl. Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* [Installation], in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 439-441. Jonas gibt durchgängig die Zeitspanne 2004-6 an für die Entwicklung der Performance an und datiert die Aufführungen 2005-12.

³ Live-PerformerInnen sind Joan Jonas, Ragani Haas (eine ehemalige Studentin von Jonas aus ihrer Zeit in Stuttgart) und José Blondet (der im Hauptberuf das Bildungsprogramm der Dia:Beacon betreute); am Flügel begleitet der Jazzpianist Jason Moran mit seinen eigenen Kompositionen. Die kanadische Sängerin Kate Fenner trägt mit ihrer Darbietung eines Woody Guthrie Songs bei. In Video-Einspielungen performen zudem Geoff Hendricks, Antonio Rogers, Sur Rodney Sur und Jonas' Hund Zina. (Die Broschüre der Aufführung ist online verfügbar: https://www.diaart.org/media/_file/brochures/jonas-joan-the-shape-the-scent-the-feel-of-things-2.pdf.) Zur *site specificity* der Performance (überhaupt erst die zweite in der neu renovierten Dia:Beacon) siehe Nicholas Birns: Sites of Desire [*The Shape, the Scent, the Feel of Things*], in: *A Journal of Performance and Art* 29/2 2007, 74-80, hier: 78.

⁴ Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Script), in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 418-437, hier: 418.

bewegt wird;⁵ beide haben eine Größe von ca. 3,7 x 5,5 Meter (12 x 18 Fuß). Die drei Fixpunkte der Leinwand bilden einen inhaltlichen, aber auch verräumlichten Vorder-, Mittel- und Hintergrund für die Performance. Zwei festinstallierte Kameras liefern potentielle Live-Bilder im *video circuit*, wobei eine auf den Raum vor der hinteren Leinwand gerichtet ist und die andere zusätzlich dazu auch den Mittelgrund abdeckt. Im Keller der Dia:Beacon sind die Kameras in 2,4 Metern Höhe an zwei Säulen links und rechts befestigt. Live-Bilder und vorproduziertes Videomaterial werden auf die drei verschiedenen Positionen der Leinwände projiziert, wobei die Projektion in bestimmten Momenten bewusst über deren Grenzen quillt. Jonas beschreibt das Projektions-Setup folgendermaßen:

The projections are usually sized in relation to the position of the screen but at times spill over onto the adjacent rows of columns, thus immersing the entire space with the projected image, creating a visceral, all-over environment. An unseen technician controls these variations. The projected video material cuts back and forth between a live camera and prerecorded video material. The image serves as a backdrop and a parallel narrative space, as well as an environment in which figures onstage enter a shifting figure-ground relationship.⁶

The Shape, the Scent, the Feel of Things ist – ganz typisch für Jonas – eine ‚Scripted Performance‘, deren Choreographie sich über Text-, Bild-, Sound- und Bewegungseinheiten aufbaut. Mindestens vier verschiedene Ebenen der Narration sind in Form einer performativen Collage kombiniert. Die erste Ebene bildet ein posthum veröffentlichtes Manuskript eines Vortrags, den Aby Warburg am 21. April 1923 in einem Sanatorium in Kreuzlingen über den Schlangentanz der Hopi hielt. Warburg hoffte mit dem Vortrag, gewissermaßen einem konventionellen ‚Ritual‘ der Wissenschaft, seine psychische Wiedergenesung unter Beweis stellen zu können. Im Zentrum von Jonas’ Performance stehen bildlich-performative Inszenierungen von Situationen aus dem Sanatorium, die mit der zweiten Ebene kombiniert werden – einem Ritual der Hopi Indianer, das Jonas während ihres Besuchs im Reservat in Arizona um 1960 sah. Dieses Ritual selbst bleibt jedoch tabuisierte Leerstelle der Performance. Angereichert werden diese Materialien auf einer weiteren Ebene durch intensiv rezipierte Sekundärliteratur, über die sich Jonas auch Warburgs eigene kunstgeschichtliche Querverweise zu Botticellis Nymphen und Dürers *Melencolia I* (1514) erschloss. Auf einer vierten Ebene schließlich stehen kleinere Passagen aus H. D.s [Hilda Doolittles] lyrischem *Tribute to Freud* (1956) und eine ganze Reihe von assoziativen Bildsequenzen

⁵ Jonas hat den Aufbau der Video- und Projektionsapparatur genauesten beschrieben, vgl.: Ausst.-Kat. New York 2006, 15.

⁶ Ebd.

ineinander verschlungener, innerer und äußerer Wirklichkeiten. Diese Ebenen (Jonas spricht von „layers“)⁷ blendet sie über- und nebeneinander, weil sich (nur) so die Struktur des kulturellen Gedächtnisses und narrative Prozesse des Geschichtenerzählens abbilden lassen:⁸

For *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, I went to Arizona and I was thinking about memories of the American landscape, by which I mean memories from before the Europeans came here. The Southwest is a perfect example of different cultures layered on top of each other, and next to each other. I'm very interested in how stories are retold, of course. That's what we do – we retell stories.⁹

Das kulturelle Gedächtnis und der Akt des Geschichtenerzählens überlagern sich nun zusätzlich und sind nicht deckungsgleich. In der Performance inszeniert Jonas, wie die Grenzen zwischen Fiktion und Geschichtsschreibung verwischen: Erzählt werden parallel sowohl das Aufführungsritual des Schlangentanzes für den ersehnten Sommergewitterregen, als auch die Erzählung über das ersehnte Genesungsritual durch Warburgs Vortrag und dessen Vorbereitung. Über die Collage der verschiedenen Ebenen ermöglicht Jonas auch eine Reflexion über die Eigenschaften von Erinnerung und Geschichte. Unterstützt wird dies durch Unterbrechungen des Erzählflusses und durch Störungen von allzu deckungsgleichen Collageteilen; dazu baut Jonas Anachronismen in die Erzählung ein, welche die Illusion durchbrechen. Sie inszeniert unsichere Erzählsituationen, die das Publikum herausfordern, gegebene Informationen zu hinterfragen, und sie baut reflexive Passagen in den Performanceablauf ein. Der mediale Aufbau der Performance unterstützt die dynamische Struktur, indem das bewegliche Tableau für die Videoprojektion je nach Erzählsituation vorne oder mittig im Bühnenraum platziert werden kann.

3.1 Performative Text-Palimpseste

Jonas' performativer Umgang mit Erzählebenen und Textfragmenten lassen sich gut an ihrem Umgang mit Aby Warburg und dem Schlangentanz der Hopi Indianer illustrieren –

⁷ Mit „Layering“ bezieht sie sich auf die aus der Malerei vertraute Technik, bei der für den erwünschten Tiefeneffekt ebenfalls Schicht um Schicht aufgetragen wird. Vgl. Louisiana Museum of Modern Art: Joan Jonas Interview. Layers of Time (Interview mit Kasper Bech Dyg, Malmö Konsthall, Sweden, November 2015), www.youtube.com/watch?v=WISIYE4dOKw, abgerufen am 01.09.2018, (00:08-00:23).

⁸ Vgl. Ann-Sargent Wooster: Why Don't They Tell Stories like They Used to?, in: *Art Journal* 45, 3 1985 (*Video: The Reflexive Medium*), 204-212.

⁹ Lucinda Barnes: Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, in: *October* 13, 2007 – July 20, 2008, www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/jonas; abgerufen am 26.03.2015.

zwei der wichtigsten Motive und Inspirationen in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*. Zunächst integriert sie Aby Warburg selbst als eine historische Figur in ihre Performance. Wie erwähnt zeigt sie ihn im Sanatorium in Kreuzlingen beim Kampf, seine Geisteskraft ‚zurückzugewinnen‘ – bzw. dies für eine Gruppe von Ärzten unter Beweis zu stellen.¹⁰ Als Ausweis der Genesung dient die Vorbereitung und Durchführung eines wissenschaftlichen Vortrags, den er am 21. April 1923 hält.¹¹ Warburgs letztendliche ‚Heilung‘ steht in der Performance außer Diskussion; Jonas nimmt sie in einem eigens konzipierten Bild-Ritual vorweg.¹² Ohnehin liegt bei ihr der Fokus nicht auf Warburgs biographischer Situation im Sanatorium, sondern auf seiner provokativen Form des Bilddenkens. Sie geht dabei über eine reine Darbietung von Warburgs ‚Performance Lecture‘ – im Sinne eines reinen Diskurses über Performances – hinaus: Mit der Geste, José Blondet als Aby Warburg performen zu lassen, betont Jonas geradezu die Verschränkung von Bildwissenschaft und Performance. Die Figur Warburgs wird zur vermittelnden Schnittstelle zwischen den beiden Praktiken.

Über Warburgs Textmaterial – den Vortrag zum Schlangenritual der Hopi – strukturiert Jonas ihre Performance. Dabei liegt dieser ‚apokryphe‘ Text nicht als klar definiertes Objekt vor, sondern als palimpsesthafte Collage.¹³ (Warburg hatte seinerseits die indianische

¹⁰ Nicht zu unterschätzen ist dabei die Zusammenarbeit mit seinem Hamburger Assistenten Saxl; vgl. Erhard Schüttpelz: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*. München 2005, 165ff. Der Vortrag mit dem ursprünglichen Titel „Die Logik in der Magie des primitiven Menschen“ ist demnach keine „geheimnisumwitterte Selbstheilung“, sondern Ergebnis einer fruchtbaren siebenwöchigen Zusammenarbeit. Er liefert eine Befreiung Warburgs aus der „Gefangenschaft“ seiner Dämonen, indem dieser „eine einmalige wissenschaftliche Götterstatue aus Lichtbildern errichtete“ (ebd., 165). Den über den Vortrag hergestellten „Gegenzauber“ stellt Schüttpelz als raffiniertes Doppelspiel der beiden Wissenschaftler zwischen kausallogischer Wissenschaft und ästhetisch-magischer Symbolhandlung dar: „Die mündliche Liebkosung der Schlange heilt vom saturnischen Biß der Zeite Schlange; die Kindschaft des Schlangenmythos bannt die Kindschaft Saturns“ (ebd., 167). Warburg wird seit der Veröffentlichung des Vortragsmanuskripts als Bildmagiker wahrgenommen, und darüber Saxl vergessen, obwohl gerade dieser in der „Theurgische(n) Theorien der Bildherstellung“ eine Wesensbestimmung der Kunst sah, und nicht (wie Warburg) die Magie für die Zerstörung des Denkraums verantwortlich gemacht habe (ebd., 165).

¹¹ Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich Raulff. Berlin 2011, 7.

¹² Diese schreibt dem Traum eine wichtige Rolle zu. Bei Schüttpelz findet sich der Hinweis zum Schlaf im Tempel des Asklepios: „The patient who came to be cured must sleep and in a dream the god either healed him or revealed the means of healing“ (Jane Harrison: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge 1922, Prolegomena 342, zitiert bei Schüttpelz 2005, 169. Jonas setzt Warburg in den Tempel der Natur. Warburg berichtet übrigens auch von einer Baumverehrung bei den Hopi.

¹³ Philippe Despoix: Dia-Projektion mit freiem Vortrag. Warburg und der Mythos von Kreuzlingen. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11/2, 2014, 19-36.

Kultur, die seinem Vortrag zugrunde lag, als Palimpsest beschrieben.)¹⁴ Im Nachwort zur deutschen Erstveröffentlichung bezeichnet Ulrich Raulff den heterogenen Vortrag nun treffend als „Bau mit vielen Eingängen. Je nachdem, welchen von ihnen man wählt, gelangt man auf andere Wege und Abzweigungen, stößt man auf andere Kreuzungen“.¹⁵ Er existiert in drei verschiedenen Überlieferungsvarianten und gab dem während des Vortrags frei referierenden Warburg ohnehin nur Impulse. Orientierung waren Warburg die Abfolge der Dias, die er seinem Publikum präsentierte. Er hatte die meisten auf seiner Amerikareise mit seiner Kodak weitgehend selbst angefertigt und bereits 1897 vor den Fotografischen Gesellschaften in Hamburg und Berlin gezeigt. Die argumentative Bildfolge wurde für den Lichtbildvortrag ständig neu angepasst.¹⁶

Warburg distanzierte sich zudem von seinem Vortrag. Obwohl die überlieferten Versionen den Kern seines Denkens sehr gut repräsentieren, war keine von ihnen von Warburg zur Veröffentlichung bestimmt („Gedruckt soll aber von diesem Zeug absolut nichts werden“).¹⁷ Zudem erlaubte er zuvor nur der Familie sowie Ernst Cassirer Einblick in „diese gräuliche Zuckung eines enthaupteten Frosches“.¹⁸ Warburg zeigt dieses für ihn besondere Material also wiederholt nur vor Laienpublikum; fast könnte man sagen, er verschweigt oder schützt den Kern seiner Überzeugungen gegenüber einer wissenschaftlich prüfenden Zuhörerschaft. Gerade wegen einer gewissen wissenschaftlichen Unschärfe und Spekulation, die jede neue Theoriebildung begleitet, ist er jedoch für viele BildwissenschaftlerInnen und WarburgforscherInnen heute wieder von hoher Relevanz.¹⁹ (Als Jonas ihn und seinen

¹⁴ Warburg 2010, 495.

¹⁵ Ulrich Raulff: Nachwort, in: Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich Raulff. Berlin 2011 (1988), 79-128, hier: 8. Folgend wird jener Eingang gesucht, der den erhellendsten Blick auf Jonas' Performance ermöglicht.

¹⁶ Despoix 2014. Despoix verweist auf die positive Wirkung, die diese Form des Wiedererinnerns für Warburg hatte; vgl. 22f.

¹⁷ Brief von Aby Warburg an seinen Mitarbeiter Dr. Fritz Saxl, 26. April 1923, in: Warburg 2011, 77.

¹⁸ Aus dem Brief von Aby Warburg und Dr. Fritz Saxl an Dr. Ludwig Binswanger, Arzt in der Heilsanstalt Bellevue, Kreuzlingen, in: ebd.

¹⁹ Didi-Huberman hat herausgestellt, wie unwillkommen diese archaische Triebfeder zwischen Blutrausch und Angst für ein aufgeklärtes Verständnis des modernen Menschen sind und bezeichnet Gombrich und Panofsky als Exorzisten des Nachlebens (Didi-Huberman 2010, 102). Sie, die konstituierenden Säulen wissenschaftlicher Kunstgeschichtsforschung des 20. Jahrhunderts, verharmlosten in seinen Augen das Konzept fortlebender Antike und beschränken es auf eine Rezeptionsgeschichte. Huberman spricht im Falle Gombrichs sogar von „Vatermord“ und gibt zu bedenken, dass Historiker ungern Risiken eingingen, sich zu irren. Er schreibt, in ihren Augen hätten eine exakte Tatsache mehr Wert als unsichere Hypothesen. Das

Mnemosyne-Atlas 2004 als Motive aufgreift, hatte er als Wissenschaftler in Nordamerikas Kunstkreisen noch nicht die heutige Bekanntheit.²⁰⁾ Das mittlerweile fast zum Klischee verkommene Thema, der spektakuläre Schlangentanz, dem Warburg und Jonas selbst verfallen sind, ist ebenfalls Triebfeder einer anhaltenden Faszination. In dieser Faszination lebt aber (um mit Warburg zu argumentieren) die Animation einer Erinnerung nach. So könnte man auch Jonas' reanimierende Zeichenhandlungen, die sie live an ihren eigenen Bild-Symbolen vollzieht, tiefenhermeneutisch als ihren eigenen ‚Schlangentanz‘ setzen, bei dem sie ihre Bilder und zum Teil ganze Werkpassagen wieder einfängt, neu präpariert und als wirkmächtige ‚Botschafter‘ aussendet.²¹

Liegt Warburgs Script schon als (noch zudem unstetes) Palimpsest vor, so fügt Jonas diesem noch weitere Textebenen hinzu. Eine Analyse der Zitate zeigt, dass ihre unmittelbaren Textvorlagen die Erstveröffentlichung in englischer Sprache von Michael P. Steinberg mit dem Titel *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (1955) sowie ein Band von Phillipe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (2004) war; letzterer beschäftigt sich mit Warburgs Bildverständnis im Kontext der Kinematografie des frühen 20. Jahrhunderts.²² Aus den Referenzen auf Warburgs Vortragsmanuskript, welche sie in diesen Bänden fand, schält Jonas dann für ihre eigene Bild-Text-Performance diejenigen Passagen heraus, die für sie Warburg in seinem Ringen um eine „Wissenschaft vom Bilde“²³ charakterisieren. Es handelt sich zumeist um eher kontemplative als explikative Zitatpassagen. Ergänzend kommen auch andere Textstücke Warburgs zum Einsatz, die sie vor allem Michaud entnimmt; sie stammen wiederum aus weiterer Sekundärliteratur, wie zum Beispiel

könne man wissenschaftliche Bescheidenheit nennen, aber auch Feigheit oder gar philosophische Faulheit und im schlimmsten Fall positivistischen Haß auf jegliche „Theorie“.

²⁰ Erst 2012 reagiert Christopher D. Johnson auf den anwachsenden Diskurs mit seinem Buch *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, New York 2012.

²¹ Dies praktiziert sie erstmals in *Reading Dante* (2007) in einer offensiven Form; Überzeichnungen von Projektionen gab es dagegen schon früher, beispielsweise bei *Volcano Saga*.

²² Beide Versionen der Vortragstexte sind in der Werkausgabe abgedruckt (Warburg 2010). Im Einzelnen handelt es sich um Text Nr. 15, „Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika“ und Text Nr. 16, „Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika [sic]“ dessen letzte Überarbeitungen vom 27. Oktober 1923 stammen.

²³ Warburg in einem unveröffentlichten Brief aus dem Jahr 1925, zitiert nach Thomas Hensel: Kupferschlangen, unendliche Wellen und telegraphierte Bilder. Aby Warburg und das technische Bild. In: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007, 297.

Ernst Gombrichs *Intellectual Biography* Warburgs²⁴ oder aus dem Begleittext von Phillipe-Alain Michaud selbst. Jonas benennt als Quelle in ihrer eigenen Veröffentlichung zur Performance auch Dr. Ludwig Binswanger, aus dessen Krankenakte zu Warburg wiederum Michaud zitiert.²⁵

Anhand dieses Überblicks über Jonas' Quellen und Textvarianten lässt sich ihr performativer Umgang mit Text demonstrieren. Jonas setzt die gewählten Zitate dermaßen frei in ihr Performance-Script ein, dass diese einen neuen, dynamischen bzw. unsteten Text ergeben. Ein gutes Beispiel für diese Strategie findet sich in Szene 9 („Mirror Improvisation“). In ihr amalgamiert Jonas drei längere Passagen in geänderter Reihenfolge, die sie zu ihrem eigenen Sinnzusammenhang synthetisiert:

The hand reverts to its own movement, does not renounce touching... but does renounce taking possession through comprehension. Between... touch and... thought there is... symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.²⁶

Dies ist der von Warburg (Blondet) gesprochene Text, wie ihn Jonas im Faltblatt zur Performance im Haus der Kulturen Berlin 2008 abdruckt; die Auslassungszeichen markieren nicht nur, wie dies zu erwarten wäre, Sprechpausen, sondern auch Wechsel in den Quellen, die Jonas nutzt. Anders formuliert inszeniert Jonas über Warburgs Sprechpausen Zitatwechsel. Für diese Textpassage exzerpiert sie Teile aus einem Anhang zu Michauds *Aby Warburg and the Image in Motion*, die von ihr herausgegriffenen Textfragmente sind fett gesetzt (im Anschluss folgt eine deutsche Version des Texts, wie sie sich in der Warburg Werkausgabe findet):

Between prehension and comprehension [Greifen und Begreifen] lie the outlining and delimitation of contours. The artistic process is situated between mimicry and science. It uses the hand, but **the hand reverts to its own movement**. The hand imitates; that is, it renounces any right to possess the object other than by palpably following its outer contour.

²⁴ Aus Ernst Gombrichs *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London 1970 stammt z.B. das berühmte Zitat „As psychohistorian...“ (303), auch wenn Jonas dieses indirekt aus Michaud 2004 übernimmt (238), der wiederum Gombrich zitiert.

²⁵ Michaud 2004, 171f, der Binswanger zitiert.

²⁶ Joan Jonas: *The Shape, the Scent, the Feel of Things (Berlin Version)*: Artist's Statement & Script. Ohne Ort 2008, nicht paginiert.

It therefore **does not** completely **renounce touching** the object, **but it does renounce taking possession through comprehension**.²⁷

Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung. Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die **Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück**; sie ahmt nach, d.h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äußeren Umfang abtastend nachzugehen. Sie **verzichtet also** nicht vollkommen **auf die Berührung** des Subjekts, **wohl aber auf die begreifende Besitznahme**.²⁸

Jonas wechselt inmitten der Passage, die sie in Fragmenten nutzt, zu ihrer anderen Textquelle, Michael Steinbergs Version des Schlangentanzes aus dem älteren *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* (1955):

They [the Indians] stand on middle ground between magic and logos, and their instrument of orientation is the symbol. **Between** a culture of **touch and** a culture of **thought is** the culture of **symbolic connection**. And for this stage of symbolic thought and conduct, the dances of the Pueblo Indians are exemplary.²⁹

Sie stehen in der Mitte zwischen Magie und Logos, und ihr Instrument, mit dem sie sich zurechtfinden, ist das Symbol. **Zwischen zupackenden Greifmensen und verharrenden Begriffsmensen steht der symbolisch verknüpfende**. Und für diese Stufe des symbolischen Denkens und Verhaltens sollen die folgenden Bilder von den Tänzen der Pueblo-Indianer noch einige Beispiele geben.³⁰

Dann springt sie im Vortragsskript zurück und nimmt dabei in Kauf, dass das inhaltliche Bezugsfeld eigentlich ein anderes ist, was ein Vergleich mit dem Kontext des Zitats in der deutschen Werkausgabe verdeutlicht, die hier wiederum unmittelbar folgt:

It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.³¹

Hier sehen Sie den Stil der Ornamentik der Pueblo Indianer in einer charakteristischen Eigenschaft. Er skelettisiert die Erscheinung beinahe. Er zerlegt den Vogel z.B. in seine wesentlichen Bestandteile und zwar so, dass er zum heraldisch geformten Abstraktum wird.

²⁷ Michaud 2004, Anhang 3, 322.

²⁸ Aby Warburg: Reiseerinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika [Text 16], *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, 587.

²⁹ Aby M. Warburg: *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, hrsg. und übersetzt von Michael P. Steinberg, Ithaca, London, 1955, 17.

³⁰ Warburg 2010, 538 [Text 15]; vgl. Anhang 1 dieser Studie.

³¹ Warburg 1955, 7.

Er wird zur Hieroglyphe, die nicht mehr geschaut, sondern gelesen sein soll. Wir haben eine Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen, zwischen realistischem Spiegelbild und Schrift. Man kann an dieser Art der Ornamentbehandlung solcher Tiere sofort sehen, wie diese Art des Sehens und Denkens zur symbolischen Bilderschrift führen kann.³²

Jonas nimmt klar einen Bruch in der Referenz in Kauf: Es war soeben noch die Rede von einer Gefäßkeramik der Hopi mit Vogelmotiv, was hier unterschlagen wird. Das „it“ bei Jonas bleibt referenzlos offen. Im Deutschen gilt das noch mehr: „Er“ („it“) kann gefüllt werden mit „symbolic connection“ oder mit dem Pueblo-Tanz, wenn Warburgs Text weitergelesen würde, oder mit dem ganzen Unterfangen der Performance, die sich gerade entwickelt, wenn man sich die ZuhörerInnen vorstellt, die gespannt auf die nächste Szene warten, die sich auch gerade im Werden befindet.

Ein zweites Beispiel für einen derartig performativen Umgang mit Text findet sich in Szene 10. Hier geht Jonas auf Warburgs Forschungsinteresse an der Nymphe anhand Botticellis *Primavera* (ca. 1480) ein und montiert kontrapunktisch zwei Textpassagen, die sie in stark gekürzter Form aus Michauds Buch übernimmt.³³ Auch die Reihenfolge der Zitate folgt nicht immer dem zeitlichen Ablauf des Vortragstextes. José Blondet als ‚Aby Warburg‘ und Joan Jonas als ‚Frau‘ (beziehungsweise Nymphe) sprechen die folgenden Zeilen abwechselnd:

Aby Warburg: she stands at the water's edge

Woman [Nymph]: nymph

Aby Warburg: turned to face leftward in strict profile

Woman [Nymph]: braid hanging down back

Aby Warburg: and holds out to Venus the wind-blown mantle

Woman [Nymph]: suspended in space

Aby Warburg: her gown clings to her body

Woman [Nymph]: legs crossed, feet spread

Aby Warburg: clearly revealing the outlines of her legs

Woman [Nymph]: displacement of body in space

Aby Warburg: A fold curves gently downward to the right from the back of her left knee

³² Warburg 2010, 531 [Text 15].

³³ Ausst.-Kat. New York 2006, 36.

Woman [Nymph]: looped veil

Aby Warburg: her narrow sleeves

Woman [Nymph]: imaginary breeze

Aby Warburg: are worn over a white undergarment of soft material

Woman [Nymph]: recede and disappear

Aby Warburg: most of her fair hair wafts back from her temples in long waves

Woman [Nymph]: all suggests swirling motion

Aby Warburg: but some has been made into a stiff braid

Woman [Nymph]: of single figure

Aby Warburg: that ends in a bunch of loose hair

Woman [Nymph]: moving to the right³⁴

Die entsprechenden Passagen stammen aus der Studie Michauds. Es lässt sich anhand von zwei Zitaten leicht nachvollziehen, welche Textteile Jonas genutzt und welche sie gestrichen hat. Hier zunächst eine Passage aus *Aby Warburg and the Image in Motion*, die ein Zitat aus Warburgs Dissertationsschrift in englischer Übersetzung darstellt;³⁵ Jonas' Streichungen sind markiert:

she stands at the water's edge, turned to face leftward in strict profile, and holds out to Venus the wind-blown mantle ~~that she grasps in her outstretched right hand above and in her left hand below....~~ Her gown...clings to her body/, clearly revealing the outlines of her legs./ A fold curves gently downward to the right from the back of her left knee./ ~~Fanning out in smaller folds below.~~ Her narrow sleeves,/ ~~puffed at the shoulders,~~ are worn over a white undergarment of soft material. / Most of her fair hair wafts back from her temples

³⁴ 00:45:09-46:49 - t18. Eine deutsche Übersetzung lautet: „AW: sie steht an der Wasserkante / F: Nympe / AW: mit Blick nach links gedreht in strenger Profilansicht / F: wobei die Haarflechten hinten runter hängen / AW: und hält zu Venus ausgestreckt den Wind geblähten Mantel / F: im Bildraum aufgehängt / AW: ihre Robe liegt eng am Körper an / F: die Beine übereinander, die Füße gespreizt / AW: wobei sie den Umriß ihrer Beine deutlich zeigt / F: Verlagerung von Körper im Raum / AW: eine Falte kurvt sich elegant nach rechts abwärts von ihrer linken Kniekehle aus / F: gelüfteter Schleier / AW: ihre engen Ärmel / F: eine Brieze ist vorstellbar / AW: werden über ein weißes Untergewand aus weichem Material getragen / F: weicht zurück und verschwindet / AW: beinahe ihr ganzes helles Haar weht sanft von ihren Schläfen zurück / F: alles suggeriert schwirrende Bewegung / AW: jedoch paar wurden zu einem steifen Zopf geflochten / F: einer einzelnen Figur / AW: das in einem Büschel losen Haares mündet / F: und sich nach rechts bewegt.

³⁵ Aby Warburg: Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*, in: Aby Warburg: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999, 89-159.

in long waves, / but some has been made into a stiff braid / that ends in a bunch of loose hair.³⁶

Zusätzlich bedient sich Jonas aus einer Passage zu Zeichnungen. Die Elemente, die sie hier besonders interessiert zu haben scheinen, sind fettgedruckt:

Warburg noted that she is a girl corresponding to the **nymph** type: she is draped in clearly marked folds of cloth, hair gathered in a **braid hanging** between her bread shoulders (with a few strands curling across her **back**) Her face is turned to the right, while her lower body is not shown. A second young girl stands beside her; she is also the nymph type, but wears her hair and garment differently. This figure, **suspended in** the **space** of the picture plane yet depicted her entirety, seems to move forward, diagonally to the right, in a prolongation of the figure preceding her. She is off balance, **legs crossed, feet**, quite **spread**, in a posture that appears to be an effect of the **displacement of the body in space**, a displacement indicated by the treatment of two accessory elements [Beiwerk], a lock of loose hair and a **looped veil**: „Her hair is parted in the center, then gathered in a braid and wound around her head, ending in a loose, fluttering tress. The **imaginary breeze** swells a scarflike garment that is looped over her shoulder.“ [(Warburg [1999], 107] A third figure, seen three-quarters from the front, seems to **recede** in the picture plane **and** progressively **disappear** in the two figures behind her, one of which is cut by the right-hand edge of the paper. The play of alternating superimpositions between the figures' outstretched arms and the garments blown to the left by the wind, and the hatching that introduces a vibration in the contours and modeling of the bodies, **all suggest the swirling motion of a single figure moving to the right.**³⁷

Das Beispiel zeigt gut, dass Jonas mit Warburg keinen sprachlichen Dialog zwischen Wissenschaftler und Künstlerin führt: sie tragen Seite an Seite einen Text in Form eines Doppelmonologs vor. Jonas hat diesen aus übernommenen Fragmenten zu einem neuen poetischen Text verdichtet. Sie spielt darin die anachronistische Rolle der Nympe – wie sie für Warburg Inspiration war. Wenn ein Austausch von Jonas mit Warburg gesucht werden soll, wird man weniger auf der Ebene der Sprache, sondern im *Bewegtbild* fündig – und zwar im Video-Backdrop und davor. Hier ist Jonas als weiß gewandete Frau mit wehender, ebenfalls weißer Fahne zu sehen, in der sich der Wind verfängt. Sie läuft auf die Kamera zu und löscht im Zoom den Bildausschnitt mit ihrer hell flatternden Fahne aus – ‚suspended in space.‘ Das Schwenken einer Fahne zieht sich durch Jonas' Oeuvre³⁸ und wird hier zur Variante, eine ‚Pathosformel‘ zu inszenieren (vgl. hierzu genauer Kapitel 4.3 dieser Arbeit).

³⁶ Warburg 1999 zit. in Michaud 2004, 69.

³⁷ Michaud 2004, 74.

³⁸ Z.B. explizit bei *Variations on a Scene* (1990), *Waltz* (2003).

Die gezeigte Motivik und Jonas' Arbeitspraxis, den *Wind* als eigenen Akteur zu begreifen, lässt sich als Dialog mit Aby Warburg verstehen.

3.2 ‚Bewegtes Beiwerk‘ und kulturelle Aneignungen

Die genaue Querverbindung zu Warburg besteht dabei zu seinem Forschungsinteresse an der „Nymphe“ und ihrem „bewegtem Beiwerk“.³⁹ In einem Fresko des Künstlers Domenico Ghirlandaio entdeckte Warburg in dem in Bewegung geratenden Faltenwurf einer Magd das Nachleben der Antike. Dieses „bewegte Beiwerk“, worunter er neben Faltenwürfen auch andere bislang ignorierte Merkmale wie wehende Haare fasst, findet er in der Folge auch in anderen Gemälden, darunter bei Botticelli. Seine Entdeckung ist, dass die Antike in Bildformen fortlebte, lange bevor diese intellektuell von der Renaissance ‚wiederentdeckt‘ wurde.⁴⁰ Dieses bildgebundene kulturelle Gedächtnis beschränkt er nicht auf Werke der Hochkultur. Auch Jonas greift auf einen Pool an Bildern zurück, ihren eigenen Sammlungsbestand, der sich aus historischen Inkunabeln der Kunst, aus Postkarten, Zeitungsabschnitten, wissenschaftlichen Naturdarstellungen oder Buchillustrationen speist.

Jonas verweist im Video-Backdrop dieser zehnten Szene mehrperspektivisch auf Warburgs ‚bewegtes Beiwerk‘, etwa über den sich im weißen Textil verfangenden Wind. Dass dies keineswegs zufällig ist, zeigt der nächste Schritt: Die Performerin Ragani Haas tritt vor das Video-Backdrop und nimmt die Pose einer ekstatischen Mänade ein; sie hält einen der beiden Schmetterlingsflügel wie ein ‚bewegtes Beiwerk‘ ihres Gewandes und wirft ihren Kopf dabei nach hinten. Im Video-Backdrop selbst folgt daraufhin die antike Darstellung einer ähnlich tanzenden ekstatischen Mänade. Damit schafft sie eine starke Warburg-Referenz, hatte dieser doch in dem „alten Contrastspiel“ zwischen „ekstatischer Nymphe“ und „trauerndem Flussgott“ ein Grundelement der menschlichen Psyche gesehen, das jeweils in diesen gegensätzlichen Extremformen zur Darstellung drängt.⁴¹ Diesen Verweis greift Jonas bewusst auf und inszeniert ihn. Sie hatte Warburg bereits in einer früheren Szene („Melancholia“) in ähnlicher Form als „trauernden Flussgott“ inszeniert, und dort auch Warburgs

³⁹ Vgl. Aby Warburgs Dissertation: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg, Leipzig 1893. Das „bewegte Beiwerk“ wird als Teil von Warburgs Bildtheorie ausführlicher in Kapitel 4.3 behandelt.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman beschreibt das „bewegte Beiwerk“ Warburgs als Dynamogramm, als Sitz der eigentlichen erinnerten Bewegung zwischen Fortschreiben von Geschichte und Rückbezug auf Geschichte; vgl. *Ninfa moderna: Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich und Berlin 2006.

⁴¹ Vgl. Eintrag Warburg vom 3.4.1929; in: Warburg 2001, 249.

Nymphe aufgegriffen: In dieser Szene nun setzt sie Warburgs feminines Nymphen-tier, den Schmetterling, neben die phallisch konnotierte Schlange. Der Schmetterling, der erst nach der Verpuppung der Raupe ‚erscheint‘, ist von ihr als Figur der natürlichen Reife und Metamorphose konzipiert: In ihrer Mappe mit Notizen zur Vorbereitung auf die Performance findet sich eine fotokopierte Seite aus Michauds *Aby Warburg and the Image in Motion*. Auf diese hat sie handschriftlich zu einem Zitat Warburgs („causality of the metamorphosis of events into himself. The metamorphosis of the plant from seed to fruit is a counterpart to this personal metamorphosis – as a mask dancer – as a master of this process of ripening“) lapidar notiert: „butterfly etc.“.⁴² Wie eklektizistisch Jonas bei ihrer Aneignung von Material vorgeht, zeigt dann wiederum eine ihrer sonstigen Vorliebe entgegenstehende Auslassung: die unmittelbar folgende Geschichte um Ti-Yo, die die mythische Herleitung der Hopi über das Totemtier Schlange erklärt, greift sie, ebenso wie Warburgs christliche Ausführungen, nicht auf. Insofern zeigt sich deutlich, dass ihre Aufmerksamkeit der Rolle Warburg als (Bild-)Wissenschaftler gilt und weniger seiner Person oder den Elementen des ‚Schlangenrituals‘ (*Tsu’ti’kive*) selbst.

Ihr Umgang mit dem Schlangentanz der Hopi wirft dennoch grundsätzliche Fragen nach den Möglichkeiten (und Grenzen) künstlerischer Aneignung auf, die einen Kern von Jonas’ Kunst insgesamt berühren. Jonas sah sich dem Problem ausgesetzt, dass es für sie als New Yorker Künstlerin mit europäischen Wurzeln⁴³ schlicht keinen (ethisch) adäquaten Umgang mit einer indigenen Kulturpraxis geben *kann*, die zuvor schon in vielfältiger Form Objekt kultureller Aneignungen geworden war. Hier verdichtet sich eine Frage, die sich einer Künstlerin, die viel mit den Materialien anderer operiert, ganz grundsätzlich stellt. Sie muss Formen des Umgangs mit ihnen entwickeln – denn die einzige Alternative wäre, sie auszublenden und gar nicht aufzugreifen.

Ihr erster Versuch, mit dieser Problematik umzugehen, bestand darin, den Hopi eine eigene Stimme zu geben. In einer Vorläuferversion von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, die sie 2004 für die Renaissance Society in Chicago als Installation anfertigte, ließ sie in einem Videofilm einen Hopi zu Wort kommen, den sie auf ihrer Reise in New Mexico kennen-

⁴² Notiz auf Blatt 21 der Mappe; bei der Photokopie handelt es sich um Michaud 2004, 326 (Anhang 3), der Warburgs Vortrag in der letzten Fassung (Katalog Nr. 93.4) abdruckt.

⁴³ Auch mit Dürers *Melencolia I* (1514), einem kanonischen Werk der europäischen Renaissance, stellt sie dem eigenen Bekunden nach eine „European presence as it impacted the American landscape“ aus, ebenso wie ihren eigenen, mitteleuropäisch geprägten Blick; vgl. Kapitel 5.3.

gelernt hatte.⁴⁴ Für die eigentliche Performance ab 2005 revidiert sie diese Strategie wieder, der Hopi wird nicht Teil der Performance. Sie differenziert statt dessen den Begriff der ‚Aneignung‘ für sich genauer aus und unterscheidet zwischen (moralisch akzeptabler) „Inspiration“ und (problematischem) „Gebrauch“.⁴⁵ Doch auch die ‚Inspiration‘, die positiv gewendet ja auch die Form einer Hommage annehmen kann, erfordert die Ausbildung von künstlerischen Übersetzungs- oder Transformationsstrategien, um auf der Bühne ihre Form zu finden. Jonas wendet sich im Zuge dessen wieder Warburg zu: „I did not wish to impose on, or take away from, the Native American people. I decided instead to return to Warburg’s writing“.⁴⁶

Ihr Rückgriff auf Aby Warburg mag sich zunächst dadurch erklären, dass sich Warburg selbst ganz ähnlichen Fragen kultureller Aneignung ausgesetzt sah. Seine Aneignung des Schlangentanzes für sein Theoriegebäude sieht Jonas allerdings weiterhin kritisch und betont dezidiert die kulturelle Wertigkeit der Rituale einer indigenen Bevölkerung in Arizona. Wichtiger scheint mir, dass Warburg ihr eine Position zur Verfügung stellt, über die sie Heterogenes offensichtlich verbinden kann – wenn man die richtige Form findet, und sie kann zugleich repräsentationskritisch agieren. Für Warburg waren diese vermeintlichen Unvereinbarkeiten der Fortschrittsglaube, die Säkularisierung des modernen Menschen, sein Vertrauen auf kognitive Durchdringung der Welt einerseits und seine ganz privaten Bedürfnisse nach beantwortbaren oder positiv erfahrbaren Sinnfragen in mythischen Formen andererseits. Diese Dichotomie ist für Warburg ein Grundproblem des Menschen, welches sich mit den technischen Errungenschaften nur noch einmal in komplexerer Form darstellt. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* bezeichnet die Figur Warburg diese *conditio humana*

⁴⁴ Vgl. Jonas 2015k, 439. In der Performance-Installation verortete sie die Stimme des Hopi in einem ihrer *My New Theater*, vgl. Kapitel 2.1. In ihren Berichten über den Produktionsprozess zeigt sich, dass Jonas’ konsequenter Schritt nicht von vornherein klar war: „I stayed on the Hopi reservation in Arizona and began a dialogue with people in the community, but I did not wish to impose on, or take away from, the Native American people. I decided instead to return to Warburg’s writing“ (Jonas 2015j, 418). Eine Reminiszenz ist dieses Video-Interview, das sie mit einem Hopi führte, der etwas außerhalb von Kikotsmovi allein lebt. Es findet sich zuerst im Zuge der Transformation in eine Installation, wo es eine Box wie die des *My New Theater* füllt; vgl. Jonas 2015k, 439. Als ihre Begleiterin auf der Reise erinnere ich mich sehr gut daran, dass sie das, was sie im Reservat als Gast bei Judy Tuwalestsiwa suchte, nicht fand. Vielmehr entsetzte sie ein überdimensionierter Coca-Cola Lieferwagen, der für sie die (bildliche) Besonderheit dieses Ortes endgültig zerstörte.

⁴⁵ Vgl. „Although I have never *used* it in performance, this very special *experience* has inspired my work ever since“ (Jonas 2015j, 418, meine Hervorhebung).

⁴⁶ Jonas 2015k, 439.

deshalb auch als ‚schizophren‘. Jonas trägt ein entsprechendes Zitat des historischen Warburgs vor und übernimmt damit zu einem gewissen Grad auch seine Ich-Perspektive; es rahmt das gesamte folgende Performancegeschehen: „As psycho-historian, I tried to diagnose schizophrenia in modern Western civilisation from its images“.⁴⁷

Die vermeintliche Widersprüchlichkeit zweier Standpunkte ineinander spielen zu lassen und zu verbinden ist Ziel ihrer medial-formalen Collagetechnik: Mit dieser Strategie kann sie heterogenes Material kombinieren, ohne es zu harmonisieren.⁴⁸ Das setzt eine besondere Aufmerksamkeit voraus. Jonas erklärt in einem Interview 2010: „You have to pay attention. I have the freedom to put two seemingly unrelated things together. It’s also a surrealist device“.⁴⁹ Es entsteht so eine Collage der Perspektiven, die an Max Ernst denken lässt; „die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene – und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt“.⁵⁰ Das besondere bei Jonas ist nun, jene Collagetechnik im Zuge der von ihr verhandelten „wesensfremden Realitäten“ im Kontext des Schlangentanzes und der Kunst als „the Shape, the Scent, the Feel of things“ performativ und medial zu erweitern, um Assoziationen, transformierende Verschränkungen oder Abgrenzungen noch mehrdimensionaler zu generieren.

In diesem Kontext mag daran erinnert sein, dass auch der Begriff der kulturellen Aneignung sehr widersprüchlich besetzt ist. Im Bereich der postkolonialen Theoriebildung ist er doppelt perspektiviert: Es bezeichnet einerseits, wie eine dominante Gesellschaft oder Kultur sich Aspekte einer untergeordneten, kolonialen Kultur in einem hegemonialen Akt anzu-eignen versucht. In Bezug auf den Schlangentanz der Hopi zeigt sich eine ganze Kette von solchen Aneignungen: Eine ethnographische Forschung eignet sich das Indianer-Ritual an und versucht sich dieses mittels eines akademischen Blicks und der wissenschaftlichen Verschriftlichung kulturell einzuverleiben. Warburg versucht sich den Schlangentanz sowohl

⁴⁷ Michaud 2004, 238, ein Zitat aus Gombrich 1970, 303.

⁴⁸ Diese Strategie wird bei *Upside Down and Backwards* (1980) sehr offensichtlich: Zwei Märchentexte werden abwechselnd und z.T. rückwärts gegeneinander gelesen. Das Bild der Spieluhr mit Lochkartentext unterstreicht dieses ‚Spielen‘ gegeneinander und rückwärts.

⁴⁹ Schneider Interview 2010.

⁵⁰ Max Ernst: Comment on force l’inspiration (Extraits du „Traité de la peinture surréaliste“), in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* Nr. 3, Paris 1933, 43-5; vgl. Werner Spies: *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*. München 1982, 12.

direkt als auch über die Forschungstradition anzueignen, da er seinen Ärzten über die Rationalisierung des Tanzes seine eigene Rationalität und psychische Stabilität beweisen will. Während also Warburg durchaus Dias von Originaldokumenten von H. R. Voth und anderen Ethnologen in seinen Vortrag einbaute – darunter fotografierte Bilder, wie einzelne Hopi die Schlange im Mund um den Dorfplatz tragen – verweigert Jonas diese spektakuläre Form der bildhaften Aneignung.⁵¹

Im Kontext der postkolonialen Theoriebildung gibt es aber auch noch eine alternative Verwendung des Begriffs, der einen gegenteiligen Effekt in den Blick nimmt: Appropriation bezeichnet hier die Übernahme von dominanten Kulturtechniken (von der Sprache über die Kunst bis hin zu Denkstrukturen) durch koloniale ‚Subalterne‘.⁵² In der Performance lässt sich auch in dieser zweiten Bedeutung von Appropriation eine Kette aufmachen, die ihren Anfang ebenfalls mit dem Hopi-Tanz nimmt: Einzelne indianische Stämme waren sich des ethnographischen Interesses der Forscher nämlich sehr wohl bewusst und führten ihnen z.T. falsche Rituale vor, die diese sehen wollten. Seinerseits im Sanatorium in der Position des ‚Subalternen‘, der von seinen Ärzten abhängig ist, versucht Warburg, sich den rationalen Diskurs seiner Ärzte anzueignen. Joan Jonas steht am Ende beider Appropriationsketten, der dominanten und der subalternen, deren ‚genealogische Enden‘ ihr in Form von Rationalität einerseits und der symbolischen Form andererseits entgegenkommen.

Der Anthropologe Arnd Schneider plädiert nun dafür, (Kunst)kulturen als offene Systeme zu denken, in denen künstlerische Aneignungsprozesse kulturschaffend sind und in denen individuelle Akteure den Zugang zu symbolischen Formen aushandeln, die keine fixierte Bedeutung haben.⁵³ Jonas sieht ihre Aufgabe als Künstlerin darin, die Ebene der symbolischen Form durch eigene und fremde Requisiten zu erweitern:

⁵¹ Im Prozess der Werkgenese ist ferner zu beobachten, dass sie die Kachina-Figur *Crow Mother*, die aus dem Field Trip stammt und Jonas sehr beeindruckte, 2004 doch nicht verwendet – wohingegen bei *Organic Honey's Visual Telepathy* so eine Kachina-Figur durchaus im Hintergrund der Performance referiert wird. Eine Arbeit – ohne auffindbares Werkbeispiel – ist bei Simon als „Native Dance“ gelistet.

⁵² Zum Begriff vgl. Gayatri C. Spivak: *Kritik der Postkolonialen Vernunft: Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, übers. Doris Feldmann, Christian Krug u.a. Stuttgart 2014 – hier findet sich Spivaks zentraler Aufsatz zu Subalternen in neuer Übersetzung. Shakespeares Caliban ist das wohl bekannteste Beispiel für die subversive Aneignung dominanter Kulturtechniken: Er sagt gegenüber der Sprachlehrerin Miranda, deren Vater seine Insel in Besitz genommen haben: „You taught me language, and my profit on't / Is I know how to curse“ (*The Tempest* I.ii.364-5).

⁵³ Arnd Schneider: On ‚Appropriation‘: A Critical Reappraisal of the Concept and its Application in Global Art Practices, *Social Anthropology* 11/2, 2003, 215-29. Stefan Römer unterstreicht ebenfalls das produktive

Well, the objects I use are not literal adaptations of the elements in the story but they are symbolic of some archetype. They are metaphors, they are really the archetypal elements [...]. The dog represents instinct, or the Animal helper, the force that drives one through obstacles. Also it's involved with opposites [...] for instance, stepping through the hoop is a metaphor [...] for] the rites of passage into the next stage of growing up.⁵⁴

Aus Schneiders kunst-ethnologischer Perspektive wird Appropriation (jenseits ökonomischer Machtspiele) als quasi unausweichlicher Vorgang lebendiger Kulturen gesehen, die im Austausch mit anderen lebendigen, sich ebenfalls verändernden Kulturen stehen.⁵⁵ Dies läuft mithin Gefahr, die Problematik kultureller Aneignungen in Phänomene des ‚Übergangs‘ oder der ‚Transformation‘ zu überführen.

Jonas' Antwort auf die Problematik der moralisch unmöglichen Aneignungen des Schlangentanzes ist es nicht, diesen schlicht in Bilder zu übersetzen (auch wenn sie dies bisweilen sehr wohl macht): „I didn't want to transform the dance. I was very touched watching it, but never wanted to translate something in other pictures“.⁵⁶ Ihre Antwort ist aber auch nicht, ihn nur auszublenden. Jonas inszeniert vielmehr die Leerstelle, die das nichtrepräsentierte Schlangenritual hinterlässt. Und sie reagiert mit einem für sie typischen ‚meta-reflexiven Reflex‘ – sie verschiebt das Problem schlicht auf die Ebene der Reflexion; ihre Performance ist *über* Aneignungen (Warburgs Aneignungen), und gerät damit nicht in Gefahr, selbst eine Aneignung zu sein. Warburg dient ihr als Reflektorfigur, und seine akademische Perspektive (und der pedantisch wirkende Sprachstil des spanischen Darstellers José

Potential von Aneignungsprozessen: „[d]ie Verwendung des Begriffs im postmodernen Kontext kehrt die alte Bedeutung von Aneignung als kolonialistische Weltaneignung und Vereinnahmung, Verwertung oder Rekuperation durch die Kulturindustrie in ein strategisches Instrument um“ (Against Einordnung. Sturtevant im Neuen Berliner Kunstverein, in: *Texte zur Kunst* 46, 2002 [*Appropriation Now!*], 193-197, hier: 196).

⁵⁴ Joan Jonas: Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, Cal., 1978. In: *View* 2,1 1978, 11f. In einem privat geführten Interview mit mir relativiert sie diese Aussage wieder: „Stepping through the hoop is stepping through the hoop“, was sie an anderer Stelle expliziert, sie möge keine Symbole, im Sinne einer reduktionistischen Form.

⁵⁵ Zwar trägt Kulturspezifität zur Identitätsbildung von Minderheiten und Mehrheiten bei, aber, so Paul Ricoeur, ist auch ihr Fremdes inhärent: „An interpretation is not authentic unless it culminates in some form of appropriation (*Aneignung*), if by that term we understand the process by which one makes one's own (*eigen*) what was initially other or alien (*fremd*)“ (Paul Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences* [New York 1981], 178; zitiert in Schneider 2003, 215-29).

⁵⁶ Gesprächsnotiz Notburga Karl/Joan Jonas vom 22.9.2009 in Stuttgart. Vgl. Jonas 2007a: „I did see the Hopi Snake Dance in the 1960s, a rare and moving experience. It was for me a very important one, but one I would never refer to in my work. This was out of respect for the indigenous cultures that were so brutally colonized“ (66).

Blondet) verdeckt möglicherweise auch ihre eigene, durchaus akademische Herangehensweise an Performances.⁵⁷

⁵⁷ Hier liegt auch ein Bezug zur gattungsspezifischen Ausprägung künstlerischer Aneignung, der ‚Appropriation Art‘, vor. Aneignung lässt sich dort als Strategiebündel fassen, mit der Inhalte, Kontexte, Bezugssysteme einer ästhetischen, nicht funktionalisierten Weltsicht erfolgreich artikuliert und aktualisiert werden konnten. Sie ermöglicht auch eine Art ‚Neugeburt des Künstlers‘ (nach dem ‚Tod des Autors‘): Gerade im Kontext einer problematisch gewordenen Autorschaft und dem überkommenen Anspruch auf Originalität in der Postmoderne wird die Leistung von KünstlerInnen in der Neuinterpretation und Differenzierung der Wahrnehmungs- bzw. Wirklichkeitskonstruktion ausgehend vom Werk-Objekt manifest. Die Ambiguität der Erwartungen an die KünstlerInnen in den 1970er und ’80er Jahren erhalten in dem Strategiebündel der Appropriation entsprechende Ausdrucksformen, die polyvalent zwischen Ablehnung und Bestätigung, Verwerfung und Rekanonisierung oszilliert. *Appropriate Appropriation*: Darauf greift auch Jonas in ihren Performances zu, wenngleich diese – wie deutlich geworden sein sollte – *über* Appropriation sind, aber selten selbst Appropriationen.

4. Bildtheorien und Jonas' ‚Visual Vocabulary‘

In diesem Kapitel möchte ich die bildtheoretische Perspektive darlegen, von der aus ich *The Shape, the Scent, the Feel of Things* analysiere. Grundsätzliches Ziel meines Nachdenkens und methodischen Analysierens einer Performance mittels Bildtheorien ist es, durch deren Hilfe Jonas' Performances neu zu perspektivieren. Dezidierte Performancetheorien sollen dabei nicht unbeachtet bleiben, sondern durch eigenständige Bildtheorien ergänzt werden. Einerseits wird dadurch die vermeintliche Evidenz des Bildhaften in Frage gestellt. Andererseits rückt aber auch die spezifische Bildhaftigkeit von Jonas' Performance-‚Sprache‘ in den Blick – ihr konventionalisiertes ‚Vokabular‘, das über den Zeitraum ihres künstlerischen Schaffens relativ stabil geblieben ist, und ihre ‚Grammatik‘: damit meine ich die bei Jonas ebenso konventionalisierten Strategien, wie diese Elemente immer wieder und relativ ähnlich von ihr in Strukturen eingeschrieben werden (mit dem bedeutsamen Unterschied, dass nach Mersch Bilder als ästhetische Medien im Modus des Zeigens sagen, während diskursive Medien (Schrift, Grammatik) im Modus des Sagens zeigen).¹

Für den Einsatz dezidierter Bildtheorien spricht schon allein das Material. Jonas' Performance-Arbeiten nach 2001 sind von Bildhaftem auf verschiedenen Ebenen gesättigt; eine – unvollständige – Liste umfasst u.a. medial und materiell unterschiedlich inszenierte Bilder, imaginierte bzw. innere Bilder, verlorene und verbotene Bilder, Bildersatzformen, kollektive Erinnerungsbilder, Bild-Ikonen der Kunstgeschichte, metareflexive Bilder, leere Bildtafeln und Bildrahmen, Mnemosyne-Tafeln, Videodisplays, Bildkulissen, Bewegtbilder, Bildrahmungen, Bildgründe, Wortbilder u.v.m. *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist auch deshalb ergiebig für Inszenierungen des Bildhaften, da sich Jonas in ihr explizit mit einem Bildtheoretiker, Aby Warburg, beschäftigt.

Den Blick auf die Performance stärker aus der Perspektive der BetrachterInnen einzunehmen und von der Bildförmigkeit des Performance-Sehens auszugehen bedeutet sicher auch

¹ „Denn diskursive Medien *zeigen*, wo sie Wahrnehmungen ansprechen, *im Modus des Sagens*, während ästhetische Medien, wo sie etwas ausdrücken oder darstellen, *im Modus des Zeigens* [sic]“; „Kein Bild kann umhin, sein Dargestelltes gleichzeitig zu *modellieren* wie zu *präsentieren*: ihm eignet eine *Duplizität von Sagen und Zeigen* als genuine Duplizität des Medialen – freilich so, dass diese diesmal in der umgekehrten Reihenfolge erscheint: Denn es handelt sich um ein *zeigendes Sagen*, so dass das Zeigen hier den Vorrang gegenüber dem Sagen einnimmt, während *diskursive Medien* einer inversen Logik gehorchen: Ihr Zeigen bleibt inexplizit; es präsentiert sich allererst im Modus des Sagens“. Dieter Mersch: Wort, Ton, Bild, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens, in: Mersch, Dieter (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München 2003, 9-49, hier: 17-18 und 33.

eine Beschränkung, die ich jedoch bewusst in Kauf nehme: Ich versuche mich dezidiert *nicht* auf ein ‚ganzheitliches‘ Erleben einer Performance zu beziehen, sondern auf das intensive Verständnis eines ausgewählten Teilbereichs (der jedoch erahnen lässt, was fehlt). Bevor nun in diesem Kapitel das methodische Instrumentarium – historische Bildtheorien (Douglas Crimp und Aby Warburg) sowie analytische Bildtheorien (insbesondere Gottfried Boehm, Hans Belting und Horst Bredekamp) – ausdifferenziert werden, bedarf es einiger grundsätzlicher Überlegungen zum Zusammenhang von Bild und Performance und zu meinem Verständnis des Bildhaften.

4.1 Bildhafte Performances, performierende Bilder

Je nach Perspektivierung ist der Oberbegriff ‚Bild‘ mit unterschiedlichen Prämissen behaftet.² Lambert Wiesing hat eine sinnvolle Unterscheidung in drei Hauptströmungen getroffen, wie ‚das Bild‘ philosophisch aufgefasst werden könnte: einen wahrnehmungstheoretischen, einen anthropologischen und einen semiotischen Ansatz. Bilder als Artefakte des Menschen zu sehen charakterisiert den anthropologischen Ansatz, „denn zu ihrer Herstellung bedarf der Mensch spezifisch menschlicher Fähigkeiten [im Unterschied zu Maschine oder Tier], weshalb die Bildwissenschaft als Kunde vom Menschen verstanden und betrieben werden sollte“.³ Dieses Verständnis entspricht auch Aby Warburgs Grundanliegen. Wie Wiesing weiter ausführt, stellt ein semiotischer Ansatz hingegen das Bild unter einen anderen Oberbegriff: Bilder seien zuerst einmal notwendigerweise Zeichen. Aber wiederum gelte, dass sie unter den vielen Zeichen eine besondere Art des Zeichens bilden, weshalb aus dieser Sicht die innersemiotische Besonderheit des Bildes das genuine Forschungsinteresse der Philosophie des Bildes sein sollte.⁴ Der wahrnehmungstheoretische Ansatz wiederum behandelt Bilder als sichtbare Gegenstände, die (im Unterschied zu anderen sichtbaren Dingen) wahrnehmbar und beschreibbar werden. Martin Schulz arbeitet eine ähnliche Unterscheidung heraus, gewichtet sie aber anders: Bei ihm ist der zeichentheoretische Ansatz ein interdisziplinäres Anliegen, das deswegen nicht unbedingt zur Schärfung der Bildwissenschaft innerhalb der Kunstwissenschaft dient.⁵ Für ihn, wie auch für Hans

² Vgl. zum Folgenden auch Jens Bonnemann: Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaft, in: Stefan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2014, 16-20.

³ Lambert Wiesing: Die Hauptströmungen der gegenwärtigen Philosophie des Bildes, in: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main 2005, 17-36, hier: 17f.

⁴ Ebd., 18.

⁵ Vgl. Schulz (2009).

Belting, kann über das Bild nur in seiner Relationierung von Bild, Körper und Medium gesprochen werden.

Die Bandbreite der Bildansätze lässt sich je nach Disziplin und Ausrichtung unterschiedlich autonom oder funktional gliedern, und ich sehe zwei Extreme an den Enden eines breiten Horizontes im Verständnis dessen, was ein Bild kennzeichnet: Die Frage danach, wie es grundlegend überhaupt zu Bildern kommt und die, wie diese bei den betrachtenden Subjekten ‚ankommen‘. Dazwischen stellen sich sämtliche medialen, ästhetischen, kunsthistorischen, wahrnehmungstheoretischen, psychologischen, formalen und inhaltlichen Fragen, die noch zudem anhand von Werken diskutiert werden, die nicht einmal alles der Sichtbarkeit preisgeben. Bilder sind insofern auch mehr als Visualisierungen, weswegen Sigrid Weigel etwa von „Bildgebung“ spricht. Für sie markiert das Bild mehr als nur einen Übergang

aus der Sphäre des Nichtsichtbaren in die des Visuellen; mit der Bildgebung geht vielmehr ein grundlegender Wechsel zwischen ganz und gar unterschiedlichen, ja heterogenen Sphären einher: vom *Unsichtbaren* oder *Anikonischen* [d.h. diesseits der ikonischen Welt] zum Bild.⁶

Das Bild ist damit ein Moment einer Figuration – ein „In-Erscheinung-treten“.⁷ Auch für Jonas' Performance ist es produktiv, einen solchen Modus der Figuration anzunehmen und Performance als Modus der Bildgebung zu verstehen. Nehme ich ein *Bedürfnis* und *Begehren* nach Bildgebung hinzu, wie es der Psychoanalytiker und Kunstpädagoge Karl-Josef Pazzini ansetzt, so bildet dieses Bildverständnis (als Orientierung für die vorliegende Arbeit) die stärkste Brücke vom ‚Bild‘ zur ‚Performance‘. Dabei sind die Daseinsformen der Bilder wahrnehmungstheoretisch nicht auf sichtbare Gegenstände beschränkt, da auch innere Bilder einen bedeutenden Teil der Performance ausmachen. Wird dieser hohe Anteil des Bildhaften ernst genommen, erhöht sich dadurch die angestrebte interne und externe Relationierung des Kunstwerks (Michael Lüthy). Dies hat Implikationen für die Methode und Ausrichtung der Arbeit: Bilder im erweiterten Verständnis von inneren Bildern sollen nicht in ikonographischer Hinsicht einem objektiv ‚entziffernden‘ Verstehen erliegen, sondern werden als ikonische Impulsgeber für subjektive Sinnproduktionen ernst genommen, die auch ein Mehr an ästhetischem Genuss versprechen.⁸ Formale, medienreflexive und ästhetische Aspekte spielen deswegen für die allegorische und anthropologisch-affektive

⁶ Weigel 2015, 11.

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. hierzu das Schlusskapitel.

Tragweite von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* eine zentrale Rolle und sollen im späteren Verlauf diskutiert werden.

Das Feld der Performance soll schließlich wahrnehmungstheoretisch unter bestimmten Vorzeichen, die nachfolgend ausgeführt werden, insgesamt als Bildgebung und -figuration gefasst werden. Bildtheorien liefern dazu weniger eine gattungstheoretische Rahmung, sondern eine strukturelle, die das Sehen als Vorgang visuellen Denkens bzw. Kontemplierens voraussetzt:⁹ Bilder werden in einem phänomenologischen Sinne erst durch ihre Wahrnehmung zu Bildern – ansonsten bleiben sie Gegenstände. Um den ästhetischen Modus zu erreichen, den ein betrachtendes Subjekt aufweisen muss, um etwas *als* Bild und Kunstwerk zu sehen, ist eine ‚Formatierung‘ des Sehens notwendig, sowie die Markierung einer ‚ästhetischen Grenze‘, die den Einstieg ins Wahrnehmungsgeschehen ermöglicht. Es reichen inzwischen kleine Indizien, damit sich etwas anders oder in einer bestimmten Weise zeigt – oder lediglich die Anweisung, einen solchen Modus einzunehmen.

Folgt man dieser phänomenologischen Spur weiter, bilden nicht einmal Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit den definitorischen ikonischen Grundkontrast, sondern eine dynamische, eher räumliche Relation, die sogar ohne das konventionellste Bildelement – ein planes oder rechteckiges Gefüge – als notwendiges Merkmal für Bilder auskommt. Die *Relation von Figur und Grund* bedingt die *Bildwerdung*. Der Bildgrund in Fortsetzung zu Boehm verdient eine besondere Aufmerksamkeit, weil er innerhalb der Performance auch zum Umkehrpunkt verschiedener Wahrnehmungsbewegungen werden kann, sei es in formalästhetischer, motivationaler, medientechnischer oder assoziativer Hinsicht. Die Bildwerdung ist zudem auch zeitlich vom Moment der Betrachtung abhängig. Folgt man Lambert Wiesing oder Hans Belting, so kommt „keine Betrachtung eines äußeren Bildes ohne die Mitwirkung von ‚Erinnerung und Vorstellung‘ aus“ (der Begriff stammt aus Beltings *Bild-Anthropologie*).¹⁰ Der eigentliche „Ort der Bilder“ sei nach Belting auch nicht das Museum, sondern einzig und allein „der Mensch“, weswegen die Anthropologie sogar die Kunstgeschichte ablösen solle („Das Bild wird weder erforscht, weil es ein Kunstwerk ist, noch weil es ein Bild ist, sondern weil es hilft, Fragen zu beantworten, die eigentlich in eine ganz andere Wissen-

⁹ Eva Schürmann: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008.

¹⁰ Lambert Wiesing: Medienphilosophie des Bildes, in: Sandbothe, Mike, Ludwig Nagl (Hrsg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin 2005, 151. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

schaft gehören, nämlich in die Anthropologie“, so Wiesing in seiner Auseinandersetzung mit Belting).¹¹

Darstellung und Vorstellung

In Bezug auf die Rezeption eines Bildes entsteht ein intensiviertes Wechselspiel zwischen Vorstellen und Darstellen – welches im Fall einer Performance mit schon gesehenen und noch kommenden Bildern zusätzlich gesteigert wird. Eva Schürmann geht davon aus,

dass Vorstellungen und Darstellungen als gleichursprüngliche Vergegenwärtigungsleistungen des Bewusstseins zu begreifen sind, die einander wechselseitig bedingen. Vorstellungen nehmen durch darstellerische Verfahrensweisen des Bewusstseins erst eine wahrnehmbare Gestalt an und Darstellungen spiegeln und stiften durch mediale Verkörperungsprozesse hindurch Sichtweisen auf die Welt. Das schließt nicht aus, dass im Einzelfall Vorstellungen den Darstellungen vorangehen oder umgekehrt aus ihnen folgen.¹²

Diese gleichursprüngliche und wechselhafte Beziehung kann anschaulich gemacht werden, wenn die Relation von Figur und Grund zum Modell für einen Umgang mit dem Bildhaften wird.

Das Bild lässt sich daher bereits über die *Einbildungskraft* performativ denken. Unter diesen Prämissen möchte ich für die Performance postulieren, dass deren spezifisch choreografierte Medialität bereits eine Gleichursprünglichkeit bedeutet, und zwar nicht nur für einen historisch fixierbaren Moment der Betrachtung, sondern für all die Momente, in denen Vergegenwärtigungsleistungen in einer Kombination aus Vorstellen und Darstellen vollzogen werden können. Diese Vergegenwärtigungsleistung soll unter den gegebenen medialen Vorzeichen ins Bewusstsein gehoben werden – und dies eingedenk der Tatsache, dass kein Moment innerhalb der Performance selbst je ersetzbar sein kann. In jedem Fall wird eine ‚Vergegenwärtigungsleistung‘ nicht erst von den LeserInnen dieser Studie abverlangt, sondern bereits dem Publikum der Performance selbst. Auch dort ist das Bild aus einer vorgängigen Szene als Darstellung bereits vergangen und prägt die Vorstellung künftigen Sehens. Die Vergegenwärtigungsleistung schon während der Rezeption ist notwendig, da für

¹¹ Wiesing 2005a, 151.

¹² Eva Schürmann: *Vorstellen und Darstellen: Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Leiden, Boston, Paderborn 2018, 9. Sie fährt fort: „Grundsätzlich aber konkretisiert und artikuliert sich das, was wir Geist nennen, erst in miteinander wechselwirkenden Tätigkeiten des Vor- und Darstellens; vergleichbar mit einem Künstler, der das, was er mit und in einem Kunstwerk sagen und zeigen möchte, auch erst im Durchgang durch seine Medien und Materialien findet und kreiert“.

den Zugriff auf das ephemere Werk letztlich immer über Bande gespielt und mit Ersatzformen operiert werden muss. Auch eine Rückkehr zum physischen Gegenstand der Betrachtung ist nicht möglich, da er sich, im Gegensatz zum statischen Tafelbild an der Wand, im Wechsel von Erscheinen und Verschwinden choreographisch ständig verändert.¹³ Da inszenierte Bilder in ihrer Modalität als ‚Repräsentationen‘ einen Kern dieser Performance ausmachen, werde ich die Analyse meiner Fallbeispiele (Kapitel 5) auch analytisch auf der Ebene der Repräsentation beginnen.

In der untersuchten Performance wird besonders deutlich, inwiefern Perzeption und Imagination ineinander verschränkt sind und eine temporale Linearität aufsprengen. Dies liegt bereits an den unterschiedlichen ineinander verflochtenen thematischen Strängen. Jonas lässt Aby Warburg als historische Person mit seiner psychischen Krankengeschichte ebenso zur Sprache kommen wie seine bildwissenschaftliche Methodik und die bildförmige Referentialität seines Mnemosyne-Atlas. Sowohl Jonas' Inszenierungen Warburgs innerhalb der Performance als auch die (schizophrene) Bildmächtigkeit ihrer gemeinsamen Referenz, des Schlangentanzes, geben ein Bild zwischen Darstellung und Vorstellung ab. Jonas' bildfixierte künstlerische Vorgehensweise und ihr betonter Einsatz unterschiedlichster Bildformen verknüpft und kontrastiert diese Stränge. Sie erzeugt dabei im Laufe ihrer Performance in vielerlei Hinsicht einen bildhaften Überschuss, der sich vor allem an der Schnittstelle zum Ephemeren oder Unsichtbaren der Performance und zum bildhaften Entzug entfaltet.

Methodisch geht es also darum, die multiplen und heterogenen Bildformen nachzuzeichnen und aus den Bildtheorien ein geeignetes Analyseinstrument für deren Untersuchung zu entwickeln. Bei diesem Versuch sollen die unterschiedlichen Ebenen und Dimensionen der Bilder zwischen Darstellung und Vorstellung nicht nur aufgezeigt, sondern auch zur Grundlage der Interpretation werden. Mit den etablierten Performancetheorien lässt sich dieses spezifisch Bildhafte, das Jonas' Performances auszeichnet, nicht differenziert genug fassen.¹⁴ Im Gegenteil: Die Fokussierung auf eine spezifische (körperliche) „Präsenz“, mit der Performances gerne identifiziert werden, ist bei Jonas eher gebrochen. Als Vorannahme überdeckt diese Fokussierung wesentliche Momente der Absenz, die Jonas über ihren Bildgebrauch eher steigert. Überhaupt stehen Bild(einsatz) und Körper(einsatz) bei Jonas in einer besonderen Beziehung.

¹³ Vgl. Emmanuel Alloas Interesse an Bewegtphotographie (*Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich 2011).

¹⁴ Siegmund 2006, 21-22.

„Stepping into the Picture“

„Stepping into the Picture“ – Jonas’ Praxis eines (Wieder)eintritts ins Bild (in Anspielung zum „Ausstieg aus dem Bild“),¹⁵ spielt auf mehreren Ebenen: Aus kunstgeschichtlicher Sicht bedient es Gattungskonzeptionen seit der Nachkriegsära und reagiert auf eine Krise der Repräsentation in der Moderne. Birgit Mersmann hat letztere bereits anhand der Anekdote um den chinesischen Hofmaler Wu Daozi diskutiert, der in sein eigenes Bild einsteigt und dort (mit diesem) verschwindet.¹⁶ Im Westen wurde diese Anekdote zum vielkolportierten Mythos, mit dem sich die Abbild- und Darstellungskrisen der Moderne ebenso illustrieren ließen wie (von Walter Benjamin 1933) eine Krise des Subjekts.¹⁷

Jonas’ Bilder sind im wörtlichen Sinne „betretbar“. Die Künstlerin kann in sie über die Projektion im Live-Feedback eintreten; sie kann aber auch *vor* Bilder treten und dort einen neuen Bildraum eröffnen, was dann aus der spezifischen Perspektive des Publikums, die die Bildebenen zusammenblendet, eine neues Bildkompositum erzeugt. Ein solches „Eingehen in das Bild“, bei dem Produktions- und Rezeptionsästhetik ineinanderfließen, bestimmt auch eine andere Bildvorstellung, die sich über die von Mersmann diskutierten chinesischen Malerlegenden illustrieren lassen – insbesondere ein animistisches Bildverständnis, bei dem das Bild zum Ereignis wird:

Der Einstieg ins Bild ist ein Schritt in die Wirklichkeit. [...] [Das Bild ist] ein atmender Körper, der empfängt und gibt, einsaugt und ausströmt. Weil das Bild offen und durchlässig für Austauschprozesse ist, ist es nie fixiert, sondern immer in Bewegung. Es vollzieht und ereignet sich, und in diesem Vollzug wiederum ist es ein wandelbares, veränderliches.¹⁸

Der ‚Einstieg‘ in das Bild wird zu einem ‚Eingehen‘ in das Bild:¹⁹

Die ganze Natur, auch die anorganische, wird als beseelt, von einem gemeinsamen Geist durchströmt wahrgenommen. [...] Die Wahrnehmung des Außen gleitet [...] in eine

¹⁵ Lazlo Glozer, zit. in Belting 1989, 22.

¹⁶ Birgit Mersmann: Das Bild als Spur. Transgression und Animation, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen*. München 2007, 195-215, hier: 195.

¹⁷ Ebd., 196.

¹⁸ Mersmann 2007, 203.

¹⁹ Es kommt zum „Ineinanderfließen [...] von schauendem Subjekt und Anschauungsobjekt [...]. Der Maler versenkt sich mit Haut und Haaren in sein Wahrnehmungsobjekt, so dass er sich ihm anverwandelt“ (ebd., 202). Jonas sagt über ihre Bild-Performances: „This is one of my favorite places to be – moving in my own work in relation to others“ (Jonas 2015d, 34). Vgl. auch Marina Warner: Joan Jonas. The Taste of the Clouds, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 30-39, hier: 38.

innerkörperliche Wahrnehmung über, die äußere Natur transformiert zur inneren, das Bild als (Ab-)Bild schwindet, ebenso die Selbstwahrnehmung des Künstlers als wahrnehmendes Subjekt. Animation vollzieht sich als ein Akt der Entselbstung durch Imagination, durch ein Eingehen ins Bild.²⁰

Für das Publikum ist ein Einstieg in Jonas' Bildräume zunächst mit Anstrengung, gar Verstörung verbunden. Die Kuratorin Ingrid Schaffner empfindet ihn gar als etwas Verbotes, Gefährliches: „We want to enter the image, but we're held back by a sense of trespass or danger. There are jarring visual leaps, abrupt and dissonant sounds, manic movements, gaps. There's screaming“.²¹ Jonas scheint diese Verstörung zu beabsichtigen. Genau dafür können die im Folgenden diskutierten Bildtheorien meiner Einsicht nach den Blick schärfen, indem sie das Grenzüberschreitende dieses Bildumgangs nicht nur physisch, sondern auch psychisch hervorheben. Die AutorInnen erkennen die Grenze der „Sagbarkeit“ von Bildern²² sowie deren grundsätzliche Unverfügbarkeit an, postulieren die „Eigenlogik“ der Bilder und sprechen ihnen einen starken Akteursstatus zu.²³

Der restliche Teil dieses Kapitels widmet sich einer theoretischen Fundierung meiner Bildperspektive. Diese hat erstens eine analytische Ebene und umfasst diejenigen Bildtheorien, mit denen ich die Performance ergründe. Ich beginn mit den analytischen Theorien, da sie der kleinschrittigen Vergewisserung des eigenen Forschungsprozesses entsprechen. Eine zweite Ebene ist die der historischen Bildtheorien, die dafür wiederum eine Kontextualisierung liefern. In den späten 1970er Jahren war Jonas prägender Teil eines zeitgenössischen Diskurses, der sich anhand von Douglas Crimps Ausstellung *pictures* entfalten lässt. Crimps Ausstellung wurde wegweisend; dabei ist aber weitgehend in Vergessenheit geraten, dass Crimp sich 1977 in seinem schriftlichen Begleittext, einem Plädoyer für eine neue Auffassung von Bildern, argumentativ auf Jonas' Performance *Funnel* (1974) bezieht. Zusätzlich zu diesen zwei Ebenen, die im Folgenden theoretisch aufgearbeitet werden, existiert die Ebene der ‚inszenierten‘ Bildtheorie, die nicht Teil dieses Kapitels ist, sondern anhand von Fallbeispielen im fünften Kapitel ausdifferenziert wird. Gemeint ist eine Form bildhafter

²⁰ Mersmann 2007, 202.

²¹ Ingrid Schaffner: Conversation with Joan Jonas, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 114-131.

²² Einen anderen Zugriff auf strukturelle Merkmale des Bildes bietet die Bildrhetorik; einschlägig hierzu ist Wolfgang Brassat (Hrsg.): *Bild-Rhetorik*. Tübingen 2005. Da ich jedoch die Uneindeutigkeiten des Bildes vor allem auf formal-ästhetischer und sinnlicher Ebene verhandele, heben meine zugrundeliegenden Ansätze primär auf Bildphänomenalitäten ab.

²³ Vgl. etwa Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010, 21.

Theoretisierung, die im Werk von Jonas selbst zum Gegenstand von Inszenierungen wird. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist dies eine Bildtheorie in Reaktion auf Aby Warburg: Jonas performt ihren eigenen Mnemosyne-Atlas und erkundet die Bildbedürftigkeit von Menschen.²⁴

4.2 Analytische Bildtheorien

Gottfried Boehm, Hans Belting und Horst Bredekamp gehören zu den prominenten Figuren der Kunstgeschichte, die im deutschsprachigen Raum aktuelle kunstwissenschaftliche Bildauffassungen geprägt haben. Im Folgenden soll es darum gehen, ob und wie mit ihren analytischen Begriffen methodisch auf Jonas' Performances geschaut werden kann, und wo es Erweiterungsbedarf gibt. Mein Instrumentarium wird von Gernot Böhme ergänzt, der die Unterscheidung von ‚Tableau‘ und ‚Image‘ eingeführt hat, sowie von Dieter Mersch, der Vorgänge der Medialisierung präzisiert, die ich für Formen der Bildwerdung heranziehe. Michael Bockemühl ergänzt diese Bildtheorien noch um die von der Bildsyntax ausgehenden ‚Gebärde‘. Einen leicht anderen Fokus und Anschluss geben phänomenologisch fundierte Bildtheorien, die verstärkt vom „Angesehenwerden“ durch Bilder ausgehen. Im Nachgang zu Merleau-Ponty, der bereits neben einem aktiven einen zugleich wirkenden pathischen Weltzugang postulierte, gehen Didi-Huberman und auch Sibylle Krämer von einem *Blickakt* aus. Bilder, auch ohne gegenstandsgebundene Augen im wörtlichen Sinne, blicken ihre BetrachterInnen förmlich an. Dieses Anblicken führt in der Terminologie Didi-Hubermans zu einer Aushöhlung seitens des Betrachters. Auch psychoanalytische Modelle basieren auf dem Angeblicktwerden als Betroffensein („Ça me regarde“, Lacan),²⁵ und eine weitere Rolle spielt der Konzeptwechsel vom idealisierten Betrachter in der Rezeptionsästhetik zum psychoanalytisch gesetzten ‚begehrenden‘ Subjekt, das sich über den Verlauf der Performance konstituiert, wozu die Argumentationen Mieke Bal sehr erhellend sind.

²⁴ Laut Malte Völk in einer Rezension von Didi-Huberman 2010 bleibt, um einem „nicht einzugrenzenden Symbolverständnis gerecht zu werden, [...] letztlich nur das Prinzip der Montage. So ist das letzte große, wie so vieles von ihm Fragment gebliebene Werk Warburgs, der Bilderatlas Mnemosyne, genau dies: eine Montage, die vom Betrachter fordert, die Beziehungen zwischen den Bildern – und zwischen ihm und den Bildern – selbst herzustellen. Und gerade dieser intensive Zusammenhang von Bildern mit der individuellen menschlichen Erkenntnisfähigkeit, letztlich mit der Vorstellung vom Individuum überhaupt, scheint die wichtigste Lektion Aby Warburgs zu sein“ (Malte Völk: Von Bildern und Menschen. Georges Didi-Huberman entfesselt die wilde Dialektik Aby Warburgs. Portal Ideengeschichte 2011, www.uni-marburg.de/fb03/politikwissenschaft/pi-nip/publikationen/buecher/didimalte.pdf, aufgerufen am 30.8.2018).

²⁵ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an*. München 1999, 136.

Gemeinsam ist allen im Folgenden diskutierten Theorien, dass sie jeweils eine Performanz, eine Energie, bzw. Dauer und Bewegung im Bild, mit dem Bild, oder ausgehend vom Bild ansetzen, wie ich mit Birgit Mersmann Rede vom Bild als Spur anbahnte.²⁶ Dieses versuche ich anhand zentraler Begrifflichkeiten knapp und in zugespitzter Form (und in überspitzter Abgrenzung) zu skizzieren.

„Tableau“ und „Image“ (Gernot Böhme)

Mit Rückgriff auf die französische Sprache identifiziert Gernot Böhme zwei Aspekte, aus denen sich ‚das‘ Bild zusammensetzt: „l’Image“, den „ablösbaren Anblick von Dingen“, und „le Tableau“, die Tafel oder den Hintergrund, worin sich ein solches Bild-Image materialisieren bzw. „inkarnieren“ kann (ähnlich dem ‚Bildvehikel‘ in anderen Bildtheorien).²⁷ Sobald Tableaux die materiellen Träger sind, worin und durch die sich ein Image zeigen kann, wird dieser Prozess kontextabhängig: Format, Größe, Stabilität, Positionierung spielen herein. Tableaux können auch vorübergehende, transitorische Aufenthaltsorte von Images sein – oder auch ohne sichtbare Images existieren. Dazu liefert die Entwicklung der innerbildlichen Diskurse des letzten Jahrhunderts sehr gute Beispiele. Es gibt zwei ‚Extreme‘ der Wechselbeziehung zwischen Image und Tableau: Einerseits die Materialität des Bildes möglichst im Image verschwinden zu lassen²⁸ (dies ist die Tendenz der klassischen Malerei oder im klassischen Kino Hollywoods der Fall) – oder andererseits das Anliegen, die reine Materialität des Tableau bereits als Bild offenzulegen. In der Rezeption wird die Materialität des Tableaus zugunsten der schnelleren Identifikation und Wahrnehmung des Images vernachlässigt.²⁹

Das Bewußtsein für das konventionell flache Tableau in der klassischen Moderne führt zur Thematisierung des Ding- oder Objektcharakters des Bildes und zur Differenzierung

²⁶ Vgl. auch Birgit Mersmanns Vorstellung vom Bild als Spur, bei der die Bildgenese ebenfalls im Vordergrund steht (Mersmann 2007).

²⁷ Böhme 2004. Vgl. auch Böhmes *Theorie des Bildes*. München 1999. Die französische Sprache kennt ohnehin diese zwei Worte für den Begriff „Bild“, und auch im Englischen wird zwischen *picture* und *image* unterschieden. Während ersteres eher die anfassbare Variante eines Bildes darstellt, umfassen *images* auch nicht lokalisierbare Bilder und innere Vorstellungsbilder. Bei Pichler und Ubl in ihrer *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, ist die Rede vom ‚Bildvehikel‘.

²⁸ Böhme 2004, 55.

²⁹ Das ‚Medium‘ liegt in dieser Bedeutung insofern auf einer anderen Ebene und lässt sich als eine – vorübergehende – übergeordnete, konventionalisierte Vermittlerinstanz von Erscheinungsweisen und des Umgangs mit Image und Tableau definieren; vgl. Böhme 2004, 62-3.

unterschiedlichster Arten von Bildwerdungen an der Schwelle zwischen Image und Tableau.³⁰ Robert Delaunay zum Beispiel überschreitet die konventionelle Bildform mit *Die Fenster zur Stadt* (1912), indem er die materielle Grenze des Rahmens ignoriert und diesen zum Tableau hinzunimmt.³¹ So kann er das eingefangene Licht sich weiter ausbreiten und noch am Rahmen reflektieren lassen. Über diesen Widerspruch bzw. diese Spaltung des bisher etablierten Zusammenhangs des Image, das sich als Malerei auf der Leinwand, dem Tableau, inkarniert hatte, gelangt das Bild zu einem neuen Status. Es kann fortan seine eigene Grenzüberschreitung in einer *medial* dynamisierten Bildlogik erreichen.³² Darauf greift Jonas zurück: Bei ihr gibt es häufiger ein solches raumgreifendes Überquellen und Zurückspringen des Image bei der Projektion des Videos. Über die Aufteilung des Bildes in Image und Tableau formt sie das Sehen des ganzen Stücks. Jonas betreibt diese ‚Zerspaltung‘ nicht nur auf formaler Ebene; sie versteht es auch auf symbolischer Ebene zu evokieren. Wie sie Image und Tableau gegeneinander ausspielt und in ein Symbolhandeln der Heilung überführt wird die Analyse der „Healing Scene“ in Kapitel 5.2 zeigen.

Relationierung von Figur und Grund, „unstete“ Bildgründe (Gottfried Boehm)

Gottfried Boehm nähert sich von einer kulturhistorischen und bildimmanenten Seite dem Bild und unterstreicht dessen Eigensinn gegenüber der Sprache. In seiner Veröffentlichung zum „Grund“ der Bilder (2012) beschäftigt er sich mit der Relation von Figur und Grund als eine das Bild zutiefst bestimmende Eigenschaft.³³ Das Besondere ist, dass Boehm daraus eine Erkenntnisfigur entwickelt, mit der sich auf Jonas’ Werk blicken lässt. Schon 1994 hatte er argumentiert: „Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenergebnissen einschließt“.³⁴ 2012 zeigt Boehm anhand historischer Rückblenden, wie die fortschreitende Ausdifferenzierung dieser Beziehung kulturhistorisch nachverfolgt werden kann. Der oft als stabil angenommene Grund der Bilder ist eigentlich gar nicht so fest,

³⁰ Vgl. Lucio Fontanas „Concetto Spaziale“ ab 1949, um realen und imaginierten Raum ‚de-konstruktiv‘ zu vereinen.

³¹ Vgl. Gottfried Boehm: Die Bilderfrage, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 325-343, hier 334.

³² Vgl. Horst Bredekamps Rede vom „Mitriß der Form“ im so bezeichneten Unterkapitel (Bredekamp 2010).

³³ Boehm 2012.

³⁴ Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 11-38, hier: 29-30.

sondern wird erst immer wieder kulturell hergestellt und muss, so Boehm, gegen die Un-tiefen des Seins als Bedeutungsgrund ‚eingezogen‘ werden.³⁵ Anhand von anthropologischen, literarischen und bildhaften Zeugnissen zeigt er die Fähigkeit des Menschen auf, sich zur Welt (bildhaft) ins Verhältnis zu setzen. Als Beispiele dienen ihm die neusteinzeitliche Höhle, Stonehenge, Berber-Teppiche, sowie insgesamt die Bewegung der klassischen Moderne. Ebenso fasst er den Grund literarisch und führt als Beispiel den Mythos von Gaia und Uranos an.³⁶ In einer ihrer vorbereitenden Notizen zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* be ‚gründet‘ Jonas ihre Performance, indem sie diese auf den Grund des Fabelhaften stellt: „The fabulous as the ground [Freiraum] order over chaos / not surrender“.³⁷

Was ist nun genau das Verhältnis von Bild-‚Gründen‘ und den dazugehörigen ‚Figuren‘? Bei Boehm ist der Bildgrund *bedingend*, seine Wahrnehmung benötigt aber besondere Aufmerksamkeit, da der Grund normalerweise „seiner Natur nach als *Kontinuum* hinter das *Distinkte* bzw. Figurale [zurücktritt], auf das sich unsere knappe Aufmerksamkeit konzentriert“.³⁸ Das Distinkte ist das, was sich vor diesem Grund abhebt; eine Figur, die gestalthaft aus dem Hintergrund als etwas anderes Wahrnehmbares hervortritt.³⁹ Während die Relationierung von Form und Inhalt choreographische Anhaltspunkte für die formale sowie zeitliche und räumliche Organisation der Bilder, ihr geschichtetes Neben- oder Hintereinander, ihre Intensität und Dauer, ihre Direktheit oder Indirektheit gibt, ermöglicht die Relation von Figur und Grund, über die plane, rechteckige Fläche hinauszugehen (wobei diese distinkt konzipierte Formatierung des Sehens als Anfang der Bildlichkeit hereinspielt). Mit der Vorstellungsfigur einer nie stillstehenden Relation von Figur und Grund lassen sich für diese Performance schließlich auch die Verschränkungen von Symbolisierungs- und Darstellungsebene nachzeichnen sowie die imaginären Räume beschreiben, die für das Verständnis von Jonas’ Arbeiten unerlässlich sind, die aber oft übersehen oder nicht

³⁵ Boehm 2012.

³⁶ Ebd.

³⁷ Die Notiz findet sich auf Blatt 14 der Vorbereitungsmappe.

³⁸ Boehm 2012, 34.

³⁹ So kann es bei Jonas zu Bild-in-Bild Verzahnungen zwischen dem abgefilmten sowie dem projizierten Bildgrund, vor dem ‚Figuren‘ live performen, kommen, bei denen sich (allerdings nur im Videobild) Figur/Grund verschränken.

explizit angesprochen werden. Jonas involviert ihre RezipientInnen über die Figur/Grund-Relationierungen in besonderer Weise und liefert Anreize für Imaginationsleistungen.⁴⁰

Boehm gibt dem Bildgrund schließlich auch eine besondere Tiefe, die er nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich konzipiert. (Allein aufgrund der kulturgeschichtlichen Bandbreite verschiedenster Bildgründe, die er aufblättert, bietet sich eine Anwendung dieses Denkmodells in performativer Hinsicht durchaus an.) Obwohl kaum alle Aspekte eines Bildes in der Polarität von Figur und Grund enthalten sind, ist seine These operationalisierbar, und Annamira Jochim hat die Übertragbarkeit der Bildtheorie Boehms auf performative Kontexte bereits anhand von Meg Stuart aufgezeigt.⁴¹

Blickt man mit Boehm auf den Bildgrund bei Jonas, so lässt sich die Performance als dynamische Relation zwischen Figur und Grund verstehen, mit der wichtigen Voraussetzung, dass der Bildgrund *unstet* ist.⁴² Weder formal noch inhaltlich stabil ist er in ständigem Übergang: er stapelt sich mit Überblendungen, ist je Projektion austauschbar, entsteht durch Umdeutung über Aktionen, verändert sich durch Zeichnung, entsteht durch Kadrierung oder verdichtet sich aus losen Einzelementen, die Körper(teile) der Performerin eingeschlossen. Als Bildgrund fungiert zudem die (auch mediale) Homogenität aus Bild, Text, Sound, Ort – relativ zur Bewegungsfigur davor, die über markante Eigenbewegung identifizierbar ist. Gibt es in den Performances von Jonas häufig mehrere Relationen, die sich, wie im Falle von Figur und Grund, widersprüchlich lesen und nicht untereinander in Einklang bringen lassen, dann zeigt sich dadurch auch ein für sie typisches repräsentationskritisches Vorgehen.

Bild und Grund bei Jonas: Video-Backdrop, Bildübergänge und Jonas' Bild-Rolle

Am eindeutigsten lässt sich die Videoprojektion in ihrer Funktion als ein mehrfach angereicherter Bildgrund analysieren. Jonas inkorporiert oft über diese Projektion einen bildmächtigen Ort als Hintergrund; zum Beispiel die Tafelberge von New Mexico und Arizona,

⁴⁰ Jonas produziert eine komplex verdichtete Symphonie aus Text, Bewegung, Klang und Bild. Jeder Strang ist dabei nicht nur der Gesamtkomposition verpflichtet, sondern führt auch ein Eigenleben. Diese Stränge weisen viele Leerstellen auf, die BesucherInnen vor ihrem geistigen Auge und Ohr selbst füllen müssen. Hinzu kommt, dass ihre Performances extrem verdichtet sind und eine mediale Tiefenwirkung aus verschiedenen übereinandergelegten Schichten („Layers“) erreichen; vgl. Layers of Time Interview 2015.

⁴¹ Jochim 2008. Besonders das Zittern von Standbildern war methodisch sehr inspirierend.

⁴² Ein offensichtliches Beispiel für den unsteten Bildgrund sind die Bewegtbilder des bühnenrahmenden Video-Backdrops, noch dazu, wenn diese im *closed circuit* gesteigert sind.

die sowohl Warburg als auch Jonas bereisten. Solche landschaftlichen Hintergründe sind weniger Repräsentationen bestimmter Orte denn formal geeignete Elemente für einen bildförmigen Hintergrund, vor bzw. mit dem sich gut performen lässt. Er wurde zudem von Jonas im Vorfeld häufig so aufgenommen, dass vertikale und horizontale Orientierungen fehlen. Dies erreicht sie durch Drehungen der Kamera, Zerrspiegel und anderes. Durch diesen medial unsteten *Bildgrund* wird auch bereits die Aufmerksamkeit auf die (orthogonal stabil erscheinende) *Figur* davor gelenkt. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* wird eine Instabilität von Figur und Grund durch den Orientierungswechsel von gefilmter Draufsicht zu projizierter Ansicht erreicht. Wenn sich Jonas bei der Projektion auf ein Video-Backdrop dabei noch um sich selbst dreht, beginnt sich der durch Schwerkraft geordnete Raum für die BetrachterInnen aufzulösen (ähnliches gilt besonders für *Lines in the Sand* [2002], startete insgesamt aber bereits mit *Songdelay* [1973]).

Zusätzlich unstet wird der Bildgrund durch manipulierende Eingriffe der Künstlerin während der Live-Performance. In *Reanimation* (2010-12) zum Beispiel verwendet Jonas eine spezifische Überblendungstechnik, die sie seit *Lines in the Sand* immer mehr ausdifferenziert: aufgezeichnetes Material als Hintergrund überblendet sie in der Projektion mit Live-Bildern, die eine Standkamera im *live circuit* einspeist: Die Kamera zeichnet auf, wie Jonas gerade live weiße Konturlinien auf schwarzem Hintergrund zeichnet und medialisiert deren Sichtbarkeit; in der Überprojektion fungiert der schwarze Hintergrund als Loch der Projektion, sodass nur die weißen Linien und die zeichnende Hand auf dem vorher aufgezeichneten Hintergrund erscheinen und sich mit ihm verbinden. Die Konturen beziehen sich auf das Dargestellte im Hintergrund und stellen so die Figur vor einem Grund aus. Da jedoch der Hintergrund ständig wechselt (Jonas spielt immer neue Bilder ein), verselbständigen sich im Verlauf die ortlos gewordenen Konturlinien zu einem neuen Bild-Spuren, in die nun auch die performte Zeit eingeschrieben ist. Jonas' Bildebenen (häufig historisches Bildmaterial im Hintergrund, in Kombination mit älteren Performance-Aufzeichnungen, schließlich Live-Bilder) wohnt ebenfalls eine Temporalität inne. Auch bei Jonas ist der Bildgrund insofern nicht voraussetzungslos.⁴³

Durch ihre Strategien von Überblendungen, Mehrfachprojektion und manipulierenden Bildeingriffen lässt Jonas (in der Logik von Boehm) den Bildgrund also immer wieder porös

⁴³ Diese Betonung von Bildschichtungen („Layers“) und Temporalität erklärt auch, warum Jonas' eigener Performance-Begriff gerade nicht auf eine präsentische Phänomenalität des Körpers abhebt.

erscheinen und als unstet erfahren.⁴⁴ Auch die Zuschreibung, was denn die Figur oder den Grund im Einzelnen bildet, verschiebt sich immer wieder. Hierfür liefern Bildübergänge innerhalb und zwischen Szenen ein Beispiel. Bevorzugt geschehen sie über Fokuswechsel, die nicht nur inhaltlicher, sondern auch formaler Natur sind. Figur oder Grund sind in ihnen zum Beispiel abwechselnd dominant: bei gleichbleibender Figur wechselt der Hintergrund oder umgekehrt. Auch Szenenwechsel spielen mit solchen Figur/Grund-Relationen. Szenen werden entweder über Figurenäquivalenzen oder über Bildgrundäquivalenzen verbunden, während das jeweils andere wechselt – diese Technik beschreibe ich später als ein Beispiel für Jonas' zentrale Strategie der Aspektwechsel. Solche Sprünge in der Bildverkettung treiben schnelle Assoziationen an: Jonas vollzieht so in ihren Performances ihre Balanceakte zwischen sichtbaren Bildgegenständen und provozierten inneren Bildern.

Auch als Performerin ist Jonas nicht immer automatisch die ‚Figur‘ und als solche nicht immer hervorgehoben. Erst im Zusammenspiel mit dem Grund erhält sie Bedeutung (oder wird diese ihr verwehrt). Statt sich selbst in Szene zu setzen und immer die Rolle der „Bildträgerin“ zu beanspruchen, etabliert sie ihre imaginären Räume mithilfe von Bildaufnahmen, Symbolen, Handlungen, Worten sowie Zeichnungen und liefert kontinuierlich Impulse für Assoziationen. Teilweise schreibt sie sich in den Hintergrund ein und nimmt sich als Figur heraus, etwa, wenn sie in *Reanimation* die Rolle der Bildmanipulatorin übernimmt. Umgekehrt sind bildmächtige Videobilder, die auf planer Fläche und in optimaler Platzierung die BetrachterInnen treffen, bei ihr häufig nicht nur Bildgründe, sondern spielen als Co-Akteure eine wichtige Rolle. Jonas' Performances desavouieren in diesen Momenten konventionelle Zuordnungen, nach denen Handlungsmacht an die Figur vor dem Grund gebunden ist. Die unerwartet eigenständigen Bildgründe stehen in einer anderen Bezüglichkeit zu den agierenden PerformerInnen. Ein Beispiel für diese Inversion in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* findet sich in der Szene „Melancholia“ (vgl. Kapitel 5.3)

Das Wechselspiel zwischen dem, was als Bildgrund und Figur wahrgenommen wird, ergibt sich auch daraus, dass ein Bildgrund selbst – vor dem größeren Bildgrund der gesamten Performance – zur Figur werden kann. Dies geschieht gerade in *The Shape, the Scent, the Feel*

⁴⁴ Dies lässt sich im Vergleich mit Rauschenberg demonstrieren, der sein Schaf in Relation zur Bildfläche anders anordnet: aus der Montage, parallel zur Wand, wird das Schaf auf der Leinwand. Vgl. Rauschenberg, *Monogram: Preliminary Study I* (1955); www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram-preliminary-study-i, zuletzt abgerufen am 02.08.2018. Hier doppelten sich zudem die biographischen Erzählungen: auch Rauschenberg hatte sein Tier einfach auf der Straße gefunden, wie Jonas den Coyoten, den sie in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* einsetzt.

of Things dadurch, dass die Leinwand selbst markant vor- und zurückbewegt wird. Auch bei Live-Feedbacks hängt der Bildgrund dezidiert von den PerformerInnen ab. Als sich selbst thematisierender Hintergrund ist er ‚gleichursprünglich‘ und erscheint bedingend gegenüber der Figur, auch wenn er technologisch nachgängig ist. Dies zeigt sich in der Szene „The Library“ (Szene 13) besonders anschaulich. Ähnlich verhält es sich gleich zu Beginn von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, wenn Jonas ihren Körper über das Zeichnen auf ihm in einen Bildgrund transformiert – diese Strategie nutzt sie unter anderem auch in *In the Shadow a Shadow* (2000) und *Reanimation* (2012).

Grundsätzlicher gesprochen resultiert aus diesen Ambivalenzen eine Sogwirkung in Jonas’ Bildgebrauch. Sie speist sich aus den spielerischen Wechseln zwischen Figur und einem Grund, der Boehm zufolge auch noch imaginär mit den Schichten und Ablagerungen, aber auch Erinnerungen und Erzeugnissen unserer Kultur angereichert ist. Als Raum ist er systematisch auch nur schwer zu erschließen (und macht unter Umständen auch eine psychologische Perspektivierung notwendig). Doris Schuhmacher-Chilla hat sich an einer solchen Systematik versucht und dabei auch formuliert, wie komplex die Vorstellung von unserer Welt und ihrem bildhaft gebundenen Raum ist:

Der imaginäre Raum ist ein unsichtbarer Ort, der als komplexes Gefüge von Räumlichkeit zu verstehen ist. Reales, Virtuelles und die dazu gehörigen Symboliken gehen in die Konstruktion eines Raumes ein, der auf das vegetative System des Körpers und zugleich auf die jeweilige ihn umgebende Kultur angewiesen ist. Er ist ihren Bildern und medialen Ausprägungen nachgeordnet, aber nicht weniger mächtig in seiner unbewussten Wirkung auf uns. Für die Erforschung des gegenwärtig stark veränderten Zusammenhangs von Bild, digitalen Bildmedien, Körper und Subjektkonstituierung ist er von großer Bedeutung.⁴⁵

Greift man noch einmal auf Boehms Zitat zurück, der vom Gesichtsfeld ausgeht („Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschließt“),⁴⁶ dann müsste man an dieser Stelle Boehm mit den Theorien zur Bildrahmung ergänzen, denn diese Überschaubarkeit der Gesamtfläche unterliegt Wahrnehmungsbedingungen, die erst hergestellt werden müssen, und so wird aus der „Gesamtfläche“ ein abgestecktes ‚Feld‘ mit dynamischen Rändern.

⁴⁵ Doris Schuhmacher-Chilla: Der imaginäre Raum, in: Wulf, Christoph, Jörg Zirfas (Hrsg.): *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Wiesbaden 2014, 433-441.

⁴⁶ Boehm 1994a, 29f.

Ausgehend von Boehms Vorstellung eines immateriellen Bildgrunds möchte ich dennoch methodisch das gesamte Gesichtsfeld des Performance-Settings als Bildgrund im Sinne eines ikonischen Kontinuums postulieren. *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zeigt nämlich meiner Ansicht nach in zweierlei Hinsicht – über den Inhalt des Warburgschen Vortrags, aber auch selbstreflexiv aus sich selbst heraus – inwiefern sich das Boehmsche Ur-Chaos inmitten der Kultur immer schon eingenistet hat, und inwiefern es als strukturelles Kontinuum zum kulturellen Selbstverständnis gehört, als die andere Seite der Figuration, als „Bedingung des Erscheinkönnens“⁴⁷ – zum Beispiel des Schlangentanzes.

Bildlichkeit und Bildgebärde (Michael Bockemühl)

Während eine Bildperformativität bei Boehm vor allem als innerbildliches Geschehen gefasst werden kann, tritt bei Michael Bockemühl der Rezipient und der Sehakt als wichtige Komponente hinzu.⁴⁸ Sein wissenschaftliches Anliegen, „Bildlichkeit“ als „ideale Vollzugsform des Verstehens“⁴⁹ zu begreifen, macht ihn zu einem Vorreiter performativer Bildtheorien. Bockemühl strebt die „Weiterentwicklung der rezeptiven Ästhetik zu einer handlungsbasierten Poietik“⁵⁰ an. Wie seine Formel „Bildrezeption ist gleich Bildproduktion“ andeutet, ist bei ihm der autopoietische Akt des Sehens zentral.⁵¹ Der Erkenntnisprozess speist sich aus einem ästhetischen Erfahrungsprozess im Vorgang der Anschauung selbst, im Vollzug von dessen Bildlichkeit.⁵²

Unter ‚Bildlichkeit‘ versteht Bockemühl eine eigene Ausdrucksform; eine jeweils singuläre werkinhärente Sprache, die sich aus dem Zusammenspiel bildnerischer Gestaltungsmittel

⁴⁷ Boehm 2012, 65.

⁴⁸ Anhand eines posthum veröffentlichten Sammelbandes geriet Michael Bockemühl erst jüngst wieder ins akademische Bewusstsein (*Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hrsg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016).

⁴⁹ Michael Bockemühl: Bild und Gebärde, in: Bockemühl 2016a, 141-56, hier: 143.

⁵⁰ Karen van den Berg und Claus Volkenandt: Sehen gestaltet Wirklichkeit. Michael Bockemühl als Agent einer poietischen Ästhetik, in: Bockemühl 2016a, 7-32, hier: 8.

⁵¹ Ebd., 7.

⁵² „Unbestrittene Erfahrung ist, daß da etwas spricht; doch was spricht, und wie es spricht, entzieht sich“ (Bockemühl 2016). Der Verstehenswert des Bildes ist für ihn nicht auf der Ebene der Decodierung einlösbar; Bockemühl beruft sich im Gegenteil auf Goethe um das Phänomen der Bildlichkeit schärfer zu fassen: „Je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, umso besser“ (er zitiert Goethe zu Eckermann vom 6. Mai 1827). Den Bildern sei ein inhärenter Entzug eigen, der ein ‚Begehren‘, sie immer wieder sehen zu müssen, antreibt.

und rezeptionsästhetischer Wirkfaktoren ergibt. Mit seinem Begriff der ‚Gebärde‘ – worunter er „die ganze Bildfläche ergreifende Gesamtgestalt“ bzw. die „unmittelbar anschaulich gegebene Bildstruktur“ versteht⁵³ – bezeichnet Bockemühl die Gesamtheit der formalen Bestandteile, die die Bildlichkeit konstituieren.⁵⁴ Karen van den Berg und Claus Volkenandt, die Herausgeber seiner Schriften, umreißen die „Gebärde“ mit dem Begriff der „Individualgestalt“ eines Werks:

das sinnlich Anschaubare [führt] die Anschauung in einen Prozess, in dem sie das Werk zu Sinn bringt. Bildliche Gebärde als seine individuelle Gestalt und die Anschauung als Motor der Sinngenese sind auf diese Weise aufeinander bezogen.⁵⁵

Damit steht er der Theorie des Blickaktes von Horst Bredekamp recht nahe (siehe unten), bei dem es um eine Kraft geht, die „das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen“.⁵⁶ Bei Jonas ist eine solche Gebärde im Bildmodus explizit enthalten, die zunächst nicht als die tatsächlich körperlich getragene Gebärde verstanden werden soll, sondern durch den Verlauf von Flächengrenzen, eine diagonale Dynamik, die aufblähende Ausdehnung des Rundspiegels und das horizontale Dahingleiten bei Kamerafahrten konstruiert wird. Und sie erweitert und verkörpert sich gewissermaßen durch Jonas selbst, wenn sie auf der Bühne vor den Bildern agiert.⁵⁷

Bockemühls Aussage, die ästhetische Reflexion stelle es sich zur Aufgabe, „Bildlichkeit aus sich selbst heraus zu verstehen“,⁵⁸ verspricht eine Nähe zu Boehms Begrifflichkeit der „Eigenlogik der Bilder“ und zu Bredekamps „intrinsischem Bildakt“, im Speziellen zum „Mitriß der Form“. Dennoch gibt es deutliche Akzentverschiebungen. Diese betreffen zunächst das Verhältnis von Sinn und Sinnlichkeit: „Die anschauliche Begegnung mit dem Bild ist in dieser Perspektive nicht nur eine sinnliche, sondern ebenso eine sinnhafte Erschließung des Bildes“, schreiben die Herausgeber seines posthum veröffentlichten Sammelbandes: „Sie

⁵³ Ebd., 146 bzw. 147.

⁵⁴ Insofern weist er über das „sehende Sehen“ von Imdahls Ikonik hinaus, da er den Anfangs- und Endpunkt dieser Bewegung nicht innerbildlich sieht, sondern *hors-champ*, außerhalb des Bildes. Vgl. dazu meine Ausführungen zur Bedeutung des *hors-champ* beim Schatten im Film *Songdelay*.

⁵⁵ van den Berg/Volkenandt 2016, 15.

⁵⁶ Bredekamp 2010, 52.

⁵⁷ Doch auch Dinge tragen eine Gebärde in sich – „Gebärde ist [...] die Bildlichkeit der Dinge selbst“ (Michael Bockemühl: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael, in: Bockemühl 2016a, 35-140, hier: 103).

⁵⁸ Bockemühl 2016b, 97.

ist kein Nachvollzug von Sinn, sondern seine Konstitution in der und durch die Anschauung“.⁵⁹ Ein bloßer Nachvollzug von Sinn wäre begrifflich fundiert; mit seiner bildhaften, perzept-orientierten Vorgehensweise trägt Bockemühl aber wesentlich dazu bei, eine rezeptive Ästhetik zu einer handlungsbasierten Poietik weiterzuentwickeln (siehe oben).

Dies gilt nicht zuletzt, da Bockemühl mit einer performativen Auffassung des Betrachtens arbeitet.⁶⁰ Die Herausgeber seines Sammelbandes verweisen in ihrer Einleitung auf diese Pointe seines Denkens: „alle Sinnarbeit am Bild [bleibt] an das betrachtende Subjekt gebunden [...] in einem Pygmalionschen Sinne: es ist der Betrachter, der das Bild in der Anschauung erst zum Leben erweckt. Ohne seinen Blick ist es leblose Materie“.⁶¹ Bockemühl formuliert dies so:

Als ein Fürsichseiendes ist es [das Bild] nicht aktuell zu sehen, hat keine eigene Wirklichkeit. Das Gebilde für sich ist nur als Möglichkeit zu *denken*, als ‚Bild *vor* oder *außer* seines Vollzugs‘, seine Farbe als *ungesehene* Farbe, seine Gestalt als nicht auf sich selbst bezogene, ‚neutrale Geformtheit‘. Das Gebilde ist für sich lediglich denkbar als festgelegtes Pigment und festgelegte Struktur und ist als solches für sich allein nicht wirklich und *nicht Bild*.⁶²

Ohne BetrachterIn existiert die Bildlichkeit nicht. Bockemühl geht es darum, „in Bildlichkeit grundsätzlich eine Form des Bewusstseins selbst zu sehen“.⁶³

In Bockemühls Bildverständnis ist damit eine zeitliche Dimension eingeschrieben – gegenüber Beltings Verortung im Subjekt. Zum einen muss die ‚Bildlichkeit‘ von Bildern erst von BetrachterInnen hergestellt werden. Dies geschieht bereits im Vorfeld der Repräsentation, was er anhand von Bildern des abstrakten Expressionismus (etwa Rothko) diskutiert. Zum anderen führt er immer wieder exemplarisch aus, „wie sich der eigene Blick im Vollzug

⁵⁹ van den Berg/Volkenandt 2016, 14.

⁶⁰ Eva Schürmann charakterisiert dies in *Sehen als Praxis* (Schürmann 2008) folgendermaßen: „Bockemühl [...] ging es weder um eine [...] Tiefenlektüre von Bedeutungsschichten einzelner Werke [wie es sein Lehrer Imdahl vorantrieb] noch um eine [...] Analyse des epistemischen Status einer universalen Idee von Bildlichkeit [wie es sein Kollege Gottfried Boehm anregte]. Sein Erkenntnisinteresse lag vielmehr in einer forcierten und genauen Selbstbeobachtung von Wahrnehmungsvorgängen. [...] Die Kunst [...] war für Bockemühl eher ein Werkzeug, das die gemeinhin verborgen und unbewusst sich vollziehenden Erkenntnis- und Wahrnehmungsvorgänge selbst beobachtbar macht [...] ein fein differenziertes Prisma, in dem komplexe Erkenntnisvorgänge beobachtbar werden und man der Vollzugsstruktur des eigenen Bewusstseins auf den Grund gehen kann“ (11). Damit ist Bockemühl an die Theorie einer intersubjektiven Bedeutungsgenese von Mieke Bal anschlussfähig.

⁶¹ van den Berg/Volkenandt 2016, 14.

⁶² Bockemühl 2016b, 81.

⁶³ Bockemühl 2016, 143.

wandelt, sobald man konkrete Werke betrachtet und diese im Anschauungsprozess in ihrer visuellen Struktur zur Entfaltung bringt“.⁶⁴ Für Bockemühl existiert eine eigene Form des Bewusstseins auf bildlicher Ebene, derer man bedarf, um in die Bildlichkeit des Bildes vor-dringen zu können.⁶⁵ Bilder, wie sie die Malerei hervorbringt, lieferten die „Möglichkeit zu einem bewussten Erfahren von Bildlichkeit“, während sie im Gegensatz dazu im Traum oder Mythos nur „unbewußt, genauer: halb-bewußt“ ablaufen.⁶⁶ Jonas dringt meiner Ansicht nach mit ihrer Vorgehensweise zu eben jener Bildlichkeit vor.

Für Jonas' Verständnis von Performance sind Prozesse der Bewusstwerdung über Bildlichkeit seit je her zentral. Neben deren Eigenwertigkeit sind sie ihr zugleich Methode: Sie jongliert mit einer Bandbreite unterschiedlicher Bildarten; neben malerischen Video-Backdrops evoziert sie auch jene „halb-bewußte“ Bilder – etwa Warburgs innere Bilder und Traumbilder. Ihre performativ unterstützten, fließenden Bilder lassen sich als vorstrukturierter Wahrnehmungsprozess lesen, bei dem im besten Falle Sinn und Sinnlichkeit, das ästhetische Erfahren von Bildlichkeit mit einem bildlichen Erkenntnisprozess in eins fällt, so dass sich besagte Bildphänomenalität hinter dem Abbild doch vermittelt.

Bild-Animationen (Hans Belting)

Hans Belting spricht in seiner anthropologischen Bildtheorie davon, dass BetrachterInnen das Bild im Wahrnehmungsprozess ‚animieren‘ oder gar anthropomorphisierend ‚beseelen‘. Sie eröffnen so einen mentalen Raum (in einem durch das Bild gespannten Rahmen) und

⁶⁴ van den Berg/Volkenandt 2016, 7. Das Bildobjekt ist in seinem Sinne Ort bzw. Anlass von Bilderfahrung, die ohne den unterschwelligen „Dualismus von Idee und Erscheinung, Form und Inhalt“ auskommt, der bildschwächend wirke, da dort „das Bild lediglich Medium eines Ausdrucks ist, wo es repräsentiert, was es selbst nicht ist, wo das Sehen durch das Bild zum ‚Wiedererkennen‘ der an ihm zur Erscheinung kommenden Idee leiten soll“, „als sei das Bedürfnis nach Unmittelbarkeit durch das Bild eher zu stillen als durch den Begriff“ (ebd., 14). Letzterer existiere eher auf der Ebene des Abbildes: „Das ‚Abbild‘ begegnet ja nicht als Sache im Bild, sondern ist das ‚Wiedererkennbare‘, das im Bild nur als Begriff begegnet. Ein Bildbegriff, der die Bestimmung des Bildes in dem sieht, was das Bild begreifen macht und so zum Begriff bringt, schließt in stillschweigender Voraussetzung oder als reflektierte Notwendigkeit die Dualität von Bild und Abbild als seinshaft gegeben ein. Das Bild selbst kann hinter seinem Abbild nur verborgen bleiben“ (Bockemühl 2016b, 50).

⁶⁵ Ein sogenanntes Bildwissen neben explikativem und implizitem Wissen postuliert auch der Hirnforscher Ernst Pöppel: Formen des Wissens. Das ästhetische und das mimetische Prinzip als Rahmen für die verschiedenen Formen des Wissens, in: Jahraus, Oliver, Eckard Liebau, Ernst Pöppel und Ernst Wagner (Hrsg.): *Gestalten und Erkennen*. Münster, New York 2014, 20-35.

⁶⁶ Bockemühl 2016b, 97.

betreten diesen. Deswegen werden die Menschen zu den eigentlichen Orten der Bilder⁶⁷ (und eine Trennung in ‚innere‘ und ‚äußere‘ Bilder irrelevant).⁶⁸ Die körperliche Verfasstheit von Bildern leistet eine Vermittlung zwischen Bild und Blick – letzterer ist es maßgeblich, durch den Bilder wechselseitig projiziert und empfangen werden.⁶⁹ „Es sind wir, die wollen, dass Bilder etwas wollen. Bildmedien sind gleichsam fiktive Partner unseres Blicks“. ⁷⁰ Bilder sind für Belting immer verkörpert und existieren als paradoxe Gleichzeitigkeit von körperlicher An- bzw. Abwesenheit. Für mich zentral ist seine These, der ‚Betrachter‘ animiere das Bild.⁷¹ Das Bild sei

auf andere Weise anwesend, als es sein Medium ist. Es wird erst zum Bild wenn es von seinem Betrachter animiert wird. Im Akt der Animation trennen wir es in der Vorstellung wieder von seinem Trägermedium. Dabei wird das opake Medium transparent für das Bild, das es trägt: das Bild scheint gleichsam durch das Medium durch, wenn wir es betrachten. Diese Transparenz löst seine Bindung an das Medium, in dem es der Betrachter entdeckt hat. So erstreckt sich seine Ambivalenz von Anwesenheit und Abwesenheit selbst auf das Medium, in dem es erzeugt wird: in Wahrheit erzeugt es der Betrachter in sich selbst.⁷²

Mit Beltings Bildverständnis wird auch das Raffinierte der Warburgschen Pathosformel offenbar, auf die ich später noch eingehen werde. Warburg zeigt auf, inwiefern aufgrund der „apollinischen Bändigung und Sublimierung ins Bild das Ungebändigte vernehmbar

⁶⁷ Belting 2001, 57. Vgl. Doris Schuhmacher-Chilla: „Angesichts ihrer Körperlichkeit sind sie nicht nur Vermittler zwischen Bild und Blick, sondern Erzeuger von Bildern im Blick, d. h. sie projizieren und empfangen Bilder. Dann ist der Körper nicht als essentialistischer Begriff zu verstehen, sondern meint damit historisch wandelbare Orte der Bilder als Orte des Austauschs und der Interaktion. Wird der Doppelsinn des Bildbegriffs, Inneres und Äußeres zu sein, nicht vorschnell aufgelöst, bleibt der theoretische Zugang zu Wahrnehmungs- und Vorstellungsprozessen erhalten; inneres und äußeres Bild erweisen sich nicht als Gegensatzpaar. Der Körper gilt Belting als lebendes Medium in dem Sinne, als die Bilder, gesehene, erinnerte und geträumte, von ihm Besitz ergreifen“ (Schuhmacher-Chilla 2014, 439).

⁶⁸ „Mit dem Gegensatz von inneren (mental) und äußeren (medial) Bildern verbauen wir uns den Zugang zu den Prozessen von Wahrnehmung und Vorstellung“ (Hans Belting: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage, in: Belting, Hans [Hrsg.]: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, 49-76).

⁶⁹ Zur Differenzierung seiner Argumentation nutzt Belting das Dreieck Körper/Medien/Bild, die er anhand kunstgeschichtlicher Beispiele unterschiedlich aufeinander bezieht. Ergänzt wird das Dreieck um den Blick.

⁷⁰ Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. Paderborn 2007, 50; vgl. Schuhmacher-Chilla 2014, 439.

⁷¹ Vgl. auch Schuhmacher-Chilla 2014: „Weil Menschen an Bilder glauben, kann ihre Macht der Macht lebender Wesen entsprechen. Der Bilderglaube vollzieht sich Belting zufolge auf der Grundlage eines symbolischen Beseelungsaktes, der Animation, mit dem die Fähigkeit zur Verlebendigung eines unlebendigen Gegenstandes als Bild gemeint ist. Akteure dieser Metamorphose sind wir selber“ (439).

⁷² Belting 2001, 30.

bleiben“ kann.⁷³ Eine formelhaft verdichtete Spur höchster Erregungszustände kann in Bildern aus unterschiedlichen Zeiten nachverfolgt werden. Diese wiederkehrende Pathosformel lebt nicht als archivierbares Objekt, sondern phänomenal-leiblich über das kollektive Körpergedächtnis der BetrachterInnen fort. Christian Janecke bezeichnet als „Warburgs Pointe“ seiner Bildtheorie die „paradoxe Verbürgung und zugleich Lähmung des Lebendigen durch das Bild“.⁷⁴ Die Kategorie der Animation differenziert diese von Warburg so komplex und ambivalent gedachte Bildtheorie, die er seit seiner Reise zu den Pueblo-Indianern zu denken gelernt hatte – und gleichwohl auch Jonas über ihre Bildhandlungen.

Bildakte (Horst Bredekamp)

Während für Hans Belting BetrachterInnen das Bild im Wahrnehmungsprozess animieren und einen durch das Bild gespannten mentalen Raum betreten, etabliert Horst Bredekamp 2010 eine eigene Theorie der Bildakte.⁷⁵ Hier sind es nicht (nur) die Künstlerin oder ihr Publikum, die Aktivität an das Bild herantragen. Aktivität (und damit auch die Grundlage einer Performativität) wird im Bild selbst lokalisiert. Für Bredekamp ist Bildern eine Aktivität eingeschrieben; eine „lebendige Selbsttätigkeit“ und „fordernde Kraft“.⁷⁶ Er spricht ihnen den Status eines Akteurs zu, indem er die *potentia*⁷⁷ oder *enárgeia*⁷⁸ von Bildern betont, welche er wiederum in der medial-formalen Verfasstheit der Bilder verankert sieht. (Mit der

⁷³ Christian Janecke: Performance und Bild – Performance als Bild, In: Janecke, Christian (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin 2004, 11-113, hier: 64

⁷⁴ Ebd., 66.

⁷⁵ Bredekamp 2010.

⁷⁶ Ebd., 272 bzw. 48.

⁷⁷ Die *potentia* des Bildes speist sich nicht aus textförmigen Botschaften, sondern aus der Form selbst. Bredekamp greift für die Reichweite der *potentia* bis zum Mythos der Versteinigung durch das Haupt der Medusa zurück; Bredekamp 2010, 249.

⁷⁸ Vgl. ebd., 21. Er spricht von besagter *enárgeia* „als eine im Artefakt selbst ruhende Latenz, die auf kaum kontrollierbare Weise von der Möglichkeits- in die Aktionsform umzuspringen und den Beobachter und Berührer mit einem Gegenüber zu konfrontieren vermag, das er nicht nur nicht beherrscht, sondern das ihn in die leonardeske Gefangenschaft zu führen vermag“ (ebd.). In einem Unterkapitel zur Mitriss der Form schreibt er: „Das Bild muss *enárgeia* aufweisen, um mit seinen eigenen Ansprüchen den Denkraum der Reflexion bilden zu können“ (302). Diese *enárgeia* ist die notwendige Beseelung des Werkes durch den Künstler. Bereits Boehm hatte sich für die Eigenlogik des Bildhaften auf eine Argumentation berufen, wie sie Max Imdahl anhand der sogenannten ‚Übergegensätzlichkeit‘ für seine Ikonik entwickelte: Ein Bild generiere aufgrund der Logik bildnerischer Eigenschaften ikonische Wirkungen, die so stark sind, dass sie gegensätzlich zu ikonografischen Aussagen stehen können (Giotto: Judaskuss).

ambivalenten Einschätzung des Bildes – „Du lebst und thust mir nichts“⁷⁹ – ist Aby Warburg selbst ein Vorreiter eben dieser Bildtheorie.)

Laut Bredekamp entfaltet der Gehalt des Bildes heute vor allem durch bildnerische Wirkfaktoren, wie sie seit der ‚Weltsprache Abstraktion‘⁸⁰ verstärkt ins Bewusstsein gebracht wurden, seine Kraft. Bredekamp führt exemplarisch dazu Pollock und seine Malweise ins Feld: „Im *dripping* scheint sich die Farbe autonom zu steigern, so daß [sic] nicht erst das geschaffene Werk, sondern bereits die Schöpfung selbst zum Medium des Bildakts wird“.⁸¹ Die Rolle des Künstlers sei es dabei, „als Medium von in der Kunst vorhandener Energie zu agieren“. Ähnlich hatte Jonas über ihre Rolle als Künstlerin argumentiert: sie wolle das Medium sein, durch das „Informationen durchlaufen“.⁸²

In das Werk eingeschrieben ist weiter der nachvollziehbare Akt seiner Herstellung, den Allan Kaprow geradezu als rechtfertigende ‚Geburtsstunde‘ für seine Happenings zu nutzen wusste.⁸³ Betrachtet man Jonas’ Performance als Verlaufsform des Bildes, bleibt die Werkgenese nicht nur im Bild sichtbar, sondern zeigt diese Genese als kontinuierliche Bildwerdung unabgeschlossen in statu nascendi. Bredekamp argumentiert hier ganz im Sinne der Process Art, die auch die Spuren und Gesten des Machens als Bestandteil des Werkes setzen. So gesehen könnte man Performance im Sinne einer (Bild)Werkgenese *on stage*, wie sie Jonas praktiziert, in Anlehnung an Bredekamp als demonstrativen „Bildakt“ verstehen.⁸⁴

Seine Theorie entwickelt Bredekamp unter anderem im Rückbezug auf die Sprechakttheorie John L. Austins (*How to Do Things with Words*, 1962). Bredekamp argumentiert:

Reziprok zum Sprechakt liegt die Problemstellung des Bildakts darin, welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen.⁸⁵

⁷⁹ Gombrich 1970, 98.

⁸⁰ Vgl. als Gradmesser die Begleitbände zu den ersten unter Arnold Bodes Feder entstandenen Katalogen der documenta 1-4.

⁸¹ Bredekamp 2010, 270.

⁸² „The Performer sees herself as a medium: information passes through“ – mit diesem Satz beendet Jonas ihr „Closing Statement“ (Jonas 1983, 139).

⁸³ Darauf aufbauend schrieb Allan Kaprow 1958 sein Manifest, abgedruckt in Warr/Jones 2002, 194f.

⁸⁴ Vgl. (für die Malerei): „Erneut ist der Ausdruck der Malerei hier nicht etwa gespiegelte Externalisierung des Gemüts im Medium der Materie, sondern eine lebendige Selbsttätigkeit des Werks“ (Bredekamp 2010, 272).

⁸⁵ Ebd., 52.

Latenz wiederum lässt sich als „Dauer zwischen blitzartiger Einsicht und bewusster Reflexion[,] [in der] Zeitdauer und Bewusstseinszustand zusammen[fallen]“ fassen, wie es Sigrid Weigel in Bezug auf Walter Benjamins Rezeption von Dürers *Melencolia* formuliert.⁸⁶ In so einer Latenzphase sei „das Bild im Kopf als imaginäres Gegenüber der Reflexion“⁸⁷ wirksam.

Sobald man sich auf die *enérgeia* des Bildhaften einlässt, entspannt sich also zwischen BetrachterInnen und Bild wechselseitig ein Kraftfeld, ein Dialog, eine Blickzähmung. Den dadurch entstehenden Bildakt sieht Bredekamp über drei unterschiedliche Arten ausgelöst: „Während der schematische Bildakt auf dem Einschluß des Leiblichen in das Bild beruht und der substitutive Bildakt den Austausch zwischen Körper und Bild voraussetzt, wirkt der intrinsische Bildakt durch die *potentia* der Form“.⁸⁸ Jonas' Agieren innerhalb der bildhaften Projektionen könnte demnach je nach Perspektive entweder als substitutiver oder als schematischer Bildakt aufgefasst werden: In der ständig wechselnden Interaktion zwischen Video-Backdrop und PerformerInnen werden deren Körper sowohl videotechnologisch durchs Bild ersetzt als auch als zusätzliche Elemente ins Gesamtbild eingeschlossen. Bredekamps Begrifflichkeit folgend (und weniger seinen eigenen Beispielen) ist Jonas' Performance-Setting insgesamt ein schematischer Bildakt: wurde nicht Jonas als PerformerIn dem geschaffenen Gesamtbild lebendig einverleibt? Da Bredekamp jedoch nur tote Materie (Bilder wie Reliquien) behandelt, müsste man in Bezug auf Jonas eher auf die zur Performance gehörige Installation als Beispiel für einen schematischen Bildakt zurückgreifen – hier wären die Requisiten der Performance die Reliquien eines vormaligen ‚Lebens‘ der Performance, das in der Installation (wenngleich unterschiedlich repräsentiert) fortbesteht. Zugleich kann *The Shape, the Scent, the Feel of Things* als substitutiver Bildakt gelesen werden, da der differenzierte Austausch zwischen Körper und Bild ins Auge sticht. Kriterien für den intrinsischen Bildakt wiederum sind ein kennzeichnender ‚Bildblick‘, die ‚Dynamis der Selbstüberschreitung‘ und der ‚Mitriß der Form‘. All diese Komponenten sind wechselseitig auf Seiten der PerformerInnen oder des Video-Backdrops zu entdecken: Den genannten ‚Bildblick‘ erzeugt Jonas bevorzugt über Spiegelblicke und Blicke in die Kamera. Als

⁸⁶ Weigel 2015, 417f. Benjamin hatte die *Melencolia* 1913 in Basel gesehen und war nachhaltig fasziniert, aber erst 1925 findet der Kupferstich Eingang in seine Schriften. Bleibt man in der Denkfigur der Fotografie, die Benjamin prägte, ließe sich mit Weigel „diese Latenz auch als Arbeit des Gedächtnisses zwischen der Belichtung und der Entwicklung zum sichtbaren Bild beschreiben“ (ebd. 418).

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Bredekamp 2010, 249.

Projektion wieder ausgestrahlt fühlen sich die BetrachterInnen schließlich eher direkt angeblickt als dass sie Jonas' Blick in die Kamera gedanklich rekonstruieren. Die ‚Dynamis der Selbstüberschreitung‘ lässt sich in den medial raffinierten Überlappungen und Durchschüssen gegenüber einer beweglichen Hintergrundprojektion identifizieren, die das Bild als Bild entlarven; besagten ‚Mitriß der Form‘ eröffnen oft zusätzliche, formunterstützende Requisiten wie zum Beispiel die Papier-Apparatur, mit der in Szene 11 als übersteigertem bewegten Beiwerk die Gewalt eines Gewittersturms zum Ausdruck gebracht wird.

Repräsentation und Präsenz, Verkörperung, Sichzeigen (Dieter Mersch)

Um Jonas' Spiel mit Repräsentation besser zu verstehen, ist schließlich der medienphilosophische Ansatz von Dieter Mersch sehr aufschlussreich, denn dieser erweitert klassische Repräsentationstheorien unter anderem um Aspekte der Verkörperung, der Darstellung und des Ereignisses,⁸⁹ um damit zwischen Semiotik, Phänomenologie und Medientheorie einen Bogen zu schlagen.⁹⁰

Mersch zeichnet in „Paradoxien der Verkörperung“ nach, wie der Repräsentationsbegriff seit den 1980er Jahren um eine mediale Dimension erweitert wurde – und wie sich dabei der Fokus verschob: von einer klassischen Betrachtung der Repräsentation mit ihrer Logik der Rationalität, der Strukturen und der Negation hin zur *Darstellung*, die Zeichen ebenfalls leisten, welche jedoch in klassischen Repräsentationslogiken kaum Beachtung fand.⁹¹ Indem Mersch sich von solchen semiotischen Theorien der Repräsentation abgrenzt, die diese nur struktural und funktional betrachtet haben, und den Begriff der Repräsentation nachdrücklich um die Aspekte der *Verkörperung* und des *Sichzeigens*⁹² erweitert, richtet er den Diskurs über Repräsentationen neu aus. Er schafft damit einen Ausgangspunkt, der es mir ermöglicht, mich überhaupt aus der Perspektive einer Zeichentheorie mit Jonas' Arbeit zu beschäftigen, ohne bereits im Vorfeld Verkürzungen befürchten zu müssen. Denn ein zeichentheoretischer Diskurs ist gerade zum differenzierteren Nachvollzug von Jonas' medialem Spiel mit Repräsentationen wichtig, bevor die Ästhetik dieses Spiels gewürdigt werden kann. Ihr ‚Zeigen eines Sichzeigens‘, ihr Ausloten der Temporalität von Erscheinungen in

⁸⁹ Vgl. insbesondere Mersch 2002 sowie *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2002.

⁹⁰ Vgl. Dieter Mersch: Paradoxien der Verkörperung, in: *Intervalle 9. Schriften zur Kulturforschung*, hrsg. v. der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung der Universität Kassel. Kassel 2005, 17-42, hier: 20.

⁹¹ Ebd.

⁹² Zur philosophischen Herleitung des Begriffs siehe Mersch 2002a, 278f.

Zeichenketten, ihr Fragen nach der Performanz der Darstellung mit Hilfe einer Performance – diese in Mersch'sche Begrifflichkeiten gefassten Strategien umreißen meiner Ansicht nach sehr gut einen der Kerne von Jonas' theoretisch fundiertem Performance-Verständnis.

Ich übernehme von Mersch in Hinblick auf die Performance-Analyse zunächst die zentralen Konzepte von ‚Darstellung‘ und ‚Verkörperung‘. Mit ‚Darstellung‘ verweist Mersch auf die Gebundenheit des Zeichens an die Wirksamkeit der Darstellung selbst, die physisch realiter ‚hingestellt‘ werde.⁹³ Kein Zeichen, keine Repräsentation existiert ohne seine (wie auch immer geartete) Darstellung. Der Darstellungscharakter des Zeichens hat für Mersch drei verschiedene Komponenten. Die erste ist affirmativ, da Darstellung (neben der Repräsentation) auch ihre ‚Wirklichkeit‘ und ‚spezifische Wirksamkeit‘ mit in den Blick nimmt. Darstellung ist zweitens performativ, denn „Darstellungen performieren ihr Dargestelltes“; zeigen dieses – und dabei sich selbst im Akt des Darstellens. Sie nehmen dadurch den (nicht repräsentierbaren) Akt der Repräsentation mit in den Blick.⁹⁴ Drittens bringen Darstellungen das Dargestellte zur Erscheinung, sie sind mit Verkörperung und Präsenz verknüpft.⁹⁵ Dieser Aspekt der Verkörperung ist zeichentheoretisch wichtig; er richtet das Augenmerk darauf, dass Zeichen nicht nur etwas durch etwas Anderes bezeichnen (dies ist die Ebene des Symbolischen und der relationalen Logik), sondern auch etwas in etwas Anderem darstellen – und hier befinden wir uns nach Mersch auf der Ebene des Medialen sowie von Aspekten der Körperlichkeit, der Präsenz, des Sichzeigens.⁹⁶ Mersch versucht mit Hilfe einer Unterscheidung zwischen einem Sagen (welches die Bedeutung betrifft) und einem Zeigen (das die Materialität betrifft)⁹⁷ den unauflösbaren Aspekt des Zeichens genauer zu

⁹³ Mersch 2005, 19-20.

⁹⁴ Mersch führt dies in *Was sich zeigt* näher aus: „Das Zeichen selbst ist etwas, sofern es für ein anderes steht und es bezeichnet; doch gehört es zu den Paradoxien seiner Verkörperung, daß es, was es selbst ist, nicht mitzusegnifizieren vermag; Es *manifestiert* sich. Seiner Repräsentationalität, die *per definitionem* auf einer Spaltung beruht, entgeht die Repräsentation dessen, worauf sie beruht. Was es daher ‚ist‘, duldet keine Abbildung; es bezeichnet keinen Fall von Referenz, nicht einmal von Selbstreferenz. Darum sagt Wittgenstein: ‚Der Satz *zeigt* seinen Sinn““ (Mersch 2002a, 242f.).

⁹⁵ Mersch 2005, 19-20; „Verkörperungen bilden die eigentliche Arbeit der Darstellung“ (20).

⁹⁶ Insofern spricht Mersch davon, dass sich unter dem Thema der Verkörperung das Symbolische mit dem Medialen vereine (ebd.).

⁹⁷ Die Unterscheidung geht auf Wittgenstein zurück; Nelson Goodman hat sie (als „Denotation“ und „Exemplifikation“) 1962 bereits auf die Kunst übertragen und genutzt, um (so Mersch) eine „Semiotik des Ästhetischen“, eine allgemeine Symboltheorie von künstlerischen Ausdrucksformen, pikturalen wie

fassen und argumentiert, dass Verkörperungen den Gegensatz von Sagen und Zeigen eigens ausspielen.

So ist schließlich den Zeichen als Verkörperungen immer auch eine Ambiguität eingeschrieben; Mersch spricht von „Paradoxien der Verkörperung“. Diese Paradoxa sind *produktiv* (ihnen wohne eine „sprengende Potenz inne“): Sie „verweisen auf eine Unmöglichkeit, eine Grenze [der Verkörperung und der Darstellbarkeit], aber so, dass diese keinen Mangel bedeuten, kein Verfehlen; sie sind nicht die Chiffren einer Negativität, die von einem prinzipiellen Versagen der Zeichen, der Semiose künden“.⁹⁸ Sie zeugen vielmehr von der Dynamik, der Unruhe und der „systematische[n] Unerfülltheit“ des Zeichens. Explizit benennt Mersch drei Paradoxa, und zwar das der Referenz, der Materialität und der Performanz, die Zeichen im Sinne von Verkörperungen „durchfurchen“. Was als ihr Resultat bleibt ist „(i) erstens die Unbegreiflichkeit der Bedeutung“ (ii) zweitens die Untilgbarkeit der Körper und ihrer Materialitäten und (iii) drittens die Undarstellbarkeit des Ereignens. Alle drei gehören zusammen“.⁹⁹

Es ist in dieser Zeichentheorie vorgesehen, dass im Zeichen ein nichtrepräsentierbarer Rest offenbleibt. Dieser Rest ist die Ressource für Jonas' Spiel mit Repräsentationen. Die von Mersch postulierte Unbegreiflichkeit der Bedeutung spielt sich bei Jonas in der Verlaufsform der Performance besonders verdichtet ab, wenn sie ihre Zeichen, wie zum Beispiel die Zeichnung, physisch und geistig immer wieder in unterschiedliche Kontexte bringt. Damit verschiebt sich nicht nur ihre jeweilige Bedeutung – sie zeigen sich in anderen Verkörperungen. Zu Bedenken ist dabei auch Jonas' eigener Stellenwert als ‚Zeichenträgerin‘. Jonas ist im Kontext der Performance auch selbst ein verkörpertes Zeichen, und – spätestens, wenn sie ‚auf sich‘ (ihrem Leib als Grund) zeichnet – eine Bezeichnete. Anhand der Szene 13 „The Library“ wird in Kapitel 5.4 gezeigt, wie mit Mersch's Begrifflichkeit Aspekte in den Blick genommen werden können, die sich über die Relationalität von Figur/Grund nicht hinreichend erschließen lassen.

notationalen, formulieren zu können; siehe Mersch 2002a, 262-267 sowie Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main 1995.

⁹⁸ Mersch 2005, 34.

⁹⁹ Ebd.

Zwischenfazit

Die hier knapp diskutierten analytischen Bildtheorien lassen sich zwischen zwei Polen verorten, die die Potentialität von Bildern entweder mehr auf Seiten der BetrachterInnen und ihrer Kompetenzen (so etwa Belting) oder auf Seiten der Werkeigenschaften (Bredenkamp u.a.) verorten. Den Theoriemodellen ist jeweils eine phänomenologisch verkörpernde oder psychoanalytisch reflektierende Ausrichtung gemein, die diese von semiotischen Auffassungen durch den Fokus auf Übergangsphänomene sowie Medialisierungsstrategien unterscheidet. Mit Boehm lässt sich der Raum der Performance, wörtlich wie übertragen, als ‚Grund‘ im Sinne eines ‚unsteten Kontinuums‘ setzen. Diese Durchlässigkeit und Offenheit gerade auch statischer Bilder wurde bereits verschiedentlich wahrgenommen und akzentuiert. Michael Wetzel hat früh darauf verwiesen, dass „die Bilder in ihrer Aktualität nicht auf Gegenstände verweisen, sondern auf andere Bilder, ja implizit auf die ganze Potentialität des Bildprozesses“.¹⁰⁰ Indem er sich „gegen das ‚Innen‘ einer geschlossenen Repräsentation“¹⁰¹ wendet, setzt er Bilder (im Sinne von Images) „als *Passage* im raum-zeitlichen Sinne, das heißt als Übergang und Durchgang zu anderen, latenten Bildern: erinnerten, assoziierten, imaginierten oder auch erfundenen Bildern“.¹⁰²

Jonas setzt solche Bildpassagen gezielt ein; ihre Strategie, den ‚Bildgrund‘ des Werks durch möglichst viele Ebenen aufzuspannen, zu bespielen und zu verändern, wird über ein vom Bild (statt vom Körper) ausgehendes Denken besonders erschließbar. Diese Ebenen (sie nennt sie auch „Layers“),¹⁰³ die die Komplexität ihrer Werke enorm steigern, werden schließlich über die Begrifflichkeit Böhmes, ‚Image‘ und ‚Tableau‘, genauer beschreibbar, da ihre videotechnologische Materialisierung und Medialisierung gleichbedeutende Teile des Werkinhalts sind. Sie sind auch in der Boehmschen Denkfigur von ‚Figur‘ und ‚Grund‘ enthalten. Wenn ich Jonas’ Performance mit Boehms Bildtheorie untersuche, dann ließe sich formulieren, dass die Zuschauer einer Bildwerdung beiwohnen, bei der der Grund des Bildes performativ (d.h. als illusionistischer Performance-Raum) immer neu geschaffen wird – und vor diesem Grund, den Jonas mit Hilfe von Videoprojektionen selbst markiert und opulent anreichert, zeichnen sich Jonas und ihre PerformerInnen als Figuren ab –

¹⁰⁰ Michael Wetzel: *Die Wahrheit nach der Malerei*. München 1997, 13; zitiert bei Hanne Loreck: Dem Vernehmen nach. Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld 2013, 87-105, hier: 94.

¹⁰¹ Loreck 2013, 94f.

¹⁰² Wetzel 1997, 15.

¹⁰³ Vgl. Layers of Time Interview 2015.

bisweilen. Die Performance schafft einen strukturellen Rahmen, um ein Oszillieren der ikonischen Differenz zu vergegenwärtigen, und genau aus dieser unmöglichen Fixierung die eigentliche Bedeutung zu generieren.

Diese Differenz lässt sich mit Warburg noch steigern, denn Jonas inszeniert auch das Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe, zwischen apollinischen und dionysischen Aufladungen. Nicht nur Szenenabschnitte stehen explizit für dionysische Grenzüberschreitungen, etwa wenn sich Jonas selbst als eine Art Satyr (im Sinne des Kontrastbildes zur Nymphe) in der Eingangsszene inszeniert. Das „alte Contrastspiel“ ist der ikonischen Differenz geradezu eingeschrieben: Denn einerseits können Figuren und ihr ‚bewegtes Beiwerk‘ als Dynamogramme¹⁰⁴ den Grund (dionysisch) unstet werden lassen – und andererseits bringt der „chaotische Urgrund“ mit seinen „dräuenden, aufsteigenden Kräften“¹⁰⁵ seine (apollinischen) Figuren immer erst wieder hervor. Das dionysische Ausbrechen steckt in der Relation, im „Zwischenreich“, nicht im Grund oder der Figur selbst, womit Jonas sehr zeitgenössisch agiert.¹⁰⁶ In der Rezeption kann die präferierte Wahrnehmung von Figur oder Grund folglich hin und her springen. Es wird der Umkehrpunkt, in dessen Horizont assoziative Montagetechniken vorangetrieben werden können: Bei gleichbleibendem Hintergrund wird die relationale Figur verändert und umgekehrt. Wenn Warburg im Szenenwechsel von der „Melancholia“ (Szene 5) zu „Wolfe Lights“ (Szene 6) als Figur auf die leere Wüstenlandschaft zuläuft, die dann zur exzessiven Lichterwelt Las Vegas’ mutiert, mit ihrer neonflimmernden Künstlichkeit, dann führt Jonas uns mit Warburg als Leitfigur durch die Bildgründe buchstäblich in eine andere Weise des Sehens, die das äußerliche Sehen in das Wahrnehmen innerer Traum- oder Grauenslandschaften überführt. Die materiell heterogenen Darstellungsformen (Mersch) von Figur und Grund steigern deren Differenz. Wir werden sehen, dass sich in Jonas’ Performances das Video-Backdrop vom Bildgrund zum zunehmend bedeutungstiftenden Akteur wandelt, der die Performerin Jonas nicht nur verortet und trägt, sondern ihr auch Impulse gibt. Jonas spricht im Kontext ihrer Werkgenese neuerdings selbst von Figur/Grund-Relationen, die sie nunmehr interessieren:

One way I construct performances, videos and installations is around a series of pre-recorded situations. I reedit the material for each form. My first video performances also involved layering, a multiplicity of centers of focus. The work reflects the mind. We are able

¹⁰⁴ Vgl. Kap. 3.2, Fußnote 40.

¹⁰⁵ Boehm 2012, 46.

¹⁰⁶ „Relational Aesthetics“, die (nicht nur soziale) Relationalität zeitgenössischer Kunst, hat seit den 1990er Jahren besondere Aufmerksamkeit erhalten; vgl. Bourriaud 1998.

to follow several thoughts or images simultaneously. Perhaps another difference now is that I think in terms of figure and ground.¹⁰⁷

„The work reflects the mind“ - auf inhaltlicher Ebene würde mit Boehms Perspektivierung der „Grund“ von Jonas' Performance ebenfalls mehrdimensional angereichert. Dies gilt sowohl in psychologischer als auch in historischer Hinsicht, denn die Leinwand fungiert ebenso in seiner Terminologie als „Seelengrund“;¹⁰⁸ in ihr ist auch die historische Begründung der Performance über das referierte Ritual des Schlangentanzes eingeschrieben. In historischer Hinsicht bietet das Fallbeispiel des von Warburg referierten Schlangentanzes nämlich weniger eine palimpsesthafte Sedimentierung symbolschaffenden Bewusstseins,¹⁰⁹ das sich anthropologisch betrachtet seit den Ursprüngen der Menschheit bis zum jetzigen Zeitpunkt der Performance aufgeschichtet hat, sondern eine dynamische Wissensform.¹¹⁰ Warburgs Kerngedanken des Distanzraums der Besonnenheit münden darin, dass diese Wissensform nicht nur kulturell übergreifend, sondern von jedem Individuum einzeln in symbolischer Form hergestellt werden muss.

Psychoanalytisch gewendet entwirft die Performance, die stark um das (von Jonas selektierte) Gedankengebäude von Warburg kreist, einen mentalen Raum für die Rezeption, bei der sich Symbolisches und Imaginiertes, unmittelbar Sichtbares und Erinnertes vermengen. In diesem Kontext setze ich mit Belting an, der den Ort der Bilder in den Menschen verlegt. Denn die Sichtweise von einer Performance als Relationierung von Figuren und Bildgründen, als Form, die sich mit Bredekamp gesprochen selbst überschreiten kann, gelingt für Jonas nur mithilfe der inneren Bilder, die dabei in unterschiedlicher Gewichtung entstehen, medial aber vorbereitet werden. Beltings Grundannahme, dass die BetrachterInnen das Gesehene durch den Wahrnehmungsprozess animieren, wird über das Performative der Szenenbilder evident. Dies wird bei den Video-Backdrops besonders deutlich, wenn sie durch die Live-Aktionen der Figuren davor ihren Charakter bloßer Wiedergabe verlieren. Das Oszillieren zwischen Figur und Grund schiebt die assoziative Bildverkettung vorwärts. Ich nehme sogar an, dass sich die Handlung in einer solchen bildhaften Performance weniger

¹⁰⁷ Jonas 2015d, 33. Sie nutzt diese Terminologie auch in Bezug auf *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, vgl. Ausst.-Kat. New York 2006, 15.

¹⁰⁸ Gottfried Boehm und Matteo Burioni: Einleitung. Nichts ist ohne Grund, in: Boehm Gottfried, Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012, 1-28, hier: 14.

¹⁰⁹ Vgl. Robert Smithson: Eine Sedimentierung des Bewusstseins. Erdarbeiten, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler. Köln 2001, 130f.

¹¹⁰ Bender/Hensel/Schüttpelz 2007.

motivisch über den Vortragstext aufbaut, sondern über die sich verändernden Bildgründe, denen gegenüber sogar manche Textpassage oft nachgeordnet ist. Schließlich lassen sich mit Mersch die gerade für die Kunst so wertvollen Aspekte der Medialität und Materialität von Zeichen herausstellen.

Der Vorteil dieser Bildtheorien ist ihre Nähe zu kulturwissenschaftlichen wie anthropologischen Prämissen und zu Eigenlogiken des Bildhaften; mit ihnen lässt sich Sehen modellhaft konzeptualisieren und das Ineinander von Bild und Körper besser verstehen. Ihr Nachteil ist insbesondere ihr blinder Fleck für gendersensible Fragen. Meine Analyse ergänze ich deswegen in Kapitel 6.3 mit Mieke Bal und anderen, auch in Bezug auf Jonas' Affektpolitik: Für Jonas selbst sind ihre Bilder und die Art ihrer Verkettungen auch deswegen so wichtig, weil sie Stimmungsträger sind. Was sie bereits 1983 beobachtete, hat sich bis heute exponentiell verstärkt: „All my performances are concerned in part with the image as metaphor. There is an emotion in the image that cannot be translated. The image contains it“.¹¹¹

4.3 Historische Bildtheorien

„*pictures*“ (Douglas Crimp)

Jonas' künstlerische Arbeitsweise im Kontext von Bildtheorien zu diskutieren ist nicht neu. In gewissem Sinne ist es eine Vorgehensweise, die auf die historischen Bildauffassungen der 1970er Jahre zurückweist, welche heute wieder aktuell anmuten. Zu diesen Auffassungen gehören die Schriften und kuratorischen Praktiken Douglas Crimps, einer zentralen Figur im Diskurs der Kunstszenen New Yorks der '70er Jahre, in der Jonas ihre künstlerische Form entwickelte. Jonas war nicht nur von diesem Diskurs beeinflusst, sie prägte ihn auch mit. Crimp ist heute noch bekannt durch seine legendär gewordene Ausstellung *pictures*, 1977 im Artists Space, New York. Mit einem kleinen Heftchen kommentiert er sein kuratorisches Konzept, das als innovative, repräsentationskritische Bildtheorie seiner Zeit gelesen werden kann.¹¹² In einer Zeit, als das Ende der Malerei beschworen wurde bzw. der ‚Ausstieg aus dem Bild‘ zur rettenden Alternative avancierte, postulierte Crimp eine *andere*

¹¹¹ Joan Jonas: Closing Statement, in: Ausst.-Kat. Mailand 2014, 285.

¹¹² Douglas Crimp: *Pictures*, in: Ausst.-Kat. New York 1977. Der Aufsatz wurde verschiedentlich, allerdings in unterschiedlichen Fassungen, nachgedruckt. Eine erweiterte Fassung findet sich in *October* 8, 1979, 75-88. In *X-TRA* 8/1, 2005 fehlt die Abbildung von Jonas' Arbeit *Twilight*.

Auffassung vom Bild bzw. von künstlerischer Repräsentation – eine Repräsentation „freed from the tyranny of the represented“.¹¹³

Crimp hatte in seiner Ausstellung *pictures* eine kritische Praxis versammelt, wie sie von KünstlerInnen dieser Zeit in Abgrenzung zu Greenberg, zum Minimalismus, zur Pop Art und in Bezug auf das Ende des Gegenständlich-Affirmativen und der Malerei insgesamt unternommen wurde.¹¹⁴ Er wirbt anhand der ausgestellten KünstlerInnen für eine Auffassung vom Bild, die mit den Paradigmen der Moderne bricht. Das Neue an ihnen sei, „dass sie, anstatt neue Bilder zu schaffen, sich mit der Welt gegebener Bilder auseinandersetzen“ und „dadurch das Prinzip der Repräsentation als solches thematisierten“¹¹⁵ – ebendies ist z.B. in Jonas' Wiederverwendung eigener und fremder Bilder der Fall. Seine Thesen zieht Crimp dabei nicht nur aus der Analyse der eigenen Ausstellungswerke, sondern auch aus anderen, innovativen Beispielen seiner ZeitgenossInnen – darunter auch Joan Jonas.

Crimp argumentiert, dass Fragen der Repräsentation in die Arbeiten jüngerer KünstlerInnen zurückkehren – aber nicht in dem bisher vertrauten Verständnis von Repräsentation als einem Ähnlichwerden des Repräsentierten mit einer außerbildlichen Existenz, wie es der Realismus nahelegt. Dies fixiere Repräsentation in einem vorbestimmten Verhältnis zu dem, was repräsentiert ist. Es gehe vielmehr um ein alternatives Verständnis von Repräsentation, das auf Repräsentation als autonome Funktion selbst verweist und in Relation zu anderen Repräsentationen (statt zum Repräsentierten) steht.¹¹⁶ Für Crimp gilt daher auch,

¹¹³ Crimp 1977 in *X-TRA* 8/1, 2005, 17; vgl. Warhols Marilyn. Siehe auch Benjamin Buchloh: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: *Artforum* Sept. 1982, 43-56.

¹¹⁴ Vgl. den Umgang mit Anti-Illusion etwa in der Ausstellung des Whitney Museum: Anti-Illusion: Procedures/ Materials), https://archive.org/stream/antiillusionproc61whit/antiillusionproc61whit_djvu.txt. Serras Arbeit wird darin z.B. bezeichnet als „displayed act as much as it is an exhibited sculpture“.

¹¹⁵ Verena Krieger: Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Weimar, Wien 2008, 143-161, hier: 152.

¹¹⁶ Der Tanzwissenschaftler Gerald Siegmund erweiterte den von Vorstellungen des Präsentischen geprägten Diskurs um die Kategorie wesentlicher Abwesenheit. Gängige Tanz-, Theater- bzw. Performancetheorien gehen stärker von der leibhaften Gegenwart von Körpern aus und argumentieren eher phänomenologisch (u.a. Erika Fischer-Lichte, Kristin Westphal, Käte Meyer-Drawe). Dort wird der Leib als Erfahrungsgrundlage angenommen, sowie dass ein ‚realer‘, da vom Körper abhängiger, Raum über das Medium Performance immer neu erzeugt werde. Folgt man dieser Sichtweise, würde man bei Jonas ein Paradox finden – einerseits weiß sie um diese phänomenologischen Wirkungen, etwa wenn sich Bewegungsmomente wie das Zittern, Fächeln etc. durchziehen, die innerhalb von Repräsentationslogiken nicht auflösbar bleiben. Andererseits versucht sie selbst die phänomenal garantierte Wahrnehmung wieder als Illusion zu

dass Bilder, auch wenn sie etwas abbildhaft darstellen, statt des Repräsentierten lediglich *das Repräsentieren selbst* zeigen können. Das abbildhaft Dargestellte ist somit nicht zwangsläufig eine Repräsentation für etwas Abwesendes. Crimp begründet dies damit, dass Illusionismus nicht erst „hinter“ der Bildoberfläche beginnt, sondern bereits der dinghaften Welt selbst eingeschrieben ist, also auch den Räumen einer Performance.¹¹⁷

Diesen Bereich der Performance-Praxis, die in dieser Zeit entsteht, rechnet er dem neuen Bild- bzw. Illusionsverständnis zu. Die Hinwendung zur Performance wird von ihm also primär methodisch und erkenntnistheoretisch gedeutet und geschätzt. Nicht länger werde hier Abwesendes durch illusionistische Repräsentation ersetzt.¹¹⁸ Vielmehr werde nun die Wahrnehmungsbedingung dessen, was präsent ist, in den Vordergrund gerückt¹¹⁹ und mittels Performance ausgebaut. Ein Sinn der Bilder ist bei Crimp also nicht im Vorfeld geklärt, sondern generiert sich im Laufe und mithilfe einer Performance. Er spricht insofern von einem Konzeptwechsel durch Performances: „The shift in the conception of illusionism from a representation of something absent to the condition of our apprehension of what is present and the psychologization of the image“.¹²⁰

Bei Crimp ist Performance 1977 auch eine Weise, dem aktuellen *Raum* eine Repräsentationsform zu geben und ihn dadurch auch *als* aktuellen Raum anschaulich und erfahrbar werden zu lassen. Erst in diesem Modus des „als“ kann er als solcher wahrnehmbar werden, was die Unmittelbarkeit einer erkennenden Erfahrungsmöglichkeit dann allerdings

demaskieren und abzuschütteln, so dass nur noch die Transformation selbst als Ort einer Versicherung bleibt. Die gezeigten Brüche zwischen Bild und Körper sind Jonas immer wieder Material.

¹¹⁷ „In the art of the past decade, many of those conventions that had always been considered as belonging to the representational image – spatial illusionism, for example – were shown to be indistinguishable from our apprehension of any object whatsoever. In the work of the Minimalists it was no longer a question of creating an illusion of something exterior to the work as the illusion of space behind a painting’s surface; rather illusionism was shown to inhere in the very being of an object“ (Crimp 1977 in *X-TRA* 8/1, 2005, 189).

¹¹⁸ Für Crimp wird der Umgang mit der Repräsentation bzw. mit der Art der Thematisierung der Kategorie ‚Raum‘ zum entscheidenden Faktor, gerade für den Innovationsanspruch in den späten 1960er Jahren.

¹¹⁹ Da für Crimp Erfahrung nur über Bilder funktioniert („we only experience reality through the pictures we make of it“, Crimp 1977 in *X-TRA* 8/1, 2005, 17), sei ein Verständnis des Bildes selbst unabdingbar („to understand the picture itself, [...] how a picture becomes a signifying structure of its own accord“, ebd., 18). Er stellt fest, dass die Imagination als künstlerische Herangehensweise die Analyse und die Wahrnehmungstheorie ablöse. Entscheidend dafür sei Robert Wilson, der als Pionier in den späten 1960er wie ein Schock gewirkt habe. Obwohl selbst kein Surrealist, sieht Crimp dort Anklänge: den Ort des Schauspiels bevölkern Bilder, in einem gleichzeitigen Nebeneinander, das es nur in der Imagination geben kann (ebd.).

¹²⁰ Crimp 1977 in *X-TRA* 8/1, 2005.

verneint. Dies interessiert Jonas. Um diesen aktuellen Raum überhaupt erfahrbar zu machen, spielt sie sozusagen „über Bande“ – z.B. indem sie bereits 1968 Spiegel einsetzt,¹²¹ und die kleine Zeichnung in ihren Vorbereitungsnotizen (Abb. 1) zu *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zeigt, dass sie dieses Spiel über Bande immer noch praktiziert.¹²²

Jonas arbeitet sich an der repräsentationskritischen Frage ab, was denn der „actual space“ sei, gerade wenn der Illusionismus nicht erst hinter einer Leinwand beginnt, sondern unserer Wahrnehmung eingeschrieben ist. Dies leistet sie mit filmischen und performativen Mitteln. Raum wird bei ihr im Monitorkasten selbst elementar und ephemeral. Entgegen Kategorien von Authentizität und Präsenz, wie man sie eher bei Performance-Arbeit vermutet, sieht Crimp Jonas' Innovation gerade in dem als illusionistisch präsentierten Raum der Performance selbst. Anhand ihrer Performance *Twilight* (1975) zeigt Crimp paradigmatisch auf, dass sich den BetrachterInnen trotz unmittelbar geteilter Präsenz eine ‚eigentliche‘ Wirklichkeit als etwas ‚Reales‘ gar nicht zeigt – sondern dass dies, wenn überhaupt, erst mit Hilfe von Bildern gelingt, die eine Distanzierung erlauben. Für Crimp ist der Raum der Performance bei Jonas ein Illusionsraum; Jonas lässt in *Twilight* eine ‚geteilte Präsenz‘ von ZuschauerIn und PerformerIn sogar extra abreißen. Erst beim Blick auf den Monitor, der ebenfalls auf der Bühne steht und mit einer Live-Kamera gleichzeitig den Raum der Performance im *live circuit* repräsentiert, waren die ZuschauerInnen überhaupt in der Lage, das Performancegeschehen in Gänze und den illusionistischen Charakter des Performance-Raums zu erfassen.¹²³

¹²¹ Jonas Ziel sei es, „to investigate spatial illusionism“ (Douglas Crimp: Joan Jonas's Performance Work, in: *Studio International* 192/982 1976, 10-12). In den frühen Arbeiten von Jonas lief das Bild sehr häufig mit dem, was sich gerade live im aktuellen Raum der Performance abspielte, mit und ließ sich so im Sinne einer Beobachtung zweiter Ordnung ‚überprüfen‘. Wenn Jonas betont, dass sich dabei die gespiegelten Räume nicht überschneiden sollten, verhindert sie ein Umschlagen der Spiegelprojektion in ein sich durch optische Verzahnung konstituierendes Raumkontinuum. Stattdessen bleibt sie auf der Bildebene und ihrer „flatness“. Crimp geht sogar so weit, in Jonas' Performances eine direkte Bezugnahme zur Malerei herzustellen: „By presenting real space as an impenetrable illusion in her performances, Jonas has made the experience of performance equivalent not only to film and videotape [...] but also to painting. At issue in her work, then, is an ambitious relationship to the history of painting and a reversal of the spatial priorities of most contemporary art, including that of most other performance works“ (ebd., 10).

¹²² Hier trianguliert sie einen „realen Raum“ mithilfe einer beweglichen Leinwand über den „Raum des Spiegels“; vgl. die knappe Diskussion der Skizze in Kapitel 2.

¹²³ So argumentiert Crimp, Joan Jonas „[in particular] adopted strategies for presenting the space of performance as illusionistic. Working outdoors, with performance and audience separated by great distances, she exploited such natural illusionistic phenomena as depth-of-field distortion and discontinuity of sound and image. In later indoor works, Jonas converted event into image using the simultaneous broadcast capacity

Die Apparatur des *live circuit* ermöglicht es, die Illusion einer vermeintlich ‚natürlichen‘ Wahrnehmung zu erkennen. Gerade performativ arbeitende KünstlerInnen würden nicht nur repräsentationskritische Fragen des Bildes stellen, sondern auch dessen Psychologisierung in den Blick nehmen. Damit legt Crimp 1977 auch ein psychoanalytisches Bildverständnis nahe. Die umgebende Welt könne nicht mehr unmittelbar, sondern erst mit dem Eintritt in eine bereits bestehende symbolische Ordnung erfasst werden, und ein Verständnis des Gesehenen von Welt sei nur in Kombination mit dem aus weiteren Repräsentationen gespeisten Imaginären möglich.¹²⁴

Bildfahrzeuge, Pathosformel und Mnemosyne-Atlas (Aby Warburg)

Der Ikonologe und „Psychohistoriker“¹²⁵ Aby Warburg stellte die Kunstgeschichte seiner Zeit mit Hilfe der Quellenkunde auf eine systematisch-wissenschaftliche Basis und wurde durch seine innovative inhaltliche und methodische Arbeit mit Bildensembles über die Kultur- und Bildwissenschaften hinaus bekannt. Er ist, wie bereits erwähnt, schon deshalb von zentraler Wichtigkeit für *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, weil er selbst Figur der Performance ist. Auch lässt sich Jonas von seinem Vortragstext zum Schlangenritual¹²⁶ der Hopi inspirieren und nimmt durch diesen eine inhaltliche Strukturierung ihrer Performance vor (vgl. Kapitel 3.1). In seinen Recherchen und Beobachtungen zum Schlangenritual der Hopi Indianer, deren Sprache zwischen der für ihn charakteristischen poetischen Blumigkeit und der wissenschaftlichen Präzision des Ausdrucks changiert, fand Jonas ein geeignetes Sprachrohr für ihre eigene Erfahrung, die sie bislang nicht adäquat kommunizieren

of video. Often it was only by looking at the video monitor that the viewers could fully apprehend what was happening directly in front of them. And the images that Jonas used confronted psychological subjects directly: narcissism in *Organic Honey's Visual Telepathy*, childhood memory in the games of *Delay, Delay*, the imagination of the exotic in *Twilight*“ (Crimp 1977 in *X-TRA* 8/1, 2005, 189).

¹²⁴ Die Repräsentationskritik Crimps ist von der Lektüre Walter Benjamins, aber auch Lacans gespeist: Im Unterschied zum deutschsprachigen Raum wurde der Einfluss der Psychoanalyse auf die Kunst der Nachkriegszeit in Amerika durchgängig rezipiert; das zeigt auch die Liste nordamerikanischer KunstgeschichtlerInnen in der Studie von Yves Alain Bois sowie im Artikel zu Jonas von Chrissie Iles.

¹²⁵ „Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischen Reflex abzuleiten versuche“; Tagebuch 3. Februar 1929, in: Aby Warburg: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Eintr. v. Gertrud Bing u. Fritz Saxl*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Karen Michels, Charlotte Schoell-Glass. Berlin 2001, 429. Jonas zitiert diese Selbstbeschreibung Warburgs, die ich im Laufe des Textes immer wieder aufgreife, prominent zu Beginn der Performance.

¹²⁶ ‚Schlangenritual‘ ist die verkürzende Bezeichnung, die seit der Erstveröffentlichung des Vortrags durch Ulrich Raulff 1988 populär wurde.

konnte. Wie Jonas selbst unternahm auch Aby Warburg seine einschlägige ‚indianische (Bildungs)Reise‘ zu den Hopis, die ihm Erkenntnisfigur wurden:

Ich ahnte noch nicht, dass mir aus dieser amerikanischen Reise eben der organische Zusammenhang zwischen Kunst und Religion der ‚primitiven‘ Völker so klar werden würde, dass ich die Identität oder vielmehr die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen, der zu allen Zeiten derselbe bleibt, so deutlich schaute, so dass ich ihn als Organ ebenso in der Kultur der florentinischen Frührenaissance wie später in der deutschen Reformation herausstellen konnte.¹²⁷

Jonas hat Warburgs Vortragsmanuskript und sein Gedankengebäude in zwei kommentierten Überlieferungsversionen studiert¹²⁸ und inhaltliche wie strukturelle Elemente der dort angelegten Warburgschen Bildtheorie in ihre Performance überführt. Dadurch eröffnet sie eine methodische Metaperspektive auf ihre eigene Arbeitspraxis und tritt mit Warburg in einen intermedialen Dialog.

An Warburgs Bildtheorie ist aus heutiger Sicht zunächst dessen komplexer kulturalanthropologischer Weitblick bemerkenswert. Seine damaligen Forschungen zum „kulturelle[n] Synkretismus“¹²⁹ stimulieren noch heute viele ForscherInnen,¹³⁰ gerade weil sein mit Widersprüchen operierender Ansatz nicht so geglättet ist wie etwa die nach ihm etablierte ikonographische Methode seines Schülers Erwin Panofsky. Im Gegenteil: seine breit vernetzende Vorstellung von Kultur, die „differenztheoretische und funktionalistische Momente“¹³¹ aufweist, fordert zu immer neuen Re-Lektüren heraus und hat auch angrenzende Disziplinen, wie etwa die Medienwissenschaften, inspiriert.¹³² Für seine Forschungen verlässt Warburg konventionelle Wege und wagt sich, gedanklich wie leiblich, in das

¹²⁷ Warburg 2010, 569.

¹²⁸ Vgl. hierzu ausführlicher Kapitel 3.1.

¹²⁹ Vgl. Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866-1929), in Michaels, Axel (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München 1997, 133-157.

¹³⁰ Vgl. nicht zuletzt das Forschungsprojekt <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org> (seit 2015).

¹³¹ Hartmut Böhme: „Die ganze Skala der Kultur“. Aby Warburg und das Verhältnis zwischen Archaismus und Moderne, in: Mettler, Michel, Basil Rogger, Peter Weber, Ruedi Widmer, Stefan Zweifel (Hrsg.): *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*. Zürich 2016, 50-57, hier: 55.

¹³² Beispiele sind Michaud 2004 und Thomas Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin 2011. Warburg fand in Frankreich mit Didi-Huberman und Philippe-Alain Michaud eine neue Deutung, die nun wieder auf Forschergruppen im deutschsprachigen Raum zurückstrahlt. Dort haben vor allem die Kunsthistoriker Wolfgang Kemp und Ulrich Raulff, der Philosoph Hartmut Böhme oder die Kulturwissenschaftlerin Sigrid Weigel die Warburg-Rezeption befördert.

unwegsames, wüste Ödland New Mexicos und Arizonas, „where only gorse can grow“.¹³³ Dort findet er in der Praxis vor, was er theoretisch bereits vermutet hatte: eine Symbolpraxis, deren Umgangsformen mit materiellen statt abstrakten Symbolen aus der umgebenden Wirklichkeit interagiert. Neben anderen Ritueltänzen ist es besonders der spektakuläre Umgang der Hopi mit der Schlange, der Warburgs Nachdenken über Symbolbildungen beflügelt. Denn die Schlange, die sich häuten kann und nur die anfassbare, sprich ‚begreifbare‘ Hülle zurücklässt, wird für Warburg zum Symbol, zum „Bildfahrzeug“ schlechthin. Jonas thematisiert die Schlange vergleichsweise wenig, auch wenn sich ihre Performance auf den ‚Schlangentanz‘ bezieht. Ihr Bildfahrzeug ist vor allem der ausgestopfte Kojote auf dem Rollbrett, der ihr zur ‚Symbolprothese‘ wurde.

Ulrich Raulff, der erste Herausgeber des „Schlangentanzes“ in der deutschen Originalsprache (1988), kommentiert Warburgs Forschungsreise folgendermaßen: „Plakativ gesprochen sucht Warburg in der Prärie nicht mehr den mythenbildenden Griechen, sondern den symbolbildenden Menschen“.¹³⁴ In der Reise findet sich zwar ein altes Muster der Wissenschaftsgeschichte, nämlich „der Gedanke, man könne von den ‚Primitiven‘ Nordamerikas oder Afrikas auf jene andere Menschheit europäischer Morgenröte schließen“,¹³⁵ und die Vorstellung von verschiedenen ‚natürlich-automatischen‘ Entwicklungsstufen entfacht analog auch das Interesse für die abstrakte Formensprache der Kinder. Doch Warburgs Schlussfolgerung fällt nicht evolutionshistorisch, sondern psychologisch aus: In seiner Bildanthropologie findet sich das Bilderschaffen nämlich als überhistorische, aber historisch dokumentierbare Pendelbewegung, die sich einer reinen Fortschrittslogik entzieht. Hartmut Böhme verweist darauf, dass der „Mythos der Evolution bzw. des humanitären Fortschritts“,¹³⁶ den Warburg postulierte, „stets gekontert wird von seinen eigenen anthropologischen Grundannahmen über das ‚ewige Indianertum‘ und die ‚Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen‘, der auf immer im Bann von Angst und Blutrausch gefangen bleibt“.¹³⁷

¹³³ Warburg 1955, 20 bzw. Szene 8.

¹³⁴ Warburg 2011, 72.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Warburg erklärte, die „Entwicklung von triebhaft-magischer Annäherung zur vergeistigten Distanzierung“ sei eine „Aufgabe [...] der Menschheit überhaupt“ (zit. in Böhme 2016, 51). Warburg ‚bezeugt‘ seine Theorie biografisch mit dem eigenen Kampf um den Distanzraum der Besonnenheit. Beindruckend ist seine Sensibilität für die prekären Schattenseiten des Fortschrittsglaubens.

¹³⁷ Ebd.

Die Reise sollte Warburgs Denkgebäude nachhaltig beeinflussen. Das Ergebnis liest sich pragmatisch so:

Bei den Pueblo Indianern kann man den Untergrund heidnisch-magischer Kunstübung noch am lebendigen Menschen beobachten. [...] Psychologie der labilen Kräfte im Menschen. Ein Friedenszustand im Kampf ums Dasein. Eine umschreibende Erinnerung. Die Schlange als Urelement der religiösen Vorstellung und Praxis der Menschheit.¹³⁸

Doch jeglicher universalhistorische Schematismus widerspricht dem „Präzisionsforscher“ und „detaillierten Forschungspraktiker“ Aby Warburg, dessen Motto „Der liebe Gott steckt im Detail“ war.¹³⁹ Wenn es nur dort aufzufinden sei, gebe es keine ‚Theorie an sich‘, sondern nur ‚in concreto‘, selbst für das Allgemeinste. So sollte ihm die genaue Betrachtung des bewegten Beiwerks dabei helfen, das Nachleben der Antike in Bildformen der Renaissance zu entdecken. Im vergleichenden Sehen, das er mithilfe der neuen Reproduktionstechniken und eigenen vergegenwärtigenden Zeichnungen ständig praktizierte und vorantrieb, und das zuletzt die zusammengestellten Bildbeispiele des Mnemosyne-Atlas eröffnen sollen, entsteht eine Ahnung vom kollektiven Bildgedächtnis, das bis in die Antike reicht und den Florentinern zur Verfügung stand. Warburg schreibt: „Botticelli benutzt die Antike wie eines älteren erfahrenen Kollegen Studienmappe, aus der ihn dieses oder jenes Blatt anregt, ohne deshalb die Gewissenhaftigkeit des eignen Naturstudiums zu verringern oder die Formensprache im einzelnen manieristisch zu beeinflussen“.¹⁴⁰ Warburg überrascht „noch mehr die Thatsache, dass die Gruppe der fliehenden Flora und des verfolgenden Windgottes bis auf die Einzelheiten des bewegten Beiwerkes in Haar und Gewandung der Schilderung Ovids genau nachgebildet ist“.¹⁴¹ Nicht nur in Italien, auch in flandrischen Teppichen an den Wänden italienischer Palazzi, die er „Automobile Bilderfahrzeuge“ nannte, erkennt Aby Warburg, inwiefern die Beweglichkeit von Kunstwerken selbst dazu beiträgt, die Bildformeln, die sie enthalten, durch Zeit und Raum zu bringen.¹⁴²

¹³⁸ Warburg 2010, 589.

¹³⁹ Brassat, Wolfgang, Hubertus Kohle (Hrsg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln 2003, 41.

¹⁴⁰ Aby Warburg: Sandro Botticelli, in: *Das Museum: Eine Anleitung zum Genuß der Werke bildender Kunst* 3/10 (1898), 37-49 (Textheft) und 74-75 (Tafeln), hier: 39.

¹⁴¹ Ebd., 39.

¹⁴² Vgl. Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf (Hrsg.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin 2018.

Warburg nennt Bilder, aufgrund ihrer Möglichkeit, Energie zu speichern, auch „Energiekonserven“ – ein weiteres typisch Warburgsches Kompositum: Energiekonserven sind psychologisch nicht ungefährlich; Böhme beschreibt sie als „Container und Transformatoren gewaltiger Affektschübe, deren Formgeber und Abstandhalter, aber auch Speicher und Batterien von Lebenskraft, Still-Leben, das in der Kunst erwachend die Augen aufschlägt, ohne zu verletzen“.¹⁴³ Warburg bringt die Energie von Bildern mit seinem Diktum „Du lebst und tust mir nichts“ einprägsam auf den Punkt.¹⁴⁴

Warburgs Bildtheorie und der Tsu'ti'kive

Warburg wird heute als einer der Begründer der modernen Bildwissenschaften angesehen. Hierbei lassen sich zwei Gruppierungen voneinander unterscheiden: während eine eher kunsthistorisch orientierte Gruppe Fragen und Inhalte der Ikonologie mithilfe von Warburgs Verweis auf die Migrationsbewegungen von Bildern anwendungsorientiert weiterverfolgt und ausbaut, interessiert die andere, bildtheoretisch geprägte, eine Operationalisierung und Weiterentwicklung seines Gedankengebäudes, das zwischen dem Mnemosyne-Atlas als Methode und dem ‚Wie‘ der Darstellung oszilliert. Dieses ‚Wie‘ macht er mit dem Begriff der ‚Pathosformel‘ anlässlich der Entdeckung der Darstellungsform der antiken Mänade in der florentinischen Nymphe des Quattrocento als Form antiken Nachlebens beschreibbar.¹⁴⁵ Zu letztgenannter Gruppe, die Warburgs Impulse für eigene Fragen aufgreift und weiterentwickelt, rechne ich die Künstlerin Joan Jonas.¹⁴⁶ Sie greift gezielt auf wenige Textpassagen zurück und nutzt ihre eigene, produktionsästhetische Professionalität Bildern gegenüber, um in den Dialog mit Warburg zu treten und davon zu künden.

Im Unterschied z.B. zu Gottfried Boehm stellt sich für Warburg weniger die Frage, was ein Bild charakteristischerweise ist oder welcher ikonische Eigensinn Bildern innewohnt,¹⁴⁷

¹⁴³ Böhme 1997, 133.

¹⁴⁴ Gombrich 1970, 98. „Warburg war sich bewusst, dass dem immer neu zu formenden und schützenden Ich durch Bilder Unterstützungen, aber auch Verletzungen widerfahren können“ (Bredekamp 2010, 22). Böhme sieht in diesem Diktum „die Formel des geheimnisvollen Lebens der Bilder, das in bloßer Unmittelbarkeit das Ich überwältigen würde“ (Böhme 2016, 51).

¹⁴⁵ Vgl. Beyer/Bredekamp/Fleckner/Wolf 2018 und Didi-Huberman 2010.

¹⁴⁶ Joan Jonas ist zwar nicht die einzige (vgl. Goshka Macuga), aber eine der frühen VertreterInnen.

¹⁴⁷ Boehm etablierte bereits Ende der '70er Jahre die Duplizität von Zeigen und Sich-Zeigen als zentrale Figur des Bilddenkens und verschob den Schwerpunkt von der philosophischen Sinngenese zur abstrakt-formalen und sinnengestützten Emergenz, die der ikonische Grundkontrast bereithält: Bedeutung ist nicht ein präfigurierter Sinn, die Eigenlogik der Bilder produziert Sinn auf Bildebene ohne Worte; vgl. Gottfried

sondern ganz grundlegend, warum es Bilder überhaupt gibt.¹⁴⁸ Dabei argumentiert er in heutiger Terminologie vor allem ‚psychologisch‘, wenn er die symbolbildende und distanz-schaffende Bildproduktion zur (kulturellen) Überlebensnotwendigkeit des Menschen erklärt.¹⁴⁹ „Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen“, schreibt er in der Einleitung zum Mnemosyne-Atlas.¹⁵⁰ Wie Ernst Gombrich argumentiert hat, stifte laut Warburg die Kunst den Menschen eine Sicherheit, indem sie „alles Lebende“, das „als feindlich sich fortbewegend und verfolgend angenommen wird“, in „Freude über das ungefährlich Bewegte“ transformiert.¹⁵¹ Die Angst vor der Schlange ist ein extremes Beispiel für angsteinflößende Bewegung.

Hartmut Böhme, der sich bereits sehr lange mit Warburg beschäftigt, betont, dass die Angst für Warburg indes nicht so sehr ein ontologisches Existenzial sei, sondern sich, und darin stehe Warburg Freud näher als den Philosophen, onto- und phylogenetisch aus der „Kind-schaft“ ableite, der „unbegreiflichen Katastrophe der Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen.“¹⁵² Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur.“¹⁵³ Dieses ursprüngliche Getrennt-Werden, so Böhme weiter, mache alles Nicht-Ich zum potentiell angstausslösenden Fremden.¹⁵⁴ Um dieser Angst Herr zu werden, ist ein vom Geschehen distanzierender sog. Andachts- und Bildraum vonnöten, den Kulturen unterschiedlich und stets neu und spezifisch herstellen

Boehm: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Boehm, Gottfried, Hans-Georg Gadamer (Hrsg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt am Main 1978, 444-471 sowie Fabian Goppelsröder: Hermeneutik. Verstehen vor Bildern, in: Stefan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2014, 75-89, hier: 79.

¹⁴⁸ Warburg widmete sich diesen Fragestellungen interdisziplinär; vor allem die Religionswissenschaften waren zu seiner Zeit die Referenzwissenschaften. Zu den verschiedenen zeitgenössischen Einflüssen Warburgs siehe den sehr erhellenden Artikel von Böhme 1997 sowie Hensel 2011a.

¹⁴⁹ Für Warburg sei ein allen innewohnender „phobischer Reflex“ der Ausgangspunkt seiner Erläuterungen. Böhme 2016, 50.

¹⁵⁰ Warburg 2010, Text 18: Mnemosyne Einleitung, 629-639, hier: 629.

¹⁵¹ Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main 1981, 104 und 108.

¹⁵² Böhme 2016, 50.

¹⁵³ Warburgs Notiz aus dem Jahr 1927 (in Gombrich 1981, 298), zit. in Böhme 2016, 50.

¹⁵⁴ Eine weitere Notiz Warburgs, ebenfalls aus dem Jahr 1927 (in Gombrich 1981, 298-99; 104-106), zit. in Böhme 2016, 50.

müssen, in einem „stetigen zivilisatorischen Akt“.¹⁵⁵ Böhmes Hinweis ist deswegen besonders interessant, weil er einerseits die historische Zeitzeugenschaft von Warburgs Gedanken und unter anderem Sigmund Freud aufzeigt, andererseits aber sein spezifisches Grundanliegen eindrücklich markiert: die körperliche Involvierung bei Semioseprozessen spielt für Warburg eine wichtige Rolle.¹⁵⁶ Das Prinzip, materiell mit Symbolisierungsprozessen zu operieren, auch um die nötige Distanz zu wahren¹⁵⁷ – nicht zuletzt Schlangen gegenüber – und gegebenenfalls Handlungsmacht mittels animistischer Praktiken zu erreichen, rückt Warburgs Denkraum in die Nähe des Symbolbegriffs Ernst Cassirers, mit dem er in regem Austausch stand. Als einzigem Wissenschaftler gestand Warburg ihm zu, sein Kreuzlinger Vortragsmanuskript lesen zu dürfen.

Im Kreuzlinger Vortrag führte Warburg verschiedene Bewältigungsformen „als Abwehrmassregel im Kampf ums Dasein“¹⁵⁸ aus, wie er sie bei den Pueblo Indianern vorfand. Ihre rituellen Tänze begleiten Wuchs, Reifung und Ernte der Maispflanze innerhalb des Jahreskreislaufs. In animistischer Manier versuchen sie den Regen zu erzwingen, denn Wassernot lehre zaubern und beten.¹⁵⁹ Es gibt verschiedene Tanzrituale für den überlebensnotwendigen Sommerregen im August, damit der Mais – das Hauptnahrungsmittel der Hopi – reifen kann. Vor diesem Hintergrund wird die Schlange aus mehreren Gründen zum geeigneten Symbol: sie hat formale Analogien zum Blitz, der die wasserreichen Sommergewitter begleitet, und liefert für den nicht fassbaren Blitz eine anfassbare Erfahrung und Manipulierbarkeit. Das tödliche Gefahrenpotential von Blitz und Schlange schien Warburg ähnlich, er ging davon aus, dass es für die Hopi irrelevant war, ob man verhungert oder vergiftet wird.¹⁶⁰ In Jonas' Vorbereitungsmappe findet sich die Fotokopie einer Seite aus Michauds

¹⁵⁵ Vgl. Pablo Schneider: *Aby Warburg. Nachhall der Antike. Zwei Untersuchungen über das Nachleben von Bild- und Bedeutungsformen*. Zürich 2012.

¹⁵⁶ Warburg spricht vom „organischen Zusammenhang zwischen Kunst und Religion“; Warburg 2010, 569.

¹⁵⁷ Warburg notiert zur Tragik, in die Menschen gelangen, wenn sie handgreiflich mit ihrer anorganischen Umwelt interagieren: „Der Ausgangspunkt [der Verleibung] ist der, dass ich den Menschen als ein hantierendes Tier ansehe, dessen Betätigung in Verknüpfen und Trennen besteht. Dabei verliert er sein Ich-Organgefühl, weil nämlich die Hand ihm erlaubt, reale Dinge an sich zu nehmen, in denen der nervöse Apparat fehlt, weil sie anorganisch sind, trotzdem aber sein Ich unorganisch erweitern. Das ist die Tragik des sich durch Hantierung über seinen organischen Umfang heraussteigernden Menschen“ (ebd., 580).

¹⁵⁸ Ebd., 578 (Text 16).

¹⁵⁹ Ebd., 526 (Text 15).

¹⁶⁰ „Die Schlangenformation des Blitzes, das Rätselhafte seiner Bewegung, ohne deutlich feststellbaren Anfangs- und Endpunkt seiner Bewegung, seine Gefährlichkeit teilt er mit der Schlange, die ein Maximum an Bewegung und ein Minimum der Angriffsfläche bietet“ (ebd., 574 [Text 16]).

Aby Warburg and the Image in Motion, auf der folgender Satz Warburgs markiert ist: „A snake-like form, enigmatic movements, which have no clearly determinable beginning or end, and danger: these are what lightning shares with the snake“.¹⁶¹

Warburg arbeitet fünf Merkmale heraus, die die Schlange als ambivalentes Symbol charakterisieren:¹⁶² Eine Schlange häutet sich ständig und bleibt doch die gleiche (wie bei einer Wiedergeburt); sie steht für Veränderungsprozesse, wobei sie innerhalb eines Jahres den ganzen Lebenszyklus von der Totenstarre bis zu äußerster Lebendigkeit durchläuft. Obwohl sie nicht aufrecht laufen kann, kann sie sich doch mit unglaublicher Schnellkraft fortbewegen und wird durch ihren Giftzahn bedrohlich. In perfekter Mimikry zur Wüste ist sie beinahe unsichtbar. Schließlich notiert Warburg als letztes Element, das die Schlange für viele Religionen und Kunstformen attraktiv macht, lapidar nur ein Wort: „Phallus“.¹⁶³ Die Hopi verwandeln ihre Ohnmacht in Handlungsfähigkeit, indem sie die Schlange als Totem-Tier wählen und die Gefahr durch das ‚adoptierte‘ Verwandtschaftsverhältnis bändigen. Weiter eignen sich die Hopi in ritueller Praxis dieses gefährliche Tier aktiv an und machen es durch spezielle heilige Handlungen zum Symbol, das aber nicht als Abstraktum fortlebt, sondern zugleich lebendig und anfassbar bleibt: im Zusammenhang mit den Zeremonien werden alle auffindbaren – einschließlich giftigen – Schlangen aus der Natur aufgegriffen, in der Kiva, dem heiligen Versammlungskeller der Schlangенpriester, gehortet und rituell gewaschen; sie werden dort unter Ausschluss der uneingeweihten Öffentlichkeit in das Bild eines Sandaltars mit Schlangen-Blitzen und Regenwolken geworfen, wodurch sich die materiellen und symbolischen Ebenen der Zeremonie verknüpfen. Schließlich endet das Ritual mit einer extremen Form körperlicher Aneignung, indem diejenigen Hopi, die die Schlange als Totem-Tier besitzen, diese sämtlich (auch die giftigen) in den Mund nehmen und im *Tsu'ti'kive* (Schlangentanz) um den Dorfplatz tragen, um sie als ‚materialisierte Blitzbotschafter‘ wieder in der Wüste auszusetzen.¹⁶⁴

Diese verschiedenen Merkmale verknüpfen jeweils Symbolisches und Materielles und zeichnen dadurch ein Denken aus, welches Warburg allgemeiner in der Kunst am Werke

¹⁶¹ Blatt 17. Bei der Seite handelt es sich um Michaud 2004, 306.

¹⁶² Warburgs Notiz vom 29. März 1923 zu den Merkmalen der Schlange ist nachzulesen bei Michaud 2004, 324.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Hans-Ulrich Sanner: Schlangēpolitik. Marginale Notizen zum Schlangentanz der Hopi 1989-1990, nebst einem historischen Katalog, in: Bender, Cora, Thomas Hensel, Erhard Schüttelz (Hrsg.): *Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007, 65-102.

sieht: „Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung“.¹⁶⁵ Wenn die Hand für das Begreifen den äußeren Umfang abtastet, geht es Warburg dabei um mehr als um ein nur ontologisch sich vergewisserndes Berühren. Wie Kapitel 3.1 näher ausführt, integriert Jonas in Szene 9 zum Kontext des Greifens und Begreifens drei längere Passagen, die sie zu ihrem eigenen Zusammenhang synthetisiert:

The hand reverts to its own movement, does not renounce touching... but does renounce taking possession through comprehension. Between... touch and... thought there is... symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.¹⁶⁶

Warburg war von der elaborierten Ambivalenz fasziniert, mit der die Hopi ihre Symbolisierungsprozesse medial ausstatten, spiegelten sie ihm doch die eigene existentielle Gespaltenheit (diagnostizierte Bipolarität): Die symbolträchtige Schlange ist für sie Gefahr und Heilsbote zugleich, abstraktes Symbol und Tier aus der Umwelt, denn „[s]ie stehen in der Mitte zwischen Magie und Logos und ihr Instrument, mit dem sie sich zurecht finden, ist das Symbol. Zwischen zupackendem Greifmenschen und verharrendem Begriffsmenschen steht der symbolisch verknüpfende“. Der so verstandene Zusammenhang von materiellem Greifen und geistigem Begreifen ist nicht nur für Warburg zentral; Jonas agiert ihn auf der Bühne aus und transformiert ihn über ein Oszillieren zwischen Medialisierungs- und Materialisierungsformen.

Der Schluss des ‚Schlangenritual‘-Textes ist nach Böhme die Vision einer technisch perfektionierten, telekommunikativen Massengesellschaft, die, wie beim ähnlich pessimistischen Freud, vom Thanatos beherrscht ist. Gesellschaften, die keine Symbole mehr hervorbrächten, seien zwar möglicherweise „technisch elegant, aber sie finden auch keine Antworten auf die ‚Urfragen‘, im Verhältnis zu denen Athen und Oraibi ‚Vettern‘ waren“.¹⁶⁷ Die moderne Technik ersetze, so fasst Böhme Warburgs Kulturpessimismus zusammen, nicht den einen Typ symbolischer Formen durch einen anderen, sondern beende den Vorgang von Symbolisierung überhaupt.¹⁶⁸ Dies sei für Warburg, der (wie Cassirer) im Kontinuum

¹⁶⁵ Warburg 2010, 586.

¹⁶⁶ In dieser Form ist der Text im Faltblatt zur Performance-Aufführung im Haus der Kulturen Berlin 2008 abgedruckt.

¹⁶⁷ Böhme 2016, 55.

¹⁶⁸ „Warburg sieht in der kognitiven Abstraktion und der technologischen Macht zur Objektivierung einen tragischen Zug, der jene Kräfte, die den Menschen aus seiner unmittelbaren Verwicklung in materielle Dynamiken befreite, einem erneuten Ich-Verlust auf höherer Ebene ausliefert“ (Böhme 2016, 54-55).

symbolischen Prozesses die Bedingung von Kultur, aber auch von Humanität erkennt, das Ende der Kultur. Jonas greift diese Kritik auf und schafft in der Szene „Salton Sea“ ein eindrückliches Bild dieser technisch eleganten, aber widersprüchlichen Moderne. Nicht nur ihre Bilder der Verwüstung um den Salton Sea, sondern Bilder allgemein werden umgekehrt als Spuren individueller und kollektiver Erinnerung lesbar, die sich rekonstruieren lassen.

Obwohl die Pueblo-Kultur ihn so nachhaltig beeindruckte, ist sich Warburg während seines Aufenthaltes in Bellevue über den Status seiner Forschungen bis zuletzt zu unsicher, um das Manuskript einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Selbst im Mnemosyne-Atlas, dem letzten Opus Magnum, an dem er bis zu seinem Tod 1928 arbeitete, wagt es Warburg (wie auch Jonas) nicht, auch den Schlangentanz in Abbildern zu zeigen.

Mnemosyne-Atlas und Pathosformel

Dieser Mnemosyne-Atlas legt in Bildform Zeugnis davon ab, inwiefern ein „Prägrand unheimlichen Erlebens“¹⁶⁹ weiterhin die Kunst tangiert und archaische Affektgewalten sowohl über Überlieferung als auch über Vererbung weiterleben. Seine Ordnung orientiert sich maßgeblich einerseits an der Pathosformel – Warburgs kulturhistorisches Modell für Ausdrucksgebilde heftiger Erregung, die das Nachleben der Antike rekonstruierbar macht¹⁷⁰ – und andererseits am ‚bewegten Beiwerk‘.

Warburg beschreibt die Pathosformeln in seiner Einleitung zum Mnemosyne-Atlas als „Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins“, die in der bildenden Kunst der Antike fixiert und dann in je spezifischen Formen assimiliert werden.¹⁷¹ Laut Ulrich Port stammen

¹⁶⁹ Aby Warburg schreibt in seiner Mnemosyne Einleitung: „Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, den Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterlicher Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte“ (Warburg 2010, 630). Siehe auch Ulrich Port: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*. München 2005, 18 (Fußnote 44).

¹⁷⁰ Port 2005, 11.

¹⁷¹ Ebd., 12.

die einschlägigsten Beispiele im Mnemosyne Atlas [...] aus der Geschichte der bildenden Kunst. So kann die Gebärde einer neuattischen Mänade im Florentiner Quattrocento zur Schmerzensgeste der Maria Magdalena unter dem Kreuz werden, kann sich die furchterfüllte Selbstschutzhaltung einer Pädagogenfigur aus der antiken Niobidengruppe in die Triumphgebärde Davids auf einem Lederschild Andrea del Castagnos verwandeln oder das Körperarrangement des von den Mänaden zerrissenen Pentheus in einer Heilungslegende Donatellos Verwendung finden, indem die Affektdynamik des Zerreißen zur wundertätigen Geste des heiligen Antonius verkehrt wird.¹⁷²

Kulturanthropologisch soll es sich dabei um Erinnerungszeichen für archaische Erregungen und Ängste handeln, um sogenannte „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“.¹⁷³ Diese zivilisationsgeschichtlich nur vermeintlich überwundenen Affektpotentiale können mitsamt ihren Objekten in unterschiedlichen historischen Konstellationen wiederbelebt werden und konstituieren dabei ein unheimliches „Schattenreich der vorgeprägten Revenants“.¹⁷⁴ Jonas inszeniert in der zehnten Szene Warburgs Pathosformel der Mänade, die ausführlich in Kapitel 3.1 dieser Arbeit analysiert wird: Performerin Ragani Haas nimmt die Pose einer ekstatischen Mänade ein, hält einen Schmetterlingsflügel wie ein ‚bewegtes Beiwerk‘ ihres Gewandes und wirft ihren Kopf dabei nach hinten. Im Video-Backdrop der Szene folgt daraufhin die antike Darstellung einer tanzenden ekstatischen Mänade (siehe oben).

In seiner Dissertation zu Sandro Botticelli¹⁷⁵ konzentriert sich Warburg auf die Gebärdensprache des Körpers. Viel ‚bewegtes Beiwerk‘ ist bei Jonas in den Kopfbedeckungen zu bemerken – die sie gerne zur visuellen Verzahnung von performender Figur mit bewegtem Bildgrund nutzt. Domenico Ghirlandaios *Magd*, eine der von Warburg im Florenz der Frührenaissance entdeckten Allegorie der Fruchtbarkeit, dient Warburg aufgrund ihrer Haare und ihres Gewands als paradigmatisches Beispiel für ein ‚bewegtes Beiwerk‘. Philippe-Alain Michaud stellt sie schließlich einer Hopi-Indianerin (Luise Billings) gegenüber, die einen Wasserkrug trägt. Alle Bewegung sei aus ihrem Körper verschwunden, ihre Silhouette komme eher einer Karyatide nahe als der geschmeidigen und leichtfüßigen Florentiner Nymphe.¹⁷⁶ Michaud sieht in ihr das Prinzip abstrahierender symbolischer Montage

¹⁷² Ebd., 32 (Fußnote 115).

¹⁷³ Warburg 2010, 631.

¹⁷⁴ Port 2005, 150.

¹⁷⁵ Vgl. die Erläuterungen zum ‚bewegten Beiwerk‘ in Kapitel 3.2 und die Analyse seiner Inszenierung durch Jonas in Kapitel 6.3.2.

¹⁷⁶ Michaud 2004, 240.

verkörpert, denn während der Körper unbewegt ist, trägt sie deren Anima auf dem Kopf, die in ‚heraldischer Abstraktion‘ auf der Irdenware dargestellt ist. „[I]t becomes a hieroglyph, not simply to be looked at but, rather, to be read. We have here an intermediary stage between a naturalistic image and a sign, between a realistic mirror image and writing“.¹⁷⁷ Diese Worte Warburgs werden Teil des Performanceskripts; sie eröffnen die Szene „Mirror Improvisation“, in der Jonas und ihr Pianist improvisieren, während Jonas und Haas auf der Leinwand den mentalen Raum von Nymphe und Melancholie als Zwischenreich zwischen symbolischem Abstraktum und konkretem Spiel entwerfen.¹⁷⁸

Zwischenfazit

Als Zwischenfazit lässt sich formulieren, dass Jonas und Warburg das kulturanthropologische Interesse am Schlangentanz der Hopi-Indianer verbindet – während Jonas damit ein ästhetisches Interesse verfolgt, weil sie einer zurückliegenden Erfahrung nachspüren und diese in ihre Performance transformieren will, dient das Ritual für Warburg als exemplarische Plausibilisierung seiner Bildtheorie. Für Jonas ist Warburg aber auch deswegen beeindruckend, weil er „zwischen der aussterbenden Indianerkultur und der hypertechnischen Moderne“ gedankliche Verbindungslinien zieht. Dabei fällt seine positive Beurteilung des „primitiven heidnischen Menschentums“¹⁷⁹ und die skeptische Einschätzung der wissenschaftlichen Aufklärung ins Auge. Beides aber, so Warburg, ist „für unsere ganze Kulturgeschichte so entscheidend“.¹⁸⁰ Wie Jonas interessiert sich Warburg für frühe Kulturen als Form ungetrübter Seinsbewältigung (bei Jonas ist dies insbesondere die Minoische). Was Warburg im Schlangenritual als kulturanthropologisches Phänomen motivisch zusammen zu denken versucht, trennt Jonas formal auf. Sie schafft über ihre Handlungen und Kontexte eine Polysemie der Schlange in medial-materieller Hinsicht: Sie kommt als

¹⁷⁷ Warburg 1955, 7-8, in: Michaud 2004, 242.

¹⁷⁸ Warburg schreibt im Original: „[Der Stil der Ornamentik der Pueblo Indianer] zerlegt den Vogel z.B. in seine wesentlichen Bestandteile und zwar so, dass er zum heraldisch geformten Abstraktum wird. Er wird zur Hieroglyphe, die nicht mehr geschaut, sondern gelesen sein soll. Wir haben eine Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen, zwischen realistischem Spiegelbild und Schrift“. Nach Warburg führt dies zur Bilderschrift (Aby Warburg: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer [Text 15], in: Warburg 2010, 531).

¹⁷⁹ Warburg 2010, 525.

¹⁸⁰ Ebd.

Leinwandzug,¹⁸¹ als Zeichnung, als Wort, als symbolische Sublimation vor. Auch Pathosformeln (z.B. des zurückgeworfenen Kopfes) greift Jonas als Bestätigung ihrer entwickelten Bildsprache auf, um sich nun auch inhaltlich mit dem antikisierenden und theoretisierenden Bildgrund der Performance zu verknüpfen. Was Jonas mit Warburg teilt, ist, dass sie sich frei von Fragen der disziplinären Konvention mit dem beschäftigt, was ihr unmittelbar ins Auge sticht, und dadurch neue Erkenntnisformen hervorbringt.

Warburg ist schließlich auch deshalb die zentrale Bezugsgröße für die Performance, weil seine wissenschaftliche Arbeit mit dem Mnemosyne-Atlas von Jonas auf der Bühne inszeniert wird. Zu den Ausführungen in Kapitel 3.1, in dem ich mich knapp Warburgs direktem und indirektem Einfluss auf Jonas' Performance gewidmet hatte, tritt schließlich eine hermeneutische Erwägung: ich selbst habe mit Warburgs Strategie der Bildmontage und des -vergleichs operiert, um Jonas' ‚Visual Vocabulary‘ zu erschließen. Im Anschluss an Warburg nutze ich Tafeln mit angepinnten Miniaturen, deren flexible Bildanordnungen an seinen Mnemosyne-Atlas angelehnt sind.

4.4 Jonas' ‚Visual Vocabulary‘

Jonas hat sich Bildstrategien erarbeitet, deren Stringenz sich besonders in den letzten Jahren in den Retrospektiven ihres Oeuvres eindrücklich offenbart. Auffallende Aspekte, die zunächst vermeintlich singulär erschienen und teilweise dem jeweiligen Medium geschuldet waren, treten nun als kontinuierliche Marker ins Bewusstsein: In der Suche nach adäquaten Bildformen wiederholt sich zum Beispiel der Einsatz von Spiegeln, von der ersten Performance *Oad Lau* (1968) bis heute. Jonas spürt in einer ausgereiften Form den Gestaltungsprinzipien und vielschichtigen Bedeutungshorizonten von Spiegeln im Bereich des Bewegtbildes und der Performance nach. Waren die symbolträchtigen Spiegel bereits Thema von kunstwissenschaftlichen Vergleichen (Slavko Kacunko), so fehlen doch aspektbezogene und bis in aktuelle Arbeiten reichende, werkübergreifende Vergleiche und Kontexte in der Forschung, etwa in Bezug auf den Umgang mit Farbe, Bildkadrierung, Bild-Referenzen –

¹⁸¹ In einer „Prop List“ für das noch nicht namentlich bezeichnete „Dia project“ (datiert 11. September 2005) findet sich eine (dann aber verworfene und durchgestrichene) Idee für einen „Schlangen-Zug“: „06. Train Snake: 6 x canvases mounted to triangle footprint on casters – linked together with ??? thin chain...“. Das 14. Blatt ihrer vorbereitenden Notizen wiederum zeigt, wie Jonas zu dieser Analogie von Film und Schlange gekommen ist. Sie notiert: „a series of images following one from the other [danach lässt sie einen kurzen Freiraum] a strip of film [Freiraum] a snake“. Unten auf dem Blatt verweist sie auf den frühen Filmtheoretiker (und Zeitgenossen Warburgs,) Siegfried Kracauer.

und natürlich im Zuge meiner Fragestellung auch in Bezug auf die verschiedenen Bildgründe, Figurationen, Props etc.

Die methodische Entscheidung zwischen Hyperimage und Kartographie entstand in Reaktion auf die prekäre Situation der Performance-Dokumentation. Ohnehin nicht zu umfassend zu repräsentieren ist das meiste lediglich fotografisch, wenig videografisch verfügbar.¹⁸² Hieraus resultierte ein Kanon wiederholter Dokumentationsbilder, der ganz eigene visuelle Argumentationen produzierte – und damit zugleich deren Leerstellen. Flüchtige Eindrücke einzelner Performances (etwa in feuilletonistischen Artikeln) und vorschnelle Schlussfolgerungen (die Jonas aufgrund ihres Bildumgangs als Schamanin subsummieren) führen in die Irre und überdecken geradezu die inhaltliche und schonungslose Tiefe, mit der Jonas ihre künstlerische Arbeit an den Fragen ihrer Zeit ausrichtet. Um diese limitierte Situation zu durchbrechen und um auch die Opulenz und die komplexen intermediale Relationierungen der gereiften Bildsprache als eigenständige, treibende Kraft von Jonas' Performance Arbeit zu vermitteln und diese im Kontext der bildtheoretischen Fragestellung aufschlüsseln zu können, habe ich (neben weiteren, traditionelleren akademischen Vorgehensweisen) als methodisches Instrument die Arbeit mit Bildtafeln aufgegriffen und fortgesetzt: Die Vorgehensweise fand Jonas bei Aby Warburg, sie erprobte sie in ihrer Performance als zentrale künstlerische Strategie und sie bot sie den BetrachterInnen als Meta-Kommentar auf Bilder selbstreflexiv an. Nicht nur werden einzelne Bilder ihres Mnemosyne-Atlas' Videobackdrops, auch der Mnemosyne Atlas selbst. *The Shape, the Scent, the Feel of Things* fordert in Inhalt und Anlage ein solches Vorgehen methodisch geradezu ein. Es schien daher nur angemessen, dieser Spur zu folgen und ihr Erkenntnispotential zu nutzen. Die Leerstellen auf den Tafeln explizieren nun die Unmöglichkeit der Repräsentierbarkeit der Performance,¹⁸³ befördern aber im vergleichenden und nachdenkenden Nebeneinander der Einzelbilder einen eigenen Diskurs, der auf das bildhafte Potential der Performance und ihrer Arbeitsweise zugreift und zugunsten der qualitativen Dichte der Bilder und deren Semioseprozesse – auf bildhafte Weise – argumentiert. Dieser Prozess mag über die subjektive Ausrichtung der RezipientInnen nicht nur linear, sondern auch verquer, vorbewusst und assoziativ spontan verlaufen; er bewegt sich aber in einem von

¹⁸² Die Videodatenbank Chicago zeigt z.B. Schnipsel von lediglich 33 Sekunden Länge, womit vielleicht eine momenthafte Stimmung, aber nicht die entscheidende Dramaturgien einer Bilderfahrung zugänglich werden.

¹⁸³ Die Tafeln stellen insofern auch eine methodische Antwort auf das unlösbare Problem der Ekphrasis dar, das sich jedem Schreiben über Kunstwerke stellt.

der Forscherin kartographierten Feld. So entsteht ein eigener mentaler Raum, der rezeptionsästhetisch anregt, etwas mehr über Jonas' Arbeitsweise mit Bildern zu *erfahren*. Die Bedeutung von Bilderfahrung als responsives Geschehen von Bildungsprozessen – hier für Forscherin wie RezipientInnen gleichermaßen relevant – wurde unlängst mehrfach betont.¹⁸⁴

Dabei kann das Bildensemble unterschiedlich aufgefasst werden: Einerseits verdichtet sich die Summe aus mehreren Bildern zum Hyperimage im Zwischenbereich als Imaginäres.¹⁸⁵ Andererseits entsteht eine Interikonizität auch jenseits der tatsächlich sichtbaren Abbildungen, die sich als Vorstellungsbildung fortsetzen.¹⁸⁶ Als animierbare Quasi-Subjekte (Latour) wird die Bildtafel-Sammlung zu einer eigenständigen bildhaften „Performerin“, um im vorliegenden Text weitere Wirkungen zu entfalten. Der Prozess der Bildwerdung und Bilderfahrung *on stage* wird auf diese Weise medial transformiert und selbstreflexiv fortgesetzt. Das bildtheoretische Blicken findet als performierbare „Konstellation“ in den Tafeln somit eine konsequente methodische Erweiterung, die über die reine Analyse hinausgeht, und Anschlussstellen für subjekt- und bildungstheoretische Diskurse liefert.¹⁸⁷ Die Bildtafeln erhalten dadurch einen epistemologischen Status, bei dem es keinen Unterschied mehr zwischen Denken und Schauen gibt.

Es entstanden 34 Tafeln, die an Warburgs Mnemosyne-Atlas und Jonas' Inszenierungsstrategie in der Performance angelehnt sind. Diese Tafeln eröffnen ihre eigene visuelle

¹⁸⁴ Vgl. Sabisch 2018.

¹⁸⁵ ‚Hyperimage‘ ist der analytische Begriff von Felix Thürlemann, der erstmals 2004 in: Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Neschke-Hentschke, Ada, Francesco Gregorio, Catherine König-Pralong (Hrsg.): *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel*. Löwen, Paris 2004, 223-247 bemüht wird. Thürlemanns Forschungen kulminierten zuletzt in seinem Buch: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München 2013.

¹⁸⁶ Vgl. auch „Als interikonisch kann ein Artefakt dann gelten, wenn es das multimediale Nebeneinander verschiedener Bilder in ein konzeptuelles Miteinander führt“ (Thomas Hensel: Der Regisseur als Autor als Maler. Zu Andrej Tarkowskijs Poetik einer Interikonizität, in: Hensel, Thomas, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild*. München 2006, 218).

¹⁸⁷ Der Begriff *Konstellation* geht auf Benjamin und Adorno zurück; Annette Seelinger entwickelt eine Didaktik Ästhetischer Konstellationen, und meint damit Denkbewegungen, die das sich Entziehende zu ‚umstellen‘ hilft, zum Beispiel in Form einer konkreten ästhetisch-sinnlichen Gestalt eines postmodernen Kunstwerks (vgl. *Ästhetische Konstellationen. Neue Medien Kunst und Bildung*. München 2003). Eine weitere Präzisierung speziell bildhafter Konstellationen findet sich im diskursprägenden Sammelband zu bildhaften Denkbewegungen: Sabisch, Andrea, Manuel Zahn (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, Hamburg 2018.

Argumentation. In der Zusammenschau aller Tafeln sortieren sich die Strategien, es offenbaren sich Ähnlichkeiten, die eine inhaltliche Nähe suggerieren.¹⁸⁸



Abb. 2: Dynamische Bildtafeln

Als visuelles Denkinstrument bedarf ein Mnemosyne-Atlas selbst einer ständigen Umsortierung. Die Tafeln sind im Anhang zu dieser Studie momenthaft abgebildet – sie liegen aber, wie Abb. 2 demonstriert, in einer dynamischen Form vor: Nadeln fixieren die kleinen Bildchen wie Schmetterlinge auf weichem Karton in DIN A4 und erlauben einen schnellen

¹⁸⁸ In der kunstpädagogischen Forschung ist das Mapping als visueller Denkprozess bereits etabliert, vgl. Klaus-Peter Busse: *Vom Bild zum Ort. Mapping lernen*. Norderstedt 2007; vgl. zur Strategie der Kartierung auch Christine Heil: *Kartierende Auseinandersetzung mit aktueller Kunst. Erfinden und Erforschen von Vermittlungssituationen*. München 2007.

Tausch der Bilder. Der momentane Status ist insofern nur eine mögliche Fixierung, die unter bestimmten Aspekten gilt, unter anderen aber wieder neu justiert werden muss.

Mit dieser bildbezogenen Vorgehensweise ging es mir methodisch über den Forschungsprozess hinaus darum, das Leben in den Bildern zu erhalten. Warburg wusste um den „generativen Aspekt des Atlas und der Bildverzettelung“; er erprobte sein Instrumentarium sogar auf einem noch flüchtigeren Träger, als er bei einem Besuch Albert Einsteins die mitgebrachten Bilder „an den Vorhang der Verandah“ montierte.¹⁸⁹ Warburgs Atlas ist ein „*Generator performativer Bildakte*“ – in seinem „Prozessiertwerden und Prozessieren,“ so Thomas Hensel, „führt [er] über kontingente Festlegungen hinaus, unterbreitete Alternativen, strukturelle Möglichkeiten und Notwendigkeiten“ und ermöglicht so eigene Denkooperationen:

bereits durch bloße Kombinatorik konnten Bewegungsabläufe und Wanderstraßen entworfen werden, die keinem bekannten Muster entsprachen. Aus der Anwendung dieser Möglichkeit ließen sich neue Konfigurationen herstellen, die Interpretationen über die neu angeordneten Objekte implizierten. Je nach Anordnung konnten andere Aspekte ihrer Verhältnisse und Zusammenhänge nach vorne treten und strukturierende Prinzipien in neuer Weise darstellen. Das Umformen konnte dabei bloß versuchsweise erfolgen, so dass das Produkt in überraschender Weise vor dem Auge des Betrachters erschien.¹⁹⁰

Ein solches „Prozessiertwerden und Prozessieren“ ermöglicht erst den entscheidenden metaperspektivische Erkenntniswert, weswegen die Tafeln bewegt werden sollen können.¹⁹¹ In meiner Anordnung spielt die orthogonale Ausrichtung unseres mitteleuropäischen Bildverständnisses eine ebenso wichtige Rolle wie die topologische Dimensionierung von Nähe und Ferne. Der linke Rand der Tafeln hat eine besondere Funktion; dort startet der visuelle Dialog mit Arbeiten von Joan Jonas, wobei allein die Bilder der im Fokus stehenden Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* diesen linken Rand tatsächlich berühren und ihn markieren. Alle weiteren Arbeitsbeispiele von ihr sind etwas eingerückt. Meist ist dadurch der Chronologie Rechenschaft geschuldet, da die linke obere Ecke die jüngste Arbeit von Jonas verspricht. Allerdings kommt es auch vor, dass das Format als explikatives Feld eine andere logische Anordnung nahelegt und damit eindeutige Zuschreibungen

¹⁸⁹ Aby Warburgs Tagebucheintrag vom 3. und 4. September 1928, in: Warburg 2001, 339, zitiert bei Hensel 2011a, 182; FN 59.

¹⁹⁰ Hensel 2011a, 182f; meine Hervorhebung.

¹⁹¹ Auf Anfrage kann das PDF mit den Tafeln für wissenschaftliche Zwecke unter Berücksichtigung der Urheberrechte in der Universitätsbibliothek Bamberg angefordert werden.

aufhebt. Rechts starten Beispiele, die der in der Tafel behandelte Kontext aufruft. Zwischen linkem und rechtem Rand entsteht damit ein assoziativer Zwischenraum, der mittels visueller Evidenz Gedanken in Austausch bringt, aber auch voneinander abgrenzt. Dieser Spalt bleibt bewusst offen, auch wenn ihn hier und da eine Hypothese überbrücken möchte. Diese Zwischenräume repräsentieren zudem (sehr viele) andere, weggelassene Erinnerungsbilder.

Im Einzelnen beschäftigen sich 32 Tafeln vorwiegend mit Gestaltungsprinzipien und Motivreferenzen in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, während zwei Tafeln rein kunsthistorische Vergleichshorizonte liefern. Die Tafeln gliedern sich dabei in sieben Sektionen, die sich jeweils auf unterschiedliche Aspekte des Bewegtbildes beziehen:

SEKTION I beginnt mit sieben Tafeln zu allgemeinen formalen Aspekten. Im Einzelnen sind dies die Tafeln: (1), *shapes*, zu Formvorlieben, gefolgt von Figur und Bilddrehungen in (2), *upside down*, und (3), 90°, sowie (4), Form-Choreographie, (5), Schatten, (6), Schwarz-Weiß, und (7), Farbe. Letztere Tafel startet ausnahmsweise im linken, oberen Eck chronologisch und beginnt mit *The Juniper Tree* (1976), dem ersten Werk von Jonas, das sich dezidiert der Problematik Farbe zuwendet. Momente frischer Farbigkeit in Hellgrün, Rosa und Orange aus *The Shape, the Scent, the Feel of Things* treten markant hervor und weisen die aktuelle Farbpalette bei Jonas aus.

SEKTION II umfasst in fünf Tafeln diejenigen Aspekte, die ich als Formatierungen zusammenfassen möchte. Hier kristallisieren sich Bildrahmungen (11) als Ausschnitt oder in Kreisform (*circles*, 8) heraus, ebenso wie mit dem sogenannten ‚grid‘ (9) eine typisch bildbezogene Problematik. Gemeint ist damit die Bildraasterung, die eine durch die regelmäßige Orthogonalität der Rahmung entstandene implizite Bildstrukturierung im Bildinneren fortsetzt.¹⁹² Jonas mag für diese Formen nicht zuletzt aufgrund der Sensibilisierung empfänglich sein, die sie über ihren ehemaligen Dozent Meyer Schapiro erfahren hat (vgl. Kapitel 2.1). Sie filmt zum Beispiel öfter durch Gitterstrukturen und thematisiert dabei zugleich die Vorstellung einer Transparenz oder Opazität der Bildoberfläche. Die Tafel zu den *Cones* (10) umfasst auch die Arbeit *Funnel* (das Wort bedeutet ebenfalls einen kegelförmigen Trichter, allerdings in seiner funktionalen Anwendung). Das einäugige Sehfeld und die Hör- bzw. Sprachtrichter sind dabei ebenso angesprochen wie eine aus dem perspektivischen Weltbild abgeleitete Fortschrittsideologie oder eine mündliche Tradition von Weitergabe. Wie eine Zusammenschau dieser Bilder ergibt, interessiert sich Jonas auch für die Eleganz

¹⁹² Vgl. Schapiro 1969.

der reinen Form. Abschluss und Übergang zur nächsten Sektion bildet das Tableau (12), die materielle plane Fläche, die den Images zu Sichtbarkeit verhelfen (vgl. Kapitel 4.2).

Die SEKTION III repräsentiert den Kern der auf Performance angewandten Bildtheorien. Sie untersucht die unterschiedlichen Formen des Bildgrundes und wie Jonas damit arbeitet. Tafel (13), Figur/Grund, greift auf die ikonische Grunddifferenz (Boehm) zurück, und breitet Spielarten dieses Verhältnisses aus. Besonders aufschlussreich zur beweglich gewordenen Figur vor einem beweglich gewordenen Grund halte ich die Vergleichsbeispiele von Jannis Kounellis, der sich dezidiert in die Tradition von Malerei einschreibt.¹⁹³ Textile Bildgründe gibt es aber auch innerbildlich, wie das Porträt von Lorenzo Lotto zeigt. Das Laken ist das Überbleibsel verschiedener Transformationen: zunächst gemusterte Teppiche, dann weiße Tücher lösen den ornamentierten Goldgrund ab und holen ihn als konkreten Hintergrund ins Bewusstsein. Mit Boehm kann der Blick auf Bildgründe gelenkt werden, in die sich Personen qua textiler Hülle verwandeln. Sein Beispiel sind die Berber Nomaden. Jonas legt sich einen mit Fächern gemusterten Umhang um. Den Einsatz von Fächern zähle ich auch zu den Strategien, den Körper bildförmig werden zu lassen, ebenso wie dies für Masken gilt. Dezidiert zu Masken gibt es eine eigene Vergleichstafel, (21), die aber in der Sektion V „Requisiten und Motive“ einsortiert ist. Zur Auflösung des Bildgrundes, den Jonas bereits früh mit Hilfe des personengroßen Spiegels und später auch mit Hilfe von Videotechnologien erreichte, finden sich Beispiele auf Tafel (14), denen auf Tafel (15) Beispiele von zu Bildgründen gewordenen Figuren folgen. Tafel (16) versammelt Beispiele zur besonderen Schichtung unstet gewordener Bildgründe. Eine historische Gegenüberstellung mit Ulrike Rosenbachs Überblendungstechnik oder Robert Wilsons Bühnenarbeit ist dabei besonders erhellend. Sie zeigt Jonas' enormen Experimentiergeist und die Virulenz der Frage nach alternativen Bildformen. Spiegel können zwar immer aktuelle Bilder einfangen, sie aber nicht bewahren.

Für Jonas ist der Einsatz von Spiegeln in ihren Performances zum Markenzeichen geworden. Tafel (17) widmet sich dem unterschiedlichen Einsatz dieses Requisits und Mediums. Die Tafel gehört zur SEKTION IV, „Mediale Techniken der Blickführung“. Tafel (18) stellt entsprechend die komplexen Apparaturen, die Jonas zu medialisierten Live-Bildern befähigen, in den Kontext anderer zeitgenössischer *live-circuit* Anordnungen. Tafel (19) zeigt Beispiele für die körpernahe Aufnahmetechnik, die über Diagonalen im Bild operiert. Eine

¹⁹³ Diesen mentalen Bildraum zu sehen verdanke ich meiner Zeit in seiner Düsseldorfer Akademieklasse als seine ehemalige Studentin. An ihn sei hier gern erinnert.

Besonderheit bei Jonas ist der gedoppelte Blick, der ein hohes Irritationspotential in sich birgt. Tafel (20) fächert eine historische Bandbreite auf: Man Rays doppelt belichtetes Mädchenportrait ist nicht die erste Blickvervielfachung; Jonas hat in ihrem eigenen Mnemosyne-Atlas das Fresco vom siebenäugigen Lamm (Offenbarung 5,6) integriert. Sie selbst hatte für ihre Performance *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972) eine berühmte Zeichnung von ihrer Hündin Sappho mit gedoppeltem Blick angefertigt.¹⁹⁴ Tafel (21) nimmt sich die schwarzen Larven bzw. Sonnenbrillen von Jonas vor: während der gedoppelte Blick die Präsenz steigert, blickt Jonas in ihren Performances dem Betrachter nie direkt in die Augen; oft verweigert sie den affektiven Blick.

Den größten Teil nimmt SEKTION V mit acht Tafeln ein, die sich vornehmlich auf Motive und Requisiten bezieht. Eine Tafel versammelt Jonas' typische alltägliche Requisiten (*props*, 22), die aus ungewöhnlichen, meist gekauften Dingen aus Second-Hand Läden stammen. Zum Teil werden daraus besondere Percussions- oder Klanginstrumente. Die Maske nimmt unter Jonas' Requisiten eine Sonderstellung ein und erhält eine eigene Tafel, (23). Drei Tafeln, (24)-(26), beschäftigen sich mit Jonas' Tieren, insbesondere der Schlange (24) und ihrem Hund. (Andere Tiere, wie der Schmetterling, der Hase oder Vögel tauchen zudem innerhalb anderer Tafeln auf, etwa zur Maske.) Tafel (25) schenkt in Reaktion zu Jonas' Aussage zusätzlich zum „Animal Helper“ (28) dem archaischen Unterbewusstsein eine besondere Aufmerksamkeit, Tafel (26) dem Mythos Tier. Die Tafeln (27)-(29) gehen genauer auf den inszenierten Mnemosyne-Atlas von Joan Jonas innerhalb der Performance ein, und zwar in der Form, in der dieser Teil der Installation geworden ist. Ikonographische Fragen spielen ebenfalls herein, etwa zur Nymphe auf Tafel (27), die sich zum Teil mit dem symbolischen ‚Tier‘ des Schmetterlings überschneidet.

SEKTION VI fasst Jonas' Eigenheiten der Performance zusammen: Tafel (30) thematisiert eine mögliche Fortschreibung der Warburgschen Vorstellung von Bildfahrzeugen. Eine Entdeckung ist die interessante Parallele zu Deborah Hays wörtlichen „Bildfahrzeugen“ in *Nine Evenings*,¹⁹⁵ kabellos fahrende Sockel mit zur Bildsäule erstarrten Tänzern darauf, die sie extra für ihre Performance *Solo* (1966) weiterentwickelte. Dem Zeichnen ist Tafel (31)

¹⁹⁴ Anscheinend hatte sie diese an Robert Rauschenberg verkauft. Den Austausch zwischen den beiden Künstlern im Umfeld der Judson Group demonstriert Bildtafel 33.

¹⁹⁵ Einen Vorgänger des fahrbaren Sockels setzte Deborah Hay bereits 1965 in *Fig* beim Judson Dance Theater ein. Larry Heilos und Witt Wittnebert entwickelten diese fahrbaren Sockel. In ihrem Stück *Solo*, anlässlich von *9 Evenings: Theatre and Engineering* nutzte sie acht (The 69th Regiment Armory, New York, 13.-23.10.1966; www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1773, abgerufen am 12.12. 2018).

gewidmet. Das wahrnehmbare Konzept der Kontur ist eine bildförmigere als die der raumbildenden Formlinie, die in Jonas' Zeichnungen eher fehlt. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zeichnet Jonas mehrere Schmetterlinge und eine große Schlangenlinie. Einen vorläufigen Abschluss bietet die Tafel mit der ‚Hand, die zu sich kommt‘, Tafel (32).

Die zwei Tafeln der SEKTION VII – (33), *downtown scene*, und (34), Jonas' Portrait – liefern einen allgemeineren Kontext für die Performance und sind deswegen den anderen Sektionen angehängt. Es geht zunächst um die Atmosphäre kollektiver Aufbruchsstimmung der experimentellen Downtown Szene der 1970er Jahre in New York und ihre spezifische Prägung durch den minimalistischen Tanz. Die letzte Tafel rahmt den Gesamteindruck von Jonas' breitem Oeuvre durch einen externen Blick: im Vergleich zu ihren Anfängen inszeniert sich Jonas in den jüngeren Portraits, nach der Warburg-Performance und dem einsetzenden Erfolg, wohl nicht ganz zufällig im Genre des gelehrten Künstlerbildes, freilich nicht ohne ironische Brechungen.

5. Bildkonzepte und Bildformen in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*

In diesem Kapitel geht es um die Differenzierung von Jonas' spezifischen Strategien, mit der sie ihre zentralen Bildkonzepte und -formen in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zur Konzeptualisierung des Sehens der Performance nutzt und inszeniert. Betrachtet werden diese auf den Ebenen von Formensprache, Medientechnologie, Publikum und Kontext bzw. Tradition (und zu letzter gehört insbesondere das kulturelle Gedächtnis sowie spezifischer der Bildwissenschaftler Aby Warburg): Anhand der Eingangsszene der Performance, meinem ersten Fallbeispiel, werden die Adressierungen und Einbindungen des Publikums sowie Aspekte der Animierung untersucht. Als Fallbeispiel für die Ebene der Formensprache greife ich dann auf die dritte Szene, „The Healing Ritual“, zurück, in der sich Jonas' methodisches Spiel mit Figur und Grund sowie Image und Tableau besonders gut fassen lässt. Ergänzend wird das Bild-Setting in „Electric Wires“ (Szene 15) und „Wolf Lights“ (Szene 6) betrachtet. Meine zentrale These ist hier, dass sich die Performance als sich ständig verändernde Relationierung zwischen Figur und Grund betrachten lässt. Auf diese Weise lassen sich die Performances von Jonas insgesamt nicht nur auf struktureller, sondern auch auf sinnlicher Ebene besser verstehen. Gerade die aktuellsten Entwicklungen in Jonas' Oeuvre gehen zu Installationen und Performances hin, die mit einer formal sehr ausdifferenzierten Bildsprache operieren. Im dritten Fallbeispiel, „Melancholia“ (Szene 5), transformiert Jonas Dürers Stich *Melencolia I* (1514) auf der Bühne in ein dreidimensionales Sinnbild. Wie sonst in keiner Performance gibt sie hier Einblick in ihre eigene Bildersammlung, die sie als ihren persönlichen Mnemosyne-Atlas inszeniert. Über die den Bildern jeweils eingeschriebenen Kontexte führt sie einen bildförmigen Kommentar in die Performance ein. Sie begnügt sich dabei nicht nur mit symbolischen Repräsentationen, sondern entfaltet deren Bedeutungsschichten auch performativ. Den Abschluss der Fallbeispiele bildet „The Library“ (Szene 13). Hier wird die Performance durch eine Reihe von medientechnologischen Manipulationen selbstreflexiv. Jonas setzt sich zudem als performative Bildwissenschaftlerin dezidiert an die Seite des Akademikers Warburg: Während sie ihren Warburg auf der Bühne den Bilderatlas umsortieren lässt, inszeniert sich Jonas als Bildproduzentin. Dabei entlarvt sie zusätzlich die Mechanismen der Repräsentation. „The Library“ zeigt damit exemplarisch Jonas' Metaperspektivierung ihres eigenen Tuns.

5.1 „The Opening Scene“

Die Eingangsszene der Performance eröffnet meine Reihe von Fallbeispielen. An ihr lassen sich zunächst die künstlerischen Strategien exemplarisch demonstrieren, mit denen Jonas

ihre Besucher und BesucherInnen in die Performance einbindet und diese als Subjekte in bestimmten Wahrnehmungsperspektiven entwirft. Zudem soll es hier darum gehen, wie Jonas Bilder animiert und ‚zum Leben erweckt‘ – besonders, wenn sie zeichnet.

Die folgende ‚dichte Beschreibung‘¹ soll eine (notwendigerweise unzureichende) Zusammenfassung des ersten Teils der Szene leisten:

Zu Beginn ihrer Performance – während der Klavierspieler bereits seinen Platz eingenommen hat, die Saallichter gedimmt und das Publikum ruhig und aufmerksam wurde, sich sonst aber noch nichts auf der Bühne tut – zeigt Joan Jonas zunächst ein Filmstill, welches dann zu laufen beginnt: Vom entlegensten Punkt des abgedunkelten Raumes gibt es eine Waldlichtung zu sehen, es ist ein sonniger Tag. [...] Mitten in dieser Lichtung steht, schräg ins Bild gesetzt, ein verpacktes Möbelstück. Eine halbtransparente Folie überwuchert eine Couch im viktorianischen Stil; weiß gestrichenes Holz, ausladende Seitenteile neben einer einfachen Rückenlehne. Eine Frau in Schwarz geht darauf zu. Sie wirkt routiniert, wie bei einer selbstverständlichen Alltagsbeschäftigung. Ein Ritual? Ein weißer Hund mit schwarzen Flecken begleitet sie, wittert die Gelegenheit zum Spiel und erobert das zugedeckte Ungetüm. Die Frau – Jonas – nimmt einen Reifen von der Couch, der die Plane am rechten Ende fixiert, und hält ihn dem Hund hin. Der Hund springt durch. Dieses Spiel wiederholt sich beim anderen Ende der Couch. Der rechte Bildrand verrät, dass wir ein über Spiegel gefilmtes Bild sehen, deswegen ist es leicht verzerrt, was die Kadrierung sprengt. Seitentausch.

Das Video-Bild wechselt zu einem Live-Video Feedback. Ernüchterung. Ein Bruch. Bühnenraum und Videobild sind nicht mehr getrennt, sondern gehen ineinander über: Erstens spielt sich nun alles auf derselben zeitlichen Ebene ab. Zweitens wird nun ein klarer Bruch zwischen beiden Räumen durch eine seitliche Beleuchtung aufgehoben. Ein Klackern ist zu hören, wieder aus der maximalen Raumtiefe, von rechts. Das Geräusch hat mit dem nackten Estrich-Boden zu tun, seinen Setzungsrisen und sonstigen Einschreibungen. Ein Lichtstrahl blitzt auf, streift über das entfernte Publikum, tanzt von links nach rechts. Er stammt von Jonas' Handscheinwerfer, den sie in der einen Hand hält, während sie an der anderen etwas auf einem Rollwagen hinter sich herzieht. In ausgedehnten Kurven (Schlangenlinien) läuft sie auf das Publikum zu. Dabei spricht sie live: „the shape, the scent, the feel of things, ... the actuality of the present, ... its bearing on the past ... their bearing on the future; ... past, present, future: ... these three fourth dimensional.... The room has four sides; there are four seasons to a year: ... it is as simple and as inevitable in the building of time as the fourth wall to a room“²

¹ Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main 1987. Auch wenn jede verbale Repräsentation einer Performance, selbst wenn sie von Bildern unterstützt wird, notwendigerweise nur eine Annäherung bieten kann, scheint mir diese Vorgehensweise, im Vergleich zu reinen Repräsentationen über Photographien, angemessener und für eine Analyse ergiebiger. Zum Problem der Ekphrasis vgl. Brassat/Squire 2017.

² Zitiert aus meinem Aufsatz: Im Vorfeld der Worte. Stimmung und Performance, in: Engel, Birgit und Katja Böhme (Hrsg.): *Didaktische Logiken des Unbestimmten: Immanente Qualitäten in erfahrungsoffenen Bildungsprozessen*. München 2015, 110-127, hier: 114 sowie 122-123. Wie die folgenden Beschreibungen entstand auch diese nach eigenen, aufmerksamen Beobachtungen zahlreicher Performances und auf Grundlage eigener Videomitschnitte sowie der Videodokumentation, die mir die Künstlerin zur Verfügung gestellt hat. Die

Jonas führt einen auf ein Rollbrett montierten, ausgestopften Coyoten mit sich – im Theater sagt man ‚Hund‘ zu diesen Rollbrettern. Bei Jonas dient es (in Warburgs Terminologie) als Bildfahrzeug bzw. als Symbolprothese.³ Die Künstlerin zeigt sich mit diesem Auftritt zum ersten Mal dem Publikum live. Ihre markante Aufmachung – zu Beginn noch mit geknittertem Kopfputz und faltenreichem Rock – erschafft in der Kombination mit dem gezogenen Coyoten auf dem Rollwagen eine unwiderstehliche Komik. Jonas ironisiert und relativiert sich als Performerin bereits mit dem ersten Bild der Performance. Der Coyote könnte dies spiegeln, denn er steht in den altamerikanischen Kulturen für die Figur des *tricksters*, des findigen Manipulators an der Schwelle.⁴ Jonas wird die Schwelle selbst als Übergang zwischen realem und symbolisch repräsentiertem Raum inszenieren. Ich unterstelle der Künstlerin, dass sie in der zehnminütigen Eingangssequenz, deren Beginn ich hier knapp paraphrasiert habe, unseren Blick auf das Kommende vorbereitet, wenn nicht gar konditioniert. Jonas stellt Blickperspektiven und Subjektpositionen bereit, welche die BetrachterInnen einnehmen sollen und wofür diese gewisse Anstrengungen vornehmen müssen. Dazu gibt es schon in Hinblick auf die zeitliche Struktur der Performance insgesamt Hinweise: Lediglich die Anfangs- und Schlusszene haben eine Länge von über zehn Minuten; ansonsten liegt die durchschnittliche Länge der Szenen zwischen zwei und fünf Minuten.⁵ Für den Einstieg in den mentalen Raum der Performance und den Ausstieg aus ihr schafft Jonas eigene Phasen des Übergangs.

Die Einbindung der BesucherInnen: Geteilte Stimmung, gemeinsame Blicke

Ein erster Modus der Publikumseinbindung ist psychologisch und funktioniert über den Blick. Medial bedingte Konditionierungen finden sich im Dispositiv der Performance; gerade im Kellergewölbe der Dia:Beacon weist diese Ähnlichkeiten mit einer (freilich dynamisierten) Kinoapparatur auf. So werden den BetrachterInnen Perspektivübernahmen durch feste Sitzplätze im Dunkeln vor einem Bühnenraum mit Leinwand aufgedrängt – und auch die gefilmten Videopassagen suggerieren bestimmte Perspektiven. Diesem noch

Wirkungsbeschreibungen basieren auf Gesprächen, die nach den Performances geführt wurden, und eigenen Erinnerungsbildern.

³ Zum Bildfahrzeug vgl. Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006.

⁴ Auf Blatt 57 ihrer Vorbereitungsnotizen stellt sie diese Verbindung her, wenn sie „trickster“ und „joker“ neben „dog“ und „coyote“ notiert.

⁵ Vgl. Anhang 9.2. „Die Choreographie der Szenenübergänge“.

vorgeschaltet ist aber ein zweiter Modus der Publikumseinbindung: die geteilte Stimmung. An anderer Stelle habe ich argumentiert, dass Jonas' Performances häufiger Phasen aufweisen, die noch nicht richtig dazugehören scheinen und die den Eindruck vermitteln, als käme ‚das Eigentliche‘ erst noch.⁶ Diesen Aufschub habe ich als Jonas' „Eröffnungsgestus“ bezeichnet, mit dem sie fast den Eindruck erweckt, als müsse sie sich performativ räuspern, bevor das ‚eigentliche Stück‘ wirklich beginnen könne.⁷ Dass hinter solchen Phasen künstlerisches Kalkül steckt, wird dem Publikum häufig erst klar, wenn es entdeckt, dass es längst in bestimmten Stimmungen ist und das Hören, Sehen, Fühlen und Denken durch den lange währenden Beginn kalibriert worden ist.⁸ Auch die Eröffnungsszene in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* dient einer solchen kollektiven Einstimmung. Jonas macht dies auf spielerische Art und Weise: Sie ermutigt den Hund, zunächst das Sofa in Beschlag zu nehmen, dann durch Reifen zu springen, um schließlich Alice-gleich in Jonas' Spiegelbildfilm zu verschwinden.⁹ Das Ganze ist eingebunden in die konventionelle Präsentationsform eines Stummfilms mit Klavierbegleitung.¹⁰

Tiere sind die ersten Symbole des Menschen.¹¹ Das antrainierte Kunststück des Hundes in dieser Szene ist eine offensichtliche Metapher für die BesucherInnen der Performance, denen in dieser psychisch-kulturgeschichtlichen Rahmung das eigene instinkthafte Eintauchen in die Performance visuell vorgeführt wird. Das ist auch nötig, denn in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* wird sich Jonas auch mit totemistischem Gedankengut und einem gebrochenen Verhältnis zwischen Mensch und Tier auseinandersetzen – „by which every

⁶ Karl 2015. Angeregt zu diesen Überlegungen hat mich ein Tagungsbeitrag von Karl-Josef Pazzini in Manuskriptform, auf den ich mich im Folgenden beziehe: Stimmung. Plädoyer fürs Transindividuelle. Unveröffentlichtes Vortragsskript zur Tagung *Didaktische Logiken des Unbestimmten: Professionalisierungsprozesse in der Lehrerbildung im Fokus ästhetischer und künstlerischer Bildung*, 16.-17. Mai 2014.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Karl 2015, 113; vgl. auch Ausst.-Kat. New York 2006: „I like the idea of going back to an old form, a silent film and the piano player“ (57). Vgl. ebenfalls den Sogeffekt in Pina Bauschs Stück *Arien* (Uraufführung am 12. Mai 1979), wo die Bühne erst noch von einem Tänzer geflutet wird, während die ersten ZuschauerInnen schon ankommen. Jonas wird mit Aufräumarbeiten ihre Performance beenden.

⁹ Die offensichtliche literarische Anspielung der Szene ist auf Alices Eintritt in den Spiegel und die Welt dahinter in Lewis Carrolls Roman *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871).

¹⁰ Karl 2015, 114.

¹¹ „The first symbols were animals“ – so John Berger: *Why Look at Animals?*, in: *About Looking*. New York 1980, 1-26, hier: 9.

tradition which has previously mediated between man and nature was broken“ (so John Berger; ein Autor, den sie im Vorfeld der Performance rezipierte).¹²

Die inmitten einer Waldkulisse platzierte Couch stellt ein offensichtlich irritierendes Element dar. Wie ich in „Im Vorfeld der Worte: Stimmung und Performance“ argumentiert habe, agiert Jonas, als stünde das Sofa schon länger im Wald und sie müsse es für die Performance ‚eben mal‘ auspacken. Im Gegensatz zu anderen Sequenzen ist das Videomaterial dieser Sequenz nicht geschnitten und entfaltet sich in Echtzeit, so dass die ZuschauerInnen eingebunden sind und abwarten müssen, bis der symbolische Ort der Performance etabliert ist. In der langgezogenen Sequenz des Auspackens steckt die implizite Aufforderung an das Publikum, zu partizipieren; das Sofa mit den Augen selbst auszupacken, sich gemeinsam vorzubereiten. Die Performance ist von Beginn an kollektiv angelegt, insofern als die ZuschauerInnen gleichzeitig an ihrem Eröffnungsgestus beteiligt sind, selbst wenn der gemeinsame Eröffnungsraum als Video medial vermittelt ist.¹³

Die Aufforderung an das Publikum, das Sofa mitauszupacken, beteiligt dieses zudem an der bildhaft vermittelten Verwandlung der Couch zum Symbol. Im Kontext der Performance ist sie ein Zitat der Freudschen Couch und verkörpert als „Abkürzung“ das psychoanalytische Setting schlechthin.¹⁴ Deshalb wird das Auspacken der Couch durch das live aus dem Off gesprochene Wort der Künstlerin begleitet: „As Psychohistorian, I tried to diagnose schizophrenia from its images, in an autobiographical reflex“.¹⁵

¹² Ebd., 3. Vgl. auch meine Ausführungen in Joan Jonas’ „Animal Helper“ in: Bilstein, Johannes, Kristin Westphal (Hrsg.): *Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen*, Wiesbaden 2018, 321-338.

¹³ Karl 2015, 116-117.

¹⁴ Vgl. ebd. Für Karl-Josef Pazzini ist die Couch Problemindiz und Bewältigungsrequisit einer bedürftigen Gesellschaft zugleich, vgl.: Das Undarstellbare des Psychoanalytischen Prozesses macht erfinderisch – möglicherweise, in: Tanja Jankowiak, Karl-Josef Pazzini, Claus-Dieter Rath (Hrsg.): *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Zur „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der Psychoanalyse*. Bielefeld 2006, 227-244, hier: 231. Als symbolisch überdeterminiertes Requisit und Spielort nutzt Joan Jonas die Couch bereits in der Performance *Lines in the Sand* (2002, documenta 12). Diese spielt zu Zeiten des Trojanischen Krieges, aber auch in einem zeitlosen Diskurs zu Freud. Vgl. Karl 2015, 118f.

¹⁵ Jonas paraphrasiert hier Warburg, ohne dies für das Publikum zu kennzeichnen. Das Zitat entnimmt sie einer Fußnote aus *Aby Warburg and the Image in Motion* von Philippe-Alain Michaud (Michaud 2004). In Gänze lautet es: „Sometimes it looks to me as if, in my role as psycho-historian, I tried to diagnose the schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex. The ecstatic ‚Nympha‘ (maniac) on the one side and the mourning river-god (depressive) on the other“ (238). Das Zitat stammt ursprünglich aus Ernst H. Gombrichs *Intellectual Biography* zu Warburg (Gombrich 1970).

Bildanimierungen und Animismus

Auf die Fragen des Animismus bin ich aus zwei Gründen gestoßen: Zum einen hatte ich den Eindruck, dass sich das, was sich in und mittels der Performance zeigt, nicht erschöpfend unter der Vorstellung eines lediglich ‚symbolhaften‘ Tuns einholen lässt. Der Bezugspunkt der Performance selbst – der Schlangentanz der Hopi – ist eine Form des Animismus. Zum anderen ist die Bildpraxis von Jonas selbst grenzüberschreitend. Die Art ihres technischen und materiellen Hantierens mit Bildern auf der Bühne lässt diese Bilder zu Jonas’ Co-Akteuren (Aktanten) werden. Aufgerufen wird dadurch ein Verständnis des Animismus als Praxis, nicht als Bilderglaube.

Animismus ist Anselm Franke und Irene Albers zufolge eine Erfindung der Ethnologie und Psychologie des 19. Jahrhunderts und bezeichnet „religiöse Praktiken“, „Kosmographien“ und „Weltbilder“, die sich dadurch auszeichnen, „dass sie die Natur oder die Objekte nicht objektivieren, sondern subjektivieren, d.h. quasi wie Subjekte wahrnehmen und behandeln“.¹⁶ Scharfe Grenzziehungen der vernunftbesessenen Moderne und klare Dichotomien zwischen ‚objektiv‘ und ‚subjektiv‘ oder ‚Natur‘ und ‚Psyche‘ gibt es aus Sicht des Animismus nicht. Deswegen eignet sich das Konzept zur Revision der Moderne. Der Wissenschaftsanthropologe Bruno Latour und Anselm Franke diskutieren ein paradoxes Szenario, welches der Animismus in der modernen Bilderwelt und in der westlichen Kunstgeschichte hinterlassen hat:

Der Drang zu beleben und der Drang zu konservieren und zu fixieren etc. sind für die moderne Bilderwelt und die modernen Medien wechselseitig konstitutiv [...]; und sie stehen in einer merkwürdigen Dialektik. Das Problem, mit dem man [...] konfrontiert ist, besteht darin, einen Ausweg aus dieser Logik zu finden, um nicht dieses Szenario der imaginären Gegensätze weiter zu verfestigen, die verdrehte Logik nicht zu bestätigen.¹⁷

Franke wie Latour interessieren vor allem die Grenzverläufe und Grenzpraktiken, die als Aushandlungsprozesse innerhalb der Kunst die alten Dualismen erscheinen lassen und auf sie zeigen.¹⁸

¹⁶ Anselm Franke und Irene Albers: Einleitung, in: Franke, Anselm, Irene Albers (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich 2012, 7-16.

¹⁷ Bruno Latour, Anselm Franke: Engel ohne Flügel. Ein Gespräch, in: Franke, Anselm, Irene Albers (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich 2012, 97-109, hier: 101.

¹⁸ Vgl. dazu auch Schüttpelz 2005.

Blickt man darauf, wie viel Handlungsmacht die Dinge bei Jonas besitzen, dann zeigt sich, dass ihre Arbeitsweise von animistischen Praktiken im Sinne solcher Aushandlungsprozesse durchzogen ist.¹⁹ Diese umfassen animistische Kulturpraktiken im eigentlichen Sinne, aber auch animierte Requisiten (also Objekte und Subjekte), und das Zeichnen, das ich als Sonderform des Animierens ansehe.²⁰ In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* nutzt Jonas zudem eine Reihe von verblüffenden technisch-medialen Animationen. Der gemeinsame Nenner dieser Praktiken sind Umgangsweisen mit dem Bildhaften zugunsten synästhetischer Wirkungen, die dem Inhalt, oft dem erzählten Mythos, eine ‚Dringlichkeit‘ geben und ihn zu einer traumähnlichen Wirklichkeitserfahrung steigern.²¹ Dabei spielt das Bild je Auffassung eine unterschiedliche Rolle: In einem Fall ist es die Summe des Imaginären, also ein Hyperimage aus mehreren Bildern²² oder eine Interikonizität auch jenseits der Bildkörper oder -medien, die sich über das Performance-Setting insgesamt bildet.²³ Im anderen Fall sind Bilder erst dann Bilder, wenn sie sich verkörpern konnten und Wirkungen als „Quasi-Objekte“ entfalten, wie Michel Serres es nennt;²⁴ Latour spricht von animierten Quasi-Subjekten. Diese Bilder sind durch die raumzeitlichen Eigenschaften der Performance bedingt. Aus der Perspektive der BetrachterInnen als Ort der Bilder (Belting) animieren bzw. affirmieren wir Jonas’ Animationen gewissermaßen erneut. Im diachronen und synchronen Blick auf beide Erscheinungsweisen erschließt sich von Fall zu Fall immer neu der Mehrwert des bildtheoretischen Blickens.

¹⁹ Dies lässt sich anhand von vielen Einzelbeobachtungen nachvollziehen, wobei ich auf die konventionellen theatralen Möglichkeiten, die animistischer Wirkungen begünstigen (Lichtführung, Dramaturgie, etc.), hier nicht eingehen kann.

²⁰ Vgl. *Zeichnen* im Kapitel 2.2.5.

²¹ Dass Jonas zudem auch textuelle Animierungen vorantreibt zeigt eine Kette von Zitaten, an deren Beginn die Hopis stehen, und an deren Ende der Katalog von Jonas zur Biennale steht. Das Zitat der Hopi lautet: „We know what animals do and what beaver and bears and salmon and other creatures need, because once our men were married to them and they acquired his knowledge from their animal wives“. Dieses Zitat wiederum wurde von Claude Levi-Strauss aufgegriffen und so ‚wiederbelebt‘; John Berger nimmt diese Version dann in seine Studie *Why Look at Animals?* (London 2009, 13) auf. Dessen Zitat wird schließlich von Jonas im Katalog als Kontext für ihre Arbeit abgedruckt.

²² Vgl. Thürlmann 2013.

²³ Vgl. Kapitel 4, Fußnoten 185 und 186 sowie Doris Berger: *Projizierte Kunstgeschichte: Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*. Bielefeld, 2015, 32: „Unter Interikonizität versteht Thomas Hensel das Zusammenspiel verschiedener Bildmedien, wie Filmbild, Tafelbild, Ikone, bis hin zum Vorstellungsbild und der literarischen Metapher“.

²⁴ Michel Serres: *Der Parasit*. Frankfurt am Main 1987, 345ff, zit. in Iris Därmann: *Theorien der Gabe*. Hamburg 2010.

Technisch-mediale Animationen finden sich gleich zu Beginn. Das stehende Bild beginnt zu laufen; Live-Videopassagen wechseln sich mit Aufnahmen ab, die demgegenüber arretiert und mumifiziert erscheinen. Durch die Aktionen der PerformerInnen vor dem Bild werden die Videopassagen noch stärker zum Leben erweckt, gleichzeitig begrenzen letztere die PerformerInnen in ihrer Handlungsmacht, etwa durch die vorbestimmte Länge der einzelnen Videosequenzen. Eine spezifische technisch-mediale Animation ist die bewegliche Leinwand und die variable Größe der Projektion auf ihr.

Objekt-Animationen sind in den ersten Minuten ungleich schwieriger herauszuarbeiten. Über die Darstellung der Couch im Video-Backdrop animiert Jonas zunächst das Bildgedächtnis der BesucherInnen, denen eine solche Couch bekannt vorkommen sollte. Im Zusammenhang mit ihren Eingangsworten (das oben angeführte Zitat Aby Warburgs, das Jonas vorträgt), produziert das Bild eines bürgerlichen Sofas im Wald einen imaginären Überschuss und wird zum Flucht- beziehungsweise Ankerpunkt des Bühnenraums. Das Sofa ist mit der Bedeutungsebene einer psychoanalytischen Kur, ihrem Begründer Sigmund Freud und mit der Potenz aller „assoziativen Organisationen“ aufgeladen.²⁵ Es animiert zur Performance überhaupt. Diese Couch – Jonas hat sie extra angeschafft, sie ersetzt ihre bretonische Pritsche²⁶ – wird später zum Schauplatz verschiedenster Animismen. Per Videoschnitt erscheinen dort fetischhaft-symbolische Requisiten aus dem Nichts, während Jonas einen Schmetterling zeichnet.²⁷

Jonas' Couch ist der von Freud zwar recht unähnlich. Um unser lückenhaftes Erinnerungsbild des eigentlichen Freudschen Behandlungsmöbels zu aktivieren, hätte Jonas konkretere Kontextualisierungen liefern müssen. Zwar erschließt sich der Freudsche Bezug der Couch nun, mit Charles Sanders Peirce gesprochen, auf einer indexikalischen Ebene der Repräsentation, aber ihr Alter, ihre Opulenz und Dekoration sind auf einer ikonischen Ebene zusätzliche zeithistorische Marker für eine bestimmte bürgerliche Kultur des frühen 20. Jahrhunderts (und damit verbunden wiederum Vorstellungsbilder vom Divan, dem Halbschlaf, dem Nachmittagstraum, sowie als beliebtes Sujet der Impressionisten). Das kollektive Erinnerungsbild dehnt Jonas performativ in Raum und Zeit aus und lässt das sichtbar

²⁵ Über die Couch als Symbol der Psychoanalyse legitimiert Jonas auch, warum sie Zitate aus *Tribute to Freud* der Dichterin und ehemaligen Freudpatientin Hilda Doolittle in ihr Performance-Script einbaut.

²⁶ Dieser giftgrüne Nachbau ihrer bretonischen Küchenbank war in der vorhergehenden Performance *Lines in the Sand* (2002) die zentrale Requisite – die Performance, die sich mit den Sitzungen der Dichterin und Imagistin H.D. bei Freud beschäftigte.

²⁷ Die Interpretation der Couch greift in Teilen meine Ausführungen in Karl 2015 auf.

gewordene Sofa zudem zwischen Symbol und Repräsentant changieren, zwischen Darstellungsebene und Repräsentationsebene. Mit der Platzierung des Sofas in die freie Natur vollzieht Jonas ihren Objekt-Animismus geradezu entlang an den klassischen Grenzziehungen der Moderne, ‚Natur‘ versus ‚Kultur‘ beziehungsweise ‚Psyche‘.

Verstärkt wird diese Grenzpraktik durch das Moment des Spiegels.²⁸ Denn die Leinwand gibt lediglich den Blick der Kamera in einen Rundspiegel wieder, nicht die Dinge direkt, und überhaupt nicht sich selbst.²⁹ So ist das verzerrte Bild auf der Oberfläche des Spiegels ebenso eine Art Grenzpraxis. Der Spiegel übernimmt auch die Funktion eines räumlich-zeitlichen Rückspiegels im Sinne einer Rückblende. Durch das Moment des Spiegels gelingt Jonas eine Blickumkehr in Warburgs innere Welt der Bilder.³⁰ Die Couch wird insofern zum Quell des Animismus selbst, solche psychologischen Blicke fürderhin zu erlauben.

Als eine *Subjekt-Animation* könnte der Hund angesehen werden, der in der Videoprojektion durch einen Reifen springt – ein dem ‚Tier‘ antrainiertes Kunststück. Der Hund heißt Zina; er ist keineswegs Objekt, sondern eigenaktives Subjekt. Die interessante Frage bleibt unbeantwortet, was sich nach dem Sprung verändert haben wird. Und schließlich könnte die Rahmung der Künstlerin auch uns meinen, die BesucherInnen ihrer Magic Show, die wir durch den Reifen springen sollen, um uns auf ihre Performance einlassen zu können.³¹

Das Changieren zwischen Objekt- und Subjektanimation, welches die Performance kennzeichnet, gelingt besonders durch Jonas’ spezifisch bildhafte Verzahnungen. Hierfür ist als animiertes Quasi-Objekt der ausgestopfte Coyote auf Rollen ein bemerkenswertes Beispiel. Obwohl ausgestopft, wird er über die Bewegung und Handhabung zum Leben erweckt; die

²⁸ Vgl. dazu auch die rezeptionsästhetischen Beobachtungen von Svetlana Alpers zur Faszination von Diego Velázquez *Las Meninas* (1656): „In *Las Meninas* nun blickt der Betrachter innerhalb des Bildes – der, dessen Sicht es wiedergibt – nicht nur aus dem Bild heraus, er ist auch niemand anderes als der Künstler selbst. Als Darstellung ist dieses Bild dadurch außergewöhnlich, dass wir es gleichzeitig als Verdoppelung der Welt und als Rekonstruktion der Welt, die wir durch den Fensterrahmen erblicken, auffassen müssen. Die gesehene Welt hat Vorrang, aber wir, die Betrachter diesseits der Bildfläche, nicht minder“ (Svetlana Alpers: Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*, in: Kemp, Wolfgang [Hrsg.]: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, Hamburg ²1992, 123-141, hier 134).

²⁹ Vgl. Tanja Jankowiak, Karl-Josef Pazzini, Claus-Dieter Rath (Hrsg.): *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Zur „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der Psychoanalyse*, Bielefeld 2006.

³⁰ Es bedarf immer wieder einer gedanklichen Anstrengung, die Videopassagen und die Warburg-Zitate zusammenzubringen. Für Jonas sind die projizierten Bilder (womöglich) diejenigen Warburgs oder anderer Patienten: „Images [...] were evoked by Warburg’s writings“, „the projected images are (possibly) those of Warburg and other patients who might have occupied such a space“; Jonas 2015j, 420).

³¹ Diesen Hinweis verdanke ich Thoma Hensel.

starre aufrechte Haltung erscheint königlich-souverän, und das zum Objekt gewordene tote Tier erhält vom Tierpräparator durch die Glasaugen, und nun durch Jonas (zumindest auf medialer Ebene), einen Subjektstatus zurück. Hier wird meines Erachtens besonders anschaulich, inwiefern „[d]er Drang zu beleben und der Drang zu konservieren und zu fixieren etc. [...] wechselseitig konstitutiv“ sind.³²

Was die Requisite darstellt, ist nicht auf Warburgs Vortragsskript zurückzuführen, aber dennoch eng mit Warburg verknüpft. Gegenüber der Zirkusnummer von Zina, durch den Reifen zu hüpfen, stellt dieses wörtlich genommene ‚Bildfahrzeug‘ eine verkörperte Metapher für ein gestörtes Verhältnis von Mensch und Tier bereit. Bilderfahrzeuge sind bei Warburg Medialisierungsweisen eines Bildbestandes, der sich als kontinuierliche Linie bestimmter Bilder zwischen Antike und Renaissance nachzeichnen lässt. Ein solches Fahrzeug stellt Jonas mit dem Coyoten bereit, das seit Beuys’ Aktion *I like America and America likes me* (1974) ein symbolbeladenes Tier der indigenen Bevölkerung Amerikas wurde. Interessant ist hier weniger das wiederholte Tiermotiv als Symbol für das verdrängte ‚Andere‘ des westlichen Menschen, sondern die Art und Weise der Symbolisierung: Jonas betreibt diese über die animistische Verquickung von Medialisierungs- und Materialisierungsstrategien, und thematisiert die Mechanismen der Distanzierung im Werk selbst. Die Metapher ist nicht nur Bild geworden, sondern fand Eingang in die materielle Welt. Die technische Eleganz, die ferner im Rollwagen mitschwingt, weist im Warburgschen Denken bereits auf das Ende der Kultur.³³

Zeichnen als Form des Animismus

Zeichnungen haben in Jonas’ Performances immer eine wichtige Rolle gespielt, was sie auch selbst reflektiert:

I have always drawn during performances [...]. I always know the image I [want to] make – the name of the image: a dog’s head, a heart, a snake – I know the *name* of the image and I try to make it the same every time, but it always turns out a little differently.³⁴

³² Latour/Franke 2012, 101.

³³ Hartmut Böhme reflektiert Warburg vor dem Hintergrund der Moderne und resümiert dessen Botschaft so: „Gesellschaften, die keine Symbole mehr hervorbringen, sind zwar möglicherweise technisch elegant, aber sie finden auch keine Antworten auf die ‚Urfragen‘“ – an diesen ‚Urfragen‘ ist Jonas interessiert und arbeitet an der Symbolisierung weiter. Böhme 2016, 55.

³⁴ Interview in Joan Jonas. *Reanimation* [DVD], New York: Michael Blackwood Productions 2013.

Zur Begründung ihrer spezifischen Zeichenpraxis, die sich mit Bockemühls Vorstellung einer nicht-begrifflichen Bildphänomenalität trifft (vgl. Kapitel 3.2), beruft sie sich wiederholt auf den Eindruck, den eine ungekürzte, vierstündige Aufzeichnung eines Haitianischen Voodoo-Rituals bei ihr hinterlassen habe.³⁵ Sie war fasziniert vom langwierigen Prozess, Linien zu produzieren und wieder auszulöschen, und sah darin eine existentielle Geste: „I didn’t see a major difference between a poem, a sculpture, a film, or a dance. A gesture has for me the same weight as a drawing: draw, erase, draw, erase – memory erased“,³⁶ so Jonas. Die Kunstgeschichtlerin Carolyn Christov-Bakargiev stellt Jonas’ Zeichnen insofern in einen Kontext mit Bewusstseinsprozessen: „[Jonas’ drawings] are just moments in the passage of consciousness“.³⁷

Jonas’ Zeichnen stellt eine besondere Art bildhaft vorgeführter Bewusstseins- und Denkprozesse während der Performance dar. Sie zeichnet etwa die Schmetterlinge, von denen Warburg nur spricht: „The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air...“.³⁸ Im Kontext der Performance wird diese Sequenz des Zeichnens zwischen Projektionsleinwand, Bühnen-Warburg, Coyote und Publikum situiert und geht weit über eine reine Illustration hinaus. Das liegt zum einen in der Art, *wie* Jonas zeichnet: Sie zeichnet über Kopf, für ein Gegenüber, wechselt je nach Seite die Hand, um nichts zu überdecken, und zeichnet den rechten Flügel des Falters mit der rechten, den linken mit der linken Hand. Die Rolle ihres Körpers für den Zeichenvorgang wird deutlich; der Körper schreibt sich ein. Ihr Skizzenbuch ist aufgeklappt und bildet einen Schirm vor ihrem Körper; bzw. um genau zu sein, vor ihrem Unterleib. Damit ‚adressiert‘ sie zugleich das Publikum und Warburg. Sie schaut Warburg direkt an und blickt laut Performance-Script auch die Leinwand im Hintergrund, auf der in unterschiedlichen Nahaufnahmen heimische Nachtfalter zu sehen sind, teils von der Seite, teils von oben, teils von vorne. Eine tatsächliche Bezugnahme auf ein bestimmtes Exemplar ist nicht zu erkennen. Es ist weniger das Motiv als Jonas’ Blick zur Leinwand und zu Warburg, der die Schauplätze verbindet.

Jonas zeichnet dasselbe Faltermotiv wiederholt und in ritualisiert wirkenden Bewegungen, beinahe schematisch – als wäre jede Zeichnung ein neu wiederholter Gedanke, zwischen

³⁵ Ungeschnittenes Filmmaterial von Maya Deren, editiert als *Flying Horsemen* (Anthology Film Archives).

³⁶ Jonas 1983, 137.

³⁷ Interview in Joan Jonas. *Reanimation* [DVD].

³⁸ Ausst.-Kat. New York 2006, 18.

Beschwörungsformel und responsiver Geste. Die Zeichnung selbst wirkt in ihrer formalen Reduzierung symbolhaft.³⁹ Jonas hat sie offensichtlich konzipiert und ihre Herstellung eingeübt – bei jeder der vier Wiederholungen ähneln sich auch ihre Körperbewegungen. Durch die Spur der Zeichenbewegung wird die Zeit rhythmisiert. Die Zeichnungen mutieren über die Wiederholung zu Beschwörungsformeln, zu wiederholten Anrufungen. Im Prozess des Zeichnens lebt das Dargestellte, wie es bereits Kinder praktizieren: Solange ein Autoreifen mit dem Stift umfahren wird, begleitet von einem Brummgeräusch, fährt das Auto für das Kind ‚tatsächlich‘. Auch die Übergröße des Falters wird durch die innere Relationierung der Bedeutung, nicht durch eine externe, maßstabsgetreue Relationierung zur Wirklichkeit bestimmt. Die Ränder der Flügel sind leicht fahrig, zittrig, suggestiv, dem performativen Flow und dem intimen Anblick entsprechend gezeichnet.

So wie Jonas den Schmetterling beim Zeichnen visuell und performativ abstrahiert und zugleich belebt, arbeitet sie auf das an späterer Stelle zitierte Wort Warburgs hin, mit dem dieser den Bildanimismus der Hopi charakterisiert: „Wir haben eine Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen, zwischen realistischem Spiegelbild und Schrift“.⁴⁰ Auch bei Jonas ist die ephemere Praxis des Zeichnens für den Moment wichtiger als dessen ergebnisorientierte Fixierung – und gleichsam animierend. Schriftförmig wird immer wieder die markante Kontur des Schmetterlings heraufbeschworen. Mit jeder umgeblätterten Buchseite wird sein Erscheinen beim Zeichnen aufs Neue inszeniert. Schließlich löst das ritualhafte Zeichnen einen Wechsel des Video-Backdrops aus:

*[E]ine feminine Gestalt mit insektenhaftem Kopf und Fächer taucht auf. Auf einem Sofa im Freien posierend, ist sie umgeben von symbolhaft aufgeladenen Alltagsdingen, wie Zirkel, Weltkugel, Kreis, Holzwinkel. Ein symbolischer Sehnsuchtsort entsteht.*⁴¹

Zugleich wird in dieser Sequenz deutlich, wie Jonas mit den unterschiedlichen relationalen Verweissystemen spielt und dadurch die Referenten ihrer Zeichnungen – in diesem Fall den Schmetterling – jeweils verschiebt. Er wandert durch unterschiedliche Medialisierungsformen: Einerseits taucht er in den Worten des Arztes Binswanger auf, der Warburg bei seinem privaten Ritual beobachtete und von dessen „Seelentierchen“ („soul animals“)

³⁹ Vgl. meinen Text: Mimetisches Angleichen: Erkenntnis- und Reflexionsgewinn durch den performativen Nachvollzug künstlerischer Strategien, in: Hermann, Iris, Brigitte Eierle, Ute Franz (Hrsg.): *Kolloquium 2015. Beiträge Bamberger Nachwuchswissenschaftlerinnen*. Bamberg 2015, 103-121.

⁴⁰ Warburg 2011, 20.

⁴¹ Birgit Huber, Notburga Karl: Joan Jonas zeichnet einen Schmetterling, in: *BÖKWE* 4, Dezember 2015, 250-251, hier: 250.

sprach: „He practices a cult with the moths and butterflies that fly into his room at night. He speaks to them for hours. He calls them his little soul animals and tells them about his suffering“ (auf der Bühne spricht Jonas diese Worte in ihrer Rolle als Krankenschwester).⁴² Andererseits präsentiert Jonas exemplarische Videoaufnahmen realer Falter, zeichnet singuläre Falter und erschafft die Allegorie der Falter-Nymphe auf der Leinwand, die sich immer wieder in ihr Pendant, eine Motte, kehrt, mit einem staubgefäßartigen Schlegel in der Hand. In diesem ständigen Verschieben entschwindet der Schmetterling im selben Moment, in dem ein Bild von ihm entsteht.

Der historische Warburg hat ein gespaltenes Verhältnis zu seinen Seelentierchen, die er als personifizierte Nymphen gleichzeitig fürchtete. Entsprechend sieht sich Warburg herausgefordert und überfordert. Auf der Bühne ist von ihm zu hören:

The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air.

Now I should catch it again but I am not equipped for this kind of locomotion. Or to be exact I should like to but my intellectual training does not permit me to do so. I should like at the approach of our lightfooted girl joyfully whirl away with her. But such soaring movements are not for me.⁴³

Ein imaginärer Raum voll Sehnsucht öffnet sich in dieser Szene. Das Bindeglied ist der „Schmetterling“. Inneres ist nach außen gekehrt und sichtbar gemacht, so auch Erotisches, das als Motor zärtlich sowie flatterhaft zutage treten darf.⁴⁴ Das Erhaschen eines Schmetterlings spielt sich in Jonas' Spur des Zeichenstiftes auf dem Papier aufs Neue ab. Warburgs Blick folgt dem Stift. Sobald ein Falter zu Ende gezeichnet ist, beginnt Jonas mit einem Neuen, wie in einem unabschließbaren Prozess.⁴⁵ Nach fünf bis sechs Faltern beendet sie das Zeichnen abrupt und klappt das Buch zu. Die Falter sind den Seiten zwischen den beiden Buchdeckeln eingeschrieben, das Buch selbst erinnert an einen Schmetterling, der sein bildhaftes Geheimnis meist zudeckt. Der Blick öffnet sich in dieser Passage für das ambivalente Unterfangen, das Didi-Huberman als bildtheoretisches Grundproblem beschreibt: um die Flügel des Schmetterlings in Ruhe anzusehen, oder zu zeichnen, muss dieser stillgestellt werden. Stillstellen allerdings bedeutet töten. Lebendig schafft der

⁴² Zit. in Michaud 2004, 171.

⁴³ Ausst.-Kat. New York 2006.

⁴⁴ Zu den folgenden Ausführungen vgl. Huber/Karl 2015.

⁴⁵ Diese Unabschließbarkeit ließe sich mit der Unabschließbarkeit des Begehrens im Sinne Didi-Hubermans oder vor allem auf Jacques Lacans korrelieren.

Schmetterling Bewegung, Vergnügen, jedoch „wirst Du die Flügel nur flüchtig sehen können, eine ganz kurze Zeit, einen Augenaufschlag lang. Das ist das Bild. Das Bild ist ein Schmetterling, etwas, das lebt und das uns seine Fähigkeit zur Wahrheit nur in einem Aufblitzen zeigt“.⁴⁶

Der zugunsten des Bildes abgetötete Schmetterling muss wieder animiert werden. Das Zeichnen hält ihn solange am Leben, bis Jonas zur nächsten Buchseite umblättert. Insofern wird der Schmetterling in der Szene auch nicht nur als Warburgs Seelentierchen bildhaft repräsentiert, sondern immer wieder aufs Neue zeichnerisch (re)animiert. Die Blickachsen sowie die Animationen des Schmetterlings im Hintergrundbild, in den Zeichnungen und in den ausgewählten Zitaten bestärken die Beseelung als Motiv, das über das Anekdotische der Krankenakte Warburgs ausgreift und zum prekären Grundanliegen seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung führt: Wie können die Formen der Beseelung innerhalb der Geschichte der Kunst ernst genommen und in größeren Kontexten gedacht werden, die auch das kollektive Unbewusste und andere psychoanalytische, anthropologische und ethnologische Fragen betreffen? Warburgs Gedanken entwickeln sich in einer Zeit, in der die klassische Moderne die Ratio anderen Formen der Animation (wie etwa das Kino) vorzieht.

Der aufgespießte Schmetterling tauchte jüngst, nach einem Jahrhundert, wieder auf. Nicht von ungefähr wurde er für das Frontcover der Ausstellung *Animismus* ausgewählt.⁴⁷ Deren Kuratoren Anselm Franke und Irene Albers zufolge ist die ganze Ambivalenz der Moderne, die auch Warburg antrieb, hier eingefangen:

Belebte Materie, beseelte oder sozialisierte Natur, handelnde Dinge, Geister, Verwandlungen: Das sind die Phänomene, die der Begriff Animismus seit [Edward Burnett] Tylors *Primitive Culture* [1871], seit Wundt, seit Freud, auf den Plan ruft. Es sind Phänomene, deren Ausschluss für das Selbstverständnis der Moderne als grundlegend gilt – sie stehen exemplarisch für das Irrationale, gegen das sich die Rationalität der Moderne abgrenzt. Die an-

⁴⁶ Pedro G. Romero: Erkenntnis durch Montage. Ein Gespräch mit Georges Didi-Huberman, in: <http://fxysudoble.com/es/cronologia/erkenntnis-durch-montage-ein-gesprach-mit-georges-didi-huberman/>, abgerufen am 31.1.2015.

⁴⁷ Animismus war das zentrale Thema einer Ausstellungsreihe, die Anselm Franke 2010-12 an verschiedenen Orten kuratierte und die mit einer gleichnamigen wissenschaftstheoretischen Buchpublikation begleitet wurde. Ziel war die kritische Revision des Begriffs, der insbesondere in der Ethnologie zumeist nur noch als Kontrastfolie benutzt wurde, um einen ‚Naturalismus‘ der Moderne scharf zu konturieren. Tatsächlich habe Animismus, als das ‚Andere‘ der Moderne, diese aber zugleich auch miterschafft.

haltende Provokation des Animismus lässt sich daran ermes- sen, dass seine bloße Erwäh- nung oft reicht, um Abwehrmechanismen auszulösen.⁴⁸

Diesen Diskurs evoziert in Jonas' Performance der Schmetterling. Er verkörpert treffend den von Warburg markierten Zustand in der Schweben von Wirklichkeitsbild und Zeichen. Jonas bringt sich dabei selbst in einen Zwischenzustand. Durch ihre Form des zeigenden Zeichnens wird sie selbst zum Hybrid, zum Quasi-Objekt zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Zeigen und Sich-Zeigen. Als tragender Bildgrund des Zeichenblocks erweitert sie den Grund der Zeichnung. Jonas entwirft sich – vorübergehend – als Seelentierchen Warburgs. Sie lockert die Bezüge von Repräsentierendem und Repräsentiertem. Animismus spielt bei Jonas vor allem deshalb eine Rolle, weil die Relationssysteme nicht eindeutig auf- gehen: eine letzte ikonische Begründung ist nicht herstellbar. Indem Jonas der Aussage Warburgs sowie der darin angelegten innerpsychischen Vorstellung eine Präsenz in der sichtbaren äußeren Wirklichkeit gibt, repräsentiert sie nicht den zu Motten sprechenden Warburg, sondern problematisiert seine Psyche, die wiederum stellvertretend für die Psyche des modernen Menschen steht. In dieser Sicht gehen Darstellungs- und Symbolebene ge- rade nicht Hand in Hand. Jonas tritt mit ihrem Prozess des Zeichnens dazwischen. Zwi- schen der Einlagerung animistischer Praxis in die Seele⁴⁹ und Jonas' Auslagerung von (War- burgs) „Seelenbildern“ auf die Leinwand entsteht eine sichtbare Relation.⁵⁰ Es wird nun deutlich, was Franke und Albers meinen, wenn sie schreiben, das „Gespenst“ des Animis- mus suche die Moderne so nachhaltig heim:

Es ist nicht das Gespenst einer überwundenen primitiv-archaischen Vergangenheit, die uns etwa durch die notorische Regression bedroht. Vielmehr ist es das Symptom immanenter Subjektivität, die gegen ihre Objektivierung, oder das einer Medialität, die gegen ihre Re- duktion rebelliert.⁵¹

⁴⁸ Franke/Albers 2012, 7.

⁴⁹ Ebd., 8; „Sigmund Freud beschreibt, wie das Feld der Psychologie – als moderne Wissenschaft der Seele – sich durch eine symmetrische Operation konstituiert: Alle animistischen ‚Projektionen‘ werden aus der Außenwelt heraus- und ins Subjekt hineingerechnet. Das Ergebnis dieser Operation ist die Psyche“ (10).

⁵⁰ Laut Latour/Franke 2012 ist Animismus eine „assoziative Organisation“ (99).

⁵¹ Franke/Albers 2012, 10. Albers und Franke argumentieren zudem, dass im Gegensatz zum objektivie- renden Standpunkt westlich-moderner Rationalität vor allem solche Kosmologien als animistisch bezeich- net würden, in denen ‚Natur‘ oder ‚Dinge‘ subjektiviert und sozialisiert werden. Damit stehe der Animismus nicht nur für eine selbstbegründende Rückprojektion, sondern auch für eine reale ontologische Differenz in Bezug auf die noch heute häufig als animistisch beschriebenen (oder sich selbst so beschreibenden) Ge- sellschaften oder animistische Praktiken. (8)

Franke wie auch Latour haben ebenso bereits vorgeführt, wie es nun durch den Einsatz der Kategorie des ‚Animismus‘ möglich wird, das „Repräsentations-, Substanz-, Kategorien- und Transzendenzdenken der westlichen Moderne“ in Frage zu stellen. Jonas’ Bilder geben für diesen Diskurs ein anschauliches Display (oder einen Screen) ab, an dem das verdrängte Unbewusste der klassischen Moderne über die Figur Warburgs auftaucht. Denn so

liegt die Schwierigkeit nicht darin, Animismus zu verstehen – nichtmenschliche Akteure hatten immer Handlungsfähigkeit. Erklärungsbedürftig ist vielmehr die Szene, in der der Animismus zum Anderen jenes seltsamen Naturalismus wurde, der die Seele austreibt und die Materie für tot erklärt, um sie dann mit Sprache auszustatten und die Fakten für sich sprechen zu lassen.⁵²

Eine solche animistisch inspirierte Perspektive sehe ich in Jonas’ Arbeitsweise, als Korrektiv der klassischen Moderne – und zwar nicht erst 2010 mit der (bereits entsprechend betitelten) Performance *Reanimation*. Ich möchte Jonas’ performative Arbeit als andauernden, vorgeführten Aushandlungsprozess an der von der Moderne gesetzten Grenze postulieren.⁵³

Mit Hilfe von Warburg gelingt dies ihr zum ersten Mal in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* explizit: Sie stellt die angesprochenen Dichotomien in Form von Bildanimationen zu Warburgs Vortragsfragmenten zur Disposition und reichert sie mit eigenen Vorstellungsbildern an. Sie rekurriert dabei auf Warburgs eigenen wissenschaftlichen wie psychischen Aushandlungsprozess zwischen einem „Distanzraum der Besonnenheit“ und dem „Aberglauben“ der Hopi. Warburg ging es gegen Lebensende ja gerade darum, sich nicht auf eine Seite der Grenze zu schlagen, also nicht strikt zwischen primitiv-heidnisch und aufgeklärt-säkularisiert modernem Menschentum zu trennen. Ihm ging es um das „Nebeneinander von fantastischer Magie und nüchternem Zwecktun“, um das, wie er schreibt, „befreiende Erlebnis“ einer „schrackenlosen Beziehungsmöglichkeit“, die nicht „schizoid“ sei.⁵⁴ Hier setzt Jonas an. Für sie stellte sich in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* implizit die Frage, wie sie den offensichtlichen Animismus eines Schlangentanzes der Hopi als Grenzpraktik für ein zeitgenössisches Publikum transformieren kann. Auch sie versuchte, den „modernen Grenzziehungen und Dualismen, die die Kunst andauernd sowohl überschreitet wie

⁵² Kommentar zu Latour/Franke 2012, 96.

⁵³ Marina Warner setzt als Start für Jonas’ kontemplativer werdende, kosmologisch orientierte Performances die Inspiration durch das Studium von Aby Warburg (vgl. Warner 2015, 32). Ich würde sogar noch weiter zurückgehen, über *Mirage* bis hin (wenngleich dort in subtilerer Form) zu Jonas’ Anfängen.

⁵⁴ Warburg 2011, 13.

bekräftigt“, zu entkommen.⁵⁵ Jonas’ Strategie ist es, die Grenzen mit Hilfe animistischer Praktiken probeweise ‚fließen‘ zu lassen. Die Eigenlogik von Bildern kommt ihr zustatten: Die von Max Imdahl attestierte „Übergegensätzlichkeit“ von Bildern bringt diese Ambivalenz zur Darstellung. Für ein Verständnis ihrer Performances ist diese nicht reduzierbare Komplexität von großer Wichtigkeit. Es hat schon öfter zu Missverständnissen geführt (und es wäre auch allzu verführerisch), ihren Performances eine romantische Sehnsucht nach einer kosmischen Ordnung zu unterstellen und Warburgs Worte, die seine Bühnenfigur sowohl in der ersten als auch in der letzten Szene spricht, als die ihren zu nehmen: „I let the signs that I receive come out of me, because in this epoch of chaotic decline even the weakest has the duty to strengthen the will to cosmic order“.⁵⁶ Jonas’ geht es keineswegs darum, den naiven Traum einer homogenen, magischen kosmischen Ordnung performativ zu erzeugen. Vielmehr liegt ihre Leistung auf einer anderen heilsamen Ebene, nämlich auf der Ebene des Aufzeigens, des Desillusionierens, des offenen, voraussetzungslosen Fragens, und einer Verpflichtung („duty“) gegenüber der Natur.

5.2 „Healing Ritual“ (Szene 3)

In „Healing Ritual“ wird Jonas’ ikonisch geprägte Formensprache gut lesbar. Sie zeichnet sich durch ein dynamisches Verhältnis von Figur/Grund-Relationen und durch spezifische Formen der Bildmanipulation aus, darunter Verzerrungen, Perspektivbrüche, Vergrößerungen sowie flexible Tableaus. Am Beispiel der Szene lässt sich zeigen, wie Jonas erstens diese Unterscheidung zwischen „l’Image“ und „le Tableau“ inszeniert und die Manifestation von Images mit ihren beweglichen Tableaux irritiert und aufschiebt. Meine These ist, dass in der Differenz zwischen Tableau und Image ein künstlerischer Möglichkeitsraum entstehen kann, in dem sich ein betrachtendes Subjekt psychologisch wie medientechnologisch entwerfen kann. Für die weitere Argumentation wird es außerdem aufschlussreich sein, wie Jonas mithilfe einer performativen ‚Re-Animation‘ des (flach gewordenen) Bildgrundes – also durch Flimmern, Zittern etc. – das Verständnis von „Bild“ weiter aktualisiert und differenziert, „wie es wovon handelt“,⁵⁷ um so den Raum der Performance insgesamt als

⁵⁵ Latour/Franke 2012, 101.

⁵⁶ Jonas 2015j, 421f. Die beiden Verwendungen weisen eine textliche Verschiebung auf: Jonas ersetzt das Wort „duty“ bei der zweiten Verwendung am Ende in späteren Versionen der Performance durch „possibility“, vgl. hierzu Cooke 2006, 66. Vgl. auch die entsprechende Textstelle im Anhang 1.

⁵⁷ Gottfried Boehm diskutiert in seinem Band *Was ist ein Bild?* den Bewusstseinswandel der Moderne als grundsätzlichen Paradigmenwechsel auch für das Bildermachen: „Seit Cezanne, Duchamp, Malevich, Mondrian, Newman u.a. sind Bilder alles andere als selbstverständlich. Bevor ein Künstler [des 20.

immateriellen, inhaltlich dicht geschichteten Bildgrund zu etablieren. Vor dessen Hintergrund werden ganz eigene Formen des bildgestützten Raumhandelns bei Jonas möglich.

5.2.1 Figur/Grund und Image/Tableau

Jonas' Performances sind durch ihre Bildimmersionen gekennzeichnet. Besonders ausgeprägt ist dieses umfassende Bilderleben in Szenen ohne Text, so eben in dieser knapp vierminütigen Szene „Healing Ritual“ relativ zu Beginn.⁵⁸ Diese Wirkkraft der Szene lässt sich strukturell fassen, wenn Jonas' Performance insgesamt als animiertes, dynamisches Spiel mit Figur und Grund, Image und Tableau gesehen wird. Statt eines Aktionsraums wie im Theater begreife ich dazu das gesamte Bühnen-Setting primär als einen dreidimensionalen, ‚real gewordenen‘ Bildraum, der ein ungewohntes Zusammenspiel von Verflachung und Dreidimensionalität, Bewegung und Stillstand, Durchlauf, Verdichtung und Sog aufweist.

Boehms kulturwissenschaftliche Explikationen zum ikonischen Grundkontrast von Figur und Grund und zum Bildgrund als ‚unstetem Kontinuum‘ (siehe oben) machen diese Denkopoperation möglich: die Performance ist ein mit Raum und Zeit angefüllter Bildgrund, maßgeblich vorstrukturiert durch die Videoprojektion. Auch die rhythmischen Säulenreihen des Kellergewölbes tragen zur Rahmung bei. Der Bildgrund ist ein ‚unstetes Kontinuum‘, da er sich aus verschiedenen Komponenten speist: Zum kontinuierlichen Bildfluss kommen gesprochene Sätze und Klangfolgen hinzu. Der Bildgrund ist mit vielen Bedeutungen aufgeladen, die im Verlauf des Stückes übereinandergelegt werden: er wird Jonas selbst umfassen, Aby Warburg und seine Krankheit oder Dürers *Melencolia I* mitten in Amerikas Wüste. In ‚ikonischer‘ beziehungsweise performativer Differenz dazu stehen Einzelelemente wie die Requisiten, die PerformerInnen und die Leinwand selbst, sowie synkopische Rhythmisierungen im Klangbild. Dieses vereinfachende strukturelle Gerüst ermöglicht den Blick auf das differenzierte Zusammenspiel von Fläche und Dreidimensionalität, von Video-Backdrop und den PerformerInnen davor, wenn es zu vorübergehenden Verschmelzungen oder Distanzierungen kommt. Dabei kann der Bildgrund über die Begrifflichkeit von Böhme in Tableau und Image präziser binnendifferenziert werden. Hier starte

Jahrhunderts] diese gestaltet und indem er gestaltet, muss er die Frage stellen und beantworten, was für ihn überhaupt ‚Bild‘ sein soll: wie es wovon handelt?“ (Boehm 1994, 326)

⁵⁸ 17:07-20:51 in Jonas' eigenem Dokumentationsmaterial der Aufführung in der Dia:Beacon, unfertig gerenderte Version.

ich meine Überlegungen. Zunächst soll die Szene jedoch wiederum in Form einer dichten Beschreibung paraphrasiert werden:

Nach einem Übergangsbild (einer immer stärkeren Nahaufnahme von zwei weißen Papierflügeln) wird die Projektionswand zu Beginn der Szene auf die vorderste Position verschoben (Cut). Die Videosequenz ist nun in der größtmöglichen Projektion sichtbar; es handelt sich um eine spiegelbildlich rund verzerrte Sicht in die Baumkrone einer Birke. Diese wird die gesamte Szene hindurch gezeigt werden. Der alleinige Fokus wird auf die vergrößerte Projektion der nahen Leinwand gelenkt; der Ort davor, mit Warburg und den beiden dazugekommenen Pflegerinnen, ist unbeleuchtet. Ein kleiner hölzerner Seismograph am vorderen Bühnenrand ist durch einen schwachen Spot beleuchtet und bleibt so durchgehend präsent. Die Szene steht im Kontrast zur turbulenten vorbeigehenden und beginnt mit größtmöglicher Ruhe.

Die Videosequenz fungiert hier sehr deutlich als umfassende Bühnenkulisse. Die projizierte Videoaufnahme der Baumkrone steigert den Effekt der Auflösung, Verzerrung und Metamorphose durch das Ein- und Auszoomen in den gefilmten Spiegel. Es entstehen immer bizarrer verzogene Bildelemente, je nachdem ob die Kamera den Stamm oder die feinen Verästelungen mit Sicht gegen den Himmel gefilmt hat. Die Bildeinstellungen wechseln geschmeidig, die Schnitte mit kurzen Überblendungen gewährleisten einen ruhigen, fantastisch anmutenden Bildfluss. Die psychedelische Anmutung beeindruckt mit der frischen grünen Farbigkeit und der ungewöhnlichen Blickführung in die Baumkrone. Diese immersive Wirkung löst die Vorstellung eines Bildkontinuums mit der Zeit auf. Das Bild verzerrt sich, verändert sich über die analoge Manipulation mittels Spiegel. Der Eingriff in die Bildgenese gestaltet sich dadurch auf sinnlicher wie kognitiver Ebene sehr komplex. Die beiden Krankenschwestern nähern sich sachte der Liege und rollen sie mitsamt der Bühnenfigur Warburg vor die Videoleinwand. Die beiden Pflegerinnen tragen einen hellgrünen, sehr hohen Kopfputz aus geknittertem Papier. Dessen frisches Hellgrün ergänzt das satte Grün der Birkenkrone. Sie verschmelzen mit dem Bildgrund. Sie bringen die Bühnenfigur Aby Warburg, der mit geschlossenen Augen auf seinem Bett liegt, vor die Leinwand. Er zeigt sich während der Szene sehr passiv, wirkt erschöpft und diesen Bildern ausgeliefert die er über sich ‚ergehen‘ lässt. Seine Arme hängen recht schwach vom Bett, sein Kopf rollt zur Seite, während die beiden Krankenschwestern den Heilungsprozess unterstützen, indem sie ihm zum Beispiel Luft zufächeln.

Jonas als Krankenschwester 1 geht bedacht nach vorn und holt den kleinen Seismographen, während Krankenschwester 2 den Flieger vom Film wie ein spielendes Kind hin- und her bewegt. Beide handeln dabei sehr vorsichtig und bedacht. Die beiden Krankenschwestern positionieren sich wie Wächter links und rechts neben Warburgs Bett. In ihrer triptychonartigen Frontalität halten sie Warburgs Schicksal in der Hand und holen ihn in den Naturkosmos zurück. Seinem Herzschlag vergleichbar schwingt das Pendel rhythmisch in der Hand der Krankenschwester. Schließlich stellt sie das Instrument wieder im Vordergrund ab, wobei der in Bewegung geratene „Seismograph“ weiterschwingt. Sie geht zur Seite und holt die große weiße Papierleinwand, die bereits aus der Eingangssequenz bekannt ist.

Den Höhepunkt der Szene bildet nun folgende Sequenz: Beide halten die Leinwand vor Aby Warburg und entziehen ihn dem Blick der Zuschauer. Sie lassen sie eine Weile sachte hin- und herwehen. Sobald die Perspektive der Baumkrone in ihre Untersicht wechselt, entfernt Jonas die Papierwand entschieden und legt sie weg. Mit einem Fächer beginnen die beiden Pflegerinnen (oder sind es nun Nymphen?), dem erschöpften Patienten frische Luft zuzufächeln. Nach einer Weile schieben sie Aby Warburg mitsamt der Liege an seinen Stammplatz mittig links zurück. Die Leinwand taucht wieder nach hinten ab, wobei die

Projektion nun über die Grenzen der Leinwand quillt. Optisch weiter an die rahmenden Säulen geheftet entsteht für den Bildausschnitt ein Zoomeffekt bei gleichzeitiger realer Tiefensteigerung.

Die Musik bleibt mit leisen Klangimpressionen im Hintergrund, so dass die Rollbewegung des Sofas hörbar bleibt. Das Bewusstsein um die materiale Bedingtheit der Bühne überdeckt den traumähnlichen Zustand immer mehr. Der heilende Traum-Schlaf ist zu Ende.



Abb. 3: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Haus der Kulturen, Berlin, 2008)
Warburg (José Blondet) hinter der Leinwand (Videostill der Verfasserin, Detail)

Aufhebung im Tableau

Den Höhepunkt der Szene bildet zweifelsohne der Moment, in dem die Figur Warburgs im Tableau aufgehoben und dem Image als Spur eingeschrieben wird (Abb. 3). Nachdem ihn die beiden Frauen zunächst mit seiner Liege sorgfältig vor dem Tableau platzierten, halten sie ein Laken vor Warburg und er ‚verschwindet‘ visuell in der Projektion; er ist nun

physisch absent und als Gedächtnisspur präsent (diesen Moment zeigt die obige Abbildung). Die sichtbaren Schattenränder des Lakens erinnern an seinen visuellen Entzug bei gleichzeitiger Präsenz. Es scheint, als sei er nicht nur zwischen Figur und Bildgrund verschwunden, sondern auch in einen Spalt zwischen Zeit und Raum gerutscht. Das Image entzieht sich der Zeit, der Raum trägt Warburgs Spuren. Jonas produziert damit ein mehrfach ‚schizophrenes‘ Bild: sie inszeniert die Spaltung sowohl zwischen Tableau und Image als auch innerhalb des Image selbst. Dieser visuelle künstlerische Möglichkeitsraum wird entworfen, um das darin gefangene Subjekt zu ‚heilen‘.

Heilung wird hier also als besondere Relation zwischen Figur und Grund inszeniert – als Vorgang des Eintauchens und wieder Lösens der Figur Warburg vom Bildgrund. Ein solches immersives Bilderlebnis verstehe ich als Jonas’ Metapher für die Sehnsucht nach idealem kosmischem Einklang. Als „ein befreiendes selbstverständliches Erlebnis der schrankenlosen Beziehungsmöglichkeit zwischen Mensch und Umwelt“⁵⁹ entsteht es als *Bild*. Im Spiel mit Figur und Grund, die unauflösbar zusammenfallen und Warburg darin einbetten, gelingt es Jonas, Warburgs ‚Distanzraum der Besonnenheit‘ zu seinen Gunsten vorübergehend aufzuheben.

In der visuellen Logik dieser Bildpragmatik, die auf die (dreidimensionale) Wirklichkeit umspringt, steckt zudem eine Form von Animismus. Hopi gehen damit sehr buchstäblich um: die Manipulation von Figur und Grund ist Teil ihres Rituals. Sie nutzen ihre Form der Bildanimation bei der Zeremonie mit lebenden Schlangen zur Regengewinnung: noch unter Ausschluss öffentlicher Blicke werden in der Kiva, dem geheiligten Erdkeller, alle eingesammelten Schlangen in das Sandbild einer symbolischen Repräsentation des Kosmos geschleudert, um Blitze zu ‚erzwingen‘, die das Sommergewitter begleiten und den überlebensnotwendigen Regen bringen (vgl. Kapitel 4.3). Die zuckend-zischelnde Schlange wird im Bild zum erzwungenen Fürbitter für Regen und zum echten ‚Blitz‘, der das Bild umschlagen lässt zur antizipierten Wirklichkeit. Jonas’ Animismus beschränkt sich in „Healing Ritual“ auf die Wahrnehmung. Dazu setzt sie einen Rundspiegel zwischen videografischem Bild und Welt. Er verzerrt und verstärkt den feingliedrigen Wuchs der Birke, und lässt ihn bei jeder Bewegung sichtbar atmen, wachsen, sich ausdehnen, Energie transportieren.

⁵⁹ Warburg 2010, 526.

Videoprojektion und Spiegel

Die gesamte Szene hindurch ist in der Videoprojektion die über Spiegel rund verzerrte Birken-Baumkrone sichtbar. Bei einem projizierten Videobild scheint die Aufteilung in Image und Tableau medientechnologisch klar getrennt. Das Image als „abgelöster Anblick von Dingen“, den die Kamera der Welt entnommen hat, ist nun auf Sichtbarmachung durch eine Leinwand als Tableau angewiesen. Bei Projektionen wird der materielle Bildträger traditionell so zurückgenommen, dass er die Bildillusion nicht stört. Genau dies macht Jonas jedoch: Das Tableau fällt auf; es ist uneinheitlich und besteht hier nicht nur aus der rechteckigen Rahmung der Leinwand im Seitenverhältnis von 1:1,33. Es besteht vielmehr aus allem, was das Image (be)trifft. Alles, worauf die überdimensionierte Projektion fällt, und was *qua* medialer Voraussetzungen die auftreffenden Lichtstrahlen wiedergibt, gehört dazu: die Säulen, Teile des Bodens, die weißen Flächen auf den Gewändern der PerformerInnen, Sofa und Papier. Teile des Image gehen im dunklen Spalt zwischen Leinwand und Säule verloren.

Das Medium Video lässt außerdem eine homogene, hell erleuchtete Fläche erwarten, sodass das Bild zum ortlosen, inneren Bild wird – zu einer Traumleinwand.⁶⁰ „[T]he box contains us“⁶¹ nennt Jonas dies und spielt darauf an, wie kraft unserer Wahrnehmung das Bild vor der Leinwand und das Bild in der Leinwand verschmelzen. Dies gelingt in „Healing Ritual“, solange die verschiedenen Bildträger, über die das bewegliche Image gleitet, ruhig bleiben. Dann verwandeln sich die weiß gewandeten Frauen selbst zum Bildgrund des Image, in das sie Warburg mitnehmen. Ihre knittigen, grünen Hüte passen sich den organischen Strukturen des Videoabbildes in Farbe und Form an und bilden eine Brücke zwischen Leinwand und PerformerInnen. Eine lebendige, minimale Unruhe – wie ein Grundrauschen, das noch durch das Fächeln verstärkt wird – bindet Mensch und Baum aneinander. Doch auch diese lockere Einheit des Tableaus sprengt Jonas auf: Sie setzt größere Bewegungsradien ein, wechselt Tempi und kontrastiert Richtungen, so dass die lose Projektionsfläche wieder aufbricht und sich verselbständigt. Sie gibt Personen und Requisiten wieder frei, damit diese dann als Figur hervortreten können.

Das Filmen der Birke über das Medium des Spiegels ist nun nicht nur Mittel der formalen Bildmanipulation und Verzerrung für den Sinneneindruck kosmischer Opulenz, sondern

⁶⁰ Laut Baudry 1970 hat die Leinwand im abgedunkelten Kinosaal die Funktion einer (ideologisch bedenklichen) Traumleinwand.

⁶¹ Reynolds 2015, 20-29.

es wirkt zugleich als symbolische Handlung. Einerseits erlauben Spiegel einen distanzierten Blick⁶² und stehen (auch bei Jonas) paradigmatisch für Selbstbefragung und Reflexion.⁶³ Andererseits ist der inszenierte Spiegel bei Jonas gleichzeitig auch ein Instrument der Distanzauflösung. Kleine Bewegungen des Spiegels amalgamieren die Birkenausschnitte zu einem abstrakten Detail organischer Lebendigkeit und verursachen eine starke Sogwirkung. Der Rundspiegel leistet nicht nur Wiedergabe, sondern eine Transformation: er verdichtet und verzerrt den Blick in die Baumkrone, lenkt ihn um und bringt ihn näher ans Kameraauge; dies bewirkt eine besondere Form sinnlicher Dichte und Affizierung.

Da der Einsatz des Spiegels bei Jonas gleichzeitig Distanzierung und Distanzauflösung einfordert, inszeniert sie durch ihn eine schizophrene Gleichzeitigkeit. Eben diese trieb auch den historischen Warburg um und findet sich als Idee in seinem Vortrag in Kreuzlingen. Dort ist Distanzauflösung ein Element des Animismus, und wie bereits erwähnt ist die menschliche Psyche Warburgs Verständnis nach zu einem Oszillieren zwischen animistischem Aberglauben und aufgeklärtem Rationalismus fähig. Als Gewährsmenschen dafür dienen ihm die Pueblo Indianer:

Uns erscheint das Nebeneinander von fantastischer Magie und nüchternem Zwecktun als Symptom der Zerspaltung, für den Indianer ist es nicht ‚schizoid‘, im Gegenteil, ein befreiendes selbstverständliches Erlebnis der schrankenlosen Beziehungsmöglichkeit zwischen Mensch und Umwelt.⁶⁴

Jonas übernimmt die Kontextualisierung über ‚die Indianer‘ in dieser Szene nicht. Sie ändert das konkrete Zitat in eine deutlich allgemeiner gehaltene Aussage über heidnische Kultpraxis: „It consists of a religious devotion to natural phenomenon, to animals and plants“.⁶⁵

⁶² Vgl. Slavko Kacunko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München 2011.

⁶³ Bei Jonas zeigen und entziehen Spiegel, wie Bruce Ferguson argumentiert. Für ihn ist der Spiegel bei Jonas ein „ferocious euphemism for all that disappears, reappears and is about to appear yet again in another mode as a symptom of what cannot be contained by enlightened thought“ (zum Symptom vgl. Kapitel 7). Zudem stellen sie eine „Trope des Bruchs zwischen Modernismus und Postmodernismus“, dar, vgl. „AmeryflyeryfierycontemplationonthesagaofJoanJonas“ [sic], in: *Joan Jonas: Works 1984-1994* (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam), hrsg. Rudi Fuchs. Amsterdam 1994, 15, in: *Joan Jonas is on our mind*. San Francisco 2014.

⁶⁴ Warburg 2011, 13.

⁶⁵ Warburg 1955, 2; vgl. auch: „To us, this synchrony of fantastic magic and sober purposiveness appears as a symptom of a cleavage; for the Indian this is not schizoid but, rather, a liberating experience of the boundless communicability between man and environment“ (ebd.).

Diese Worte Warburgs markieren das Ende der vorherigen Szene und leiten zur wortlosen Szene des „Healing Ritual“ über.

Die beiden Frauen, die zwischen Pflgerin und Nymphe changieren, begleiten das folgende Bildspektakel. Didi-Huberman hat die Nymphe („Ninfa“) bei Warburg als wiederkehrendes Prinzip und psychischen Motor („Dynamo“) der Kunstgeschichte identifiziert:

Die *Ninfa* durchquert die Gegenstände der Warburgschen Kunstgeschichte wie ein wahrer „rätselhafter Organismus“. Als unpersönliche Heldin der *Aura* – dieser Ferne der Zeit, die das Ereignis unserer Blicke erregt – bewegt sie sich fortwährend zwischen Luft und Stein, zwischen Verströmen und Lähmung: flüchtig wie der Wind, aber bleich und zäh wie ein Fossil. Als vielgestaltige Heldin von beunruhigender Fremdheit schenkt sie uns ‚Hintergrunds-Ähnlichkeiten‘, in welchen plötzlich alle Zeiten gemeinsam zu tanzen anheben. Und sich all ihre nur möglichen Verkörperungen wie in einem Traum zu mischen beginnen.⁶⁶

Jonas gelingt es in dieser Szene über Strategien der Bildwerdung (zu der die Krankenschwester/*Ninfa* selbst als rätselhafter Organismus zählt), eine magisch aufgeladene Ritualpraktik von Heilung und Distanzverlust in den Kontext einer konventionalisierten westlichen Bildpraxis distanzierter Besonnenheit zu transferieren. Im Rahmen ihrer Konzeptualisierung des Sehens, in der Jonas ein Repertoire unterschiedlicher Formen des Sehens ihres Publikums aufgebaut hat, entwirft sie hier ein Betrachter-Subjekt, das zu einer spezifischen *doppelten Wahrnehmung* verführt wird. Es wird sich zeigen, dass ein solches Betrachter-Subjekt die eigentliche ‚Instanz‘ der Heilung abgibt.

Distanzverschiebungen und der Blick in die Baumkrone

Auch das Image der Birkenkrone hat mehrere Ebenen: die materielle Birke evoziert zunächst als *pars pro toto* ‚die Natur‘. Über die feinen Verästelungen weckt sie aber auch Assoziationen einer anderen, normalerweise nicht sichtbaren Natur, die erst über technische Apparaturen wie Mikroskope bildförmig wird. Der Rundspiegel könnte zudem eine Blickumkehr ermöglichen und unseren Blick hinter die eigene Netzhaut zu den neuronalen Verästelungen, inklusive Sehnerv (Baumstamm) des Augapfels führen: Die verzerrenden Spiegelaufnahmen und die fischaugenartig verzogenen Äste zentrieren den Blick der BetrachterInnen und führen ihn in die Bildmitte; durch die Iris wandert ihr Blick von außerhalb des Videobildes nach Innen ins Dunkel des Augapfels. Wiederum psychologisch gewendet evoziert die Birkenkrone das vegetative Nervensystem Warburgs; die bereits erwähnte

⁶⁶ Didi-Huberman 2006, 14.

Traumähnlichkeit des vorgeführten Rituals, visuell markiert durch den schlafenden Warburg auf der Bühne, weist auf die Phase innerer Bildverarbeitung während des Schlafens hin. In jedem Fall öffnet die Abstraktion durch die extreme Ausschnitthaftigkeit und punktuelle Akzentuierung der Nahaufnahme das Feld für innere Bilder und Assoziationen. Die Bewegung im Bild ist durch die Art des Filmens zusätzlich verzerrt und psychedelisch aufgeladen. So groß wie wir das Image als Bild vor uns sehen, begegnet uns der Baumstamm eher in der Wirklichkeit der Metapher oder des Traums.

Die Szene entspricht jedenfalls in keinerlei Hinsicht den klinischen Heilmethoden eines Sanatoriums im 19. Jahrhundert. Jonas selbst bezeichnet die Projektion der psychedelisch anmutenden Bildmetamorphosen der Birkenkrone als ein „smoothing, calming, suggesting a dreamlike healing ritual“.⁶⁷ Dieser aus dem Überlebenstrieb stammende Versuch der Hopi, ihrer Ohnmacht gegenüber der Realität etwas entgegenzusetzen, resultiert in einem real verbindenden Symbolon,⁶⁸ dem Schlangentanz. Jonas verwehrt sich, wie erwähnt, der Repräsentation des Schlangentanzes; sie vollzieht ihr Ritual innerhalb des Kunstkontextes und überführt es in ein Nachdenken über Animation und Naturkräfte. Mithilfe einer Bildperformance wie im „Healing Ritual“ instrumentalisiert sie dazu die Perspektive der BetrachterInnen. Um für ihr Publikum ein solches Vorstellungsbild fantastischer Magie zu erschaffen, nutzt Jonas Bildstrategien: indem die Projektion für einen Moment durch das Laken von Warburg ferngehalten wird, wird er unsichtbar bzw. entmaterialisiert; er taucht noch mehr in genau diese Bildebene ein, die statt einer abbildhaften eine symbolische Visualisierung seiner eigenen Images sein könnten: Halluzinationen, Hirnwindungen, neuronale Verästelungen jenseits des Augapfels. Der Augeneindruck – er scheint verschwunden – ist vorübergehend vielleicht stärker als das Wissen, dass dies nicht stimmen kann. Dies hängt damit zusammen, dass sich die materiellen Bedingungen des Tableaus während der Rezeption unerwartet veränderten: Jonas erweitert das Tableau um die vorangestellte kleine Leinwand, die Warburg hinter sich verdeckt. Jonas’ Bildumgangsformen überrumpeln das Publikum, da sie Alltagserfahrungen und mediale Konventionen aus den Angeln heben.

Jonas nutzt nun die Wirkmacht von widersprüchlich rezipierbaren, gegeneinander ausgespielten Bildwahrnehmungen ebenso wie die Spannung eines Entgegenlaufens von Bildillusion und Handlung. Wenn Sinneinheiten von Wahrnehmung miteinander konkurrieren,

⁶⁷ Ausst.-Kat. New York 2006, 24.

⁶⁸ Vgl. Warburg 2011, 47.

muss sich das sinnlich wahrnehmende Subjekt im Widerspruch neu entwerfen. Dadurch entsteht eine Situation der Heilung, die ausschließlich über den Blick der BetrachterInnen ausgetragen werden kann – wenn nämlich die ausgelöste Wirkung die Sehkonvention verstört, deren Orientierung verwirrt, einen Nerv trifft. Das Image der Heilung und die entsprechende Bildmanipulation ist insofern nur aus BetrachterInnen-Perspektive wirksam; von ihr hängt die Heilung ab: im Grunde sind es die BetrachterInnen, die die Heilung vollziehen.⁶⁹

Grundsätzlicher lässt sich resümieren, wie sehr die Heterogenität und Beweglichkeit von Beidem, Tableau und Image, ein zentrales Element in Jonas' Performances darstellt, welches bisher kaum kunstwissenschaftlich kommentiert wurde. Bildbezogene Strategien der Medialisierung und Materialisierung verschränken sich dabei in besonderer Weise; Betrachtungskonventionen, nach denen entweder ein bewegtes Bild auf einem fixen Untergrund oder ein statisches Bild auf einem beweglichen Untergrund erwartet wird, werden erheblich irritiert. Jonas durchkreuzt diese Gewohnheiten, indem sie beide Komponenten aktiv hält. Sie steigert dadurch ihre Bildwirkungen bis zur visuellen Überforderung. Dieser Effekt ist besonders wirksam, wenn gegen Ende des „Healing Rituals“ die wahrgenommene Bildtiefe – hier der Blick in den Himmel über den sich verkürzenden Baumstamm – durch eine reale Tiefenverschiebung des Tableaus verstärkt wird. Wenn das bewegliche Video-Backdrop nach hinten gleitet, wird die tatsächliche Raumtiefe noch deutlicher erfahrbar: Der Raum dehnt sich in der Wahrnehmung, da das Tableau mit den flankierenden Säulen (auf die das Bildfeld überspringt) stärker in die Tiefe des Raums gesogen wird. Das Image gleitet nach hinten, vergrößert sich dabei aber auf dem Bildträger: So entstehen zwei konkurrierende Wahrnehmungsmuster von Realität,⁷⁰ die Bildtiefe der Bildwirklichkeit und der Betrachter-

⁶⁹ Im realweltlichen Schlangenritual zu Anfang des 20. Jahrhunderts erscheint das Publikum überflüssig, da der Kern des Rituals nur zwischen der Schlange und den Mitgliedern der Snake Society stattfindet; vgl. die Dokumentationen der Library of Congress: Hopi Indians Dance for Theodore Roosevelt at [Walpi, Ariz.], 20. August 1913, <http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/trmp.4121>, abgerufen am 04.03.2018). Ein Publikum zur Zeit von Jonas' Reise ist an den Ritualen jedoch insofern aktiv beteiligt, als dass es den Tänzern symbolische Gaben zusteckt. Dies konnte ich selbst bei einem Büffeltanz in Walpi beobachten.

⁷⁰ Bilder werden im westeuropäischen Kulturkreis mittlerweile als von magischen Inhalten oder Ritualpraktiken abgekoppelt gesehen; auch ich verhalte mich Jonas' Bildern gegenüber rational aufgeklärt und bildanalytisch. Technische Medien erleichtern es, sich des Gemachtseins der Bilder zu versichern und ihre Wirkung z.B. ihrer Medialität zuzuschreiben. Doch eingebettet in die Performance sind Bilder solch diskursiver Durchdringung immer auch entzogen. Genau an diesen Stellen setzt Jonas die Figur Warburgs ein: Einerseits dient dieser als Personifizierung analytischer Durchdringung, sagt er doch über Bilder: „Du lebst und thust mir nichts“; andererseits inszeniert sie ihn in einer Situation, in denen wahnhafte Vorstellungsbilder

realität fallen ungleich zusammen. Die Aufhebung und Dynamisierung der Bildgrenzen über das konventionalisierte Tableau hinaus verstärken diesen Eindruck.

Vom Kontext abgelöst und in einen neuen eingepasst, wird das animierte Bild von Welt zur Konstruktion von Welt. Durch diese bewusst gemachte fehlende Passung (wie auch über das Filmen über den Rundspiegel) wird einerseits die Inszenierung innerhalb der Performance offengelegt. Dieses Spiel mit Illusion und dessen Enttarnung bezeichnet Jonas selbst als „in and out“. Im Unterschied zu ihren frühen Arbeiten mit dem Videospiegel befragt sich Jonas nicht länger selber, als Frau, Künstlerin, Subjekt oder Medium. Größere, vermeintlich weniger ‚subjektive‘ Zusammenhänge wie Natur und Umwelt stehen nun im Mittelpunkt und Jonas nutzt diese, um mit Hingabe ‚nachmodern‘ darüber nachzudenken. Sie provoziert damit andererseits auch ganz allgemein die Frage, was wir überhaupt von Welt ‚wissen‘ und wie anschaulich oder zugänglich dieses Wissen ist.⁷¹

Jonas' Bilder kosmischer Auflösung wollen übergreifend sein. Sie tragen so einen nicht auflösbaren Widerspruch in sich: sie sind magisch aufladbar und nüchtern analysierbar – und doch niemals beides allein. Diese Trans-Differenz⁷² verstärkt sich im Zusammenspiel von Image und Tableau: Einerseits hilft eine Trennung der beiden Elemente des Bildes, die Wirkmacht von Bildern zu verstehen. Andererseits demonstriert Jonas, wie dann der inhaltliche Kern der Bildpraxis in modernistischer Terminologie ‚schizophren‘ wird. Dies machte Warburg bei seiner Reise nach Arizona aus, wo „die Wassernot zaubern und beten lehrt“, und in Kreuzlingen verspürt er den tragischen Aspekt der Spaltung zwischen Magisch-Instinkthaftem und diskursiver Logik zutiefst in seiner Seele:

The images and words ought to be a help to those who come after us, in their attempt to reflect on themselves in order to defend themselves from the tragic aspect of the tension /

ihn überfallen und er Zeuge eines Kontrollverlusts seiner Wahrnehmung wird. Dieser Seite Warburgs nimmt sich Jonas' an.

⁷¹ „Why do we make these spaces?“ – von Jonas' Kontemplieren über solche grundsätzlichen Fragen berichtet auch Ann Reynolds (Reynolds 2015, 22).

⁷² Transdifferenz bezeichnet ein Oszillieren zwischen zwei Positionen, ohne dass dabei die zugrundeliegende Differenz notwendigerweise aufgehoben und in etwas Drittem aufgehen würde; vgl. Klaus Lösch: Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte, in: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (Hrsg.): *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Frankfurt am Main 2005, 26-49.

the split / between / magical / instinct and inhibition / discursive logic. The confession of an incurable schizoid, deposited into the archive of the doctors of the soul.⁷³

Wie herausgearbeitet wurde vollzieht sich Warburgs ‚Heilungsprozess‘ in der Performance in letzter Konsequenz im betrachtenden Subjekt selbst, das in das schizophrene inszenierte Wahrnehmungserlebnis Warburgs eintauchen kann. Mit Didi-Huberman (und Walter Benjamin, auf den er rekurriert) könnte man die Bilder, über denen Jonas ihren BetrachterInnen dies erlaubt, als *auratisch* beschreiben. Dies gilt zuerst für die spezifische Bezüglichkeit von Bildern und BetrachterInnen: Indem wir den Bildern ihr Gegenüber geben, können sie ihre Aura entfalten:

Auratisch wäre also folglich jener Gegenstand, dessen Erscheinung über seine eigene Sichtweise hinaus das verbreitet, was mit *Vorstellungen* [im Französischen: *images*, Bilder] zu bezeichnen wäre, Vorstellungen, die Konstellationen oder Wolken um ihn herum bilden, die sich uns als ebenso viele assoziierte Figuren aufdrängen, die auftauchen, näherkommen und sich entfernen, um seinen Anblick wie auch seine Bedeutung zu poetisieren, ganz fein herauszuarbeiten, zu erschließen, um aus ihm ein Werk des Unbewußten zu machen.⁷⁴

Spezifischer gesprochen sind Aspekte der Aura unter anderem eine *Fernnähe* (trotz ihrer Nähe bleiben Objekte fern)⁷⁵ sowie der (‚schizoide‘) Moment eines *Blicktauses*: auratischen Objekten, wenn sie angeblickt werden, scheint selbst ein eigener Blick inne zu sein, der wiederum die BetrachterInnen (be)trifft.⁷⁶ Schon deshalb gelingt nur aus deren Perspektive die visuell inszenierte ‚Heilung‘ als Verschmelzung mit dem kosmischen Bildgrund, aus umgedrehter Perspektive jedoch nicht: Es sind Warburgs innere Bilder, von Jonas inszeniert, die die BetrachterInnen anschauen und zur empathischen Anteilnahme einladen.⁷⁷

⁷³ Aby Warburg: *Memories of a Journey Through the Pueblo Region*. Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923), in: Michaud 2004, 293-330, hier: 296.

⁷⁴ Didi-Huberman 1999, 137.

⁷⁵ Diese unüberbrückbare Ferne ist Dieter Mersch zufolge auch der Grund, warum dem Auratischen eine direkt affizierende Wirkung innewohnt; er spricht von „der Erfahrung der ‚Ferne‘, der Fremdheit“, „die mit einem Schlag die Gewebe des Symbolischen zerreißt und unmittelbar angeht. Nicht das Sprechende eines Bildes ist dann für seine *Wirksamkeit* verantwortlich, sondern das *Sichzeigende*, jene ur-*sprüngliche* Phänomenalität, wie sie im *Moment auratischer Gegenwart* hervorspringt“ (Mersch 2002a, 76).

⁷⁶ Didi-Huberman 1999, 136.

⁷⁷ Wenn wir (als Beltings Ort der Bilder) über die Bilder, die sich in uns unbewusst einnisten, auch einen Bildgrund abgeben (Boehms Seelengrund), und diese Vorstellungen bei der Wahrnehmung durchscheinen, beleben wir damit Gesehenes bzw. Wahrgenommenes. Warburg wird nicht durch das frische Grün, sondern durch die empathische Teilhabe der BetrachterInnen an seinen inneren Bildern ‚geheilt‘. Sie übernehmen die Aufgabe des griechischen Gottes Asklepios, der seinen PatientInnen über Schlaf und Traum hilft.

Ich habe Jonas' Bilder verschiedentlich als widersprüchlich, transdifferent, oszillierend beschrieben und ihnen gleichzeitig eine faszinierende Poetik zugeschrieben. Ich kann jetzt formulieren: Jonas' Performances zeichnet es aus, eine *auratische* Bildlichkeit zu erzeugen.⁷⁸ Dies gilt schließlich auch für einen dritten Aspekt der Aura. Dem phantasmatischen Blicktausch zwischen BetrachterInnen und auratischem Objekt ist, so Didi-Huberman, auch eine bestimmte Zeit- und Räumlichkeit eingeschrieben: „Es handelt sich [in Benjamins Verständnis der Aura]⁷⁹ um einen von der Zeit durchwirkten Blick, einen Blick, der der Erscheinung die Zeit lässt, sich als Gedanke zu entfalten, das heißt der dem Raum die Zeit lässt, ein anderes Gespinnst zu bilden, wieder zur Zeit zu werden“.⁸⁰ Mit dem Einsatz des Rundspiegels, einer geradezu medialisierten Fernnähe, arbeitet Jonas an der Operationalisierbarkeit des Blicktauses und seiner zeiträumlichen Adaptionen.

„*Wolfe Lights*“ und „*Electric Wires*“

Die Tragweite der simpel wirkenden Manipulationen von Tableau, Figur und Grund kennzeichnet auch andere Szenen. Weitere paradigmatische Beispiele sind die sechste und fünfzehnte Szene, „*Wolfe Lights*“ und „*Electric Wires*“.⁸¹ Jonas inszeniert wiederum ein Aufgehen des Subjekts in der Wahrnehmung, welches bei Warburg zur Heilung führte. Im Spiel mit destabilisierten Figur/Grund-Relationen bringt sie ihre BetrachterInnen an die Grenze bildtheoretischer Erschließbarkeit, wenn sie mit dem Flirren innerhalb der Lichtprojektion den ganzen Raum erzittern lässt. Und wie im „*Healing Ritual*“ ist die dargestellte Veränderung eher der Ebene des Sehvorgangs als der Ebene des Motivs zuzuordnen.

⁷⁸ Die Performances erzeugen dies wohlmöglich sogar strategisch, da eine solche auratische Bildlichkeit Jonas' Ästhetik zu entsprechen scheint, und sie tun dies gerade auch mit den medialen Mitteln der technischen Reproduzierung (Photographie, Video), die für Benjamin die Aura bedrohten. Zu Revisionen des Benjaminschen Konzepts der Aura vgl. Mersch 2002a, 90ff.

⁷⁹ Walter Benjamin entwickelt seinen Begriff der Aura in seinen Schriften sukzessive weiter; Didi-Huberman rekurriert in Bezug auf die von mir herausgestellten Aspekte insbesondere auf: Über einige Motive bei Baudelaire (1939; in Bezug auf den erwiderten Blick) sowie: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936) in Bezug auf die Einbettung des auratischen Kunstwerks in Raum und Zeit.

⁸⁰ Ebd., 137.

⁸¹ Szene 6 (Dauer: 2 Min., 29 Sek.) wurde als separates Ausstellungsvideo für die Installation von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* erst nachträglich „*Wolfe Lights*“ benannt. Szene 15 hat eine vergleichbare Dauer von 3 Min., 24 Sek.

In „Wolfe Lights“ (Szene 6) wird diese Belebung des Bildgrundes durch ein großflächiges Funkeln und Flirren einer gefilmten elektronischen Reklame erzielt.⁸² Die Bewegung ist auf das stroboskopartige Flimmern einzelner Bildpunkte zurückgedrängt. Diese abstrakte Konzentration strahlt auf den Raum vor der Projektion aus:

Der Raum ist überflutet mit einer schrillen Farbigkeit, die von der Projektion stammt. Rote und goldene Farbtöne der Neonlichtreklamen in Las Vegas hüllen ihn ein. Warburg, der kurz zuvor noch auf die Landschaft von Arizona mit dem erinnerten Coyoten am Wegesrand zusteuerte, trifft nun auf einen Hintergrund aus Plastik-Künstlichkeit, Glitzer und Glamour. Ins Videobild ist zusätzlich ein bedrohlich lauerndes Wesen mit Wolfsmaske montiert, mit demselben weißen Rock und Top gekleidet wie die personifizierte Melancholie in der Szene zuvor. Die Projektion wird auf die hintere Wandgröße zurückgefahren und die Projektionswand nach links weggezogen – obwohl Warburg auf die Wand zuläuft, erreicht er sie nicht. Hinter der mobilen Projektionsfläche trifft er stattdessen auf die beiden Performerinnen, Joan Jonas und Ragani Haas, die vor dem Video-Backdrop ein irritierendes Bildmanöver veranstalten und die Bild-Immersion mit ihren Aktionen zur Ekstase steigern.

„Electric Wires“ (Szene 15) bildet dann kurz vor Ende der Performance einen Höhepunkt. Figur und Grund sind in ihren Dynamisierungsformen ausgereizt:

Im Video-Backdrop tauchen konkrete Aufnahmen eines seitlich gefilmten, dadurch verflachten Güterzugs mit beladenen Containern auf. Es folgen mehrere, schräg gefilmte Bilder, die sich unter dem Nenner ‚Elektrizität‘ bzw. ‚Elektrische Kabel‘ subsumieren lassen. Sie zeigen Stromgewinnung durch Windenergie, Umspannwerke, rotierende Windradblätter und genannte Container. Das Klavier steigt zu den tiefsten Tönen hinunter, Jonas beginnt mit Metallstäben und einem Eimer zu performen und erzeugt dabei einen harten, scheppernden Klang. Haas bewegt die mehrgliedrige Leinwand-Kette so vor das projizierte Bild, dass sie zum Güterzug werden. Im Gegensatz zur früheren Szene des angedeuteten Schlangentanzes schiebt und zieht sie diese nun, als seien sie schwer; die Bewegungen der Kette evozieren Zugwaggons. Sie imitiert die Kraftverhältnisse beim Rangieren, wie z.B. die Trägheit der Masse beim Bremsen und wieder Anfahren, durch Ruckeln. Jonas lässt die Stäbe im Eimer aus aufrechter Position umkippen, so dass sie wie Mikado-Stäbe krachend auseinanderfallen. Ohne Umschweife schleift sie als nächstes einen schweren, großen Reif heran, richtet ihn hoch auf, dreht ihn langsam, bevor sie ihn ebenfalls in Schwingung versetzt und loslässt. Der große Metallring mit seinem Durchmesser von ca. zwei Metern beginnt sich erst majestätisch um sich selbst zu drehen, dann zu wuchten und zu eiern, schließlich beschleunigt sich bei zunehmendem Bodenkontakt die Häufigkeit des Aufschlagens, bis er als Höhepunkt kurz vor der totalen Stille gleichmäßig vibrierend am Boden rattert. Die sich verselbständigende Bewegung des rotierenden Eisens erinnert ebenso an eine sich schlängelnde Natter. Dazu ist inzwischen das Klavierspiel verstummt, so dass der Ring die höchste Aufmerksamkeit erhält.

Als Figur ist der Kreis eine ideale Verlängerung des formalen Bildbestandes im Video-Backdrop. Seine Linienhaftigkeit, verdoppelt im Schattenwurf, entspricht dem

⁸² Für das Video-Backdrop hat Jonas Aufnahmen aus Las Vegas benutzt, die bereits in *Lines in the Sand* (2002) eingesetzt wurden.

kontrastreichen Bildgerüst des Hintergrundbildes: Hochspannungsleitungen und ihre Strommaste sind so schief und so *en passant* gefilmt, dass sie die diagonale Bilddynamik ständig erneuern. Die heterogenen Dynamiken von Kreis und schräg gestellter Geraden kontrastieren, und in der gegenläufigen Bewegung der Geschlossenheit des Kreises und der Offenheit der linearen Strukturierung des Hintergrunds wird dennoch eine Verbindung animiert, die in seiner Widersprüchlichkeit besonders betört. Gerade durch dieses ‚unmögliche‘ Zusammenlaufen der gegensätzlichen Bewegungen entsteht eine gesteigerte Scherfahrgung.

Bei Jonas ist der Kreis ein hoch komplexes Symbol, wie ich an anderer Stelle bereits in Bezug auf die Imagination von Zeit herausarbeiten konnte.⁸³ Hier in dieser Szene verdichtet er abstrakte Bedeutungsebenen. Verwiesen sei unter anderem an Kreisläufe, an das zyklische Weltbild der Hopi, an die Gefasstheit und Eindeutigkeit der runden Form an sich, an Idealisierungen wie bei Leonardo da Vincis vitruvianischer Männerkörper (1490) u.v.m. Dass der Reif bereits in frühen Arbeiten von Jonas verschiedentlich zum Einsatz kam, ist dem doppelten Interesse an einer strengen Formensprache sowie seinem symbolisch-erzählerischen Potential geschuldet. Im Kontext von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* greift sie mit dem „hoop“ auf eine selbst entwickelte Ikonographie zurück, die für ihr Werk als Ganzes typisch ist.⁸⁴ Die bildhaft und performativ fixierte Umsetzung der einen in die andere Dimension geschieht nicht reibungslos: Wenn sowohl die Figur (der Kreis) als auch der Bildgrund (die Diagonale) in auflösende Bewegung zueinander geraten, steht das Subjekt vor dem Bildgeschehen in seiner zeitlichen und räumlichen Verfasstheit zur Disposition. Im Vergleich zum „Healing Ritual“ geschieht dies in formal noch gesteigerter Form.

Der Einsatz des Reifens in „Electric Wires“, am Ende der Performance, bildet ein Pendant zu den beiden Reifen, durch die Zina und die BesucherInnen zu Beginn des Stücks springen mussten. Insofern bildet der Reif auch eine Klammer für das Stück. Wir werden entlassen, noch bevor Warburgs Entlassung auf der Bühne gezeigt wird. Was noch folgt, ist eine Form des Sortierens und Verräumens. Dem Vakuum nach dem gesteigerten Bildmanöver bis zur

⁸³ Notburga Karl: Die magische Leere des Schattens. Beispiel einer Szene aus *Songdelay* (1972) von Joan Jonas, in: Kathke, Petra (Hrsg.): *Vom Schatten aus... Denk- und Handlungsräume in Kunst und Kunstpädagogik*. Flensburg, erscheint 2019: „So hat es die Künstlerin Jonas geschafft, über das Bildgeschehen die Betrachterin vor dem Bild so auszurichten, dass diese nun glaubt, Paradoxes [wie die lineare und zyklische Vorstellung von Zeit] gleichzeitig denken zu können“.

⁸⁴ So spielt z.B. in den frühen Arbeiten *Jones Beach Piece* (1970), *Nova Scotia Beach Dance* (1971) und *Delay Delay* (1972) die Verbindung von Linearität und Zyklus über einen Stab eine wichtige Rolle.

Klimax begegnet Jonas mit einer füllenden Übergangsszene beiläufiger Alltagshandlungen. So führt sie den Betrachter in gewohnte alltägliche Umgebungen zurück.⁸⁵

5.2.2 Raumsubjekte, Raumrelationen, Raumhandeln

Die Szene „Healing Ritual“ hat gut illustriert, wie Jonas den Raum der Performance insgesamt als immateriellen, inhaltlich dicht geschichteten Bildgrund etabliert, vor dessen Hintergrund ganz eigene Formen des Handelns möglich werden. Überhaupt steckt Jonas am Anfang ihrer Performances gern den Raum ihres Bildgeschehens ab, den ich weiter oben auch als ‚Feld‘ bezeichnet habe. Dies geschieht visuell und akustisch mit dem Werfen kleiner Steinchen (z.B. *Delay Delay*) oder dadurch, dass sie mit Worten imaginäre Räume entwirft – so in der Eingangsszene von *The Shape, the Scent, the Feel of Things*: „three-fourth dimensional. It is as simple and inevitable in the building of time-sequence as the 4th wall to a room“.⁸⁶ Im Modus der Inszenierung vermengt sie dann verschiedene Orte. Neben dem realweltlichen Aufführungsort des Kellers der Dia:Beacon ist dies zweitens der Handlungsort der Performance, das Sanatorium in Kreuzlingen, in dem Aby Warburg seinen Vortrag über das Schlangenritual der Hopi Indianer hielt. Sein Versuch eines akademischen ‚Selbstheilungsrituals‘ markiert auch die Bedeutung des symbolischen Denkens in der Entwicklung der Ideen- und Kulturgeschichte und evoziert damit drittens einen Raum des kulturellen Gedächtnisses. Darüber hinaus sind dies sämtliche weitere über Bild- oder Textreferenzen inszenierte Räume – oder, um mit Martina Löw zu sprechen, Orte mit Lagebeziehungen, die über Vorstellungen und Erinnerungen Räume produzieren.⁸⁷

⁸⁵ Diese Übergangsräume werden auch im Noh-Theater, was Joans sehr inspirierte, gepflegt. Filme von Ingmar Bergman hat sie ebenfalls als Inspiration herausgestrichen; in *Persona* (1966) findet sich eine vergleichbare Schlusszene des Aufräumens.

⁸⁶ In der Eingangsszene zitiert Jonas Fragmente eines Textes der Imagistin H. D. (Hilda Doolittle), vgl. die Kommentierung der Textauswahl in Anhang 1. Diesem Zitat verdankt die Performance ja ihren Titel (s.o.): „the shape, the scent, the feel of things, the actuality of the present, its bearing on the past, their bearing on the future; past, present, future; these three fourth dimensional. The room has four sides; there are four seasons to a year: It is as simple and as inevitable in the building of time sequence as the fourth wall to a room“ (H. D. [Hilda Doolittle]: *Tribute to Freud*. New York 1956, 32f.).

⁸⁷ Martina Löw: Vom Raum zum Spacing. Räumliche Neuformationen und deren Konsequenzen für Bildungsprozesse, in: Liebau, Eckart, Gisela Miller-Kipp, Christoph Wulf (Hrsg.): *Metamorphosen des Raumes. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie*. Weinheim 1999, 48-59. ‚Ort‘ wird im Folgenden ebenfalls im Sinne Martina Löws gebraucht: „Orte sind insofern mit Räumen unauflöslich verwoben als sie durch Räume hervorgebracht werden (erst mit der Platzierung entsteht das Bewusstsein für den Ort) sowie

In Bezug auf Foucault versteht Löw Raum als „eine Konfiguration oder ein Netzwerk, welches Personen, Dinge oder Handlungen in eine Ordnung bringt“.⁸⁸ Das Ensemble von Relationen ist dabei sehr heterogen, da diese Konfiguration die Elemente des Raums laut Foucault nebeneinandergestellt, einander entgegengesetzt, ineinander enthalten erscheinen lässt. In solchen Relationierungen kann der Raum auch Widersprüche verkraften, da er sich nicht-hierarchisch entfaltet. Michel de Certeaus Leitsatz: „Ein Raum ist ein Ort, mit dem man etwas macht“⁸⁹ legt den Fokus auf die Figur eines Handelnden – und führt damit über Löws Raumkonzept hinaus zur Frage nach den *handelnden Raumsubjekten*. Das Zentrale daran ist, dass Joan Jonas Subjekt, Raum und Handlung nicht trennt, sondern diese relational bezüglich inszeniert. In ihren Performanceorten und -räumen gibt es nun *Raumsubjekte*, die *Raumhandlungen* vollziehen.

„Subjekt“ ist ein konzeptioneller Begriff, der nicht einfach mit individuellen Personen gleichgesetzt werden darf. Im Gegenteil: die Gleichzeitigkeit von Aktivität und Passivität, von Bewusstheit und Nicht-Bewusstheit, die dem ‚Subjekt‘ (im Sinne des Begriffs, wie er die Kultur- und Erziehungswissenschaften geprägt hat)⁹⁰ innewohnen, macht aus den gemeinten Subjekten des Handelns – den AkteurInnen – zugleich (unterworfenen, erleidenden) ‚Objekte‘ der Handlung; kurz: Subjekte erleiden auch ihre eigenen Handlungen. Zudem erlauben räumliche Gegebenheiten dem Subjekt nicht alle potentiellen Formen des Handelns, sondern immer nur spezifische – und wirken damit bereits im Vorfeld von Handlungen auf ihre Handlungsentwürfe ein. Unterschiedliche Raumqualitäten verändern den Entwurf und die Wirkung derselben Handlung. Im Zuge des relativen Raumbegriffs ist

auch sie im Sinne der Stelle Voraussetzung für Raumkonstitution sind. Im Unterschied zu Räumen sind Orte immer markierbar, benennbar und einzigartig“ (ebd.).

⁸⁸ Ebd.; vgl. auch Jörg Dünne und Günzel, Stephan (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2015 sowie Henri Lefebvre: *The Production of Space*. New Jersey 1991 sowie Martina Löw: Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn. In: *sozialraum.de* 7/1, 2015, www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php, abgerufen am 28.10.2018.

⁸⁹ Michel De Certeau: *Praktiken im Raum*, in: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, 218ff.

⁹⁰ Ein aktueller kulturwissenschaftliche Subjektbegriff geht insbesondere auf Michel Foucault und Louis Althusser zurück, die beide die Doppelbödigkeit des Begriffs herausstreichen: Das handlungsmächtige ‚Subjekt‘, das sich im Gegensatz zum bloßen ‚Objekt‘ versteht, ist andererseits das Regeln und Diskursen ‚unterworfenen‘ Subjekt in der Wortbedeutung (*subjectare*). Mir geht es eher um diese Doppelbödigkeit als um den Aspekt, dass Subjekte grundsätzlich durch einen Mangel gekennzeichnet sind (Lacan). Vgl. Louis Althusser: *Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Towards an Investigation* (1970), in: *Essays on Ideology*. London, New York 1984 und Michel Foucault: *The Subject and Power*, in: *Critical Inquiry* 8, 1982, 777-95.

auch die Potentialität des Handelns lediglich relativ, ebenso die daran geknüpfte Intentionalität. Raum bildet somit immer auch eine vorbewusste Bezugsgröße, auf die sich das handelnde Subjekt einstellt.

Damit kann Raum als relationaler ‚Bestandteil‘ des Subjektes angesehen werden – quasi als internes und zugleich externes Bezugssystem. Raumlose Subjekte gibt es nicht. Das ‚Handeln‘ (übergeordnet über einzelne Praktiken) sehe ich als transitives und intransitives Agieren im sich konfigurierenden Raum, das zudem rein potentiell bzw. auch als unterlassene Tätigkeit gesehen werden kann.⁹¹ Handeln im Bezugssystem des Raums, etwa über Lagebeziehungen,⁹² ist dann ein Relationieren, Positionieren, (Re)Produzieren und Erfinden bestimmter Handlungsformen, das nicht nur über explizite Körperbewegung, über Blicke oder Laute, sondern auch über Luftanhalten, Anspannung u.v.m. geschieht. Interessant für meine Analyse der Performance ist dabei, dass die Dimension Raum nicht als vorgängige, konstituierende Größe, sondern auf einer anderen Ebene ins Handeln hereinspielt: während des Handelns werden jeweils bestimmte Eigenschaften des Raums abwechselnd bedeutsam, gleichzeitig zum oder innerhalb des Subjekts, oder als bereits unbewusste abgespeicherte Form von *Anpassungsvorgängen*, die nicht länger explizit, sondern implizit wurden.

Ich habe postuliert, dass bei Jonas ‚Raumsubjekte‘ handeln, denn Raumhandeln ist nicht nur auf einzelne Personen zurückzuführen, die im Raum etwas Bestimmtes tun. Ich möchte sogar behaupten, dass auch ein Raum „handelt“.⁹³ In der Rede von der „Lebendigkeit der Form“ wird dies bereits impliziert. Der Begriff ‚Raumhandeln‘ soll den Konnex zwischen Subjekt und Handlung insofern verschieben, als Raum erweiternd auf die Seite des Subjekts bzw. intersubjektiver Vorgänge geschlagen wird. Statt: „ein Subjekt vollzieht ein Raumhandeln“ setze ich also „Subjekt und Raum[qualitäten] handeln“, kurz, ein „Raumsubjekt“ handelt. Der Gewinn ist eine andere Gewichtung des Raums beim Handeln, etwa wenn dieser leicht ‚zittert‘ („The Healing Scene“), ‚flimmert‘ („Wolfe Lights“), oder eine vibrierende Aura des Unaussprechlichen verströmt („Electric Wire“).

Ein solches Raumsubjekt erzeugt Jonas zum Beispiel über die Verschränkung verschiedener inhaltlicher und formal-räumlicher Bezüge, mit denen sie die Figur Warburg umgibt:

⁹¹ Alfred Schütz forderte diesbezüglich, „statt von sozialem Handeln oder sozialem Verhalten von *intentional auf ein alter ego bezogenen Bewusstseinserebnissen* auszugehen“ Alfred Schütz: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main 1974 (urspr. 1932), 205.

⁹² Löw 1999.

⁹³ Ebd.

Dies gilt für seine Position in Bezug zum Video-Backdrop, aber vor allem für sein Ruhen auf der Couch, die mehrere räumliche Assoziationen erlaubt (etwa zum psychoanalytischen Behandlungszimmer oder zur Anstalt) wird der hospitalisierte Aby Warburg statt zur Theaterfigur mit einer spezifischen Rolle zum ‚Raumsubjekt‘, das gleich in einen anderen Raum, nämlich den der Bild-Performerin Jonas, gestellt werden wird. Diese Denkopoperation, übergeordnete ‚Raumsubjekte‘ zu setzen, wird unter der bildförmigen Perspektivierung der Performance besonders anschaulich: innerbildliche Zusammenhänge können je nach Aspekt – Farbanalogien, Richtungsverläufe u.v.m. – anders gebildet werden.

In Jonas’ Performances finden viele derartige Raumsubjekte ihren spezifischen Bildraum (der sie wechselseitig auch erst konstituiert). Dies zeichnet sie aus und führt zu körperübergreifenden bildräumlichen Qualitäten, die mich im Folgenden interessieren. In „Healing Ritual“ schafft Jonas in Ablösung zum hospitalisierten Raumsubjekt ‚Warburg‘ ein neues *kosmologisches Raumsubjekt* ‚Warburg‘, das als Verschmelzung Warburgs mit dem Kosmos, als ein entgrenzendes Erlebnis schrankenloser Beziehungsmöglichkeit zwischen belebter und unbelebter Natur zusammengefasst werden könnte und das „Repräsentations-, Substanz-, Kategorien- und Transzendenzdenken der westlichen Moderne“ in Frage stellt (siehe oben). Zu dieser tiefenräumlichen Entgrenzung tragen, wie wir gesehen haben, visuelle Strategien bei: Gefilmt über Kopf und Spiegel führt die Baumkrone der Birke in eine unendlich anmutende Bildtiefe: schwebend, ohne Bodenkontakt, in schneller Verkürzung. Das Vorstellungsbild von fantastischer Magie in dieser Szene schafft einen pseudosakralen Raum, in den Warburg nun für seine Heilung visuell und geistig eintauchen kann. Dieses überbordend projizierte Image verschmilzt mit den rechtwinklig strukturierten Örtlichkeiten und bildet zusammen mit den beiden weiß gewandeten fürsorglichen Frauen, deren aberwitzigem grünem Kopfputz sowie den hellen Säulen und dem Sofa einen homogenisierten Bildraum – mithin ein Raumsubjekt, allerdings mit sich perzeptiv überlagernden Raumtiefen: der realweltlichen und der gefilmten. Über die Videotechnik beginnt das eingefangene Bild im Hohl-Spiegel für die BetrachterInnen zwischen Nähe und Ferne hin- und herzuspringen – je nachdem, ob sie sich vorstellen, vom Ort der Bühne oder vom Ort der abgefilmten Waldlichtung aus in dieses gezeigte Bild zu schauen. Als Raumsubjekt ist hier mithilfe des verzerrenden Spiegels und der über die Raumränder streifenden Überprojektion ein *Bildraumsobjekt* entstanden, das allein im Zusammenspiel von abgebildetem Gegenstand und dessen Weise der Abbildung und Präsentation eine animierende Lebendigkeit ausstrahlt.

Es stellt sich nun in einer Performance, die sich zentral um Warburg dreht, die Frage, ob die Raumpraktiken in „Healing Ritual“ magisch aufladbare Ritualpraktiken evozieren, die Jonas in den Kontext westlich zivilisierter Bildpraxis transferiert. Beginnend mit dem Ortswechsel der schlafenden oder träumenden Figur Warburgs umfassen diese Ritualpraktiken vor allem drei einfache Handlungen: er wird unmittelbar in die Nähe des Baum-Image gerückt und der Länge nach davor positioniert, so dass er Teil des projizierten, sichtbaren Bildbestandes werden kann. Im zweiten Schritt holt Jonas das Pendel (den Seismographen) heran und versetzt es in Bewegung, während ihre Co-Performerin Warburgs Spiel-Flugzeug animierend hin- und her bewegt. Im dritten Schritt verschmilzt Warburg dann tatsächlich mit dem Bildraum: Die beiden Frauen halten, wie beschrieben, eine Leinwand vor Warburg, so dass er hinter der Projektion des Images verschwindet. Aus der Perspektive des Publikums wechselt er kurz vom Subjekt zum Objekt des Bildraums. In der Argumentation eines übergeordneten Raumspektrums bliebe er Teil desselben, auch wenn dieses sich verändert. Das Besondere ist, dass Jonas die Wirkmacht einer widersprüchlich rezipierbaren Bildwahrnehmung nutzt und ausspielt: indem die Projektion für einen Moment durch das Laken von Warburg ferngehalten wird, wird er unsichtbar, entmaterialisiert, bzw. taucht noch mehr in genau diese Bildebene ein, die eine Visualisierung seiner eigenen Images oder Halluzinationen, Hirnwindungen, neuronalen Verästelungen jenseits Warburgs Augapfels sein könnten. Zugleich setzt über ihren starken Kamerazoom ein ‚Zittern‘ ein.

Das Wort ‚Zittern‘ soll Kleinstformen an Bewegung bezeichnen, so wie ein Vibrieren oder saches Schwingen. Im Hin und Her einer minimalen Bewegung ist Zittern die kleinste Einheit einer raumzeitlichen Dynamik und deswegen eine Geste angespannter Ruhe. Derart mikroskopische Kleinst-Bewegungen wie das Zittern bergen eine Potentialität, die bereits Gegenstand innovativer theoretischer Untersuchungen wurde. Das bedeutsame Potential dieser „vibrierende[n] Mikroskopie der Ruhe“ ist wohl als erstes dem Tanz- und Performancetheoretiker André Lepecki⁹⁴ aufgefallen, der sich damit seit 2000 in verschiedenen Artikeln auseinandersetzt. Ihn interessiert vor allem das widerständige, auch politische Potential der damit gesetzten aktiven Ruhe.⁹⁵

⁹⁴ So ‚Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt‘. Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe, in: Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern 2000, 334-366 oder *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London 2006. Vgl. Jochim 2008.

⁹⁵ Vgl. aus der Einleitung zu Lepeckis *Exhausting Dance*: „The critical elements that I highlight are, in order of appearance: solipsism, stillness, the linguistic materiality of the body, the toppling of the vertical plane of

In Jonas' Performance taucht Zittern zumeist an den Rändern der Räume auf. Es markiert damit die Grenzen des Raumes. Andererseits bedingt es, dass Räume und ihre Subjekte ausfransen, instabil und porös werden, und dass neue entstehen. Über ein solches Zittern verbindet Jonas zudem formalästhetisch unterschiedliche Orte; eine Kontinuität des Raumes muss dabei nicht gegeben sein. Zwar ist das Zittern bei Jonas nicht das vordringlichste Element, aber im Handlungsfluss ist es doch als Markierung deutlich wahrnehmbar. In der Szene „Healing Ritual“ gibt es eine Passage, die vom Zittern geradezu dominiert ist: In ihr stehen Jonas und Haas neben der Liege und spenden ihrem Patienten frische Luft. Das Zittern der Baumkrone wird in seiner räumlichen Ausdehnung über den Fächer verstärkt. Auch das simultane Trillerspiel der Klavierbegleitung trägt das Zittern in sich. Die Szene zieht sich ungewöhnlich lang hin und scheint in Echtzeit abzulaufen – also sich der tatsächlichen Zeit einer Heilbehandlung anzunähern.

Für das Nachdenken über Raumhandeln und Raumsubjekte braucht es eine andere Kategorie von Zeit. Henri Bergson etablierte den Begriff der „Dauer“ (*durée*) im Sinne einer inneren Erfahrung des *Werdens* (und setzte sie gegen ein durch räumliche Vorstellungen erzeugtes Konzept sozial geteilter „Zeit“).⁹⁶ Sein Ausbruch aus dem Raum-Zeit-Kontinuum hat noch eine andere Konsequenz, die über die Kategorie der ‚Dauer‘ aufgeschlüsselt werden kann: Mit dieser Kategorie sind qualitative, nicht graduelle Unterschiede im Verständnis von Zeit gemeint: Über die Wiederholung kann sich also eine andere Intensität aufbauen als über eine reine Ansammlung vieler Faktoren.⁹⁷ Das Zittern nimmt sich aus dem Zwang des Handlungsfortschritts und schafft Momente des Verweilens, des Vor- und Rückblicks. Es springt aus dem fixierten Gefüge der Raumzeit; diese Ruhe als eine „mit Geist angefüllte“ Dauer birgt im Verständnis von Lepecki ein widerständiges Potential, das sich gegen den „Staub der Geschichte“ richtet. Zittern ist also eine strukturelle Maßnahme sinnlich-involvierender Verdichtung.

In welchen Formen ein solches Zittern die BesucherInnen affiziert ist nur schwer analysierbar. Es ist zunächst hypothetisch beschreibbar über ein kulturgeschichtliches Bewusstsein, das sich bei Warburg um das ‚bewegte Beiwerk‘ als erinnernder Hauch aus der Antike

representation, the stumble on the racist terrain, the proposition of a politics of the ground, and the critique of the melancholic drive at the heart of choreography“.

⁹⁶ Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene*. Hamburg 2016 (urspr. 1889, dt. 1911). Vgl. Gilles Deleuze: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1997, 53.

⁹⁷ Bereits Annamira Jochim hat das Potential der Kleinstwiederholung vor allem bei Bewegungen auf der Stelle erkannt, vgl. Jochim 2008.

entzündet, und ‚das Nachleben Warburgs‘ als Vibration erfahrbar macht; Jonas inszeniert ihre Empathie für Warburgs Leid, der sich verzweifelt abmüht, aus dem animistischen Weltbild auszutreten und wieder den Distanzraum der Besonnenheit zu erreichen, aber auch ihre intellektuelle Auseinandersetzung mit ihm. (Sein Arzt berichtete über seine fragile Psyche, er erzähle den Motten sein Leid.) Ich sehe im Zittern auch ein Indiz dafür, dass Jonas in ihrer kulturgeschichtlichen Besonnenheit längst eine bildpragmatische Vernetzung zwischen sich und Warburg vollzieht und das ‚bewegte Beiwerk‘ in ein anhaltendes Zittern transformiert, das die ganze Performance durchzieht und deren heterogene Elemente zusammenhält.

Das Zittern, Fächeln oder Schütteln wird insofern ein eigenes Motiv, das Teile der Choreographie phänomenal miteinander verknüpft und sich im weiteren Verlauf der Performance fortsetzen wird. Die vorliegende Sequenz – wie auch die „Opening Scene“ mit ihren Faltern und Mohnblumen – ist ebenfalls ‚ortlos‘. Dies ergibt sich vor allem durch die Aufhebung der Raumkoordinaten: Der Blick ist um 90 Grad gedreht, in eine Baumkrone, die nun den Raum der Säulenreihen der Dia:Beacon zu einem vegetativen Strang bündelt. Das Interessante ist nun, dass das Zittern vor allem bei diesen ‚ortlosen‘ Videoaufnahmen zu finden ist. Die Mohnblumen zittern im Wind und werden von zitternden Faltern abgelöst. Das Klavier unterstützt das Zittern akustisch durch viele ähnliche Triller in gleicher Tonhöhe. Das ortlose Zittern entkoppelt vom Raum der Filmaufnahme und schafft ein Moment der Gegenwärtigkeit, die den Aufnahmecharakter vergessen lässt, vor allem durch das Live-Zittern im Nachgang. Zittern wird also zu einer komplexen Strategie ‚subkutaner‘ Verbindung. Aus dieser Situation des Gewährwerdens mikroskopischer Bewegungseinheiten könnten Handlungen wieder in alle Richtungen abgezweigt werden. (Jonas bricht dieses homogenisierende Zittern in der Szene „Healing Ritual“ wieder auf, indem sie vergleichsweise abrupt das Stück Leinwand aus der Projektion nimmt.)

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass über das Zittern ein orts- und raumübergreifendes Moment angespannter Ruhe entsteht, die die Heterogenität der verschiedenen möglichen Orte überwindet und auf der Bühne in einem erfahrbaren Hier und Jetzt verdichtet. Es ist die dialektische Figur von Nähe und Ferne, wie sie aus dem Bildhaften resultiert. Hier findet sich ein weiteres Beispiel für die oben beschriebene, paradoxe Fernnähe, die Jonas’ auratische Bilder auszeichnet:

Nah und fern zugleich, doch fern in seiner Nähe selbst: das auratische Objekt setzt also eine Art Abtasten oder unablässiges Hin und Her voraus, eine Art Heuristik, bei der die – einander widersprechenden – Distanzen sich gegenseitig dialektisch prüfen. Das Objekt selbst wird dabei zum Indiz eines Verlustes, den es trägt, den es visuell verarbeitet [...]. Ein

Werk der Abwesenheit, die wir einmal vor Augen haben und die dann wieder außer Sicht ist [...].⁹⁸

Gerade weil Jonas das Raumsjekt des ‚hospitalisierten Warburgs‘ unserer Sicht kurzzeitig entzieht und über das Zittern der Raum-Zeit anders einschreibt, verstärkt sich die Sogwirkung des Bildes, und die Bild-Tiefe macht sich zu Lasten eines Verlustes bemerkbar.

5.3 „Melancholia“ (Szene 5)

„Melancholia“ ist die fünfte Szene der Performance. Sie ist die kunstgeschichtlich voraussetzungsreichste: bereits der Titel der Szene markiert die Referenz zur berühmten Radierung Dürers, der *Melencolia I* (1514), auf die Warburg selbst immer wieder verweist und die hier eine europäische Präsenz in der Landschaft des amerikanischen Westens aufruft.⁹⁹ Das Bild war eine Ergänzung Warburgs innerhalb seines Vortrags im Kreuzlinger Sanatorium, die sich aufgrund der Dialiste erschließen lässt.¹⁰⁰ In Warburgs Vortragsmanuskript ist das Dia Anlass, den Moment des Übergangs von einem „mythischen Andachtsraum“ der Hopi (der anthropomorph und biomorph geprägt ist) zu einem symbolischen Denkraum des Westens (gekennzeichnet durch Differenz und Distanz) in den Blick zu bekommen,¹⁰¹ und eben diesen versucht auch Jonas zu inszenieren.

⁹⁸ Didi-Huberman 1999, 136.

⁹⁹ Ausst.-Kat. New York 2006, 28.

¹⁰⁰ Erhard Schüttpelz: Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007, 207, Anm. 52: „Bekanntlich hätte Warburg diese Studie schreiben sollen; Saxl und Panofsky schrieben daher in mehrfacher Hinsicht an seiner Statt“ (Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig und Berlin 1923).

¹⁰¹ Diesen suchte Warburg bei seiner Reise 1896 zu den Tafelbergen zu finden. Er zeigt sich in Melencolias Verweilen angesichts der Herausforderungen der Astrologie, die den Himmel vom mythischen zum wissenschaftlichen Ort transformieren. Michael P. Steinberg formuliert dies folgendermaßen: „In Warburg’s analysis of culture and personality [...] the condition from which Reformation culture strives to emancipate itself, with only occasional success, is that of melancholia. For Warburg, the overcoming of melancholy implies the Reformation and modernity’s development of distance – *Distanz*. [...] The nobility of the image in Dürer’s ‚Melencolia‘ indicates for Warburg the transformation of the demon onto the representation of contemplative genius. Gombrich describes the representation as ‚the beginning of the struggle [for intellectual and religious emancipation...].‘ Melencolia, too, does not yet feel free from the fear of the ancient demons“ (Michael P. Steinberg: Aby Warburg’s Kreuzlingen Lecture: A Reading, in: Aby M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, hrsg. und übersetzt von Michael P. Steinberg, Ithaca, London, 1955, 59-109, hier: 92). Vgl. auch Michaud 2004.

Die (indirekten) Inszenierungen des Stichs erfolgen deutlich in Form einer Hommage,¹⁰² wobei zu klären ist, ob sich diese Hommage auf Dürer selbst oder auf Warburgs Interpretation bezieht. Jonas übernimmt einige formale Elemente des Stichs: die Platzierung und Körperhaltung der Melancholie im Bildraum mit faltenreichem Rock, den ihr zu Füßen liegenden Hund sowie einige der technischen Messinstrumente des Stichs. Dabei ist ihre Auswahl selektiv; andere Elemente des Kupferstichs, wie zum Beispiel der Putto, werden nicht aufgegriffen. Jonas geht es offensichtlich nicht um eine kunstgeschichtliche Aufarbeitung Dürers. Auch die Auswahl ihrer Sekundärliteratur ist äußerst knapp: Ihre primäre Quelle ist Michauds *Aby Warburg and the Image in Motion*. Um herauszufinden, was an *Melencolia I* für sie bedeutsam war, sind ihre handschriftlichen Notizen hilfreich, die sie in ihrer Vorbereitungsmappe gesammelt hat. Eine Durchsicht dieser Aufzeichnungen zeigt, wie zentral die Figur der Melancholie für die Performance ist. Sehr früh taucht die Abkürzung „melen“ für eine szenische Einheit auf, und als Motivation für Warburgs Reise zu den Hopi gibt Jonas wiederholt an: „to loosen grip of melencholy“ (wobei sie eine an Dürer angelehnte Schreibweise nutzt).¹⁰³ In der Mappe findet sich eine Photokopie eines Aufsatzes, der die Entwicklung der philosophischen Figur der Melancholie von der Hermetik bis in die Barockkunst um 1700 nachzeichnet, wobei sie Stellen wie „magic alongside mathematics“ oder „astronomy and music“ unterstreicht.¹⁰⁴ Der Aufsatz beginnt zudem mit der spätmittelalterlichen Lehre der Humoralpathologie, die sie zusätzlich auch auf Blatt 52 aufgreift. Weiterhin stellt sie die Melancholie in frühneuzeitliche Kontexte wie die Alchemie – eine Lehre der Transformation, die im Kontext einer Performance sicher nicht unwichtig ist. Vor allem aber zeigt die Durchsicht, dass ihr primäres Erkenntnisinteresse an Dürers *Melencolia I* in Warburgs Deutung des Stichs besteht. Jonas macht ihn zum Aufhänger des Warburgschen Kontrastspiels ‚zwischen ekstatischer Nymphe und trauerndem Flussgott‘.

Platziert werden die Elemente des Stichs durch eine Videomontage in der verlassenen Landschaft von Arizona und New Mexico, dem gemeinsamen Reiseziel von Warburg und (neunzig Jahre später) Jonas. Es gibt innerhalb der Performance kein sichtbares Abbild des Kupferstichs, und damit für das Publikum auch keine Anhaltspunkte für einen direkten

¹⁰² Jonas integriert eine Abbildung von Dürers Stich in ihren Mnemosyne-Atlas, von Botticellis Gemälden dagegen keine.

¹⁰³ Die entsprechenden Verweise finden sich auf Blatt 41, 48 und 52.

¹⁰⁴ Bei dem Aufsatz handelt es sich um: Ken Perlow: The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom – ein im Internet veröffentlichter Text, den sie auf den Seiten der Viola da Gamba Gesellschaft für frühneuzeitliche Streichinstrumente gefunden hat.

Vergleich.¹⁰⁵ Als kunstgeschichtliches Vor-Bild taucht *Melencolia I* in Jonas' Performance in Form von Erinnerungen auf. Sie aktiviert dieses durch spezifische Verweise und lässt es als inneres Bild zwischen die Zuschauer und die Performance treten. Einschlägige Beschreibungen wie die von Wölfflin mögen diese Erinnerungen wachrufen:

Ein geflügeltes Weib, das auf einer Stufe an der Mauer sitzt, ganz tief am Boden, ganz schwer, wie jemand, der nicht bald wieder aufzustehen gedenkt. Der Kopf ruht auf dem untergestützten Arm mit der Hand, die zur Faust geschlossen ist. In der anderen Hand hält sie einen Zirkel, aber nur mechanisch: sie macht nichts damit. Die Kugel, die zum Zirkel gehört, rollt am Boden. Das Buch auf dem Schoß bleibt ungeöffnet. Die Haare fallen in wirren Strähnen, trotz dem zierlichen Kränzchen, und düster-starr blicken die Augen aus dem schattendunklen Antlitz. Wohin geht der Blick? Auf den großen Block? Nein, er geht darüber hinweg ins Leere. Nur die Augen wandern, der Kopf folgt nicht der Blickrichtung. Alles scheint Unmut, Dumpfheit, Erstarrung. Aber ringsherum ist alles lebendig. Ein Chaos von Dingen. Der geometrische Block steht da, groß, fast drohend; unheimlich, weil es aussieht, als ob er fallen wolle. Ein halbverhungertes Hund liegt am Boden. Die Kugel. Und daneben eine Menge Werkzeuge: Hobel, Säge, Lineal, Nägel, Zange, ein Schnürtopf zum Farbenanrühren – alles ungenützt, unordentlich zerstreut. Was soll das heißen? Als Erklärung steht oben, den Flügeln eines fledermausähnlichen Fabeltieres eingeschrieben, das Wort: *Melencolia I*.¹⁰⁶

Die beschriebene Stimmung zwischen verkörperter Erstarrung und lebendigem Dingchaos in der *Melencolia I* findet sich auch in der Videosequenz wieder. Im Vergleich mit dem Stich zeigen sich vor allem Analogien in Bezug auf die Stimmung, die Positionierung der Allegorie im Bildformat und ihre besondere Körperhaltung. Die auffälligste Markierung von Jonas, und bei Wölfflin nicht als Besonderheit erwähnt, ist der helle, faltenreiche und ausufernde Rock. Jonas ersetzt die Diagonale der Leiter durch einen schräg gehaltenen Hirtenstab.¹⁰⁷ An *Melencolia I* erinnern in Jonas' Video-Backdrop einige Gegenstände, zum Beispiel ein Topf, eine Glocke, ein zu Füßen kauender Hund oder eine Kugel. Jonaesque

¹⁰⁵ Je nachdem, wer mit dieser Szene konfrontiert wird, sieht mehr oder weniger. Es geht mir daher auch nicht darum, Vollständigkeit als Qualitätskriterium zu bemühen und zu überprüfen, wie viele von Jonas' Requisiten auf den Stich verweisen. Man könnte gerade im Gegenteil sagen: Durch das Weglassen und Vergessen von Bestandteilen – was ebenfalls eine kulturelle Strategie darstellt, noch dazu eine, die im Bezug zum Bild als Träger von Erinnerungen in einer paradoxen Beziehung steht – entsteht ein eigentlicher Mehrwert. Vgl. Tobias Döring: Was ist ‚kulturelles Vergessen‘ und kann man es studieren?, in: *Sonderforschungsreich 573: Mitteilungen* 2 2008, 27-33. Erst auf der musealisierten Mnemosyne-Tafel erhält der Stich als Postkarte einen Platz.

¹⁰⁶ Heinrich Wölfflin: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1926, 247f.

¹⁰⁷ Leiter und Fenster rahmen im eingespielten Videomaterial der Szene 11 den Hintergrund, wenn „Woman 1“ mit einer roten Schlange „strange ritual gestures“ um die Couch vollzieht; vgl. Jonas 2015j, 432.

Eigensinnigkeiten (und freiere Assoziationen) führen bei ihrer Bildwerdung zu einem Messingmessbecher statt der Sanduhr, den scheppernden Löffeln im Topf statt den losen Nägeln am Boden, einem Rohr statt dem Zirkel, weißen Handschuhen statt der dicken Hände und einer Holztruhe, die entweder den Polyeder oder das Miniaturgebäude des Stichs ersetzt. Es fehlen dagegen, wie erwähnt, ganze Bildteile, so zum Beispiel der Putto auf dem Mühlstein oder die Hauswand.¹⁰⁸ Dafür bekommt die landschaftliche Anmutung, über der die Szene zu schweben scheint, mehr Gewicht.

Die unterschiedlichen Formen von Bezügen zwischen dem Vor-Bild Dürers und seinen Inkarnationen in der Performance können Hinweise dafür geben, wie bei Jonas Bildhaftes insgesamt in Erscheinung tritt und mit welchen bildnerischen Strategien sie diese Visualisierungen erreicht. Indem sich Jonas explizit auf diesen Kupferstich bezieht, haben wir es mit mindestens sechs Varianten zu tun, wie in ihrer Performance ‚Bilder‘ thematisiert werden: Erstens existiert der Kupferstich als historisches Artefakt, auch wenn er in der Performance materiell nicht vorhanden ist. Stattdessen tragen wir mit uns, zweitens, ein löchriges Erinnerungsbild des Kupferstiches, in flexibler Größe, mit unscharfen Rändern, in abstraktem Schwarz-Weiß, das sich beim wissenden Betrachten über die andere, dritte, Bildform legt: die Videoprojektion. Dass das Original eigentlich ein Hochformat, sehr viel kleiner und überfordernd detailreich ist, bleibt für die Gestalt-Wahrnehmung unerheblich. Um das lückenhafte Erinnerungsbild der *Melencolia* zu aktivieren, greift Jonas auf Versatzstücke der Ikonografie zurück, wie z.B. den liegenden Hund oder die Kugel. Die so evozierte Bildvorlage dehnt sie performativ in Raum und Zeit aus: Im Zusammenspiel mit dem Video als Bildhintergrund reichert sie den Kupferstich mit Bewegung, Klang, und Aktionen sowie mit eigenen Requisiten synästhetisch an. Mit dieser Videoprojektion liegt viertens der Fall eines Bewegtbildes vor. Als weitere Komponente vor der Projektion, beinahe in einem Tableau vivant erstarrt, sind dann fünftens die Figur Aby Warburg und die so bezeichnete Nymphe in der (Pathos-)Geste des melancholischen Grübelns. Während das innere Bild von Dürers *Melencolia I* über ein kollektives Erinnerungsbild aufgebaut wird, sind ihre gleichzeitig gesprochenen Worte rein assoziativ und bleiben unverbunden. Auch sie mögen innere Bilder evozieren – dies wäre die sechste Variante von Bildern. Allerdings evozieren Jonas’ Worte weniger das Erscheinungsbild des Stichs als eine allgemeine Stimmung der Melancholie. Sie liest dazu die Dialiste von Warburgs Vortrag in Kreuzlingen vor, die historisch nur teilweise überliefert ist. Damit folgt sie der Vortragslogik, auch wenn die Liste

¹⁰⁸ Als Gegenspieler findet der Putto allerdings später Eingang in die Szene „Mirror Improvisation“.

für Außenstehende willkürlich erscheinen muss. Das Publikum ist gefordert, sie mit seinen eigenen Vorstellungsbildern zu vervollständigen. Diese Bilder ohne sichtbares Medium könnte man in Fortsetzung zu Belting „körperlose Bilder“ nennen – sie werden „erst zum Bild, wenn [sie] von seinem Betrachter animiert“ werden.¹⁰⁹ Soweit wir aktiv hinhören und die Worte verstehen, stellen sich Vorstellungsbilder entlang den vorgetragenen Begriffen ein: „Pottery – Painted image of snake – mimetic hunting magic“, und so fort. Was ihre implizite Dynamik angeht – „Laokoon“ wird auch als Zitat eingestreut – stehen sie zum Teil in starkem Gegensatz zur beinahe bewegungslosen Projektion und dem Tableau vivant davor.

Als Zwischenergebnis lässt sich festhalten, dass Jonas als „visual artist“, wie sie immer wieder betont,¹¹⁰ mit üppigem bildhaften Material und mit mehrdimensionalen Bildmontagen und -verkettungen auf den Kupferstich Dürers reagiert. Es verzahnen sich nicht nur die oberflächlichen Erscheinungsformen, sondern die Grade und Arten bildinterner Repräsentation. Das Performen steht bei Jonas im Dienst dieser prozesshaften Bildgenese *on stage*. In diesem Prozess spielt das ständige Verschieben zwischen mentalem und physischem Raum eine tragende Rolle. Der Szenenausschnitt ist paradigmatisch für das Oszillieren zwischen inneren und äußeren, materiellen und mentalen Bildern – ja sogar zwischen möglichen und unmöglichen, *verbotenen* Bildern.¹¹¹ Damit arbeitet sie an einem erweiterten Gattungsverständnis, welches die traditionelle Begrifflichkeit von Bild und Performance zur Disposition stellt. Indem sie das Publikum an der Bildgenese teilhaben lässt, legt Jonas bildhaft entstandene Illusionen offen und dekonstruiert sie zu einem gewissen Grad.

Zweitens hat sich gezeigt, dass der Hauptbezugspunkt dieser Szene zwar gar nicht zu sehen ist, was aber in mehrfacher Weise mit Hilfe unseres Bildgedächtnisses evoziert wird. Der performative Verweis auf (bildhafte) Referenzpunkte außerhalb der Performance (*Melencolia I*, Schlangentanz, usw.), deren partielle Absenz eine Vielzahl von Ersatzbildern generiert, ohne sich jemals darin zu erfüllen, ist ein für Jonas charakteristisches Vorgehen. Ihrem bildbezogenen Arbeiten ist drittens geschuldet, dass die Körper der PerformerInnen zunächst weniger einen Bezugspunkt darstellen als die an sie herangetragenen Formen der

¹⁰⁹ Belting 2001, 30; vgl. Kapitel 4.2

¹¹⁰ Vgl. etwa Quaytman Interview 2014.

¹¹¹ Verboten sind Bilder des *Tsu'ti'kive*, dem religiös und kulturell geschützten Schlangentanz. An dieses Bilderverbot hält sich Jonas, obwohl H. R. Voth und andere Ethnologen im späten 19. Jahrhundert entsprechende Dokumentationen des Schlangentanzes angefertigt hatten, die Warburg durchaus in seinen Vortrag einbaute.

Verbildlichung. Die Körper sind ein vollziehendes Handlungsinstrument; sie werden bei Jonas zugunsten neu inszenierter Bilderscheinerungen und weniger um ihrer selbst willen aktiviert. Allerdings thematisiert Jonas nicht nur (um mit Belting zu sprechen) den mentalen Raum des Bildes;¹¹² sie öffnet und betritt ihn auf der Bühne und erlaubt es ihrer Co-Performerin Ragani Haas, ihn mit einer eigenen Interpretation von *Melencolia* zu bespielen und atmosphärisch in Schwingung zu versetzen. Der Kupferstich Dürers dient Jonas als Impuls für Handlungen, die sie in Raum und Zeit entfaltet. Requisiten werden durch Handlungen animiert und animieren die PerformerInnen zu Handlungen, die nicht konventionell zielgerichtet sind. (So wird zum Beispiel der Küchentrichter zur Kopfbedeckung, das Sieb erhält als Klanginstrument eine starke Präsenz.) Dürers Blatt hat also in gewisser Weise den Status einer offenen Handlungsanleitung.

Jonas' lückenhafte Repräsentation der *Melencolia I* verweist auf ihre andere Gewichtung des Blattes: statt eines ikonographischen bzw. kunstgeschichtlichen Interesses werden bei Jonas diejenigen Denkprozesse virulent, die die Kontemplation des Bildes bewirken. *Melencolia I* hat für Jonas primär die Funktion eines Denk- und Reflexionsbilds. Damit aktualisiert sie eine kunstwissenschaftliche Deutung des Stichs. Die *Melencolia I* sei das „Bild der Bilder“, beziehungsweise das „Denkbild“ schlechthin, so Peter-Klaus Schuster,¹¹³ der sich intensiv mit der andauernden Rezeptionsgeschichte des Stichs auseinandergesetzt hat. Bereits Warburgs sehr kleinschrittig hergeleitete Interpretation der *Melencolia I* ist Aspekt eines solchen kontemplativen Denkens, und es gilt als Warburgs, Panofskys und Saxls besondere Leistung, anhand dieses Kupferstiches das Weltbild der Renaissance zu nuancieren,¹¹⁴ was in Warburgs Aufsatz „Heidnisch-Antike Weissagung in Wort und Bild zu Zeiten der Reformation“ 1918 erstmalig zur Sprache kommt. Für Warburg ist der Stich Beleg einer geistigen Auseinandersetzung mit Aberglauben und Aufklärung, zwischen Reformation der Religion, der Naturwissenschaft und des Humanismus. Michael Diers argumentiert:

In [der] Ambivalenz von rational durchdringender Logik und Aberglauben sind die humanistischen Gelehrten, so Luther, Melanchthon und Dürer, die Warburg eingehend würdigt, in jeweils unterschiedlichem Maße befangen: dem Teufelsglauben hier, steht die gleich-

¹¹² Belting 2001, 30.

¹¹³ Peter-Klaus Schuster: *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Bd. 1. Berlin 1991. Hartmut Böhme hatte zuvor vorgeschlagen, Dürers Stich als „Reflexionsblatt“ zu verstehen; vgl. *Albrecht Dürer, Melencolia I: im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt am Main 1989.

¹¹⁴ Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine Quellen- und Typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig 1923, 32ff. Vgl. ferner Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London 1964.

zeitige Ablehnung der Anerkennung der Astrologie als Wissenschaft bei Luther gegenüber; das naturwissenschaftliche Interesse Dürers bleibt weiterhin begleitet von Dämonenfurcht. Wenn der Bannkreis dieses eigentümlichen Zwischenreiches auch nicht verlassen wird [erscheint] im Kunstwerk die heillose Wirkung am weitesten eingeschränkt und der Sieg über den heidnischen Augur angekündigt.¹¹⁵

Dieser Stich an der Schwelle zum aufgeklärten abendländischen Denken markiert nicht nur einen Paradigmenwechsel der Methoden zur Erschließung von Welt, sondern stellt existentieller die Frage nach dessen Sinnhaftigkeit. Diers merkt an, das naturwissenschaftliche Interesse Dürers werde weiterhin von Dämonenfurcht begleitet – die Warburg am eigenen Leib zu spüren bekommen sollte: laut Warburg stünden wir mit Dürer und Luther

im Streite um die innere intellektuelle und religiöse Befreiung des modernen Menschen, freilich erst am Anfang: denn wie Luther noch die kosmischen Monstra fürchtet (und die antiken Lamien dazu), so weiß sich auch die ‚Melencolia‘ noch nicht völlig frei von antiker Dämonenfurcht. Ihr Haupt zielt nicht der Lorbeer, sondern das Teukrion, die klassische Heilpflanze gegen die Melancholie.¹¹⁶

Jonas hat die *Melencolia I* als Referenzbild der Kunstgeschichte auch für sich selbst als Denkbild in ihrer Performance genommen. Durch sie erhalten einige Elemente der Performance eine lose Klammer: Warburg selbst, sein Leiden, der Vortrag über ein indianisches Ritual sowie über den Zusammenhang von Angst und Aberglaube, der Flirt mit der Psychoanalyse, der professionelle Umgang mit Bildern innerhalb der Kunst und Kunstwissenschaft, fatale Fortschrittsgläubigkeit, ein kosmologisch zerstörtes Amerika, und anderes mehr. Über all diese Inhalte wird in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* mit den Mitteln der Performance nachgedacht. Da Jonas die *Melencolia* als Denkfigur inszeniert und als Instrument der Selbstreflexivität nutzt,¹¹⁷ ist für sie auch nicht primär entscheidend, *welche* Dinge im Bild emblematisch repräsentiert werden und als Zeichenträger einer buchstabierenden

¹¹⁵ Michael Diers, Kreuzlinger Passion, in: *Kritische Berichte* 7 1979, 5-14, hier: 9.

¹¹⁶ Zitiert ebd.

¹¹⁷ Nach ihrer performativen Aneignung dient Dürers *Melencolia I* Jonas nicht mehr länger als Figur oder Geste des Nachdenkens sondern befördert dessen Vollzug – im Sinne einer Selbstkritik. So notiert Jonas im begleitenden Script zur Performance, man solle sich Dürers Stich, auf den sich Warburg in seinen Schriften bezieht, vorstellen als „reference to the European presence in the Western landscape“. Dies ist wohl zum einen ein Verweis auf den imperialistischen Umgang Europas mit der Kultur der indigenen Bevölkerung Amerikas, eine kulturelle Überlagerung, die die formale Überlagerung von Bildebenen im Video-Backdrop (s.o.) evozieren mag. Gleichzeitig legt Jonas offen, dass sie sich selbst aus dieser Überlagerung nicht ausklammern kann. Sie blickt auf das, was sie „Western Landscape“ bezeichnet, mit der selbstreflexiven Brille einer Euro-Amerikanerin, die zum Beispiel den Schlangentanz gesehen hat und nun befürchtet, durch diesen Voyeurismus zur Gefährdung der Hopi-Kultur beigetragen zu haben.

Botschaft fungieren (in den unterschiedlichen Aufführungen von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* mag sie durchaus auch unterschiedliche aufgreifen). Bedeutsam scheint ihr vielmehr die Tatsache, dass es im Stich mehrdeutige Dinge aus heterogenen Kontexten sind – ikonologische, philosophische, religiöse, naturwissenschaftliche oder zeitgeschichtliche. In ihrer Performance treffen diese Dinge (durchaus auch spielerisch) aufeinander und produzieren einen Sinnüberschuss, der die geläufige Relation zwischen Zeichen und Bedeutung übersteigt. Gerade dadurch, dass man angesichts der ausgebreiteten dinghaften Bedeutungsträger (Sinnköder gewissermaßen) zum Scheitern verdammt ist, entsteht jedoch möglicherweise ein eigentlich bedeutsamer, selbstreflexiver Sinn. Das Publikum der Performance ertappt sich wohlmöglich dabei (so wie die geflügelte Person in Dürers Stich), diesen Prozess der Sinn-genese zu unterbrechen und auf einer meta-reflexiven Ebene das eigene Tun zu kontemplieren. Mithilfe der *Melencolia I* schult Jonas gewissermaßen ästhetische Distanz. Jedoch entgeht selbst dem kunstgeschichtlich gebildeten Connoisseur, der sich während der Performance selbst reflektiert, wohlmöglich eine tiefere Bedeutungsschicht, wenn er nicht im Rahmen einer ‚Beobachtung dritter Ordnung‘ auch auf das blickt, was Jonas mit Hilfe von Dürer und Warburg auch thematisiert: Kunst als Kommunikationsprogramm insgesamt.¹¹⁸

Jonas' Mnemosyne-Atlas: Das Rituelle des kulturellen Gedächtnisses

Jonas inszeniert nicht nur Albrecht Dürers *Melencolia I* auf der Bühne. Ihr kleines Board in der rechten Bühnenecke ist unverkennbar eine Anspielung auf den Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs. Sie stellt diesem ihren eigenen Mnemosyne-Atlas von Bildern zur Seite, den sie in der zweiten Szene zu bestücken beginnt, sobald Warburg die ersten Fragmente aus dem Vortragsmanuskript zitiert. Auf seine These der Pathosformeln reagiert sie als Performerin mit einer eigenen Bildersammlung und setzt damit wieder das eigene Tun auf der Bühne in ein metareflexives Verhältnis. Wir können ihr in dieser zweiten Szene live dabei zusehen, wie sie die Tafel mit ihren eigenen Bild-Duplikaten und Zeichnungen bestückt, farbig und schwarz-weiß, groß und klein, mit dicken schwarzen Rändern, allerdings auf einem weißen statt schwarzen Tableau.

¹¹⁸ Vgl. Wolfgang Brassat: Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht, in: Bogen, Steffen, Brassat, Wolfgang, Ganz, David (Hrsg.): *Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*. Berlin 2006, 108-129.

Jonas' Mnemosyne-Atlas besteht aus zwei Tafeln. In der Installationsansicht von Mailand (HangarBicocca 2015) ist er in Gänze rekonstruiert; in der Performance variieren allerdings einzelne Bilder.¹¹⁹ Zu Beginn der Performance bestückt sie eine Tafel ihres Atlases live mit Bildern unterschiedlichster Provenienz, und auch Blondet kramt aus einem grauen Umschlag neben Textfragmenten Bilder, um sie zu studieren. Jonas integriert sowohl selbst angefertigte Zeichnungen als auch Reproduktionen und Postkarten, die sie mit schwarzem Band auf weißen Untergrund montiert. Im Unterschied zu Warburg, dessen fotografische Reproduktionen und Originalstiche lose auf schwarzem Rupfen geheftet sind, damit die Aufmerksamkeit ganz auf die ortsunabhängig gewordenen Bilder gelenkt werden, sorgt Jonas mit ihrem weißen Bildgrund dafür, dass die Tafeln die kommenden Projektionen im abgedunkelten Raum besonders gut einfangen.

Die Bilder ihres Mnemosyne-Atlas sind zum Teil direkte Übernahmen aus Warburgs Vortrag. So findet sich Dürers Kupferstich der *Melencolia I* als Postkarte.¹²⁰ Bisweilen findet sich ein doppelter Bild-Einsatz aktiver Mnemosyne-Arbeit: Eine Schwarz-Weiß-Abbildung des querformatigen Steinreliefs mit dionysischer Szene ist sowohl Teil der Bühnenprojektion als auch Element der Bildtafel. Zusätzlich eröffnet Jonas auch eigene Kontexte, zum Beispiel zu Kopfbedeckungen. Dort kulminiert geradezu das, was Ulrich Raulff als „Sublimierung der Schlange im bewegten Beiwerk“¹²¹ bezeichnet: Haare und Gewand. Dieses ‚bewegte Beiwerk‘, welches sie auf Renaissance-Porträts mit turbanartiger Kopfbedeckung aufspürte, liefert einen historischen Bildbeleg für ihren eigenen bemerkenswerten Kopfputz auf der Bühne. Einen zeitgenössischen Querbezug schafft Jonas wiederum, indem sie den Säulen der Kellerarchitektur der Dia:Beacon antike Säulenreihen gegenüber stellt. Angepinnte antike Mosaik, wie sie im Mnemosyne-Atlas vorkommen, appellieren wieder an eine geteilte, mitteleuropäische Tradition, während zum Beispiel die Folk Art, die Jonas über Bill Traylor's Tierdarstellung ins Feld führt, oder ihre Faszination für die „Kunst der Geisteskranken“, ausgeblendet sind.

¹¹⁹ Jonas' Atlas ähnelt dem, was Felix Thürlemann als „Hyperimage“ bezeichnet hat (Thürlemann 2013). Man könnte darin einen Entwurf der gesamten Performance sehen. Die Topologie der Bilder generiert über die physische Nähe oder Distanz Zusammenhänge, wie z.B. in Bezug auf *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zwischen dem Spiegelsaal in Versailles und dem Keller der Dia:Beacon.

¹²⁰ Siehe oben; in der Performance taucht die Allegorie als vervielfachtes Tableau vivant auf, wobei sie im Videobild inmitten der Landschaft des ‚Wilden Westens‘ sitzt und zugleich live in dieser Pose verweilt.

¹²¹ Raulff 2011.

In den angepinnten Zeichnungen verarbeitet Jonas Motive des Warburgschen Vortrags. So findet sich eine Zeichnung, die auf das Treppenornament der Hopi zurückgeht. Warburgs Foto, das diese stufenförmig aus einer Holzbohle geschnittene Leiter zeigt, ist bei Michael Steinberg abgebildet.¹²² Diese Leiterform steht für den Kosmos der Hopi, wie ihn Warburg ausführt. Jonas zeichnet ihn spiegelverkehrt; sie wiederholt ebenso die symbolische Zeichnung einer Gewitterschlange von einem Hopi Schuljungen, die dieser als Illustration zum Märchen Hans Guck in die Luft anfertigte. Davon übernimmt sie die Aperspektive des Hauses und den schlangenköpfigen Blitz, den sie allerdings abweichend zur Vorlage links neben das Haus setzt. Andere Zeichnungen sind den Tieren Schmetterling und Schlange gewidmet; sie begleiten enzyklopädische Blätter verschiedener Arten. Interessanterweise fehlt ihr Lieblingsmotiv – ihr Hund Zina. Das Motiv Hund findet sich stattdessen in Jonas' Mnemosyne-Atlas in Form eines antiken Bodenmosaiks, in einem ägyptischen Hund des British Museum, im Hund des Outsider-Künstlers Bill Traylor und in einer Darstellung eines apokalyptischen Lamms mit verdreifachtem Blick aus einem spanischen Kirchenfresko,¹²³ welches sie wohlmöglich als Hund (fehl)deutet.

Ein gänzlich neues Motiv hat Jonas allein für ihren Atlas entwickelt: Als Konturzeichnung ist es ein Kreis bzw. gemalt eine Scheibe, mit zwei ausgeschnittenen Segmenten, die das Rund stören, ihm aber dadurch eine Richtung geben. Zu dessen Bedeutung hält sich Jonas auf meine Nachfrage bedeckt. Ich sehe darin eine komplexe Verdichtung, wie sie Warburg sonst der Schlange als schlüpfrißes Symbol attestiert: frühere Arbeiten mit dem Reif (Hoop), in den ein Mensch eingespannt ist und Körperzwischenräume wie Zwickel ausfallen, sowie die Bewegungsradien einer improvisierenden Performerin in *Songdelay*. Mit langen Stöcken, die in die Hose gesteckt sind und einen langen Überstand haben, beginnt die Person sich wie eine ferngesteuerte Puppe zu bewegen und geometrische Bewegungen zu produzieren. (Es könnte sich aber genauso gut um eine anfangende Zellteilung, ein Schmetterling im Kokon, um Yin und Yang, um die mykenische Doppelaxt oder um ein stilisiertes Flügelpaar u.v.m. handeln.) Interessanterweise kommen auf Jonas' Tafeln keine direkten Abbildungen aus Warburgs Dialiste vor, obwohl es seine eigenen Reisefotografien sowie Fotografien anderer vom Schlangentanz gab. Wenn sie Bezug nimmt, ist dieser immer transformiert: so finden sich etwa Postkarten mit der charakteristischen Flora New

¹²² Warburg 1955, 15, Abb. 9.

¹²³ *Arc de l'Anyell apocalíptic de Sant Climent de Taüll* im Nationalen Kunstmuseum Kataloniens (Barcelona).

Mexicos und Arizonas. Schließlich greift Jonas auch auf eigene, frühere Recherchen zurück, indem sie ihre Zeichnung zur Symbolsprache der Indianer reproduziert.

Befragen wir nun den Status dieser Bilder, so geht es beim Mnemosyne-Atlas Warburgs – maßgeblich in schwarz-weiß Reproduktionen überliefert – nicht um die einzelnen Bilder an sich, in ihrer Materialität, Größe, Originalität, Aura oder Herkunft, sondern um das, was sich im Nebeneinander, im sogenannten ‚Zwischenreich der Bilder‘, mentalitätsgeschichtlich auftut. Der Mnemosyne-Atlas ist also vor allem eine nonverbale Methode wissenschaftlicher Arbeit und eine Bilddidaktik. Im vergleichenden Sehen und Sortieren¹²⁴ erwächst eine Bildvorstellung auf einer nicht sichtbaren, dazwischen liegenden Ebene der Erkenntnis, an der alle Bilder der Tafel teilhaben. Warburg konnte damit sein Konzept der Pathosformel bildhaft begründen. Bei Jonas ist dieser Bilderatlas doppelt aufgeladen. Er kennzeichnet ihre Methode und ist zugleich auch bildhafte Referenz, mittels derer sie sich als *visual artist* positioniert. Um seine Funktion für Jonas’ bildnerische Strategie präzisieren zu fassen, soll er erneut unter bildtheoretischen Vorzeichen betrachtet werden. Denn mit ihm setzt Jonas etwas davon performativ fort, was Thomas Hensel als „Protokinematographie des Bilderatlas“ bezeichnet hat.

Hensel zeichnet nach, wie die Bilder aus Warburgs Atlas als Reproduktionen vom ursprünglichen Ort und Zusammenhang an der Wand gelöst und zugunsten wissenschaftlicher Studien „dekomponiert“ wurden. Nun flexibel handhabbar entsteht in der Benutzung des Atlas zwischen den Bildern in dynamischen Prozessen und Sequenzen ein ‚Film mit anderen Mitteln‘: „Einerseits sind Warburgs Bilder noch keine bewegten; und andererseits interpretiert Warburg im Medium Bilderatlas das einzelne Bild nicht mehr lediglich als ein stehendes, statisches, sondern vielmehr als eine Inkorporation von Bewegungsdynamiken und Ausdrucksenergien“.¹²⁵ Hensel greift dabei auf Warburg selbst zurück, der in Bezug auf die historische Entwicklung des bewegten Bildes beobachtet hatte: „Um einer sich nicht bew. Fig. Bwg. zu verleihen, ist es nötig, selbst eine aufeinander folgende Reihe v. erlebten Bildern wieder zu erwecken – kein einzelnes Bild“.¹²⁶

Jonas kann sich in ihrer Performance zwischen den flach oder räumlich aufgespannten Bildbezügen frei bewegen, verknüpft mehrdimensional Bildsetting mit Bildsetting und

¹²⁴ Vgl. Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*. Paderborn 2010.

¹²⁵ Thomas Hensel: Die Protokinematographie des Bilderatlas, in: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin 2011, 127-141, hier: 134.

¹²⁶ Aby Warburg zitiert bei Hensel 2011, 135.

performt ihren eigenen Mnemosyne-Atlas zwischen Nachvollzug und Präsentation. Das ist eine Steigerung zu bisherigen Vorgehensweisen im künstlerischen Umgang mit Warburgs Erbe,¹²⁷ und so könnten Teile der Performance auch als eine erweiterte *Performance Lecture*, wenn nicht sogar als Metapher für bildhafte Denkprozesse überhaupt gesehen werden. In späteren Performances setzt sie die Strategie des Mnemosyne-Atlases weiter ein, wobei sie seine Form medial erweitert: Nacheinander hält sie Material aus ihrem heterogenen Bilderfundus¹²⁸ von ihrem ‚Steuerpult‘ aus in eine Live-Kamera.¹²⁹

In Anbetracht der vielfältigen Bildbezüge scheint Jonas’ Vorgehen eklektisch. Das Ergebnis ihrer Bildmontagen ist jedoch kein assoziativer Selbstzweck, sondern hat Methode. Mit Referenz zum Surrealismus erklärt sie dazu in einem Interview:

In covering or hiding something, the viewer is momentarily left with a blank space – as when a word is erased and when the space outside the frame, while not visible, is referenced. One invents or fills in.¹³⁰

In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* lässt sie die Performance zum Schlangentanz im Kreuzlinger Sanatorium und im Traum Warburgs spielen; Dantes Text zu *Reading Dante* lässt sie zum Teil in Mexico lesen, um die europäische Referenz des Mittelalters in eine aztekisch gefärbte Ahnung von Hölle zu verschieben. Jonas erklärt 2010: „It interests me always that the meanings of words shift depending on the context. The work is an amalgam of locations and spaces“.¹³¹ Das Besondere an dem ausgewählten Bildmaterial ist ebenfalls, dass es einerseits Träger eines bestimmten Kontextes ist und allein durch das Displacement eine Bedeutungsverschiebung erhält. Durch die assoziative Neukombination überlagern sich zudem alte und neue Kontexte, die über die lose Form der Aneignung zugleich wirksam werden. Karin Schneider betont den befreienden Charakter von Jonas’ eklektischen Dingansammlungen:

¹²⁷ Vgl. zuletzt die Ausstellungskataloge von Michel Mettler, Basil Rogger, Peter Weber, Ruedi Widmer, Stefan Zweifel (Hrsg.): *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*. Zürich 2016, sowie *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material* (Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen), hrsg. von Eva Schmidt. Heidelberg 2012.

¹²⁸ Max Ernsts *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Eluard und dem Maler* (1926) trifft in *Reanimation* (2012) etwa auf die Sachbuchillustrationen einer Schneeammer.

¹²⁹ Besonders deutlich wird dies in *Reanimation* (2012); in *Lines in the Sand* (2002) war das Prinzip der groß projizierten, live geschalteten Bildmanöver vom Nebentisch bereits angelegt.

¹³⁰ Schneider Interview 2010, 65.

¹³¹ Ebd., 67.

Jonas extracts a sub-language from her readings of (non)chance encounters with texts – from fairy tales to *The Divine Comedy* – creating physical experiences with her (in)visible sentences that acquire a body produced by multiple threads: minimal gestures, a careful reading/writing/behaving of texts, organic hide-and-seek drawings, dilatory sounds, floating lights, handmade objects, snaking continuous movements, acoustic images, and lumen drawings in dark rooms.¹³²

Diese „sub-language“ erarbeitet sich Jonas für jede Performance neu – über ihre üppigen Notizen, Exzerpten, Gedankenlisten, unterstützende Zeichnungen, die sie immer wieder neu zusammenfasst und die Inhalte immer wieder anders und mit zunehmender Distanz zum Originaltext sortiert. Es entsteht ein reduzierender Abstraktionsprozess bei gleichzeitiger permanenter Umsortierung und Verdichtung. Ihrem Publikum präsentiert sie schließlich nicht nur einen Ausschnitt aus ihren ästhetischen Forschungen, sondern liefert anregende Impulse durch die ständige Wiederbegegnung, so Karin Schneider:

[I]n this meta-art there is the possibility of re-investing in our experience of the a/object. In this productive labor between artist/participator and production/consumption, a free-willing sign blurs and discharges language into a fresh signification. The base of the experience relies on negative utterance; Jonas frees us from cultural associations without arriving at any definitive closure that might reduce its signification.¹³³

Jonas selbst hat bereits in den 1970er Jahren vom *Ritual* als Möglichkeit eines kollektiven Erfahrungsraums gesprochen und den Anspruch erhoben, dass der Betrachter an der Performance teilhaben kann: „It’s the shamanistic idea – the performer goes through the actions so that the audience can experience them also... It takes you into a space that you wouldn’t otherwise be in“. ¹³⁴ So bezeichnet das Wort ‚Ritual‘ bei ihr einerseits einen kulturspezifischen, die Identität einer (indigenen) Gruppe stiftenden Akt:

A ritual is for the community. I began to look at the way simple gestures, repeated, connect the onlooker to the performer. So I started to work with my own rituals related to repeated, simple tasks or continuous movements with particular sounds, materials, and objects that I developed in relation to particular spaces.¹³⁵

Rituale sind für sie andererseits primär Wiederholungen, die zwar in Bezug auf bestimmte Kulturräume entwickelt wurden, aber nun von Jonas zu einer allgemeinen Ausdrucksform adaptiert wurden; und nichts anderes als eine sehr allgemeine Bewusstseinsverschiebung

¹³² Ebd., 59.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ White Interview 1978, 11f.

¹³⁵ Schneider Interview 2010, 61; vgl. Kapitel 1.

über ein konkretes Einzelbeispiel zu erreichen sieht Jonas auch als ihre künstlerische Aufgabe („I would say that I would like to do something that would somehow alter people’s experience of what they in future would be seeing. If I could do something, in a certain way, and it alters someone’s experience of the world, then that’s all I could ask for“).

Als Fazit lässt sich formulieren, dass Jonas’ eigener, performativer Mnemosyne-Atlas durch ihre spezifischen Bildrituale erzeugt wird. Jonas integriert eine wissenschaftliche Methode, den handelnden Bildvergleich, und transformiert diese in eine ästhetische. Das Gegeneinandersetzen von Bildern ist nicht nur einem Bewusstseinsstrom, der modernistischen Technik des *stream of consciousness*, geschuldet, sondern auch einem visuell evidenten Strom von (disparaten), bewusst gewählten und editierten Bildern. Jonas inszeniert Denkprozesse in Bildform. Als performative Bildwissenschaftlerin konfrontiert sie diese mit dem akademischen Bildwissenschaftler Warburg, den sie sich bei all seinen Studien zu Bewegungsformen auch als Tänzer vorstellt.¹³⁶ Sie agiert ihre Bildwelten an der Schnittstelle zwischen Halluzination, Fiktion und medial selbstreflexiver Projektion von Realitätsfragmenten performativ aus – „zwischen ekstatischer Nymphe und trauerndem Flussgott“, um Warburgs Worte erneut zu nutzen:

Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzuleiten versuchte: Die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und der trauernde Flußgott (depressiv) andererseits als Pole zwischen denen der Eindrucksempfindliche seinen tätigen Stil zu finden versucht. Das alte Contrastspiel: *vita activa* und *vita contemplativa*¹³⁷

Das Zitat, das Warburg am 3. April 1929, kurz vor seinem Tod, in das Bibliothekstagebuch schrieb und das seine psychische Bipolarität umschreibt, ist für Jonas’ Performance handlungsleitend. Wenn sie es selbst übernimmt und Teile davon gleich zu Beginn der Performance spricht, kontextualisiert sie die Art ihrer Bildverkettungen: „As psychohistorian I tried to diagnose schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex“. Ähnlich wie in ihrer Vorgängerperformance *Lines in the Sand* (2002), die ebenfalls kurz vor Ausbruch des 2. Weltkriegs angesiedelt ist, sah sie in dieser Aussage Warburgs die moderne Bildwelt charakterisiert: ihre innere Zerrissenheit, die unter den Bedingungen der modernen Zivilisation und des Fortschritts chronisch schizophren geworden ist. Jonas’ eigene Diagnosen oszillieren in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* zwischen halluzinogen orientierten inneren Bildern, narrativ-dokumentarischen Reiseerinnerungen und

¹³⁶ Schaffner Interview 2015, 130.

¹³⁷ Eintrag Warburg vom 3.4.1929; in: Warburg 2001, 249.

kunstgeschichtlichen Referenzen. Über dieses heterogen ausgebreitete und energetisch hoch aufgeladene bildhafte Material – und über das Navigieren in dessen mentalen Räumen – treffen sich vielleicht ihre und Warburgs Perspektive als eine „Vorstellung“, die im Sinne des alten „Contrastspiel[s]“ ausgelotet und begriffen werden kann.

5.4 „The Library“ (Szene 13)

Den Abschluss dieses Kapitels bildet die Analyse eines Szenenausschnittes, in der die Performance wohl am deutlichsten ihre eigene Selbstreflexivität ausstellt. Jonas nennt diese Szene (in Anspielung an Aby Warburgs legendäre Bibliothek) schlicht „The Library“. Von den insgesamt 16 Szenen der Performance ist sie eine der letzten. Sie ist den Szenen nachgeschaltet, die sich im engeren Sinne auf Warburgs Vortragsmanuskript zum *Tsu'ti'kive* der Hopi beziehen und wirft allgemeinere Fragen zum Verständnis von Kunst und Theorie auf. Jonas wechselt dazu in eine abstrahierte Formensprache und resümiert ihre bisherige Arbeitsweise; sie blickt zurück und macht die performative Arbeit an und mit Bildern selbst zum Thema – sowohl ihre als auch die Warburgs. In „The Library“ stellt sie sich mit ihrer Methode als performative Bildwissenschaftlerin dezidiert an die Seite des Akademikers Warburg – und dies im wörtlichen wie übertragenen Sinne: Während letzterer als Figur auf der Bühne seinen Mnemosyne-Atlas umsortiert, inszeniert sich Jonas als Bildproduzentin der besonderen Art: Sie präsentiert ihre eigenen Bild- und medientechnologischen Strategien, die sie (einem Atlas gleich) vor dem Publikum ausbreitet. Insbesondere erzeugt sie durch eine Live-Schaltung des Videobildes ein *mise en abyme*, vor und in dem sie verschiedene Bildstrategien noch einmal vorführt und Figur/Grund-Relationen durchspielt. Dabei legt sie zudem die Mechanismen der Repräsentation offen.

Jonas' elaboriertes mediales Spiel mit Repräsentationen, dem sich dieses Kapitel im Detail widmet, stellt einen Kern ihrer künstlerischen Leistung dar. Auch andere KommentatorInnen haben hierin Jonas' Besonderheit gesehen, selbst wenn sie es zumeist anders formuliert haben. Für Ute Meta Bauer etwa liegt das Besondere im Werk von Jonas darin, dass sie sich ganz grundlegend mit dem Phänomen der Übersetzungen medialer Verfasstheiten und deren intermedialer Transformationen beschäftigt.¹³⁸ Als langjährige Weggefährtin und Förderin von Jonas räumt sie allerdings ein, dass KuratorInnen wie KunsttheoretikerInnen sich lange schwertaten, eine solche eher formal-abstrakte Dimension als den eigentlichen

¹³⁸ Vgl. Bauer Interview 2013: „[she] is really dealing with the notion of translation from different medium from different formats and she is very clearly addressing those [media translations] in her practice“.

Kern von Jonas' Arbeitsweise zu akzeptieren. BesucherInnen von Jonas' Performances wiederum bleiben schnell auf der Ebene der Motive hängen, die Jonas zauberhaft zu entwickeln und auszubreiten vermag und deren anspielungsreiche Fülle im Nachvollzug bereits einiges an Wahrnehmungs- und Verständnisleistung verlangt. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* sind Aby Warburg, sein Mnemosyne-Atlas und die (indirekten) Repräsentationen des Schlangentanzes bereits sehr komplex inszeniert Motive, die ihre eigenen Verweisketten produzieren. Hinzu tritt die ausgebreitete Sammlung an Requisiten, Zitaten, Bildfragmenten, ritualisierten Handlungen, gestischen Formeln oder Medialisierungsformen im Video-Backdrop, die ebenfalls mehr als eine lediglich dramaturgisch abwechslungsreiche Aneinanderreihung darstellen. Sie stehen im Dienst ihres komplexen, selbstreflexiven Spiels mit Repräsentationen – deren Zirkulation und intermedialen Übersetzungen das Publikum vorgeführt bekommt (wenn es sich denn auf diese Ebene einlässt bzw. überhaupt einlassen kann).¹³⁹ Gerade in den letzten Performances wird das ohnehin komplexe Spiel mit Repräsentationen noch dadurch zugespitzt, dass ‚das Repräsentierte‘ – der Fluchtpunkt ihres Spielens – zunehmend prekär wird. Jonas geht es zunehmend um bedrohte Natur (so in *Moving off the Land*, 2018) oder aussterbende Kulturformen – Themen also, die in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* bereits angelegt sind.

Die Szene wird 2005 in der Dia:Beacon von einem kontinuierlichen Live-Feedback gerahmt.¹⁴⁰ Die BesucherInnen können mitverfolgen, wie sich Jonas' Co-Performerin Ragani Haas in den Raum zwischen Kameraaufnahme und Projektion begibt und in mehrfacher Vervielfältigung auf der Leinwand dahinter erscheint. Jonas beginnt, auf einem mitgebrachten Stück Büttenpapier Haas' Kontur nachzufahren, wie sie auf der Leinwand erscheint. Danach zeichnet sie Haas' Schatten auf dessen Rückseite des Blattes und beginnt mit Haas und der Zeichnung ein tänzelndes Hin und Her vor der Leinwand, die sie stets vervielfacht, bevor beide wieder von der Bühne treten. Die Zeichnung lassen sie liegen. Warburg wird sie sodann aufgreifen und als Teil des Mnemosyne-Atlases studieren, den ihm – in anachronistischer Blickumkehr – Jonas zur Verfügung stellt.

¹³⁹ Vgl. etwa: „I like to reveal the way the illusions are made“, zit. in: Alexxa Gotthardt: With Her U.S. Pavilion, Joan Jonas Finally Gets the International Recognition She Deserves, 3. Mai 2015, www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-2015-united-states-pavilion-joan-jonas, abgerufen am 04.06.2017.

¹⁴⁰ Diese medientechnische Rückkoppelung funktioniert so, dass die Kamera den Augenblick der Leinwand abfilmt, in dem gleichzeitig der Projektor das Kamerabild live ausstrahlt. Statt einer Aufhebung des Bildes entsteht eine kleine Verschiebung und Verkleinerung in endloser Fortsetzung, gerade wenn Personen sich vor dieses blanke Bild stellen.

Die bisher von mir verfolgten Ansätze und Fragestellungen tragen nur bedingt zu einem tieferen Verständnis dieses Moments bei. Dies gilt sowohl für die Frage nach der Relation von Figur und Grund, die mich bisher vor allem kunsttheoretisch leitete, als auch für die Frage, inwiefern deren Wechselverhältnis für eine Lesart von Performances wie dieser fruchtbar gemacht werden kann. Zwar lässt sich auch diese Sequenz unter solchen Gesichtspunkten analysieren: So ließe sich sicherlich herausarbeiten, wie stark sich durch das Live-Feedback der seitlich platzierten Kamera die performende Ragani Haas als ihr eigener Bildgrund vervielfältigt, und wie diese Figur den leeren weißen Bildgrund des Tableaus mit dem ablösbaren Image eines Grundes füllt – eines Bildgrundes, der soeben, im Moment der Projektion, entsteht – gespeist aus den Ressourcen der Figur im Kontext des Raumes. Dies ist ein sehr spannendes Moment, denn durch den Einsatz eines Live-Feedbacks löst Jonas das Verhältnis von Figur und Grund vorübergehend auf: Eingebaut in die unendliche Wiederholung dekonstruiert sich in diesem Moment auch das Bild in seiner ursprünglichen Bildfunktion immer weiter. Der Eindruck perspektivischer Tiefe wird nicht aus einer realen Wirklichkeit in die Bildwirklichkeit transformiert, sondern nur durch die stetige Verkleinerung des immer gleichen konstruiert. Raumschaffende Mittel wie die Diagonale, Staffellung oder Höhenanstieg sind stärker als der epistemologische Status der ‚Unwirklichkeit‘ des Abgebildeten; die Virtualität dieses Tiefenraums tritt deutlich zutage. Der im Moment entstehende mediale Effekt – die Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Projektion führt zum *mise en abyme* – wird auf Dauer gestellt. Indem Jonas diesen zeitlichen ‚Kurzschluss‘ vorführt, ermöglicht sie ein eigenes Nachdenken über die (In)Stabilität und Schichtung von Bildgründen, die Figur/Grund-Relation in Performances überhaupt, und über das Zusammenspiel von Handlung und Bildwerdung im Besonderen.

Was die Terminologie von Figur/Grund allerdings hier nicht ermöglicht, ist ein vertieftes Verständnis der Zeichen- (und Zeichnungs)handlungen als Beispiel von Repräsentations- und Bedeutungsspielen. Wie bereits erwähnt ist ein zentrales Merkmal von Jonas' Performances durch die mittlerweile fünf Jahrzehnte ihres künstlerischen Schaffens, dass sie mit Repräsentationen *spielt*; sie ironisiert sie, stellt sie selbstreflexiv aus, desavouiert sie. Mit Niklas Luhmann gesprochen verführt sie aufgrund der Bildopulenz also nicht nur zu Beobachtungen erster Ordnung, sie fordert solche zweiter Ordnung ein (die, selbst wenn sie aufgrund der Komplexität nicht zu abschließenden Erkenntnisleistungen führt, dem Publikum doch zumindest seine *Positionalität* zur Performance in Erinnerung ruft). Insbesondere stellt Jonas bis heute immer auch die Aspekte des Zeigens, des Sichzeigens und der Verkörperung in der Darstellung an prominenter Stelle aus, und ich werde insofern im Folgenden mit der zeichentheoretischen Begrifflichkeit von Mersch näher betrachten, wie

sie dieses inszeniert. Dafür bedarf es einer kleinschritten Auffaltung der verschiedenen Repräsentationsformen und ihrer Ebenen.

Im Verlauf der Performance, vor allem aber in dieser Szene, spielt sich verdichtet ab, was Dieter Mersch als eine „Unbegreiflichkeit des Bedeutens“ postuliert hat.¹⁴¹ Jonas stellt ihre Zeichen (wie zum Beispiel die Zeichnung) physisch und geistig immer wieder in unterschiedliche Kontexte, die jeweils die Bedeutung verschieben können.¹⁴² Eine knappe Liste von Elementen des Spielens mit Repräsentationen, die sich in dieser Sequenz zeigen, umfasst dabei zumindest folgende Punkte: das *Aufbrechen einer linearen Raum-Zeit-Logik* (z.B. in Form des Live-Feedback); die Verzahnung von *Medialisierung und Materialität* beim Zeichnen; Manipulationen von *Formatierung und Rahmen*; ein Spiel mit *Metaperspektivität*, das unterschiedliche Blicke auf Repräsentationen erlaubt; ein *performativ-prozessurales Erschaffen* von Zeichen vor den Augen des Publikums durch den Akt des Zeichnens; Fragen nach der Genese von Zeichnungen (und damit ein Ausloten von *Performanz und ‚Performance‘* der Zeichen), des Verhältnisses von Vorder- und Rückseite von Zeichnungen (und damit der Ambivalenz und Polyvalenz von Zeichen), das Paradox der Referenz, welches sich im Bergen und Entbergen zeigt; ein mediales *Basteln (Bricolage)* mit Bild/Text/Ton-Collagen sowie das *Fragmentieren und Paraphrasieren* von Repräsentationen. Diese Elemente werden im Folgenden näher betrachtet. Wenn dabei auf eine relativ kurze Sequenz immer wieder von neuem aus unterschiedlichen Blickwinkeln geschaut werden wird, so spiegelt dies methodisch Jonas’ ausdifferenzierte Technik der Perspektiv- und Aspektwechsel, die für mich eine ihrer zentralen künstlerischen Strategie darstellen.

¹⁴¹ Mersch 2005, 21.

¹⁴² Jonas selbst ist, wie bereits angedeutet, ebenfalls eine ‚Zeichenträgerin‘ (und dies nicht erst dann, wenn sie sich buchstäblich zeichnet). Als (sich) Zeichnende ist sie zudem das Bezeichnete. Schließlich ist sie deutlich als ‚weibliche Künstlerin‘ markiert und agiert im Rahmen der Performance immer auch als deren figurative Verkörperung – zeitgenössisch oder historisch.



Abb. 4: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Haus der Kulturen, Berlin, 2008)
(Videostill der Verfasserin)

a) Im mise en abyme des Live-Feedbacks: Produktive Paradoxien linearer Raum-Zeit-Logik

Das offensichtlichste Element im Spiel mit Repräsentationen ist das Live-Feedback der Leinwand. Es interessiert zunächst dahingehend, inwiefern (noch bevor Jonas mit dem Zeichnen beginnt) das *mise en abyme* der vervielfältigten Co-Performerin Ragani Haas eine bildliche Verweiskette auffaltet (vgl. Abb. 4). Doch wo ist der Startpunkt dieser Bildkette? In der vordergründigen Logik der Videotechnik startet die Bildkette mit der leiblichen Haas, die sich von dort aus immer weiter ins Projektionsbild verliert, um sich schließlich über die medialen Gegebenheiten der Projektion – sie wird immer heller – aufzulösen. Die einäugige

Perspektive der Kamera liefert dazu die symbolische Form;¹⁴³ formal wird sie dabei durch die regelmäßige Bildverkleinerung und dessen Staffellung unterstützt. Jedoch ist auch eine andere Lesart möglich: Die sich wiederholenden Bildkanten der Projektion suggerieren eine materielle Bildüberschneidung. Wird die Bildkette vom Fluchtpunkt her als materielle Schichtung gedacht, deren vorderste Schicht in Hinblick auf ihrer Medialisierung die aktuellste ist, dann fungieren die projizierten Bilder als eine materiell aufeinander geschichtete Vergangenheit, vor der sich Ragani Haas als eine verkörperte und verkörpernde Gegenwart abhebt. In diesem Fall entsteht eine chronologisch anders geordnete Bildkette, die einer Zeitschichtung gleichkommt – und die leibliche Haas als einen (momentanen) Endpunkt setzt.¹⁴⁴

Das *mise en abyme* lässt sich also einerseits medienphilosophisch lesen: dann bildet die Person Ragani Haas als leibliches Motiv vor der eigenen Abbildung und deren Vervielfältigung die Referenz. Die sich im videotechnischen Live-Feedback aufblätternde Raumtiefe steht dann *nicht für einen unsteten* Bildgrund, sondern *für noch werdende* Bilder, also gewissermaßen für temporal immer weiter in die Zukunft verschobene Erscheinungen. Neben dieser medientechnologischen Lesart und ihren zeitlichen Implikationen ist dem Performanceausschnitt aber eben auch eine konkurrierende, historische Lesart eingeschrieben. Aus kunstgeschichtlicher Perspektive kann der Tiefenraum eines Bildes nämlich nicht nur ein Ankunfts-, sondern auch ein räumlicher und zeitlicher Herkunftsraum sein.¹⁴⁵ Zu solchen Herkunftsräumen zählt dann z.B. auch die Höhlenmalerei, mit der Gottfried Boehm sein Nachdenken über den unsteten Grund der Bilder begann.¹⁴⁶ Ragani Haas bildet dann nicht primär das gemeinte Motiv des Zeichnens, das sich medientechnisch vervielfältigt, sondern steht auch

¹⁴³ Dieses Joanesque Spiel mit Zwei- und Dreidimensionalität in der perspektivisch konstruierten Raumerfahrung rekurriert auf einen kunstgeschichtlichen Topos, der seine Ursprünge in der Zeit der Spielhandlung der Performance hat: Erwin Panofsky hatte 1924 frühneuzeitliche Raum- und Perspektivkonzepte als ‚symbolische Form‘ gefasst. Wenn Jonas gerade hier diese symbolische Form nutzt, grenzt sie damit die Synchronie ihres (mythogenen) linear-zyklischen Raum-Zeit-Konzeptes ab, wie es etwa zuvor in Szene 11 zum Schlangenritual zum Tragen kam. Vgl. Erwin Panofsky: Die Perspektive als symbolische Form, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*. Leipzig, Berlin 1927 [1924], 258-330.

¹⁴⁴ In ähnlicher Weise spricht Ludger Schwarte Bildern insgesamt das Potential einer kausalen und „konfiguralen“ Zeitvorstellung zu: „Bilder sind Prozesse fortwährender Verkörperung, Prozesse, die man auch als Emergenz bezeichnen könnte. [...] [Man könnte] Bildern eine andere Zeitanschauung unterstellen, die der linearen Zeit als Kausalkette entgegen konfigural zu nennen wäre“ (Ludger Schwarte: *Pikturale Evidenz: Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn 2015, 129).

¹⁴⁵ Vgl. Benozzo Gozzoli, *Zug der Hl. Drei Könige* (1459-61), Fresko, Palazzo Medici Riccardi, Florenz.

¹⁴⁶ Vgl. Boehm 2012.

für ein visuell argumentierendes Nachdenken über die Kulturtechnik des Zeichnens, die sich kulturell fortgeschrieben hat: Die aktuelle Handlung vor der Leinwand markiert einen möglichen *Endpunkt* einer Geschichte des Zeichnens. Dessen mythischer Beginn ließe sich als abbildhaftes Nachfahren eines Konturs – sei es des Schattens oder des per Video gespiegelten Double – beschreiben.¹⁴⁷

Startpunkt oder Endpunkt: Jonas ermöglicht es dem Publikum, beide Lesarten gleichzeitig, wie kontrastierende Chronologien, ablaufen zu lassen. Das Paradoxe des *mise en abyme*¹⁴⁸ erweist sich hier im Sinne Mersch's als *produktiv* und verdeutlicht ein grundsätzlicheres Merkmal in Jonas' Performances: sie problematisiert unterschiedliche Repräsentationen von *Zeitvorstellungen*, indem sie diese gleichzeitig zeigt. Zeit selbst lässt sich nicht repräsentieren, und dennoch leiht sich jede Darstellung von Zeit quasi affirmativ einen materiell-medialen *Körper* für Zeit. Mit Mersch die Performance als eine performative Bildlichkeit zu denken, liefert nunmehr den Vorteil, dass im Fluchtpunkt einer zeitlichen Verkörperung die Unauflösbarkeiten bei zeichenhaften Darstellungen *durch* oder *in* etwas¹⁴⁹ noch besser zu Tage treten.

Jonas stellt also mit dem *mise en abyme* eine symbolische Form bereit, die ihrem Publikum zwei gegenläufige Zeitvorstellungen ermöglicht. Dieser produktiven Paradoxie arbeitet noch ein weiteres Spiel mit zeitlichen Differenzen zu, welches nicht auf der Ebene der Bedeutungen, sondern auf einer technischen Ebene liegt. Dem videotechnischen *mise en abyme* ist produktionsbedingt das Moment einer minimalen zeitlichen Differenz eingeschrieben, die einen kurzen Wahrnehmungsbruch verursacht. Jonas nutzt diese kaum merkbare zeitliche Verzögerung zwischen den Performerinnen und ihren Bildern durch das Live-Feedback aus – eine bereits in den 1970er Jahren beliebte künstlerische Strategie, die

¹⁴⁷ Plinius der Ältere berichtet in einem Band seiner *Naturalis historia*, wie eine junge Korintherin, die Tochter des Töpfers Dibutades, die ‚Kunst‘ erfindet, indem sie den Schattenriss ihres Geliebten, der bei Kerzenschein zufällig an die Wand fällt, nachfährt, um ein Bild des Geliebten zu haben, der in den Krieg ziehen muss. Siehe dazu: *Naturalis historia*, XXXV, 43, 151. zit. bei Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens*. München 1999, 11.

¹⁴⁸ Wenn Jonas mit dem eigentlichen Zeichnen beginnt wird sich der Komplexitätsgrad ihres Spiels mit Repräsentationen weiter erhöhen. Die stillsitzende Haas ist vorübergehend vor der Videoleinwand zu einem Tableau Vivant erstarrt, was ihre Bildwerdung und verflachende Medialisierung vorantreibt. Das Nebeneinander von tatsächlicher und projizierter Performerin hat Auswirkungen auf die in die Darstellung involvierten Körper: Sobald tatsächliche Körper in Semioseprozesse einbezogen werden, sprich zeichenhaft medialisiert werden, geschieht mit ihnen – in theoretischer Umkehrung zur Verkörperung und dem Paradox der Materialisierung – eine ‚Entkörperung‘, die auf den tatsächlichen Körper übergreift.

¹⁴⁹ Vgl. Kapitel 4.2 zu Mersch.

Jonas mit Bruce Nauman, Richard Serra oder Nancy Holt teilt.¹⁵⁰ Hierin nun verbirgt sich auch der Aspekt des materiell verankerten Darstellungsparadigmas von Zeichen: Die kleine Zeitlücke berührt, weil kurz die Materialität innerhalb der Medialisierung spürbar wird und dadurch auch die BesucherInnen als *zeitlich bedingte* Körper anspricht – und nicht zeitlos abstrakte, wie es das *mise en abyme* (techno-logisch) nahelegt. In die Kausallogik, die das Vorstellungsbild einer videotechnischen Logik leiten mag, schiebt sich ein konditioneller Zusammenhang, bedingt durch Körper und Zeit.

Wie erwähnt baut sich das *mise en abyme*, nachdem Haas vor dem Bild sitzend zur Ruhe gekommen ist, mit leichter Verzögerung auf,¹⁵¹ erst dann wird die bildhafte Verweiskette in ihrem diagonalen Verlauf nach rechts oben als Zeitstrahl lesbar. Kaum jedoch ist der Zeitstrahl ins Bewusstsein gesickert – und solange wartet Jonas –, irritiert sie ihn wieder, indem sie von rechts ins Bild tritt, Schritt für Schritt gefolgt von ihren drei Doppelgängerinnen auf der Leinwand. Durch ihre bildparallelen Bewegungen vor der Leinwand unterbricht sie die Vorstellung eines diagonal in die Bildtiefe weisenden Zeitrhythmus: ihre Querbewegung zum Bild schneidet kurz in die Fluchtperspektive und durch die sichtbare Gleichzeitigkeit ihrer Bewegungen verflacht die Tiefenwahrnehmung.¹⁵² Es bleibt der Eindruck einer planen Schichtung von Ebenen übrig. Sobald im Rahmen eines Live-Feedbacks stärkere Bewegungsmomente auftauchen, fällt die vermeintliche Stabilität der standbildartigen Repräsentation von Raum und Zeit sichtlich in sich zusammen. Hatte die erste Verweiskette, die von Ragani Haas im *mise en abyme* der Bilder erzeugt wurde, ihre eigene Zeitlichkeit bereits in doppelter Weise performt und dann zu einer fixen Bildeinheit erstarren lassen, so wird die neue Verweiskette durch Jonas' Bewegung stark gestört. Grundsätzlicher gesprochen sind diese Manipulationen des *mise en abyme* Beispiele für Jonas' Spiel mit beständigen Perspektivwechseln, ein Spiel mit der Illusion und Desillusion des Publikums, welches sich nicht nur in der szenischen Abfolge, sondern teilweise in *ein und demselben Bild* abspielt (dies

¹⁵⁰ Vgl. Bruce Nauman, *Lyp Synch* (1969) oder Richard Serra und Nancy Holt, *Boomerang* (1974).

¹⁵¹ Die bildförmige Überzeugungskraft des *mise en abyme* wird durch die leicht verschobenen Standpunkte von Kameraaufnahme und Videoprojektor noch betont. Beide Geräte produzieren einen virtuellen Spalt: Während die Kamera aus leicht schräger Perspektive auf die Leinwand gerichtet ist, gibt der Projektor das aufgezeichnete Bild in seiner frontalen Opposition zur Leinwand unverzerrt wieder. Die Dezentrierung der Kamera drängt den Fluchtpunkt des Bildes ins visuell danebenliegende *Off*, wo es mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden kann. Hier im *Off* des Bildes liegt der nichtrepräsentierbare Rest des Zeichens, der die Semioseprozesse vorantreibt.

¹⁵² Durch die Dezentrierung des Bildes bleibt Jonas' Videodouble lange außer Sicht, was die Wahrnehmung des Zeitstrahls verzögert.

werde ich im Kapitel 6 als ‚Aspektwechsel‘ fassen). Insofern bilden die Vorstellungen des Publikums auch das eigentliche ‚Material‘, mit dem Jonas in ihren Arbeiten so vorzüglich jongliert.

b) Das Spiel mit der Medialität und Materialität des Zeich(n)ens

Zum eigentlichen Akt des Zeichnens begeben sich Jonas und Haas in eine ruhige Position, so dass sich das Bild des paradoxen Zeitstrahls erneut einstellen kann. Der folgende Teil der Sequenz, in der Jonas das Projektionsbild der Mitperformerin abzeichnet, zeigt Jonas' reflexives Spiel mit der Medialität und der Materialität von Repräsentationen. So greift Jonas einerseits beim Abzeichnen der Projektion mit Papier und Stift in die immaterielle, linear-perspektivische Raum-Zeit-Vorstellung ein und unterbricht deren Kontinuität. Zum anderen löst sie aus diesem ephemeren Zusammenhang etwas heraus, was es vorher so noch gar nicht zu sehen gab – Ragani Haas' Kontur in Form ihrer Zeichnung. Im Zeichenprozess selbst war dieser beinahe unsichtbar; erst, als Jonas das Papier von der Leinwand nimmt und die projizierten Formgrenzen nicht mehr mit der Zeichnung passgenau zusammenfallen, wird sein abstrakt strukturierender Zusammenhang sichtbar.

Aus Sicht der BetrachterIn – für Jonas immer das Hauptkriterium für die Ausrichtung ihrer Performance – erfährt das wahrzunehmende Zeichen erst dann seine Sicht- und Lesbarkeit, wenn sie das Büttenpapier mit der Zeichnung von der Leinwand ablöst. Zuvor war es gewissermaßen *übermedialisiert*: Jonas hatte das Papier beim Zeichnen so angelegt, dass es mit der Leinwand zu einer gemeinsamen Hintergrundfläche für die Projektion verschmolz. Dass die Zeichnung als solche auch zunächst gar nicht sichtbar ist, berührt zudem einen Aspekt, der in Zeichentheorie selten thematisiert wird: die Emotionalität, obwohl gerade auch diese in Materialitäten eingelassen ist. Man könnte zunächst denken, Jonas zeichnet gar nicht, sondern ‚streichle‘ das projizierte Abbild ihrer Co-Performerin. Es entsteht ein Moment der (indirekten) Berührung und der Nähe, der auch durch die selbstverlorenen Akkorde der Klaviermusik unterlegt wird. Diese Geste eröffnet die Dimension eines emotionalen Berührtseins – was hier als *Responsivität* aufscheint, geht über Fragen der Repräsentation deutlich hinaus und soll später weiter ausgeführt werden.¹⁵³

¹⁵³ Vgl. die Diskussion des Bildübergangs von Szene 10 zu 11 in Kapitel 6 und zur Responsivität Kapitel 7.

Die Zeichnung nun so aus der Projektion auftauchen zu lassen wirkt wie eine Materialisierung der ‚immateriellen‘ Projektion.¹⁵⁴ Die Performanz der Verkörperung erhält hier eine Verstärkung durch den Körper der Performerin selbst. Kraft ihrer Gesten und ihrer Körperlichkeit *zeigt* Jonas das *Sichzeigen* noch einmal. Indem Jonas die Zeichnung vom Projektionsbild abnimmt, hochhält und ins rechte Licht rückt, intensiviert sie das Ereignis der Setzung, das „zum Erscheinen Bringen“ der Materialität der Zeichen und ihre Vorführung, ihr Ausstellen. Diese Handlungen bestätigen ihre polyvalente Rolle als Sagende und zugleich Zeigende. Durch ihren eigenen Zeigegestus verstärkt sie den Zeigeaspekt der Zeichnung selbst. Sie zeigt, dass sich etwas zeigt. (*Was* genau sich zeigt, kann durchaus vielschichtig sein und muss sich nicht in Jonas’ Zeigegestus erschöpfen.)

Aus der Perspektive der BetrachterIn ersetzt die Zeichnung hier als Zeichen vorübergehend den Körper, da dieser dahinter gesetzt, aus der Sicht genommen ist. Ragani Haas ist eine Zeitlang ab Oberkörper verdoppelt. Dann wiederum wird ihr Körper vor das Bild gesetzt: vor dieser Rahmung gerät einerseits der tatsächliche Körper wieder zum Bild, wird verflacht und formatiert, und andererseits verdeckt und verdrängt gleichzeitig die Präsenz des Körpers seine eigene Zeichenebene dahinter. Beinahe jede Performance macht aus dem Körper der PerformerIn eine figurative Repräsentation. Jonas nennt diese in Warburgs Worten bereits in der neunten Szene eine „Hieroglyphe“, und meint damit den Körper: „It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.“¹⁵⁵

Bei Jonas gehen Medialisierungen und Materialisierungen in einer außergewöhnlichen Geschmeidigkeit ineinander über. Dies betrifft neben dem Zeich(n)en und der Zeichnung auch die hier Zeichnende: Jonas selbst. Ihr performender Körper ist in das Spiel von Medialisierung und Materialisierung eingebunden. Auf der einen Seite schafft sie durch ihre Eigenbewegung immer wieder ein Bewusstsein für die materielle Verankerung des Geschehens innerhalb der mit dem Publikum geteilten Raumzeit. Auf der anderen Seite medialisiert sie ihren Körper, stückelt ihn gar visuell, durch das leuchtende, türkisfarbene Oberteil und den weißen Rock: Während ihr Oberteil sich figurhaft abhebt, verfängt sich das Projektionsbild gut auf ihrem rauschenden weißen Rock, so dass sich ihre untere Körperhälfte zum Bildgrund verflacht und mit der Leinwand zu einer gemeinsamen Projektionsfläche

¹⁵⁴ Aus Jonas’ Perspektive gerät dann das projizierte, ephemere Lichtbild zum Erinnerungsbild, während die materialisierte Zeichnung auf Büttinnen ihren Status als aktive Künstlerin im Hier und Jetzt behauptet.

¹⁵⁵ Warburg 2010, 531 (Text 15).

verschmilzt. Mit dieser Form der Selbstfragmentierung rekontextualisiert Jonas frühere Arbeiten wie *Organic Honey's Vertical Roll* (1972), bei denen sie über solche medial-materialen Verschränkungen feministische Fragestellungen verhandelte.¹⁵⁶

Dadurch, dass sie sich über das Live-Feedback in die Tradition einer abbildhaften Zeichenkette stellt, betont Jonas ihre Stellung als weibliche Kunstproduzentin in einer Domäne, die lange ausschließlich von Männern bestimmt war. Es ist insofern weniger die Nymphe oder Krankenschwester, die in diesem Moment zeichnet (Jonas' andere im Performance-Script beschriebenen Rollen), sondern die Figur der dezidiert weiblichen Künstlerin. Konkret soll mit diesem üppigen, knittrig-weißen Rock auf die Darstellung von Dürers Kupferstich der *Melencolia I* angespielt werden, was Jonas nun eine unausgesprochene dritte Rolle als deren Allegorie verleiht.¹⁵⁷

Diese Bedeutungsverschiebungen und Übersetzungen innerhalb des Bildgrunds, die sich an Jonas' performenden Körper nicht nur als Figur, sondern auch als medialisiertes materielles Zeichen demonstrieren lassen, zeigen erneut den Komplexitätsgrad von Jonas video-basierten Performances: Diese funktionieren eben nicht allein über ein raffiniertes Spiel mit Medialisierungen (Zeichnung, Projektion, usw.), sondern entfalten ihr Spiel im (kontingenten) Zwischenraum von Medialität und Materialität. Gerade weil das Zeichen auf Materialisierung angewiesen ist, kann es bei gleichbleibender Materialisierung zwischen verschiedenen Referenten hin und her gleiten. Es ist keine essentialistische, gleichwohl aber materielle Brücke, die dem Spiel mit Referenten hier zugrunde liegt. Die Aufladung des Trägers mit einer neuen Funktion, die die bisherige ablöst, geschieht bei Jonas oft über den Wechsel des Settings, welches die materiellen Zeichen immer wieder mit anderen Bedeutungen anreichert (eine *semiotische* Form einer Figur/Grund-Relation).

c) Formatierung und Rahmung

Die Einstellung der Videoapparatur als *live circuit* thematisiert auch das Leinwandbild als solches. Denn indem dieses sich in sich selbst wiederholt, vervielfältigt sich auch dessen

¹⁵⁶ Die weiße Bekleidung eignet sich auch in einem rein pragmatischen Sinne als dreidimensionales Display, sobald Figuren mit ihr in die Projektion treten. Die Selbstfragmentierung im Videobild hat aber spezifische Vorbilder in der feministischen Videokunst, besonders eindringlich gilt dies für VALIE EXPORT.

¹⁵⁷ Ragani Haas schlüpft mit diesem Rock im Video-Backdrop der fünften Szene für das entsprechende Tableau vivant in die allegorische Darstellung von Dürers *Melencolia I*. Jonas wird mit dem Rock auch als Mit- beziehungsweise Gegenspielerin zur Figur Aby Warburg markiert, der ein langes, weißes, altertümlich anmutendes Nachthemd trägt, seine Position als Patient im Kreuzlinger Sanatorium in Erinnerung hält.

orthogonale Bildbegrenzung. Inwiefern derartige „Formatierungen“¹⁵⁸ – wie das Bildfeld, die Flächigkeit, der Rahmen, die Bildgrenze bildtheoretisch genannt werden – als nicht-mimetische Elemente durchaus zur Semiotik des Bildes gehören, hat Meyer Schapiro nachgezeichnet (On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, 1969): Die konventionelle Auffassung des Rahmens „als einer regelmäßigen Einfassung [...], die das Feld der Darstellung von den umgebenden Oberflächen isoliert“¹⁵⁹ sei eine relativ späte Vorstellung in der westlichen Kultur. Rahmen wie auch Format konstituieren je nach Ausmaß und Größenverhältnis bereits die Bildaussage; sie müssen nicht nur in einer Größenrelation und Ausrichtung zum Bildobjekt gesehen werden, sondern „als zum Körper selbst gehörig und als seine Eigenschaften mittragend. Für den ästhetischen Blick scheint der Körper und eigentlich sogar jeder Gegenstand sich den umgebenden leeren Raum als ein Feld seiner Existenz einzuverleiben“.¹⁶⁰ Deshalb wird etwa eine im Querformat dargestellte Figur mit einem größeren Aktionspotential ausgestattet als im Hochformat. Diese unterschiedlichen Aktionspotentiale werden kurz spürbar, wenn Jonas auf die sitzende Ragani Haas zukommt und dabei die Breite der Projektion abläuft.

In einer Videoprojektion ist der Bildausschnitt normiert¹⁶¹ und entspricht hier einem Bildverhältnis von 1:1,33. Besitzen Projektionsleinwände überhaupt einen Rahmen, wenn Jonas kantengenau oder überquellend auf sie projiziert? Bilder sind nach Schapiro seit Anfang des 20. Jahrhunderts (wieder) rahmenlos geworden, seit „die Malerei aufhörte, den Tiefenraum darzustellen und sich mehr mit den nicht-mimetischen Bildmitteln befasste, als mit der Ausarbeitung ihrer Zeichen“.¹⁶² In der hier behandelten Sequenz schafft eine Bildrahmung nun paradoxerweise ein *Nichts*, eine Abwesenheit, und zwar mithilfe des umgebenden abgedunkelten Raumes. Doch diese Rahmung wird erst im *live circuit* als solche sichtbar, und auch erst ab der ersten Stufe der innerbildlichen Reproduktion. Hier liegt keine ‚norm‘ale Rahmen/Feld-Beziehung vor, da die Kante der Tafel und die Rahmung der Bildgrenze unterschiedlich ausfallen: Während die optische Bodenkante als Bildkante fungiert, dient

¹⁵⁸ Pichler/Ubl 2014, 143.

¹⁵⁹ Schapiro 1994, 259.

¹⁶⁰ Ebd., 260.

¹⁶¹ Bildproportionen manipuliert Jonas fast nie. *Mirage* (1976) ist eine Ausnahme; hier ist deren Manipulation ausgesprochenes Thema: sie positioniert sich vor unterschiedlich abgeblendeten Leinwandformaten immer neu, in randübergreifenden Posen, horizontal wie vertikal ausgerichtet.

¹⁶² Schapiro 1994, 258; vgl. auch Gottfried Boehms Ausführungen zu René Magritte und Robert Delaunay in Boehm 1994, 332ff.

links eine Säule außerhalb der Leinwand zur Bildeinfassung. Nach oben ist die Begrenzung offen, was die Bilder stärker ineinander übergehen lässt. Das umgebende dunkle ‚Nichts‘ ist ab der ersten Stufe des Bild-Abbildes eine dunkle Rahmung geworden.

Dies führt zu einer zweiten Lesart der besonderen Formatierung des Videobildes. Eine gemalte Rahmung – und hier wurde videografisch ‚gemalt‘ – leistet für Stoichita den Übergang zum ‚selbstbewussten‘ Bild. Bei selbstbewussten Bildern gäbe es einen einsetzenden „metaartistischen Mechanismus [...], der einen Dialog zwischen dem existenziellen und dem imaginären Schnitt herstellt“.¹⁶³ Dieser Dialog zwischen imaginärer und tatsächlich existierender Leinwandkante als Indiz für ein ‚sich selbst bewusstes Bild‘ ist im *live circuit* unübersehbar.

d) Metaperspektivität

Es ist bemerkenswert, dass Jonas gerade an dieser Stelle der Performance, die Warburgs Arbeitsweise thematisiert, eine Art Exkurs über die Modalitäten ihrer eignen performativen Bild-Praxis platziert. Sie markiert ihn über eine spezifische Beleuchtungssituation, bei der ein Schlaglicht von links geradezu in die Bühne ‚einfällt‘.¹⁶⁴ Diese Platzierung an prominenter Stelle lässt sich zunächst als weiteren Versuch einer Selbstbehauptung von Jonas als Bildspezialistin gegenüber dem Bildwissenschaftler Aby Warburg lesen. Die Sequenz verdeutlicht, dass Jonas die Methodik des Sammelns, Kontextualisierens und Vergleichens auch von bisher unbeachteten Bildern aus dem Bereich der Alltagskultur mit ihm teilt. Warburg operationalisiert das Vergleichen für seine These der Pathosformeln: zentrale Bildmotive bleiben im kulturellen Gedächtnis erhalten und tauchen (wenn auch über Umwege) in transformierter Form wieder auf. Jonas, die unterschiedlichsten Bilder in ihre Performance integriert, positioniert sich über das Setting der Szene als ein (allerdings aktives) Glied in einer solchen Überlieferungskette.

Jonas gelingt dabei etwas, das über die Motivik von *The Shape, the Scent, the Feel of Things* weit hinausgreift: Sie etabliert eine Metaperspektivität, die ein unterschiedliches Blicken auf Repräsentationen insgesamt erlaubt. Eine solche Metaperspektivierung ist nicht nur ein

¹⁶³ Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Über den Ursprung der Metamalerei*. München 1998, 74ff.

¹⁶⁴ Dieses hat nicht nur pragmatische Gründe (es dient der Ausleuchtung der Protagonisten für das Live-Feedback der Leinwandbild): Jonas nutzt ein solches seitliches Schlaglicht häufiger als klar markierten, bewussten Eingriff in das bisherige Bildgeschehen. So kommen seitliche Streiflichter auch in den Szenen 1, 2, 7, 11 und 16 vor, jedoch nicht so punktuell und auffallend wie in dieser Sequenz. Dort vermessen sie optisch den Abstand der Bodenfläche zur beweglichen Leinwand in regelmäßigen Streifen pro Säule.

Element des Spiels mit Repräsentationen, sie ist auch dessen Vorbedingung: Erst im Bewusstsein um die Eigenart von Repräsentationen kann mit ihnen gespielt werden. Hier zeichnet sich bereits ein Phänomen ab, das sich im zweiten Teil der Szene 13 mit der Figur Warburg fortsetzen wird: Jonas lässt diesen mit seinen eigenen metonymischen Repräsentationen, dem Mnemosyne-Atlas, interagieren. Medialisiert und materialisiert ist er hier über das Live-Feedback, später ergänzt um zwei quadratische Tafeln auf Rollen. Diese Mnemosyne-Tafeln, die mit schwarz gerahmten Bildern aus Jonas' Bilderfundus bestückt sind und sich ständig bewegen, nutzt die Figur Warburg für seine Bildsortierungen. Auf der Ebene einer Repräsentation erhält der Umgang damit eine leicht ironische Note, auf der Ebene einer angeeigneten Methode bleibt es dargestellter Vollzug: Jonas lässt die Figur Warburg ihren eigenen Bilderatlas vergleichend umsordieren, wobei die Tafeln selbst ständig mit Hilfe von Jonas und Haas in Bewegung sind. Sie erneuert damit eine bildhafte Repräsentation seines Mnemosyne-Atlas: Statt die Objekte der Reflektion repräsentierend in den Vordergrund zu rücken, leistet dieser Abschnitt eine Repräsentation des visuellen Denkprozesses, wie es ein Mnemosyne-Atlas nahelegt. Die Metaperspektivierung zeigt sich also hier auch insofern, dass neben den repräsentativen Utensilien Denkprozesse selbst wie im Vollzug dargestellt werden.

e) Das performativ-prozessurale Erschaffen von Zeichen

Das vielleicht zentrale Element des Spielens mit Repräsentationen bildet die Zeichnung von Ragani Haas, die in dieser Sequenz entsteht. Sobald diese fertig gestellt ist, wird sie zum Impulsgeber für alle weiteren Semiose- und Umkodierungsprozesse, ja sie dynamisiert geradezu den weiteren Verlauf der Performance. Im Unterschied zu sonstigen Zeichnungen in Jonas' Performance bleibt diese einmalig.¹⁶⁵ Denn hier spielt die Zeichnung weniger als Demonstration von Jonas' Produktivität eine Rolle, sondern vielmehr deren Prozess-Potential: sie verdoppelt die Prozesshaftigkeit der Performance gleichsam selbst.

Zunächst muss festgestellt werden, dass es sich bei der Zeichnung um einen Sonderfall eines *Zeichens*, einer *Markierung* handelt. Die fertige Zeichnung wäre ein konventioneller Fall einer Repräsentation: mit Hilfe dicker Linien ist eine Frau mittleren Alters zur Darstellung gebracht; mit hochgestecktem Haar und im Dreiviertel-Profil. Innerhalb einer klassischen

¹⁶⁵ Jonas bringt sich sonst gern innerhalb von Performances zum Zeichnen; sie produziert manchmal ganze Serien mit gleichbleibendem Motiv (vgl. Herz- und Teufelsköpfe auf Seide in *The Juniper Tree*, Schmetterlinge auf Buchseiten in *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, Rorschach-Bilder und Vögel in *Reanimation*, Fische in *They came to us without a word*, u.v.m.).

Repräsentationslogik besteht zwischen der leiblichen und der gezeichneten Ragani Haas eine funktionale Relation, und zwar die der – vielleicht sogar ikonischen – Abbildhaftigkeit. Diese Repräsentation enthält zugleich immer auch eine Negation: die gezeichnete Ragani Haas wird niemals die leibliche sein, auf die sie als Zeichen immer nur verweist. Etwas von ihr, zu dem wir auch *affirmativ* ‚Ragani Haas‘ sagen könnten, nämlich die Konstellation ihrer Körpergrenzen, ist zwar in der Zeichnung sichtbar gemacht, aber zugleich sind ihre tatsächlichen Körpergrenzen eben auch physisch abwesend. Die Zeichnung fixiert und substituiert sie.¹⁶⁶

Körperlich-materiell als Zeichnung anwesend – und damit auf der Ebene des impliziten Sichzeigens – ist stattdessen das raue Büttenpapier, in seiner viereckigen Formatierung, Flachheit und papierenen Materialität, die die Spur des Stiftes mitunter brüchig erscheinen lässt. Die Zeichnung (und ihre Zeichenhaftigkeit) existiert ferner in einer spezifischen Lichtsituation, in der sie zur Darstellung gebracht wird, an einem bestimmten Ort, in einem bestimmten Raum, und indem sie für einen Moment still in die Projektion gehalten wird. Dabei bewegt sich die Zeichnung leicht und die Schatten des Streiflichts variieren auf ihrer Oberfläche.

Die leibliche Ragani Haas (weder flach noch viereckig oder aus Papier) wird von der Gestalt der Zeichnung, dem formalen Gefüge, zwar abgebildet, die Signata der Zeichnung, etwa die schwarze Konturlinie auf weißem Grund, sind aber lediglich Reduzierungen und verflachte Formgrenzen und nicht mehr die tatsächlichen Körpergrenzen von Haas. Differenz entsteht genauso durch die (Be)Zeichnende, durch die Handführung beim Zeichnen, wie sie sich motorisch und empathisch reguliert in den Linienverlauf einschreibt.

Jonas hat bereits zusätzlich eine erste Verschiebung in die Kette der Referenzen eingebaut: sie zeichnet nicht die präsente, sitzende Haas ab, sondern ihre medialisierte Repräsentation im projizierten Bild. Sie hält das werdende Bild in die Projektion. In diesem Kontext soll noch einmal an Wittgensteins Unterscheidung zwischen einem Sagen (welches die Bedeutung betrifft) und einem Zeigen (das die Materialität betrifft) erinnert werden. Mersch argumentiert, dass Verkörperungen den Gegensatz von Sagen und Zeigen eigens ausspielen.¹⁶⁷ Sagen und Zeigen auf rein visueller Ebene konkurrieren bei Jonas vor allem in dem Moment, wenn sie die Zeichnung unterschiedlich ins Licht hält. Auf der Ebene der medialen und materiellen Verkörperung – dem Zeigen – ändert sich die Darstellung dramatisch

¹⁶⁶ Vgl. Mersch 2005, 19 und 31.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., 29.

je nach Lichteinfall und Schattenwurf – auf der Ebene der Zeichenhaftigkeit dagegen – dem Sagen – nicht. Sobald Jonas die Materialität der Zeichnung in die Materialität der laufenden Projektion eintaucht, die das Papier streift und es farbig schummrig schwach überlagert, zeigt sie die Zeichnung auch *als* Zeichen. Die Zeichnung wird einerseits zum Zeichen-Referenten für die Tätigkeit des Zeichnens einer KünstlerIn. Aber in der Darstellung, die von Jonas' Gestik abhängig wurde, offenbart sich andererseits auch Empathie.

Jonas fährt markante Formgrenzen des Körpers auf dem in die Projektion gehaltenen Papier nach. Der ‚Referent‘ der Zeichnung, also dessen Bezugspunkt in einer außersprachlichen Wirklichkeit, ist ebenfalls flach, aber aus anderer Materialität: Er ist nicht aus Papier, sondern aus Licht, das auf weiß gestrichenes Holz trifft. Er ist auch in minimaler Bewegung, und wenngleich auch viereckig, mit anderem Ausschnitt. Zugleich bleibt die Person Ragani Haas als weiterer, vorgängiger Referent erhalten, auf den wahrscheinlich dennoch die meisten BetrachterInnen die Zeichnung (fälschlicherweise) beziehen. Dieser repräsentationskritisch feine Unterschied spielte bereits beim Umfahren der Vogel-Postkarte in *Organic Honey's Vertical Roll* (1972) eine entscheidende Rolle und wird hier fortgeführt.

Die *gezeichnete* Darstellung von Ragani Haas repräsentiert also nicht nur die leibliche Frau, spricht das „was“, sondern zugleich auch das „wie“: sie zeigt sich als aufgezeichnete Spur einer Bewegung im Raum, in der Zeit, als Zeichnung (und eben nicht als reine Handbewegung über einem Videoausschnitt).¹⁶⁸ In der Zeichnung werden die Körpergrenzen von Haas aus dem Videoausschnitt aufgegriffen. In ihr ist die Bewegung der Hand als Spur nicht nur sichtbar, sondern immer noch anwesend. Sie kann aber auch immer neu abgerufen werden und performt sich dadurch als Darstellung selbst, als spezifische Anordnung der Kohle auf Papier. Innerhalb eines medienphilosophischen Konzepts von Repräsentation, wie es Mersch aufspannt, geschieht eine solche Repräsentation aus sich heraus, sobald das Zeichenhafte in Existenz gesetzt ist.¹⁶⁹

Mersch betont, dass „Darstellungen ihr Dargestelltes performieren“.¹⁷⁰ In die Zeichnung eingelassen ist immer noch die Bewegung, die in der Linie steckt, und zugleich die Körpergrenze, die es nachfährt. Die *Linie performt einen Oberkörper*. Damit ist die Darstellung selbst zur Erscheinung gebracht, sie existiert, auch ohne Verweis auf ihre Herstellung – im

¹⁶⁸ Freilich ist die Zeichnung mehr als ein Zeichen – sie hat einen Bedeutungsüberschuss und, wie bereits anklung, eine Emotionalität.

¹⁶⁹ Vgl. Mersch 2005, 32.

¹⁷⁰ Ebd., 19.

Unterschied vielleicht zum reinen Nachfahren der Körpergrenzen ohne Aufzeichnung.¹⁷¹ Die Repräsentation von Ragani Haas existiert als Darstellung; verkörpert durch Papier und Kohleabrieb.¹⁷² Wie Mersch zum „Paradox der Materialität“ ausführt,¹⁷³ tritt aber genau diese Materialität des Papiers und Kohleabriebs im Prozess der Semiose zurück: solange die Linie als weiblicher Oberkörper, und ferner als ‚Ragani Haas‘ ausgedeutet werden kann, muss nicht an Kohleabrieb und Papier gedacht werden. Mersch dagegen betont genau diese, lange übersehene, materielle Seite des Zeichens, Kohleabrieb und Papier. Auch Jonas ist sie eminent wichtig; wechselt sie doch je nach Performance zwischen kostbarer Seide und Leuchtfarbe, großformatigem Büttin und Fettstift, oder tröpfelt Tusche in weißen Schnee.

Auch Mersch's Aspekt der Verkörperung gewinnt in Bezug auf Jonas' Relevanz. Ihn interessiert an Darstellungen, dass sie – im Moment ihres Erscheinens – ihr „Dargestelltes *verkörpern*“.¹⁷⁴ Mersch schreibt: „Man könnte sagen: Verkörperungen bilden die eigentliche Arbeit der Darstellung. Mit ihr gelangt Anderes in die Sicht als nur ihr Sinn, die Ordnungen ihres Bedeutens, nämlich deren *nichtrepräsentierbare Präsentation*“.¹⁷⁵ Das bedeutet hier: die flache Zeichnung auf Papier erschöpft sich insofern nicht in dem, worauf es zeigend verweist – etwa auf Ragani Haas' abwesenden Körper – sondern ist selbst eine eigenständige Verkörperung. Die Verkörperung der Zeichnung ist nicht repräsentierbar (oder anders formuliert: nicht durch Zeichen ersetzbar) – in dem Sinne, dass diese eben *auf eine bestimmte Weise* (und das heißt eben auch: nicht generalisierbar), geschieht. Generalisierbar ist lediglich die bloße Verweisfunktion der Zeichnung – sie weist weg von sich auf (in der Zeichnung abwesende) Signifikate oder Referenten (Ragani Haas' Projektionen oder die leibliche Haas selbst, die in unserem Fall gleich daneben sitzt). Das Andere jenseits funktionaler Sinnordnungen allerdings, die *nichtrepräsentierbare Präsentation* innerhalb der Verkörperung, wäre zum

¹⁷¹ In letzterem Fall gelangt dann etwas anderes zur Darstellung: Die Hand von Jonas, die im Handschuh steckt, die Zügigkeit der Bewegung, die Zuwendung zu Ragani Haas, sogar ein Streicheln der Abbildung.

¹⁷² Die Zeichnung verkörpert also bestimmtes Zeichenhaftes von Ragani Haas' Dreiviertelportrait; sicher nicht alle Eigenschaften von Haas werden wahrnehmbar, und auch nicht des Zeichens selbst, aber verkörpert werden Proportionen, ihre Körperhaltung, Blickrichtung, u.v.m.

¹⁷³ Mersch 2005, 26-30.

¹⁷⁴ Ebd., 20.

¹⁷⁵ Ebd.

Beispiel der Ausdruck der Zeichnung, der überschüssig mehr bereithält als Worte, oder die Emotion, die Jonas beim Nachfahren von Linien weckt.¹⁷⁶

f) *Performanz versus ‚Performance‘: Zur Genese der Zeichnung*

Jonas ist keine Medienphilosophin im herkömmlichen Sinne, aber durch ihre jahrelange kritische Bildpraxis hat sie ein ausgebildetes implizites Wissen über die Bedingtheiten unserer Wahrnehmung und deren Repräsentation erlangt. Gerade deswegen soll weiter ausdifferenziert werden, inwiefern das Existent-Werden des Zeichens und der Prozess des Zeichnens lediglich korrelieren, aber auf keinen Fall zu verwechseln sind. Denn aus medienphilosophischer Perspektive ist die Performanz der Zeichenwerdung nicht die materiell darstellbare Genese eines Zeichens. Laut Mersch kann die Zeichenwerdung nicht Teil des Zeichens sein, muss das *Ereignen selbst* doch undarstellbar bleiben: „Kein Gesetztes kann so den Akt seiner Setzung mit anzeigen: Ihm entgeht seine Performanz; sie entzieht sich. [...] Daher gehört zur Performativität ihre Undarstellbarkeit, ihre – wie sich auch sagen lässt – Unverfügbarkeit; sie hat den Charakter eines Ereignens“.¹⁷⁷ Bei einer Anwendung dieses Performanz-Begriffs muss genau differenziert werden, denn sein physischer und sein bildhaft-semiotischer Aspekt betreffen zwei unterschiedliche Systeme, die nicht automatisch ineinander übergehen.

Mersch sieht das Performative vor allem auf der Ebene der *Wirksamkeit* des Zeichens. Dass das Publikum der physischen Zeichengnese unmittelbar beiwohnen kann, ist ja auch ungewöhnlich. Dennoch ist damit nicht die Existenz-Setzung des Zeichens geklärt, denn diese bedarf auch eines Kontextes, in dem das Zeichen wirksam werden soll. Einmal in Ereignis gesetzt überdauern Zeichen den Moment ihrer Genese, sind an sich „zeitlos“. Das Sich-Ereignen geschieht aus sich selbst heraus; diese Wirkungsweise funktioniert autopoietisch unabhängig von betrachtenden Subjekten. Wie aber könnte man dies in vorliegender Sequenz verstehen, wenn die Bedingtheiten des Zeichens nicht über ihre Genese erfasst werden können? Das Publikum sieht zunächst nur eine Handbewegung, die über den Bildgrund streift, und etwas zeichnerisch fixiert. Zum Erscheinen gebracht wird zunächst eine bestimmte Anordnung von schwarzen Linien auf weißem Grund. Sobald diese als

¹⁷⁶ Genau um diese Aspekte geht es Jonas jedoch: „You can’t totally control drawing in a performance. It gives you a different way to arrive at an image. The result is always surprising“ (Schaffner Interview 2015, 123).

¹⁷⁷ Mersch 2005, 32.

Konterfei von Ragani Haas gelesen werden, befinden wir uns auf der Ebene der Existenz-Setzung des Zeichens, die mit einer Bedeutungssetzung einhergeht. Der Prozess des Zeichnens führt dann eher zu einem wiederholten Hin und Her zwischen geschehender Existenz-Setzung und fortschreitender Sinnstiftung des Zeichens: Wir können durchaus die Bildsemantik wieder suspendieren, und der Syntax der schwarzen Linie weiter folgen, und wie sie sich ausstellt, wenn sie gezeichnet wird. Sobald wir aber wieder anfangen, in den Linien die dargestellte Gestalt einer Frau zu identifizieren, sind wir in die Logik des Zeichensystems eingetaucht.

In der methodologischen Übertragung heißt dies, dass das Besondere der Performance von Jonas ist, dass diese aufgrund ihrer Performanz zwar einen chronologischen Ablauf suggeriert, dieser sich aber, sobald es um Repräsentationen in Form von Darstellungen geht, nicht *chronologisch* verstehen lässt, sondern *strukturell*. Dies klingt in der ersten Perspektivierung der Sequenz bereits als produktive Dynamik der beiden Bildketten an, die gleichzeitig vor- und zurücklaufen können. Das Interessante an Jonas' differenzierter Arbeitsweise ist, dass sie die strukturellen Gegebenheiten von Repräsentationen durch langjährige Beobachtung zu kennen scheint und damit spielt.

g) Sprünge zwischen ikonischer und indexikalischer Bestimmbarkeit von Zeichen

Voraussetzend für ein Spiel mit Repräsentationen ist nicht zuletzt Jonas' spezifische Art des Zeichnens. Sie weist Wissen und Können auf, wie sie ihre jeweilige Zeichnung so erstellen muss, dass sie für ihren weiteren medialen Einsatz dienlich ist. Die Zeichnung muss genau genug sein, damit die Ergänzungsleistung durch den Betrachter aktiviert ist, aber offen genug, damit sie viele mediale Anschlüsse erlaubt. Oft begnügt sich Jonas mit Konturlinien und lässt Binnendifferenzierungen weg. Zeichnen innerhalb der Performance bleibt immer anschlussfähig für weitere Repräsentationen: Das heißt, Jonas gibt sich *coram publico* nur bedingt dem (unvorhersehbaren) Prozess des Zeichnens hin; sie behält die Kontrolle. Dadurch entsteht auch die schematisch-formale Anmutung der Zeichnung. Jonas bleibt zugunsten der Repräsentationen auf Distanz, selbst wenn Materialisierungen darüber hinaus auch empathischere Dimensionen transportieren.

Interessanterweise ist es für die reine Verweisfunktion des Zeichens ohne Bedeutung, in welchem Verlauf genau die Linien aufgetragen wurden. Die Vorstellung einer erfolgten Handbewegung, die die fertige Zeichnung suggeriert, weicht von der tatsächlichen deutlich ab. In der Rekonstruktion der Linienverläufe, wie sie nach und nach das Blatt füllen, wird klar, dass es sich um eine andere Orientierung beim Zeichnen handeln könnte, als es dem

Paradigma der Abbildhaftigkeit geschuldet ist. Die Abbildfunktion der Zeichnung gelingt umso besser, je lebensnäher und präziser die Linien gesetzt werden, was vor allem durch sich steigernde Differenzierungen und Korrekturen erzielt werden kann. Darum geht es hier offensichtlich nicht; die einmal gesetzte Linie bleibt unhinterfragt, der Grad der Abbildhaftigkeit unkontrolliert. Es entsteht ein schematischer Ausdruck der Zeichnung. Was hier geschieht, lässt sich mit der Terminologie von Charles Sanders Peirce als *indexikalisch* fassen. Nicht das Ikonische, das Abbildhafte mag hier das primäre Kriterium der Referenz sein, auch wenn dies die Situation auf den ersten Blick nahelegt – sitzt doch der Referent daneben. Es gibt vielmehr auch einen anderen, abstrakten Referenten, auf den die Zeichnung indexikalisch verweist. Sie kann als Zeichen für die Probleme visueller Repräsentation an sich funktionieren. Analog zu Magrittes Bild *La Trahison des Images* (zu deutsch: *Verrat der Bilder*),¹⁷⁸ bei dem es ja nicht wirklich um eine abgebildete Pfeife als Stillleben geht (wie es die Beschriftung auf der Leinwand mit der Aussage „Ceci n’est pas une pipe“ ironisch bestätigt), sondern um Probleme des Bildhaften an sich (welches etwas anderes ist als das Abgebildete), geht es auch hier um Modalitäten und Strategien einer Repräsentation in Bildform.

Die Chronologie des Bewegungsablaufs dient in diesem Fall also weniger der Semantik des Zeichens; lediglich die Tatsache, dass das Zeichnen live zu sehen war, spielt herein. Und um dies besser vorzuführen legte Jonas bestimmte Bewegungsreihenfolgen zur Gewährleistung der Sichtbarkeit und Prägnanz des Zeichenprozesses fest. Insofern lässt sich schlussfolgern: Statt auf der Ebene des Zeigens, wie zu vermuten wäre, fand der Prozess des Zeichnens im Grunde ebenfalls auf der Ebene eines *Sagens* und Indizierens statt. Es ging in erster Linie um das „dass“ des live-Zeichnens, weniger um das „wie“. Ein unfertigeres, etwa gesichtsloses, Bild von Ragani Haas für Jonas’ Spiel mit Repräsentationen hätte es dahingehend auch getan? Hier driftet die Wertigkeit einer Zeichnung als Relikt einer Performance und die Rolle des Zeichnens innerhalb der Performance auseinander. Jonas’ Rolle im Prozess des Zeichnens ist nach wie vor sehr bedenkenswert, denn sie verschiebt mit jeder hinzukommenden Linie den potentiellen Start des Zeichens.

b) Zweiseitiges: Ambivalenz und Polyvalenz der Zeichen

Wenn Jonas ihren eigenen Schatten auf die Rückseite der Zeichnung von Ragani Haas zeichnet, wirft sie vor allem erst mal die Frage nach der Rückseite von Bildern überhaupt

¹⁷⁸ René Magritte, *La Trahison des images* (1928-29, Los Angeles County Museum of Art).

auf. Die Frage entsteht dadurch, dass die Nutzung der Rückseite hier nicht innerhalb eines künstlerischen Prozesses notwendig wurde, sondern explizit ausgestellt wird: auf (unmögliche) Rückseiten der Bilder zu verweisen ist bereits eine konzeptuelle Setzung. Rückseiten wie Bildverneinungen haben eine prominente Tradition.¹⁷⁹ Oft geht es bei ihnen auch um die Thematisierung der Malerei selbst,¹⁸⁰ um das Verhältnis von Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit. Beide Zeichnungen können nicht gleichzeitig wahrgenommen werden, die eine schließt jeweils die andere Seite aus, kann nicht gleichzeitig erscheinen, auch wenn sie mitgedacht werden kann.

Im Zeichnen ihres eigenen Schattens auf die Rückseite einer Zeichnung von Haas nutzt Jonas für ein neues Zeichen einen bereits genutzten Zeichenträger noch einmal. Dieser Vorgang irritiert Konventionen, und so erklärt sich auch Dieter Merschs Rede von der Duplizität des Zeichens: neben seiner Funktion besäße es einen Träger, in dem es sich verkörpere.¹⁸¹ Zeichenträger mit zwei Seiten gibt es als Janusköpfe, die zwei gleiche Seiten ohne Rückseite haben, oder bei Münzen mit zwei verschiedenen, sich aber bedingende Seiten – in diesem Fall wäre ein Kontrastpaar gemeint. Auch die zwei Zeichnungen von Jonas könnten – trotz unterschiedlicher Erscheinung – funktional das Gleiche bedeuten und als austauschbare Verkörperungen desselben mentalen Konzeptes fungieren. Der Ort, auf den Jonas ihren Schatten malt, ist jedenfalls zur ‚Rückseite‘ (bzw. zur Antwort) geworden, weil es die zweite Verwendung des Bildträgers ist, der dazu umgedreht werden musste. Hätte Jonas den Schatten als erstes auf das Büttchen gezeichnet, wäre Ragani Haas zur Rückseite geworden. Auf Rückseiten signieren Künstler oft ihre Werke. So oder so: Jonas thematisiert sich auf der Rückseite als diejenige, die die Vorderseite erstellt hat, und wird selbst zur Bezeichneten.

¹⁷⁹ Neben Zeuxis' Schleier vor dem Bild in der Antike ist Velazquez Bild-Rückseite in *Las Meninas* (1656, Prado) wohl die bekannteste und hinterfragteste.

¹⁸⁰ Dies zeigt etwa die paradigmatisch verwendete Abbildung von Cornelis Norbertus Gijsbrechts gemalter *Rückseite eines Bildes* (1670, Staatliches Kunstmuseum Kopenhagen) auf dem Band *Was ist ein Bild* von Gottfried Boehm, als auch die Beschäftigung vieler Künstler mit dem charakteristisch Bildhaften, sei es Giulio Paolinis *de Pictura* (1979, Staatsgalerie Stuttgart) oder Duchamps *Das große Glas* (1915-23, Philadelphia Museum of Art), bei dem das Tableau ‚verschwindet‘.

¹⁸¹ Mersch 2005, 27: „Qua Verkörperung kommt deshalb dem Zeichen eine genuine Duplizität zu. Es teilt sich in Funktion und Träger, in seine Position innerhalb eines formalen Stellensystems, einer symbolischen Ordnung einerseits und seine Spur, seine *Gravur* oder *Abzeichnung auf einer Oberfläche*, andererseits. Im ersten Fall haben wir es mit einem Sinn, einer Bedeutung zu tun, und sei es in Form einer Strukturalität, die weniger das *Was* des Bedeutens in den Blick nimmt, als vielmehr dessen *Wie* [...], im letzten Fall mit dem, was dem Zeichen selbst seine Präsenz, seine Stellung in der Ordnung der Existenz verleiht.“

Jonas erstellt eine Repräsentation ihres Selbst, ein Schattenselbstportrait. Dass sie sich in ihrer Rolle als Zeichnende zum Schatten macht, als das ‚Andere‘ der Repräsentation – ein Schattenriss ist eine weniger etablierte Form (die ‚kleine Schwester‘) der Portraïtkunst – ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es Jonas um das Thema der Repräsentation an sich gehen könnte. Die Zeichnung, die statt in einer Situation der Unmittelbarkeit mit der live präsenten Ragani Haas auf der ersten Ebene der Repräsentation des *live circuit* entstanden ist, erinnert daran, dass Jonas auch weniger auf ihre eigenen Erfahrungen zum Schlangentanz zurückgriff – auch wenn sie wie deren Schatten ins Spiel gebracht wurden. Vielmehr nutzt sie dazu Warburgs Worte, beziehungsweise eine Repräsentation der überlieferten Vortragsversion.

Es könnte hier also ganz abstrakt um das Austesten und die Darstellung verschiedener Medialitäten und Modalitäten gehen, freilich mit dem Unterschied, dass der Schatten eine sehr ursprüngliche Form der Medialisierung abgibt und die erste Ebene des Live-Feedback eine videotechnologisch bedingte ist, die es erst seit deren Verfügbarkeit in den 1970er Jahren gibt. Diese Sichtweise unterstellt der Künstlerin Jonas ein Interesse an Repräsentationen und deren Modalitäten, die die repräsentierten Inhalte in spezifischen medialen Übersetzungen verändern, verzerren oder auch bestätigen. Dann wären Vorder- und Rückseiten austauschbar, ohne bevorzugte Wertigkeit, und beide verweisen relativierend auf das jeweils andere. Als Darstellung teilen beide Medien, dass sie keine Rückseiten haben. Diese Frage stellt sich bei Materialisierungen nicht.

Der Schattenriss auf der Rückseite verändert die Vorderseite, weil er eine Ergänzungsleistung suggeriert, als würde die Vorderseite nur mithilfe der Rückseite vollständig. Das könnte einer Werkspur gleichkommen, die nicht ohne gleichzeitiges sich Einschreiben der Autorin gesehen werden kann. Setzt man zwischen den beiden Seiten einen Kontrast, etwa im Sinne einer schizophrenen Spaltung, wie es der dazu gesprochene Text evozieren mag (siehe unten),¹⁸² verändert sich die Bedeutung erneut. Dann wäre die Zeichnung das Zeichen für einen (menschlichen) Körper, in dem zwei Persönlichkeiten (Ragani Haas und Joan Jonas) wohnen.

¹⁸² Script der Szene 13: „All humanity is eternally and at all times schizophrenic“, aus: Michaud 2004, Anhang 3, 314.

i) Bergen/Entbergen: Das Paradox der Referenz

Jonas balanciert in einem so vollzogenen Prozess des Zeichnens geradewegs an den Paradoxa von Referenz, Materialität, und Performanz entlang. Dazu ist die nachfolgende Untersequenz aufschlussreich, in der Haas ein Wechselspiel und ein ständiges Umkodieren der Referenten der Zeichen vorzunehmen scheint.

Jonas verstärkt hier mit ihren Zeichen-Handlungen eine relationale Paradoxie,¹⁸³ die auf der Relationalität aller Zeichenbegriffe basiert. Das Spielen mit dem Fragmentieren und Neukonstellieren von leiblicher und gezeichneter Ragani Haas stellt diese Relation sehr anschaulich dar. Wenn Mersch erklärt: „Der Zeichenprozess gründet in einer Beziehung, die eine ursprüngliche Teilung schon vorgenommen hat, nicht nur im Sinne eines formalen Stellensystems, sondern auch im Sinne einer Alterität, kraft derer die Zeichenrelation ihre Funktion überhaupt erfüllen kann“,¹⁸⁴ wird diese Teilung bei Jonas scheinbar wörtlich genommen. Sie wird im Verbergen und Entbergen der Referentin vorgespielt, noch dazu, indem Haas per Zeichnung in einen zeichenträchtigen Oberkörper und einen beweglichen Unterkörper halbiert worden ist. Zeichen verbinden strukturell ihre relationale Setzung notwendig mit einer Negation, d.h. sie setzen die Position dessen voraus, was sie auf der anderen Seite wieder negieren. In der Zeichentheorie vermag das Zeichen niemals das Substituierte zu ersetzen. Jonas jedoch füllt den Ersatz mit dem Original auf, und spielt hier gerade mit diesen Ersetzungen, indem sie die leibhaftige Haas *vor* das Zeichen platziert. Sie hebt die Negation vorübergehend auf und entleert den funktionellen Zeichencharakter. Haas läuft in diesem Spiel als nächstes aber wieder hinter die Zeichnung, ihr Oberkörper gerät außer Sicht und wird in der Zeichnung substituiert. Das Zeichen-Schema rastet wieder ein: „Stets muss ein Anderes, ein dem Zeichen Entgegengesetztes, eine Differenz oder Opposition angenommen werden, welche mit dem Zeichen, seiner Marke nicht zur Deckung gebracht werden können“. ¹⁸⁵ Haas demonstriert dies. Auch eine andere Lesart bietet sich an: Ragani entwischt als Referenzpunkt von Jonas' Zeichnung ständig, vor allem, wenn Haas und Jonas quer zur Leinwand nach rechts trippeln, und will immer neu eingefangen werden. Es entsteht ein Bild dafür, was die Zeichentheorie abstrakt formuliert:

[Es] finden die Zeichen [...] keinen Halt mehr, keinen Angelpunkt; sie lösen sich ganz in ihre Bewegung, ihre fortwährende Unruhe auf; sie bilden nicht nur eine Funktion oder

¹⁸³ Vgl. Mersch 2005, 28f.

¹⁸⁴ Ebd., 22.

¹⁸⁵ Ebd.

Form, sondern eine *Drift*. Anders gewendet: Die Zeichen büßen ihr Zentrum ein; sie exzentrieren sich.¹⁸⁶

Die Konsequenz für Derrida besteht darin, das „transzendente Signifikat“¹⁸⁷ aufzugeben; das Zeichen (*signe*) ist nur mehr eine Marke (*marque*) unter anderen Marken in einem unaufhörlichen Spiel von Marken und deren Bedeutungsaufschub.¹⁸⁸

In ihren tänzelnden Bewegungen umeinander vollziehen Jonas und Haas diese Unruhe, beziehungsweise spüren ihr nach, wobei sich die gezeichnete mit der leiblichen Haas zu einer paradoxen Einheit verbinden. Zur Darstellung gekommen ist hier möglicherweise diese Negation, die *jeder* Definition des Zeichens (auch jeder Verschiebung des Begriffs um die Dimensionen des *Mediums*, der *Darstellung* oder der *Verkörperung*) eingeschrieben ist. Denkt man dieses Spiel weiter, dann geht es hier nicht mehr um Ragani Haas, sondern um eine konventionelle Strategie der Kunst, bei der Zeigen und Sich-Zeigen ständig verhandelt werden – immer weitergetrieben und nie ein Ende beziehungsweise einen Schluss findend: außer die Referenten fallen aus ihrer Rolle, z.B. wenn Haas am Ende einfach geht.¹⁸⁹

j) Fragmentieren und Paraphrasieren: Intermediale und intertextuelle Bricolage

Die Performance spielt nicht nur auf der Ebene des Bildhaften mit verschiedenen Modalitäten der Repräsentation, sondern bezieht in ihre lose Bricolage andere *Medialitäten* wie Sprache, Klang, Geräusch, Hall sowie andere *Modalitäten* wie Farbe, Haptik, Lichtstärke, Rhythmus, Struktur mit ein. Dem Flügel entlockt der Pianist Jason Moran eine leichte Melodie in aufgelösten Dreiklängen, und wird dabei langsam tiefer. Mollklänge vermehren sich. Der Rhythmus ist leicht kontrapunktisch, und mit kleinen Verzögerungen. Es hört sich so an, als würden sich die Klänge gegenseitig unregelmäßig nach vorne stoßen, wie lose Gedanken, eine Sache kontemplierend. Klavier und Sprache folgen einem je eigenen Tempo und Rhythmus, mit kaum merklichem Unterschied. Die Tonbandaufnahme pausiert nach jedem Zitat, das Klavier spielt davon unabhängig weiter.

¹⁸⁶ Ebd., 23.

¹⁸⁷ Jacques Derrida: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 1976, 422-442, hier: 424, zit. n. Mersch 2005, 24, FN 7.

¹⁸⁸ Mersch 2005, 23.

¹⁸⁹ Das Tänzeln könnte alternativ als Weigerung der Zeichenwerdung gedeutet werden. Vor allem aber zeigt die vorliegende Sequenz auch etwas auf, was gerade nicht gesagt werden konnte: Jonas scheint sich bei diesem Spiel zu amüsieren, denn in der slapstickhaften Form der tänzelnden Bewegung löst sie das eigentliche Drama in eine heiter-komische Situation auf.

Der Text wird von Jonas mit neutraler Stimme vorgetragen, wie Gedichtzeilen schweben ihrer Worte daher. Ihrer Stimme haftet etwas Technisches an; sie wird ganz offensichtlich vom Tonband abgespielt und akustisch verstärkt. Jonas färbt die Szene geradezu mit solchen vorab eingespielten Zitaten. Sie stammen aus ihren Textgrundlagen über Warburgs Vortrag. Derartig verkürzt könnten sie aphoristisch für sich alleinstehen und lassen kaum Rückschlüsse mehr auf tatsächliche Vortragsinhalte zu, geschweige denn auf deren Gedankenfolge. Im Gegenteil: sie werden selbst erklärungsbedürftig. Entgegen der Vermutung stammen zum Beispiel nicht alle Zitate aus Warburgs Vortragsmanuskript, wie Jonas es im Anhang von *Aby Warburg and the Image in Motion* (2004) fand.¹⁹⁰ Das erste Zitat ist vielmehr ein Kommentar des Autors Michaud selbst.

Zudem lösen Bild bzw. Aktion und Text einander immer wieder ab, sodass das jeweils eine dem anderen, Bild und Text im Wechselspiel, voransteht, und den Impuls zum Weiterdenken gibt. Eine wichtige Voraussetzung für das Gelingen der Bricolage stellt gerade die extreme Ausschnitthaftigkeit der Textfragmente dar – nur so bleiben Referenzen offen genug, um sich mit ebenso offenen Bildinformationen in einer eigenen symbolischen Sprache verbinden zu können. Dies freilich verlangt auch vom Publikum eine Offenheit, sich auf ein solches Wechselspiel immer neu einzulassen. Allgemeiner gesprochen stiftet Jonas zu Symbolbildungen an, überlässt es aber ihrem Publikum, diesen Akt über eigene Verknüpfungen zu vollziehen. Sie vermeidet bewusst, in ihren Performances konventionelle Symbole ungebrochen bereitzustellen: „I don’t like symbols“ erklärt sie 2014, korrigiert ihre Aussage aber sofort. Sie macht deutlich, dass sie damit nicht Semioseprozesse, sondern abkürzende Formeln meint.¹⁹¹

Die bildhaften Zeichenträger stehen in starker Abhängigkeit zu den dazu gesprochenen Worten. Gerade wenn zwischen Zitaten Pausen gemacht werden, entsteht der Eindruck, die Zeile ist passgenau auf die Handlung zugespitzt. Dennoch darf nicht vergessen werden,

¹⁹⁰ Michaud 2004; dessen dritter Anhang besteht aus einer Transkription von insgesamt 115 getippten Seiten mit zusätzlichen handschriftlichen Anmerkungen Warburgs aus dem Warburg Archiv, unter der Katalognummer 93.4. Im Vergleich mit der Ausgabe zu Warburgs Texten und Manuskripten lässt sich Michauds Abfolge der Notizen dort so nicht wiederfinden; sie sind durch längere andere Passagen unterbrochen. Die meisten Passagen auf Deutsch sind im Text 16 zu finden. ‚Schlangentanz‘ ist (wie bereits erwähnt) wissenschaftlich eine eigentlich unkorrekte Abkürzung; im Sammelband von Tremml, Weigl et al. gibt es folgende drei Titelversionen, als nummerierte Texte 14, 15 und 16: „Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo Indianer in Neu-Mexiko und Arizona (1897)“, „Bilder aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nord-Amerika (1923)“ sowie „Reiseerinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika (1923)“.

¹⁹¹ Gespräch in New York, 6. November 2014 mit Notburga Karl und Christian Krug.

dass es sich hier um ein Stück lebendiger Präsenz dreht, die empathisch mitverfolgt wird, aber bei der das Publikum die Bezüge auf keinen Fall derartig kleinschrittig nachempfinden kann.¹⁹² Was sich das Publikum aus dem knappen Text und dem verrätselten Bild als Botschaft zieht, ist eher dem Einsatz von Signalwörtern und dem Bezug der entsprechenden Szenenausschnitte aufeinander geschuldet: Mit dem Schlagwort des ersten Zitats – „allegory“ verknüpft wurde das Bild unendlicher Ebenen-Schichtung, mit „schizophrenic“ die Doppelseitigkeit und paradoxe Doppeldeutigkeit der Zeichnung, während „three objects juxtaposed in a situation of exchange“ das Umtanzen kommentiert.

Nachdem die Zuschauer als Übergangsbild aus Szene 12 („The Salton Sea“) gerade noch eine Nahaufnahme eines rotierenden Globusses vor sich hatten, konfrontiert sie Jonas zu Beginn der Szene 13 „The Library“ mit der recht allgemeinen Aussage: *Allegory of the world and bodies moving in it*.¹⁹³ Jonas lässt den Referenten unklar, wovon diese Allegorie handeln soll. Sie könnte sich auf das vorhergehende Übergangsbild des drehenden Globus, auf die Szene insgesamt beziehen (Salton Sea steht paradigmatisch für das prekäre gewordene Projekt der Moderne) oder auch auf die gesamte Performance. Liest man das vollständige Zitat nach, wird der konkrete Bezug Michauds deutlich: Warburgs Bibliothek, die eine Objektivierung seiner Gedanken darstellte und ihn dazu veranlassen, sich zwischen den Büchern zu bewegen wie in „getanzter Kausalität“ („danced causality“).¹⁹⁴ Indem Jonas diesen Referenten an dieser Stelle aber noch weglässt, schiebt sie dem Betrachter einen anderen Referenten unter: ihren eigenen Zeichenprozess als eine „danced causality“. Der Verweis auf die Allegorie ruft Merschs Beobachtung in Erinnerung, dass im Barock im Verkennen des Repräsentationsproblems die verkörpernden Allegorien ins monströs Exzessive der Vervielfachung und Variation wucherten,¹⁹⁵ bis sie inflationär wurden – womöglich wie das

¹⁹² Entweder Hingabe oder Verstehen – beides scheint sich auszuschließen.

¹⁹³ Michaud 2004, 235. Das vollständige Zitat lautet: „As in the antelope, kachina, and serpent dances, Warburg’s movements within his library were ‘danced causalities’, and the collection of books as a whole was both the objectification of his thought and an allegory of the world and the bodies moving in it“.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ „Nichts anderes bedeutet der Prozess der barocken Allegorese. Ihr Medium ist die *Verkörperung*. Im *Repertoire der Verkörperung aber wächst das Paradox der Referenz ins Monströse* [durch den Zwang zu immer größeren oder immer subtileren Formen]. [Die Allegorie] leidet am Riss der Repräsentation, der sie im Innern von sich trennt. Die Verwendung der Symbole [...] ist ebenso eine Reaktion auf die Unmöglichkeit des Zusammenschlusses, der Versöhnung der Relata, wie ihre permanente Verlängerung. Es ist ein uferloses Verschenden, ein Inszenieren, das die Kluft ebenso aufreißt und überdehnt, wie sie diese vergeblich aufzuheben, zu heilen oder zu überwinden trachtet. Daher ihre Maßlosigkeit. Sie verschiebt die Ankunft, die Erfüllung der Zeichen ins Unermessliche, schiebt sie auf. Ihre Hauptfigur ist darum die Metonymie. In

Live-Feedback. Im Barock erwies sich keine Form als wirklich zufriedenstellend, keine Möglichkeit als genügend, um sich dem anzunähern, was sie ausdrücken wollten: Der Modus der Repräsentation stößt an seine Grenzen, gerade wenn Zeichen nie identisch mit dem sind, was sie darstellen. ‚Monströse‘ Verkörperungen im Barock sind Beispiel für das Ergebnis des Paradoxes der Referenz. Die Schlussfolgerung liegt nahe: Das Paradox der Referenz, der unendliche Reigen der Repräsentationen, wird bei einer so repräsentationskritisch denkenden Künstlerin wie Jonas selbst zum eigentlichen Motiv.

Aber auch Jonas’ Referent zum Schlagwort „Allegorie“ ist nicht verlässlich, denn das Umrisszeichnen bekommt durch Jonas’ darauffolgendes Zitat eine neue Wendung: „All humanity is eternally and at all times schizophrenic“.¹⁹⁶ Auch dieses Zitat – nun aus dem Vortragsmanuskript Warburgs – stammt aus einem bestimmten Kontext: Eingeleitet wird es durch ein Nachdenken über geschichtete Erinnerungsbilder und wie diese weiter behandelt werden. Warburg schreibt: „Beim primitiven Menschen führt das Erinnerungsbild zur religiösen Handlung [,] beim zivilisierten zur Aufzeichnung“, und weiter: „[...] die Erinnerungsbilder werden bewusst aufgestapelt in Bildern oder Zeichen. Zwischen diesen beiden Stufen steht die Behandlung, die der Eindruck erfährt, die man als symbolische Denkform bezeichnen kann“.¹⁹⁷ Diese Beobachtung lässt sich an das anlegen, was Jonas in ihrem kontextualisierten Zeichenprozess zur Darstellung brachte, und fördert eine Differenzierung zwischen der *Aufzeichnung* ihres Schattenkonturs (Zeichen) und der einer Portrait-Umrisslinie (Bild). Die visuelle Schichtung wurde oben bereits als historische gedeutet, die sowohl das kulturelle Gedächtnis als auch persönliche Erinnerungen umfasst. Der Begriff „schizophrenic“ lässt aufhorchen, spätestens seit Warburgs Worten zu Beginn der Performance, die immer wieder nachhallen: „as psycho-historian, I tried to diagnose schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex“.¹⁹⁸

Warburg versteht den Begriff offensichtlich weniger medizinisch-klinisch als metaphorisch-psychologisch. Tatsächlich enthüllt der unmittelbare Kontext des Zitats zum Erinnerungsbild hier weniger dessen Bedeutung. Dies leistet vielmehr eine andere Stelle aus seinem Vortrag, wo das Schizoide als unlogisches Nebeneinander aufgefasst wird – das im

dieser Hinsicht ist die allegorische Verkörperung nicht endend: Sie verwandelt alles, was sich ihr zeigt, in ein unerschöpfliches *theatrum symbolicum*“ (Mersch 2005, 25f).

¹⁹⁶ Michaud 2004, Anhang 3, 314. Vgl. dazu Warburgs Notiz vom 17. März: „All of mankind is eternally and for all time schizophrenic“ (Warburg 1955, 75).

¹⁹⁷ Warburg 2010, 582.

¹⁹⁸ Michaud 2004, 238, ein Zitat aus Gombrich 1970, 303.

Übrigen beinahe einer *gelebten* dynamisch-konstruktiven Auffassung von Merschs *Paradoxa* nahekommt. Warburg: „Uns erscheint dieses Nebeneinander von fantastischer Magie und nüchternem Zwecktun als Symptom der Zerspaltung, für den Indianer ist es nicht ‚schizoid‘, im Gegenteil, ein befreiendes selbstverständliches Erlebnis der schrankenlosen Beziehungsmöglichkeit zwischen Mensch und Umwelt“.¹⁹⁹

Eine andere Textnachbarschaft verdient Aufmerksamkeit: „Umrëissende Umfangsbestimmung“, wie sie im Kontext des dritten und letzten Zitats dieser Teilszene zu finden ist: „it is a matter of simultaneously seeing three objects juxtaposed in a situation of exchange“.²⁰⁰ Jonas resümiert mit ihrem dritten Zitat, was Warburg „tropologisches Verhalten“ genannt hat.²⁰¹ Bei diesem geht es um (ungeregelte) Austauschverhältnisse, die eigentlich einem bildnerischen Analogiedenken verpflichtet sind und nicht adäquat in den Begriffen ‚Tropé‘ oder ‚Metapher‘ zum Ausdruck kommen.²⁰² Jonas lässt freilich den historisch differenzierten Bezug zum Mittelalter in ihrer Performance weg und bezieht sich allgemeiner auf Warburgs „geschichtsphilosophische“ Prämissen als Rahmung für ihr Tun. Als ob sie ihre Textkenntnis zum Einsatz brachte und darauf anspielte, findet sich just vor den zitierten Überlegungen zum „tropologischen Verhalten“ folgende Stelle bei Warburg: „Zwischen Greifen

¹⁹⁹ Warburg 2010, 526.

²⁰⁰ In dem Zitat steckte noch einmal eine Verschiebung: „Three things simultaneously, juxtaposed in a situation of exchange“, könnte sich auf die leibliche Ragani Haas, die Projektion oder die Zeichnung beziehen. Bei Warburg heißt es: „The tropological attitude is a state of mind that allows image exchange to be observed in statu nascendi, and in three parts, where it is a matter neither of a complete trope exchange nor of a metaphor held clearly at a distance“ (vgl. FN 480).

²⁰¹ „Das tropologische Verhalten ist ein Geisteszustand, der die Funktion des Bilderaustausches in statu nascendi dreigliedrig zu beobachten gestattet, wo es sich weder um eine vollzogene tropische Vertauschung noch um eine klar in Entfernung gehaltene Metapher handelt. Bei der mittelalterlichen Tropologie handelt es sich um das gleichzeitige Sehen von drei Objekten nebeneinander im Zustande des Austausches. Es wird direkt der Austausch-Moment in seinem Funktionieren im Bewusstsein gleichzeitig vor Augen geführt; und zwar ist das Netz, auf dem sich die Bilder projizieren, gleichsam ein Triptychon, in dem drei aufeinander folgende Phasen der Entwicklung illustriert werden sollen: der Menschenzustand unter der Natur, unter dem alten Gesetz und unter dem neuen der Gnade. Beispiel: Der Weinstock aus dem Lande Kanaan, die eherne Schlange und die Kreuzigung. Die Geschichtsphilosophie erlaubt uns, diesen Vertauschungsprozess zu beobachten. Es handelt sich immer [darum], wie weit die Metamorphose noch bewusst ist. Alles was wir erleben, ist Metamorphose“ (Warburg 2010, 587f., aus dem von den Herausgebern so benannten Kapitel V: „Anthropologie und Kulturgeschichte“, in dem drei Versionen des „Schlangentanzes“ angeführt sind. Dieses stammt aus Version 3, Textnummer 16).

²⁰² „Alles was wir erleben, ist Metamorphose“ – dieses Zitat hat Jonas ihrer visuellen Beschreibung des Schlangentanzes zu Beginn von Szene 11 vorangestellt. Unmittelbar darauf folgt „washing of the snakes“, mit all den weiteren Beschriftungen der Dialisten.

und Begreifen liegt die umreißende Umfangsbestimmung“²⁰³ (in der Jonas zur Verfügung stehenden Übersetzung für die Performance heißt es: „between prehension and comprehension lie the outlining and delimitation of contours“). Das Umfahren des Konturs als Zeichensetzung erhält damit eine anthropologische Verbindung. Weiterhin heißt es: „Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück; sie ahmt nach, d.h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äußeren Umfang abtastend nachzugehen“.²⁰⁴ Sofort stellen sich die gesehenen Bilder des Abzeichnens von Ragani Haas auf dem Leinwandbild ein, und was diese Art der Abzeichnung leistet, als Kulturtechnik, die zwischen Kunst und Wissenschaft oszilliert. Warburg fährt fort: „Sie [die Hand] verzichtet also nicht vollkommen auf die Berührung des Subjekts, wohl aber auf die begreifende Besitznahme“. Gleichwohl sieht er den künstlerischen Akt im Schaffen einer „symbolischen Bilderschrift“, oder einer – wie Jonas ihn in der neunten Szene bereits zitiert hatte: „Hieroglyphe, die nicht mehr geschaut, sondern gelesen sein soll. Wir haben eine Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen, zwischen realistischem Spiegelbild und Schrift“.

Symbolbildung ist eine Form geistiger Aneignung, oder anders: der Eintritt in (und die Unterwerfung unter) die symbolische Ordnung ist eine Errungenschaft, eigenen [primitiven] Urängsten Verstandesleistungen entgegensetzen zu können, wozu auch die sog. „danced causalities“ gehören. Obwohl der Begriff „getanzte Kausalität“ sehr gut zu Jonas’ Arbeitsweise passen würde, wird er von ihr nie als Zitat eingebaut – er ist vielleicht zu sehr am Nerv der Performance: sie tanzt selbst diese Kausalitäten, anstatt „nur“ von ihnen zu sprechen.²⁰⁵ Das Umtänzeln von Haas, Jonas und Zeichnung, von Drängen und Entweichen, von Einpassen und aus der Rolle fallen, wird als *danced causality* ästhetisch komplex gerahmt.

Fazit

Der Rekurs auf Dieter Merschs medienphilosophische Zeichentheorie hat einen differenzierteren Blick darauf erlaubt, wie Jonas mit Repräsentationsformen spielerisch umgeht um bildnerisch denken zu können. Sie beherrscht das Spiel mit Repräsentationen und weiß

²⁰³ Warburg 2010, 587.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Dass Jonas diese Stelle wichtig und bedeutsam war, zeigt, dass sie wörtlich bereits an anderer Stelle, vier Szenen zuvor (zu Beginn der neunten Szene) rezitiert wurde. Diese neunte Szene ist ein einziges, witziges Mockieren über symbolische Überladung, ein erfrischender Gegenentwurf zur Melancholie-Szene.

dieses medienwirksam zu nutzen. Sie gebraucht es, um Zeichen polyvalent und unkonventionell aufzuladen und erreicht gleichzeitig eine Metaperspektivierung, die zum abduktiven Nachdenken anregt – dies führt zum Zentrum von Jonas' Arbeit. Sie interessieren intermediale Übersetzungen; das Ausstellen eines medialen Übergangseffektes an sich, der wiederholt auf denselben Punkt zusteuert. Wie Jonas in Interviews gebetsmühlenartig wiederholt: „I like to reveal the way the illusions are made“.²⁰⁶ Dabei spielt die Verzahnung von Medialisierung und Materialisierung eine wichtige Rolle.

Es sind methodologische Unauflösbarkeiten in Bezug auf den Verkörperungsaspekt der Repräsentation, die sich aus der „Unruhe des Zeichens selbst, seine systematische Unerfülltheit“ speisen,²⁰⁷ die Mersch Paradoxa nennt. Diese Unauflösbarkeiten – in Bezug auf die Materialität, die Referenz, die Performanz, intermedial gesteigert, liefern die Dynamik und sind das Spielfeld, vor deren Hintergrund die Formen des Spiels mit Repräsentationen auszumachen sind. Konkret bündeln ließen sich diese Unauflösbarkeiten in den drei Elementen der Zeichnung, der medial konstruierten Wirklichkeit auf Leinwand, und den Performance-Körpern – samt deren mehrdimensionaler syntaktischer Bezogenheit.

Besonders ostentativ für ein Spielen mit Repräsentationen erschien die medientechnologische Apparatur des Live-Feedback. Diese Vorrichtung verwendet Jonas innerhalb der Performance öfter, so auch in den Szenen 1, 2, 8 und 11, um damit zu interagieren. Eine vergleichsweise unkonventionelle Verkörperung eines Bildzeichens findet sich in der vierten Szene, die sie „Journey to the West“ nennt. Auch hier wird mit einem Bildzeichen, der medial konstruierten Wirklichkeit auf Leinwand, und den Performance-Körpern so interagiert, dass ein Spiel mit Repräsentationen entsteht: Denn der Performance-Körper ist ein ausgestopfter Coyote, der zugleich als Zeichen über eine Bildmontage ins Video gelangte. Das Video zeichnet den Blick aus einem fahrenden Auto auf, und zeigt insofern ein gleichmäßiges ständiges Dahingleiten einer Hintergrundlandschaft. Das Bild des Coyoten wurde per Videoschnitt so in das Video montiert, dass er etwas langsamer auf dem Bewegungsfluss zu surfen scheint. Es entsteht ein Spiel, das ich ergänzend in obige Liste aufnehmen möchte, weil es noch mal einen neuen Aspekt ins Spiel bringt: die Bewegung und ihre Geschwindigkeit. Hier entsteht ein Spiel mit Repräsentationen über die Gegenläufigkeit ihrer jeweiligen Bewegung. Der tatsächlich stillgestellte, da ausgestopfte, Coyote steht

²⁰⁶ Gotthardt 2015; ähnliche Formulierungen finden sich in Jonas 2003, 115.

²⁰⁷ Mersch 2005, 21.

bewegungslos vor der Leinwand, und befördert durch seinen medialen und materiellen Kontrast die Erfahrbarkeit der Bewegung.

Aber auch die meisten anderen Performances von Jonas setzen an der Hinterfragung von Repräsentationen im Zuge ihrer medialen Übersetzungen und materialen Transformationen an, um dann damit weitere Sinnebenen in die Performance zu integrieren. Dies gilt für frühe Performances ebenso wie auch für aktuelle. In der Performance *Underneath* (1970) zum Beispiel wurden PerformerInnen, die in einer Bodenvertiefung agierten und für das Publikum nicht zu sehen waren, über schräg gehaltene Spiegel sichtbar. Sehr einschlägig für ihre feministische Verortung war die Performance *Organic Honey* (1972), bei der sie am deutlichsten mit genderspezifischen Konnotationen von Repräsentationen spielte. Bei *Lines in the Sand* (2002) taucht die intermediale Verschränkung der einzelnen Darstellungen sehr elaboriert auf, denn das, was der Co-Performer Sung Hwan Kim während der Performance live filmt, wird als Video-Backdrop im Hintergrund simultan gezeigt. Es wurde auch deutlich, dass es nicht reicht, lediglich von einer (formalen) Intermedialität zu sprechen, denn die im Spielen mit Repräsentationen und ihr Beitrag zur Bedeutungs-genese angelegte Intertextualität wird auf einer solchen formalen Ebene nicht deutlich. Dennoch ist deren Einfluss nicht zu unterschätzen. In *Reading Dante* schließlich wurde die dazugehörige Zeichnung anders hergestellt, aber sie zeigt dennoch, inwiefern die Strategien, in das Setting zu investieren, die Semantik des Zeichens immer wieder entscheidend beeinflussen. Wie anhaltend die Darstellung von Zeit als „Paradox der Verkörperung“ ihre Performances durchfurcht, zeigt das Zitat aus der vorletzten Performance, das sie aus Halldór Laxness' Novelle *Under the Glacier* (1972) herausgriff, und mit dem ich das Kapitel schließen möchte: „Time is the one thing we can all agree to call supernatural“.

6. Affizierte Subjekte und Aspektwechsel

Bei Jonas gerät eine rein gegenstands- oder motivbezogene Lesart der Performance schnell zum Gefängnis unauflösbarer Bezüge. Entsprechend unterwirft dieses Kapitel die bisherigen Ergebnisse einer subjekttheoretischen Relektüre, um die impliziten Begrenzungen, die ein primär bildtheoretischer Zugang auf eine Performance eben auch hat, zu überschreiten.¹ Animation stellt Fragen nach der Belebung (performativer) Bilder, nimmt aber nicht notwendigerweise auch konsequent Fragen nach der Rückwirkung auf den Belebenden mit in den Blick; strukturelle und formale Fragen nach Figur/Grund-Relationen als autopoietischem Eigensinn von Bildern lassen reale BetrachterInnen schnell überflüssig erscheinen; die in der Theorie des Bildakts thematisierte Dynamis der Selbstüberschreitung reicht nicht notwendigerweise bis zu den BetrachterInnen und wie diese von (bildgewaltigen) Performances mitgerissen werden können. Mithin soll die *rezeptionsästhetische* Dimension eines bildtheoretischen Zugangs zur Performance stärker betont und die *Responsivität* von BetrachterInnen mit in den Blick genommen werden.² Dies gelingt durch eine Neuausrichtung auf das schauende, teilnehmende Subjekt sowie durch eine verstärkte Fokussierung auf Momente von Affizierung und Poesie und wie diese strategisch hervorgebracht werden. Dazu benutze ich die Begrifflichkeit eines ‚Subjekts‘, so wie sie in kulturwissenschaftlichen und bildungstheoretischen Kontexten verwendet wird. Hier gilt die grundsätzliche Annahme, dass ‚Subjekte‘ durch spezifische Situationen (wie sie Performances bereitstellen und mitgestalten) erst hervorgebracht werden. Dies gilt umso mehr für affizierte Subjekte.

Weiter oben war bereits verschiedentlich von Subjektkonstellationen die Rede: Jonas’ Umgang mit dem Coyoten auf Rollen hatte ich als Subjektanimation analysiert, die Couch als Ort für Subjektentwürfe. In der Szene „Healing Ritual“ habe ich die medial hergestellte Wechselwirkung zwischen Betrachten und Subjektwerdung untersucht. Auch den Raum der Performance konnte ich über den Subjektbegriff als handelnd (genauer gesprochen als

¹ Hierbei rücke ich als schreibendes Subjekt ebenfalls mit in den Fokus, gerade wenn es um exemplarische Formen von Affizierung gehen soll.

² Rezeptionsästhetik bezieht sich hier zunächst in einem recht allgemeinen Sinn auf Zusammenhänge zwischen Werk und einem vom Werk adressierten Modellbetrachter, der zur Beteiligung aufgefordert wird – ein „expliziter Betrachter“ im Sinne Wolfgang Kemps (vgl. Kemp 2015, 50).

zitternd) charakterisieren. Wenn ich nun Jonas' ‚Affektpolitik‘³ und ‚Affektdramaturgie‘ mit in den Blick nehme, erfahren diese Zugänge eine Bündelung und Zuspitzung. Ein Blick auf Momente der Affizierung kann zudem die *enárgeia* des Bildes schärfer konturieren, die in den Bildtheorien voraussetzend angenommen werden. Der Bildungstheoretiker Pazzini sieht eben dieses affektiv anstiftende Potential von Bildern als bedeutsam an: „Vor Bildern [bzw. Kunstwerken] spürt man [...] etwas, das treibt, etwas, über das man nur bedingt eine Kontrolle hat, das jederzeit wieder auftauchen kann. Etwas will gesehen werden, jenseits dessen, was man im physiologischen Sinne deutlich sieht“.⁴

Mit dem Begriff der Affizierung bzw. des Affekts und der Affektpolitik operieren nicht zuletzt auch feministische KulturwissenschaftlerInnen, um darauf aufmerksam zu machen, dass soziales Zusammenleben beziehungsweise intersubjektives Dasein ohne Affekt nicht regulierbar ist. Als kritischer Begriff beinhaltet er sowohl Verletzung als auch Lust und erweitert damit den Diskurs um den Aspekt der Sensibilisierung und Empathie, als alternative Strategie zu Forderung oder Vorwurf.⁵ Durch eine Verortung in künstlerischen Positionen, die sich in der Nähe zu feministischer Theoriebildung entwickelten und sich intensiv mit manipulativen Vorstellungsbildern auch von ‚Weiblichkeit‘ beschäftigt haben, soll Jonas' Arbeit abschließend spezifiziert werden.

Es mag zunächst naheliegen, zu Jonas' Affektpolitik Arbeiten aus den '70ern heranzuziehen, um zu thematisieren, inwiefern Jonas ihre Subjekte affiziert. So werden frühe Werke wie *Mirror Check*, *Mirror Piece* (1970), *Left Side Right Side* oder *Organic Honey's Vertical Roll* (1974) längst als paradigmatische Werkbeispiele für feministische Subjektentwürfe in der Performancekunst ihrer Zeit betrachtet (vgl. Kapitel 2.2.2) und entsprechend analysiert –

³ Der Begriff ‚Affektpolitik‘ geht auf den Soziologen Max Weber zurück; vgl. die einschlägige Literatur von Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich 2007; Michaela Ott: *Affizierung: zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München 2010. Versuche, repräsentationskritische Perspektiven mit Fragen nach Affekt zu verbinden finden sich in Adorf/Christadler 2014. In der Kunstpädagogik, an die dieses Kapitel angeschlossen sein soll, haben sich konkret Karl-Josef Pazzini und Manuel Zahn mit Fragen des Affekts und mit psychoanalytischen Gesichtspunkten in der schulischen Praxis beschäftigt; Manuel Zahn, Karl-Josef Pazzini (Hrsg.): *Lehr-Performances. Filmische Inszenierungen des Lebens*. Wiesbaden 2011; vgl. auch: Judith Klemenc: *Begehren, Vermittlung, Schule. Suchende Erkundung dessen, was auftaucht, während man tut*. München 2014; sowie Bernadett Settele: Queer und DIY im Kunstunterricht, in: *Art Education Research* 3, Juli 2011, <http://iae-journal.zhdk.ch/>, abgerufen am 13.11.2018.

⁴ Karl-Josef Pazzini: *Bildung vor Bildern: Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse*. Bielefeld 2015, 78.

⁵ Vgl. Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London 2003, 123-152 oder Judith Butler, *Krieg und Affekt*. Zürich 2009.

nicht nur in Katalogbeiträgen wie denen von Anja Zimmermann oder Andrea Jahn,⁶ sondern auch im Rahmen von Dissertationen wie *Sexy Lies in Videotapes* von Anja Osswald (2003),⁷ *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre* von Sigrid Adorf (2008)⁸ oder *Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und Self-editing* von Irene Schubiger (2002).⁹ Weniger thematisiert wurden bisher Momente wie das verstörende, bis ins Hysterische getriebene Lachen, das Jonas bereits 1972 in *Organic Honey's Visual Telepathy* einsetzt. In der Performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist ihr Lachen oder Schreien eine besondere Form gezielter Affizierung, die nicht einer authentisch erlebten Situation von Komik oder Schmerz entspricht, wie sie bei einer „Psycho-Dramolette“ des Wiener Aktionskünstlers Günter Brus zu erwarten wäre.¹⁰ Jonas kommentiert verschiedentlich, dass sie möchte, dass sich das Publikum in bestimmten Situationen nicht vollständig geborgen („uneasy“) fühlt. Sie nutzt mit ihrem changierenden Lachen zwischen Heiterkeit, Hysterie und Hohn konventionalisierte Bilder von Weiblichkeit – zum Beispiel als ‚Hysterikerin‘ – selbstbewusst gegen sich selbst, indem sie diese zugleich verharmlost und verstörend nutzt. (Eine ähnliche Strategie zeigt sich im Ausstellen eines vermeintlichen Dilettantismus, hierzu später mehr.) Im Video *Glass Puzzle* kontrastiert sie mit einem hysterischen Lachen zum Beispiel gezielt das fragwürdige Blickregime im Selbstportrait.

Zum Schreien schreibt sie selbst, es sei ein Moment der Energiefreisetzung: „The scream is always a culmination, an energy release [...] My pieces are composed in relation to building up and letting go of energy“.¹¹ Jonas schreie nicht aus Angst, sondern aus Wut; sie ärgere sich über die Situation der Welt. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* hatte der Schrei

⁶ Anja Zimmermann: Die un/bewegliche Falle der spiegelnden Fläche/The (Im)Mobile Trap of the Reflecting Surface, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 102-112; Andrea Jahn: Die Begegnung mit dem Bild hinter der Maske, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 48-57.

⁷ Osswald 2003; vgl. das Kapitel: „Joan Jonas: Identität und Geschlecht. Maskerade-Strategien: Die kulturelle Kodierung von Weiblichkeit“.

⁸ Adorf 2008.

⁹ Schubiger 2002.

¹⁰ Gerald Schröder: Aktionskunst als Psycho-Dramolette. Zur Schockästhetik der Neoavantgarde am Beispiel von Günter Brus, in: Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Bild-Rhetorik*. Tübingen 2005, 107-119.

¹¹ Joan Jonas: Scream, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 411.

choreografische Gründe, er war „an operatic scream, a burst of energy, more like an abstract sound“.¹² Als sie quer über die Bühne ging und ein Seil hielt – wodurch sie Laokoon repräsentierte, die Schlangen – sei der Schrei ein dramatischer Moment, in dem die Szene kulminierte. Jonas schreibt, mit dem Schrei entlade sich die Energie, dessen Fortsetzung sich im Gewittertanz zeigt.¹³ Der Schrei ist insofern eine verdichtete Ausdrucksform für den Schmerz, der in der Performance verhandelt wird und dergestalt einen symbolischen Ausdruck findet: das Leid und das Ringen um psychische Gesundheit; das Dilemma der Zerstörung der Welt kraft Fortschritt; die anhaltende Ohnmacht und Ausweglosigkeit der Ureinwohner Amerikas oder anderer Subalterner;¹⁴ aber auch ganz abstrakt der verstummte Schmerz der Melancholie. Zu den andernorts in der Performance thematisierten „Lips without sound“ setzt Jonas ihren Kontrapunkt. Der Schrei zerreißt das Raum-Zeit-Kontinuum akustisch, wie es den blendenden Lichtspiegelungen der ersten ‚Outdoor Pieces‘ optisch gelang.

Nicht zuletzt Aby Warburg hat über die Form seiner Bildarchivierung verdeutlicht, dass Bildtradierung selbst affektiv und unbewusst verläuft, und dass sie nicht gesteuert, sondern lediglich rekonstruiert werden kann.¹⁵ Bilder, im Sinne besagter Energiekonserven, haben insofern eine eigene Zeit – eine Gegenzeit, die unabhängig von der linear ablaufenden Zeit zu sehen ist. Diese Gegenzeit offenbaren vor allem innere oder formelhaft verinnerlichte Bilder wie bei der Pathosformel (vgl. Kapitel 5.3). Warburgs (ihm selbst nicht notwendigerweise bewusste) Leistung ist es, nicht nur Symbole, sondern auch die in den Bildern angelegten Affekte als tradierbar anzuerkennen; er erarbeitet Bausteine für ein „affekttheoretisches Konzept der europäischen Kulturgeschichte“.¹⁶ Für Warburg ist die unbewusst

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Gemeint sind hier insb. solche ‚Subalterne‘, die (z.B. als Frau und als ethnisch ‚Andere‘) in doppelten Abhängigkeitsverhältnissen stehen; vgl. Spivak 2014.

¹⁵ Die Konjunktur, die der Affektbegriff in den letzten 15 Jahren erlebt hat, hat mit zum aktuellen Interesse an Warburgs Mnemosyne-Forschungen geführt, auch wenn sich Warburg keineswegs dafür eignet, überzeitliche Formen von Affektgestaltung zu identifizieren oder von materiellen auf innere Bilder kurzzuschließen – ihm ging es vielmehr grundsätzlich um das „nicht (auf-)lösbare Spannungsfeld zwischen affektiver Erfahrung und rationaler Reflexion“, so Sigrid Adorf, Maïke Christadler: New Politics of Looking? Affekt und Repräsentation. Einleitung, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014, 4-15.

¹⁶ Martin Treml, Sigrid Weigel: Einleitung, in: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, 9-27, hier: 14.

emporsteigende Erinnerung unheimlich.¹⁷ So betrachtet ist dieses Nachleben kollektiv unbewusster Erinnerung in seiner extremsten Form eine Kette des Verdrängten. Für Didi-Huberman ist Warburg ein „Historiker der Bilder“ nur insofern [...], als er das Unbewußte der Geschichte und der Bilder erforschte“.¹⁸ Er sieht in ihm mehr den Kulturtheoretiker und Seismographen gegenwärtiger Krise: Wenn er in seiner Kommentierung zu Warburgs Paradigma des Nachlebens schreibt, „Streit, Begehren, Kampf: Alles ist in der Pathosformel vermischt“,¹⁹ so attestiert er Warburg eine Achtsamkeit für psychoanalytische Zusammenhänge, die Jacques Lacan und andere Jahrzehnte später mit den konzeptuellen Begrifflichkeiten (wie „Begehren“, „*désir*“) in Abgrenzung zu Freuds Triebmodell ausarbeiten werden. Das Interesse für das Dionysische, das Warburg mit Nietzsche verband, findet in der psychoanalytischen Bildtheorie zudem eine vom Mythos abstrahierte Entsprechung. Didi-Huberman differenziert jenes von Warburg aufgegriffene Pendeln zwischen apollinischer oder dionysischer Kunstform zusätzlich über die Kategorie der Zeit:

Die Anmut des Bildes erzeugt also neben dem Gegenwärtigen, das es darbietet, eine doppelte Spannung: gegenüber der Zukunft durch das Begehren, das sie auslöst; gegenüber der Vergangenheit durch das Nachleben, auf das sie verweist. Warburg sah wohl in jedem kraftvollen Bild diesen doppelten Rhythmus am Werk.²⁰

Indem Didi-Huberman Warburgs Formel – „die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und den trauernden Flußgott (depressiv) andererseits“ – als einen kontrastiven Rhythmus bekräftigt, nimmt er das Augenmerk von den Figuren und richtet es auf deren affektive Zustände: das Ekstatisch-Manische und das Trauernd-Depressive. (Diesen Zuständen hat Jonas eigene Szenen – „Mirror Improvisation“, „Melancholia“, „Electric Wires“ und „Wolfe Lights“ – gewidmet, die weiter unten diskutiert werden.)

Dieses Warburgsche ‚Contrastspiel‘ wird am deutlichsten in der Abfolge von Szene 5, „Melancholia“, zu Szene 6, „Wolfe Lights“, ausgereizt: Verloren in der Weite New Mexicos sitzt die Allegorie der Melancholie, wobei die übernommene Pathosformel des Seufzens, des

¹⁷ Didi-Huberman 2010, 348; und weiter: „*Die Bilder offenbaren ihre gegenwärtige Anmut im Augenblick der wahrgenommenen Gebärde (der überstreckten Haltung der Nymphe). Aber wie wir gesehen haben, leiden die Bilder auch unter Reminiszenzen. Kaum zeichnet die Gebärde sich ab oder intensiviert sich, verschiebt sich und wird dadurch beunruhigend, da lässt sie ‚aus den Tiefen der Zeit‘ eine unbewußte Erinnerung hochsteigen. Die visuelle Bewunderung löst bei Warburg stets so etwas wie eine tiefgreifende Beunruhigung über die Wirbel der Zeit aus*“.

¹⁸ Ebd., 303.

¹⁹ Ebd., 275.

²⁰ Ebd., 348.

Grams und der Hoffnungslosigkeit in der Gebärde der Nachdenklichkeit von Ragani Haas und José Blondet performativ nachlebt, die ebenfalls die Stirn mit ihrer Hand stützen. Die zum Ausdruck gebrachte Einsamkeit und Verlorenheit kontrastiert Jonas gleich darauf mit einer anderen Stimmung: mit Hektik und medialer Übergriffigkeit, die sie durch die funkelnd-flirrende Kunstlicht- und Spielhöllenatmosphäre von Las Vegas hervorruft. Die extreme Ausschnitthaftigkeit, die das Publikum nah ans Geschehen holt, die vielen Farbwechsel, Hell-Dunkel- und Richtungskontraste, die den BetrachterInnen jeglichen optischen Halt im Bild verwehren, steigert Jonas noch mithilfe ihres exzessiv improvisierenden Jazzpianisten (Jason Moran). „Wolfe Lights“, die folgende Szene, bleibt wortlos. Sprachlosigkeit und formale Übergriffigkeit werden von einer inhaltlichen begleitet: Die Allegorie mutiert bei Jonas zu einem bedrohlich-hemmungslosen, alles vereinnahmenden Wolf: Die Stimmung kippt um in Manie. Sich bewegendes Beiwerk in Form von Seidenstoff, welches von Ragani Haas expressiv in Wallung gehalten wird, hat sich von der Trägerin gelöst und verselbständigt.

Es ließ sich weiter oben bereits historisch und bildtheoretisch begründen, inwiefern in individueller Erweiterung der sog. *Process Art* die Performances von Jonas als beständige, unabschließbare Bildwerdungen und Bildgenesen *on stage* funktionieren, der die Betrachter live beiwohnen und an der sie teilhaben können. Auch das immer neu auszuhandelnde Verhältnis von Figur und Grund belässt das Bildhafte immer im Prozesscharakter des Werdens. Figur und Grund bringen sich im bildhaft bedingten Wechselverhältnis selbst immer wieder anders hervor. Nicht zu verwechseln mit einem ausgestellten Proben²¹ ist es ein bewusstes permanentes Aufschieben einer Fixierung. Mit den unabschließbaren Bildwerdungen *on stage* gehen nun, so der Kern dieses Kapitels, ebenfalls unabschließbare Subjektwerdungen einher – sowohl für die betroffenen PerformerInnen als auch für die betrachtenden Subjekte. Dabei tritt der orts- und zeitspezifisch wirksame Zusammenhang von Medialität, Materialität und Subjektivierung betont hervor.

Gerade in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* nutzt Joan Jonas sehr heterogene Subjektpositionen. Zwar mag die Personenkonstellation in *Sweeney Astray* am dichtesten sein, und in *The Juniper Tree* am kontrastreichsten, doch in dieser Performance kommt über die

²¹ Zum inszenierten Proben als Ausstellung von künstlerischer Virtuosität, aber auch von Nichtkönnens bzw. Nichtkönnenwollens und vermeintlichem Dilettantismus vgl. Sabeth Buchmann: De/Aktivieren. Zu Praktiken der Probe im zeitgenössischen künstlerischen Film, in: Kathrin Busch, Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln (Hrsg.): *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*. Zürich, Berlin 2016.

Anspielung auf die historische Figur Warburg eine wissenschaftlich-bildtheoretische Figuration hinzu, die den Stellenwert und die Perspektivität der anderen Positionen mit verändert. Jede dieser Subjektpositionen, in die Jonas sich und andere in der Performance verwickelt, kann zu Selbsterkenntnis und zu Genuss führen. Damit fasse ich, was Jonas als alte Nymphe, grenzüberschreitender Satyr, mythologische Heilerin und empathische Krankenschwester, als reiselustige Abenteurerin, wissenschaftlich kokettierende Bilddilettantin oder professionell einfach als ‚Visual Artist‘ jeweils zu sehen anbietet. Um an der metareflexiven Ebene der Performance teilzuhaben ist allerdings der Nachvollzug situationsspezifischer Subjektpositionen entscheidend. Das erfordert höchste Aufmerksamkeit, und selbst dann bleibt ein Gefühl ständigen Verpassens, das die betrachtenden Subjekte umso affektiver an den sich verändernden Bildgrund der Performance bindet. Jonas löst zwar ihre Bezüge performativ im Nacheinander auf, lädt aber gleichzeitig zu einem schillernden Spiel im Konjunktiv ein, das sich auf die heterogenen Subjektkonstitutionen bezieht, mit denen Jonas jongliert. (Eine davon zu ergreifen würde Jonas’ Spiel und damit den Reiz zerstören.)

Es wurde bereits mehrfach deutlich, dass ein metareflexives Verständnis von Jonas’ Performance weder allein über die ikonografische Einholung der beteiligten Motive gelingt, noch über das Ausloten der Präsenz- und Authentizitätsgrade der agierenden Körper. Es bedarf vielmehr einer Verhältnisbestimmung der unterschiedlich konstruierten Subjektpositionen, die sich in einem andauernden dynamischen Übergang befinden. Es ist immer eine doppelte Perspektive nötig: neben den Subjektentwürfen der Künstlerin findet sich mindestens eine zweite Ebene; eine rezeptionsästhetisch gesprochen ‚idealisierte‘ Betrachter-Subjektposition wird mitentworfen und in Verbindung mit lebensweltlichen BetrachterInnen ausgehandelt. Dieses verhandelnde Seherlebnis kann schließlich die Subjektwerdungen über Bildwerdungen befördern. Gerade weil auch bei Jonas „eine kritische Analyse der Bedingungen von Medialität, Subjektivität und Körperlichkeit am Werk ist, die *ästhetisch argumentiert*“, wie es Adorf für ihre Beispielauswahl herausstreicht,²² bleiben solche Prozesse der Subjektivierung an Aspekte der Formgebung gebunden und umgekehrt.

²² Adorf 2008, 24. Da die von Jonas erarbeiteten Strategien zur Bildwerdung über spezifisch ästhetische Kriterien analysiert werden konnten, ist der Transfer zur Vorstellung und Herstellung von Subjektentwürfen naheliegend, gerade weil Subjektivierung auf der Bühne und davor geschieht.

6.1 Subjektpositionen

Für *The Shape, the Scent, the Feel of Things* lassen sich drei grundverschiedene Subjektpositionen identifizieren, die im Verlauf der Performance hergestellt werden – erstens ein motivisch erzeugtes indigenes Subjekt, welches die Hopi-Indianer ebenso umfasst wie die Figur des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg innerhalb der Performance, zweitens ein weibliches Künstlersubjekt, welches sich performativ generiert, durch das gerahmte „Angeblicktwerden“ bzw. die Blickverweigerung, sowie drittens ein dynamisch immer wieder neukonfiguriertes (hingehaltenes) Betrachtersubjekt, welches über mediale Strategien – insbesondere die Bildhaftigkeit und Blickkonstellation der Performance, konstruiert wird.

1. Motivisch erzeugte Subjektpositionen

Der Kulturwissenschaftler Aby Warburg wird bei Jonas zum motivisch erzeugten Subjekt, welches sie in ihrer Performance in mannigfacher Form beschreibt. Warburgs eigenen, sehr persönlichen Vortragstext hat Jonas fragmentiert und zu ihrem eigenen Performance-Script collagiert. Sie eignet sich dabei neben Warburgs Bild- und Schriftwerk auch Warburgs Biographie an, indem sie teilweise in ihrer Stimme dessen Worte spricht. Die Bühnenfigur Warburgs wird von einem spanischen Mitarbeiter der Dia:Beacon, José Blondet, gespielt. Blondet ist der einzige Laie unter den PerformerInnen und hat auch vorher und nachher nie performt. Sein starker Akzent in der englischen Aussprache und seine Untrainiertheit als Schauspieler sollen eine distanzierte Identifikation mit dem historischen Warburg ermöglichen.²³ Jonas hat nicht den Anspruch, dem historischen Warburg gerecht zu werden, sie konstruiert vielmehr ein bestimmtes ambivalentes „Motiv-Subjekt“, das Identifikations- und Abgrenzungsfigur zugleich ist: Sie konstruiert einen Wissenschaftler einer kunstnahen, methodisch anregenden Disziplin, der an die Grenzen seiner Vernunft stieß, und deshalb eine erhöhte Sensibilität für kulturanthropologische Fragen mitbringt, die ihn schließlich die Bedeutung eines komplexeren, respektvolleren, auch mythischen Weltbildes anerkennen lässt. Die Choreografie dieses Dilemmas ist der rote Faden, der sich durch die Performance zieht.

²³ Gesprächsnotiz, Gespräch Joan Jonas und Notburga Karl, 26. September 2009. Dies setzt bemerkenswerter Weise bereits eine doppelte Brechung voraus, wenn Jonas als Muttersprachlerin Warburgs deutschen Text in englischer Übersetzung sprechen lässt und damit seinen Aufenthalt in Amerika charakterisiert, ohne zu wissen, ob er tatsächlich einen Akzent hatte. Auf seiner Amerikareise hatte Warburg höchstwahrscheinlich einen solchen – bemerkenswert ist, dass Jonas hierauf Wert legt.

Den Knotenpunkt von Jonas und Warburg bildet der Schlangentanz der Hopi-Indianer, der zum Platzhalter für deren kulturell prekäres, bedrohtes indigenes Subjekt wurde; die Schlange als dessen Repräsentant wird für die Performance ein ‚verbotenes‘ und unheimliche Subjekt, auf das sie nur indirekt verweist: über Laokoon, eine Schlangenhaube, Schlangenzeichnungen, Nomen, eine Schlangenapparatur und über Blitze. Handlungsleitend für Jonas war laut ihrer vorbereitenden Notizen auch eine „snake goddess“, die sie aber nicht zeigt; Abbildung 5 zeigt das entsprechende Blatt mit der Zeichnung.²⁴ Als mythische Subjektkonstruktionen können motivisch erzeugt sämtliche Tierformen der Performance gelten, nicht zuletzt sind sie Totem-Tiere der Hopi: Schlange, Schmetterling (und Motte), Hund und Coyote. Bei den Hopi besitzen zudem Tiere und Pflanzen „active souls“, wie Jonas mehrfach notiert.²⁵ Im Gegensatz zur vorhergehenden Performance *Lines in the Sand* (2002) und zu ihrer sonstigen Vorliebe für Masken verzichtet sie hier auf Tiermasken: die in ihrer Vorbereitungsmappe mehrfach notierte „mimetic incorporation of man into animal“,²⁶ die Warburg bei den Hopi beobachtete, verbietet diese wohl. Als Subjekte entstehen diese mimetischen Symbole vielmehr durch verbale oder bildhafte Anrufungen und Zuschreibungen, indem sie genannt, als echtes Tier gezeigt und gezeichnet werden. Der Schmetterling bildet dazu eine Ausnahme, da als Bühnen-Subjekt Schmetterling und Nymphe inhaltlich und formal ständig ineinander übergehen: Gleich in der „Opening Scene“ zeichnet die Nymphe ‚ihren‘ Schmetterlingsschatten auf das im Freien flatternde weiße Tuch, das zur ‚Seelenleinwand‘ Warburgs wird. Der Schmetterling ist das Tier, das Warburg selbst mehrfach auflädt, indem er es als sein Seelentierchen bezeichnet, einen Kult mit Motten und Schmetterlingen unterhält und es ebenfalls mit der Nymphe evoziert.²⁷ Jonas nutzt diese Zitate gleich zu Beginn (vgl. Kapitel 5.1), um das ‚nymphenhafte Schmetterlingssubjekt‘ zu entwerfen. Die Begrifflichkeit des motivisch erzeugten Subjektes erleichtert es, dieses Symbolbündel einzufangen, ohne es auf reale Symbolträger festschreiben zu müssen.

²⁴ Eine Zeitlang leitete sie laut ihrer Notizen auch die Figur einer „Vanishing Salt Mother“. Die Gottheit ist der geheiligte Salzsee der Zuni; von dort darf Salz als Fleisch der Gottheit gegen ein Opfer mitgenommen werden.

²⁵ Vgl. Blatt 54 und 58 (zweimal).

²⁶ Vgl. etwa Blatt 58.

²⁷ Vgl. Michaud 2004, 173.

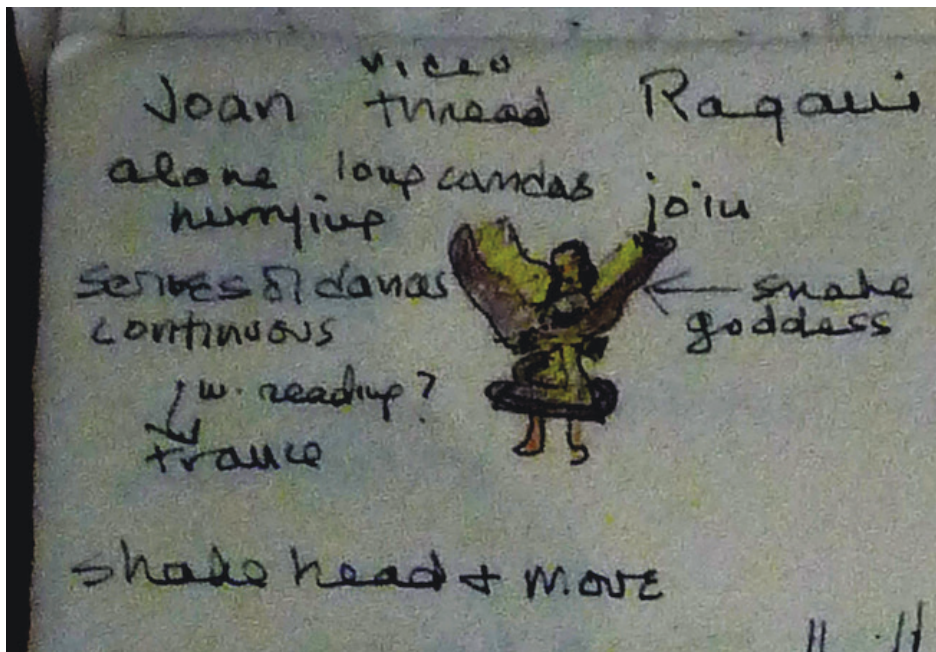


Abb. 5: Joan Jonas' Vorbereitungsmappe, Blatt 45:
„Snake Goddess“ (Detail)

2. Künstlersubjekt

Gerade aufgrund meiner repräsentationskritischen Rahmung der Arbeitsweise von Jonas (vgl. etwa „The Library“ [Szene 13], Kapitel 5.4), ist es interessant zu sehen, wie diese ihr zentrales Künstlerinnen- bzw. Performancesubjekt „Joan Jonas“ durch Selbstinszenierungen erstellt. Die Frage ist weniger, ob über Medialisierungsstrategien bestimmte Subjektpositionen generiert werden, denn das (sich als solches zeigende) Subjekt ist immer schon medialisiert. Interessanter ist vielmehr die Frage, wie Jonas diese subjektivierenden Bilder erzeugt, und dabei affiziert. Welche Strategien kommen verstärkt zum Einsatz? Mit Subjektpositionen liefert sie Angebote, die nicht als vordeterminierendes Modell funktionieren, sondern immer im Einzelfall ausgehandelt werden müssen. Wenn ich nun auf die einzelnen Strategien fokussiere, mit denen die verschiedenen Erscheinungsformen von Jonas' eigenem Performance-Subjekt erzeugt werden, lassen sich folgende auffächern:

(a) Jonas thematisiert ihre eigene Subjektposition, indem sie bestimmte Medialisierungsformen wählt. Dazu dient ihr einerseits das Spiegeln, das sie per Videoaufnahme des Gespie-

gelten oft noch steigert (zum Beispiel gleich zu Beginn oder in der Szene „Mirror Improvisation“). Diese Form der Medialisierung führt jedoch zu Fragmentierungen, zur Ausschnitthaftigkeit und durch die gespiegelte konvexe Oberflächenwölbung zur Verzerrung des Abbildes, das sich nicht mehr ikonografisch einholen lässt. Auch die runde Rahmung editiert maßgeblich den Blick auf die sichtbare Oberfläche und stellt ihn als solchen aus. Umgekehrt inszeniert sie als Angeblickte auch ihren inneren Blick, indem sie als improvisierende Nymphe beziehungsweise als verkörperte Metamorphose einen Gegenentwurf zur melancholischen Untätigkeit unternimmt („Mirror Improvisation“). Die Sinnhaftigkeit des Tuns ist nicht abschließend zu klären: Requisiten, die bereits eingeführt wurden, wie der boxfüßige Schlegel, mit dem sie ihren Hund aus dem Spiegelbild vertreibt und mit dem sie mit ihrer Co-Performerin an einem temporären Gebilde baut, das sie kurz darauf wieder zerlegt, werden als Spielelemente genutzt, zumeist ohne Beachtung ihrer Primärfunktion. Die Sonne überstrahlt das Geschehen und steigert die Leichtigkeit des Tuns. Jonas, die den die Melancholie markierenden Rock trägt, lässt sich auf einen scheinbaren Kampf mit der Nymphe im rosa Tutu ein. Die Leichtigkeit der Szene wurde durch eine Schmetterlingszeichnung vorbereitet, die Jonas noch in der vorhergehenden Szene in den Sand zeichnete. Metaperspektivisch und symbolisch gewendet verbinden sich hier Medialisierung und Subjektivierung sehr deutlich: Der Ort der Subjektgenese wird ins Subjekt selbst hineinverlagert über ein spezifisches ‚schmetterlingshaftes‘ Agieren. Das Tun ist autopoietisch wirksam. Dieser Zusammenhang zwischen innerem Bild, dargestellter Form und der symbolgenerierenden Notwendigkeit direkter Interaktion erfährt zu Beginn eine weitere Rahmung durch Warburgs Worte. Blondet zitiert hierzu die komplex verdichtete Passage (vgl. Kapitel 3.1):

The hand reverts to its own movement, does not renounce touching... but does renounce taking possession through comprehension. Between... touch and... thought there is... symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.²⁸

(b) Zu einer unmittelbar sichtbaren theatralisierten und allegorischen Subjektposition tragen noch bestimmte Requisiten, Accessoires und Verkleidungen bei, mit denen sich Jonas ausstaffiert. Sie inszeniert sich nicht nur als Hundebesitzerin, die Kunststückchen aufführt (etwa Zina durch den Reifen springen zu lassen), sondern auch als zeichnende Künstlerin, als reisende Abenteurerin in den Wilden Westen, als Sound Artist, als Nymphe, als Kollegin Warburgs und nicht zuletzt als Figur der Metamorphose an sich, so als generiere sie ihre

²⁸ Haus der Kulturen 2008 (nicht pag.).

eigene Emblematisierung. Hierzu ist das Hantieren mit diesen Requisiten unerlässlich. Wie wichtig ihr diese Szene als Relationierung und Charakterisierung ihres künstlerischen Selbstverständnisses ist, verrät die folgende handschriftliche Notiz zum Exzerpt, die sich in ihrer Vorbereitungsmappe findet: „realistic image + mirror writing /develop as relation to my or to art“ [sic; vermutlich: „to me and my art“].²⁹ Die markante Länge der Improvisationsszene von rund zehn Minuten spricht, angesichts einer Gesamtlänge der Performance von knapp 90 Minuten bei 16 Szenen, für sich.

Zwei der eben genannten Subjektivierungsstrategien, die betonte Medialisierung und die Allegorisierung, wirken hier zugunsten von etwas Drittem zusammen. Indem sich Jonas in diesen sehr heterogenen Subjektpositionen zeigt, bricht sie die Kontinuität eines durchgängigen Performance-Narrativs gezielt auf.³⁰ Damit zeigt oder inszeniert sich Jonas einerseits als metareflexive Videokünstlerin, die sich an der synthetischen Filmmontage etwa von Sergei Eisenstein orientiert, andererseits dezidiert als eine Performerin, die diese Montage live vollführt und dabei von sich als ‚selbst‘-bewusste Person und Autorin abstrahieren kann. Als Nymphe oder Melancholie gibt sie ein solches ästhetisches Subjekt, zugleich macht sie sich dadurch jedoch zum Objekt des Textes Warburgs. Sie stellt ihr Tun in den Dienst der Genese übergeordneter, transgressiver Bilder. Zugleich nutzt sie plurale Subjektentwürfe, um einzelne Aussagen und Positionen zu relativieren oder zu transformieren. Der performative Charakter erlaubt es ihr, den Blick der Betrachterin in Raum und Zeit nicht nur zu dehnen, sondern auch zu führen. Sie spiegelt (ästhetische) Propriozeption und (ludische) Selbsterkenntnis als ihr eigentliches, zugrundeliegendes Thema zurück.

(c) Letztgenannte Subjektpositionen halten eine metareflexive, aber auch eine geschlechter-sensible Überformung bereit. Wenn eine auffällig maskierte, für die Kamera posierende Frau in Szene 1 als Joan Jonas erkannt wird, obwohl sie ihr Gesicht durch Maskerade-strategien dem Kamerablick zugleich entzieht, verbirgt sich dahinter die Inszenierung nicht nur eines bestimmten feministischen Künstlersubjekts der 70er Jahre. Vielmehr stecken in der

²⁹ Blatt 10 der Vorbereitungsmappe.

³⁰ Beate Söntgen hat treffend auf das „erzählerische, von narrativer Logik und Chronologie dennoch unabhängige Potential ihrer Arbeiten“ hingewiesen; Gender in Trouble, in: *Texte zur Kunst* 42 2001, www.texte-zurkunst.de/42/gender-in-trouble/, abgerufen am 4.6.2017. Dieses Potpourri (oder diese Flexibilität) kommt der medialen Seite einer Form der Bildproduktion zugute, die aus dem Surrealismus, der Collage und der Montage im Filmschnitt bereits etabliert wurde, wobei auch hier auf einer abstrakten Ebene Medialität und Subjektivität verhandelt sind („Collage relates to film, in which you put totally different things together. It all adds up to one subject eventually, or it could not. It’s about cut-and-paste“, so Jonas; Howe/Heuving Interview 2003).

Art ihrer Masken, die aus Folklore oder Eigenproduktion stammen und meist Tiere darstellen, auch mythologisierende und psychologisierende Anrufungen. Als scheue, ‚primitive‘ und gleichwohl sensible Künstlerin wird ihr bisweilen die Subjektposition einer Emily Dickinson zugesprochen.³¹ Daneben gibt es innerhalb der Performance die konventionell zeichnende, bildende Künstlerin, die sich innerhalb der Kunstgeschichte emanzipierte, und die progressiv forschende Künstlerin in Reisekleidung, die aktuell bleibt und ständig in Bewegung ist (und insofern das exakte Gegenteil der fast vollständig zurückgezogen lebenden Dichterin Emily Dickinson). Wenn sie die verrückt-verwirrte Künstlerin mit dem ausgestopften Coyoten und der Flutlicht-Taschenlampe gibt, die Warburg in den endlos langen Sanatoriumshallen aufspürt, tritt sie implizit als Seherin eines vormodernen Epistems auf und appelliert für andere Welterklärung, die nicht der Ratio, sondern der Intuition unterworfen sind. In der schriftlich fixierten Selbstzuschreibung als „Krankenschwester“ ist sie einer mythologischen Heiler-Figur ähnlich. Als Warburg ebenbürtige Bildforscherin (Szene 10) und mit einem eigenen Mnemosyne-Atlas in *The Library* (Szene 13) zeigt sie sich selbstbewusst wiederum als Bildliebhaberin, die mit Werken aus verschiedenen Zeiten und Kulturen vertraut ist. Als vielfältig operierende Bildanimateurin fungiert sie durchweg als performende Figur vor der Leinwand, und veranstaltet insbesondere in „Mirror Improvisation“ als Sound Artist eine Jazz Session mit dem Pianisten Jason Moran. Als Double zum eigenen Videobild ist sie die nachdenkliche Medienphilosophin, wenn sie als performende Künstlerin, die zugleich im Material des Video-Backdrop als gespiegelte Kamerafrau hantiert, ihre Herstellungsprozesse mit ausstellt und das vermeintlich ‚Geheimnisvolle‘ ihres Tuns preisgibt. Wenn sie dabei ihr Tun über Spiegelungen nicht nur sprichwörtlich auf den Kopf stellt, beweist sie andererseits auch in Bezug auf ihre eigenwillige ‚Spiegelung‘ über die nymphenhaften, viel jüngeren Co-PerformerInnen Selbstdistanz und Selbstironie, die sie heute umso mehr auszeichnet.³²

(d) Diese Menge an Selbstentwürfen lässt sie auf der Suche nach Strategien der Selbstüberschreitung transgressiv erscheinen, und unter diesen Entwürfen findet sich gerade in der Szene „Mirror Improvisation“ auch eine ludische Variante als Bildgenießerin, Bild-

³¹ Ebd.

³² „I was more interested in humor, to offset sentimentality. As an older person you can’t be romantic and sentimental; you have to be honest about yourself“; zur Notwendigkeit ironischer Brechungen äußert sie sich im Interview mit Susan Howe und Jeanne Heuving folgendermaßen: „In thinking about being a performer, I decided that as I grew older, I was more interested in humor, to offset sentimentality. As an older person you can’t be romantic and sentimental; you have to be honest about yourself. Also, Helen in Egypt is so serious! There has to be irony. Las Vegas was perfect“ (Howe/Heuving Interview 2003).

träumerin, Bilddichterin und bildproduzierende Provokateurin. Letztere markiert sie im weiteren Verlauf der Performance, nach „Mirror Improvisation“, durch direktere Bezüge zur antiken Nymphe und deren Wiedergängerin bei Botticelli. Provozierend hält sie in der elften Szene als „Satyr“ oder alte Hexe ein rot umwickeltes Holzgestänge in die Kamera, und lässt die Deutung zwischen Geheimritual und individueller erotischer Affektion offen.

(e) Rekontextualisierte bzw. ver-rückte Subjektpositionen stellen sich schließlich über kulturelle Gedächtnisbilder ein, die sie über ikonisch gewordenen Beiwerk der Kunstgeschichte wie den Kopfputz oder den knitterigen Rock der Melancholie, aber auch über erinnerte Bildbezüge erzielt, wie etwa Manets verführerische Olympia auf dem Sofa in der „Opening Scene“. Ariadnes Faden eröffnet einen anderen Kontext als die Zurschaustellung des eigenen Alters als Performerin. Mit ihr altert über die Darstellung sogleich die Nymphe selbst oder die Figur der ‚Electric Sorceress‘ von *Organic Honey’s Vertical Roll*, die doch sehr an ihren schönen, jugendlichen Körper gebunden bleibt. Als Historisierung ihres Subjektstatus reicht aber bereits der Prozessverlauf der Performance selbst: innerhalb der 70 angegebenen, und mindestens 90 realen Minuten der Performance formt sich eine eigene Geschichte der Subjektwerdung, auf die Jonas ebenfalls Bezug nimmt, indem sie Rückblicke einbaut und einzelne Szenen verschränkt.³³

Wie sehr diese unterschiedlichen Strategien der Subjektkonstruktion von Medialisierungsstrategien abhängen, zeigt erneut die Szene 11. In die ohnehin bewegliche Leinwand auf der Bühne, die noch zudem im Video-Backdrop als wehendes Tuch, Flagge oder Schmetterlingsflügel entmaterialisiert durch die Aufnahmen wandert, hat sich Jonas nun selbst sogar physisch eingewickelt. Sie verweist mit ihrem weiß umhüllten Körper direkt auf die Projektionsfläche des Videos, das als vormalig hängendes Tuch im Freien auf die vorherige Schattenprojektion der Nymphe erinnert; ihr Körper ist als Ort von Bildwerdungen markiert. Sie hat sich selbst als eine „Zauberin“ („magician“) entworfen; als solche bleibt sie Dreh- und Angelpunkt der inneren und äußeren Bilder, die sie manövriert.³⁴

³³ Die in der ersten Szene davonwirbelnde Nymphe findet zum Beispiel erst in Szene 10 ihre bildhafte Entsprechung; Requisiten wie die Couch verzahnen die Szenen.

³⁴ Eine Liste auf Blatt 45 ihrer Vorbereitungsmappe führt folgende Rollen auf: „nurse / creature / observer / magician / transformer / transformation“.

3. Betrachtersubjekte

Nach diesem kurzen Blick auf motivisch erzeugte Subjekte sowie auf das zentrale Künstlerinnen- bzw. Performancesubjekt möchte ich abschließend auf die Subjektpositionen der BetrachterInnen zurückkommen und diese skizzieren. Diese werden nicht zuletzt über die spezifische ‚Apparatur‘ der Performance hergestellt – dazu zählen fest zugewiesene Sitzplätze, festgelegte Sichtachsen, vormodellierte Verhaltenscodes und ein markierter Anfang und Ende. Es entsteht ein ‚Blickinstrumentarium‘, das Verhaltenscodes des Schauens und Wahrnehmens vormodelliert.³⁵ Innerhalb dieser medialen Apparatur können Subjekte ausgerichtet werden, gerade wenn über die konventionelle einäugige Perspektive, wie sie die Video- und Projektionstechnik mit sich bringen, eine Perspektivübernahme ganz einfach hergestellt werden kann. Wird die entworfene Position des Betrachters angenommen, kann sich das betroffene Subjekt dann der überbordenden Fülle des Schauspiels, ‚wie im Traum‘ hingeben.³⁶ Es entsteht eine eigene Praxis des Sehens der Performance über die Performance selbst, die einen empathischen Blick einfordert.³⁷

³⁵ Sophia Prinz und Hilmar Schäfer machen Michel Foucaults Begriff des ‚Dispositivs‘ unter folgenden Charakteristika für die Ausstellungspraxis fruchtbar: „erstens die Heterogenität der einbezogenen Elemente, zweitens die Tatsache, dass keine grundsätzliche Trennung zwischen diskursiven und nichtdiskursiven Elementen mehr vorgenommen wird, dass diese drittens analytisch auf derselben Ebene liegen, sowie viertens die explizite Berücksichtigung räumlicher Konstellationen“. Ein weiterer zentraler Aspekt des Dispositivs sei „die Einsicht, dass das Subjekt von den diskursiven und nicht-diskursiven ‚Regierungstechniken‘ nicht vollständig determiniert wird. Das heterogene Geflecht des Dispositivs biete vielmehr ein ‚Möglichkeitsfeld‘, in dem bestimmte Praktiken wahrscheinlicher sind als andere“, Hilmar Schäfer und Sophia Prinz: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens, in: Dagmar Danko, Olivier Moeschler, Florian Schumacher (Hrsg.): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden 2015, 283-302, hier: 289. Marie-Luise Angerer 2007 und 2015 argumentiert zudem, dass ein Dispositiv des Affekts das frühere Sexualitätsdispositiv als zentrales Ordnungsparadigma abgelöst habe; dieser Wechsel wird in diesem Kapitel zur Affektdramaturgie aufgegriffen.

³⁶ Solche Angebote wurden vor allem ideologiekritischen Philosophen der 1960er Jahre über das Konzept der Interpellationen diskutiert, womit die Herstellung von Subjektpositionen und deren konsensuale Übernahme gemeint sind; der Begriff ist insbesondere mit Louis Althusser verknüpft (Althusser 1970). Vorliegend ist ein erweitertes Modell impliziert, bei dem Interpellationen nicht notwendigerweise gelingen, sondern es (recht zwingende) Angebote gibt, die auf die tatsächlichen Betrachter und ihre persönlichen Situationen treffen und dann ausgehandelt werden. Vgl. zur Weiterentwicklung des Begriffs der Interpellation Heike Kämpf: Judith Butler. Die störende Wiederkehr des kulturell Verdrängten, in: Moebius, Stephan, Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden 2011, 345-355, 350.

³⁷ Vgl. dazu die beiden einschlägigen Veröffentlichungen: Schürmann 2008 und Sophia Prinz: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld 2014.

Die Apparatur wird verschiedentlich zugespitzt, sei es durch die Live-Schaltung in der Szene „The Library“, die Bildpoesie in „Mirror Improvisation“, die Bildmanipulation in der Szene „Healing Ritual“ oder die Bildbrechung in „Electric Wires“. Die Hingabe an das Bewegtbild ‚wie im Traum‘, die das Kino-Dispositiv evoziert, ist dabei sicher eine erwünschte Vorbedingung.³⁸ Eine Selbstvergessenheit gelingt aber immer nur passagenweise – nicht zuletzt, da die heterogenen Subjekt-„Dramoletten“³⁹ zum Teil abrupt wechseln. Jonas’ Setting fordert damit wiederholt zu einer Selbst-Ermächtigung der BetrachterInnen heraus; durch die Brüche und Selbstbezogenheiten ihres Performance-Apparates werden deren Blicke immer wieder auf sich selbst und ihre Rolle im Wahrnehmungsprozess zurückgeführt. In der gezielten Unterbrechung des Traummodus erzwingt Jonas geradezu ein reflexives Erwachen. Der Prozess der Wahrnehmung und der Propriozeption der BetrachterInnen gerät in eine ästhetisch sehr ausdifferenzierte, kritische Relation. Dies wurde in der Szene „Healing Ritual“ besonders deutlich, in der Jonas die Projektion mit dem Einsatz einer zusätzlichen Papierleinwand sowohl stört als auch (in anderer Form) fortsetzt. Dies wird zur Montagetechnik im Video-Backdrop unten kurz ausgeführt.

Die vielen innerbildlichen Analogien, Anspielungen, Wiederholungen und medialen Übertragungen stoppt Jonas wiederholt mithilfe meta-reflexiver Zäsuren, die dazu herausfordern, sich die intertextuellen Bezüge der Performance aktiv anzueignen. Diese Zäsuren können diesen Prozess allerdings so verkomplizieren, dass zwar das Projekt der Metareflexion klar wird, eine solche aber nicht mehr gelingt. Viele Momente bleiben auch bewusst rätselhaft und kognitiv nicht erschließbar. Dann kippt die rationale Durchdringung beim Sehen wieder um in eine Selbstausslieferung an Jonas’ visuelle Poesie, die sie vor einer allzu rationalen Durchdringung bewahrt: Jonas gelingt es immer wieder, sich einer kognitiven Ausdeutung ihres Oeuvres zu entziehen, die Identifizierung der Subjektentwürfe aber wird durch diesen Prozess immer komplexer.⁴⁰

³⁸ Vgl. Jean-Louis Baudry: Effets idéologiques produits par l’appareil de base, in: *Cinétique* 7/8; Engl. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: *Film Quarterly* 27, 1974-5, 39-47.

³⁹ Vgl. Schröder 2005.

⁴⁰ Diese Subjektentwürfe genauer zu charakterisieren bringt auch den Zusammenhang von ‚Figur‘ und ‚Grund‘ wieder ins Spiel und rücken ihn aus einem formalästhetischen in einen eher praxeologischen Diskurs, der aktuell herangezogen wird, um sich Subjekt- und Machtpositionen zu vergegenwärtigen. Die Rede von ‚Figur‘ und ‚Grund‘ wird zum Modell von sich schichtenden Kontexten, aus denen sich immer eine andere Betrachter-Figur als Subjektentwurf entwickelt: Ruth Noack und Roger M. Buergel stellen in der Ausstellung *How do we want to be governed? (Figure and Ground)* eine (Foucaultsche) „Gouvernementalität“ heraus, die BetrachterInnen vor Kunstwerken zeigen: Ohne es zu merken, hat sie die Erfahrung mit dem Werk

6.2 Bildübergänge und Subjektübergänge

Nach diesen Vorüberlegungen und Überblicken über Strategien zur Modellierung von Subjektpositionen komme ich zurück zur Vorannahme, dass mit der unabschließbaren Bildwerdung *on stage* ebenfalls eine unabschließbare Subjektwerdung *on stage* verknüpft ist. Dazu möchte ich durch die Analyse von medialen Übergängen das Changieren zwischen unterschiedlichen Subjektpositionen genauer beleuchten. Rahmungen sowie intertextuelle Bezugnahmen spielen ebenso eine tragende Rolle wie spezifisch gestaltete Bildanschlüsse.

Rahmung und Bildsetting

Eine allem Geschehen bereits vorgängige Rahmung stellt das Performance-Setting selbst dar. Der physische Ort und die Struktur der Performance beeinflussen die Wahrnehmung, noch bevor Blickregime ihre Wirkungen entfalten. Die Platzierung der Performance im Untergeschoss der Dia:Beacon schafft eine affektiv aufgeladene Rahmung; er wurde von Besuchern als Ort des Unbewussten gedeutet.⁴¹ Symmetrische Säulenreihen liefern einen rasterförmigen Grundriss für das Aktionsfeld der Performance. Das Setting wirkt insofern vergleichsweise klar, spartanisch und streng. Genutzt wird aber nur ein Bruchteil – tatsächlich wird lediglich ein schmaler Gang in der Breite eines Säulenpaares bespielt, der jedoch achtmal so tief wie breit ist, wodurch eine enorme räumliche Tiefenwahrnehmung und Sogwirkung entsteht – die durch das Vor- und Zurückbewegen der Leinwand gezielt gesteuert werden kann. Die BesucherInnen sitzen frontal vor dieser Anordnung auf einer Tribüne; sie werden auf einem fixen Beobachterstandpunkt gewissermaßen ‚stillgestellt‘. Zu Beginn ist der ganze Raum ausgeleuchtet und wird von H. D.s Worten geprägt; die Blicke der BetrachterInnen können umherschweifen und sich gegenseitig beim Anschauen zusehen (Jonas beginnt insofern die Performance mit der Bildung eines gemeinschaftlichen

bereits verändert, während sie noch im Begriff sind, sich eine Meinung zu bilden, mit der sie vermeintlich über das Werk ‚verfügen‘ können. Noack und Buergel schreiben in der Ankündigung zum dritten Teil der Ausstellungsserie *Die Regierung (The Government)*, November 2004 – Januar 2005, Miami: „Government [...] is more than the theme of these exhibitions; it provides each installation with its particular form. The series builds on changing constellations of artworks acting upon each other, thereby extending itself in time and space, much like a film in three dimensions. The aim of this ongoing mediation between works is to include the spectator in its unfolding. Viewers and artworks are actions upon actions, are ‚figure and ground‘ with respect to each other“; „The installation at MAC addresses the relational character of human existence – the fact that ‚being‘ is an ongoing mediation between ‚figure‘ and ‚ground‘“, www.e-flux.com/announcements/42396/how-do-we-want-to-be-governed-figure-and-ground/, abgerufen am 10.9.2017.

⁴¹ Howe/Heuvling Interview 2003.

Subjekts). Die Ränder der Performance-Arena scheren nach rechts und links weitläufig aus und offenbaren noch die bereitliegenden Requisiten. Dann wird der Raum in schweigende Dunkelheit getaucht, die Requisiten zu Trägern von Geheimnissen und unbewussten Potentialen, die das Begehren nach Entdeckung wachrufen. Die Lichtreduzierung und die drückende Decke erinnern geradezu an eine Höhle, an deren Wand Bilder schemenhaft aus einer anderen Wirklichkeit auftauchen. Die Beweglichkeit der Leinwand, die das Bild physisch noch stärker an das Auge heranholt, verstärkt diesen Eindruck. Eine subjektivierende Teilhabe erfolgt für das Publikum nun primär über die Praxis des (individualisierten) Sehens.

Im Rückgriff auf Meyer Schapiros semiotischer Reflexion von Formatierungen wird für die Performance klarer, welche affizierende Rolle allein der Ort und die Art der Bildbegrenzung für die Bilderfahrung spielt. Eine Skizze von Jonas verdeutlicht die Bedeutung der bestimmten Leinwand-Positionen: Noch ohne etwas zu zeigen, markiert deren physische Position im Raum bereits den gedanklichen Hintergrund des gezeigten Video-Backdrops. Während sie im Bildhintergrund vornehmlich Warburg als Patient in der Klinik verortet (vgl. die „Opening Scene“), behält sich Jonas die vorderste Ebene für sich vor. In der Mitte begegnen sich Warburg und Jonas, zum Beispiel beim Dialog zu Botticellis *Primavera* (Szene 10), was diese Zone kritisch und emotional auflädt. Eine kleine Zeichnung in Jonas' Vorbereitungsnotizen verdeutlicht, dass diese als Zone des Austauschs geplant war.⁴²

Schon das Bewegen der Leinwand, noch während das Video darauf abgespielt wird, fordert physisch eine kontinuierliche Nachjustierung des Blickens ein, beispielsweise beim Übergang von „Healing Ritual“ (Szene 3) zu „Journey to the West“ (Szene 4). Diese ständige visuelle Adaption erhöht die Eindringlichkeit des Bildhaften, die innerbildlich über Diagonalen forciert ist. Die verzerrende Fischaugenoptik wiederum inszeniert einen unbestimmten Ort der Imagination wie in „Mirror Improvisation“ (Szene 9). Wenn die Projektion die Begrenzung noch dazu überflutet, steigert sich das Setting zur raumgreifenden Bildimmersion, wie es in „Wolfe Lights“ (Szene 6) oder „Electric Wires“ (Szene 15) der Fall ist.

In Jonas' Setting gibt es keine geschützten Innenräume. Das bewegliche Bildsetting birgt Unvorhersehbares in sich; es nimmt, gerade im Kellergewölbe der Dia:Beacon, eine unheimliche Qualität an: Dazu zählt ebenfalls die unberechenbare Bewegung, die schon bei Aby Warburg (als „phobischer Reflex“, vgl. Kapitel 4.3) als unheimlich reflektiert wurde.

⁴² Blatt 45 in der Mappe.

Es wundert also nicht, dass Jonas im Übergang der beiden Szenen, die ‚Angst‘ thematisierenden – von Szene 7 („I sniffed at my mothers grave illness“) zu Szene 8, die auf den Schlangentanz abhebt, Warburgs Paradebeispiel zur Sublimation von Angst – die Projektion vielfältig in Bewegung setzt. Ein riesiges, voranschreitendes Beinpaar als Schattenwurf, der im Ausschnitt so groß ausfällt wie zwei umfallende Säulenpaare, dynamisieren die Projektion. Deren Überquellen markiert den ganzen Tiefenraum mit fluchtenden Diagonalen; die geräuschvolle, zusätzlich eingeführte Leinwand-Schlange vor der Projektion steigert das beunruhigende Phänomen der Bewegung, das wiederum beide Performerinnen mit hektischen Handlungen verkörpern.

Auch das Changieren des Bildsettings zwischen Vorbestimmtheit und Unbestimmtheit verdient im Kontext der affizierenden Bild- und Subjektwerdung nochmals gesondert Aufmerksamkeit. Die Performance ist so choreographiert, dass es einerseits vorbereitetes Material gibt, welches zum Zeitpunkt der Präsentation eingespielt und abgerufen wird – dazu gehören das Video-Backdrop, der Vortragstext, gewisse *scores* des Pianisten und so fort. Andererseits gibt es als Live-Ereignis die Bewegungsabläufe und die gesprochenen Worte der Performerinnen, Vertonungen und Sound-Kulissen, Sequenzen mit Kamera-Feedback, die Platzierung und Fixierung der Projektion auf der beweglichen Leinwand und vieles mehr. Kurzum: zu den bereits in den Videosequenzen angelegten Subjektivierungsstrategien entsteht zusätzlich explizit die Ebene eines Editing, einer „Post-Production“ (Bourriaud) *live on stage*.

An dieser haben die PerformerInnen und BetrachterInnen zugleich teil, und es finden sich wieder Strategien der Rahmung,⁴³ nicht zuletzt durch die PerformerInnen selbst: Warburgs Aktionsfeld orientiert sich meist am linken Bildrand der mittigen Projektionsfläche, das von Jonas am rechten. Auch die *live circuits* sind entsprechend ausgerichtet. Beide komplettieren das Setting zum Triptychon.⁴⁴ Ihr Agieren vor der Projektionsfläche ist dabei formalästhetisch begrenzt und ihr Handlungsspielraum vor dem ständig präsenten, mittigen Großbild kann nicht autonom gedacht werden. Vielmehr sind sie in räumlicher und zeitlicher Ausrichtung dem ausgestrahlten Bildgeschehen unterworfen (wenn nicht sogar visuell untergeordnet: ihre mittels Knitterlook und variantenreichen Kopfbedeckungen ausfransenden

⁴³ Zum *framing* vgl. Adorf 2008.

⁴⁴ Diese ordnende dichotomische Aufteilung wird allerdings immer wieder gestört, nicht zuletzt, wenn sich Jonas auf Warburgs Seite gesellt und Schulter an Schulter mit ihm die Beschreibung der Florentinischen Nymphe kommentiert.

Körperkonturen gleichen sich den projizierten organischen Bildinhalten schnell an). Umgekehrt bedingte die Körperlichkeit der PerformerInnen bereits die Vorbereitung des Projektionsmaterials: So fällt auf, dass Jonas nicht mit computergenerierten Effekten wie Überblendungen arbeitet. Was wie die einfachste Lösung für das Problem des Bildübergangs erscheinen mag, scheint für ihre Körper-Bild-Interaktionen auf der Bühne unmöglich.⁴⁵ Umso mehr verblüffen die unerwarteten Wirkungen, die Jonas über ihre analoge Montagetechnik erzielt: so gibt es bei ihr beispielsweise durch *Jump Cuts* in der Montage viele ruckartigen Bewegungen und rhythmische Irritationen. Sie erreichen einen Effekt, der sich in Anlehnung an Sergei Eisenstein als synthetische Montage bezeichnen ließe: eine Wahrnehmung, die bei zwei zusammentreffenden Bildern eine dritte Ebene provoziert, die Undarstellbares evoziert. Die Affektion durch die Bildentleerung, die im Übergang von Szene 10 zu 11 den Tod andeutet, lässt sich so begreifen.

Blickzähmung und affizierende Bewegungen

Durch diese ambivalente Art der Übergänge, bei denen trotz medialer Fortführung Inhalte ausgetauscht werden können und umgekehrt, rückt ein weiteres Moment in den Fokus: die Blickzähmung.⁴⁶ Die darauffolgende Passage in Szene 11 widmet sich erneut dem Schlangentanz (weiterhin ohne diesen visuell zu präsentieren). Die Kamera ist auf ein Live-Feedback der Performance geschaltet, welches im Video-Backdrop zu sehen ist. Dazwischen gesetzt sind vorher aufgezeichnete Aufnahmen, in denen Jonas erotisierende Handlungen im Umfeld der psychologisch aufgeladenen Couch vollzieht.

Sigrid Adorf hat darauf hingewiesen, dass ästhetische Auffassungen vom Bild es nicht nur ermöglichen, über bloße Abbildfunktionen oder über den semiotischen Zeichencharakter von Bildern hinauzuweisen. Ästhetische Auffassungen vom Bild eröffnen auch eine psychosemiotische Dimension des Bildinhalts. Dieser zufolge sind Bilder „Schirme“ (*screens*),⁴⁷ auf die BetrachterInnen spezifische, intersubjektive Begehren projizieren (also solche, die aus einer Rückkopplung zwischen BetrachterIn und Bild entstehen). Adorf spricht insofern von

⁴⁵ Ihren eigenen Effekt der Überblendung wird sie ab *They come to us without a word* (2015) dadurch finden, dass sie die Leinwand zusätzlich von hinten live mit Schattenprojektionen bespielt.

⁴⁶ Diese wurde weiter oben (in Kapitel 4.2 zu den analytischen Bildtheorien) bereits eingeführt.

⁴⁷ Adorf übernimmt ein Lacansches Blick- und Bildkonzept von „screen“ in Rückgriff auf Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. London, New York 1996; Jacqueline Rose: *States of Fantasy*. Oxford 1996.

einer ästhetischen Auffassung vom *Bild*, die dieses aus der Logik der Abbildung längst gelöst hat und anerkennt, dass es – ebenso wie ein Text – als ein Zusammentreffen sinnhafter Elemente funktioniert. Das Bild ist als ein Zeichenhaftes aktiv, das heißt es konstruiert in sich eine Differenz zwischen dem *wie* und dem *worüber* es „spricht“, zwischen dem *wie* und dem *was* es zeigt. Diese semiologische Auffassung vom Bild und seiner Aktivität betrachtet dieses als einen Schirm (*screen*) der das Begehren immer wieder aufs Neue dazu animiert, sein Geheimnis zu lüften und dahinter schauen zu dürfen. Das darin angelegte *Dahinter* [dieses Schirms] aber ist, entgegen der metaphysischen Überzeugung [vor dem Zeitalter der Neuen Medien], als eine Konstruktion oder Projektion durch den Schirm und nicht als eine Wahrheit zu begreifen.⁴⁸

Jonas holt nicht zuletzt über ihre inszenierten Spiegelblicke das Bild ganz pragmatisch aus seiner metaphysischen Vorannahme zurück in den Raum der Performance. Wenn Jonas sich in den vorproduzierten Gegenschnitten dem Kamerablick aussetzt, verschiebt sie angelegte Blickbeziehungen⁴⁹ auch über Maskerade-Strategien und Posen: stehend, auf der Couch liegend, eine Schnur hinter sich herziehend, mit einer übergroßen roten Apparatur demonstrativ vor der Kamera hantierend entzündet sie auf der Ebene der bildhaften Projektion gegenüber ihrem Publikum ein affizierendes Kraftfeld und im weiteren Verlauf einen Dialog, der das Blicken als voyeuristisch ausstellt. Beim Schauen werde ich ertappt und erfahre eine ‚Blickzähmung‘.

Obwohl die Vernunft eine echte Blickbegegnung in der Videoaufnahme verbietet, animiere ich diese: Ich fühle mich als Betrachterin dennoch angeblickt. Angeschaut und beobachtet zu werden, während man selbst das ‚Schauen praktiziert‘, führt zu einem unheimlich anziehenden Bann. Auch ist nicht geklärt, als wer Jonas da genau aus dem Bild blickt – ein Satyr, eine Medienhexe, eine harmlose Künstlerin? Leicht von oben gefilmt entsteht zwar ein leichtes Machtgefälle, aber das Unbehagen bleibt. Die Gesichtslarve verstärkt den Eindruck, dass mich etwas Fremdes *erblickt* und zugleich *betrifft*: „Ça me regarde“ – etwas „geht mich an“.⁵⁰

⁴⁸ Adorf 2008, 24. Eine solche Auffassung hat, wie der letzte Satz des Zitats andeutet, natürlich Auswirkungen auf Konzepte von ‚Wirklichkeit‘ und ‚dem Realen‘. Der Begriff *screen* zeigt auch, dass die Vorstellungen vom Bild und dem imaginären Bild stark durch die aufkeimenden medialen Möglichkeiten und Bedingungen geprägt und weiterentwickelt wurden, wofür Jonas paradigmatisch steht.

⁴⁹ Vgl. dazu Adorf 2008.

⁵⁰ Vgl. Didi-Huberman 1999, 136. Insgesamt helfen Konzepte des Psychoanalytikers Jacques Lacan oder des Kulturtheoretikers Slavoj Žižek, um genauer zwischen einer (symbolisch geordneten und imaginär durchwirkten) ‚Wirklichkeit‘ und ‚dem Realen‘ zu unterscheiden. Hito Steyerl hat diese Theorien für die Kunstwissenschaft nutzbar gemacht; vgl.: Die Weberinnen. Dokument und Fiktion, in: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2015, 67-83. Demnach basiert die Wahrnehmung von Realität

Die Langsamkeit der Bewegungen von Jonas in diesen Sequenzen wirkt auch aufgrund der lasziven Pose betont affizierend. Jonas wiederholt ihre Rolle als Verführerin, als eine ‚Medienhexe‘, wie sie es vierzig Jahre zuvor in der Rolle der *video seductress* in *Organic Honey* praktizierte. Dies gelingt umso mehr, als die komplette Nichtbeachtung der eingestreuten Videosequenz durch ihre Co-PerformerInnen dem Sehakt eine gewisse individuelle Heimlichkeit unterstellt – ein voyeuristischer Blick durch das ‚Schlüsselloch‘ der Kamera. Jonas präsentiert sich als Kamerasubjekt, das sich selbst gerade filmt. Bei dieser Aufnahme gewährt ihr der Spiegel, in den sie hineinfilmt, eine Art Kontrollmonitor, der ihr ein analoges Live-Feedback ermöglicht. Während der Performance können die BetrachterInnen ihr dann beim Anschauen ihrer Selbst zuschauen. Der Blick der Kamera und der Performerin treffen sich vermeintlich auf der (per Video fixierten) Spiegeloberfläche.

Jonas fokussiert mit einem umwickelten Ast den Betrachter in spe, indem sie in den Spiegel und damit die spätere Projektion hineinsticht. Der Appell an die BetrachterInnenposition rückt in den Mittelpunkt, da diese Spiegeloberfläche zum Interface wird, indem sie immer wieder den Stab gegen die scheinbar transparente Bildoberfläche richtet – so als könne die Bildblase dadurch auch irgendwann platzen. Jonas attackiert meines Erachtens hier die Grenze der Vorstellung von ‚Realität‘ und ‚Wirklichkeit‘ mit Hilfe eines Phallus ganz besonderer Art, einem Phallus der Blickmacht. (Als Kamerafrau behält Jonas in jedem Falle Blickmacht, auch wenn sie die Seiten wechselt und vors Bild tritt. Das Leitbild der einst begehrten elektronischen Verführerin aus den 1970ern ist offensichtlich gealtert.)

Die schwarze Larve auf Jonas’ Gesicht wird mehrfach zur Geste der Verneinung oder des Entzugs und zeigt wiederum die Metareflexivität der Videoperformerin: der Blick, das Blickverhältnis, das Verhältnis von Subjekt und Körper zum Medium wird verschoben. Aber gerade durch die Geste der Verneinung bzw. den Entzug wird der Blick als solcher

schlechthin auf Fiktionen. Diese grundlegenden Fiktionen des „großen Anderen“ (71-2) regeln den symbolischen Austausch von Realität, ja die Konstruktion eines solchen Konzeptes selbst. Die fiktionale Instanz des „großen Anderen“ bestimmt zwar, was als Faktum gilt, beruht jedoch selbst keineswegs auf ‚empirischen‘ Fakten. Die Realitätsempfindung, durch die das Subjekt sich in der Welt verankert, „the way things ‚really seem to me““, werde, so Žižek, unbewusst durch diese fundamentale Fiktion gestützt. Die Wirklichkeit bedarf einer „phantasmatischen Unterstützung“ (71) jenes ‚großen Anderen‘, der selbst multipel, fiktional und inkonsistent ist, aber trotzdem die Basis jeder Vorstellung von Realität und Wahrheit bildet. Diesen phantasmatischen Support stellen u.a. Jonas’ vorproduzierte Videoaufnahmen zur Verfügung.

um so mehr als eigene Wirklichkeit erst erzeugt.⁵¹ Jonas agiert aus einer Position, die als andere Seite der spiegelnden Bildblase, als *screen*, erscheint; als stünde sie an diesem fiktiven Ort tatsächlich und fixiere ihr Gegenüber. Diese fiktiv gesetzte Herkunft ihre Tuns wirkt auf die wahrnehmbare Wirklichkeitsebene der BetrachterInnen zurück: „Was wir sehen, blickt uns an“.⁵² Der Spiegel wird doppelt zum Wendepunkt des Gesehenen.

Über das Bildsetting als Bildediting, dessen Charakterisierung als Changieren zwischen Vorbestimmtheit und Unbestimmtheit, und schließlich über Situationen von Blickzähmung und affizierenden Bewegungen wurden Momente beschrieben, in denen Bildwerdung und Subjektwerdung in eins fallen. Dabei spielt Jonas als handelndes Performance-Subjekt, das sich selbst in kontinuierliche Bildwerdungsprozesse verwickelt, eine tragende Rolle. Sie nimmt als solches eine Zwischenposition ein, da sie dramaturgisch mit ihrer eigenen bildhaften Inszenierung interagiert und dem eigenen Blick unterwirft. Anhand der kurzen Sequenz wurde zugleich deutlich, inwiefern sich das Wechselspiel von Bild und Subjekt konsequent einer Festschreibung entzieht. Die Subjektwerdungen *on stage*, immer weiter verschoben und aufgeschoben, werden für die BetrachterInnen für neue Bildwerdungen immer wieder freigegeben.

6.3 Affektdramaturgie und Aspektwechsel

In diesem Unterkapitel werden anhand ausgewählter Bild- und Szenenübergänge die Rolle von ‚Aspektwechseln‘ in Jonas’ spezifischer Affektdramaturgie in den Fokus gerückt. Ein erster Teil beschreibt die Affektdramaturgie ausgewählter Szenen und dient als Grundlage für die folgenden, analytischen Betrachtungen. In der Folge werden neben Affizierungsformen die so genannten Aspektwechsel identifiziert, quasi „Scharniere“ von provozierten Wahrnehmungsumsprüngen, die bei Jonas Subjektwerdungen befördern und bildend wirken. Mit der Bildungsforscherin Andrea Sabisch lässt sich sodann die provozierte Responsivität seitens der RezipientInnen beschreiben und auf spezifische Bildbegriffe beziehen. Schließlich wendet sich, durch Rückgriff auf Theorien einer ‚Bildung vor Bildern‘, der bisher die Arbeit dominierende bildtheoretische (Kapitel 2-5) bzw. rezeptionsästhetische (Kapitel 6) in einen produktionsästhetischen Blick.

⁵¹ Was Jonas über den Gegenschnitt zeigt, spiegelt ein ganz grundsätzliches Erblicken und Verpassen, um das es in der Performance auch immer wieder geht: Der Entzug, der im Schlangentanz für nicht Eingeweihte steckt.

⁵² So der Titel von Didi-Huberman 1999.

6.3.1 Affektdramaturgie in Szene 9-11

Es kann in einer nicht-empirischen Studie nicht darum gehen, die Affizierungen realer BesucherInnen einer Performance zu rekonstruieren. Es ist gleichwohl möglich, den nicht minder realen „Möglichkeiten des Affiziertseins nachzugehen, die einem solchen Zuschauer faktisch offengestanden haben“, wie dies Hauke Lehmann für eine vergleichbare Untersuchung des Kinos formuliert hat.⁵³ Der Begriff der ‚Affektdramaturgie‘ ist in diesem Unterkapitel bewusst gewählt, da er das Augenmerk auf das Zusammenspiel von Affekt und Inszenierung legt und die spezifischen Möglichkeiten des Affiziertseins in den Blick nehmen kann, die für die Gattung Performance, die Künstlerin Joan Jonas und für ihr Oeuvre kennzeichnend sind. ‚Dramaturgie‘ richtet den Blick zudem auf die Verlaufsform der Performance. Die „affektive Durchschlagskraft“ von Performances liegt schließlich nicht in einzelnen Momenten oder Elementen, sondern (wie dies Mieke Bal für Objekte in Kunstaustellungen formuliert hat), in deren „räumlichen Zusammenstellung und zeitlichen Abfolge (Sequenzierung)“.⁵⁴ Jonas’ spezifische Affektdramaturgie soll entsprechend in der Verlaufsform nachgezeichnet werden, und zwar exemplarisch anhand ausgewählter Bild- und Szenenübergänge vom Ende der achten („Mirror Improvisation“) bis zum Beginn der zwölften Szene („Salton Sea“). Diese Übergänge gliedern sich in acht Teile:

[1.] „Mirror Improvisation“ liegt im Zuge der Performance-Installation *The Shape the Scent, the Feel of Things* inzwischen auch als unabhängige Filmedition vor (ebenfalls unter dem Titel *Mirror Improvisation*, 2005) und wurde nach Aussagen der Künstlerin als Gegenwicht zu „Melancholy“ (Szene 5) gesetzt. Wie bereits erwähnt lotet diese Szene in ihrer Gänze einen Affektzustand aus; sie ist in eine Bildfolge eingebettet, deren Verlauf eine Katharsis provozieren soll.

Der Bildübergang zu „Mirror Improvisation“ ist auf der Leinwand überraschend. Ein Gestänge auf einer sonnigen grünen Weide nimmt die bestimmende Bilddiagonale des langen Stabes auf, mit dem Jonas in der vorherigen Szene in den verstaubten braunen Sand furchte und zuletzt einen Schmetterling zeichnete. Noch zeigt die Leinwand ein Standbild. Die einführenden Worte, die der Darsteller José Blondet in der Rolle des Aby Warburg spricht, liefern für den Handlungsablauf keine Einleitung, Kontextualisierung oder gar Erklärung.

⁵³ Hauke Lehmann: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin 2017, 2.

⁵⁴ Mieke Bal nennt diese zeitlich/räumliche Anordnung entsprechend „affektive Syntax“; vgl. Bal, Mieke: Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft, in: Krause-Wahl, Antje, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld 2006, 7-19, hier: 9-10.

Sie verbreitern den Gedankenhorizont der ZuschauerInnen, statt ihn engzuführen, und ersetzen narrativen Sinn durch affektive Sinnlichkeit:⁵⁵

The hand reverts to its own movement, does not renounce touching... but does renounce taking possession through comprehension. Between ... touch and ... thought there is ... [a] symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.⁵⁶

In den Gesprächspausen Blondets reagiert Jonas auf der Bühne unmittelbar mit ein paar Geräuschen, so als würde sie ihm, wie in einem Dialog, zustimmen. Blondet ist von rechts vor die Leinwand getreten, er hält ein Buch wie ein Tablett horizontal vor seiner Brust. Er unterstreicht seine Worte mit ausladenden Gesten, dreht das flache Buch-Objekt mit Nachdruck von einer auf die andere Seite, streckt es dem Publikum zeigend hin. Links vor der Leinwand hat sich Jonas mit kleinem Hocker und Instrumententisch platziert, vor sich allerlei unkonventionelle, metallene und hölzerne Alltagsdinge ausgebreitet, darunter ein Küchensieb, Trichter, sowie Spielzeuge wie ein Polizeiauto oder Tiere. Auch ein hölzerner Schmetterling findet sich. Diese Requisiten wird sie in der Folge auch als Perkussionsinstrumente nutzen. Eine zentrale Strategie der Affektdramaturgie besteht darin, Bezüglichkeiten auf der Bühne zu triangulieren; hier zwischen Jonas links, Blondet im Vorder- und der Leinwand im Hintergrund; Affektangebote entwickeln sich im dynamischen Zwischen-spiel dieser Positionen.⁵⁷

Sobald Blondet Warburgs Text fertig gesprochen hat, tritt er ab und löst damit aus, dass das bis jetzt angehaltene Videobild zu laufen beginnt und Jonas mit dem Jazzpianist Jason Moran ein impulsives Flügel-/Percussion-Duett eröffnet. Auf der Leinwand ist nun ein

⁵⁵ „Warburg’s and the voiceover’s utterances have a sonic as well as semantic effect; the combination of narration, liturgical chant, and confession generates a response as much aural as intellectual“ (Birns 2007, 77).

⁵⁶ Dieses Zitat unterschlägt den ursprünglichen Kontext: Warburg versucht mit diesen Worten, die Hopi Indianer innerhalb einer weltkulturellen Entwicklung zu beschreiben. So wie es Jonas hier platziert, öffnet sie es für ihre Belange, ihr Interesse an der Performance zu veranschaulichen. Ein zentraler Grundgedanke ist der des Zwischenstadiums, in dem sie ihre Performances selbst sieht, zwischen „image“ und „sign“. „The Hand Reverts to its Own Movement“ wird 2007 selbst Titel einer Performance werden; vgl. Joan Jonas: *The Hand Reverts to its Own Movement*, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 458-459.

⁵⁷ Entsprechend ist die Strategie, der Performerin Jonas jüngere Co-Performerinnen (hier Ragani Haas) zur Seite zu stellen, nicht nur dem Alter von Jonas geschuldet (vgl. Kapitel 2.2) – sie erlaubt die Inszenierung solcher Bezüglichkeiten innerhalb der Affektdramaturgie.

buntes, entgrenztes Spiel zweier Frauen mit kaum zu identifizierenden Alltagsobjekten zu sehen. Die musikalische Live-Improvisation vor der Leinwand aktualisiert die zweite, gefilmte Improvisationsszene auf der Leinwand.

[2.] Jonas inszeniert das entgrenzte Spiel in einem entgrenzten Bildfeld: Das Video-Backdrop der beweglichen Leinwand ist ganz nah an das Publikum gefahren. Das gefilmte Bild ist in Fischaugenperspektive verzerrt, da Jonas erneut über einen Rundspiegel gefilmt hat und die Szene distanzlos an die Kamera gerückt ist. Es zeigt einen strahlend blauen Himmel über einer sich in die Ferne öffnenden Wiese. Das architektonisch anmutende Gestänge begrenzt den freien Blick, der durch den verzerrten Raum – sowie durch Richtungslinien – den Eindruck einer Blase erhält. Eine der Frauen ist nymphenhaft und trägt einen rosa Tüllrock mit grünem, improvisiertem Kopfputz; sie tänzelt leichtfüßig auf die Kamera zu. Sie spielt mit der Positionierung des quadratischen Spiegels, so dass mal Jonas' hündische Mitperformerin zu sehen ist, manchmal andere, flüchtige Bildausschnitte aus dem Off.

[3.] Die Nymphe ist kurz von oben zu sehen. Sie sitzt in der Wiese und verteilt um sich herum weiße Streifen. Ein Reif liegt auf ihrem Schoß. Eins solches ornamentales und ritualisiertes Verteilen wurde bereits in der Melancholie-Szene eingeführt.⁵⁸ Jonas' Referenz auf das ornamentale Verteilen gerissenen Bettlakens der Outsider-Künstlerin Maria Lieb gibt den Handlungen einen transgressiven Anstrich. Durch das rosa Tutu und in Anbetracht der Spiegel verändert sich der Habitus der Bewegungen – sie wirken grotesk, als würden zwei (bereits etwas ältere) Mädchen Fee oder Prinzessin spielen. Auch Assoziationen an kokette Schmetterlinge liegen nahe. Die direkt folgenden Handlungen sind dagegen recht prosaisch – das architektonisch anmutende Gestänge wird hin und her bewegt, ein Hund mit einem Klaps aus dem Bild gescheucht – so dass der märchenhafte Habitus gleich wieder konterkariert wird.

[4.] Die Bildgenese lässt sich über einen starken Zoom auf den runden Spiegel erklären, der gerade noch in den Ecken als Rahmen zu sehen ist; die Bewegungen in Fischaugenoptik verleihen inzwischen der Bildkomposition eine ungeheure Wirkung, alles scheint sich noch immer weiter auszudehnen, quasi aus der Begrenzung des Bildes ‚zu befreien‘. Eine längere Einstellung zeigt im rechteckigen Handspiegel einen zweiten, runden Spiegel, was nun die

⁵⁸ Dieses Verteilen kontrastiert eine der zentralen Gesten der PerformerInnen, ein (probendes) Aufsammeln („One of the frequent gestural actions performed both live and prerecorded is that of scooping – mining – just as the wooden seismograph with the ball-bearing pendulum in real space registers the ground's energies“; Birns 2007, 78).

verzerrte Optik der gesamten Szene erklärt. Diese Verschachtelung mehrerer Spiegelungen führt dazu, dass sich die einzelnen Repräsentationsebenen auflösen. Immer wieder werden die Spiegel vor der Kamera (die selten selbst auftaucht) zurechtgerückt. Zwischendurch lässt der gekippte Rundspiegel den unteren Bildrand nach oben springen und bewirkt damit die Auflösung einer mittels Schwerkraft geordneten optischen ‚Erdung‘; die Welt steht physisch auf dem Kopf. In einzelnen Szenen der Montage fehlt bisweilen auch der rechtwinklige Spiegel. In einer kurzen Einstellung wird schließlich die komplexe Blickkonstruktion dekonstruiert: Die Kamera schwenkt aus dem Spiegel und filmt direkt auf die Hundeschnauze – die Zähne sind zu sehen, bereit zum Zubeißen.

[5.] Jonas ist die zweite Performerin mit dem grünen geknüllten Kopfputz. Beide reagieren aufeinander und führen vermeintlich un‚sinnige‘ Handlungen aus, wobei sie durch die Requisiten angeregt werden: von Wind und Wetter gebleichte Holzstöcke und Stangen, zwei Holzböcke, eine spärliche einfache Fahne, Eisenreifen, Kugeln und Quadratstäbe fordern gewissermaßen ein, gegeneinander geschlagen, gewedelt, übereinander gehalten zu werden. Latten werden gelegt, aufgetürmt und als Baustoff verwendet; dazwischen taucht der Hund auf und mischt sich unter den fröhlichen Trubel auf der Wiese. Zina wird von Jonas gern als „animal helper“⁵⁹ oder „magical dog“ bezeichnet und soll das ‚Andere‘ des Verstandes ins Spiel bringen. Der Pianist lässt Melodien und Klangfolgen abreißen; unvorbereitete Modulationen zerlegen die Sequenz.

[6.] Die Szene fällt inzwischen ganz aus einem narrativen Gesamtzusammenhang. Die Abfolge der Handlungen hat kein erkennbares Ziel; die Aktionen wirken zweckfrei und haben eine ludische Qualität angenommen. Jonas inszeniert das Verweilen in ästhetischen Zuständen als Flow-Erlebnis – eine Ausgelassenheit als Autopoiesis ohne Gewähr oder Sinnbefragung, die durch den Videoschnitt, das Klavierspiel und die Geräuschtapete unterstützt wird. Aufgrund der ausgestellten Amateurhaftigkeit und des Probencharakters der Szene⁶⁰ erhält diese einen unterschwelligen Aufforderungscharakter – wer sich darauf einlässt, könnte sich ähnlich ausgelassen verhalten – vielleicht.

⁵⁹ „I had a dog. It was in a way simply that she was there like everything around me except that animals have a different presence. But I spoke of her as my animal helper. First I included her as drawing, then I had to think how that linked to content. Under the surface of all those early pieces was an interest in myth and ritual“ (*Joan Jonas Timelines: Transparencies in a Dark Room* (Ausst.-Kat. Museu d’Art Contemporani de Barcelona), hrsg. MACBA, Barcelona 2007, 48).

⁶⁰ Zur ästhetischen Inszenierung von Proben und Amateurhaften vgl. Buchmann 2016.

[7.] Gegen Ende scheint die Situation zu kippen. Die Szene dauert relativ lange; sie verfängt sich gewissermaßen in sich selbst. Dann löst sie sich visuell und akustisch sehr unspektakulär auf: Es gibt keinen Höhepunkt, keinen heroischen Schlussakkord (wie in der klassischen Musik), keinen sichtbaren Abschluss. Vielmehr entzieht sich das Videobild, sowohl das Dargestellte auf der Leinwand als auch die materielle Leinwand selbst. Letztere wird in die Raumtiefe gefahren, während die Akteure vor und in der Leinwand die Gegenstände aufräumen und in der Bildtiefe verschwinden. In einem Fast Forward läuft das Video nun schneller ab und die Szene kippt in ein slapstickhaftes Zappeln, das den Akteuren ihre Situierung nimmt. Die letzte Aktion der beiden Performerinnen, sich mit Holzschwertern zu bekämpfen, erscheint in der Beschleunigung wie eine Farce – ein vorsichtiges, gegenseitiges Antippen, ohne Gewicht. Der Pianist Jason Moran verfolgt zwei über die Leinwand huschenden Farbpunkte in einer fragmentierten Klavierimprovisation, die an die musikalische Begleitung von (Buster-Keaton-)Stummfilmen erinnert. Die Musik wechselt schließlich in lang gezogene, kontemplative Moll-Klänge; die Leinwand verschwindet weiter nach hinten und zeigt als Übergangsbild antike Bacchanalien. Der mediale Entzug des Videobildes (samt Bewegung und Farbe) bahnt einen radikalen Entzug an, der sich aber erst in der übernächsten Szene zeigen wird: den Tod.

[8.] Dieses Übergangsbild zur zehnten Szene ist schwarzweiß und zeigt eine antike Intarsie, die in ihrer Flachfigurigkeit wie eine Vasenmalerei anmutet – anders als im Katalog angegeben handelt es sich aber nicht um eine solche Vasenmalerei, sondern eine Steinintarsie aus Pompeji, die Jonas ihrem assoziativem Bildfundus entnommen hat. Zwei Tänzer, ein fast vollständig unbekleideter Mann rechts und eine mit wallenden Gewändern bekleidete Frau links, streben in der Projektion aufeinander zu, zwischen ihnen findet sich ein hausartiger Altar. Der Mann, dessen Hüfte von einem dünnen Lendentuch umspielt wird, hält einen Lotusstab in der Hand. Die Frau wirft in ekstatischer Tanzhaltung den Kopf zurück; sie hält einen Phryosstab und streckt ein Gefäß vor. Die Projektion des Bildes wandert langsam von links nach rechts und erweckt den Eindruck, dass sich die Säulen im Raum leicht drehen. Der Medienwechsel begünstigt den Sprung in eine andere Zeitlichkeit – formal wie inhaltlich. Eine Langsamkeit der Bewegung kontrastiert die vorgängige Betriebsamkeit, die Komposition ist nun ausgewogen.

Bis Jonas schließlich das Geschehen auf der Bühne ganz zum Stillstand bringen wird, vergeht noch eine längere Zeit, in der sie in dieser zehnten Szene dem Motiv der Ausgelassenheit, Schönheit und der Warburgschen Pathosformel anhand Botticellis *Geburt der Venus* nachspürt – und zwar in sich überlagernden, medialen Schichten zwischen Text, Bild,

Tableau Vivant der Nymphe und einem schmetterlingsartigen (flatterhaften) Vorstellungsbild davon. Die letzte Schicht im Videobild, der Zoom auf eine weiße, unermüdlich flatternde Fahne, trägt dazu bei, dass Mimesis oder narrativer Sinn weiter getilgt werden. (Flatternde, wehende Fahnen sind bei Jonas spezifische Pathosformeln.)

Nach einer kurzen Zwischenpassage folgt in der elften Szene ein weiterer medialer Entzug. Ohne Bewegung und Ton lässt Jonas nur noch Text stehen. Zwei Zeilen, die zusammen einen Aphorismus bilden könnten, erscheinen nacheinander in weißen Buchstaben: „the voices of the dead live on“,⁶¹ gefolgt von „only lips without sound“.⁶² Die nächste Szene beginnt dann mit dem ikonisch gewordenen Bild der doppelten „Nymphe“, die im Blickdialog mit ihrem Spiegelbild zu sehen ist. Auffällig ist dabei die seitliche Position des Spiegels im viereckigen Holzrahmen. Warum an dieser Stelle der Tod („the voices of the dead“) oder die Vorfahren thematisiert werden, lässt sich narrativ kaum erschließen. Was sich aber als Affekt einstellt, ist ein Gefühl des Verlusts und die Erinnerung an Momente der Hingabe. Einen starken Wechsel verursacht sodann die (akustisch markierte) Umstellung auf ein Live-Feedback. Schließlich wird Jonas mit ihrem Schrei den Höhepunkt einleiten: die Improvisationsszene einer wild tanzenden Ragani Haas als Gewitterwolke in schwarzem Kimono vor einer gefilmten Himmelskulisse, in der ständige Blitze zucken (Jason Moran, der Pianist, lässt es ebenfalls blitzen und donnern.) Der Übergang zur nächsten Szene ist dann kathartisch-ernüchternd: das Video-Backdrop zeigt Filmaufnahmen eines baufälligen Spielplatzes in Salton Sea, gefolgt von Bildern der Verwüstung des künstlichen Salzsees, einer hoffnungslos heruntergekommenen Architektur des modernistischen Stararchitekten Albert Frey, mit Haufen von Betontrümmern. Diese Bilder werden auf der Bühne von der Sängerin Kate Fenner mit dem melancholischen Folksong „Pastures of Plenty“ (1941) des amerikanischen Sängers Woody Guthrie begleitet.

⁶¹ Das ganze Zitat Warburgs lautet: „Florence, the birthplace of modern, confident, urban, mercantile civilization, has not only preserved the images of it dead [Abgeschiedene] in unique abundance and with striking vitality: in the hundreds of archival documents that have been read – and in the thousands that have not – the voices of the dead live on“ (Michaud 2004, 96).

⁶² Michaud 2004, 312 – eine Randnotiz im dritten Anhang („Memories of a Journey Through the Pueblo Region“). In der kommentierten Passage macht sich Warburg Gedanken zum „Biomorphismus“, was das Zitat in Inhalt in eine deutlich andere Richtung als den Tod bringt: „simple biomorphism acts on the function of memory through / *with a / magical* defensive measure, whereas in the attempts at „structural“ thought the hand directs not a weapon but a toll that creates an outline and gives a visual summary of this phobic biomorphism, which in any case cannot be externalized on its own as long as it has not been repeatedly presented to consciousness“.

An dieser Stelle zeigt sich deutlich, inwieweit die Affizierungen der BesucherInnen dramaturgisch überformt sind. Jonas' Affektdramaturgie operiert mit einem gezielten Einsatz von Affizierungsangeboten, die sie durch einen Wechsel von distanzierenden Elementen (Texttafeln und Standbilder, die monotone Stimme ihres Voice-overs) mit emotional stark aufgeladenen Elementen kontrastiert. Der Schrei erfolgt nach einem Moment des visuellen Entzugs (die Leinwand ist in die Tiefe des Raumes zurückgefahren, die Bühne verdunkelt) und wird dann durch ein Spotlight auf die auftretende Performerin markiert; Kate Fenners Auftritt ist ebenfalls von distanzierenden Elementen umrahmt, zu Guthries „Pastures of Plenty“ wird sie gleichfalls von einem Spotlight angestrahlt und ihr melancholischer Gesang, in Verbindung den Text des Songs, der die Erfahrungen von armen Arbeitsmigranten in den USA behandelt, und den kontemplativen Bildern eines verfallenden Vergnügungsparks in Salton Sea etablieren eine Stimmung, die sich BesucherInnen nur schwer entziehen können (sollen). Dieser Wechsel von strategisch eingesetzten, distanzierenden Momenten zu ausgewählten emotional überhöhten Momenten ist ein zentrales Kennzeichen von Jonas' Affektdramaturgie. Es erklärt zu einem gewissen Teil auch den als heterogen empfundenen Charakter ihrer Performances ab den frühen 1990er Jahren.⁶³

Affizierung bedeutet für Jonas nicht, dass sie eine ‚Identifikation‘ mit Figuren einfordern würde – dazu sind ihre Performances medial oder ironisch zu gebrochen, die Figuren zu distanziert (auch die Warburgs, obwohl sich dieser in einem Sanatorium in einer existentiellen Notlage befindet). Sie fordert aber in zentralen Momenten eine ‚Sorge‘ der Besucherinnen ein.⁶⁴ Diese Sorge findet sich in neuen Performances wie *Moving Off the Land. Oceans – Sketches and Notes* (Tate Modern, London 2018) noch gesteigert. Sie wird zur Sorge um die Natur, und hier nun hebt Jonas Distanz auf: Sie selbst taucht in eine farbige Unterwasserwelt und ‚affiziert‘ sich mit den Fischen, die sie durch das Bild und den BetrachterInnen vor Augen führt.

⁶³ Robert C. Morgan hat diesen Wechsel hin zu einer desorientierenden Heterogenität z.B. bereits 1996 in Bezug auf Jonas' Beitrag zur Biennale in Lyon 1995-96, *Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray* (1994), artikuliert; vgl. Moving Images, in: *Performing Arts Journal* 18/2 1996, 53-63. Er charakterisiert ihn als Wechsel von „minimal focus to a maximal simultaneity“ (57) und erklärt: „the new work intentionally stressed overabundance and irresolution, making the experiential aspect of the work difficult to connect. The result was a kind of frustration that one was inside, yet distanced from, the artist's process“ (57-60).

⁶⁴ Das Fordern eines solchen ‚Sich-Einlassens‘ oder einer ‚Sorge‘ streicht Mieke Bal als Grundprinzip der Affizierung heraus und setzt die Termini gegen reduktivere Konzepte einer (distanzlosen) ‚Identifikation‘ (Bal 2006, 15).

6.3.2 Aspektwechsel

Die Bildwissenschaft hat die Erfahrungen, die BetrachterInnen vor Bildern machen, inzwischen immer systematischer ausdifferenziert.⁶⁵ Michael Lüthys aktueller Beitrag zu dieser Debatte ist für meine Untersuchungen deshalb so wertvoll, da er das Medium dieser ästhetischen Erfahrungen als ‚Aspektwechsel‘ bestimmt. Jonas’ Rezeptionserfahrungen und ihre Performancekunst, so lässt sich argumentieren, sind zentral durch solche Aspektwechsel bestimmt. Die Denkfigur erlaubt eine Schärfung der argumentativen Klammer dieser Studie, insofern sie die bisherigen Überlegungen rezeptionsästhetisch weiterdenkt und Momente der Affektion als Elemente der Dramaturgie genauer herauschält. Denn die Art der Aspektwechsel, so meine Schlussfolgerung, hat Einfluss auf die Art und die Qualität der Affizierung. In der Feinanalyse wird entsprechend auch differenzierter anschaulich, was genau passiert, wenn Subjekte vor Bildern ‚ausgerichtet‘ werden.

Bei Wittgenstein bezeichnet der Aspektwechsel, sehr verkürzt gesprochen, eine Änderung, *als was* etwas gesehen wird, obwohl sich das Gesehene selbst nicht verändert hat. Eine spezifische Eigenschaft des Gesehenen führt (einem Kippbild ähnlich) zu einem Einstellungswechsel der Sehenden beim Vorgang des Sehens.⁶⁶ Michael Lüthy hat den Begriff des Aspektwechsels aufgegriffen, um zu zeigen, wie derartige Aspektwechsel die Erkenntnis in Form einer Sinnstiftung durch das Werk ermöglichen.⁶⁷ Als Aspektwechsel beschreibt er visuelle Denkopoperationen, die sehr unterschiedlich ausgelöst werden; sie können auf rein formaler Ebene stattfinden, sind intermedial und motivisch ineinander verschlungen und

⁶⁵ Vgl. etwa die Arbeiten von Wolfgang Kemp (Kemp 2015 sowie *The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception*, in: Cheetham, Mark A. [Hrsg.]: *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, 180-196).

⁶⁶ Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe* Bd. 1, Frankfurt am Main 1984, 518-520. Nach Lüthy ist der Aspekt Wittgenstein zufolge weder „ein intelligibles Objekt des Denkens noch ein physisches Objekt der Wahrnehmung. Ihn zu sehen heißt, etwas zu sehen, worauf man nicht zeigen kann“ (Lüthy 2012, 130). Wenn wir am Wahrgenommenen einen Aspekt bemerken, so Lüthy, machten wir, genau genommen, die Erfahrung eines Aspektwechsels, denn das Bemerken des Aspekts stellt den Austausch einer bisherigen Auffassung durch eine neue dar. Dabei kann zwischen Denken und Sehen nicht unterschieden werden, denn bemerke man einen Aspekt (oder, anders gewendet, leuchte ein Aspekt an etwas auf), dann änderten sich, so Wittgenstein, das Sehen und das Denken. Diese Änderungen verlaufen gleichzeitig, was in Jonas’ Fall, wo es sich ja gar nicht um statische Bilder handelt, verkompliziert. Ein Beispiel, das weiter unten genauer ausgeführt wird, wäre etwa der Aspektwechsels von einer illusionierten zu einer echten Tiefenwahrnehmung.

⁶⁷ Lüthy 2012.

ebenso raumzeitlich wie strukturell auszumachen. Lüthy bezieht dezidiert auch die sprachliche Ebene mit ein, was der Textfülle von Jonas' Performance entgegenkommt.

Für die Analyse performter Bildübergänge ist an Luthys Konzept besonders interessant, dass ihm zufolge die zentrale Eigenschaft des Aspektsehens ist, an dessen Erfahrung geknüpft zu sein – „nicht das Sehen eines Aspekts“ ist für ihn das Entscheidende, sondern „die Erfahrung des Aspektwechsels“. ⁶⁸ Lüthy zufolge ergibt sich diese Erfahrung im Zwischen von BetrachterIn und Kunstwerk:

Er ist das, was unter bestimmten Bedingungen im Kunstwerk aufleuchtet, und zugleich das, was der Betrachter unter bestimmten Bedingungen am Kunstwerk bemerkt. Weder allein eine Eigenschaft des Gegenstands noch allein eine Imaginationsleistung des Betrachters, ist er ein Zwischen, das sich dem produktiven Zusammenspiel beider verdankt. ⁶⁹

Es ist deshalb auch naheliegend, in Aspektwechseln ein besonders affizierendes Moment zu sehen. Sobald „an etwas mit einem Mal etwas anderes aufscheint“, so Lüthy,

vollziehen sich drei ineinandergreifende Modifikationen: die Verwandlung des Sehens in einen bewussten Akt, das Auseinandertreten von Wahrnehmungsgegenstand und Aspekt sowie die Neubestimmung des Gegenstands als Modifikation des Sehens und Denkens zugleich. ⁷⁰

Aspektwechsel sind vorübergehend destabilisierend aber auch bereichernd, da aus ihnen andere Anschauungen von bereits Wahrgenommenen resultieren: ⁷¹ „Im Aspektwechsel verdoppeln sich sowohl die Wahrnehmung als auch der Gegenstand, bei vollem Bewusstsein der Dingkonstanz“. ⁷²

Dabei zeigt sich noch eine weitere Dimension, deren Emergenz. Denn Aspektwechsel vollziehen sich nicht nur ineinander, sondern gehen auch auseinander hervor, wenn eine sinnliche Dichte – wie beim Kunstwerk – vorliegt und das Wahrgenommene durch die

⁶⁸ Ebd., 136.

⁶⁹ Ebd., 125. In der ab „Mirror Improvisation“ beschriebenen Szenenfolge gehe ich von meinen eigenen reflektierten Erfahrungen aus, Aspektwechsel müssen jedoch selbst erfahren werden. Mein Ziel kann es folglich nur sein, unterschiedliche Modifikationen des Sehens über die Leseerfahrung zu evozieren. Die bereits vorgenommenen unterschiedlichen Relationierungen sollen den LeserInnen eine vorbereitete „Strukturierung des sinnlich Gegebenen“ (vgl. ebd., 128-9) liefern, die auf die potentiell angelegten Aspektwechsel appelliert.

⁷⁰ Ebd., 131.

⁷¹ Ebd., 137.

⁷² Ebd., 131.

Aspektwechsel eine sinnliche Steigerung erfährt.⁷³ Kunstwerke besitzen außerdem sowohl eine externe als auch eine interne Relationierung. Die Leinwand zum Beispiel hat innerhalb der Performance über die vorgeführte Beweglichkeit eine externe Relationierung zum Raum, während sie als Bildträger gleichzeitig eine interne Relationierung des Bildbestandes fortsetzt. Wenn Lüthy resümiert, dass der Formaspekt, unter dem etwas gesehen werde, und die Relationen, die man zwischen dem Kunstwerk und anderen Objekten herstelle, sich verschränkten,⁷⁴ dann schließe ich daraus, dass gerade Kunstwerke wie die bildopulenten Performances von Jonas besonders affizierend sein können.

Axel Müller beschreibt ein ähnliches Phänomen über den Begriff des „springenden Punkts“. Im Zusammenspiel von ikonischem Palimpsest und multipler Lesbarkeit entstehe aufgrund der Überdeterminiertheit von Zeichen eine „ikonische Leerstelle“. Diese werde zum Wendepunkt,

in dem etwas koinzidiert und differiert, unioniert und kontrastiert, etwas umspringt, in dem gegensätzliche Ansichten des Bildes wie z.B. Figur und Grund, Vorder- und Hintergrund, Innen und Außen, Figürliches und Abstraktes sich unterscheiden und aufeinander beziehen bzw. plötzlich ineinander umspringen, ohne dass wir als Betrachter in der Lage wären, die ineinander umspringenden Aspekte und Ansichten auch nur für einen Augenblick ganz voneinander zu trennen.⁷⁵

Müller schlussfolgert daraus:

Dieser ‚springende Punkt‘ aber – und das ist entscheidend für das bildliche System der Sinnerzeugung, für die ikonische Verdichtung der Sinnstruktur – ist nicht lokalisierbar, sein sich ständig wiederholender Positionswechsel im Bild nicht eindeutig fixierbar und deshalb auch nicht beherrschbar im Sinne einer fixierenden Zuordnung geometrischer Koordinaten. Pointierter gesagt: Er ist nur dann im Bild, wenn ich ihn (seine paradoxe Qualität) wahrnehme, wenn ich als Betrachter über diesen springenden Punkt ‚im Bilde‘ bin⁷⁶

Die wechselnden medialen Träger der Aspektwechsel sind also nicht automatisch Aspektwechsel, sie werden dies erst, wenn sie ins Bewusstsein gelangen. Gerade wenn Kunst in Formaten wie Video und Performance vorliegt, ist es wichtig, einen Wechsel von einem wiedererkennenden Sehen (laut Imdahl ein „zur Gewohnheit gewordenes Gegenstands-

⁷³ Ebd., 137: „Die ästhetische Konfiguration, die ich plötzlich bemerke, tritt aus den sinnlichen Merkmalen hervor, ohne dass es mir gelänge, sie daraus abzuleiten“.

⁷⁴ Ebd., 138.

⁷⁵ Axel Müller: Syntax ohne Worte, in: Sachs-Hobach, Klaus und Klaus Rehkämper (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg 1999, 227-237, hier: 232.

⁷⁶ Ebd., 235f.

sehen“ des Alltags, das vorgefasster Konzepte bedarf)⁷⁷ zu einem „sehenden Sehen“ zu vollziehen. Es bedarf zur Identifizierung von Aspektwechseln eines solchen „sehenden Sehens“, welches in der Lage ist, die bildhafte Syntax als eine „optisch autonome, immanent geregelte“ zu verstehen, der eine syntaktische Performanz inhärent ist.⁷⁸

Die Beobachtungen von Lüthy und Müller entsprechen meiner eigenen Erfahrung der *Katharsis*, die mir in Bezug auf Jonas' Arbeit wiederholt widerfuhr (und die in den oben beschriebenen Szenenwechseln nochmal erfahrbar wird). Über den Aspektwechsel und den springenden Punkt verliert das heterogene Nebeneinander von Jonas' Bildern den Eindruck einer Beliebigkeit oder eines sich verzettelnden ikonografischen Referenzierens. Die Bildreferenzen zu verschiedenen Zeiten, verschiedenen Gattungen, verschiedenen Kontexten, gepaart und aufgeladen mit Bewegungen, Text, Sound im Präsens der Aufführung erhalten eine weitreichende Ausrichtung und Würdigung, weil bereits wahrnehmungsbedingte Einstellungswechsel an ihre mediale Differenz gekoppelt sind und antizipiert werden. Wenn BetrachterInnen die Erfahrungen von Aspektwechseln machen, werden sie durch die Bildopulenz sowohl eingelullt als auch aufgeklärt.⁷⁹

Da im Nachvollzug der Aspektwechsel laut Lüthy bereits eine Form des Verstehens entsteht, sind Sinnstiftungen wie bei den sogenannten *image-collisions*, wie sie die Surrealisten betrieben, über Aspektwechsel ebenfalls ausschnittshaft einholbar.⁸⁰ Ich möchte fortsetzen, dass auch in der Dimension des Unbewussten, das bei diesen Bildkonfrontationen zur Darstellung drängt, ein Aspektwechsel angelegt ist, und zwar zwischen einem ‚Symptombild‘

⁷⁷ Max Imdahl: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1996, 300-324, hier: 304.

⁷⁸ Müller 1999, 235.

⁷⁹ Mit dem Begriff des Aspektwechsels angesprochen ist auch die Gefahr der Überforderung der RezipientInnen, die Jonas nicht unbedingt immer bei ihren Hakensschlägen folgen können, oder andererseits mit „Aspektblindheit“ (Wittgenstein) geschlagen sind, also die Erfahrung des Aspektwechsels aufgrund fehlender werkanalytischer Kompetenz oder aufgrund (vielleicht sogar kulturell bedingter) Lücken im Bildgedächtnis verpasst wird, zum Beispiel bei Dürers Kupferstich *Melencolia I* (1514) oder Botticellis *Primavera* (ca. 1480). Die Frage nach vorinformierten, wissenden RezipientInnen steht dabei im Raum.

⁸⁰ Ein direktes Anschauungsbeispiel ist die Montagetechnik des sowjetischen Regisseurs Lev Kuleshov in den 1910er und '20er Jahren. Der Kuleshov Effekt beruht darauf, dass durch den Zusammenschnitt zweier heterogener Bilder sich für RezipientInnen die vermeintliche Bedeutung der jeweiligen Einzelbilder ändert.

und der Oberflächenerscheinung der Wirklichkeit selbst.⁸¹ Das Symptombild als ‚Ersatzbildung im Sehen‘ wird im siebten Kapitel genauer ausdifferenziert.

Aspektwechsel in Szene 9-11

Ein erstes Beispiel für Aspektwechsel ist Jonas’ Spiel mit WIRKLICHKEITSBEZÜGEN. Es wurde schon verschiedentlich deutlich, dass die von Jonas produzierten Bilder mehrfach kodiert sind. Sie wechselt Kodierungen auch ständig (wie zum Beispiel bei der Couch), obwohl sich die mediale Ebene der Projektion gar nicht zu ändern scheint: Durchgängig stammt Jonas’ ‚Footage‘, das Videomaterial für die 20 szenenbestimmenden Bilder des Backdrops, zumeist von videografischen Aufzeichnungen, die eine ‚Wirklichkeit‘ in der medialen Form höchster Mimesis abzubilden scheinen.⁸² Tatsächliche Entsprechungen zwischen Inhalt und Bild in einem dokumentarischen Stil gibt es dabei allerdings nur selten. (Ein solcher findet sich zum Beispiel in der vierten Szene, „Journey to the West“, in der Jonas abgefilmte Landschaften des Westens zeigt, oder in der ersten Szene, in der sie Warburgs Stichwort „Opium“ mit einer Mohnwiese illustriert.) Wenn Jonas mit abbildhaften Repräsentationen von ‚Wirklichkeit‘ arbeitet, ist das Sichtbare meist gerade nicht das Gemeinte, auch wenn Gezeigtes und Vorgestelltes gleichermaßen nebeneinander gezeigt werden. Vielmehr ist die Ebene meist eine symbolische, oder eine imaginäre. Die BetrachterInnen müssen immer wieder sortieren, um welchen der Bezüge es sich jeweils handelt. Diese Re,vision‘ der verschiedenen Ebenen von Wirklichkeitsbezug ist eine Form von Aspektwechsel, die die BetrachterInnen während der Performance ständig leisten.

Weitere Aspektwechsel, die auch Jonas’ spezifische Techniken des Bildumgangs zeigen, stehen in Bezug zur BEWEGUNGSWAHRNEHMUNG. Sie lassen sich in der Performance zunächst ganz einfach da aufspüren, wo sich das Bildsetting ändert (siehe oben): Beim Bewegen der Leinwand, noch während das Video darauf abgespielt wird, wie dies zum Beispiel beim Übergang von „Healing Ritual“ (Szene 3) zu „Journey to the West“ (Szene 4)

⁸¹ Dies gilt, da (wie bereits zitiert), für Lüthy weder eine Eigenschaft des Gegenstands noch allein eine Imaginationsleistung des Betrachters ein Aspektwechsel ist, sondern „ein Zwischen, das sich dem produktiven Zusammenspiel beider verdankt“ (Lüthy 2012, 125).

⁸² Unter dem Begriff ‚Footage‘ ist das Material aus mehreren zusammengeschnittenen Aufnahmen am selben Aufnahmeort zusammengefasst. Zusätzlich verwendet sie dreimal Live-Feedbacks, zwei Worteinblendungen, ein Standbild und einmal einen stroboskopartigen Farbfeldwechsel. Zweimal wurde das Videobild per Montage verändert, sodass die Figuration der *Melencolia* nun inmitten der Landschaft New Mexicos sitzt und sich als Wolf vor den Neonlichtern abhebt.

geschieht, wird nicht nur der physische Blick nachjustiert. Vielmehr wechseln hier auch die Art und Weise bildhaft fixierter Tiefenwahrnehmung: Während innerbildlich die über Kopf gefilmte Birke einen starken Tiefensog bereitet,⁸³ der besonders eindrücklich über die Verkürzung, die Diagonalen und die auf den Kopf gestellte Untersicht in die Baumkrone erzeugt wird, wechselt diese videografisch ‚reproduzierte‘ Tiefenwahrnehmung zu einer ‚echten‘: die Leinwand setzt sich in Bewegung und driftet zwei Säulenpaare lang nach hinten. Sie wird als eigenständiges, bewegliches Objekt erkennbar. Dabei überflutet die Projektion dann die Kadrierung der Leinwand und streift die Säulen rechts und links; das Bild wird nun in einem sehr großen Raum zwischen vorderster Säule und hinterster Leinwand immer weiter aufspannt.⁸⁴ Sobald die Leinwand weiter hinten im Raum den Ort für die nächste Szene erreicht hat, wird die Projektion wieder auf die tatsächliche Leinwandgröße angepasst. Sofort wechselt das Bild und zeigt eine Kamerafahrt durch die landschaftliche Weite von New Mexico. Durch den in die Tiefe gezogenen Blick verschiebt sich ein Ankommen des Blicks auf einem Fluchtpunkt im Horizont ständig. So tritt weniger durch das neue Bild als durch die neue, nun horizontal verlaufende Bewegungsrichtung ein weiterer Aspektwechsel auf. Zwei Aspektwechsel spielen insofern in dieser Passage zusammen: Die Wahrnehmung des Umsprungs von einer illusionistischen zu einer echten TIEFENRAUM-WAHRNEHMUNG, sowie die plötzliche Änderung von einem fixen zu einem unsteten Fluchtpunkt, der sich über eine bildimmanente flache Bewegung seitwärts ständig entzieht.⁸⁵

Ein solcher Aspektwechsel, der auf unterschiedlichen Bewegungsformen beruht, ist in der Szene „Electric Wires“ (die ich zuvor bereits als Beispiel der Dynamisierung von Figur und Grund thematisiert hatte, vgl. Kapitel 5.2) um weitere Ebenen gesteigert. In ihr sind diagonal gefilmte Hochspannleitungen zu sehen, die sich mit einem Güterzug abwechseln, der sich horizontal langsam von der linken zur rechten Bildkante bewegt. Die Performerin Ragani Haas verdoppelt dazu den Bildinhalt des Güterzugs durch die Tableau-Kette, die sie parallel zur Leinwand in gegenläufiger Bewegung über die Bühne bewegt und dabei das Schwergewicht eines beladenen Güterzugs imitiert. Auch der Pianist Jason Moran verstärkt lautmalerisch die langsame Schwere des Güterzugs, mit dem die ganze Schwere des Industrie- und Elektronikzeitalters in der Performance anzukommen scheint. Zum Stichwort der Jahreszahl 1936 in den vorgetragenen Textfragmenten kann die Wahrnehmung in eine

⁸³ Blatt 58 ihrer Vorbereitungsmappe zeigt, dass Jonas’ Interesse am „deep focus“ sie an Tintoretto denken lässt.

⁸⁴ Ein weiteres Beispiel innerhalb desselben *Footage* findet sich zwischen 00:17:06 und 00:20:50.

⁸⁵ Vgl. auch einen ähnlichen Wahrnehmungseffekt im zehnten Übergang, 00:20:50.

andere Erzählung umspringen: Dann bewegt sich hier gerade die Bibliothek Warburgs auf Schienen nach London, während es in Italien zur Machtergreifung Mussolinis kommt, die ebenfalls auf Schienen zu Militärtransporten führen.⁸⁶

Doch jenseits von solchen motivischen Überlagerungen finden auf phänomenaler Ebene weitere Aspektwechsel statt, um die es vor allem gehen soll: Die Linearität der Bewegungsrichtung wird durch Passagen unterbrochen, in denen sich kreisförmig drehende Windräder gegenüber ihrer rechtwinkligen Rahmung durchsetzen. Jonas verstärkt mit ihren Aktionen nun die innerbildlichen Aspektwechsel der Bewegungsrichtung, indem sie mit langen Metallstäben vor dem Bild geräuschvoll hantiert, und schließlich einen mannshohen, runden Eisenring in Eigenrotation versetzt. Die folgende Handlung ist allein auf die Interaktion zwischen dem anorganischen Reifen und dem Bild zugespitzt, bis erster eiernd zu Boden geht und ihn die Schwerkraft mit der Zeit beruhigt. Seine Bewegung in Echtzeit hebt sich von der fiktiven Bildzeit im Hintergrund ab.

Es findet sich damit ein Aspektwechsel in der STRUKTURIERUNG VON ZEIT: Lineare und zyklische Zeitvorstellungen alternieren über ihre formale Repräsentation. (Ein weiterer Aspektwechsel mag in der Wahrnehmung des Paradoxons dargestellter Zeit überhaupt liegen, denn eine im Videobild konservierte Zeit ist hier gegenläufig gesetzt zur realweltlichen Zeit.) Es zeigt sich also, dass die Formen des Umspringens nicht nur innerhalb der verschiedenen Aspekte der Bewegung stattfinden, sondern durch andere Formen begleitet werden, die im Wahrnehmungsvorgang ineinanderwirken. Bei der Fülle an Aspektwechseln, die Jonas allein in Bezug auf Bewegungsformen liefert, entsteht bereits eine Vorahnung auf die Möglichkeiten, diese dramaturgisch zu steigern.

Mit der oben beschriebenen Szenenabfolge und zugleich Bildabfolge gehen nun eine Reihe aufeinander folgender Aspektwechsel einher, die ich aufzeigen möchte. Der erste zu Szenenbeginn liegt darin, dass ‚als Springender Punkt‘ ein ABGLEICH ZWISCHEN WORT- UND BILDINFORMATION schlicht nicht aufgeht (vgl. Sektion [1.] in der obigen Beschreibung). Bild und Text („We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing“) stehen in keinem klar erkennbaren Bezug. Wohl kann ein Spiegel entdeckt werden, aber niemand hat einen Stift zur Hand. Das Wort „hieroglyph“ und sein Bedeutungshof verändert das Nachdenken über das Schreiben, weil nun eine Bilderschrift ins Spiel gebracht wird. Geht es im übertragenen Sinne um den

⁸⁶ So etwa Birns 2007, 78.

Vorgang des Aufnotierens, dann kann eine Kamera in diesem Zusammenhang diesen Part übernehmen. Jonas mag in ihrem Gedicht „Broken Symmetry“ zwar von der Kamera als Bleistift schreiben „camera as pencil“⁸⁷, aber diese Analogie steht bei der Rezeption kaum zur Verfügung. Ein Spiegel fängt zwar auch ständig Bilder ein, bewahrt sie aber nicht. Ein einfacher Aspektwechsel zwischen Wort- und Bildinformation löst hier eine Sinnsuche aus, die sich auf den Rest der Performance ausdehnen mag – ist diese als Bilderschrift erfahrbar? Jonas kommentiert auf der Bühne eine solche Sinnsuche, indem sie diese mit den Geräuschen, die sie ihren Dingen entlockt, zu ‚beantworten‘ scheint – ihre Geräusche imitieren die Laute einer Sprache, müssen aber freilich unverständlich bleiben.

Im Grunde stiftet die Passage einerseits eine innere Unruhe und Unerfülltheit, weil sich keine Bezüge herstellen lassen; andererseits führt das im Bild Gezeigte zum Aufsprengen des Bezugs: die Weite der Landschaft, der sonnige Tag, die unbeschwerten Handlungen sind eine verführerische Einladung, sich ganz auf die Bildebene einzulassen, die für einen selbst Freude und Heiterkeit verspricht. Der Aspektwechsel ist hier deshalb der eines Orientierungswechsels: statt im Textmodus zu stagnieren bietet Jonas die Umstellung auf den Bildmodus an; was dabei geschieht, kann nicht mehr in kausalen Denkopoperationen verstanden werden. Im Bildmodus weiter zu denken bedeutet, analog zu denken. Nach Brandstätter ist das ein visuelles Verknüpfen phänomenaler Eigenschaften:⁸⁸ zum Beispiel korrespondiert die Leichtigkeit des Tutus mit der Leichtigkeit der Stimmung, dessen rosa Farbigkeit mit rosa Mädchenspielzeug (vgl. Sektion [3.] der obigen Beschreibung), die Weite des Feldes mit der Weite der Möglichkeiten, die Beweglichkeit der Einzelteile mit der Ideenflüssigkeit und der Beweglichkeit der Phantasie und so fort (vgl. Sektion [2.]). Dieser Bildmodus gibt Anlass für viele weitere Entdeckungen, die den nächsten Aspekt stärker in den Fokus rücken, das entgrenzte Treiben im entgrenzten Feld, wobei sodann auch der mädchenhafte Habitus, der das Tun bis in die Bewegungen hinein affiziert, stärker ins Bewusstsein rückt. Der erfahrene Aspektwechsel ist hier ganz entscheidend derjenige vom Text- zum Bildmodus, vom diskursiven zum ‚analogen‘ Denken.⁸⁹

Sobald der Eindruck der Leichtigkeit zurücktritt und das entdeckende Zuschauen befriedigt wurde, könnten die extremen Bildverzerrungen als solche stärker ins Bewusstsein treten,

⁸⁷ Jonas 2015a, 506f.

⁸⁸ Vgl. Ursula Brandstätter: Kausales und analoges Denken. Kann man auch in Ähnlichkeiten denken? in: *Grundfragen der Ästhetik*. Köln, Weimar, Wien 2008, 21f. Nach ihr kann bei analogisierenden Objektbeziehungen alles mit allem verknüpft werden.

⁸⁹ Ebd., 21f.

als METAREFLEXIVITÄT DES MEDIALEN. Die Art der Bildgenese macht sich bemerkbar (vgl. Sektion [4.]). Erhält darüber der Spiegel besondere Aufmerksamkeit, und mit ihm die Suche nach Erklärungsmuster, schaltet sich wieder kausales Denken ein: Im Sinne von Ursache-Wirkungs-Zusammenhängen bleibt das Setting der gefilmten, und gleichwohl gespiegelten Spiegel verwirrend, besonders wenn die Performerinnen auf dem Kopf stehen und die Spiegelflächen von dort immer weiter umstellen. Immer wieder kommt es zu überraschenden Bildeffekten, die die Spiegellogik bestätigt und verkompliziert, zum Beispiel wenn der Hund in gespiegelter Vergrößerung zu sehen ist, und dann noch mal größer ohne Spiegelung vor die Kamera läuft, die im Zoom operiert und den Kontext des Hintergrundes abschneidet. Eine Klärung der Blickbeziehungen ist bei den vielen Umkehrungen nicht möglich, sodass das Geschehen nach außen einen hermetischen Abschluss bildet, einen schützenden „Schirm“ (siehe oben), für die nun die gesamte Projektion steht. „Dahinter“ – was medientechnisch eher der Raum vor dem Spiegel sein müsste – werden die sinnfreien Handlungen umso mehr als innere Bildwelten lesbar, die dazu einladen, sich auf das ‚Wie‘, also auf das Spiel autopoietischer Improvisationen einzulassen (vgl. Sektion [5.]). Der Aspektwechsel im Status des Bildhaften entzieht den Bildern über das Spiegeln ihre Materialität: die gesehenen Bilder schlagen um in sichtbar gemachte imaginäre Bilder, die Jonas per Video zur Verfügung stellt.

Der appellative Charakter der Requisiten fällt im weiteren Verlauf der Szenen stärker auf. Die Bewegungen der Performerinnen nehmen einen selbstverständlichen Fluss an, ohne Zögern oder melancholisches Innehalten. Bisweilen kippt der mädchenhafte Habitus der Performerinnen in etwas Dilettantisches, etwa wenn ‚Nymphe‘ und ‚Melancholie‘ aus den Requisiten etwas Größeres bauen, das sichtlich instabil ist. In der Forcierung einer Relation könnte das eine Anspielung auf den folgenden antiken Altar des Übergangsbildes sein. (vgl. Sektion [6.]). Sehr offensichtlich führt Jonas hier ‚andere Existenzweisen der Objekte‘ (Latour) vor, wenn sie ein Polizeiauto zum Klingen bringt oder auf der Bühne mit den Objekten anders als vorgesehen hantiert. So lässt sich hier das Oszillieren der Wertigkeit zwischen konventioneller Sinnhaftigkeit und mit Freude begleiteter ludischer Unsinn als Aspektwechsel rahmen. Gerade ein solcher Aufschub von vordergründigem Sinn, ein ‚UNBESTIMMTHEITSSPIELRAUM‘,⁹⁰ der sich materiell zwischen den allegorischen Antipoden Melancholie und Nymphe eröffnet, ist als Korrektiv eines überzogenen neoliberal-kapitalistischen

⁹⁰ Der Begriff stammt von Kerstin Stakemeier: *Krise und Materialität in der Kunst: über Formwerdung und Digitalität*, in: Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hrsg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität*. Zürich, Berlin 2014, 185-198, hier: 185.

Optimierungsbedürfnisses wieder in den Diskurs um Kreativität eingebracht worden – ein Optimierungsbedürfnis, bei dem kreatives Spiel längst nicht mehr als Selbstzweck menschlicher Existenz, sondern maximal als brauchbare Strategie für Innovation, vor allem für innovative Produktion, gesehen wird.⁹¹

Nach besagten acht, beinahe neun Minuten Anschauung wird man sich der Redundanz des Treibens gewahr, bei dem es kein absehbares Ziel zu geben scheint. Die Klaviersmusik ändert sich leicht, und auch innerhalb des Bildes entsteht ein Scheinkampf wie in Szene 1. Die spielerische Handhabung einer schwertartigen Requisite wandelt sich zur tatsächlichen Kampfgeste, auch wenn sie ironisch durch die zu schnelle Bewegung gebrochen wird. Die Folge der Aspektwechsel bereitet in dieser sich steigernden Reihenfolge, die auch die Abfolge der Autorin widerspiegelt, einen Höhe- bzw. Wendepunkt vor: die letzte Steigerung wäre nur durch den größten Kontrast zu erreichen: ein leeres, stillgestelltes Bild. Doch statt die Erwartung nach Kulmination zu befriedigen, vergeht eine längere Zeit, bis Jonas mit einer „Deeskalationsstrategie“ überrascht (vgl. Sektion [7.]): Sie desillusioniert die fortgeschrittene Involvierung des Betrachters, indem sie die Künstlichkeit der Situation durch verstärktes *fast forward* erneut hervorhebt und das Geschehen dadurch marginalisiert, dass sie die Akteure perspektivisch im Bildgrund verschwinden lässt. Die Klavieruntermalung passt sich entsprechend an. Sie selbst hat die verfolgenden Blicke ihres Publikums sehr unspektakulär abgehängt. Alles löst sich einfach auf. Der Aspektwechsel hier, der einen wie aus dem Traum entlässt und mit widerständiger Gegenwart konfrontiert – ZWISCHEN IMAGINÄREM UND REALEM vielleicht - lässt die BetrachterInnen mit sanfter Musikbegleitung wie aus einem Traum in die Räumlichkeiten der Dia:Beacon zurückkehren, den sie auch wahrnehmungstechnisch niemals ganz verlassen haben.

In diesem Moment streift die antike Darstellung einer Bacchanalie langsam quer durch das Untergeschoß der Dia:Beacon. Indem sich die Säulen zu drehen scheinen, rückt die Architektur nun wieder verstärkt ins Bewusstsein. Auch das Klavier, das die Affektdramaturgie

⁹¹ Stakemeier bezieht die Entfremdung des modernen Menschen in Bezug auf seine Objektumwelt auf einen beschnittenen Anwendungs- und damit Möglichkeitsspielraum, den die industrielle Produktion immer weiter verenge, sodass schließlich auch systematisch keine sinnvolle, körperliche Bindung an diese mehr möglich sei. „Dieser ‚Unbestimmtheitsspielraum‘ bezeichnet das erweiterte Potential, dass jedem technischen Objekt noch in seiner Entwicklung zu kommt, eine frühe Mehrdeutigkeit seiner möglichen Existenzweisen, eine offene Anwendungsspanne, die im Verlauf seiner Fertigstellung für die industrielle Produktion immer weiter verengt und zugespitzt wird. Sie wird zugespitzt auf genau diejenige Funktion, die das Objekt fortan im Arbeitsprozess erfüllen soll. Und zur Sicherstellung dieser Funktion werden alle möglichen anderen Existenzweisen dieses Objekts systematisch ausgeschlossen“ (Stakemeier 2014), 185.

in Reaktion auf das Gezeigte durchgängig responsiv unterstützt hat, verstummt nun (vgl. Sektion [8.]). Der Aspektwechsel hier gelingt als RÜCKBINDUNG UND RELATIVIERUNG des Geschehens in einen größeren Bogen der Menschheitsgeschichte, wofür die historischen Darstellungen in Schwarz-Weiß förderlich sind. Viele Aspekte wechseln nun: formal die Farbigkeit, die Wahrnehmung von Raum, Säulen und Leinwand, die stillgestellte Bewegung im Bild, die aber als Bild dennoch langsam weiterwandert; inhaltlich die historische Zeit, der kulturelle Kontext, das Geschlechterverhältnis von zwei Frauen zu Mann (Satyr) und Frau (Bacchantin), der mythologische Hintergrund und das Darstellungskonzept.

Die kommende Szene ist wieder dialogisch angelegt und greift auf ausgewählte Textbausteine zurück. Warburgs Zitate zu Venus – womit auf Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1485) angespielt wird – verschränken sich mit der im Videobild herbeieilenden Nymphe oder Göttin Chloris – die zugleich Botticellis *Primavera* (ca. 1480) in Erinnerung ruft. Statt des Schleiers („veil“) hat sie eine im Gegenwind flatternde, weiße Fahne bei sich, die im Zoom das Bild mit seiner monochrom weißen Fläche zum ersten Mal ganz ‚ausleeren‘ wird. Ihre antike Schwester, die Mänade, erinnert in der übersteigerten Kopfhaltung als *Tableau Vivant* an ihre Herkunft, indem sie das Bild der vorbeigezogenen antike Darstellung ‚nachlebt‘; ein Schmetterlingsflügel ist ihr ‚bewegtes Beiwerk‘. Die Bezüge in dieser Szene sind wieder sehr verdichtet auf Jonas’ Lektüre von Aby Warburg und Philippe-Alain Michaud ausgerichtet,⁹² bis Warburgs Worte ganz aufgelöst werden und schließlich nur noch zwei Sinneinheiten in Einblendung zu lesen sind, gefolgt vom Standbild der sich spiegelnden ‚Nymphe‘. Bereits genannte Aspektwechsel wiederholen sich, etwa die zwischen Text und Bild, erfahrender und reproduzierter Zeit, Vorbestimmtheit und Unbestimmtheit, ausgesprochener Referenz und bildhaftem Surplus, Fülle und Leere, Farbe und Schwarz-Weiß, Bildimagination und Desillusionierung. Der interessantere Aspektwechsel hier spielt sich ZWISCHEN SYMPTOMBILD UND BÜHNENGESCHEHEN ab: Im bürgerlich gebildeten Bildgedächtnis sind Botticellis Venus und Chloris gespeichert, die sich nun als Symptom zwischen den Anblick der in der Performance präsentierten Nymphen schieben. Auch die antike schwarz-weiß-Intarsie wirkt als Bild unchiffriert nach.

Neu hinzu kommt neben Schriftelementen und kompletter Stille das vorbereitende *hors-champ*: Jonas führt den Blick mithilfe des aufsteigenden, ins Off verschwindende Schmetterlingswesens aus dem Bild. Es hebt seinen Rock spöttisch und löst damit performativ die

⁹² Es handelt sich um seine Dissertation (Warburg 1893). Michaud 2004 greift auf diesen Text zurück (vgl. 102), und hierauf bezieht sich wiederum Jonas, wobei sie Warburg- und Michaud-Zitate mischt.

Worte Warburgs ein, die dieser im Couchmonolog in der „Opening Scene“ gesprochen hatte „The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air“.

Der letzte Aspektwechsel kommt einem ENTZUG VON SINN gleich, ein Moment der Katharsis und der Desillusionierung.

7. Schlussbetrachtungen: ‚Poiesis der Bilderfahrung‘

Die exemplarische, detaillierte und sich immer mehr durchdringende Entfaltung der Performance mittels repräsentationskritischer und bildtheoretischer Fragen zu Bildkonzepten und Bildformen sowie die subjekttheoretischen Auseinandersetzungen mit Affizierungsweisen und der Bedeutung von Aspektwechseln, wie sie in den letzten Kapiteln ins Zentrum rückten, hat das Bildgeschehen in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* in seiner komplexen Verkettung und Dichte deutlich hervortreten lassen. Eine solche bildförmige Dichte entspricht Jonas' eigener Strategie von „condensed image[s]“; durch Montagetechniken verknüpfte, poetisch anmutende visuelle Elemente, die in ihrer Fragmentierung besonders affektive Wirkungen entfalten.¹

Arbeit am Visuellen: Bildungstheoretische (An)Wendungen

In diesem Kapitel soll nun der bisher ausdifferenzierte Blick weiter gewendet werden, indem es um eine andere ‚Anwendung‘ der detailreich-komplexen Analysen für bildungstheoretische Kontexte geht. Solche Anwendungen sind im Sinne des Bildungsforschers Karl-Josef Pazzini ‚Wendungen an‘,² und hier nun soll es um eine stärkere Wendung an die involvierten Subjekte und ihre jeweiligen Subjektwerdungen gehen, sowie um eine Ausrichtung auf die Produktionsästhetik.³ Dadurch strebe ich eine Schärfung des kunstpädagogischen Selbstverständnisses und einer damit verbundenen differenzierteren Perspektivierung der Arbeit mit Performance als *Arbeit am Visuellen* an. Mit dieser exklusiven Hervorhebung des Visuellen möchte ich die Potentiale kunstpädagogischer *performativer* Arbeit umso pointierter ergänzen.⁴ Das Prozessieren von Bildkonstellationen als Denken in

¹ Howe/Heuving Interview 2003.

² Pazzini 2015, 51-67. Die andere konsequente Anwendung wäre, Jonas' Praxis des Zeigens für kunstpädagogische Arbeit zu operationalisieren.

³ Produktionsästhetik wird im Folgenden im spezifischen Sinne von Sebastian Egenhofer (*Produktionsästhetik*. Zürich 2010) verwendet.

⁴ Einschlägige Publikationen zur performativen, dezidiert kunstpädagogischen Arbeit, meist unter den Axiomen von Körper(identität) und Raum im Verständnis des erweiterten Kunst- und Kompetenzbegriffs und der Theaterpädagogik, legen vor allem Antje Dudek (Irritation und Veränderung: Magische Bildungspotentiale von Performance Art Education, in: *where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste*, hrsg. Thorsten Meyer et al. München 2016, 105-112), Marie-Luise Lange (*Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance*. Königstein/Taunus 2002), Pierangelo Maset und Kerstin Hallmann (Hrsg., *Formate der Kunstvermittlung: Kompetenz – Performanz – Resonanz*. Bielefeld 2017), Hanne Seitz (Zur Dynamik des Blickens, in: *Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art*, hrsg. Manfred Blohm und Elke Mark. Oberhausen

Bildform erhält dabei eine eigene sinnstiftende Anschlussfunktion.⁵ Zugleich soll im Zuge meiner Standortgebundenheit – als ‚Entwicklungs- und Instandhaltungsarbeit‘⁶ an der interdisziplinären Schnittstelle von Kunstpädagogik, Kunstpraxis und Kunstwissenschaft – das gewinnbringende Potential dieser Interdisziplinarität aufscheinen, auch in sprachlicher Verflechtung der Diskurse. Subjekt- bzw. bildungstheoretische Prämissen erhalten in der Verknüpfung mit kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Fragestellungen exemplarisch eine fachlich anregende Kontextualisierung, und umgekehrt.

Durch die kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Perspektivierung eröffnet die kunstpädagogische Grundlagenforschung dabei ein Feld, welches ich abschließend und resümierend als „Poiesis der Bilderfahrung“ entwerfen möchte. Anhand einer erneuten, im Fokus leicht verschobenen Betrachtung einzelner Passagen, vor allem der Szene „Mirror Improvisation“, sollen dabei als zentrales Moment so genannte Symptombildungsprozesse herausgeschält werden. Diese sind in responsive Bilderfahrungsprozesse eingelagert, um die es folgend ebenso gehen soll. Hier zeigt sich bereits der etwas andere sprachliche Zugriff. War zum Beispiel mit den untersuchten Aspektwechseln bisher rezeptionsästhetisch zu umreißen, wie es möglich ist, dass einzelne Objekte plötzlich in einer anderen Dimension oder Qualität erfahrbar werden, kann die Wahrnehmung einer solchen Qualitätsveränderung aus bildungstheoretischer Perspektive als ‚responsive Bilderfahrung‘ weiter gedacht werden, sobald der Wahrnehmungsprozess stärker vom Subjekt her (statt auf ein Subjekt hin) gedacht wird.⁷ Rezeptionsästhetische Zusammenhänge, wie sie in der Kunstgeschichte etabliert sind, werden in diesem Kapitel vor dem Horizont des geteilten Forschungsinteresses zu Performance mit dem Nachdenken über eine andere visuelle Kategorisierung über

2015, 39-50), Ines Seumel (*Performative Kreativität: Anregen – Fördern – Bewerten*. München 2015), Anna Stern (*Räume schaffen: Eine explorative Fallstudie am Beispiel der Vermittlung von Site-specific Performance Art in der Primarstufe*. München 2020) oder Julia Weitzel (*Existenzielle Bildung: Zur ästhetischen und szenologischen Aktualisierung einer bildungstheoretischen Leitidee*. Bielefeld 2012) vor. Aus dem Kontext ästhetischer Bildung bzw. Theaterpädagogik betonten vor allem Anja Kraus (Das performative Spiel als didaktischer Weg zur Körperlichkeit des Kindes in der Sekundarstufe I, *Vierteljahresschrift für Wissenschaftliche Pädagogik* 84/4 [2008], 176-178), Kristin Westphal (Hrsg., *Räume der Unterbrechung: Theater – Performance – Pädagogik*. Oberhausen 2012) oder Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg., *Pädagogik des Performativen. Theorien: Methoden, Perspektiven*. Weinheim 2007) das bildende Potential des Performativen. Herausheben möchte zudem Marie-Luise Lange, *Performativität erfahren: Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen*, Uckerland 2006.

⁵ Vgl. dazu Sabisch/Zahn 2018.

⁶ Der Begriff ist Mariele Laderman Ukeles entlehnt.

⁷ Mit dieser letzten Wendung soll nicht nur die Arten der Bildlichkeit in der Performance beschrieben, sondern auch deren Bedeutung und Wirkung aus subjekttheoretischer Sicht komplexer aufgefaltet werden.

Symptombilder aus bildungstheoretischer Warte zugespitzt. Auf der Grundlage der bisher erarbeiteten bildtheoretischen Implikationen, wie sie anhand von Jonas' Performance erforscht wurden, wird damit der Transfer zu Bild(ungs)prozessen ermöglicht. Zugleich bleibt diese Wendung zum Symptombild selbst im Gedankengebäude Warburgs und seiner ‚Ausdruckskunde‘ verortet. Didi-Huberman hat diese Dimension als psychoanalytische Wendung in der Auffassung vom ‚Nachleben‘ der Bilder herausgearbeitet.⁸

Dies ist methodisch aufschlussreich, weil sich anhand von Jonas' Werk allgemeinere Konzeptionalisierungsformen des Sehens rekonstruieren lassen, über die Bilderfahrungen als Prozesse einer Symptombildung identifizierbar und beschreibbar werden. Jonas, so meine Schlussfolgerung, produziert gern eine Kategorie des Bildhaften, die besonders für derartige Symptombildungen im Vorgang des Schauens anschlussfähig ist, wozu die vorliegende Arbeit sensibilisiert. Was sie zeigt, und was wir sehen, driftet anhand verschiedener medialer und materialer Strategien auseinander, bleibt aber über diese subjektiven Symptombildungen aufeinander bezogen. Um die differenzierte Beschreibung dieser Bezogenheit soll es im Folgenden gehen.

Grundlegend dafür ist die Kategorie der Responsivität, die die *pathische* Dimension einer Erfahrung begleitet: denn im Machen von (visuellen) Erfahrungen, etwa in Bezug auf meine Umgebung, erleide bzw. erdulde ich das zu Erfahrene einerseits, und zeige deswegen andererseits zugleich bereits eine Reaktion – auch wenn ich passiv vorgeblich ‚gar nichts‘ tue. Responsivität ist eine phänomenologische Kategorie, mit der Wahrnehmungsvorgänge differenziert werden, die aus Perspektive der betroffenen Subjekte als Wahrnehmungsbruch in vorbewusster Reaktion auf ein vorgängiges Widerfahrnis charakterisiert werden können (z.B. Augen schließen, Blinzeln bei Blendung)⁹. Diese Fähigkeit zu Responsivität bzw. ein solches responsives Verhalten als elementare Rolle der Subjektwerdung spielen in der aktuellen kunstpädagogischen Grundlagenforschung, vor allem geprägt durch Andrea Sabisch, ebenso eine zentrale Rolle wie in der transformatorischen Bildungstheorie nach

⁸ Vgl. Didi-Huberman 2010, 337: „Das Symptom ist „zunächst das Stummsein in dem Subjekt, das ein sprechendes sein soll“, oder anders ausgedrückt „ein in den Sand des Fleisches geschriebenes Symbol“.

⁹ Bernhard Waldenfels differenzierte im Anschluss an die Phänomenologie der Wahrnehmung nach Merleau-Ponty die Dimension des Pathischen der Erfahrung. Der Begriff der Erfahrung als etwas, das (einem) widerfährt und mit dem auch ein Erleiden verknüpft ist, geht auf ihn zurück (*Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomentechnik*. Frankfurt am Main 2002). Andrea Sabisch hat den Begriff der Bilderfahrung für die Kunstpädagogik ausdifferenziert.

Koller, weil sie besonders im Bereich ästhetischer Interaktion und ästhetischer Affizierung (bildende) Wirkungen entfaltet.¹⁰

Poiesis der Bilderfahrung

Der ästhetische Motor affektiver Bezogenheit, den Jonas offensichtlich bereitstellt und der genannten responsiven Erfahrungen innewohnt, soll deswegen mit dem Neologismus ‚Poiesis der Bilderfahrung‘ gewürdigt für eine Abduktion verfügbar gemacht werden. In Anspielung an das Wort ‚Poesie‘, das als französische Übersetzung auf den griechischen Begriff der Poiesis zurückgeht und das „Machen“ dem „Dichten“ synonym an die Seite stellt,¹¹ verstehe ich unter ‚Poiesis‘ ein ‚verdichtetes Tun in sprunghafter Sinnlichte auf der Ebene von Medialisierungs- und Materialisierungsformen‘. Dies bedeutet, dass bei Bilderfahrungen, wie sie die gerade diskutierten Aspektwechsel veranschaulicht haben, die sprachlich-semantische Ebene vorübergehend suspendiert wird, um zu Sinnstiftungen allein auf der Ebene sinnlicher Transformationsleistung zu gelangen, wobei sich darin ein qualitativer Sprung zeigt.¹² Inwiefern dies möglich ist, haben Michael Lüthy über Aspektwechsel und Ursula Brandstätter über analoges Denken herausgearbeitet. Wird ästhetische Erfahrung (also auch Bilderfahrung) transformiert, befördert dies ästhetische Erkenntnis.¹³

Diese Gedankengänge führen außerdem an den Begriff der Poesie heran, mit dem Jonas selbst ihre Kunst qualifiziert. Sie verweist darauf, wie sehr sie (neben den Montagetechniken des frühen Films, insbesondere Eisensteins) durch die Konstruktionsprinzipien modernistischer Lyrik beeinflusst wurde und verortet ihre Arbeit im Selbstverständnis von Poesie, deren Konstruktionsprinzip sie inspiriert:

The structures I used came from reading poets like William Carlos Williams, H. D., and Pound's ABC of Reading as well as from watching early French, Russian, and German

¹⁰ Andrea Sabisch gelingt es in ihrem Buch *Bildwerdung* (Sabisch 2018), sehr explizit die bildende Wirkung von empirisch untersuchten Bilderfahrungen interdisziplinär zwischen Phänomenologie und Psychoanalyse nachzuzeichnen und im Zuge transformatorischer Bildungstheorie (nach Hans-Christoph Koller/Rainer Kokemohr) zu verorten.

¹¹ Poiësis in der griechischen Bedeutung eines Machens, Verfertigen, Dichtens „bezeichnet in der Antike ursprünglich das freie Schöpferium im Unterschied zur nachschaffenden Mimesis (lat. imitatio), dann allg. die Dichtung, insb. die Versdichtung (im Gegensatz zur Prosa)“ (Heike Gfrereis [Hrsg.]: *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 1999, 153).

¹² Ursula Stenger arbeitete die künstlerische Erarbeitung einer neuen Dimension in Kunstwerken als sprunghaftes Geschehen heraus, vgl. Stenger 2002, 73ff.

¹³ Brandstätter 2008, 21f.

films. I was very influenced by the poems, by the idea of poetic structure — the way a poem is put together in relation to the way I put an image together. That's why I use the word poetic when I talk about my work, because a poem is like a condensed image. Maybe you can't always see that, but it's in my mind. The construction of experimental film has a lot to do with poetry.¹⁴

Es ist angesichts der bisherigen Analysen insofern durchaus plausibel davon zu sprechen, dass Jonas im Umgang mit so einer bildhaften Sinndichte ‚poetisch‘ operiert – indem sie nämlich Sinnstiftungen in ungewöhnlichen Wendungen und Resonanzen ermöglicht, die sie auf formaler und inhaltlicher Ebene als Aspektwechsel beziehungsweise als Einstellungswechsel provoziert. Mit Hilfe einer multimedialen Collagetechnik¹⁵ durchbricht sie die Kontinuität der Live-Performance, so dass sie diese strukturell nie einrasten lässt und Sinnkonstrukte immer wieder aufbricht, öffnet und in Bewegung hält. Hier spielt auch das Weglassen von Information hinein, sei es in bildhafter Verknappung mithilfe des Anschnitts (vgl. *hors-champ*), der Überdeterminiertheit ihrer Symbolsprache, oder auch mit betonten Wechseln an den Nahtstellen inszenierter, fragmentierter Bilder.

Jonas' Performances zeugen ferner von einer hohen Sensibilität für antizipierte Wahrnehmungsprozesse seitens ihres Publikums. Auf bildungstheoretischer Ebene interessiert im nächsten Schritt deswegen, inwiefern so eine ‚Arbeit am Visuellen‘ provoziert werden kann – wenn sie für Lernprozesse im Verständnis von Transformationsprozessen vorausgesetzt ist. Um dies aufzuzeigen, gehe ich von meiner eigenen Responsivität aus, mit der ich die Zusammenhänge exemplarisch zu klären hoffe.

Responsive Bilderfahrung

Ich kehre deswegen zur Affektdramaturgie des sechsten Kapitels zurück, und zum Motiv des Todes („the voices of the dead“) am Ende dieser Szenenfolge (Szene 9 bis 11). Innerhalb der Narration passt es selbst als Warburg-Zitat nicht dazu; die Rede von den Toten durchkreuzt und relativiert sämtliche Perspektivierungen. Für einen Moment mag durch das Untergeschoss der Dia:Beacon das Bewusstsein gleiten, wieviele der KünstlerkollegInnen der dort gezeigten ‚zeitgenössischen‘ Werke bereits verstorben sind. Was sich aber (vor

¹⁴ Howe/Heuving Interview 2003.

¹⁵ Vgl. dazu die Definition Max Ernsts: „Collage-Technik‘ ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene - und der Funke *Poesie*, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt.“ (Ernst 1933, 43-5); vgl. Spies 1982, 12.

allem für mich, die ich die Performance nie in der Dia:Beacon live sah) in dieser Perspektivierung allgemeiner als Affekt einstellte, war die konfliktreiche Erfahrung von Verlust, von erinnerten Momenten der Hingabe oder gar von akzeptierter Vergeblichkeit. Lässt man die Narration außen vor (wie dies der Beginn von Szene 9 ja auch nahelegt, siehe oben) und versucht den Strang der Affektdramaturgie dennoch ohne kausale, konditionale, oder finale Anschlussmuster zu verstehen, ergibt sich ein deutlich anderes Verständnis, einer Ausdruckskontemplation ähnlich:¹⁶ So rief die konkrete Erfahrung beim Schauen des „Schmetterlingswesens“ in Szene 10 bei mir eine eigenständige Wahrnehmungsleistung hervor, indem ich zwei Wahrnehmungen zugleich verknüpfte: der „schönste Schmetterling“ aus Szene 1, *the most beautiful butterfly*, steigt spöttisch tanzend hinauf in den blauen Himmel, *dances mockingly upwards into the blue air*. Changierend zwischen Text- und Bildinformation verschränke ich Szene 1 und 10 miteinander – und damit zwei unterschiedliche Denkformen. Wenn bei Jonas dann der tanzende Schmetterling videotechnisch nach unten aus dem Bild geführt wird, um leichtfüßig im Boden zu versinken, verändert sich notwendig auch mein Betrachtungsstandpunkt. In den Boden, auf dem ich stehe, kann ich anscheinend versinken – solange ich mich mit der Schmetterlingsfiguration identifiziere oder mich sonst in einer Weise auf diese Wirklichkeitsebene einlasse. Aspektwechsel zwischen Visualität und Virtualität verbinden sich mit Vorstellungsbildungen als (responsive) Syntheseleistung meiner Wahrnehmungserfahrung und meiner damit bemerkten, offensichtlichen Standortgebundenheit.

Gegen die Hinfälligkeit des Todes als totalem Entzug,¹⁷ an die die überraschten BetrachterInnen über weitere Formen von Bildentleerung geführt werden, setzt Jonas dann wieder ein Bild. Sie verwandelt die in den Blickdialog gesetzte Spiegelfläche des Filmstills mit Ragani Haas als Nymphe zu einem Umkehrpunkt. Hier kulminieren Weltbilder, die sich in der Frage einer Selbsterkenntnis entzünden könnten und über rein akademische Diskurse hinausreichen. Solche Fragen nach dem, wer ich bin, (die oben angesprochene „In-Frage-Stellung des Selbst“) oder was „hinter“ bzw. „zwischen“ den Bildern liegt, die von anderen Lebenserwartungen und Sinnstiftungen zeugen, fordern die BetrachterInnen kontinuierlich

¹⁶ Diese Relektüre der Szene erfolgt mit Hilfe der bildungstheoretisch entwickelten Begrifflichkeiten in Sabisch 2018, 371ff.

¹⁷ Vgl. Sabisch 2018, die Volkmar Mühleis' Rede vom Tod als einem „radikalen Entzug“ ins Spiel bringt (69f.).

heraus.¹⁸ Was Jonas hier im Prozess aktiver Wahrnehmung einfordert, lässt sich als Symptombildung beschreiben.

Symptombildungen

Symptombilder sind Begleiterscheinungen in Prozessen der Bilderfahrung, und nach Georges Didi-Huberman¹⁹ Bilder, die durch die Phantasie angereichert übervoll geworden sind, sich einprägen statt kognitiv verfügbar zu sein und nicht dechiffriert werden können, sondern interpretiert werden müssen;²⁰ sie sind *responsiv* insofern, als sie sich an ein vorhergehendes Blickgeschehen anschließen,²¹ aber auch weil sie Antworten auf Undenkbbares geben wollen. Andrea Sabischs Charakterisierung der Symptombildung als „*visuelle Arbeit* am Objekt“ soll deswegen stärker ins Zentrum gerückt werden, weil es einen Bereich würdigt und stärkt, der für einen selbst, aber gerade für Außenstehende schwer sichtbar oder zugänglich ist, obwohl er sehr bildend ist.²² Diese Symptombilder werden nicht als Störprozess ‚idealer‘ Betrachtung ausgeblendet, sondern als Grundlage von Bildungsprozessen berücksichtigt, da sie vermittelnd einspringen und als Verweise lesbar werden.²³ Jonas’ Performances

¹⁸ Jonas gibt eine weitere Antwort auf die Frage nach dem, was „hinter“ bzw. „zwischen“ den Bildern liegt, wenn wir das stillgestellte Bild von Ragani Haas als Nymphe in den Kontext seiner Prägung durch Borges rücken: „Now we see in a mirror, in darkness; but later we shall see face to face“ (aus Jonas Liste von Zitaten, die sie für *Mirror Costume* (1968/2010) von Borges übernimmt [Simon 2015a, 51]). Das Phänomen des Spiegels ist ein „corresponding key“ mit eigener „Grammar and Syntax“ (ebd.) im Vorgriff auf etwa Unverfügbares – wir wissen nicht, was die Welt im Innersten zusammenhält. Mit Hilfe von Jonas’ ikonischem Bild der Frau „face to face“ können die BetrachterInnen zu diesem Entzug aber ein affektives Verhältnis entwickeln. Der Blick in den Spiegel, so vorgeführt, endet nicht beim Mythos von Narziss, der sich in die Illusion verliebt, die die Wasseroberfläche produziert – sondern wandelt die Illusion zum notwendigen Symptombild, um an die Schnittstelle der Begegnung mit dem Unverfügbaren zu rühren, das sich am Ende womöglich zeigt. Die Szene führt Jonas mit dem Schlangentanz weiter (freilich indirekt durch den Klang von Jonas’ Schlangentab und dem Motiv der Zähmung der Todesangst). Dem stellt sie ihr Lieblingsstatement voran: „Everything we live through is metamorphosis“. Dazu wird die Technik per *closed circuit* medial auf ‚unendliche Wiederholung‘ gestellt und (medial) offengehalten.

¹⁹ Didi-Huberman 2000, 172ff sowie 2010, 300ff; zum Symptom und zur Symptombildung vgl. auch Sabisch 2018.

²⁰ Dies unterscheidet das Symptom vom Symbol; vgl. Didi-Huberman 2010, 337, der sein Konzept des Symptoms von Freud sowie 2010 von Warburg herleitet.

²¹ Aber ein solches auch provozieren; siehe Sabisch 2018, 79.

²² Sabisch 2018, 371 (meine Hervorhebung). Weiterzufragen wäre dann, ob ein solches Potential Performances allgemein in Bezug auf ästhetische Erfahrungen von Alltagsgeschehnissen unterscheidet.

²³ Das Bildende der Bilder hat Pazzini 2015 für die Kunstpädagogik herausgearbeitet; Sabisch 2018 nutzt Symptombilder zur Etablierung der Methodik „indirekter Empirie“.

arbeiten sehr stark mit subjektiven Symptombildungen und gelingen – so könnte man vorläufig knapp formulieren – in der Hoffnung auf diese Symptombilder seitens der ZuschauerInnen. Da diesen Symptombildern bisher in vermittelnden Kontexten weniger Bedeutung zugemessen werden, obwohl sie sehr wirkmächtig und gerade für produktionsästhetische Zusammenhänge anstiftend sein können, ist die Beschäftigung damit umso wichtiger.

Zur Auslotung einer möglicherweise provozierbaren Symptombildung im Sehen möchte ich das „Zwischen“ thematisieren, das sich aus Ambivalenzen speist. Georges Didi-Hubermans symptomorientiertes Modell ist kein Entwicklungsmodell mit einer Fortschrittslogik, sondern ein „Pendelschlag“, eine „ewige Wippe“, eine aus unversöhnlichen Gegensätzen²⁴ wirksam werdende Energie: „Prägung und Bewegung, Latenz und Krise, plastische und nichtplastische Prozesse, Vergessen und Erinnern, Wiederholung und Gegenzeit... Die Dynamik dieser strukturellen Pendelschläge möchte ich Symptom nennen“.²⁵ Eine angesprochene *Undenkbarkeit*, bzw. eine die Ratio sprengende Geisteshaltung, wird in Jonas' Performance bereits mit dem Wort ‚Schizophrenie‘ aufgerufen und einer akademischen Kunstgeschichte als Kontrastfolie gegenübergestellt. Sie zeigt sich in der Gleichzeitigkeit von sich widersprechenden Weltvorstellungen, deren Logiken sich maximal in eine Pendelbewegung auflösen lassen, etwa zwischen einer zyklischen Kosmologie und einer aufgeklärten europäischen Fortschrittslogik.²⁶ Jonas findet dafür verschiedene Darstellungsformen. Zum Beispiel kehrt dieses formalästhetische Zusammenspiel von Kreis und Linie bei Jonas in vielerlei Formen der Medialisierung, Materialisierung und Verkörperung wieder und gerinnt zu ihrer eigenen „Pathosformel“. In *The Shape, the Scent, the Feel of Things* ist vor allem Szene 15, „Electric Wires“, der performativen Vermittlung dieser Formel gewidmet, angereichert mit zusätzlichen, auch narrativen, Bedeutungsschichten.²⁷ So ein Pendelschlag zeigt sich schließlich auch im Grad der wörtlichen und frei assoziierten Bezugnahme auf Warburg

²⁴ Didi-Huberman 2010, 302. Spyros Papapetros beschreibt das unmögliche Zusammenspiel als Tanz, vgl. „ohne Füße und Hände“. Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttelpelz (Hrsg.): *Schlangentritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007 217-266.

²⁵ Didi-Huberman 2010, 302.

²⁶ Vgl. dazu Karl 2019.

²⁷ Dazu gehört die politische Bedeutung des Transports der Warburg-Bibliothek nach London ebenso wie das Bild der Eisenbahn als eiserne Schlange. Auf letztes verweist Jonas in Blatt 51 ihrer Vorbereitungsmappe, wo sie in einer Zeichnung zwei gerade Linien (für eine Eisenbahngleis) mit zwei geschlängelten Linien (für den Körper einer Schlange) überlagert und dazu notiert: „serpent/railway“ und darunter: „what do they say about us“. Diese Zeichnung ist in Abb. 1 im Hintergrund sichtbar.

oder auf das Motiv der Performance selbst: „Das Symptom verhüllt sich, weil es eine Metamorphose erfährt, und es erfährt eine Metamorphose, weil es eine Verschiebung erfährt [...] aber es zeigt sich als *Figur*. Das heißt auf einem *Umweg*. Und erst die Verschiebung ermöglicht die Wiederkehr des ‚Verdrängten‘“. ²⁸

Gestützt auf die Einsicht in den Vorgang der Symptombildung wird verständlich, wie es Jonas schafft, nicht nur in Bildform, sondern auch strukturell immer wieder mit der *simultanen Genese von Sinnerfüllung und Sinnentzug zugleich* zu arbeiten, also einen Aufschub als Begehren entstehen und über die Dauer und das Werden der Performance wachsen zu lassen. ²⁹ Die Choreographie der Affekte ist so angelegt, dass während derartiger Prozesse der Bildwerdung (also der Zeitspanne, in denen sich bildhafte Erwartungen immer mehr aufbauen und mit mehr oder weniger Symptombildungen begleitet werden) affizierende Momente immer mit Verspätung, aber dann wie eine Belohnung ins Bewusstsein treten. Die Bilderfahrung als Prozess der Bildwerdung bindet die mediatisierte Rede über Kunstwerke und die bewusst gemachte Wahrnehmungserfahrung in besonderer Weise aneinander, zum Beispiel mithilfe von eintretender Symptombildung. Die Belohnung leistet deswegen weniger eine Form von (kognitiver) Decodierung; Heureka entsteht auf der Ebene ästhetischen Genusses, ³⁰ der in diese Form von Selbstwahrnehmung als Selbsterkenntnis bzw. Selbstentwurf mündet. Sich ästhetisch wahrnehmend wahrzunehmen bereitet das eigentlich bildungstheoretisch interessante Vergnügen. Im genannten Beispiel wäre es die ambivalent lustvolle Selbstwahrnehmung, zugleich im Boden mit versinken zu können und doch nicht. Das über Jonas' Performance aufgezeigte energetisch verdichtete Jonglieren auf der Ebene der Affekte ist meiner Auffassung nach in gelungenen Kunstwerken bzw. deren mentalen Räumen eine selbstverständliche Strategie, und gerade deswegen auch für kunstpädagogische Grundlagenforschung sehr erhellend. Anhand eines weiteren, gezielt ausgesuchten Beispiels aus der Performance soll sie nun stärker in den Fokus gerückt werden. Dazu soll

²⁸ Didi-Huberman 2010, 335.

²⁹ Fremdheit – wozu der Schlangentanz in der Performance zählt – wird von Waldenfels als das beschrieben, was sich zeigt „indem es sich entzieht“ (Waldenfels 1997, 42; zitiert nach Hans-Christoph Koller, *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*, Stuttgart 2018, 83). Was sich entziehend zeigt mag auch aus dem Innenleben eines Subjekts kommen – so (wie sich diskutieren ließe) im Traum.

³⁰ Eid/Langer/Ruprecht haben „Genussfähigkeit“ als allgemeines Ziel des Kunstunterrichts bereits 1994 postuliert, ohne den Begriff allerdings trennscharf zu fassen, vgl. Klaus Eid, Michael Langer, Hakon Ruprecht: *Grundlagen des Kunstunterrichts. Eine Einführung in die kunstdidaktische Theorie und Praxis*. Paderborn 1994.

die Szene „Mirror Improvisation“ mit Blick auf ein mögliches Symptombild, das sich szenenübergreifend einstellt, neu betrachtet werden.

Die Geschehnisstruktur des Werdens der Performance: „Mirror Improvisation“

„Mirror Improvisation“ zeigt gut, inwieweit sich die Wahrscheinlichkeit von Symptombildung durch die veranschlagte sinnliche Dichte erhöht. Jonas’ spezifischer Modus der Ästhetisierung überträgt sich auf die BetrachterInnen und, so lautet meine These, versetzt auch sie potentiell in einen anderen ästhetischen Modus, der es ihnen erlaubt, ihre eigenen Symptombilder zu ästhetisieren. Ästhetisierung bedeutet hier, dass sich aus dieser Distanznahme, die jeder Ästhetisierung innewohnt, eine Form (nonverbaler) Reflexion als externe und interne Relationierung zu Jonas’ Szene entwickeln kann. Als – auch im Wortsinne – ‚Übergangsereignis‘ ist diese eigenständige, beinahe zehnminütige Szene zwischen zwei Warburg-Passagen eine „Öffnung auf die Darstellbarkeit“ hin.³¹ Sie hat eine Sonderrolle innerhalb der Performance, und wurde auch als autonomes Videowerk *Mirror Improvisation* (2005) editiert, was dessen werkübergreifende Bedeutung unterstreicht.³² Um die Symptombildungen während dieser Passage besser herauszuarbeiten, sollen im ersten Schritt rein produktionsästhetische Aspekte aufgezeigt werden, was den Bereich des sichtbaren und angedeuteten Bildbestandes differenzieren hilft. Werken ist eine ‚Geschehnisstruktur‘ eingeschrieben, die sich in dieser Szene des Improvisierens gut nachzeichnen lässt.³³ Sie ergibt sich laut Sebastian Egenhofer aufgrund des genannten Risses, der sich (immer wieder aufs Neue) zwischen KünstlerIn und Werk schiebt. Unter ‚Geschehnisstruktur‘ etabliere ich das spezifische Gewordensein des Werks, das als prekäres ‚Werden‘ auf verschiedenen Ebenen andauert. Das Werden in der Geschehnisstruktur des Werkes und das Werden des (Symptom)bildes sind ineinander verschränkt.

Offenbar ist in der Szene das *durchscheinende Bild der Produktion dahinter* – der verortbare, zeiträumliche Herstellungsakt der Performance im Entwurfsmodus – zugleich mit ausgestellt, ebenso wie eine Reihe scheinbar banaler, experimenteller Handlungen, die Grundlage für das editierte Videomaterial bilden. Mit diesem Einblick auf überschüssig wirkendes

³¹ Ebd., 364.

³² „Mirror Improvisation“ war 2019 als Leihgabe der Galerie Amanda Wilkinson im Zuge der Ausstellung „In the Trees II“ im Naturkundemuseum in Bamberg zu sehen.

³³ Es sei hier nochmal auf die Process Art im Kontext von Jonas’ Performanceentwicklung verwiesen (vgl. Kapitel 4.2): die Medialität der Process Art war zugleich ihre Materialität, dieses charakterisiert ihre „Geschehnisstruktur“ im Besonderen.

Material, das dennoch im Endprodukt gezeigt wird, nimmt Jonas nicht nur das ‚Übervolle, Überschüssige, nicht Dechiffrierbare‘,³⁴ sondern auch das konstitutiv Vergessene ihrer Produktionsweise und ihres Produktionsprozesses mit in den Blick, das gegenüber dem gegenwärtigen Geschehen auf der Bühne sonst verdeckt bliebe. Wenn – mit Egenhofer argumentiert – die Darstellung gegenüber der Produktion immer zu spät komme, weil das Produzierte der Produktion die Ebene der Darstellung selbst sei, dann inszeniert Jonas mit der Improvisationsszene die Problematik, dass die Produktion nicht dargestellt, nicht sichtbar gemacht oder erzählt werden könne, und ich würde ergänzen: auch wenn sie wie ein Bild desselben dahinter durchscheint. Der Fokus auf die Produktionsästhetik dieser Szene, die den Eindruck erweckt, als würde sie gerade eben live entwickelt, verdeutlicht diesen strukturellen Riss:³⁵ Diesen beschreibt Egenhofer als einen,

der jede Darstellung von ihrem Gewordensein trennt. In diesen Riss ist das Kunstwerk eingelassen. Mit der Seite seiner Anschaulichkeit, seiner ästhetischen oder bildförmigen Präsenz, verdeckt es ihn. In der ästhetischen Präsenz ist die Produktion konstitutiv vergessen. Es gehört jedoch zur Struktur des Kunstwerks, den Rand dieses Vergessens zu berühren und umzuwenden. Durch diese Umwendung, die die Beziehung seiner Form zur Produktion expliziert, wird die ästhetische Gegenwart in eine Krise versetzt, die sich als die Geschehnisstruktur des Werks bestimmt.³⁶

Jonas’ Strategien raumzeitlicher Manipulation dieses Videomaterials für das Video Backdrop³⁷ betonen und zeigen in erster Linie über dessen Gemachtsein die strukturelle Logik dieses Risses. So fällt auch der ständige Positionswechsel des Betrachtungsstandortes auf. Diese wechselnde Ausrichtung und Adressierung der schauenden Subjekte, die Jonas damit provoziert, ermöglicht eine Klärung des beobachtbaren Übertragungsgeschehens. Indem begleitend zu Blickpositionierungen mitunter die klärende Narration sich plötzlich verschiebt oder aussetzt, entstehen immer wieder Lücken, die subjektiv geschlossen werden müssen, was bedeutet, dass sich hier Übertragungen ereignen:

Das Verletzende der Beziehungsaufnahme, der Formulierung eines Begehrens vor einem Bild liegt darin, dass man sich ins Verhältnis gesetzt wahrnimmt, also auch versetzt, verschoben, vielleicht verdichtet, bewegt. Dabei beginnt etwas Unvorhersehbares, fast

³⁴ Egenhofer 2010, 7.

³⁵ Das Einspielen von Probenmaterial, vgl. Gob Squad, ist nicht neu. Es geht hier im letzten gedanklichen Schritt vielmehr um die bildungstheoretische Konsequenz aus der bisherigen bildtheoretischen Lesart der Performance, die diese Studie leisten möchte.

³⁶ Egenhofer 2010, 7. Gernot Böhme beschreibt diesen Riss in seiner *Theorie des Bildes*, ohne jedoch die produktionsästhetische Seite auszubauen.

³⁷ Zu diesen Strategien gehören z.B. Fast Forward, Einstellungswinkel, Spiegelungen, Jump Cuts u.v.m.

Chaotisches zu wirken. Man ist durch einen ersehnten und doch nicht genau zu bestimmenden Blick infrage gestellt.³⁸

Aus einer produktionsästhetischen Perspektive reizt Jonas *Blickpositionierungen* allein video-technologisch voll aus: während sie einerseits Standkamera und Zerrspiegel für derartige emotionale Affizierungen über eine indirekte Fließbewegung an der Bildoberfläche der Rundspiegel nutzt, triggert sie die Betrachterin andererseits auch bei Kamerafahrten. Hier affiziert sie ihr Publikum auf einer eher körperlichen Ebene, wenn die Kamera zu ihrem verlängerten Arm wird. Durch die Blickübernahmen seitens der BetrachterInnen wird Jonas' eigene Faszination und körperliche Involvierung in Landschaften, die sie gezielt für Aufnahmen aufsucht, Ausgangspunkt für ihr Übertragungsgeschehen.³⁹ Denn ein solcher Aufnahmemodus überwindet das Apparatafte der Kamera und orientiert sich an einem körpernahen Sehorgan.⁴⁰ Diese Körpernähe der Blickführung, die eher an Phänomenalem als an Wiedererkennung oder Dokumentation ausgerichtet ist, überformt den Wahrnehmungsraum, der sich so ständig neu eröffnet. Jonas bewegt ihre Kamera wie einen autonom wahrnehmenden Körper durch die Welt, dessen Spur sich bildhaft niederschlägt – als das Raue, Ruckelige des Bildes, als Unschärfe, als Rollen, als undeutlicher Zoom im lose schweifenden Sichtfeld der Kamera. Diese gefilmten Passagen sind hier (wie andernorts) zumeist menschenleer und verlängern das Blickfeld der BetrachterIn so, dass sie sich an Stelle der agierenden Kamera wähen kann. Diese empathisch – mimetische Anschmiegsamkeit an die wechselnde Umgebungssituation mag als Leistung eine Übertragung von Affizierung zusätzlich befördern.

Jonas setzt solche verkörpernden Sequenzen (hier als *point-of-view*-Einstellungen) gern in Übergangsszenen ein, wenn sie Bedeutung erst aufbaut oder diese aufschiebt. Aufbau und Aufschub sind ihr im Sinne einer ‚Geschehnisstruktur‘ selbst Handlung: Die gefilmten

³⁸ Pazzini 2015 zit. in Sabisch 2018, 376f. Andrea Sabisch hat die indirekten Wirkungen von Bilderfahrten empirisch untersucht und zieht zur Ausformulierung des Übertragungsgeschehens dabei Karl-Josef Pazzinis psychoanalytisch akzentuierte Perspektive heran.

³⁹ Das Filmen vergleicht sie mit dem Zeichnen, wenn sie die Kamera zum fühligen Stift macht. Raumeröffnende Gesten schlagen sich dann in einladenden Diagonalen nieder, wenn das kontrollierende Auge die Kameraführung nicht länger dominiert. Steigen sie an, vermittelt sich Schwere. Damit appelliert sie an die Körpererfahrung der BetrachterInnen, die sich nicht in ein orthogonales Bildraster sperren lässt (dies zeigt besonders das Fallbeispiel in Kapitel 6.1).

⁴⁰ Für Jonas' Cutterin Pia Lindmann ist diese andersartige Kameraführung eine zentrale und nach wie vor innovative Technik, vgl. Sharon Lacey: Joan Jonas' Enduring Influence at (and Beyond) MIT, *Center for Art, Science & Technology at MIT*, 7.4.2015, <https://arts.mit.edu/joan-jonass-enduring-influence-at-and-beyond-mit/>, abgerufen am 16.09.2018.

Landschaften, springen hier als Symptombild ein. Das Gleiten der Kamera durch Landschaften ist dabei phänomenal an den Körper rückgebunden – etwa, wenn sie beim Gehen ihre überlängten Schattenbeine auf den Boden wirft.⁴¹ Das verleiblichte Fortschreiten der Kamera (was metaphorisch mit dem Fortschreiten der Handlung zusammenfällt) wird in der Szene vor der „Mirror Improvisation“ zum systematischen Aufschub einer expliziten Thematisierung des Schlangentanzes. Dieses Fortschreiten ist ein Bildersatz für fundamental Unrepräsentierbares – und insofern schafft es Anschlüsse für weitere Symptombildungen der BetrachterInnen. Ich möchte diese Symptombildungen bei Jonas ausdifferenzieren, um sie für transformatorische Bildungsprozesse anschlussfähig werden zu lassen. An dieser Passage zeigt sich gut, wie die Provokation von solchen Symptombildern mit einer ‚Poiesis der Bilderfahrung‘ verwoben ist.

Symptombildungen zu Ästhetischem Gewordensein

Interessant ist es nun, die produktionsästhetische Lesart sinnstiftend zu erweitern, da Jonas über die Herstellungsbedingungen hinaus ihre eigene *Responsivität zum Inhalt* dieser vergleichsweise langen Szene zu machen scheint: wie sie darauf reagiert, was ihr im Zusammenhang mit der Arbeit an Warburg und darüber hinaus bis in das eigene ästhetische Gewordensein widerfahren ist,⁴² um ‚den Rand dieses Vergessens zu berühren und umzuwenden‘. Postproduktion und Re-Animation der Geschehnisstruktur über die Sound Improvisation verstärken diese Reaktion. Dies nun eröffnet eine strukturellere Perspektive auf *Erfahrungen* (im Sinne eines responsiven Verhaltens auf etwas Vorgängiges),⁴³ die sie mit dem Publikum teilen kann,⁴⁴ wobei sie Fragen der ‚Bilderfahrung‘ zu Transformationserfahrung⁴⁵ überführt. Ein Hinweis auf die Symptombildung ist auch das Verstummen des gesprochenen Textes in dieser Szene – denn erst die Verschiebung ermögliche die Wiederkehr des „Verdrängten“. Denn sie führt diese nicht nur *coram publicam* vor, sondern zettelt zugleich eine Metareflexion an, indem sie sich selbst nochmal performativ dazu verhält – wenn sie den Klang aus den Dingen schüttelt, auf Tempiwechsel und Motive von Bild oder

⁴¹ Vgl. dazu *In the Shadow a Shadow* (2000), *Lines in the Sand* (2002) oder *Reanimation* (2012).

⁴² In einem privat geführten Interview teilte sie mir mit, dass sie diese Szene in Reaktion auf die Melancholie-Szene konzipierte, und dass sie Mitleid für Warburg empfinde.

⁴³ Vgl. Waldenfels 2002; Sabisch 2018.

⁴⁴ Im Prozess der Herstellung sind Künstler ihre eigenen Rezipienten und justieren den Herstellungsprozess im Tun nach – diesen Moment versuchen wir zu rekonstruieren.

⁴⁵ Vgl. Bauer Interview, 2013.

Pianist reagiert.⁴⁶ Jonas und das Publikum sind in der Szene zunächst ähnlich auf das Video-Backdrop ausgerichtet, mit jeweils subjektiven Bilderfahrungen davor, wobei Jonas quasi in Vorleistung geht, indem sie live mit Geräuschen, begleitet von Jason Morans Improvisation, auf die stumm gestellte Bildsequenz reagiert und sie reanimiert. Dadurch verdoppelt Jonas ihr eigenes responsives Verhalten und den Moment der Bildwerdung mit ästhetischen Mitteln, dupliziert dadurch *vor* der Leinwand die Improvisationsszene *auf* der Leinwand und gibt ihr ein besonderes Gewicht. Zugleich kann Jonas' Improvisieren mit Objekten als *ihre* künstlerische Version eines responsiven Verhaltens lesbar gemacht werden. Denn sie setzt sich bis zu einem gewissen Grad dem Unbestimmten nochmal aus, das für den Produktionsprozess bestimmend war, womit sie ihre eigene vorgängige visuelle Arbeit auch für ihr gegenwärtiges Publikum öffnet. Bildungstheoretisch entscheidend ist aber gerade der Umstand, dass sie sich dabei dialogisch zu sich selbst verhält⁴⁷ – ein Bildumgangsspiel mit der eigenen ‚split subjectivity‘ (vgl. Douglas Crimp nach Lacan) entsteht, das sich mit dem Bildungswissenschaftler Karl-Josef Pazzini im Entwurf als ‚bildend‘ herausstellt, weil es auf Vermittlung und Relationierung angelegt ist:

Das durch die Einlassung in die Sprache [Sprache im Sinne einer symbolischen Ordnung, Anm. d. A.] gespaltene Subjekt – vom Anderen her bestimmt, gehalten und gezogen, dem die Sprache in Gänze nie zur Verfügung stehen wird – versucht immer wieder zumindest temporär diese Spaltung zu überwinden. In der Not einer Öffnung, eines Loches, eines Fehlens, das sich nicht von selber zur Ganzheit schließt, wird es z.B. durch Bilder zusammengehalten, die bei ihrer Einbindung kleinere Perforationen setzen, über einen Faden von Signifikanten, die ihre Wirkung im Realen tun, nämlich den Körper angreifen, Gefühle entstehen lassen. Der Faden geht durch und durch. Das Subjekt wird von den Signifikanten erreicht, von der Nadel des Mediums durchstoßen, vom Faden der bildlichen, gelesenen, gemalten, geschriebenen Geschichten zusammengehalten und so in Existenz gesetzt. Im Medium mischen sich symbolische, imaginäre und reale Schichten.⁴⁸

Der ‚Faden‘ in Jonas ästhetischem Gewordensein ließe sich bis zum Schauen des beindruckenden, sich grundsätzlich entziehenden Schlangentanzes ihrerseits rückverfolgen, und wird in vorliegender Szene aus dinghaftem Klang, Rhythmus und mimetischer

⁴⁶ Im optimalen Fall führen solche Bilderfahrungen zu einer ‚Bildung vor Bildern‘; so auch der Titel von Pazzinis Studie.

⁴⁷ Es findet sich mittlerweile umfassend kunstpädagogische Literatur zur Sinnproduktion vor dem Werk anhand von Bildumgangsspielen, wie sie vor allem Klaus-Peter Busse sehr genau ausdifferenziert hat. Neu ist hier die Frage nach der ästhetischen Herstellbarkeit einer affektiven Bilderfahrung, und die Bezogenheit von Bildumgangsspielen auf das eigene Werk.

⁴⁸ Pazzini 2016, 169.

Unterstützung des Bildmaterials gesponnen. So lässt sich resümieren, dass Jonas eine Inszenierung ihrer eigenen, vorgängigen Responsivität umsetzt – und damit Um-Bildungen in jede Richtung befördert, die zur Ausprägung der „Mirror Improvisation“ führten. Ihre Improvisationsszenen, neben „Mirror Improvisation“ auch Szene 4, sind zunächst produktionsästhetisch betrachtet Szenen verdichteter performativer Responsivität auf der Ebene ihrer eingebrachten Requisiten – in diesem Fall sind es Holzschlegel, Fahnen, Flügel, Reifen, Spiegel, Baulatten und so fort, die zu bestimmten gefilmten Handlungen anderer einladen. Diese werden von ihr für das Video-Backdrop editiert und in die Performances eingewoben, sodass sie über die gemeinsam geteilte Zeitlichkeit produktionsästhetisch in die Bildwerdung und den Zustand zeitlichen Andauerns zurückgeholt sind. Dabei provoziert Jonas andererseits durch eine extrem ästhetisierte Sprache (nicht zuletzt auch über den Sound) geradezu ein Antwortgeschehen nicht nur bei sich, sondern auch bei ihrem Publikum. Ihre eigene Affizierung wird das ‚Material‘, das sie in die Geschehnisstruktur des Werkes einbaut.⁴⁹ Dabei geht es im Zusammenhang meiner Überlegungen nicht um die Repräsentationen bestimmter Handlungen oder Orte, sondern schlicht um deren Phänomenalität, „schön“ und affizierend zu wirken, und zugleich als Bild bis zu einem gewissen Grade verfügbar zu sein – bzw. den Riss zu schließen (s.o.). Schönheit selbst ist nicht verfügbar, sondern eine Weise zu sehen. Wie bringt Jonas ihr Publikum zu einer solchen Wahrnehmung? Jonas unterstützt diese Schönheit mit medialen Mitteln, wie sie filmt, etwa durch den Blick in einen Rundspiegel, der das gewonnene Bild durch Unschärfe, Verzerrung und Fragmentierung ästhetisiert. Über die gleichzeitige Darstellung von sowohl Vorgängigkeit als auch von in Szene gesetzter Bildwerdung betont sie den Riss der Geschehnisstruktur als analogem Riß im Subjekt und zeigt damit auch an, dass sie eine andere, übergreifende Kategorie wie etwa Schönheit herstellt, der emotional ‚heilsam‘ wirkt. Im konfliktbehafteten Zwischenraum von sinnlichem Pathos und explikativer Geste evoziert sie einen betörenden Effekt, der gelegentlich als „hypnotisch“ bezeichnet wird, von Jonas selbst als „a sense of time“ oder „a sense of the dream structure or nonlinear narrative“.⁵⁰ Jonas unterbricht ein

⁴⁹ Dies gelingt ihr durch die Art ihrer lichtdurchfluteten, farbintensiven, ausdrucksstarken Aufnahmen, die Erinnerungen oder Sehnsüchte evozieren, aber auch durch die jeweiligen Gegenstände und Orte – sei es die Schönheit der Natur oder Orte und Landschaften, die sie beeindrucken, und denen sie (gefilmte) Zeit schenkt. Von eigener erlebter Schönheit berichtet sie auch in Bezug auf den Schlangentanz der Hopi. Gespräch in New York zwischen Joan Jonas, Notburga Karl und Christian Krug, 6. November 2014.

⁵⁰ Vgl. Schneider Interview 2010: Auf Karin Schneiders Bemerkung: „Another unorthodox aspect of your oeuvre is the hypnotic character of your performances“ antwortet Jonas: „It comes from thinking, what is ritual? The repetition that brings an audience into the time of the piece so that a sense of time is shared. I bring the audience into each piece in different ways to quiet them down. It’s a series of actions, setting a

solches Verweilen im Genuss immer wieder gezielt, um den Rand des Risses „zu berühren und umzuwenden“ (s.o.). Sie setzt der Schönheit nicht nur deren Künstlichkeit, sondern punktuell z.B. auch die eigene Grimasse, ein anderes Selbst, entgegen (vgl. Szene 1).

Insofern lässt sich nachvollziehen, dass Jonas' Symptombildungen stark mit dem eigenen ästhetischen Gewordensein verflochten sind.

Die produktionsästhetische Betrachtung im Kontext möglicher Symptombildungen erlaubt insofern nun einen Blick auf den spezifischen „Eintrag“ der *Künstlerin in ihr Werk*,⁵¹ der nicht primär mit dem Nachvollzug einer Künstlerintention zu tun hat. Auch hier schlägt sich ein spezifisches subjektives ästhetisches Gewordensein nieder, das sich aus Vorerfahrungen speist, die kollektiv geteilt sein können. Zwischen diesem „Eintrag“ (Judith Siegmund) und der „Übertragung“ (Karl-Josef Pazzini) entsteht ein eigener Zusammenhang. Für eine Herausarbeitung der Konzeptionalisierungsformen des Sehens im Rahmen einer Poiesis der Bilderfahrung bei Jonas bedeutet dies, sich über gezielt inszenierte, affektive Aufladungen wie zur Kindheit als „fremde Gegenwart“⁵² mehr Klarheit zu verschaffen – und deren Verweigerungen. Gibt Jonas einerseits eine Art von Einblick, so verstärkt sie das Begehren durch den mehrmaligen Entzug des improvisierten Spiels; ein strategisches Spiel mit dem – radikalen - Entzugs entsteht. Erstens geschieht dies temporal: das Video verführt zu Beginn in seiner musikalischen Belebung, wirft mich als Betrachterin gegen Ende aber über die abschließende, extreme Beschleunigung wieder aus dem Identifikationsprozess; so slapstickhaft schnell bewege ich mich in meinem Raum-Zeit-Kontinuum nicht. Identifizierung oder Empathie schlagen an dieser Stelle wieder in distanzierende Repräsentation um.

mood with sound or music, text, and movement; I don't think of it as hypnotic at all. Perhaps this perception of the hypnotic comes from a sense of the dream structure or nonlinear narrative. When I'm making my pieces I constantly step in and out of them, looking to see what the audience will see. I make an action and step back so I can see what it looks like and to check the timing. This way I can let go in the performance. The whole performance should be a continuous movement with variations in tempo, intensity, etcetera. It takes a long time to develop that. It is partly linking of the parts thematically and in relation to movement, and also solving simple problems like: how do I pick up the mask, and put down the newspaper? What do I do in between?“ (65).

⁵¹ Ich berufe mich dabei auf Georges Didi-Huberman und Judith Siegmund. Letztere postuliert, ein „Kunstwerk [sei] als ein gestaltetes Gebilde oder eine gestaltete Situation aufzufassen, in dessen oder deren Materialität eine fremde Gegenwart, nämlich die der Künstlerin, eingetragen ist“. Judith Siegmund: *Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien*, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006, Paragraph [19].

⁵² Ebenda.

Desillusioniert wird auch mein Standpunkt vor dem Videobild; ich kann mich nicht in ein zufriedenstellendes Verhältnis zu ihm setzen; zu oft und zu wesentlich wird (im buchstäblichen Sinne) mein Betrachtungsstandpunkt mit Hilfe der vielen Spiegelungen ‚verschoben‘ und in Frage gestellt – und zudem auch noch von der bissbereiten Schnauze eines Hundes gefährdet, der im *hors-champ* des Video-Backdrops lauert.

Wenn in der Abfolge von Szene 9 bis 11 eine *erlebte Kindheit* bzw. fachlich gesprochen das „ästhetische Gewordensein“ als dieses „Ersehnte“ und die „Ersatzbildung im Sehen“ gesetzt wird, dann setzt es auch mich ins Verhältnis zu meiner Kindheit und meinem eigenen ästhetischen Gewordensein. Die Blicke, die die Performance darauf ermöglicht, sind ambivalent – tatsächlich sowohl durch Sehnsucht als auch durch Distanz und Fremdheitserfahrung markiert und in sich ‚gebrochen‘. Jonas bringt zusätzlich den Generationenunterschied zwischen den beiden Performerinnen ins Spiel und setzt die Kindheit in ein rahmendes Verhältnis von Erwachsenem und Kind, möglicherweise von auch Mutter und Tochter. Zur Kindheit, oft als „glücklich“ verklärt und nostalgisch reimaginiert, haben Erwachsene sowieso ein gebrochenes Verhältnis, da sie ja nicht mehr ist, und sie infolgedessen als Abwesenheit vergegenwärtigt und aktualisiert werden muss.⁵³ Das Denken an die eigene Kindheit versetzt in einen Zustand der „Fernnähe“.⁵⁴ Die eigene Kindheit ist nah und bleibt doch entzogen. Meine gewachsene Biografie erlebe ich gegenüber dem Bildmaterial insofern als gebrochen. Das unbeschwerte Spielen der Kindheit ist nicht nur vorüber – es ist bereits auch transformiert in ein Spiel mit dem Charakter von Symptombildung. Sehnsucht wird zur optischen Ent-Täuschung, Jonas unternimmt die Desillusionierung mit performativ-pikturalen Strategien bis in die Postproduktion (vgl. Fast Forward), die den Bruch inszenieren und so zur Darstellung hin öffnen.⁵⁵

⁵³ Sabisch 2018, 377.

⁵⁴ Vgl. Kapitel 5.2. sowie Didi-Huberman 1999, 136.

⁵⁵ Jonas zitiert in *Reanimation* (2012) in einer Texttafel den isländischen Autor Halldór Laxness zum Thema Zeit: „Time is the one thing we can all agree to call supernatural. It is at least neither energy nor matter; not dimension, either. let alone function; and yet it is the beginning and the end of the creation of the world“.

Jonas reduziert die überwältigende Fülle – sprich die Farbigkeit, die Bewegung, die Größe und physische Nähe. Alles kehrt sich um und abstrahiert sich, folgt man der in Kapitel 6.1 beschriebenen Passage weiter. Sogar die Zeit scheint kurz still zu stehen. Es bleibt nur der Verweis, was von den „voices of the dead“ übrig ist – Lippen „without sound“, die einem nichts sagen können. Das heißt, ich kann auch nichts verstehen, obwohl dies die Lippen zu implizieren scheinen; mir entzieht sich wiederholt etwas.

Symptombildungen gegenüber notwendig Unverfügbarem

Eine weitere wesentliche Form ausgestellter responsiver Arbeit betrifft also Jonas' Umgang mit der *Leerstelle der Performance* schlechthin: dem Schlangentanz. Diese Leerstelle ist wieder das nach Gestaltung rufende, zu formende „Material“. Das Schwierige liegt darin, das Unverfügbare über eine Gestaltung nicht doch scheinbar verfügbar werden zu lassen. Denn auf keinen Fall will Jonas den Schlangentanz der Hopi Indianer *repräsentieren*.⁵⁶ Vielmehr sucht sie nach Ersatzformen. Dieser paradigmatische Bildentzug generiert zwangsläufig eine Reihe von Symptombildungen, die sich einerseits in ihren Strategien des Aufschiebs manifestieren, und andererseits ganz andere Symptombilder wie die *Melencolia I* auf den Plan ruft. Verkörperungen jenseits der Repräsentation des Schlangenrituals bilden also eine negative Materialität aus: Sie sind im angesprochenen Gehen selbst enthalten, aber auch im verstärkten und wiederholten Prozess des Zeichnens. Diese beiden ersatzbildenden Strategien werden im Falle dieser Performance besonders augenfällig verknüpft, wenn diese beiden Handlungen, Gehen und Zeichnen, in eins fallen.⁵⁷

Stärker als die gezeichnete Schlangenlinie, die auch ein Flusslauf sein könnte und aus Sicht des Publikums ohnehin schlecht einsehbar ist, prägt der *Vorgang des Zeichnens* die Szene, nicht sein Endprodukt. Die bodennah gefilmten, großzügig fortlaufenden Spuren im Sand, die Jonas mit einem schlangenköpfigen Holzstab zieht, markieren einen eindringlichen, gar verletzenden Vorgang. Diese ausschnitthaften Spuren schaffen ein Pendant zu jenen symbolischen Einfurchungen, die den kundigen Leser zu Warburgs „Eindrucks-Erbmasse“ führen.⁵⁸ Warburgs Begriffspaar von ‚Greifen‘ und ‚Begreifen‘ als Zentrum jeglicher Symbolbildung trifft sich hier bei Jonas im Vorgang des Zeichnens. Mit jeder Furche in den Sand erscheint das Verständnis des Schlangentanzes plausibler und fremder zugleich. Jonas liefert also wieder nicht den Gegenstand des Schlangentanzes selbst in einer (zwangsläufig distanzierenden) Repräsentation, sondern involviert weiterhin über die körpernahe Phänomenalität des Zeichnens: Dieses taugt zur Zeichenbildung. Unmittelbar nach diesen

⁵⁶ Die sensationellen Schwarz-Weiß-Fotografien des Tsu'ti'kive von H. R. Voth, die Warburg in Vorbereitung des Vortrags vorgelegen haben, oder von Edward S. Curtis nach dessen Reise, zeigt sie dezidiert nicht (vgl. Kapitel 3.2). vgl. Dazu Benedetta Cestelli Guidi und Nicholas Mann: *Grenzerweiterungen: Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, Hamburg 1999. Clan-Mitglieder des Totem-Tiers Schlange nehmen während der Tanzzeremonie auch giftige Klapperschlangen in den Mund, deren weißer, meist schlaff hängender Bauch sich wie ein Blitz – als Vorbote des Regens – vor den dunklen Körpern abheben.

⁵⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

⁵⁸ Warburg 2010, 630.

Strategien des Aufschubs, in denen das Zeichnen an die Stelle der (zunächst) nicht verfügbaren ‚Zeichnung‘ tritt, setzt Jonas besagte Improvisationsszene, „Mirror Improvisation“. Während Warburgs Worte zum Greifen und Begreifen („between touch and thought there is symbolic connection“) den Szenenübergang noch begleiten, lässt sie über die Improvisation sodann ein Bildgeschehen zu, das die Lücke füllt, die (spätestens nach der wiederholten Begegnung mit den Hopi) als Unmöglichkeit einer Darstellungsform für den Schlangentanz selbst bleibt. Bei aller ‚Rücksicht auf Darstellbarkeit‘ hat ein Verschiebungs- und Umwandlungsprozess stattgefunden.

Dieser Szenenübergang zeigt eindrücklich, inwiefern Jonas insbesondere in *The Shape, the Scent, the Feel of Things* immer wieder an der *Grenze zur Sichtbarkeit* operiert. Gerade weil die Szene keine nachvollziehbare Entsprechung zum Schlangentanz oder den Inhalten des Kreuzlinger Vortrags zu haben scheint, möchte ich „Mirror Improvisation“ als ‚Symptombildung‘ im Sinne einer Ersatzbildung begreifen. Symptome sind provozierte „Ersatzbildungen im Sehen“,⁵⁹ die Andrea Sabisch als Antwortgeschehen einer vorgängigen Bilderfahrung aufgreift und genauer untersucht. Sabisch sieht über Didi-Hubermans Symptombegriff eine andere Werkbegegnung ermöglicht, weil er das Denkbare um das Undenkbare erweitert. Er fasst „das Symptom im Rückgriff auf Freud ebenfalls als Ersatzbildung auf [...] und beschreibt es als einen „plötzlich manifest gewordenen Knotenpunkt einer vielfachen Verzweigung aus Assoziationen oder Sinnkonflikten“.⁶⁰ Folgende potentielle Verzweigungen treffen sich hier: Ein Bildtabu, Warburgs „alte[s] Contrastspiel“ zwischen „ekstatischer Nymphe“ und „trauerndem Flussgott“,⁶¹ psychischer und physischer Überlebenskampf, Angst und Lebenslust, kosmisches und kausales Denken, Dreingabe. Jonas setzte diese Szene ganz bewusst als Kontrast zur Szene „Melancholia“, die weiter unten noch einmal in den Fokus rücken wird.

Symptombildungen als Trigger von Stimmungen

Eine inhaltliche Ersatzbildung als ‚Knotenpunkt vielfacher Verzweigungen‘, in der auch die heterogenen Weltbilder enthalten sind, lässt sich ebenso in der Szene „Melancholia“ beobachten, die nun auch dahingehend nochmal gegengelesen werden soll.⁶² Jonas erstellte

⁵⁹ Sabisch 2018, 76.

⁶⁰ Ebd., 77.

⁶¹ Vgl. Kapitel 3.1.

⁶² Vgl. hierzu die Szenenanalyse in Kapitel 5.3.

über die verschiedenen Formen des Layering ein Oszillieren, das ich ebenfalls als Symptombild fassen möchte. Jonas wurde von Dürers Stich bei ihren vorbereitenden Recherchen affiziert: „I found myself focussed on Albrecht Dürer’s *Melancholia I* [1514], reproduced in Steinberg’s Essay in the Warburg volume. To me, *Melancholia* evokes memories of the European presence as it impacted the American landscape“.⁶³ Es geht also nicht nur um einen komplexen Stoff, der nach Sichtbarmachung verlangt, sondern auch um eine komplexe Affizierung, da Jonas sich selbst (als Amerikanerin mit europäischen Vorfahren) einbezieht. Plötzlich konnte sie anhand dieses Bildes zum Ausdruck bringen, was sie, konfrontiert mit der Situation der indigenen Bevölkerung im Reservat in Kikotsmovi, als Euro-Amerikanerin empfindet: Mitleid, Ohnmacht, Trauer, Selbstzweifel, Sinnlosigkeit, vielleicht sogar Schuld. Für die Performance überlagert sie nun die Bilder-Schichten (vgl. Kapitel 5.2), die auch ein emotives Oszillieren bewirken: (1) den tatsächlichen Kupferstich als Referenzbild der Erinnerung, (2) ein gefilmtes Tableau vivant dessen – mit Ragani als performative Interpretation in Farbe, per Bildmontage (3) in den gefilmten Bildgrund der schneebedeckten Landschaft der Tafelberge eingefügt, (4) die vorgetragenen Auszüge aus Aby Warburgs *Dialiste*, die als zweite poetische Landschaftsmalerei und Bildgrund für die *Melencolia* einspringen, (5) die live vor dem Video-Backdrop sitzende ‚Ragani‘, die die Stimmung der *Melencolia* performt und räumlich verdoppelt, und die (6) über das ornamentale Ausbreiten weißen Lakens zusätzlich die Patientin Maria Lieb⁶⁴ in Erinnerung ruft, (7) die Figur Warburg in der sitzenden Pose der *Melencolia*, die (8) das Erinnerungsbild des tatsächlichen Warburg, der von 1921-24 in Kreuzlingen im Sanatorium Bellevue von Dr. Ludwig Binswanger war, über eine ihm entsprechende Pathosformel repräsentiert.

Für Jonas ist der Ankerpunkt des Kupferstichs die Stimmung; das entspricht jedenfalls ihrer Vorgehensweise: So rückt auch nicht der Einsatz des Kupferstichs selbst als Symptombild in den Vordergrund, sondern eine Stimmung, um die „memories of the European presence as it impacted the American landscape“ zu evozieren. Die Stimmung des Kupferstichs, die

⁶³ Jonas 2015j, 418.

⁶⁴ Jonas bezieht sich auf die Insassin Maria Lieb. Vgl. *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900* (Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn), hrsg. von Bettina Brand-Claussen und Viola Michely. Heidelberg 2004: „Die raumgreifenden Installationen von Maria Lieb aus dem Jahre 1894 entstanden aus zerrissenem Stoff, den sie in strukturierten Flächen als gleichmäßig verteilte Blüten, Kreisornamente und Schriftelemente auf dem Boden ihrer Zelle auslegte. Maria Lieb kennzeichnete und definierte ihren Raum, machte ihn sich eigen und schaffte in der Gestaltung einer eigenen Ordnung eine Abgrenzung zur hierarchischen Ordnung der Anstalt. Sie rebellierte gegen herrschende Machtverhältnisse, indem sie sich das Recht heraus nahm, den Boden auf dem sie steht zu verändern“ (162).

ihr Orientierung wurde, um das komplizierte Darstellungsproblem in den Griff zu bekommen, versucht Jonas über das Layering, das aus den Zwischenräumen⁶⁵ und häufig überraschenden Kontextualisierungen entsteht. Layering, so Jonas, entspreche dem Funktionsprinzip des menschlichen Gehirns.⁶⁶ Der Kupferstich selbst steht als Allegorie gleichwohl, wie Warburg sehr kleinteilig herausarbeitete, an der Schwelle zum aufgeklärten abendländischen Denken und markiert dessen Bedeutung gegenüber Resten eines heidnischen Weltbildes. Über formale Aspektwechsel und wahrnehmungstechnische Fokusverschiebungen provoziert nun Jonas die Erfahrung dieses Kontrastspiels.

In der Szene „Mirror Improvisation“ tritt nun die komplexe Stimmung der Melancholie als Kontrastfolie hinzu, auf die Jonas zum Beispiel durch Markierungen wie den weißen bauschigen Rock verweist. Demnach könnte man einen Schritt weiter gehen und sagen, dass die Wiesenszene allein nicht selbst bereits das Symptombild ist, sondern dies erst in der Anbindung an das Erinnerungsbild der *Melencolia* wird, die sich als letzte Ebene (9) ergänzen lässt – zu den Warburgschen Symptombildern der ekstatischen Nymphe und dem trauernden Flussgott.

Arbeit mit Symptombildungen als Chance (ästhetischer) transformatorischer Bildungsprozesse

Über das Aufzeigen von Symptombildungsprozessen mag es nicht weiter verwundern, warum Joan Jonas und Karin Schneider *in anderer Begrifflichkeit* vom hypnotischen Charakter der Performances sprechen. Auch Andrea Lissoni hat Jonas' Performances kürzlich mit einer Séance verglichen, was neben der spirituellen Sitzung auch Zaubervorstellung, Geistershow und anderes bedeuten kann – mithin eine Abfolge von Bildern (französisch für „Filmvorführung“). In einer interdisziplinären Wendung spielt diese Terminologie als metaphorisches Bild von Jonas' Wirkungsweise meiner Erkenntnis zu, dass sich Jonas' Performance als Arbeit am Sehvorgang und mit Symptombildungsprozessen umreißen lässt. Sie selbst lehnt intentionale Erklärungen ihrer Performances als Séancen strikt ab. Aber sie gesteht ein, dass ihr Séancen durchaus als Anregung für eine bestimmte Stimmung dienen,

⁶⁵ Mit Ursula Brandstätter könnte man diese Zwischenräume weiter charakterisieren als sich Anähernde, metaphorische und sich kontrapunktisch absetzende, vgl. Brandstätter 2008, 121.

⁶⁶ Layers of Time Interview 2015: „My work is all about Layering, because I think our brains, that's the way our brains function: We think of several things at the same time and we see things and think another we see one picture and there is another picture on top of it. And so I think that in a way my work represents that way of seeing the world, and putting things together in order to say something“.

die im permanenten Übergang zwischen Imagination und Realem, Sichtbarem und Nicht-sichtbarem, entsteht:

When I began my work, I researched magic, also wanting to look at ritual. The idea of the séance was part of that. I was curious about having experiences in relation to the séance, for instance. That was part of my desire and the atmosphere in my work. But I would never state that I'm making a séance. For me it has become a question of creating different atmospheres, shifting from the imagination to the real.⁶⁷

Eine vage Vermutung meinerseits zu Beginn der Auseinandersetzung mit Jonas' Performances, und warum sie mich so sehr betroffen machten, reifte zur methodischen Beobachtung heran und zieht sich durch die ganze Arbeit: Jonas' Arbeitsweise und ihr heterogenes Werk kommt dem aktuellen kunstwissenschaftlichen, und noch stärker dem kunstpädagogischen Diskurs um Wahrnehmungserfahrungen und Subjektermächtigung sehr nahe, der sich differenztheoretisch, phänomenologisch und psychoanalytisch aufstellt und jede curriculare Didaktik aus den Angeln hebt. Im Kontext dieses subjekttheoretischen Diskurses kann das bildende Potential von Jonas' Konzeptualisierungsformen des Sehens deswegen gerade für ästhetisch akzentuierte Subjektivierungsweisen nicht stark genug betont werden, was meine differenzierte Nachzeichnung der Affektdramaturgie und der rezeptionsästhetischen Aspektwechsel plausibel machte. Es ist mein Anliegen, damit gerade für produktionsästhetische Zusammenhänge (in Kunstpraxis oder -wissenschaft) die *Reflexivität für die Arbeit am Visuellen zu erhöhen*, gerade wenn in der externen und internen Relationierung dieser Arbeit Bildung als ‚Transformation der Figuren des eigenen Selbst- und Weltverständnisses‘ angesetzt werden soll.⁶⁸ Dies betrifft freilich auch die ‚performenden VermittlerInnen‘.⁶⁹ Ich möchte daran erinnern, wie lustvoll und inspiriert so ein Prozess gesteigerter Wahrnehmung gelingen kann, und zu mehr Responsivität ermuntern.

Zum Schluss der Studie soll sich die Schlange selbstreflexiv in den Schwanz beißen:

„Everything we live through is metamorphosis.“

⁶⁷ Vgl. das Interview mit Andrea Lissoni, Julienne Lorz, João Ribas: From the Imagination to the Real (2017), in: Ausst.-Kat. London 2018, 234-269, hier 256.

⁶⁸ Koller 2018, 15ff.

⁶⁹ Vgl. Bernadett Settele, Performing the Vermittler_in, in: *Art Education Research* 2, 2010, <http://iae-journal.zhdk.ch/>, abgerufen am 20.01.2021.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Ausstellungskataloge

8.1.1 Joan Jonas

Ausst.-Kat. Amsterdam 1994

Joan Jonas: Works 1984-1994 (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam), hrsg. Rudi Fuchs. Amsterdam 1994.

Ausst.-Kat. Barcelona 2007

Joan Jonas Timelines: Transparencies in a Dark Room (Ausst.-Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona), hrsg. MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona), Barcelona 2007.

Ausst.-Kat. Berkeley/Eindhoven 1983

Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982 (Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley, University of California und Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven), hrsg. Douglas Crimp. Berkeley 1983.

Ausst.-Kat. London 2018

Joan Jonas (Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 2018), hrsg. Julianne Lorz und Andrea Lissoni. London und München 2018.

Ausst.-Kat. London 2018a

Joan Jonas. 14 March 2018 – 5 August 2018, Large Print Guide, Tate Booklet [London 2018].

Ausst.-Kat. Mailand 2014

In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015.

Ausst.-Kat. New York 2003

Joan Jonas. Five Works (Ausst.-Kat. Queens Museum of Art, New York), hrsg. Valerie Smith und Warren Niesluchowski. New York 2003.

Ausst.-Kat. New York 2006

Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg (Ausst.-Kat. Dia Art Foundation, New York), hrsg. Dia Art Foundation. New York 2006.

Ausst.-Kat. Southampton 2004

Joan Jonas (Ausst.-Kat. John Hansard Gallery, Southampton), hrsg. Stephen Foster und Amanda Wilkinson. Southampton 2004.

Ausst.-Kat. Stuttgart 2001

Joan Jonas. Performance, Video, Installation, 1968-2000 (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart) hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001.

Ausst.-Kat. Trient 2007

Joan Jonas (Ausst.-Kat. Galleria civica di arte contemporanea, Trento; Fondazione Antonio Ratti, Como), hrsg. Anna Daneri. Mailand, New York 2007.

Ausst.-Kat. Venedig 2015

Joan Jonas: They Come to Us Without a Word (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015.

8.1.2 Andere Künstler

Ausst.-Kat. Basel 2017

Manual No. 7. Richard Serra: Films and Videotapes (Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel), hrsg. Kunstmuseum Basel. Basel 2017, https://kunstmuseumbasel.ch/de/file/1511/b8b68f22/KMB_Gegenwart_Manual7_Serra_WEB_170504.pdf, abgerufen am 14.10.18.

Ausst.-Kat. Bern 1969

Live in Your Head. When Attitudes Become Form (Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern), hrsg. Harald Szeemann. Bern 1969. Wiederauflage im Sonderdruck anlässlich der Ausstellung Villa Jelmini, 2006.

Ausst.-Kat. Los Angeles 1998

Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949–1979 (Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Museum of Contemporary Art, Tokyo), hrsg. Paul Schimmel. Los Angeles 1998. Dt. als *Out of Actions. Aktionismus, Body Art und Performance 1949-1979*. Ostfildern 1998.

Ausst.-Kat. Heidelberg 2004

Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900 (Ausst.-Kat. Sammlung Prinzhorn, Heidelberg), hrsg. von Bettina Brand-Claussen und Viola Michely. Heidelberg 2004.

Ausst.-Kat. Miami 2004

How do we want to be governed? (Figure and Ground) (Ausst.-Kat. Miami Art Central, Miami), hrsg. Roger M. Buergel und Ruth Noack. Miami 2004.

Ausst.-Kat. New York 1977

Pictures: An Exhibition of the Works of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, Philip Smith (Ausst.-Kat. Artists Space, New York), hrsg. Committee for the Visual Arts. New York 1977. Online verfügbar unter <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures>, abgerufen am 12.5.2016.

Ausst.-Kat. New York 2011

112 Greene Street. A Nexus of Ideas in the Early 70s (Ausst.-Kat. Salomon Contemporary Project Room, New York), hrsg. Von Ned Smyth, www.salomoncontemporary.com/pdf/publication_pdfs/112_Greene_Street_Catalogue.pdf, abgerufen am 21.06.2018.

Ausst.-Kat. Siegen 2012

Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material (Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Siegen), hrsg. von Eva Schmidt. Heidelberg 2012.

8.2 Interviews

Ayers Interview 2004

Ayers, Robert: ‚That’s what we do – we retell stories.’ Listening to Joan Jonas, in: Ausst.-Kat. Southampton 2004, 9-16; nachgedruckt in: Ausst.-Kat. London 2018.

Bauer Interview 2013

Joan Jonas [Interview mit Ute Meta Bauer], Royal College of Art, 5. März 2013, <https://vimeo.com/61994696>, abgerufen am 12.10.18.

Blackwood Interview 2013

Joan Jonas. Reanimation [DVD]. Regie: Rima Yamazaki, 72 min. Farbe. New York: Michael Blackwood Productions, 2013.

Childs Interview 1978

Lucinda Childs Interview [Interview mit Eric Franck, 1978], Pew Center for Arts & Heritage, <https://vimeo.com/111709949>, abgerufen am 26.9.2018.

Howe/Heuving Interview 2003

An Exchange between Joan Jonas, Susan Howe and Jeanne Heuving, urspr. in: Ausst.-Kat. New York 2003, 127-36; nachgedruckt in: Ausst.-Kat. London 2018. Ohne Seitenangaben, www.asu.edu/pipercwcenter/how2journal/archive/online_archive/v2_3_2005/current/workbook/joans/exchange.htm, abgerufen 10.10.18.

Jonas Interview 2007

Joan Jonas introduces *I Want to Live in the Country (And Other Romances)* at EAI on Tuesday, April 17, 2007, *Electronic Arts Intermix*, www.eai.org/titles/i-want-to-live-in-the-country-and-other-romances/video-intro, abgerufen am 21.07.2018.

Judd Interview 2016

LaCava, Stephanie, „Flavin Judd“, *Interview Magazine* 2016, <https://www.interviewmagazine.com/art/flavin-judd>, abgerufen 20.06.2018.

Layers of Time Interview 2015

Louisiana Museum of Modern Art: Joan Jonas Interview. Layers of Time (Interview mit Kasper Bech Dyg, Malmö Konsthall, Sweden, November 2015), www.youtube.com/watch?v=WISIYE4dOKw, abgerufen am 01.09.2018.

Lissoni/Lorz/Ribas Interview 2017

Andrea Lissoni, Julianne Lorz, João Ribas: From the Imagination to the Real (2017), in: Ausst.-Kat. London 2018, 234-269.

Mangolte Interview 2006

Clausen, Barbara: A Conversation: Joan Jonas and Babette Mangolte, Clausen, Barbara (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006 (=MUMOK Theory 03), 51-65. nachgedruckt in: Ausst.-Kat. London 2018).

Marranca/MacDonald Interview 2014

Drawing My Way In. Joan Jonas in conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald, *PAJ* 107 (2014), 35-57.

Obrist Interview 2010

Obrist, Hans Ulrich: Joan Jonas, in: Charles Arsène-Henry, Shuman Basar, Karen Marta (Hrsg.): *Interviews*, Bd. 2. Mailand 2010, 384-403; nachgedruckt in: Ausst.-Kat. London 2018.

Okiishi/Raven/West Interview 2015

Time as Material. A Conversation between Joan Jonas, Ken Okiishi, Lucy Raven, Jennifer West. Moderated By Filipa Ramos, *Mousse* 47, 2015, <http://moussemagazine.it/joan-jonas-ken-okishi-lucy-raven-jennifer-west-filipa-ramos-2015/>, abgerufen am 20.9.2018.

Quaytman Interview 2014

Quaytman, R. H.: Joan Jonas, in: *Interview Magazine* (2014), www.interviewmagazine.com/art/joan-jonas, abgerufen am 20.6.2018.

Rose Interview 2018

Jonas, Joan, Rachel Rose: Joan Jonas – The Performer, in: *Tate etc.* 42, 2018, www.tate.org.uk/tate-etc/issue-42-spring-2018/interview-joan-jonas-rachel-rose-the-performer, abgerufen am 20.9.2018.

Schaffner Interview 2015

Ingrid Schaffner: Conversation with Joan Jonas, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 114-131.

Schneider Interview 2010

Schneider, Karin: Joan Jonas, in: *BOMB* 112 2010, 58-67.

Simon Interview 2001

Simon, Joan: Scenes and Variations. An Interview with Joan Jonas. In: Ausst.-Kat. Stuttgart 2001, 25-35.

White Interview 1978

Joan Jonas: Interview by Robin White at Crown Point Press, Oakland, Cal., 1978. In: *View* 2,1 1978.

8.3 Studien

Adorf 2008

Adorf, Sigrid: *Operation Video: Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld, 2008.

Adorf/Christadler 2014

Adorf, Sigrid, Maïke Christadler (Hrsg.): *New Politics of Looking? Affekt und Repräsentation*. (= *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014).

Adorf/Christadler 2014a

Adorf, Sigrid, Maïke Christadler: *New Politics of Looking? Affekt und Repräsentation*. Einleitung, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, 2014, 4-15.

Agamben 2005

Agamben, Giorgio: *State of Exception*. Chicago 2005.

Alpers 1992

Alpers, Svetlana: Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*, in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, Hamburg ²1992, 123-141.

Alloa 2011

Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich 2011.

Althusser 1970

Althusser, Louis: Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes Towards an Investigation (1970), in: *Essays on Ideology*. London, New York 1984.

Angerer 2007

Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*. Zürich 2007.

Angerer 2015

Angerer, Marie-Luise: *Desire After Affect*, übers. v. Nicholas Grindell. London 2015.

Aspen Box 1967

Aspen Box 5/6, 1967, hrsg. von Brian O'Doherty. New York 1967.

Auslander 2006

Auslander, Philip: Zur Performativität der Performancedokumentation/The Performativity of Performance Documentation, in: Clausen, Barbara (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006 (=MUMOK Theory 03), 21-34.

Bader 2017

Bader, Nadia: Zeichnen – Reden. Formen der Artikulation in bildnerischen Prozessen, in: Sabisch, Andrea, Torsten Meyer, Heinrich Lüber, Eva Sturm (Hrsg.): *Kunstpädagogische*

Positionen, Bd. 37, [http:// kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP37_ Bader.pdf](http://kunst.uni-koeln.de/_kpp_daten/pdf/KPP37_Bader.pdf), abgerufen am 22.06.2018.

Bader/Gaier/Wolf 2010

Bader, Lena, Martin Gaier, Falk Wolf (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*. Paderborn 2010.

Bal 2006

Bal, Mieke: Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft, in: Krause-Wahl, Antje, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld 2006, 7-19.

Balsom 2017

Balsom, Erika: *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. New York 2017.

Barnes 2008

Barnes, Lucinda: *Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things. October 13, 2007 – July 20, 2008*, www.bampfa.berkeley.edu/exhibition/jonas; abgerufen am 26.03.2012.

Barthes 1981

Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt 1981 (im Franz. zuerst 1967).

Bätschmann 1996

Bätschmann, Oskar: Der Künstler als Erfahrungsgestalter, in: Stöhr, Jürgen (Hrsg.): *Ästhetik heute*. Köln 1996.

Baudry 1970

Baudry, Jean-Louis: Effets idéologiques produits par l'appareil de base, in: *Cinétique* 7/8; Engl. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus, in: *Film Quarterly* 27, 1974-5, 39-47.

Belting 1989

Belting, Hans: Bilderstreit: ein Streit um die Moderne, in: Gohr, Siegfried und Gachnang, Johannes (Hrsg.): *Bilderstreit, Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*. Köln 1989, 15-28.

Belting 2001

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001.

Belting 2007

Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. Paderborn 2007.

Belting 2007a

Belting, Hans: Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, 49-76.

Bender/Hensel/Schüttpelz 2007

Bender, Cora, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007.

Benjamin 1982

Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II. Frankfurt am Main 1982.

Benjamin 2012

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. Burkhardt Lindner. Frankfurt am Main 2012. (= Kritische Gesamtausgabe Bd. 16)

Berger 1980

Berger, John: Why Look at Animals? In: *About Looking*. New York 1980, 1-26.

Berger 2009

Berger, John: *Why Look at Animals?* London 2009.

Berger 2015

Berger, Doris: *Projizierte Kunstgeschichte: Mythen und Images in den Filmbiografien über Jackson Pollock und Jean-Michel Basquiat*. Bielefeld 2015.

Berghaus 2005

Berghaus, Günter: *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*. Basingstoke 2005.

Bergson 2016

Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene*. Hamburg 2016 (urspr. 1889, dt. 1911).

Beyer/Bredenkamp/Fleckner/Wolf 2018

Beyer, Andreas, Horst Bredenkamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf (Hrsg.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018.

Birns 2007

Birns, Nicholas: Sites of Desire [*The Shape, the Scent, the Feel of Things*], in: *A Journal of Performance and Art* 29/2 2007, 74-80.

Bockemühl 1987

Bockemühl, Michael: Bild und Gebärde. Zu den Chancen eines bildlichen Verstehens, in: *Kunstforum international* 88, 1987, 96-103.

Bockemühl 2016

Bockemühl, Michael: Bild und Gebärde, in: Michael Bockemühl, *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hrsg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016, 141-56.

Bockemühl 2016a

Bockemühl, Michael: *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hrsg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016.

Bockemühl 2016b

Bockemühl, Michael: Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hrsg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016, 35-139.

Boehm 1978

Boehm, Gottfried: Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Boehm, Gottfried, Hans-Georg Gadamer (Hrsg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt am Main 1978, 444-471.

Boehm 1994

Boehm, Gottfried: Die Bilderfrage, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 325-343.

Boehm 1994a

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 11-38.

Boehm 2012

Boehm, Gottfried: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum. In: Gottfried Boehm und Matteo Burioni (Hrsg.), *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München 2012, 29-92.

Boehm/Burioni 2012

Boehm, Gottfried, Matteo Burioni: Einleitung. Nichts ist ohne Grund, in: Boehm Gottfried und Matteo Burioni (Hrsg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*. München 2012.

Boehm/Brandstetter/von Müller 2007

Boehm, Gottfried, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007.

Böhme 1989

Böhme, Hartmut: *Albrecht Dürer, Melencolia I: im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt am Main 1989.

Böhme 1997

Böhme, Hartmut: Aby M. Warburg (1866-1929), in: Michaels, Axel (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München 1997, 133-157.

Böhme 1999

Böhme, Gernot: *Theorie des Bildes*. München 1999.

Böhme 1999

Böhme, Gernot: Das Bild und sein Medium, in: Gerhard Johann Lischka, Peter Weibel (Hrsg.): *Die Medien der Kunst. Die Kunst der Medien*. Wabern 2004, 40-65.

Böhme 2006

Böhme, Hartmut: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg 2006.

Böhme 2016

Böhme, Hartmut: „Die ganze Skala der Kultur“. Aby Warburg und das Verhältnis zwischen Archaismus und Moderne, in: Mettler, Michel, Basil Rogger, Peter Weber, Ruedi Widmer, Stefan Zweifel (Hrsg.): *Holy Shit. Katalog einer verschollenen Ausstellung*. Zürich 2016, 50-57.

Bonnemann 2014

Bonnemann, Jens: Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaft, in: Stefan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar, 2014, 16-20.

Borden 1974

Borden, Lizzie: The New Dialectic, *Artforum* 12/6, März 1974, 44-51.

Bourriaud 1998

Bourriaud, Nicolas: *Esthétique relationnelle*. Dijon 1998.

Brandstätter 2008

Brandstätter, Ursula: Kausales und analoges Denken. Kann man auch in Ähnlichkeiten denken? in: *Grundfragen der Ästhetik*. Köln, Weimar, Wien 2008, 21f.

Brassat 2005

Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Bild-Rhetorik*. Tübingen 2005. (= Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 24)

Brassat 2006

Brassat, Wolfgang: Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht, in: Bogen, Steffen, Brassat, Wolfgang, Ganz, David (Hrsg.): *Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*. Berlin 2006, 108-129.

Brassat 2017

Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin 2017.

Brassat/Kohle 2003

Brassat, Wolfgang, Hubertus Kohle (Hrsg.): *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*. Köln 2003.

Brassat/Squire 2017

Brassat, Wolfgang, Michael Squire: Die Gattung der Ekphrasis, in: Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin 2017, 63-87.

Bredenkamp 2010

Bredenkamp, Horst: *Theorie des Bildakts. Über das Lebensrecht des Bildes*. Berlin 2010.

Buchloh 1982

Buchloh, Benjamin H. D.: Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: *Artforum* 22/1, Sept. 1982, 43-56.

Buchmann 2016

Buchmann, Sabeth: De/Aktivieren. Zu Praktiken der Probe im zeitgenössischen künstlerischen Film, in: Kathrin Busch, Burkhard Meltzer, Tido von Oppeln (Hrsg.): *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*. Zürich, Berlin 2016.

Buchmann/Graw/Krümmel/Leeb 2000

Buchmann, Sabeth, Isabelle Graw, Clemens Krümmel, Susane Leeb: Vorwort, *Texte zur Kunst* 37, 2000: *Performance*, www.textezurkunst.de/37/vorwort-50/, abgerufen am 18.9.2018.

Busse 2007

Busse, Klaus-Peter: *Vom Bild zum Ort. Mapping lernen*. Norderstedt 2007.

Butler 2009

Butler, Judith: *Krieg und Affekt*, Zürich 2009.

Carlson 1996

Carlson, Marvin: *Performance: A Critical Introduction*. New York 1996.

Christofori 2001

Christofori, Ralf: „Information passes through“. Zeichnung im Werk von Joan Jonas, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 215-219.

Clausen 2006

Clausen, Barbara (Hrsg.): *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst / The (Re)Presentation of Performance Art*. Nürnberg 2006 (=MUMOK Theory 03).

Clausen 2009

Clausen, Barbara: Dokumente zwischen Aktion und Betrachter, in: *MAP – media / archive / performance*, II *Archiv_Praxis* 1 (2009), <http://perfomap.de>, abgerufen am 12.10.18.

Clausen 2016

Clausen, Barbara: Looking back now. Or, a forgotten questionnaire on the historization and contemporaneity of performance art, in: *Cmagazine* 129, 2016, <https://cmagazine.com/issues/129/looking-back-now-or-a-forgotten-questionnaire-on-the-historization>, abgerufen am 12.10.2018.

Cooke 2006

Cooke, Lynne: Joan Jonas. The Seismograph and the Medium, in: *Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg* (Ausst.-Kat. Dia Art Foundation, New York), hrsg. Dia Art Foundation. New York 2006, 61-67.

Crary 1990

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Amherst 1990.

Crimp 1976

Crimp, Douglas: Joan Jonas's Performance Work, in: *Studio International* 192/982 1976, 10-12.

Crimp 1977

Crimp, Douglas: Pictures, in: Ausst.-Kat. New York 1977. Nachgedruckt in: *October* 8 1979, 75-88 (erweiterte Fassung); *X-TRA* 8/1, 2005 (ohne Abbildung von Jonas' Arbeit *Twilight*); Wallis/Tucker 1984, 175-187.

Crimp 2015

Crimp, Douglas: Synchronies of ‚De-Snchronization‘, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand 2015, 138-9.

Crimp 2016

Crimp, Douglas: *Before Pictures*. Chicago 2016.

Danto 2010

Danto, Arthur Coleman: *Kunst nach dem Ende der Kunst*. Frankfurt am Main ²2010.

Därmann 2010

Därmann, Iris: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg 2010.

De Certeau 1988

De Certeau, Michel: Praktiken im Raum, in: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

Deleuze 1997

Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1997.

Deleuze/Guattari 1977

Deleuze, Gilles, Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin 1977.

Derrida 1976

Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen, in: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main 1976, 422-442.

Despoix 2014

Despoix, Philippe: Dia-Projektion mit freiem Vortrag. Warburg und der Mythos von Kreuzlingen. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11/2, 2014, 19-36.

Dewey/Velten 2014

Dewey, John, Christa Velten: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main ⁷2014.

Didi-Huberman 1999

Didi-Huberman, Georges: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999.

Didi-Huberman 2000

Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild*. München, Wien, 2000 (urspr. 1990).

Didi-Huberman 2006

Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna: Über den Fall des Faltenwurfs*. Zürich, Berlin 2006.

Didi-Huberman 2010

Didi-Huberman, Georges: *Das Nachleben der Bilder: Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt am Main 2010.

Diers 1979

Diers, Michael, Kreuzlinger Passion, in: *Kritische Berichte* 7, 1979, 5-14.

Döring 2008

Döring, Tobias: Was ist ‚kulturelles Vergessen‘ und kann man es studieren?, in: *Sonderforschungsbereich 573: Mitteilungen* 2 2008, 27-33.

Dreher 2001

Dreher, Thomas: *Performance Art nach 45: Aktionstheater und Intermedia*. München 2001.

Dudek 2016

Dudek, Antje: Irritation und Veränderung: Magische Bildungspotentiale von Performance Art Education, in: *where the magic happens. Bildung nach der Entgrenzung der Künste*, hrsg. Thorsten Meyer et al. München 2016, 105-112.

Dünne/Günzel 2015

Dünne, Jörg, Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2015.

Eco, Umberto 1998

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main ⁸1998 (urspr. 1962, dt. 1977).

Egenhofer 2010

Egenhofer, Sebastian: *Produktionsästhetik*. Zürich 2010.

Eid/Langer/Ruprecht 1994

Eid, Klaus, Michael Langer, Hakon Ruprecht: *Grundlagen des Kunstunterrichts. Eine Einführung in die kunstdidaktische Theorie und Praxis*. Paderborn 1994.

Engelbach 2001

Engelbach, Barbara: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München 2001.

Ernst 1933

Ernst, Max: Comment on force l'inspiration (Extraits du „Traité de la peinture surréaliste“), in: *Le Surréalisme au Service de la Révolution* Nr. 3. Paris 1933.

Ferguson 1994

Ferguson, Bruce: AmeriflyeryfierycontemplationonthesagaofJoanJonas [sic], in: *Joan Jonas: Works 1984-1994* (Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam), hrsg. Rudi Fuchs. Amsterdam 1994.

Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005

Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005.

Flach 2005

Flach, Sabine: *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München 2005.

Foster/Krauss/Bois/Buchloh/Joselit 2011

Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit: *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London ²2011

Foucault 1982

Foucault, Michel: The Subject and Power, in: *Critical Inquiry* 8, 1982, 777-95.

Franke/Albers 2012

Franke, Anselm, Irene Albers: Einleitung, in: Franke, Anselm, Irene Albers (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich 2012, 7-16.

Fried 1967

Fried, Michael: Art and Objecthood (1967), in: Gregory Battcock (Hrsg.): *Minimal Art*. Berkeley ²1995 (urspr. London 1969), 116-147.

Frohne/Haberer/Urban 2018

Frohne, Ursula, Lilian Haberer, Annette Urban (Hrsg.): *Display und Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*. München 2018.

Frohne/Haberer 2012

Frohne, Ursula, Lilian Haberer (Hrsg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. München 2012.

Geertz 1987

Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main 1987.

Gfrereis 1999

Gfrereis, Heike (Hrsg.): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar 1999.

Glimcher 2012

Glimcher, Mildred L., *happenings. New York, 1958-1963*. New York 2012.

Goppelsröder 2014

Goppelsröder, Fabian: Hermeneutik. Verstehen vor Bildern, in: Stefan Günzel, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar, 2014, 75-89.

Goldbach 2010

Goldbach, Ines: *Wege aus der Arte Povera. Jannis Kounellis im Kontext internationaler Kunstentwicklung*. Berlin 2010.

Goldberg 1979

Goldberg, RoseLee, *Performance Art: From Futurism to the Present*. London 1979.

Goldberg 1998

Goldberg, RoseLee, *Performance: Live Art Since the '60s*. London 1998.

Goldberg 2014

Goldberg, RoseLee: *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. München 2014.

Gombrich 1970

Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London 1970.

Gombrich 1981

Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main 1981.

Goodman 1995

Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt am Main ²1995.

Gotthardt 2015

Gotthardt, Alexxa, With Her U.S. Pavilion, Joan Jonas Finally Gets the International Recognition She Deserves, 3. Mai 2015, www.artsy.net/article/artsy-editorial-venice-biennale-2015-united-states-pavilion-joan-jonas, abgerufen am 04.06.2017.

Greenberg 1988

Greenberg, Clement: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 2: *Arrogant Purpose*, 1945-1949. Chicago, London ²1988 (1986).

Greenberg 1993

Greenberg, Clement: The Case for Abstract Art, in ders: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance*, 1957-1969; Chicago, London 1993, 85-93.

Günzel/Mersch 2014

Günzel, Stefan, Dieter Mersch (Hrsg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar, 2014.

Guidi/Mann 1999

Guidi, Benedetta Cestelli, Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen: Aby Warburg in Amerika 1895-1896*. Hamburg 1999.

H. D. 1956

H. D. [Hilda Doolittle]: *Tribute to Freud*. New York 1956.

Harrison 1922

Harrison, Jane Ellen: *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge 1922.

Haus der Kulturen 2008

Joan Jonas (USA): *The Shape, The Scent, The Feel of Things* (Berlin Version), Haus der Kulturen der Welt 2008, www.hkw.de/en/programm/projekte/veranstaltung/p_22953.php, abgerufen am 17.5.2018.

Heil 2007

Heil, Christine: *Kartierende Auseinandersetzung mit aktueller Kunst. Erfinden und Erforschen von Vermittlungssituationen*. München 2007.

Hensel 2006

Hensel, Thomas: Der Regisseur als Autor als Maler. Zu Andrej Tarkowskij's Poetik einer Interikonizität, in: Hensel, Thomas, Klaus Krüger, Tanja Michalsky (Hrsg.): *Das bewegte Bild*. München 2006.

Hensel 2007

Hensel, Thomas: Kupferschlangen, unendliche Wellen und telegraphierte Bilder. Aby Warburg und das technische Bild, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpeitz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007.

Hensel 2011

Hensel, Thomas: Die Protokinematographie des Bilderatlas, in: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin 2011, 127-141.

Hensel 2011a

Hensel, Thomas: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*. Berlin 2011.

Heymer 2015

Heymer, Elisabeth: (Auf-)Zeichnung von Bewegung, in: *perfomap*, Edition 6 Berlin 2015, <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/auf-zeichnung-von-bewegung>, abgerufen am 20.01.2021.

Hildebrandt 2017

Hildebrandt, Toni: *Entwurf und Entgrenzung: Kontradispositive der Zeichnung 1955-1975*. München 2017, 15f.

Holert 2017

Holert, Tom: 'The task is the task'/Die Aufgabe ist die Aufgabe, in: Ausst.-Katalog Basel 2017, nicht paginiert.

Huber/Karl 2015

Huber, Birgit, Notburga Karl: Joan Jonas zeichnet einen Schmetterling, in: *BÖKWE* 4, Dezember 2015, 250-251.

Imdahl 1996

Imdahl, Max: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1996, 300-324.

Jahn 2001

Jahn, Andrea: Die Begegnung mit dem Bild hinter der Maske, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 48-57.

Janecke 2004

Janecke, Christian: Performance und Bild – Performance als Bild, in: Janecke, Christian (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin 2004, 11-113.

Janecke 2004a

Janecke, Christian (Hrsg.): *Performance und Bild. Performance als Bild*. Berlin 2004.

Jankowiak/Pazzini/Rath 2006

Jankowiak, Tanja, Karl-Josef Pazzini, Claus-Dieter Rath (Hrsg.): *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Zur „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der Psychoanalyse*. Bielefeld 2006.

Jappe 1993

Jappe, Elisabeth: *Performance Ritual Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München 1993.

Jochim 2008

Jochim, Annamira: *Meg Stuart: Bild in Bewegung und Choreographie*. Bielefeld 2008.

Johnson 2012

Johnson, Christopher D.: *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*. New York 2012.

Jonas 1972

Jonas, Joan: Organic Honey's Visual Telepathy (Script, 1972), in: *The Drama Review* 16/2 1972 (*Directing Issue*), 66-74.

Jonas 1983

Jonas, Joan: Closing Statement, in: *Joan Jonas. Scripts and Descriptions 1968-1982* (Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley, University of California und Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven), hrsg. Douglas Crimp. Berkeley, 1983, 137-139.

Jonas 2001

Jonas, Joan: Jones Beach Piece (1970), Nova Scotia Beach Dance (1971), in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2001, 72-8.

Jonas 2001a

Jonas, Joan: Volcano Saga (1985-1989), in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2001, 178-9.

Jonas 2003

Jonas, Joan: Transmission, in: *Women, Art, and Technology*, hrsg. Judy Malloy. Cambridge, Massachusetts 2003, 114-132.

Jonas 2007

Jonas, Joan: I Want to Live in the Country (and Other Romances) (Einführung, 2007), www.eai.org/titles/i-want-to-live-in-the-country-and-other-romances/video-intro, abgerufen am 24.09.2018.

Jonas 2007a

Jonas, Joan: Space Movement Time, in: *Joan Jonas*, hrsg. Anna Daneri. Ausstellungskatalog Fondazione Antonio Ratti, Trient: Galleria civica di arte contemporanea. Mailand, New York: Charta, 2007, 48-69.

Jonas 2008

Jonas, Joan: *The Shape, the Scent, the Feel of Things (Berlin Version)*: Artist's Statement & Script Ohne Ort 2008, nicht paginiert.

Jonas 2015

Jonas, Joan: Acknowledgements, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 547.

Jonas 2015a

Jonas, Joan: Broken Symmetry, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 506-7.

Jonas 2015b

Jonas, Joan: Jack Smith, 1970, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 141.

Jonas 2015c

Jonas, Joan: Mirage, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015.

Jonas 2015d

Jonas, Joan: My Work, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 32-35.

Jonas 2015e

Jonas, Joan: Notes on Process, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 15-19.

Jonas 2015f

Jonas, Joan: Revolted by the thought of known places... Sweeney Astray, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015.

Jonas 2015g

Jonas, Joan: Scream, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 411.

Jonas 2015h

Jonas, Joan: Statement, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 342 [ursprünglich veröffentlicht in *Ruimte* 11/1 (1994)].

Jonas 2015i

Jonas, Joan: The Hand Reverts to its Own Movement, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 458-459.

Jonas 2015j

Jonas, Joan: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* (Script), in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 418-437.

Jonas 2015k

Jonas, Joan: *The Shape, the Scent, the Feel of Things* [Installation], in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 439-441.

Jonas/Hofmann 2005

Jonas, Joan, Jens Hofmann: *Perform*. London 2005.

Julien 2011

Julien, Isaac: Guide to Artists' Filmmaking, BBC Radio 4, 18. Januar 2011.

Kacunko 2011

Kacunko, Slavko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München 2011.

Kämpf 2011

Kämpf, Heike: Judith Butler. Die störende Wiederkehr des kulturell Verdrängten, in: Moe-bius, Stephan und Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*, Wiesbaden 2011, 345-355.

Karl 2015

Karl, Notburga: Im Vorfeld der Worte: Stimmung und Performance, in: Engel, Birgit und Katja Böhme (Hrsg.): *Didaktische Logiken des Unbestimmten: Immanente Qualitäten in erfahrungsorientierten Bildungsprozessen*. München 2015, 110-127.

Karl 2015a

Karl, Notburga: Mimetisches Angleichen: Erkenntnis- und Reflexionsgewinn durch den performativen Nachvollzug künstlerischer Strategien, in: Hermann, Iris, Brigitte Eierle, Ute Franz (Hrsg.): *Kolloquium 2015. Beiträge Bamberger Nachwuchswissenschaftlerinnen*. Bamberg 2015, 103-121.

Karl 2018

Karl, Notburga: Joan Jonas' „Animal Helper“ in: Bilstein, Johannes, Kristin Westphal (Hrsg.): *Tiere. Pädagogisch-anthropologische Reflexionen*, Wiesbaden 2018, 321-338.

Karl 2019

Karl, Notburga: Die magische Leere des Schattens. Beispiel einer Szene aus *Songdelay* (1972) von Joan Jonas, in: Kathke, Petra (Hrsg.): *Vom Schatten aus... Denk- und Handlungsräume in Kunst und Kunstpädagogik*. Flensburg, erscheint 2019.

Kaye 1996

Kaye, Nick: Joan Jonas, in: *Art Into Theatre: Performance Interviews and Documents*. London, New York 1996, 89-102.

Kemp 1992

Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin, Hamburg 1992.

Kemp 1998

Kemp, Wolfgang: The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception, in: Cheetham, Mark A. (Hrsg.): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge 1998, 180-196.

Kemp 2015

Kemp, Wolfgang: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz 2015.

Kennedy 2012

Kennedy, Randy: When SoHo Was Young. „112 Greene Street: The Early Years“, '70s Art in SoHo. *New York Times*, 25. Juli 2012, www.nytimes.com/2012/07/26/books/112-greene-street-the-early-years-70s-art-in-soho.html, abgerufen am 21.06.2018.

Klemenc 2014

Klemenc, Judith: *Begehren, Vermittlung, Schule. Suchende Erkundung dessen, was auftaucht, während man tut*. München 2014;

Klibansky/Panofsky/Saxl 1964

Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London 1964.

Klich/Scheer 2012

Klich, Rosemarie, Edmund Scheer: *Multimedia Performance*. New York 2012.

Koller 2018

Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart 2018.

Komparu 1983

Komparu, Kunio: *The Nob Theater: Principles and Perspectives*. New York 1983.

Kostelanetz 2013

Kostelanetz, Richard: *SOHO: The Rise and Fall of an Artists' Colony*. London 2003.

Kraus 2008

Kraus, Anja: Das performative Spiel als didaktischer Weg zur Körperlichkeit des Kindes in der Sekundarstufe I, *Vierteljahresschrift für Wissenschaftliche Pädagogik* 84/4 (2008), 176-178.

Krauss 1976

Krauss, Rosalind: Video: The Aesthetics of Narcissism, *October* 1, 1976, 50-64.

Krieger 2008

Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Weimar, Wien 2008.

Krieger 2008a

Krieger, Verena: Der Blick der Postmoderne durch die Moderne auf sich selbst. Zur Originalitätskritik von Rosalind Krauss, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Weimar, Wien 2008, 143-161.

Krieger 2008b

Krieger, Verena: Einleitung, in: Krieger, Verena (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft*. Weimar, Wien 2008.

Lacey 2015

Lacey, Sharon: Joan Jonas' Enduring Influence at (and Beyond) MIT, *Center for Art, Science & Technology at MIT*, 7.4.2015, <https://arts.mit.edu/joan-jonass-enduring-influence-at-and-beyond-mit/>, abgerufen am 16.09.2018.

Lange 2002

Lange, Marie-Luise: *Grenzüberschreitungen. Wege zur Performance*. Königstein/Taunus 2002.

Lange 2006

Lange, Marie-Luise: *Performativität erfahren: Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen*. Uckerland 2006.

Latour/Franke 2012

Latour, Bruno, Anselm Franke: Engel ohne Flügel. Ein Gespräch, in: Franke, Anselm, Irene Albers (Hrsg.): *Animismus. Revisionen der Moderne*. Zürich 2012, 97-109.

Lefebvre 1991

Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. New Jersey 1991.

Lehmann 2008

Lehmann, Annette Jael: Verfehlte Ähnlichkeiten. Genderperformances in Neuen Medien, in: Oster, Martina, Waltraud Ernst, Marion Gerards (Hrsg.): *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*. Hamburg 2008, 19-35.

Lehmann 2017

Lehmann, Hauke: *Affektpoetiken des New Hollywood. Suspense, Paranoia und Melancholie*. Berlin 2017.

Lepecki 2000

Lepecki, André: ‚Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt.‘ Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe, in: Brandstetter, Gabriele (Hrsg.): *ReMembering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern 2000, 334-366.

Lepecki 2006

Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London 2006.

Lippard 1997

Lippard, Lucy R.: Escape Attempts, in: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley 1997, vii-xxii.

Lobo 2011

Lobo, Sascha: Digitale Ungeduld, *Spiegel online*, 13.07.2011, www.spiegel.de/netzwelt/web/s-p-o-n-die-mensch-maschine-digitale-ungeduld-a-774110.html, abgerufen am 10.10.2018.

Loreck 2013

Loreck, Hanne: Dem Vernehmen nach. Kritische Anmerkungen zu einer Theorie der Interpiktorialität, in: Guido Isekenmeier (Hrsg.): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*, Bielefeld 2013, 87-105.

Lösch 2005

Lösch, Klaus: Begriff und Phänomen der Transdifferenz. Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte, in: Lars Allolio-Näcke, Britta Kalscheuer, Arne Manzeschke (Hrsg.): *Differenzen anders denken: Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*. Frankfurt am Main 2005, 26-49.

Löw 1999

Löw, Martina: Vom Raum zum Spacing. Räumliche Neuformationen und deren Konsequenzen für Bildungsprozesse, in: Liebau, Eckart, Gisela Miller-Kipp, Christoph Wulf (Hrsg.):

Metamorphosen des Raumes. Erziehungswissenschaftliche Forschungen zur Chronotopologie. Weinheim 1999, 48-59.

Löw 2015

Löw, Martina: Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spatial Turn. In: *sozialraum.de* 7/1, 2015, www.sozialraum.de/space-oddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php, abgerufen am 28.10.2018.

Luhmann 1995

Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt am Main 1995.

Lüthy 2004

Lüthy, Michael: Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp, in: Kern, Margit, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hrsg.): *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, Berlin 2004, 461-469.

Lüthy 2006

Lüthy, Michael: Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman, in: Fischer-Lichte, Erika, Robert Sollich, Sandra Umathum und Matthias Warstat (Hrsg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen.* München 2006, 57-74.

Lüthy 2012

Lüthy, Michael: Das Medium der ästhetischen Erfahrung: Wittgensteins Aspektbegriff, exemplifiziert an Pollocks Malerei, in: Gertrud Koch, Kristen Maar, Fiona McGovern (Hrsg.): *Imaginäre Medialität/Immaterielle Medien*, München 2012, 125-142.

Maset/Hallmann 2017

Maset, Pierangelo und Kerstin Hallmann (Hrsg.): *Formate der Kunstvermittlung: Kompetenz – Performanz – Resonanz.* Bielefeld 2017.

Mekas n.d.

Mekas, Jonas: About / Essential Cinema, *Anthology Film Archives*, <http://anthologyfilmarchives.org/about/essential-cinema>, abgerufen am 20.09.2018.

Mersch 2002

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen.* Frankfurt am Main, 2002.

Mersch 2002a

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis.* München 2002.

Mersch 2003

Mersch, Dieter (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens.* München 2003.

Mersch 2003a

Mersch, Dieter: Wort, Ton, Bild, Zahl. Modalitäten medialen Darstellens, in: Mersch, Dieter (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens.* München 2003, 9-49.

Mersch 2005

Mersch, Dieter: Paradoxien der Verkörperung, in: *Intervalle 9. Schriften zur Kulturforschung*, hrsg. v. der Interdisziplinären Arbeitsgruppe Kulturforschung der Universität Kassel. Kassel 2005, 17-42.

Mersch 2010

Mersch, Dieter: Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* Bd. 2 Hamburg 2010, 185-208.

Mersch 2012

Mersch, Dieter: Materialität und Formalität. Zur duplizitären Ordnung des Bildlichen, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hrsg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin 2012, 21-49.

Mersch 2014

Mersch, Dieter: Die Zerzeugung. Über die ‚Geste‘ des Bildes und die ‚Gabe‘ des Blicks, in: Richtmeyer, U., F. Goppelröder, T. Hildebrandt (Hrsg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*. Bielefeld 2014, 15-44.

Mersmann 2007

Mersmann, Birgit: Das Bild als Spur. Transgression und Animation, in: Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen*, München 2007, 195-215.

Michaud 2004

Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York 2004.

Michelson 1979

Michelson, Annette: The Films of Richard Serra, an Interview [1979], in: Hal Foster, Gordon Hughes (Hrsg.), *Richard Serra*. Cambridge, Mass., London: Massachusetts Institute of Technology, 2000, 21-58.

Miss Rosen 2017

Miss Rosen: The art work that nearly killed Carolee Schneemann, *Dazed*, 19. Oktober 2017, www.dazeddigital.com/art-photography/article/37789/1/the-art-work-that-nearly-killed-carolee-schneemann, abgerufen am 1.11.2018.

Molesworth 1999

Molesworth, Helen: Cleaning up in the Seventies, in: Newman, Michael, Jon Bird (Hrsg.), *Rewriting Conceptual Art*, London 1999, 107-122.

Morgan 1996

Morgan, Robert C.: Moving Images, in: *Performing Arts Journal* 18/2 1996, 53-63.

Morgan 2006

Morgan, Susan: *Joan Jonas: I Want to Live in the Country (And Other Romances)*. London 2006.

Müller 1999

Müller, Axel: Syntax ohne Worte, in: Sachs-Hobach, Klaus und Klaus Rehkämper (Hrsg.): *Bildgrammatik*. Magdeburg 1999, 227-237.

Naber 1988

Naber, Claudia: Pompeji in Neu-Mexiko. Aby Warburgs amerikanische Reise, in: *Freibeuter* 38 1988, 8-97.

Osswald 2003

Osswald, Anja: *Sexy Lies in Videotapes. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas*. Berlin 2003.

Ott 2010

Ott, Michaela: *Affizierung: zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*. München 2010.

Papapetros 2007

Papapetros, Spyros: „ohne Füße und Hände“. Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttelz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007, 217-266.

Panofsky 1927

Panofsky, Erwin: Die Perspektive als symbolische Form. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig/Berlin, 1927 [1924], 258-330.

Panofsky/Saxl 1923

Panofsky, Erwin, Fritz Saxl: *Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*. Leipzig, Berlin 1923.

Pazzini 2006

Pazzini, Karl-Josef: Das Undarstellbare des Psychoanalytischen Prozesses macht erfinderisch – möglicherweise, in: Tanja Jankowiak, Karl-Josef Pazzini, Claus-Dieter Rath (Hrsg.): *Von Freud und Lacan aus: Literatur, Medien, Übersetzen. Zur „Rücksicht auf Darstellbarkeit“ in der Psychoanalyse*, Bielefeld 2006, 227-244.

Pazzini 2015

Pazzini, Karl-Josef: *Bildung vor Bildern: Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse*. Bielefeld 2015.

Phelan 1996

Phelan, Peggy: *Unmarked: The Politics of Performance*. London, New York 1996.

Pichler/Ubl 2014

Pichler, Wolfram, Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014.

Pöppel 2014

Pöppel, Ernst: Formen des Wissens. Das ästhetische und das mimetische Prinzip als Rahmen für die verschiedenen Formen des Wissens, in: Jahraus, Oliver, Eckard Liebau, Ernst Pöppel, Ernst Wagner (Hrsg.): *Gestalten und Erkennen*. Münster, New York 2014, 20-35.

Port 2005

Port, Ulrich: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*. München 2005.

Prinz 2014

Prinz, Sophia: *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld 2014.

Rainer 1998

Rainer, Yvonne: Ein Quasi-Überblick über einige „minimalistische“ Tendenzen in den quantitativ minimalen Tanz-Aktivitäten inmitten der Überfülle, oder: Eine Analyse von Trio A, in: Stemmrich, Gregor (Hrsg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden ²1998, 121-132.

Rancière 2007

Rancière, Jacques: The Emancipated Spectator, in: *Artforum*, März 2007.

Raulff 2011

Raulff, Ulrich: Nachwort, in: Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. von Ulrich Raulff. Berlin ⁵2011 (1988), 79-128.

Rebentisch 2013

Rebentisch, Juliane: Arbeit an der visuellen Kultur: die *pictures*-Generation, in: *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013, 150-165.

Rebentisch 2013a

Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013.

Reckitt 2012

Reckitt, Helena (Hrsg.): *Art and Feminism*. London, New York ²2012 (2001).

Reynolds 2015

Reynolds, Ann: Joan Jonas. How the Box Contains Us, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 20-29.

Richard 2017

Richard, Frances (Hrsg.): *Joan Jonas Is On Our Mind*. San Francisco 2017.

Ricoeur 1989

Ricoeur, Paul: Metaphor and the Central Problem of Hermeneutics, in: Margolis, Joseph (Hrsg.): *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Philadelphia 1989, 577-592.

Robinson 2015

Robinson, Hillary: *Feminism Art Theory: An Anthology 1968-2014*, Chichester ²2015 (urspr. 2001).

Römer 2002

Römer, Stefan: Against Einordnung. Sturtevant im Neuen Berliner Kunstverein, in: *Texte zur Kunst* 46, 2002 (*Appropriation Now!*), 193-197.

Romero n.d.

Romero, Pedro G.: Erkenntnis durch Montage. Ein Gespräch mit Georges Didi-Huberman, in: <http://fxysudoble.com/es/cronologia/erkenntnis-durch-montage-ein-gesprach-mit-georges-didi-huberman/>, abgerufen am 31.1.2015.

Rose 1996

Rose, Jacqueline: *States of Fantasy*. Oxford 1996.

Sabisch 2007

Sabisch, Andrea: *Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafikforschung*. Bielefeld 2007.

Sabisch 2018

Sabisch, Andrea: *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfabrikation*. München 2018.

Sabisch/Zahn 2018

Sabisch, Andrea, Manuel Zahn: Visuelle Assoziation. Zur Einleitung. In: Andrea Sabisch, Manuel Zahn (Hrsg.): *Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft*. Hamburg 2018, 7-16.

Sanner 2007

Sanner, Hans-Ulrich: Schlangenpolitik. Marginale Notizen zum Schlangentanz der Hopi 1989–1990, nebst einem historischen Katalog, in: Bender, Cora, Thomas Hensel, Erhard Schüttpeitz (Hrsg.): *Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin 2007, 65-102.

Schade 2011

Schade, Sigrid: Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburgrezeption. in: Bartl, Angelika Josch Hoenes, Patricia Müh, Kea Wienand (Hrsg.): *Sehen <> Macht <> Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*. Bielefeld 2011, 143-155. (= *Studien zur visuellen Kultur* 18)

Schäfer/Prinz 2015

Schäfer, Hilmar, Sophia Prinz: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens. In: Dagmar Danko, Olivier Moeschler, Florian Schumacher (Hrsg.): *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden 2015, 283-302

Schapiro 1969

Schapiro, Meyer: On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, *Semiotica* I (1969), 223-242.

Schapiro 1994

Schapiro, Meyer: Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, 253-274 (Dt. Übersetzung von Schapiro 1969).

Schechner 2003

Schechner, Richard: *Performance Theory*. London, New York, 2003.

Schneider 2003

Schneider, Arnd: On ‚Appropriation‘: A Critical Reappraisal of the Concept and its Application in Global Art Practices, *Social Anthropology* 11/2, 2003, 215-29.

Schneider 2012

Schneider, Pablo: *Aby Warburg. Nachhall der Antike. Zwei Untersuchungen über das Nachleben von Bild- und Bedeutungsformen*. Zürich 2012.

Schröder 2005

Schröder, Gerald: Aktionskunst als Psycho-Dramolette. Zur Schockästhetik der Neoavantgarde am Beispiel von Günter Brus, in: Brassat, Wolfgang (Hrsg.): *Bild-Rhetorik*. Tübingen 2005, 107-119. (= Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 24)

Schubiger 2002

Schubiger, Irene: *Selbstdarstellung in der Videokunst. Zwischen Performance und ‚Self-editing‘*. Hamburg 2002.

Schuhmacher-Chilla 2014

Schuhmacher-Chilla, Doris: Der imaginäre Raum, in Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hrsg.): *Handbuch Pädagogische Anthropologie*. Wiesbaden 2014, 433-441.

Schürmann 2004

Schürmann, Eva: *Sehen als Praxis. Ethisch-ästhetische Studien zum Verhältnis von Sicht und Einsicht*. Frankfurt am Main 2008.

Schürmann 2018

Schürmann, Eva: *Vorstellen und Darstellen: Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Leiden, Boston MA, Paderborn 2018.

Schuster 1991

Schuster, Peter-Klaus: *Melencolia I. Dürers Denkbild*. Band 1, Berlin 1991.

Schüttpelz 2005

Schüttpelz, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven: Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*. München 2005.

Schüttpelz 2007

Schüttpelz, Erhard: Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag, in: Bender, Cora, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007.

Schütz 1974

Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Frankfurt am Main 1974 (urspr. 1932).

Schulz 2009

Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München 2009.

Schwarte 2015

Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz: Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn 2015.

Sedgwick 2003

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, London 2003.

Seelinger 2003

Seelinger, Annette: *Ästhetische Konstellationen. Neue Medien Kunst und Bildung*. München 2003.

Seitz 2015

Seitz, Hanne: Zur Dynamik des Blickens, in: *Formen der Wissensgenerierung. Practices in Performance Art*, hrsg. Manfred Blohm und Elke Mark. Oberhausen 2015, 39-50.

Serra 1994

Serra, Richard: *Writings/Interviews*, Chicago 1994.

Serres 1987

Serres, Michel: *Der Parasit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt am Main 1987.

Settele 2010

Settele, Bernadett: Performing the Vermittler_in, in: *Art Education Research* 2, 2010, <http://iae-journal.zhdk.ch/>, abgerufen am 20.01.2021.

Settele 2011

Settele, Bernadett: Queer und DIY im Kunstunterricht, in: *Art Education Research* 3, Juli 2011, <http://iae-journal.zhdk.ch/>, abgerufen am 13.11.2018.

Settele/Rust 2014

Settele, Bernadett, Dorothea Rust: Floating Gaps. Affektive Politiken von Performance Kunst zwischen Erinnerung und Ereignis, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 55, Februar 2014.

Siegmund 2006

Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006.

Siegmund 2006a

Siegmund, Judith: Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in

rezeptionsästhetischen Theorien, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006.

Seumel 2015

Seumel, Ines: *Performative Kreativität: Anregen – Fördern – Bewerten*. München 2015.

Silverman 1996

Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. London, New York 1996.

Simon 1991

Simon, Joan: *Susan Rothenberg*. New York: N. H. Abrams, 1991.

Simon 2015

Simon, Joan: Migration, Translation, Reanimation, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 81-121.

Simon 2015a

Simon, Joan: Mirror Costume and Mirror Piece I (Reconfigured), in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 50-3.

Simon 2015b

Simon, Joan: Oad Lau, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015.

Simon 2015c

Simon, Joan: Wind, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 36-7.

Simon 2015d

Simon, Joan: Stage Sets, in: *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas* (Ausst.-Kat. Mailand, HangarBicocca, 2014-15), hrsg. Joan Simon. New York, Ostfildern, Mailand, 2015, 254-5.

Simon 2018

Simon, Joan: In the Studio: Joan Jonas and Jason Moran, in: *MAGAZINE* 28 April 2015 (Art in America), www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/in-the-studio-joan-jonas-and-jason-moran/, abgerufen am 6.10.2018.

Smithson 2001

Smithson, Robert: Eine Sedimentierung des Bewusstseins. Erdarbeiten, in: Smithson, Robert: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, übers. von Christoph Hölzler und Gaby Hartel. Köln 2001.

Söntgen 2001

Söntgen, Beate: Gender in Trouble, in: *Texte zur Kunst* 42 2001, www.textezurkunst.de/42/gender-in-trouble/, abgerufen am 04.06.2017.

- Spies 1982
 Spies, Werner: *Max Ernst – Loplop. Die Selbstdarstellung des Künstlers*. München 1982.
- Spies 2006
 Spies, Christian: Video – In Between Its Medium and Post-Medium Condition, in: Krause-Wahl, Antje, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hrsg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld 2006, 99-115.
- Spivak 2014
 Spivak, Gayatri Chakravorty: *Kritik der Postkolonialen Vernunft: Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, übers. Doris Feldmann, Christian Krug u.a. Stuttgart 2014.
- Stafford 2007
 Stafford, Barbara Maria: *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*. Chicago, London 2007.
- Stakemeier 2014
 Stakemeier, Kerstin: Krise und Materialität in der Kunst. Über Formwerdung und Digitalität, in: Kerstin Stakemeier, Susanne Witzgall (Hrsg.): *Macht des Materials – Politik der Materialität*. Zürich, Berlin 2014, 185-198.
- Stenger 2002
 Stenger, Ursula: *Schöpferische Prozesse. Phänomenologisch-anthropologische Analysen zur Konstitution von Ich und Welt*. Weinheim, München, 2002.
- Steinberg 1955
 Steinberg, Michael P.: Aby Warburg's Kreuzlingen Lecture: A Reading, in: Aby M. Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, hrsg. und übersetzt von Michael P. Steinberg, Ithaca, London 1955, 59-109.
- Stern 2020
 Stern, Anna: *Räume schaffen: Eine explorative Fallstudie am Beispiel der Vermittlung von Site-specific Performance Art in der Primarstufe*. München 2020.
- Steyerl 2015
 Steyerl, Hito: Die Weberinnen. Dokument und Fiktion, in: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*. Wien 2015, 67-83.
- Stoichita 1998
 Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewusste Bild. Über den Ursprung der Metamalerei*. München 1998.
- Stoichita 1999
 Stoichita, Victor I.: *Eine kurze Geschichte des Schattens*, München 1999.
- Thürlemann 2004
 Thürlemann, Felix: Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Neschke-Hentschke, Ada, Francesco Gregorio, Catherine König-Pralong (Hrsg.): *Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – évolution et débat actuel*. Löwen, Paris 2004, 223-247.

Thürlemann 2013

Thürlemann, Felix: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München 2013.

Torcelli 1996

Torcelli, Nicoletta: *Video Kunst Zeit. Von Acconci bis Viola*. Weimar 1996.

Treml/Weigel 2010

Treml, Martin, Sigrid Weigel: Einleitung, in: Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, 9-27.

Umathum 2012

Umathum, Sandra: Seven Easy Pieces. Oder von der Kunst, Performance Art zu schreiben, in: Jens Roselt, Ulf Otto (Hrsg.): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld 2012, 101-124.

Ursprung 2013

Ursprung, Philipp: The Excursions: Critiquing minimalism, in: *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art*. Berkeley, Los Angeles, London 2013, 119-142.

van den Berg/Volkenandt 2016

van den Berg, Karen, Claus Volkenandt: Sehen gestaltet Wirklichkeit. Michael Bockemühl als Agent einer poetischen Ästhetik. In: Michael Bockemühl, *Bildrezeption als Bildproduktion. Ausgewählte Schriften zu Bildtheorie, Kunstwahrnehmung und Wirtschaftskultur*, hrsg. v. Karen van den Berg und Claus Volkenandt, Bielefeld 2016, 7-32.

Volk 2007

Volk, Gregory: Joan Jonas: Country Things, in: Ausst.-Kat. Barcelona 2007.

Völk 2011

Völk, Malte: Von Bildern und Menschen. Georges Didi-Huberman entfesselt die wilde Dialektik Aby Warburgs. Portal Ideengeschichte 2011, www.uni-marburg.de/fb03/politikwissenschaft/pi-nip/publikationen/buecher/didimalte.pdf, zuletzt aufgerufen am 30.11.2018.

von Drahten 2016

von Drahten, Doris: Joan Jonas: Wenn die Oberfläche scheitert, werden Wortzusammenhänge sinnlos, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 113/3, 2016, 2-11.

von Hantelmann 2007

von Hantelmann, Dorothea: *How to Do Things with Art. Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich 2007.

von Rosen 2013

von Rosen, Valeska: Einleitung Poiesis. Zum heuristischen Nutzen eines Begriffs für die Künste der Frühen Neuzeit, in: Nelting, David, Jörn Steigerwald, Valeska von Rosen (Hrsg.): *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Zürich, Berlin 2013, 9-41.

Waldenfels 2002

Waldenfels, Bernhard: *Bruchlinien der Erfahrung: Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt am Main 2002.

Walker Art Center 2011

A Look at Lucinda Childs/Philip Glass/Sol LeWitt's Dance, Walker Art Center 2011, www.youtube.com/watch?v=CBYoefokGrA, abgerufen am 6.9.2018.

Wallis/Tucker 1984

Wallis, Brian, Marcia Tucker (Hrsg.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, Boston 1984.

Warburg n.d.

Warburg, Aby: Memories of a Journey Through the Pueblo Region. Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923), in: Michaud 2004, 293-330.

Warburg 1893

Warburg, Aby: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Hamburg, Leipzig 1893.

Warburg 1898

Warburg, Aby: Sandro Botticelli, in: *Das Museum: Eine Anleitung zum Genuß der Werke bildender Kunst* 3/10 (1898), 37-49 (Textheft) und 74-75 (Tafeln).

Warburg 1955

Warburg, Aby: *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, hrsg. und übersetzt von Michael P. Steinberg, Ithaca, London, 1955.

Warburg 1999

Warburg, Aby: Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring, in: Aby Warburg: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999, 89-159.

Warburg 1999a

Warburg, Aby: Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie, in: Aby Warburg: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999, 185-22.

Warburg 2001

Warburg, Aby: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Eintr. v. Gertrud Bing u. Fritz Saxl*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass. Berlin 2001 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 7).

Warburg 2010

Warburg, Aby: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*, hrsg. und kommentiert von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010.

Warburg 2011

Warburg, Aby: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich Raulff. Berlin ⁵2011.

Warner 2015

Warner, Marina: Joan Jonas: The Taste of the Clouds, in: *Joan Jonas: They Come to Us Without a Word* (Ausst.-Kat. 56. Biennale di Venezia, Venedig), hrsg. Jane Farver. New York, Ostfildern 2015, 30-39.

Warr/Jones 2002

Warr, Tracey, Amelia Jones (Hrsg.): *The Artist's Body. Themes and Movements*. London, New York 2002.

Weigel 2015

Weigel, Sigrid: *Grammatologie der Bilder*. Berlin 2015.

Weitzel 2012

Weitzel, Julia: *Existenzielle Bildung: Zur ästhetischen und szenologischen Aktualisierung einer bildungstheoretischen Leitidee*. Bielefeld 2012.

Westphal 2012

Westphal, Kristin (Hrsg.): *Räume der Unterbrechung: Theater – Performance – Pädagogik*. Oberhausen 2012.

Wetzel 1997

Wetzel, Michael: *Die Wahrheit nach der Malerei*. München 1997.

Wiesing 2005

Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main 2005.

Wiesing 2005a

Wiesing, Lambert: Medienphilosophie des Bildes, in: Sandbothe, Mike und Ludwig Nagl (Hrsg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin 2005.

Williams 2015

Williams, Robin Kathleen: A Mode of Translation: Joan Jonas's Performance Installations, in: *Stedelijk Studies* 3, Herbst 2015.

Wittgenstein 1984

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, in: *Werkausgabe* Bd. 1, Frankfurt am Main 1984, 518-520.

Wölfflin 1926

Wölfflin, Heinrich: *Die Kunst Albrecht Dürers*. München 1926.

Wooster 1985

Wooster, Ann-Sargent: Why Don't They Tell Stories like They Used to?, in: *Art Journal* 45, 3 1985 (*Video: The Reflexive Medium*), 204-212.

Wulf/Zirfas 2007

Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hrsg.): *Pädagogik des Performativen. Theorien: Methoden, Perspektiven*. Weinheim 2007.

Zahn/Pazzini 2011

Zahn, Manuel, Karl-Josef Pazzini (Hrsg.): *Lehr-Performances. Filmische Inszenierungen des Lebens*. Wiesbaden 2011.

Zimmermann 2001

Zimmermann, Anja: Die un/bewegliche Falle der spiegelnden Fläche/'The (Im)Mobile Trap of the Reflecting Surface, in: *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Stuttgart), hrsg. Johann-Karl Schmidt. Stuttgart 2001, 102-112.

9. Anhänge

9.1 *The Shape, the Scent, the Feel of Things*: Kommentiertes Performance-Script

Die folgende Sequenz ist eine vergleichende und kommentierte Transkription des Performance Scripts. Die Transkription verdeutlicht die Unterschiede zwischen dem offiziellen Textskript (*Joan Jonas: The Shape, the Scent, the Feel of Things: A Performance Based on the Writings of Aby Warburg* (Ausst.-Kat. Dia Art Foundation, New York), hrsg. Dia Art Foundation. New York 2006) einerseits und dem tatsächlich gesprochenen Wort bei einer Vorstellung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2008) andererseits, zu der ich eine eigene Videoaufzeichnung anfertigen konnte. Zur Kontrolle liegt mir zusätzlich ein von Jonas angefertigter, unveröffentlichter Zusammenschnitt von verschiedenen Performances in der Dia:Beacon zwischen 2005 und 2006 vor.

Zum Text werden die von Jonas verwendeten Quellen angegeben und in ihren jeweiligen Gesamtkontext eingebettet, so dass die Auslassungen und Streichungen von Jonas nachvollziehbar werden. Grundlage ist das Booklet mit vollständig abgedrucktem Text (Ausst.-Kat. New York 2006). Unter „Action“ finden sich dort bisweilen Kommentare zur inhaltlichen Interpretation auf, wie zum Beispiel auf Seite 40 zur Szene „Salton Salton“; diese werden nur bei Bedarf mitzitiert. Solche Fälle, bei denen sich der in Berlin gesprochene Text zum gedruckten Text (Dia:Beacon) unterscheidet, sind im Berliner Text durch Fettdruck bzw. Durchstreichung markiert.

Legende

Dia:Beacon	Ausst.-Kat. New York 2006 (wie abgedruckt)
Haus der Kulturen	Aufführung im Haus der Kulturen der Welt, 2008.
Fett	Übernommene Zitate
Durchgestrichen	Nichtübernommene Zitate
[00:00:00-00 -t1]	Jeweilige Länge der Textpassage
†	Warburg n.d. in Michaud 2004 [Jonas' Legende in Ausst.-Kat. New York 2006]
‡	Binswanger in Michaud 2004 [Jonas' Legende in Ausst.-Kat. New York 2006]
§	Warburg 1955 [Jonas' Legende in Ausst.-Kat. New York 2006]
*	H.D. [Jonas' Legende in Ausst.-Kat. New York 2006]

Scene 1

Dia:Beacon

Voice-over (live offstage)

JOSÉ BLONDET: As psycho-historian I tried to diagnose schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex. (16)

Haus der Kulturen

[pre-recorded]

JONAS: As psycho-historian I tried to diagnose schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex.

00:00:19-00:29 -t1

Quellen

Michaud 2004, 238, Zitat aus Gombrich 1970, 303. Vgl. zu der nicht-schizoiden Auffassung der Indianer auch Michaud 2004 191. Jonas hat den Kontext verkürzt. Das Zitat findet sich im Kap. VI („Hamburg: the art history scene“); dort heißt es:

On April 3, 1929, a few weeks before his death, Warburg noted in his journal: „Sometimes it looks to me as if, in my role **as psycho-historian, I tried to diagnose the schizophrenia of Western civilization from its images in an autobiographical reflex.** The ecstatic ‚Nympha‘ (maniac) on the one side and the mourning river-god (depressive) on the other. (238)

Weiter unten kommentiert Michaud:

[...] Warburg saw the forces he had identified in his research (the tension between Apollo and Dionysus as expressed, historically, in aesthetic forms) as the manifestation of an internal conflict affecting the very condition of knowledge. He had understood that mania is melancholia, to use Freud’s terms, and that it also expresses a renunciation of the conditions of experience, a violent separation from the sphere of temporality. [Eine Fußnote verweist auf Sigmund Freud: Mourning and Melancholia, in: James Strachey (Hrsg.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Bd. 14. London 1966, 237-259 sowie auf Ludwig Binswanger: *Melancholie und Manie. Phänomenologische Studien*. Pfullingen 1960.]

[...] after his return from Indian country, he saw Florentine civilization in a different light: „He saw the masquerades with their chariots and Lorenzo de Medici’s Canti Carnascialeschi as avatars of the dances he had seen on the mesa“ [Das Zitat stammt aus: Fritz Saxl: Warburg Besuch in New Mexico, in: Aby Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 319.

Die deutsche Version des Zitates findet sich in Warburgs Tagebuch vom 3. Februar 1929, in: Aby Warburg: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Eintr. v. Gertrud Bing u. Fritz Saxl*, hrsg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass. Berlin 2001 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 7):

Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzuleiten versuche. (429)

NURSE 1: The shape, the scent, the feel of things, the actuality of the present, its bearing on the past, their bearing on the future; past, present, future; these three fourth dimensional. The room has four sides; there are four seasons to a year: It is as simple and as inevitable in the building of time sequence as the fourth wall to a room.*

JONAS: The shape, the scent, the feel of things, ... the actuality of the present, ... its bearing on the past... their bearing on the future; ... past, present, future: ... these three fourth dimensional ... The room has four sides; there are four seasons to a year: ... it is as simple and as inevitable in the building of time sequence as the fourth wall to a room

00:01:45-03:00 -t2

Quellen

H.D. [Hilda Doolittle]: *Tribute to Freud*, New York 1956.

In *Tribute to Freud* reflektiert die Dichterin ihre psychoanalytischen Sitzungen mit Freud in den frühen 1930er Jahren:

Length, breath, thickness, **the shape, the scent, the feel of things. The actuality of the present, its bearing on the past, their bearing on the future. Past, present, future, these three** – but there is another time-element, popularly called the **fourth-dimensional. The room has four sides. There are four seasons to a year.** This 4th dimension, thought it appears variously disguised and under different sub-titles, described and elaborately tabulated in the Professor's volumes – and still more elaborately detailed in the compilations of his followers, disciples and pseudo-disciples and imitators – is yet very simple. **It is as simple and inevitable in the building of time-sequence as the 4th wall to a room.** If we alter our course around this very room where I have been talking with the Professor, and start with the wall to my left, against which the couch is placed, and go counter-clockwise, we may number the Professor's wall with the exit door 2, the wall with the entrance door (the case of pottery images and flat Greek bowls) 3, and the wall opposite the couch 4. This wall actually is largely unwallled, as the space there is left vacant by wide-open double doors.

The room beyond may appear very dark or there may be broken light and shadow. Or even bodily, one may walk into that room, as the Professor invited me to do one day, to look at the things on his table. (32)

It is only now as I write this that I see how my father possessed sacred symbols, how he, like the Professor, had old, old sacred objects in his study table. But the shape and form of these objects, sanctified by time, were not so identified. They were just a glass paper-weight, just a brass paper-knife or the ordinary magnifying glass that my brother is still holding in his hand. [Ihr Bruder wird kurz darauf, Prometheus-gleich, damit Feuer machen] There are various ways of trying to escape the inevitable. You can go round and round in circles like

the ants under that log that Eric pried up for us. Or your psyche, your soul, can curl up and sleep like those white slugs. (45)

Anmerkungen

H.D. ist für Jonas eine wichtige Quelle, da die Imagistin Bildvorgängen, die Jonas auszeichnen, bereits vorgegriffen hat (vgl. Merrill Moores Vorwort zu *Tribute to Freud*, viii).

Michaud berichtet, dass Warburg 1869 in seinem Hotel in Santa Fe eine Formel fand, die ihn die Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt für weitere Forschungsrichtungen charakterisieren ließ:

I. Incorporation (medical magic)

II. Corporeal introjection (animal, imitation)

III. Corporeal addition (ornamented pottery) (Really belong to III.) I believe I have found the formula for my psychological law at last, for which I have been searching since 1888. [Michaud 2004, 232 dieser zitiert Gombrich 1970, 91].

In diesem Kontext vgl. auch das folgende Zitat Warburgs (Michaud 2004, 233; Michaud zit. wiederum Warburg in Tilman von Sockhausen: *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg – Architektur, Einrichtung und Organisation*. Hamburg, 1992, 51):

The novelty of my method consists in the fact that, in studying the psychology of artistic creation, I bring together documents from the domain of language as well as from the plastic arts or from the world of religious and secular drama. To be able to do this, I and my young assistants or research companions must use large tables on which to lay out the documents, i.e., the books and images, so that we can compare them, and these books and images must be easily and instantly within reach. I therefore need a veritable *arena* [Michauds Betonung] with tables, so that I can have at hand both the ordinary books and the iconographic material.

Dia:Beacon

AW: I have the sensation of being a seismograph assembled from the wooden pieces of a plant that has been transplanted from the East into the fertile northern German plains and onto which an Italian branch was grafted. I let the signs that I receive come out of me, because in this epoch of chaotic decline even the weakest has the duty to strengthen the will to cosmic order.† (18)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: I have the sensation of being a seismograph assembled from the wooden pieces of a plant that has been transplanted from the East into the fertile northern German plains and onto which an Italian branch was grafted. I let the signs that I receive come out of me, because in this epoch of chaotic decline even the weakest has the duty to strengthen the will to cosmic order.

00:03:22-04:88 -t3

Quellen

Warburg n.d.: Im dritten Anhang hat Michaud Warburgs Unterlagen zum Schlangentanz editiert. (Aby Warburg: Memories of a Journey Through the Pueblo Region. Unpublished Notes for the Kreuzlingen Lecture on the Serpent Ritual (1923), in: Michaud 2004, 293-330). Es handelt sich um eine Transkription 115 getippter Seiten mit Warburgs handschriftlicher Anmerkungen aus dem Warburg Archiv (Katalognummer 93.4). Das Zitat in seinem Kontext lautet:

What I saw and experienced, then, reflects only the outward appearance of things, and I have a right to speak of it only if I begin by saying that this insoluble problem has weighed so heavily on my soul that during the time when I was healthy, I would not have dared to make any scientific statements about it.

But now, in March 1923, in Kreuzlingen, in a closed institution, **where I have the sensation of being a seismograph assembled from the wooden pieces of a plant that has been transplanted from the East into the fertile northern German plains and onto which an Italian branch was grafted, I let the signs that I receive come out of me, because in this epoch of chaotic decline even the weakest has a duty to strengthen the will to cosmic order.** (305)

Dia:Beacon

NURSE 1 (speaks as Dr. Binswanger, Warburg's doctor at the clinic in Kreuzlingen): He practices a cult with the moths and butterflies that fly into his room at night. He speaks to them for hours. He calls them his little soul animals and tells them about his suffering. He recounts the outbreak of his illness to a moth. ‡ (18)

Haus der Kulturen

JONAS (*liest aus einem Buch*): He practices a cult with the moths and butterflies that fly into his room at night. He speaks to them for hours. He calls them his little soul animals and tells them **of** his suffering. He recounts the outbreak of his illness to a moth.

00:05:19-05:41 -t4

Quellen

Michaud 2004, 171f. der seinerseits ein Zitat Warburgs aus Karl Königseder, Aby Warburg im Bellevue, in: Robert Galitz and Brita Reimers (Hrsg.): *Aby M. Warburg: Ekstatische Nymphe – trauernder Flussgott. Portrait eines Gelehrten*. Hamburg, 1995, 84 inkorporiert, auf welches Jonas zurückgreift:

The Binswanger Archive at Tübingen contain an account of the crisis the art historian faced at the beginning of the 1920s that made his institutionalization necessary:

He practices a cult with the moths and butterflies that fly into his room at night. He speaks to them for hours. He calls them his little soul animals and tells them about his suffering. He recounts the outbreak of his illness to a moth:

„On November 18,1918, I became very afraid for my family. So I took out a pistol and wanted to kill myself and my family. You know, it's because bolshevism was coming. Then my daughter detta said to me, ‚But, Father, what are you doing?‘ Then my wife struggled with me and tried to take the weapon away from me. And then Frede, my younger daughter, called Malice (Max and Alice, my brother and his wife). The came immediately with the car and brought Senator Peterson and Dr. Franke with them. Peterson said to me: ‚Warburg, I have never asked anything from you. Now I am asking you please to come to the clinic with me, for you are ill.“

Jonas' Kampfszene mag insofern auch hierauf anspielen, obwohl sich erst später im Stück, nach dem Stichwort „split between...“ findet.

Eine weitere Quelle für Jonas ist: Guy Debord: Theory of the Dérive (aus *internationale situationniste* 1958), welches (als „Theory of Drifting“) dem Kapitel „Among the Hopi“ in Michaud 2004 vorsteht:

One or several people setting off to drift, for a more or less long period of time, forsake generally accepted reasons to displace oneself and to act, as well as their personal relationships, work and hobbies, randomly to follow the pull of the land and its corresponding encounters. (171)

Dia:Beacon

A.W.: The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air...

[*A bell rings occasionally*] Now I should catch it again, but I am not equipped for this kind of locomotion. Or to be exact, I should like to, but my intellectual training does not permit me to do so....

I should like, at the approach of our light-footed girl, joyfully to whirl away with her. But such soaring movements are not for me. † (18)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly upwards into the blue air...

Now I should catch it again, [*Klingeln beginnt*] but I am not equipped for this kind of locomotion... [*Kameraschnitt*] Or to be exact. ~~I should like to, but~~ my intellectual training does not permit me to do so...

[*Kameraschnitt*] I should like, at the approach of our light-footed girl, joyfully to whirl away with her... But such soaring movements are not for me.

00:06:38-08:12 -t5

Quellen

Michaud 2004, 173, der Gombrich 1970, 110, folgendermaßen zitiert:

In his biography of Warburg, Ernst Gombrich cited a draft of a letter addressed to his Dutch friend the philosopher André Jolles at the beginning of the century in which Aby evoked the nymph as a beautiful butterfly escaping him: „**The most beautiful butterfly I have ever pinned down suddenly bursts through the glass and dances mockingly**

upwards into the blue air... Now I should catch it again, but I am not equipped for this kind of locomotion. Or to be exact. I should like to, but my intellectual training does not permit me to do so... I should like, at the approach of our lightfooted girl, joyfully to whirl away with her. But such soaring movements are not for me“

Anmerkungen

Jonas vermennt Schmetterling und Motte und damit Nymphe, vgl. ihren Kommentar zum Video- bild in Ausst.-Kat. New York 2006 unter „VIDEO“: „Her shadow on the curtain appears to be like that of a butterfly or a moth. She sits on the couch fanning herself“ (18). Ihre Strategie der Videoschnitte, des gefilmten Schattenspiels auf dem hängenden Leinen, eingebracht in der Perfor- mance über Video und Schatten, vermitteln den Eindruck von Leichtigkeit, Losgelöstheit; kom- mentiert durch Dematerialisation im Video die Handlungen auf der Bühne – und illustrieren gleich- zeitig die Worte Warburgs: Der Schmetterling entkommt im Video auf seine Weise.

Scene 2

Dia:Beacon

AW: Help! August 8, 1923.
Sketches that should never be printed be-
gun March 16, written while still on opium.
Memories of a journey through the Pueblo
Region. † (20)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: Help! August 8, 1923.
Done! August 11, 1923. Sketches that
never should be printed begun March 16
written while still on opium. Memories of a
journey through the Pueblo Region.

00:10:07-11:56 -t6

Quellen

Warburg n.d., 295. Jonas lässt im Script „Done! 11 August 23“ (eine weitere handschriftliche Notiz, unter „Help!...“ gesetzt) weg, lediglich der Hilferuf bleibt. Sie greift aus den handschriftlichen Kom- mentaren solche eher persönlichen Angaben heraus und fordert so ein „Mitleid“ für Warburg ein. Im Haus der Kulturen spricht Blondet diesen Zusatz dann.

Ausst.-Kat. Dia:Beacon

AW: The lecture, October 27, 1923.
The lecture given is on linen paper and is
contained in a large gray envelope. It's a
lesson from an old book: *The Kinship of
Athens and Oraibi*. † (20)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The lecture given is on
linen paper and **it** is contained in a large gray
envelope. ... It is a lesson from an old book:
The Kinship of Athens and Oraibi.

00:10:07-11:56-t6

Quellen

Warburg n.d.; „The lecture, October 27, 1923“ wurde von Jonas inhaltlich zusammengezogen: Eine Randnotizdatum wurde um „The lecture“ ergänzt.

Der Rest folgt der Übersetzung und Transkription, so wie sie Michaud zum Deckblatt des ursprünglich auf Deutsch gehaltenen Vortrags ins Französische und dann Sophie Hawkes in Englische übersetzt hatte.

Dia:Beacon

AW: I do not want my presentation of images to be taken in any way as „results...“ not then as the „results“ of a supposedly superior knowledge or science, but rather as the desperate confessions of someone seeking redemption. The images and words ought to be a help to those who come after us, in their attempt to reflect on themselves in order to defend themselves from the tragic aspect of the tension / *the split* between / *magical* / instinct and discursive logic. The confession of an incurable schizoid, deposited into the archive of the doctors of the soul. † (20)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: I do not want my presentation of images to be taken in any way as „results...“ not **even** as the „results“ of a supposedly superior knowledge or science, ... but rather ... as the desperate confessions of someone seeking redemption. ... The images and words ought to be a help to those who come after us, in their attempt to ~~reflect on~~ **protect** themselves ~~in order to defend themselves~~ from the tragic aspect of the tension ~~the split~~ between magical instinct and discursive logic. ~~The~~ **Confessions** of an incurable schizoid, deposited into the archive of the doctors of the soul.

00:12:08-00:13:29 -t7

Quellen

Warburg n.d. Ein Blick auf die Auslassungen zeigt, wie Jonas die Worte verallgemeinert und in ihren Dienst nimmt:

I do not want my presentation of images from the life of the Pueblo Indinas in North America, on April 21, 1923, in Kreuzlingen, Bellveue, **to be taken in any way as „results...“** – I am against this expression here, since Herr Dr. Kurt Binswanger invited Pastor Schlatter to my lecture in these terms without my being aware of it – **not then as the „results“ of a supposedly superior knowledge or science, but rather as the desperate confessions of someone seeking redemption** from a state in which his attempt at spiritual elevation has been arrested by / in / the compulsion to be connected through a real or imaginary incorporation. The central problem should be understood as the catharsis of the burdensome ontogenetic compulsion toward a sensorial positing of causes. I also do not want a slightest trace of blasphemous pseudoscience to be found in this comparative search for the eternally constant Indianness within the helpless human soul. **The images and words ought to be a help to those who come after us, in their attempt to reflect**

on themselves in order to defend themselves from the tragic aspect of the tension / the split / between / magical / instinct and inhibition / discursive logic. The confession of an incurable schizoid, deposited into the archive of the doctors of the soul. (296)

Das Zitat hätte Jonas auch an anderer Stelle finden können, wo es sich verkürzt findet (Michaud 2004, 191).

Dia:Beacon

AW: It consists of a religious devotion to natural phenomena, to animals and plants. (22)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: It consists of a religious devotion to natural phenomena, to animals and plants.

00:16:09-16:20 -t8

Quelle

Warburg, Aby: *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, hrsg. und übersetzt von Michael P. Steinberg, Ithaca, London, 1955; das Zitat lautet im Kontext:

What interested me as a cultural historian was that in the midst of a country that had made technological culture into an admirable precision weapon in the hands of intellectual man, an enclave of primitive pagan humanity was able to maintain itself and – an entirely sober struggle for existence notwithstanding – to engage in hunting and agriculture with an unshakable adherence to magical practices that we are accustomed to the condemning as a mere symptom of a completely backward humanity. Here, however, what we would call superstition goes hand in hand with livelihood. **It consists of a religious devotion to natural phenomena, to animals and plants**, to which the Indians attribute active souls, which they believe they can influence primarily through their masked dances. To us, this synchrony of fantastic magic and sober purposiveness appears as a symptom of a cleavage; for the Indian this is not schizoid but, rather, a liberating experience of the boundless communicability between man and environment. (2)

Scene 3: „Healing Ritual“

[Kein Text]

Scene 4: „Journey to the West“

Dia:Beacon

AW: Why did I go? What attracted me?
(24)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: Why did I go? What attracted me?

00:21:18-21:24 -t9a

Quellen

Warburg n.d., 301. Es handelt sich um den allerersten Satz von Warburgs Kommentaren. Danach lässt Jonas einen Absatz aus, und greift den Anfang des nächsten heraus:

Dia:Beacon

AW: A will to the romantic... with a desire to occupy myself in a more manly way. † The vivid representation of life and art of a primitive people is a valuable corrective to the study of any art. (24)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: A will to the romantic with a desire to occupy myself in a more manly way. ~~The vivid representation of life and art of a primitive people is a valuable corrective to the study of any art.~~

00:21:45-22:22 -t9b

Quellen

Warburg n.d. Das Zitat im Kontext lautet:

A will to the romantic... (was compounded) **with a desire to occupy myself in a more manly way** than had yet been granted to me. I was still feeling anger and shame over the fact that, during the time of the cholera, I did not hold out in Hamburg as my brother and my dear wife's family did. Aside from this, I had developed a downright disgust with aestheticizing art history. The formal contemplation of images – not conceived as a biologically necessary product situated between the practices of religion and art (which I understood only later) – seemed to me to give rise to such a sterile trafficking in words that after my trip to Berlin in the summer of 1896 I tried to switch over to medicine. I did not have any notion that this American journey would make so clear to me precisely the organic interconnections between art and religion among primitive man, and that I would so distinctly see the identity, or rather the indestructibility, of primitive man, who remains the same throughout all time, such that I was able to demonstrate that he is an organ in the culture of the Florentine early renaissance as well as later in the German Reformation (301f).

Dia:Beacon

AW: The romantic vision that aroused the desire for adventure was a very bad

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The romantic vision that aroused ~~the~~ **my** desire for adventure was a

large-format color print showing an Indian standing in front of a cliff face in which one of those villages has been built (26)

very bad, large-format color print showing an Indian standing in front of a cliff-face in which one of those villages has been built.

00:21:45-22:22 -t9b

Quellen

Warburg n.d.:

The romantic vision that aroused the desire for adventure was a very bad large-format color print showing an Indian standing in front of a cliff face in which one of these villages has been built. (302)

Dia:Beacon

AW: In the forefront of my consciousness... the emptiness of... eastern America was so repellent to me that, on a whim, I undertook to flee toward natural objects and science. † (24)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: In the forefront of my consciousness, the emptiness of eastern America was so repellent to me, that on a whim, I undertook to flee toward natural objects and science.

00:22:34-22:55 -t10

Quellen

Warburg n.d.:

Outwardly, **in the forefront of my consciousness**, the reason I would give is that **the emptiness** of the civilization of **eastern America was so repellent to me that**, somewhat **on a whim, I undertook to flee toward natural objects and science**, so I traveled to Washington to the Smithsonian Institution. This is the brain and scientific conscience of eastern America, and indeed in Cyrus Adler, Mr. Hodge, Frank Hamilton Cushing, and above all James Mooney (as well as Franz Boas in New York), I immediately found pioneers in the research on the indigenous people; they opened my eyes to the universal significance of prehistoric and „savage“ America. So much so that I resolved to visit western America, both as a modern creation and in its Hispano-Indian substrata. (301)

Dia:Beacon

AW: The vivid representation of life and art of a primitive people is a valuable corrective to the study of any art. (24)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The vivid representation of life and art of a primitive people is a valuable corrective to the study of any art.

00:23:19-22:55 -t11

Quellen

Michaud 2004, der einen Brief Warburgs aus Santa Fe an seine Familie vom 14. Dezember 1895 zitiert (aus: Claudia Naber: Pompeji in Neu-Mexiko. Aby Warburgs amerikanische Reise, in: *Freiburger* 38 1988, 8-97, hier: 91): „[...] I do not believe I am wrong to consider that gaining a **vivid representation of the life and art of a primitive people is a valuable corrective to the study of any art**“ (184). Jonas lässt den kunstgeschichtlichen Impetus, ein Buch von Nordenskiöld zur Mesa Verde aus dem Smithsonian Institut, weg.

Scene 5: „Melancholia“

Dia:Beacon

[Kommentar unter Spalte „Text“:] *The woman's voice recites the list of Warburg's slides. They are spoken in intervals of 8 and 14 seconds, and interact with the live piano music. As titles refering to Warburg's absent photographs, they become Melancholia's inner thoughts and memories:*

- Desert steppe
- Cliff dwellings
- Laguna
- Girl with jug
- Pottery
- Washbasin
- Oraibi
- Kachina

Painted image of serpent

- Kiva
- Landscape
- Acoma
- Ladder at the edge of a field
- Mimetic hunting magic
- Three high plateaus
- Far from the railroad culture
- Railroad tracks
- Train

Haus der Kulturen

JOAN JONAS:

-Map

- Desert steppe
- Cliff dwellings
- Laguna
- Girl with jug
- Pottery
- Washbasin
- Oraibi
- Kachina
- Painted image of serpent
- Kiva

[(Im Video:) *Metallgegenstände im Topf hochwerfen und wieder einfangen, bis sie herausfallen*]

- Landscape
- Acoma
- Ladder at the edge of a field
- Mimetic hunting magic
- Three high plateaus
- Far from the railroad culture
- Railroad tracks
- Train
- Weaver woman
- Mr. Keam in front of his house

- Weaver woman
- Mr. Keam in front of his house
- Mesa
- Walpi
- Street in Walpi
- Oraibi
- Old man
- Kachina dance
- Snake dance
- Uncle Sam
- Laocoön † (28)

- Mesa [Landschaft im Hintergrund entsprechend]
- Walpi
- Street in Walpi
- Oraibi
- Old man
- Kachina dance
- ~~Snake dance~~¹
- Uncle Sam
- Laocoön [(im Video:) *An dieser Stelle beginnt Zina, Ragani Haas abzuschlecken, um ihre Aufmerksamkeit zu erhaschen*]

00:24:37-00:27:14 - t12

Quellen

Warburgs Dialiste (Slides II, 24 III 1923) in Warburg n.d., 298f. Die Dialiste zeigt links die getippte nummerierte Auflistung, mit handschriftlichen Anmerkungen Warburgs rechts (im folgenden Zitat ggf. durch den Gedankenstrich markiert, links davon die Dialiste, rechts die Anmerkungen). Jonas greift wahlweise auf beide Spalten zurück (Durch- und Unterstreichungen sowie Kursivdruck und Kapitälchen sind Warburgs):

1. **Map** [nicht im Script des Buches, aber bei Warburgs Dialiste] – **Desert steppe**
- 2./3. **Cliff dwellings** (2,3) – Plastic arts / **Architecture**
4. Santa Fe
- 5./6. **Laguna** (8,9) – Types of houses, flat village images
7. **Girl with jug** (10) – ceramics and ornament
- 8./9. **Pottery** (79a, 79b) – symbol of the pottery. **Washbasin** / irrational, mystical el.
10. **Oraibi**, interior (44)? 24? – **Kachina**? / plastic art
- 11./12. Cleo Jurino (61 and slide to be made) – Cosmological synthesis / **Painted image of serpent**
13. **Kiva** (66) [?] and painting
14. Zuni **Landscape** (17) – Cosmic rhythm [?]
15. Typical Zuni. Photo taken with difficulty (19)
16. **Acoma**, view (12)
17. Acoma, door of the church (13) – (Wabai) [?]
18. Acoma, church interior (14a)
- 18a. **Ladder at the edge of a field**

¹ In der Performance in Stuttgart wieder eingefügt.

MIMETIC ELEMENT

19./20./21. San Ildefonso, **Mimetic hunting magic** (57-59) (60-60a) – mother of all animals

Magical Totemic kachina dance [?]

Region of absolute paganism, **far from the railroad, culture** of the **three pagan high plateaus** [Reihenfolge vertauscht]

22. Holbrook, **Railroad tracks** (20)

23. **Train** car (22)

24. Navajo **Weaver woman** (25 ff.?) – ?

25. **Mr. Keam in front of his house** (29)

26. **Mesa** (37) – 27. **Walpi** (38)

28. **Street in Walpi** (39)

29. **Oraibi, Old man** (41)

30–39. Hemis **kachina dance** (45-54)

40. Dance spectator – 40-43. Walpi, **snake dance**

44. **Uncle Sam** (79)

45. Kreuzlingen, church

Laocoön

Asclepius *wheel* ?

Oraibi [?]

Children from Keams Canyon / [names?]: [?] *Dale, Fewkes, Harrison, ... railroad* (298f.)

Scene 6 [„Wolfe Lights“]

[Kein Text]

Scene 7

Dia:Beacon

AW: I devoured entire piles of [19th-century] Indian novels. It was my way of escaping from an unsettling present. † (32)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: I devoured entire piles of 19th-century Indian novels. It was my way of escaping from an unsettling present.

00:32:18-32:25- t13

Quellen

Warburg n.d., Blatt vom 16/III 923. Der Kontext dort ist Warburgs todkranke Mutter; sie spielt bei Jonas erst etwas später eine Rolle:

There were two possibilities for dealing with these incomprehensible emotions: a delicatessen downstairs, where for the first time we were given nonkosher sausage to eat, and a lending library, which was full of Indian novels. **I devoured entire piles of these Indian novels at the time, and this was obviously my way of escaping from an unsettling present that left me helpless.** They were small editions, in the translations by Hoffmann, I think. (308)

Dia:Beacon

AW: Romance... left in my memory by a book, the whole grotesque richness of pioneer life in the American West † (32)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: Romance... left in my memory by a book... the ~~whole~~ grotesque richness of pioneer life in the American West.

00:32:29-32:45 - t14

Quellen

Warburg n.d., Blatt vom 16/III 923:

When I traveled to visit the Indians, I was free from this interest in the Leatherstocking romance [...] But another piece of this **romance** had been **left in my memory by a book**, perhaps without my being clearly aware of it. If I am not mistaken, it is by Browne and is called „A Journey to the West“; translated from English, it contains crude English illustrations, and when I was probably about sixteen or seventeen, it filled my imagination with **the whole grotesque richness of pioneer life in the American West**, and this in a peculiarly exciting and graphic way. (308f.)

Dia:Beacon

AW: I sniffed at my mother's grave illness like a frightened animal. † (32)

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: I sniffed at my mother's grave illness like a frightened animal.

00:32:53-33:00 - t15

Quellen

Warburg n.d., Blatt vom 16/III 923:

In 1875, my mother lay deathly ill in Ischl [...] despite having been treated by three Viennese authorities [...] and by Catholic sisters, whose smell I still have in my nose today. **I sniffed at my mother's grave illness like a frightened animal.** In the unusual state of weakness that persaged her illness, she seemed very strange and uncanny to me as she was carried in a litter up to Calvarienberg near Ischl, which we wanted to visit. It was on this occasion that I saw for the first time with my own eyes, in completely degenerated farmhouse images,

scenes from the Passion of Christ's life, whose tragic and naked power I mutely sensed.
(307)

Jonas hat die Paraphrase nachgestellt (im Textverlauf erscheint sie vorher), da sie so gut zum Video umleiten kann. Vgl. den Tod von H.D.s Mutter (H. D. 1956, 45).

Scene 8

Dia:Beacon

Woman's prerecorded voice reads at 8- and 14- second intervals

- Serpent as weather deity
- Serpent in lightning shape
- American Pompeii
- Form of a house
- An irrational animal figure
- Animal dance
- Dance with live serpents
- Plateaus
- Masses of limestone
- Tertiary rock
- Higher plateaus
- Steep edges
- Smooth surfaces
- Pierced by flowing waters
- Ravines
- Canyons
- A thousand feet deep
- Walls
- Rail-roads: blind inorganic moving beings
- Machines
- Desert sands where only gorse can grow
- A fabulous animal
- A region of arid desert
- If lightning appears hunger will be banished for this year
- Snake

Haus der Kulturen

JOAN JONAS (*aufgenommene Stimme*):

- Serpent as weather deity
- Serpent in lightning shape
- American Pompeii
- Form of a house
- An irrational animal figure
- Animal dance
- Dance with live serpents
- Plateaus
- Masses of limestone
- Tertiary rock
- Higher plateaus
- Steep edges
- Smooth surfaces
- Pierced by flowing waters
- Ravines
- Canyons
- A One** thousand feet deep
- Walls
- Rail-roads: blind inorganic moving beings
- Machines
- Desert sands where only gorse can grow
- A fabulous animal
- A region of arid desert
- If lightning appears hunger will be banished for this year
- Snake

-Lightning
-No beginning and no end
-Animal-father § (33-34)

-Lightning
-No beginning and no end
-Animal-father

00:32:53-36:24 - t16

Quellen

Warburg 1955:

In my hotel in Santa Fe, I received from an Indian, Cleo Jurino, and his son, Anacleto Jurino, original drawing that, after some resistance, they made before my eyes and in which they outlined their cosmologic world view with colored pencils (Fig 4, S. 9) The father, Cleo, was one of the priests and painter of the kiva in cochiti. The drawing showed the **serpent as weather deity**, as it happens, unfeathered but otherwise portrayed exactly as it appears in the image on the vase, with an arrow-pointed tongue. The roof of the world-house bears a stair-shaped gable. Above the walls spans a rainbow, and from massed clouds below flows the rain, represented by short strokes. In the middle, as the true master of the stormy world-house, appears the fetish (not a serpent figure): Yaya or Yerrick. In the presence of such paintings the pious Indian invokes the storm with all its blessings through magical practices, of which to us the most astonishing is the handling of live, poisonous serpents. As we saw in Jurino's drawing, the **serpent in its lightening shape** is magically linked to lightening. (9-10)

Steinberg 1955: „Warburg was guided through the Mesa cliff dwellings – the **American Pompeij**, as he described them in a letter to his mother and sister written from Santa Fee on 14 December 1895 – by John Wetherhill, Richard's brother“ (63). („American Pompeij“ ist Warburgs Bezeichnung für die Mesa Verde Cliff Dwellings, er gebraucht diese in einem Brief an seine Schwester und Mutter vom 14. Dezember 1895 aus Santa Fe, vgl. Steinberg 1955, 63. Vgl. auch Naber 1988, 89, die Warburgs Reiseroute genau rekonstruierte.)

Warburg 1955:

The specific issue of religious symbolism is revealed in the ornamentation of pottery. A drawing I obtained personally from an Indian will show how apparently purely decorative ornaments must in fact be interpreted symbolically and cosmologically and how alongside one basic element in cosmologic imagery – the universe conceived in the **form of a house** – **an irrational animal figure** appears as a mysterious and fearsome demon: the serpent. But the most drastic form of the animistic (i.e. nature-inspiring) Indian cult is the masked dance, which I shall show first in the form of a pure **animal dance**, second in the form of a tree-worshipping dance, and finally as a **dance with live serpents**. A glance at similar phenomena in pagan Europe will bring us, finally, to the following question: To what extent does this pagan world view, as it persists among the Indians, give us a yardstick for the development from primitive paganism, through the paganism of classical antiquity, to modern man? (4)

Für die Beschreibung der Region zitiert Warburg E. Schmidt: *Vorgeschichte Amerikas im Gebiet der Vereinigten Staaten* (1894):

the landscape here consists essentially of **plateaus**: extensive, horizontally situated **masses of limestone** and **tertiary rock**, which soon form **higher plateaus** with **steep edges** and **smooth surfaces**. (The term mesa compares them with tables) These are often **pierced by flowing waters**, ...by **ravines** and **canyons** sometimes **a thousand feet deep** and more, with **walls** that form their highest points plummet almost vertically, as if they had been sliced with a saw. (zit. in Warburg 1955, 4)

„Railroads: blind inorganic moving beings – Machines“: Anders als von Jonas angegeben („§“) stammt das Zitat nicht aus Steinberg, sondern aus Warburg n.d.: „locomotive ...He [the savage] does not know that there are **machines**, that is, **blind, inorganic moving beings**, which – between natural phenomena an the human realm – have been produced by titans.“ (311)

Warburg 1955: „To reach Oraibi, I had to travel for two days from the railway station in Holbrook in a small carriage. This is a so-called buggy with four light wheels, capable of advancing through **desert sands where only gorse can grow**“ (20).

Warburg n.d.:

A fabulous animal, apparently the most concrete product of a playful fantasy is something abstract that has been grasped in statu ascendi with great and difficult effort. (305)

It is a **region of arid desert** [...] **If lightning appears hunger will be banished for this year** – Snake – Lightning – [Reihenfolge] (a snakelike form, enigmatic movements, which have **no** clearly determinable **beginning or end**, or danger: these are what **lightning** shares with the **snake**, which presents a maximum of movement and a minimum of graspable surfaces. (306)

The originary category of causal thought is childbirth. [...] The „savage,“ at a loss before nature, is orphaned and has no fatherly protection. His courage for causal thinking is awakened in the selection, through elective affinity, of an **animal-father** who gives him the qualities he needs in his struggle with nature, qualities that, in comparison with the animal, he finds only in a weak and isolated way in himself. This is the primal cause of totemism. The feared snake ceases to be fearsome when it is adopted as a parent. (306-7)

Scene 9 [„Mirror Improvisation“]

Dia:Beacon

AW: The hand reverts to its own movement, does not renounce touching... but does renounce taking possession through comprehension. Between... touch and... thought there is... symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply to be

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The hand reverts to its own movement, does not **completely** renounce touching ... but does renounce taking possession through comprehension. Between... touch and thought there is symbolic connection. It becomes a hieroglyph, not simply

looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing. § (34)

to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage **between a realistic mirror image and writing**, naturalistic image and sign. ~~between a realistic mirror image and writing~~. [Blondet tauscht die Reihenfolge]

00:36:42-37:35 - t17

Quellen

Warburg n.d.:

Prehension and Comprehension [Greifen und Begreifen] [...] The artistic process is situated between mimicry and science. It uses the hand, but **the hand reverts to its own movement**. The hand imitates; that is, it renounces any right to possess the object other than by palpably following its outer contour. It therefore **does not** completely **renounce touching** the object, **but it does renounce taking possession through comprehension**. (322)

An dieser Stelle erfolgt ein Bruch und ein Wechsel zum Vortragstext Warburgs 1955:

They [the Indians] stand on middle ground between magic and logos, and their instrument of orientation is the symbol. **Between** a culture of **touch and** a culture of **thought is** the culture of **symbolic connection**. And for this stage of symbolic thought and conduct, the dances of the Pueblo Indians are exemplary (17)

In der von Ulrich Raulff veröffentlichten deutschen Version (Warburg 2011) heißt es:

Sie stehen in der Mitte zwischen Magie und Logos, und ihr Instrument, mit dem sie sich zurechtfinden, ist das Symbol. Zwischen Greifmenschen und Denkmenschen steht der symbolisch verknüpfende Mensch. Und für diese Stufe des symbolischen Denkens und Verhaltens mögen die Tänze der Pueblo-Indianer einige Beispiele liefern. (32)

Vortragstext Warburg 1955: „**It becomes a hieroglyph, not simply to be looked at, but rather to be read. We have here an intermediary stage between naturalistic image and sign, between a realistic mirror image and writing.**“ (7)

Vgl. Warburg 2010 (Text 15):

Hier sehen Sie den Stil der Ornamentik der Pueblo Indianer in einer charakteristischen Eigenschaft. Er skelettiert die Erscheinung beinahe. Er zerlegt den Vogel z.B. in seine wesentlichen Bestandteile und zwar so, dass er zum heraldisch geformten Abstraktum wird. Er wird zur Hieroglyphe, die nicht mehr geschaut, sondern gelesen sein soll. Wir haben eine Zwischenstufe zwischen Wirklichkeitsbild und Zeichen, zwischen realistischem Spiegelbild und Schrift. Man kann an dieser Art der Ornamentbehandlung solcher Tiere sofort sehen, wie diese Art des Sehens und Denkens zur symbolischen Bilderschrift führen kann. (531)

In der Textversion 16 (Warburg 2010) ist zu lesen:

Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung. Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück; sie ahmt nach, d.h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äußeren Umfang abtastend nachzugehen. Sie verzichtet also nicht vollkommen auf die Berührung des Subjekts, wohl aber auf die begreifende Besitznahme. (587)

Scene 10

Dia:Beacon

AW: she stands at the water's edge
W: nymph
AW: turned to face leftward in strict profile
W: braid hanging down back
AW: and holds out to Venus the wind-blown mantle
W: suspended in space
AW: her gown clings to her body
W: legs crossed, feet spread
AW: clearly revealing the outlines of her legs
W: displacement of body in space
AW: A fold curves gently downward to the right from the back of her left knee
W: looped veil
AW: her narrow sleeves
W: imaginary breeze
AW: are worn over a white undergarment of soft material
W: recede and disappear
AW: most of her fair hair wafts back from her temples in long waves
W: all suggests swirling motion
AW: but some has been made into a stiff braid

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: she stands at the water's edge
JOAN JONAS: nymph
JB: turned to face leftward in strict profile
JJ: braid hanging down back
JB: and holds out to Venus the wind-blown mantle
JJ: suspended in space
JB: her gown clings to her body
JJ: legs crossed, feet spread
JB: clearly revealing the outlines of her legs
JJ: displacement of body in space
JB: A fold curves gently downward to the right from the back of her left knee
JJ: looped veil
JB: her narrow sleeves
JJ: imaginary breeze
JB: are worn over a white undergarment of soft material
JJ: recede and disappear
JB: most of her fair hair wafts back from her temples in long waves
JJ: all suggests swirling motion
JB: but some has been made into a stiff braid

W: of single figure

AW: that ends in a bunch of loose hair

W: moving to the right † (36)

JJ: of single figure

AW: that ends in a bunch of loose hair

JJ: moving to the right † (36)

00:45:09-46:49 - t18

Quellen

Michaud 2004, der Warburg 1893 in englischer Übersetzung zitiert (Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Spring*, in: Aby Warburg: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999, 89-159, hier: 102)

she stands at the water's edge, turned to face leftward in strict profile, and holds out to Venus the wind-blown mantle that she grasps in her outstretched right hand above and in her left hand below....**Her gown...clings to her body/, clearly revealing the outlines of her legs./ A fold curves gently downward to the right from the back of her left knee./** Fanning out in smaller folds below. **Her narrow sleeves/,** puffed at the shoulders, **are worn over a white undergarment of soft material. / Most of her fair hair wafts back from her temples in long waves, / but some has been made into a stiff braid / that ends in a bunch of loose hair.** (69)

Michaud 2004 zu Students drawing (ebenfalls in Tafel 39, „nymph in motion“, in seinem Atlas):

Warburg noted that she is a girl corresponding to the **nymph** type: she is draped in clearly marked folds of cloth, hair gathered in a **braid hanging** between her bread shoulders (with a few strands curling across her **back**) Her face is turned to the right, while her lower body is not shown. A second young girl stands beside her; she is also the nymph type, but wears her hair and garment differently. This figure, **suspended in** the **space** of the picture plane yet depicted her entirety, seems to move forward, diagonally to the right, in a prolongation of the figure preceding her. She is off balance, **legs crossed, feet, quite spread**, in a posture that appears to be an effect of the **displacement of the body in space**, a displacement indicated by the treatment of two accessory elements (Beiwerk), a lock of loose hair and a **looped veil**: „Her hair is parted in the center, then gathered in a braid and wound around her head, ending in a losse, fluttering tress. The **imaginary breeze** swells a scarflike garment that is looped over her shoulder.“ (Warburg [1999], 107) A third figure, seen three-quarters from the front, seems to **recede** in the picture plane **and** progressively **disappear** in the two figures behind her, one of which is cut by the right-hand edge of the paper. The play of alternating superimpositions between the figures' outstretched arms and the garments blown to the left by the wind, and the hatching that introduces a vibration in the contours and modeling of the bodies, **all suggest the swirling motion of a single figure moving to the right.** (74)

Hier zitiert Jonas nicht Warburg sondern Michaud. Dieser kommentiert seine obigen Ausführungen folgendermaßen: „The point of this study was therefore not merely to indicate a series of poses adopted by a figure displacing herself in space as in an animated frieze, but rather to show

her decomposition and simultaneous reconstruction in the picture plane“ (ebd.). Es ist natürlich nicht zu klären, ob Jonas weitergelesen und auch diesen Kommentar zur Kenntnis genommen hat; er kann aber als Hinweis auf Jonas Umgang mit dem Bildhaften verstanden werden.

Dia:Beacon

White letters on black ground appear on screen:

‘The voices of the dead live on.’ †

Fade to:

‘Only lips without sound.’ (36)

Haus der Kulturen

[Weiße Buchstaben auf schwarzem Hintergrund im Video-Backdrop:]

‘The voices of the dead live on.’

‘Only lips without sound.’

00:46:49-49:15 - t18a

Quellen

„The voices of the dead live on“: Michaud 2004; er zitiert Aby Warburg: *Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie*, in: Aby Warburg: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles 1999, 185-221, hier: 187:

Florence, the birthplace of modern, confident, urban, mercantile civilization, has not only preserved the images of it dead [Abgeschiedene] in unique abundance and with striking vitality: in the hundreds of archival documents that have been read – and in the thousands that have not – **the voices of the dead live on.** (96)

„Only lips without sound“: Warburg n.d., 312: Eine Randnotiz; die zugeordnete Passage lautet:

whose enormous progress in relation to simple biomorphism consists of the fact that simple biomorphism acts on the function of memory through / *with a / magical* defensive measure, whereas in the attempts at „structural“ thought the hand directs not a weapon but a toll that creates an outline and gives a visual summary of this phobic biomorphism, which in any case cannot be externalized on its own as long as it has not been repeatedly presented to consciousness.

Warburg führt das Problem weiter, indem für ihn Menschen Tiere sind mit dem Unterschied, dass sie handhaben und Manipulieren und dass ihre Aktivität darin besteht zusammenzufügen und auseinanderzunehmen. Dazu kommen Werkzeuge ohne „nerve apparatus“, die sein ego inorganisch ausdehnen: „that is the tragic aspect of man, who, in handling and manipulating things, steps beyond his organic bounds.“ (312)

Scene 11

Dia:Beacon

Woman's prerecorded voice throughout duration of scene with pauses as indicated:

Everything we live through is metamorphosis.

Washing of the snakes †

Tamed without violence

Hurled with great force

Drawing is obliterated

Invoke lightning

Lightning speed

Transformed into a messenger

Carried by human hands

Healing staff

Fed, cared for, attended

Snakes in their hair

Heavenly body under whose influence prophets and physicians are born

To render comprehensible an infinity we cannot comprehend.

Pause. (38)

Haus der Kulturen

JOAN JONAS: Everything we live through is metamorphosis.

Washing of the snakes

Tamed without violence

Hurled with great force

Drawing is obliterated

Invoke lightning

Lightning speed

Transformed into a messenger

Carried by human hands

Healing staff

Fed, cared for, attended

Snakes in their hair

Heavenly body under whose influence prophets and physicians are born

To render comprehensible an infinity we cannot comprehend

00:49:15-50:53 -t19

Quellen

„Everything we live through is metamorphosis“: Warburg, n.d.: „it is always a question of the extent to which the metamorphosis is still conscious. **Everything we live through is metamorphosis**“ (323).

„Washing of the snakes... Transformed into a messenger“: Anders als von Jonas angegeben („†“) stammt das Zitat nicht aus Michaud 2004 sondern aus dem Vortragstext Warburg 1955:

For the snakes themselves, the serpent dance at Walpi is an enforced entreaty. They are caught live in the desert in August, when the storms are imminent, and in a sixteen-day ceremony in Walpi they are attended to in the underground kiva by the chiefs of the serpent and the antelope clans in a series of unique ceremonies, of which the most significant and the most astonishing for white observers is the **washing of the snakes**. The snake is treated like a novice of the mysteries, and **notwithstanding its resistance** [„tamed without

violence“, Steinberg 1955, 35] its head is dipped in consecrated, medicated water. Then it is thrown onto a sand painting done on the kiva floor [...] Onto the first sand painting, each snake is **hurled with great force**, so that the **drawing is obliterated** and the serpent is absorbed into the sand. I am convinced that this magic throw is intended to force the serpent to **invoke lightening** or produce rain. (36)

[all the snakes] are borne by the dancers with **lightning speed** into the plain, where they disappear. [...] Ti-yo] returns from the underworld with the [magic weather] *babo* and two serpent maidens. [...] The serpents are woven into this myth both as weather deities and as totems that bring about the migration of the clans. In this snake dance the serpent is therefore not sacrificed but rather, through consecration and suggestive dance mimicry, **transformed into a messenger** and dispatched, so that, returned to the soul of the dead, it may in the form of lightening produce storms from the heavens. We have here an insight into the pervasiveness of myth and magical practice among primitive humanity. (37f.)

„tamed without violence“: Warburg 1955:

Here the dancers and the live animal form a magical unity, and the surprising thing is that the Indians have found in these dance ceremonies a way of handling the most dangerous of all animals, the rattlesnake, so that it can be **tamed without violence**, so that the creature will participate willingly – or at least without making use of its aggressive abilities, unless provoked – in ceremonies lasting for days. (35)

„Carried by human hands“: Vortragstext Warburg 1955; im Kontext eines Kalenderblattes aus dem 13. Jahrhundert, das sich auf den Asclepius und den Schlangenkult auf Kos bezieht, ist von Warburgs Vortragsskript auf Englisch zu lesen: „We see the rite of incubation and the serpent as it is **carried by human hands** and worshipped as a deity of the springs“ (43).

„Healing staff“: Warburg 1955: „Asclepius, the ancient god of healing, carries a serpent coiling around his **healing staff** as a symbol“ (42). Die Abbildung 25 dazu zeigt einen antiken Asclepius aus den Musei Capitolini aus Rom.

„Fed, cared for, attended“: Vortragstext Warburg 1955:

In the temple of Asclepius at Kos in Asia Minor the god stood transfigured in human form, a statue holding in his hand the staff with the serpent coiled around it. But its truest and most powerful essence was not revealed in this lifeless mask of stone but lived instead in the form of a serpent in the temple's innermost sanctum: **fed, cared for, attended** in cultic devotion as only the Mokiis are able to care for their serpents. (42)

„Snakes in their hair“: Warburg 1955:

And yet two thousand years ago in the very cradle of our own European culture, in Greece, cultic habits were in vogue which in crudeness and perversity far surpass what we have seen among the Indians. In the orgiastic cult of Dionysus, for example, the Maenads danced with **snakes** in one hand and wore live serpents as diadems **in their hair**, holding in the other hand the animal that was to be ripped to pieces in the ascetic sacrificial dance in honor of the god. (38)

„Heavenly body ... physicians are born“: Warburg 1955:

For Asclepius has become precisely a star-deity, undergoing a transformation through an act of cosmologic imagination which has completely deprived him of the real, the direct susceptibility to influence, the subterranean, the lowly. As a fixed star he stands over Scorpio in the zodiac. He is surrounded by serpents and is now regarded only as a **heavenly body under whose influence prophets and physicians are born**. Through this elevation to the stars, the serpent-god becomes a transfigured totem. (44)

„To render comprehensible ... cannot comprehend“: Warburg 1955:

In ancient astrology, mathematics and magic converge. The serpent figure in the heavens, found also in the constellation of the Great Serpent, is used as a mathematical outline; the points of luminosity are linked together by way of an earthly image, in order **to render comprehensible an infinity we cannot comprehend** at all without some such outline orientation. So Asclepius is at once a mathematical border sign and a fetish bearer. The evolution of culture toward the age of reason is marked in the same measure as the tangible, coarse texture of life, fading into mathematical abstraction. (44)

Anmerkungen

Jonas beginnt die elfte Szene mit einer allgemeinen Aussage „everything we live through is metamorphosis“, womit sie alles weiter rahmt. Dann fährt sie sehr konkret mit dem Schlangentanz fort, um mit Erkenntnisfragen vorübergehend zu schließen. Es lassen sich hieraus allerdings keine genauen Schlüsse ziehen, auf was sich Jonas bezieht – den Tanz mit Schlangen 2000 Jahre vorher in Mitteleuropa, Kleinasien, oder den Schlangentanz der Hopi in Amerika. Es wird in dieser Art zusammengezogen. Dazu werden die konkreten Kontexte, aus denen die Zitate stammen (Asklepius Kult auf Kos, aus Warburgs Vortragsskript weggekürzt. Wir erfahren allgemein vorstellbare Ausschnitte aus einem Ritual, in dem Schlangen gewaschen, ohne Gewalt gezähmt, doch mit großer Gewalt geworfen werden, eine Zeichnung kaputt geht, Blitze evoziert werden, und so fort. Jonas hat den Schlangentanz zwar gute 30 Jahre zuvor selbst gesehen, doch hier kann sie keine Beobachtungen gemacht haben: Das Waschen und das Werfen der Schlange in eine Zeichnung sind Teile des Rituals, die für Nichtmitglieder der Snake Society nicht zugänglich sind. Der Zuschauer erfährt überhaupt zum ersten Mal etwas über den Schlangentanz und deren Zusammenhang mit Blitzen. Auf der Ebene der Performance stellt sich die Frage, ob der Schlangentanz nicht eigentlich als symbolische Form über sein eigenes Thema hinausweist, worauf die resümierenden Worte der letzten Zeile verweisen mögen: „to render comprehensible an infinity we cannot comprehend“ indem sie das Zitat zudem kurz hält, verschiebt hier im letzten Beispiel Jonas ein bedingtes Nichtverstehen in ein grundsätzliches Unvermögen des Menschen, Unendlichkeit zu verstehen.

Der Name Asclepius selbst wird bei Jonas bewusst weggelassen. Die Pronomen („They“, „it“ etc.) werden zu Identifikationshüllen, werden anschlussfähiger. Jonas nimmt (wahrscheinlich?) die Stellen, bei denen explizit Schlangentanz und Antike verglichen wird.

Alles, was den Schlangentanz etwa oder die Beispiele aus dem Vortrag präziser verorten würde, lässt sie weg. So streift eine vage Referenzebene lediglich die Bilder, die Jonas auf der Bühne erzeugt. Der Stab mit der roten Schlange, der Kopfputz mit weißen Schlangen etc. bleiben obskur.

Dia:Beacon

[Unter „Video“:] *Switch live-feedback camera to video image [...] Shot through the reflection of the concave mirror, Woman 1, wearing a black mask, performs strange ritual gestures holding the staff with the red paper snake. She moves around the wooden couch in the spruce forest.*

[Unter „Action“:] *Woman 1 walks from right to left across the space, wearing a snake hat. She carries a stick with dangling ropes, inspired by the sculpture of Laocoön. She belts out a long, sustained scream, piercing the darkness in the time it takes her to cross the space.*

[*Woman's prerecorded voice:*] Task to call down the rains

It was a mask dance.

The dance lasts, in various formations, from morning till evening

The dancing continues until late in the evening. †

The dancers have an architectonic focus.

§

The entire practice of art is embedded in rain and hunt magic. †

Pause. (38)

Quellen

„Task to call down the rains“: Warburg n.d.: „As demoniac intermediaries between the people and the heavenly powers, they are inhabited by a magical force when they wear the masks. Their **task** is **to call down the** nourishing **rains** through their dance and prayer“ (316)

„It was a mask dance“: Warburg n.d., 315.

„The dance lasts ... late in the evening“: Warburg n.d.: „the dance lasts, in various formations, from morning to evening. [...] the dancing continues until late in the evening.“ (315). Vgl. Vortragstext Warburgs in Steinberg 1955: „The dance lasts [hier fehlt: in „various formations“] from morning till evening“ (27).

„The dancers have an architectonic focus“: Warburg 1955:

Haus der Kulturen

JOAN JONAS: Task to call down the rains

It was a mask dance.

The dance lasts, in various formations, from morning till evening

The dancing continues until ~~late in~~ the evening.

The dancers have an architectonic focus.

The entire practice of art is embedded in rain and hunt magic.

Pause.

00:51:04-52:15 -t20

Although the dance is performed on the market square, **the dancers have an architectonic focus**, and that is the stone structure in which a small dwarf pine has been placed, adorned with feathers. This is a small temple where the prayers and chants accompanying the masked dances are offered. Devotion flows from this little temple in the most striking manner. (24-25)

„The entire practice ... rain and hunt magic“: Warburg n.d.:

How does Western Christian culture distance the pagan element? **The entire Practice of art is embedded in rain and hunt magic** and is reflected before the artificial backdrop of Spanish culture. With the Pueblo Indians, it is still possible to observe an underground magical pagan art practice among living men. If we have been with the Pueblos, we understand above all the underground layers of classical culture. (318)

Dia:Beacon

Haus der Kulturen

[„Light and Sound“:] very long scream against the pounding piano. (38)

Jonas schreit.

00:52:45-53:09

Dia:Beacon

Haus der Kulturen

[*Woman's prerecorded voice:*] Everyday he experiences the fact that he possesses only a very meager system of signals for processes that belong to nature. He finds himself in his body like a telephone girl during a storm or under artillery fire. The tragic aspect of clothing as foreign. † (38)

JOAN JONAS: Everyday he experiences the fact that he possesses only a very meager system of signals for processes that belong to nature. He ~~finds himself~~ **is** in his body like a telephone girl during a storm or under artillery fire. The tragic aspect of clothing as foreign.

00:53:25-53:50 – t20

Quellen

Warburg n.d.:

Just as in a normal state he has no feeling for his own organs. From what we call an organ, then, he [the Man] receives only slight signals of its presence, and **every day he experiences the fact that he possesses only a very meager system of signals for processes that belong to nature. He finds himself in his body like a telephone girl during a storm or under artillery fire** (313)

Als Randnotiz oben: „The tragic aspect of clothing as foreign“ (ebd.).

Scene 12: „Salton Sea“

Dia:Beacon

[„Light and sound“]: *Live piano and singing performance of „Pastures of Plenty“ by Woody Guthrie [1941]*

[„Action“]: *Singer comes onstage, stands in the spotlight. She begins to sing and is accompanied by the live piano. Between verses, she turns and watches the video.*

Over this melancholic aspect of the southwest, the song has the particular poignancy of lost dreams and hopes. (40)

Haus der Kulturen

KATE FENNER (*gesungen*):

It's a mighty hard row that my poor hands
have hoed.

My poor feet have traveled a hot dusty road,
Out of the dust bowl and westward we rolled,
Where your deserts are hot and your mountains
are cold.

I think of the dust and the days that are gone,
And the day that's to come on a farm of our
own;

One turn of the wheel and the waters will flow
'Cross the green growing field, down the hot
thirsty row.

Look down at the canyon and there you will
see

The Grand Coulee showers her blessings on
me;

Light for the city, for factory, for mill,

Green pastures of plenty from dry, barren
hills.

Green pastures of plenty from dry barren
ground,

From the Grand Coulee dam where the waters
run down,

One turn of the wheel and the waters will flow
'Cross the green growing field, down the hot
thirsty row.

00:56:18-00:01:00 – t21

Quelle

Woody Guthrie, „Pastures of Plenty“ (1941); in deutscher Übersetzung:

Es ist eine ganz schön harte Scholle die meine armen Hände beackert haben / Meine armen
Füße haben eine heiße, staubige Straße bereist / Aus der Dust Bowl und nach Westen sind
wir gezogen / Und deine Wüsten sind heiß und die Berge sind kalt. / Ich denke an den
Staub und an die Tage, die vergangen sind / Und an den Tag, der kommen wird – auf
unserer eigenen Farm / Nur einmal am Rad gedreht und das Wasser wird fließen / Über

die grün sprießenden Felder; die heißen, durstigen Schollen entlang / Schau in den Canyon hinunter und dort wirst du sehen / Der Grand Coulee überschüttet mich mit seinem Segen / Licht für die Stadt, für Fabrik und die Mühle / Grüne, saftige Weideflächen aus den trockenen unfruchtbaren Hügeln / Grüne, saftige Weideflächen aus den trockenen unfruchtbaren Grund / Vom Grand Coulee Damm, von dem die Wasser herabfließen / Nur einmal am Rad gedreht und das Wasser wird fließen / Über die grün sprießenden Felder; die heißen, durstigen Schollen entlang.

Scene 13: „The library“

Dia:Beacon

Woman speaks in prerecorded voice: Allegory of the world and bodies moving in it.

Woman's prerecorded voice resumes after a short pause: All humanity is eternally and at all times schizophrenic.

A matter of simultaneously seeing three objects juxtaposed in a situation of exchange.

Woman's prerecorded voice: ...Warburg never tired of shifting and reshifting them. Every progress in his system of thought, every new idea about the inter-relation of facts made him re-group the corresponding books. The library changed with every change in his research method and with every variation of his interests. The collection was intensely alive, and Warburg never ceased shaping it so that it might best express his ideas about the history of man (42)

Haus der Kulturen

JOAN JONAS (*aufgezeichnet, während sie gleichzeitig live zeichnet*): Allegory of the world and bodies moving in it. ... All humanity is eternally and at all times schizophrenic. A matter of simultaneously seeing three objects juxtaposed in a situation of exchange.

The arrangement of the books was... baffling. Warburg never tired of shifting and reshifting them. Every progress in his system of thought, every new idea about the inter-relation of facts made him re-group the corresponding books. The library changed with every change in his research method and with every variation of his interests. The collection was intensely alive, and Warburg never ceased shaping it so that it might best express his ideas about the history of man.

01:03:09-01:07:03 – t22

Quellen

„Allegory of the world ... moving in it“: Michaud 2004. Das ganze Zitat lautet:

As in the antelope, kachina, and serpent dances, Warburg's movements within his library were „danced causalities“, and the collection of books as a whole was both the objectification of his thought and an **allegory of the world and the bodies moving in it.** (235)

Zu „dances causalities“ vgl. Warburg 1955, 48 und Michaud 2004, 235 sowie: „danced causalities: the masked dance is danced causality“ Warburg wrote in the notes to his lecture, in very Maussian terms“ (377). Michaud vergleicht die oberen Ränge mit den Beobachtungsplätzen für Tänzer auf den Hausdächern in Oraibi, vgl. 233f:

During his work sessions, Warburg was constantly in motion, handling books, comparing photographs, and writing and classifying reports. According to Saxl, „Often one saw Warburg standing tired and distressed bent over his boxes with a packet of index cards, trying to find for each the best place within the system; it looked like a waste of energy and one felt sorry.“ As in the antelope, kachina, and serpent dances, Warburg’s movements within his library were „danced causalities“, and the collection of books as a whole was both the objectification of his thought and an allegory of the world and the bodies moving in it. The classing of the entries, and the constant shifting of the books on the shelves, were rites of orientation for which Warburg had conceived the model during his trip to the Indian country, and he tirelessly reproduced this model in the confined world of his library. In his study, imaginary threads bound him to each group of works, and at any given moment one could guess, depending on the distance between them, his interest in the material they covered.

„All humanity ... at all times schizophrenic“: Warburg n.d., 314; vgl. Dazu eine Notiz Warburgs in Warburg 1955: „All of mankind is eternally and for all time schizophrenic“ (75). Zu deutsch: „Die ganze Menschheit ist ewig und zu allen Zeiten schizophren“ (Warburg 2010, 582).

„*A matter of simultaneously ... a situation of exchange*“: Warburg n.d.:

The tropological attitude is a state of mind that allows image exchange to be observed in statu nascendi, and in three parts, where it is a matter neither of a complete trope exchange nor of a metaphor held clearly at a distance. In medieval tropology, it is **a matter of simultaneously seeing three objects juxtaposed in a situation of exchange**. In its conscious functioning, the moment of exchange is placed simultaneously and directly before the eyes. Indeed, the retina on which the image are projected is, at it were, a triptych in which three successive phases of development are to be illustrated: the situation of man under nature, under the old law, and under the new law of grace. Example: the vine from the land of Canaan, the bronze serpent, and the Crucifixion. The philosophy of history allows us to observe this process of exchange. It is always a question of the extent to which the metamorphosis is still conscious. Everything we live through is metamorphosis. (323)

In Warburgs Unterlagen ist auf deutsch zu lesen (Warburg 2010):

Das tropologische Verhalten ist ein Geisteszustand, der die Funktion des Bilderaustausches in statu nascendi dreigliedrig zu beobachten gestattet, wo es sich weder um eine vollzogene tropische Vertauschung noch um eine klar in Entfernung gehaltene Metapher handelt. Bei der mittelalterlichen Tropologie handelt es sich um das gleichzeitige Sehen von drei Objekten nebeneinander im Zustande des Austausches. Es wird direkt der Austausch-Moment in seinem Funktionieren im Bewusstsein gleichzeitig vor Augen geführt; und zwar ist das Netz, auf dem sich die Bilder projizieren, gleichsam ein Triptychon, in dem drei aufeinander folgende Phasen der Entwicklung illustriert werden sollen: der Menschenzustand unter der Natur, unter dem alten Gesetz und unter dem neuen der Gnade. Beispiel: Der Weinstock

aus dem Lande Kanaan, die eherne Schlange und die Kreuzigung. Die Geschichtsphilosophie erlaubt uns, diesen Vertauschungsprozess zu beobachten. Es handelt sich immer [darium], wie weit die Metamorphose noch bewusst ist. Alles was wir erleben, ist Metamorphose. (Warburg 2010, 587f.)

„Warburg never tired ... history of man“: Michaud 2004 (zitiert nach: Fritz Saxl, *The History of Warburg's Library* [1886-1944], in: Gombrich 1970, 327):

The arrangement of the books was...baffling, and any young student like myself may have found it most peculiar, perhaps, that **Warburg never tired of shifting and re-shifting them. Every progress in his system of thought, every new idea about the inter-relation of facts made him re-group the corresponding books. The library changed with every change in his research method and with every variation of his interests. The collection was intensely alive, and Warburg never ceased shaping it so that it might best express his ideas about the history of man.** (229)

Scene 14

Dia:Beacon

Read by Woman 1 onstage: You know that throughout my life I have been interested in the revival of paganism and pagan festivals. Today I had the chance of my life to be present at the repaganization of Rome, and you complain that I remained to watch it.

February 11, 1929: Mussolini and the Pope proclaimed reconciliation between Italy and the Catholic Church... There were in Rome tremendous popular demonstrations. Mussolini became overnight the „man of providence.“ §

1933: Warburg's library moved from Hamburg to London. (44)

Haus der Kulturen

JOAN JONAS (*live lesend*): You know that throughout my life I have been interested in the revival of paganism and pagan festivals. Today I had the chance of my life to be present at the repaganization of Rome, and you complained that I remained to watch it.

February 11, 1929: Mussolini and the Pope proclaimed reconciliation between Italy and the Catholic Church... There were in Rome tremendous popular demonstrations. Mussolini became overnight the „man of providence.“

1933: Warburg's library moved from Hamburg to London.

01:07:41-08:51 – t23

Quellen

Steinberg 1955. Steinberg berichtet von Warburgs letzter Reise nach 1929, als er Zeuge von der Rückkehr des Dämonischen in die Europäische Kultur wird und zitiert einen Bericht von Arnaldo Momigliano, *How Roman Emperors Became Gods*, in: *American Scholar* 55 1986, 181:

Gertrud Bing, the Director of the Warburg Institute, used to tell with great gusto a story that apparently has not found its way into the biography of Aby Warburg by Ernst Gombrich. Bing happened to be in Rome with Warburg, the founder and patron saint of the Warburg Institute, on that day, **February 11, 1929**, on which **Mussolini and the Pope proclaimed the reconciliation between Italy and the Catholic Church** and signed a concordat, the first bilateral agreement to be reached between post-Risorgimento Italy and the Church of Rome. **There were in Rome tremendous popular demonstrations**, whether orchestrated from above or from below. **Mussolini became overnight the „man of providence,“** and in such an inconvenient position he remained for many years. Circulation in the streets of Rome was not very easy on that day, and it so happened that Warburg disappeared from the sight of his companions. They anxiously waited for him back in the Hotel Eden, but there was no sign of him for dinner. Bing and the others even telephoned the police. But Warburg reappeared in the hotel before midnight, and when he was reproached he soberly replied something like this in his picturesque German: **„You know that throughout my life I have been interested in the revival of paganism and pagan festivals. Today I had the chance of my life to be present at the repaganization of Rome, and you complain that I remained to watch it. (109)**

Steinberg ist hierzu kritisch eingestellt, und fragt, wie Warburgs Ton zu lesen sei – als Bewältigungsstrategie einer möglichen Niederlage?

Mussolini's victories were succeeded by Hitler's. In late **1933**, four years after Warburg's death, the **Warburg library** and its method were **removed from Hamburg to London** and thus extracted from a context where Denkraum – the space for reflection – had been destroyed. (109)

Scene 15: „Electric Wires“

[Kein Text]

Scene 16

Dia:Beacon

AW: The conqueror of the serpent cult and of the fear of lightning... the gold seeker... is captured in a photo-graph I took on a street in San Francisco. He is Uncle Sam in a stovepipe hat, strolling in his pride past a neo classical rotunda. Above his top hat runs an electric wire.

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The conqueror of the serpent cult and of the fear of lightning... the gold seeker... is captured in a photograph I took on a street in San Francisco. He is Uncle Sam in a stovepipe hat, strolling in his pride past a neo-classical rotunda. Above his top hat runs an electric wire. In this copper

In this copper serpent of Edison's he has wrested lightning from nature. § (48)

serpent of Edison's he has wrested lightning from nature.

01:13:14-14:08 – t24

Quellen

Vortragstext Warburg 1955:

The conqueror of the serpent cult and of the fear of lightning, the inheritor of the indigenous people and **the gold seeker** who ousted them, is **captured in a photograph I took on a street in San Francisco. He is Uncle Sam in a stovepipe hat, strolling in his pride past a neo classical rotunda. Above his top hat runs an electric wire. In this copper serpent of Edison's he has wrested lightning from nature.** (53)

Vgl. Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann (Hrsg.): *Grenzerweiterungen: Aby Warburg in Amerika 1895-1896*. Hamburg 1999:

Den Überwinder des Schlangenkultes und der Blitzfurcht, den Erben der Ureinwohner und goldsuchenden Verdränger des Indianers, konnte ich auf der Straße in San Francisco im Augenblicksbilde einfangen. Es ist Onkel Sam mit dem Zylinder, der voll Stolz vor einem nachgeahmten antiken Rundbau die Straße entlang geht. Über seinem Zylinder zieht sich der elektrische Draht. In dieser Kupferschlange Edisons hat er der Natur den Blitz entwunden. (91)

Dia:Beacon

AW *resumes after pause*: The American of today is no longer afraid of the rattlesnake. He kills it; in any case he does not worship it. It now faces extermination. The lightning imprisoned in wire-captured electricity has produced a culture with no use for paganism.

[What has replaced it: natural forces are no longer seen in anthropomorphic or biomorphic guise. But rather as infinite waves obedient to human touch. With these waves the culture of the machine age destroys the space for devotion.]² Telegram and telephone destroy the cosmos. Mythical and symbolic thinking

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: The American of today is no longer afraid of the rattlesnake. He kills it; in any case he doesn't worship it. It now faces extermination. The lightning imprisoned in wire-captured electricity has produced a culture with no use for paganism.

What has replaced it: natural forces are no longer seen in anthropomorphic or biomorphic guise. But rather as infinite waves obedient to human touch. With these waves the culture of the machine age destroys the space for devotion and reflexion.

² In der Performance in Stuttgart wieder eingefügt, aber nicht im Textheft.

strive to form spiritual bonds between humanity and the surrounding world, shaping distance into the space required for devotion and reflexion: the distance undone by the instantaneous electric connection. § (48)

Telegram and telephone destroy the cosmos. Mythical and symbolic thinking strive to form spiritual bonds between humanity and the surrounding world shaping distance into the space required for devotion ~~and reflexion~~: **This distance is** undone by the instantaneous electric connection.

01:14:29-16:15 – t25

Quelle

Vortragstext Warburgs in Warburg 1955 – dies ist das Ende des Vortragsmanuskripts:

The American of today is no longer afraid of the rattlesnake. He kills it; in any case he does not worship it. It now faces extermination. The lightning imprisoned in wire-captured electricity has-produced a culture with no use for paganism. What has replaced it: natural Forces have no longer seen in anthropomorphic or biomorphic guise. But rather as infinite waves obedient to the human touch. With these waves the culture of the machine age destroys what the natural sciences, born of myth, so arduously achieved: the space for devotion and reflexion. The modern Prometheus and the modern Icarus, Franklin and the Wright brothers, who invented the dirigible airplane, are precisely those ominous destroyers of the sense of distance, who threaten to lead the planet back into chaos. Telegram and telephone destroy the cosmos. Mythical and symbolic thinking strive to form spiritual bonds between humanity and the surrounding world shaping distance into the space required for devotion and reflexion: the distance undone by the instantaneous electric connection. (54)

Das Zitat findet sich in kürzer Form auch bei Michaud.

Dia:Beacon

AW *resumes after pause*: What I saw and experienced can be represented only in its outer appearance, and I have the right to speak about it only if I say first that its insoluble problematic has been so pressing a burden on my soul, that in my healthy time I never would have dared to say something scholarly about it.

But now, in March 1923, in Kreuzlingen, in a sealed institution, where I find myself a seismograph...

Haus der Kulturen

JOSÉ BLONDET: What I saw and experienced can be represented only in its outer appearance, and I have the right to speak about it only if I say first that its insoluble problematic has been so pressing a burden on my soul, that in my healthy time I never would have dared to say something scholarly about it.

But now, ~~in March 1923~~, in Kreuzlingen, in a sealed institution, where I find myself a seismograph...

I let the signs that I have received to be released from me, because in this epoch of chaotic defeat even the weakest has the possibility to strengthen the will to cosmic order: § (48)

I let the signs that I ~~have received~~ **come out of me** ~~to be released from me~~, because in this epoch of chaotic defeat even the weakest has the ~~possibility~~ **duty** to strengthen the will to cosmic order.

01:16:35-18:03 – t26

Quellen

Vortragstext Warburg 1955:

What I saw and experienced can be represented only in its outer appearance [Schein], and I have the right to speak about it only if I say first that its insoluble problematic has been so pressing a burden on my soul, that in my healthy time I never would have dared to say something scholarly about it. But now, in March 1923, in Kreuzlingen, in a sealed institution, where I find myself a seismograph made of pieces of wood stemming from a growth transplanted from the Orient into the nourishing north-German plain while carrying a branch inoculated in Italy, I allow the signals that I have received to be released from me, because in this epoch of a chaotic defeat even the weakest one is beholden to strengthen the will to cosmic order. (73)

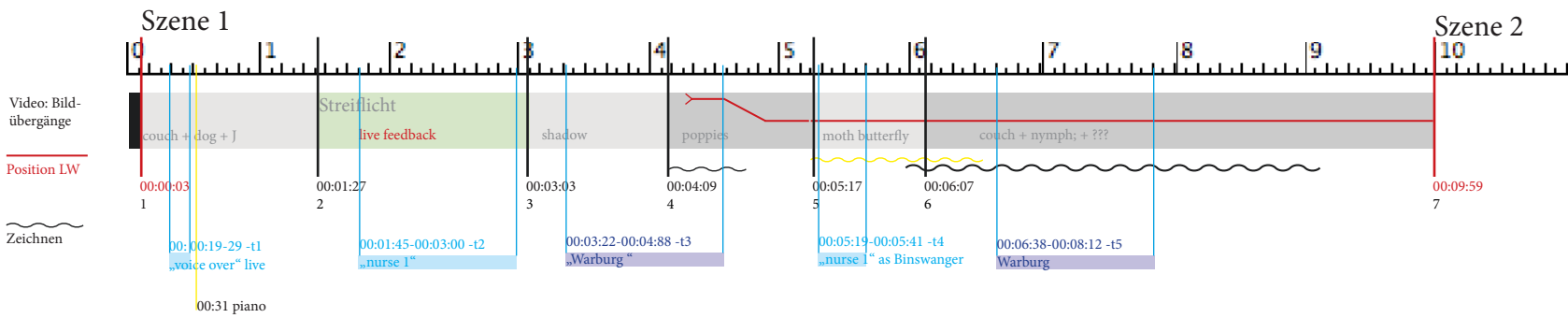
An dieser Stelle finden sich Übersetzungsdifferenzen; vgl. Warburg n.d.:

[...] But now, in March 1923, in Kreuzlingen, in a closed institution, where I have the sensation of being a seismograph assembled from the wooden pieces of a plant that has been transplanted from the East into the fertile northern German plains and onto which an Italian branch was grafted, I let the signs that I receive come out of me, because in this epoch of chaotic **decline** even the weakest has a **duty** to strengthen the will to cosmic order. (305)

Lynne Cooke hat diskutiert, warum Jonas das Wort „duty“ am Ende durch „possibility“ ersetzt.³

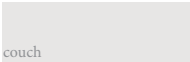
³ Cooke 2006, 66.

9.2 Die Choreographie der Szenenübergänge



1. Übergang 00:00:03

Videoschnittübergang

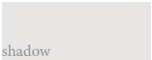
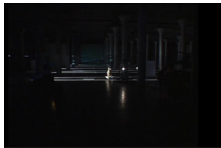


2. Übergang 00:01:27-29

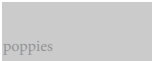
closed circuit baut sich auf: 2sec



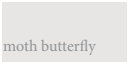
3. Übergang 00:03:03



4. Übergang 00:04:09



5. Übergang 00:05:17



6. Übergang 00:06:07

Videoschnittübergang



7. Übergang 00:09:59



Jonas spricht

Warburg spricht

00: 00:19-29 Zeitmarker
mit Textverweis (t1) zu Anhang 9.1.

Videoschnitt zu
Perspektive/ Zoom Zeichnen

Videoschnitt zu
Backdrop

Szene 2

Szene 3 *Healing Scene*

Szene 4 *Journey...*

Documentation
Dia: Beacon

Video: Bild-
übergänge

Position LW

spill

props

I

I

props

7. Übergang 00:09:59

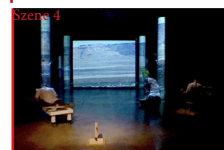
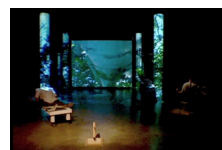
8. Übergang 00:16:32

Videoschnittübergang 00:09:59

9. Übergang 00:17:06

als *transition image* erwähnt

10. Übergang 00:20:50



nurse 1 + 2
play - mock battle

Streiflicht

sloping field

props
I
I
props

disembodied
paper wings

birch

Tuch 2.LW

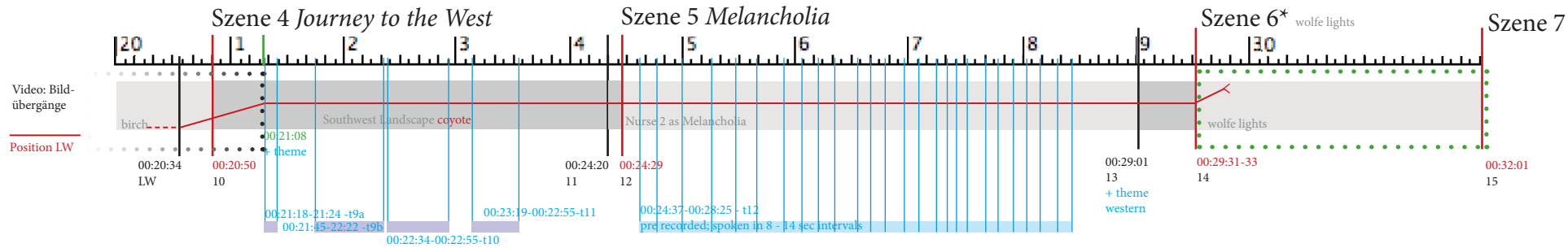
00:20:34
LW

00:21:08
+ theme

Videoschnitt zu
Backdrop

Videoschnitt zu
Backdrop

Videoschnitt zu
Perspektive parallel Video-Bild



10. Übergang 00:20:50



Perspektive Raumverlängerung

V

	props
<->	I
Southwest Landscape (+ coyote)	I
nurse 2/nymph (Ragani)	props

Videoschnitt zu
Backdrop

11. Übergang 00:24:20

als *transition image* nicht erwähnt;
filmstill



12. Übergang 00:24:29



13. Übergang 00:29:01

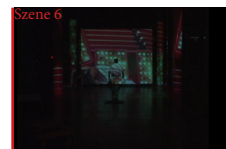


	props
Perspektive Raumverlängerung	I
Winter Landscape (+ coyote)	props

Videoschnitt zu
Backdrop

14. Übergang 00:29:31-33

zweifacher Ü: Bild und spill



	props
wolfe lights	I
S. 30 „Wolf lights. Las Vegas lightscape of gaudy casino marquees intercut with another. The light flash on and off across the screen in glitter and gold. The white -skirted female figure, from <i>Melancholia</i> , now wearing a papier-mâché wolf mask, is superimposed on the Las Vegas lightscape. She moves like an animal on all fours, floating above the lights, gliding over the patterns, finally coming to a halt next to the neon cowboy, a cigarette dangling from his mouth.“	

Videoschnitt zu
Backdrop

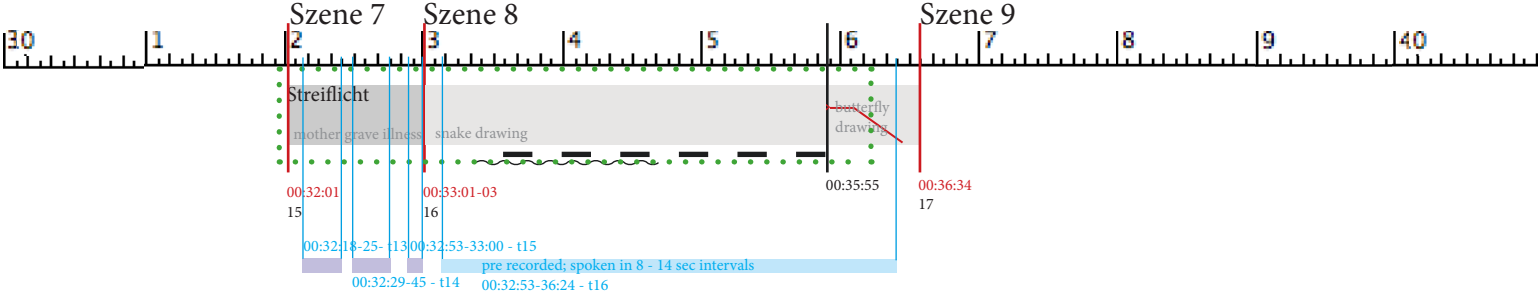
15. Übergang 00:32:01



Zeit in min

Video: Bild-
übergänge

Position LW



Videoschnitt zu
Backdrop

15. Übergang 00:32:01



16. Übergang 00:33:01-03

Lichtwechsel Bühne, Perspektivwechsel
im Videobackdrop: Kameraschwenk
00:33:03



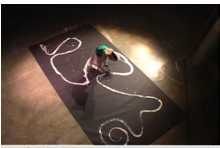
00:33:03

canvas snake
00:33:03 -
35:55



00:34:00

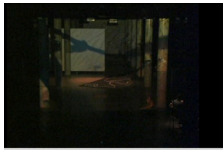
Zeichnen
33:19 -
34:46



Videoschnitt zu Backdrop

Doku Übergang 00:35:55

Leinwand
Motiv

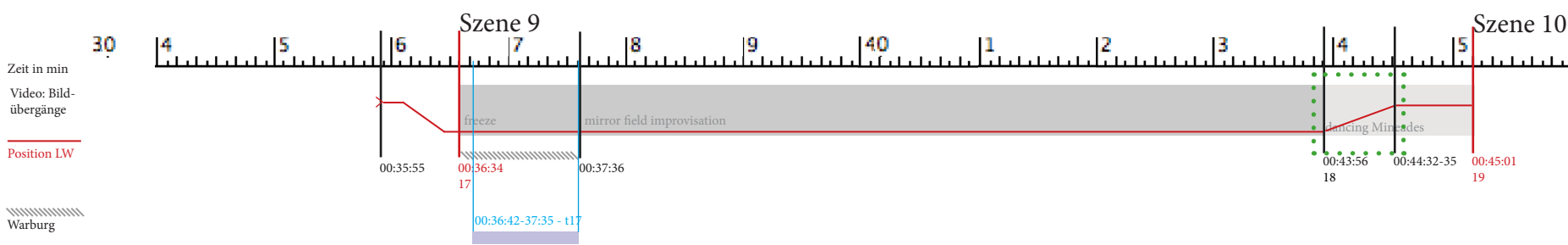


17. Übergang 00:36:34



Videoschnitt zu
Perspektive/ Zoom Zeichnen

Videoschnitt zu
Backdrop



17. Übergang 00:36:34

nur erwähnter Übergang:
trasnsition image birch tree

statt dessen Freeze 00:36:34 - 37:36



mirror field improvisation

Videoschnitt zu
Backdrop

18. Übergang 00:43:56



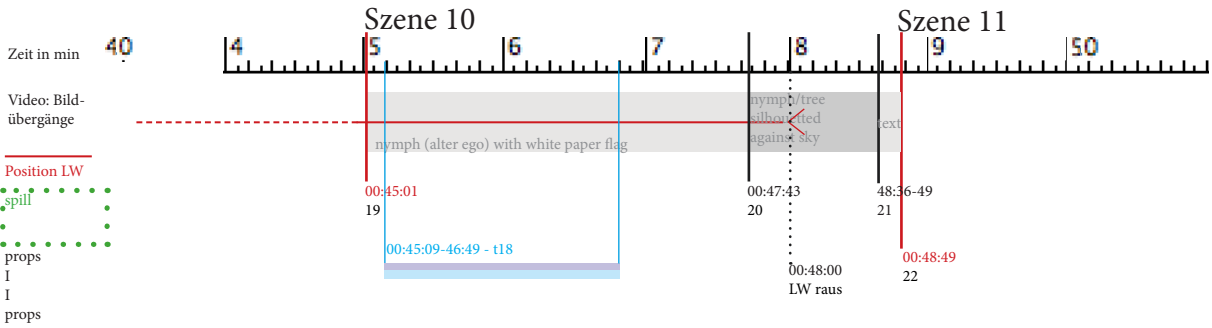
dancing Mineaales

Raum Übergang 00:44:32-35



19. Übergang 00:45:01





19. Übergang 00:45:01



nymph (alter ego) with white paper flag

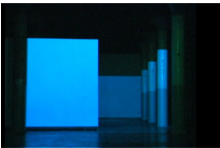
20. Übergang 00:47:43



nymph/tree
silhouetted
against sky

LW Übergang 00:48:05

00:48:00 LW raus,
48:10 Bild springt zurück
auf Wandgröße



21. Übergang 00:48:36

1. Text: 00:48:36 - 40
2. Text: 00:48:41 - 49



text

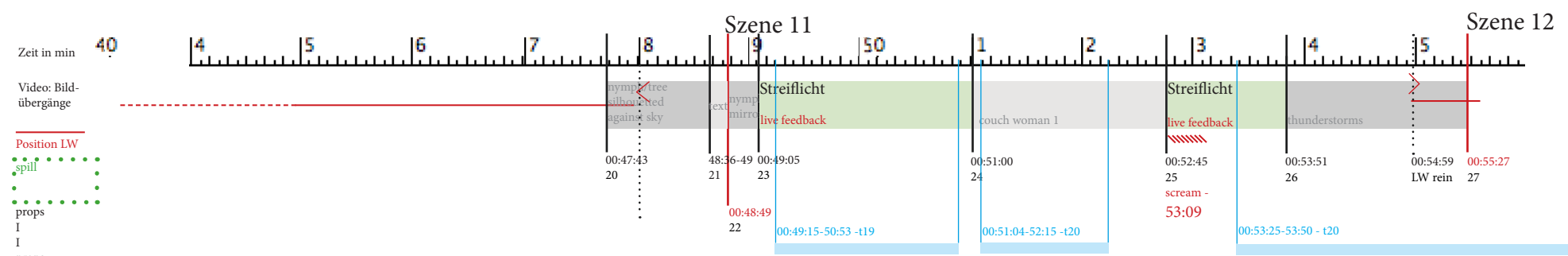
22. Übergang 00:48:49



nymph
mirror

Videoschnitt zu
Backdrop

Videoschnitt zu
Perspektive parallel Video-Bild



22. Übergang 00:48:49



nymph
mirror

23. Übergang 00:49:03



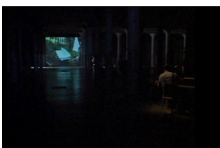
Streiflicht
live feedback

24. Übergang 00:51:00



couch woman 1

25. Übergang 00:52:42-45
scream: 52:45 -53:09



Streiflicht
live feedback

26. Übergang 00:53:51

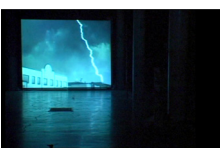


thunderstorms

LW Übergang 00:54:59

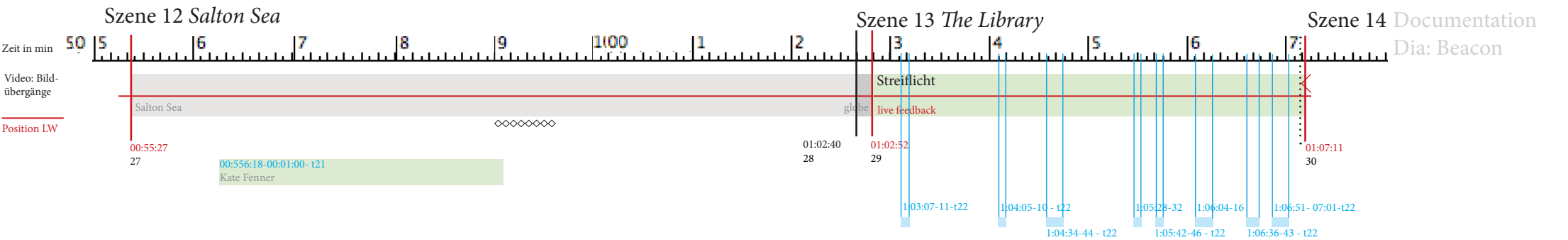


27. Übergang 00:55:27

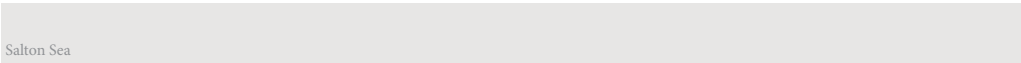


Videoschnitt zu
Backdrop

Videoschnitt zu
Perspektive parallel Video-Bild



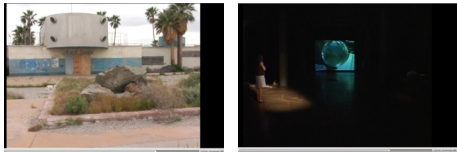
27. Übergang 00:55:27



◇◇◇◇◇◇◇◇ Bildstörung 59:08 - 59:45ca



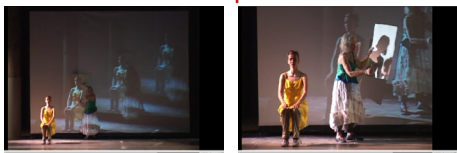
28. Übergang 01:02:40



29. Übergang 01:02:52



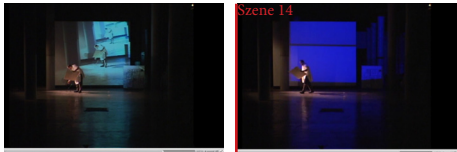
Zeichnen 1:03:03-1:04:04
dann Repräsentation verschieben
(abstoßende Magnete)

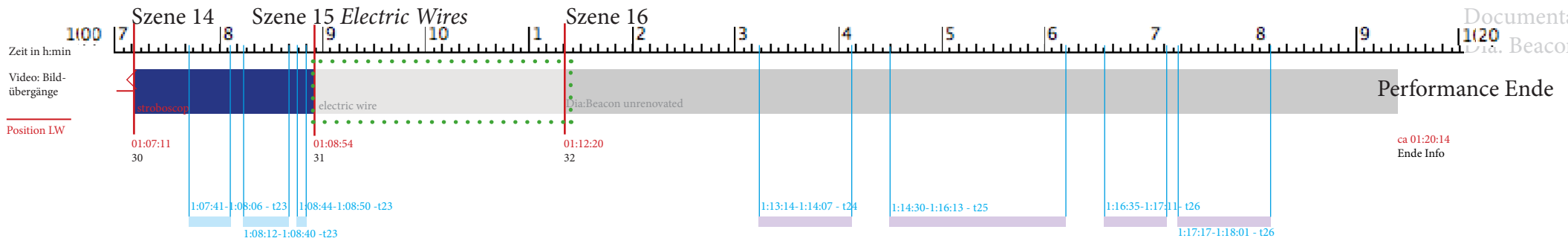


1:06:53 still
1:05:01 still



30. Übergang 01:07:11-12





30. Übergang 01:07:11-12



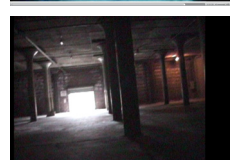
31. Übergang 01:08:54-55



32. Übergang 01:12:20-21

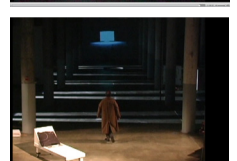


Videoschnitt 01:18:32

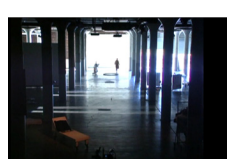
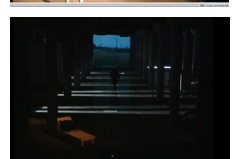


Videoschnitt zu
Backdrop

Licht-Übergang 01:19:05
- 19



Live Übergang 01:19:19-
33



Ende 01:20:14 - 21

