



Das

Weimarer

Modell

Bauhaus-Universität Weimar

**Jahrbuch der
Fakultät Gestaltung**

Das Weimarer Modell



Als künstlerische Mitarbeiterin wurden von mir im internationalen Masterprogramm »Kunst im öffentlichen Raum und neue künstlerische Strategien« in drei Semestern insgesamt 34 künstlerische Projekte realisiert, davon 23 als Masterarbeiten. In 25 wird mit performativen Elementen im öffentlichen Raum gearbeitet. Anhand von einigen Beispielen soll im Nachfolgenden verdeutlicht werden, was mit performativen Ereignissen im öffentlichen Raum gemeint ist und welcher Methoden sie sich bedienen.

Performative Ereignisse

Abb. 1
Foto: Peer Oliver Nau

Kunst im öffentlichen Raum ist schon längst um Formen und künstlerische Mittel erweitert worden, welche die Dimensionen einzelner Objekte übersteigen. Performative Ereignisse umfassen künstlerische Aktionen, die mit Raum, Zeit, dem körperlichen Einsatz des Künstlers sowie dem Wechselspiel zwischen Künstler und Publikum arbeiten. Die Performance (engl. für Durchführung, Aufführung, Darstellung, Leistung) gehört zur Aktionskunst. Aktionskunst ist ein Oberbegriff für eine Reihe von Strömungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, denen gemeinsam ist, dass die klassischen Formen der bildenden Kunst (Plastik, Malerei) in Richtung auf Körpereinsatz und zeitliche Einmaligkeit überschritten werden. Ziel ist es zumeist, den zu konventionell und eng empfundenen Kunstbegriff und Kunstbetrieb zu verlassen.

1990+, ein kurzer Rückblick zum historischen Kontext

Das Sprengen der Enge des Kunstbegriffs und des Kunstbetriebs durch das Verlassen des White Cubes und das eher prozesshafte, handlungsbezogene Agieren ging einher mit der Generation 90+. 90+ stellt für die bereits zuvor entwickelten Formen performativen Wirkens einen Wendepunkt dar. Nach den 80er-Jahren, die in der bildenden Kunst den großen Installationen galt, dem großen Geschäft, der großen Produktion,

der Autonomie der Kunst, bahnte sich in den 90er-Jahren ein Wechsel der Forschungsperspektiven an. Das Interesse verlagerte sich auf Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden können. Zugleich rückten Materialität, Medialität und interaktive Prozesshaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld.

Was war passiert? Es gab ein Anzahl einschneidender Ereignisse: Der Fall der Mauer, das Ende des kalten Krieges, die erste mediale Kriegsübertragung (Golfkrieg), der Einzug der neuen Medien und des WWW, der Bürgerkrieg in Jugoslawien und in Ruanda, die ökonomischen Veränderungen durch die Gründung der EU und der merkbare Einzug der Globalisierung, ...

Der Drang, im Alltag, in der Gesellschaft bestehende Strukturen aufzulösen und neue herausbilden zu wollen, als Künstler im »wahren« Leben mitmischen zu wollen, raus aus den Ateliers, bildete die Antriebskraft der Generation 1990+. Hier wurden Positionen entwickelt, an denen sich die Generation 2000+ reibt, wie die Arbeiten beispielsweise von Wochenklausur, Christoph Schlingensiefel, Alfredo Jaar, Critical Art Ensemble, Guerrilla Girls, Rikrit Tiravanija, Christian Hasucha u.a. zeigen.

Wie wirken sich diese performativen Ereignisse auf dem Raum aus?

Im Falle von Kunst im öffentlichen Raum bedeutet Raum der gesamte Kontext um eine Situation herum, inbegriffen die Menschen, die in diesen Kontext involviert sind.

Wenn der/die KünstlerIn als Person sowie der/die BetrachterIn Teil des Kunstwerkes wird, bekommen u.a. folgende Begriffe und Bereiche ein neues Gewicht: Sprache, Machtstrukturen, Ästhetik, öffentliche Wahrnehmung, Instrumentalisierung, Autonomie, Recherchemethoden, soziale Kompetenz, Prozessbegleitung.

KünstlerInnen, die mit diesen Methoden arbeiten, müssen in der Regel einen Rahmen entwickeln, in dem sie kritisch, praktisch und intellektuell mit den gegebenen Parametern operieren können, um eine nachhaltige substanzielle und kreative Praxis zu entwickeln. Der MFA bietet den Studierenden eine Plattform zur Entwicklung ihres Rahmens, in dem die Praxis stattfinden kann.

Zu den wichtigsten Methoden zur Gestaltung/Umsetzung performativer Ereignisse im öffentlichen Raum zählen die Intervention, die Inszenierung, die Partizipation, das Ereignis und die Dokumentation, die im Nachfolgenden jeweils an Beispielen von Projekten aus dem Studiengang vorgestellt werden sollen.

1. Die Intervention

Die Intervention (lat. *intervenire* = dazwischenkommen) bezeichnet das Eingreifen einer bis dahin unbeteiligten Partei in eine Situation. Meist ist damit das Einschreiten in einen fremden Konflikt gemeint mit dem Ziel, diesen zu lösen oder in eine bestimmte Richtung zu lenken. In der Kunst findet im Unterschied zur Installation bei einer Intervention ein Eingriff in bestehende Zusammenhänge in Innen- und Außenräumen statt, bei gleichzeitiger Thematisierung der dort vorhandenen gesellschaftlich-sozialen, kulturellen, funktionalen, räumlichen und materiellen Bezüge. Die Intervention wird ähnlich dem Graffiti und der Street Art häufig ohne Auftrag und/oder Genehmigung realisiert.¹

¹Katalog ›Weimar Day to Day‹, Weimar 2006

Holger Beisitzer, »Die Bedingungen der Freiheit«, Jena, Sommer 2005

Holger Beisitzer unternahm den Versuch, einen Kreis (Durchmesser: 2 m) aus 100.000 Reisszwecken im öffentlichen Raum in Jena zu platzieren. Die Fragestellung: Wieviel Selbstverantwortung trauen die Ämter der Bevölkerung zu und ist diese gerechtfertigt? Wieviel Sicherheit braucht die Bevölkerung vor sich selbst? Ein Schild, eine Tür, einen Käfig, alles zusammen? Der Staat entscheidet, was er dem Bürger zumuten will und was nicht. Bei dieser Arbeit ging es auch um die Verantwortung des Künstlers. Wieviel Verantwortung hat der Künstler und wird er dieser gerecht. Kann man diese an die Stadt abgeben? Nimmt die Stadt die Verantwortung ab?

Nach etlichen Ablehnungen, Briefwechseln mit Behörden (den Hütern des öffentlichen Raumes) und einem Diskurs in den Medien durfte Holger Beisitzer einen Tag lang in Anwesenheit seiner Person den Kreis aus Reisszwecken realisieren. ▶ (Abb. 2)



Abb. 2
Foto: Holger Beisitzer



Abb. 3
Foto: Susanne Bosch

Dusica Drazic, »Restlessness or Display of Leukocyte (Rastlosigkeit oder Anzeige von Leukozyten)«, Leuven, Februar-April 2006

Dusica Drazic reinigte ein auffälliges fünfstöckiges Brauerei-Gebäude, täglich acht Stunden. Sie beendete die Performance, nachdem das gesamte Gebäude von Schutt und Müll gesäubert war. Sie verließ das Gebäude besenrein. Der Prozess dauerte vom 6. Februar bis zum 4. April 2006. Am Ende projizierte sie einen Super-8-Film ihres Vaters, den er 30 Jahre zuvor als Forstingenieur gedreht hatte, um den Prozess des Wiederaufstehens in einem serbischen Brachland festzuhalten. Ihre Art der Dokumentation des Prozesses war dahingegen ein schriftliches Tagebuch: »Restlessness or Display of Leukocyte« (Rastlosigkeit oder Anzeige von Leukozyten).² ▶ (Abb. 3)

² Katalog 577, 4. The distance between, 2006, Copyright Governing board of Leuven Erika Fischer-Licht, Vom »Text« zur »Performance«, DER »PERFORMATIVE TURN« IN DEN KULTURWISSENSCHAFTEN, Kunstforum International

2. Die Inszenierung

Heute wird Inszenierung so verstanden, dass sie nicht nur Schau-funktion hat, die etwas ausdrückt, was andernorts schon besteht, sondern als ein Bündel von Strategien, die etwas völlig Neues schaffen, eine Situation des Auftritts, eine bestimmte Atmosphäre. In der Kunst versteht man unter Inszenierung, dass ein Künstler/eine Künstlerin seine/ihre Sichtweise darstellt. Er/sie wählt z.B. eine Perspektive, inszeniert Objekte, Orte, Personen oder Situationen. Er/sie lenkt den Blick des Betrachters.

Andrea Theis, »Bildstörung«, Weimar, Juni 2006

Was passiert wenn sich eine Künstlerin fünf Tage lang vor das Goethe- und Schiller-Denkmal in Weimar stellt? Für die Touristen ist ein Foto mit sich und dem Denkmal quasi ein Muss. Die Störungen, die Andrea Theis mit ihrer Präsenz erzeugte, waren gewollt. Sie riefen vor allem Unmut und Aggression, mitunter sogar Humor hervor und es wurden Verhandlungen über die Ansprüche auf Macht und Territorium notwendig. Die Beharrlichkeit der Künstlerin ließ keinen Spielraum, wurde bewundert und verflucht. Wagte sie doch, als Frau ihren Schatten immerhin auf den Sockel des Denkmals zweier Genies zu werfen, behauptend, es

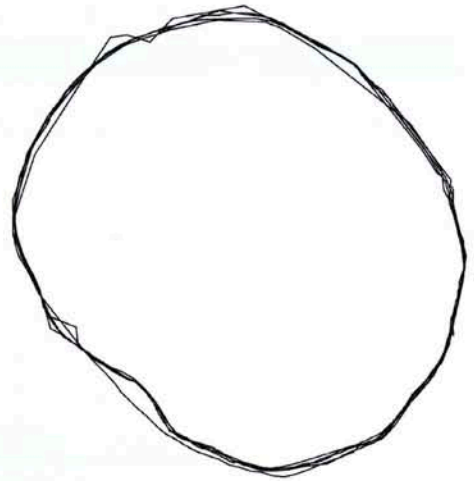
handele sich um zeitgenössische Kunst. Im Idealfall lösen Störungen Diskussionen aus, in denen Fragen nach dem, was Goethe und Schiller, was Repräsentation und kollektive Erinnerung, was ein Denkmal und seine Bedeutung ausmachen neu gestellt und beantwortet werden.³ ▶ (Abb. 4)

³(Text von Martina Sauer und Andrea Theis, vgl. ergänzend zur Masterabschlussarbeit der Künstlerin S. 216)

Dusica Drazic, »Morgen«, Jena, Sommer 2005

Die Künstlerin verteilte kostenlos in Jena 500 Kinderseifen aus Serbien und Montenegro, die in ein Papier eingewickelt wurden, auf die eine kurze Alltagsgeschichte gedruckt war. Jede Geschichte endete mit dem Waschen der Hände. Die Arbeit thematisierte die Aspekte Unschuld und Ewigkeit. Da sie kein Deutsch sprach, musste sie ihre Verschenkaktion nonverbal tätigen.⁴ ▶ (Abb. 6)

⁴Katalog Schiller goes public, 2005, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar



Karolina Freino, »Walking (Laufen)«, Leuven, 20.02.2006 von 8.51-20.23 h

Karolina Freino lief mehr als elf Stunden um die kreisförmige Innenstadt Leuvens, bis sie nicht mehr konnte. Sehr konkret nahm sie dabei Bezug auf 12 km Aktenordner im Leuener Stadt-Archiv. Das Laufen erwies sich schließlich als ein Versagen, aber auch in seiner Dauer als Ruhe und zugleich endlose Wiederholung und nicht zuletzt als eine persönliche Erfahrung.⁵ ▶ (Abb. 5)

⁵Ebd.

Abb. 4
Foto: Ralf Kehr



Abb.5
Karolina Freino,
Zeichnung



Abb. 6
Foto: Martin Tuch

3. Partizipation = Der Mensch als Material

Partizipation (v. lat.: *particeps* = an etwas teilnehmend; zugehöriges Verb: partizipieren) heißt übersetzt ‚Beteiligung, Teilhabe, Teilnahme, Mitwirkung, Mitbestimmung, Einbeziehung. In der Soziologie bedeutet Partizipation die Einbindung von Individuen in Entscheidungs- und Willensbildungsprozesse. Aus emanzipatorischen, legitimatorischen oder auch aus Gründen gesteigerter Effektivität gilt Partizipation häufig als wünschenswert. Partizipation gilt als gesellschaftlich relevant, weil sie zum Aufbau von sozialem Kapital führen kann und soziales Vertrauen verstärkt. Politisch gesehen gibt es einen ganzen Theoriezweig der partizipatorischen Demokratie, die versucht, die politische Beteiligung zu maximieren und möglichst viele Bürger an dem politischen Entscheidungsprozess teilhaben zu lassen. Eine leicht zu messende Partizipationsform ist die Wahlbeteiligung.

Bei Kunst im öffentlichen Raum binden Künstler häufig Menschen – temporär und freiwillig – mit ein, entweder als Quellen für ihre Recherche, als Teil eines Prozesses oder sie erstellen direkt ein Kunstwerk, welches nur mit Beteiligung anderer funktioniert. Es werden hier also primär kein Publikum, sondern TeilnehmerInnen verhandelt. An dieser Stelle gilt es zu beleuchten, was mit Menschen passiert, wenn sie unmittelbar auf der Straße, an einem Alltagsort, TeilnehmerInnen eines Kunstprojektes werden. Es bedarf ihrer Großzügigkeit an Zeit und Interesse. Es bedarf ihres Mutes. Denn sich auf neue, unbekannte Dinge einzulassen, kann beängstigend oder peinlich sein, da es keine Routine oder Sicherheit im Umgang gibt. Es bedarf ihrer Neugierde und Offenheit. Es bedarf der Lust und Freude an einer Idee. Oder Berührtheit. Und es bedarf ihrer aktiven Handlung, ihres »Teils«. Um den gewinnbringenden Wert eines solchen Angebots zu begreifen, müssen Künstler vorab genau ihr Angebot und ihre Methoden bestimmen. Wie muss ein solches Angebot beschaffen sein, damit es einige dieser Schlüsselgefühle trifft?

Mariela Limerutti, »Im Zwischenraum«, Weimar, Juni–Juli 2006

Durch Kommunikation und Interaktion zwischen Menschen hat sich »Im Zwischenraum« in einem komplexen Prozess entwickelt. Da das Hauptaugenmerk auf der spezifischen Situation des Ortes lag, war die Idee

⁶(Text von Martina Sauer und M. Limerutti, zur Masterabschlussarbeit der Künstlerin vgl. ergänzend S. 214)

der Arbeit, einen Erfahrungsaustausch zu initiieren. Gibt man dem Ort eine neue Bedeutung, so werden ebenfalls neue Vorstellungen über die Erfahrung mit dem Ort geweckt. Auf diese Weise verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der künstlerischen Intervention auf die Reorganisation des Kontextes. Die Arbeit verband Bilder von Wolken – die die Reise der Künstlerin zwischen Argentinien und Deutschland verbildlichten – mit der Zeit der Wende. Diese Bilder verschenkte Mariela Limerutti an Bewohnerinnen und Bewohner eines Viertels in Weimar mit der Aufforderung, auf die Rückseite jeweils ihre Geschichte beziehungsweise ihre Erfahrungen während der Wendezeit zu schreiben. Diese »Erfahrungsbilder« sollten schließlich an die Fenster der Bewohner mit dem Wolkenbild zur Straße hin geklebt werden. Der »Zwischenraum«, das »Fenster«, verkörperte den geöffneten Raum zwischen der Realität des Privaten und jener des Öffentlichen; die »Wende« war der Zeitraum des Übergangs zwischen zwei verschiedenen politischen und geografischen Situationen in Deutschland. Darüber hinaus beschrieb »Zwischenraum« den Raum und die Zeit zwischen Argentinien und Deutschland, materialisiert durch die Wolken.⁶

Ralph Kistler, »Öffentliche Meinung«, Jena, Sommer 2005

⁷Vgl. Anm. 4

Ralph Kistler entwickelte für die Ausstellung eine überdimensionale Aussteuerungsanzeige aus 20 Flutlichtstrahlern. Dieser surreal anmutende Schallpegelmessers wurde in dem Durchgang neben dem Volkshaus montiert und wandelte dort die Geräusche der Passanten in Lichtpegel um. Die mit »Öffentliche Meinung« betitelte Arbeit lädt dazu ein, mit der eigenen Persönlichkeit in einem ansonsten anonymisierten öffentlichen Raum zu interagieren.⁷

Vanessa Mayoraz, »Anekdota«, Weimar, Sommer 2006

Das Anekdoten-Projekt entstand aus der alltäglichen Lebenserfahrung in Weimar und ist das Ergebnis einer Hinterfragung seines Tourismusmanagements: Über welche historischen Fakten wird in Weimar gesprochen – über welche nicht? Vor diesem Hintergrund wurde in dem Projekt ein alternativer touristischer Stadtplan erarbeitet. Auf der Vor-

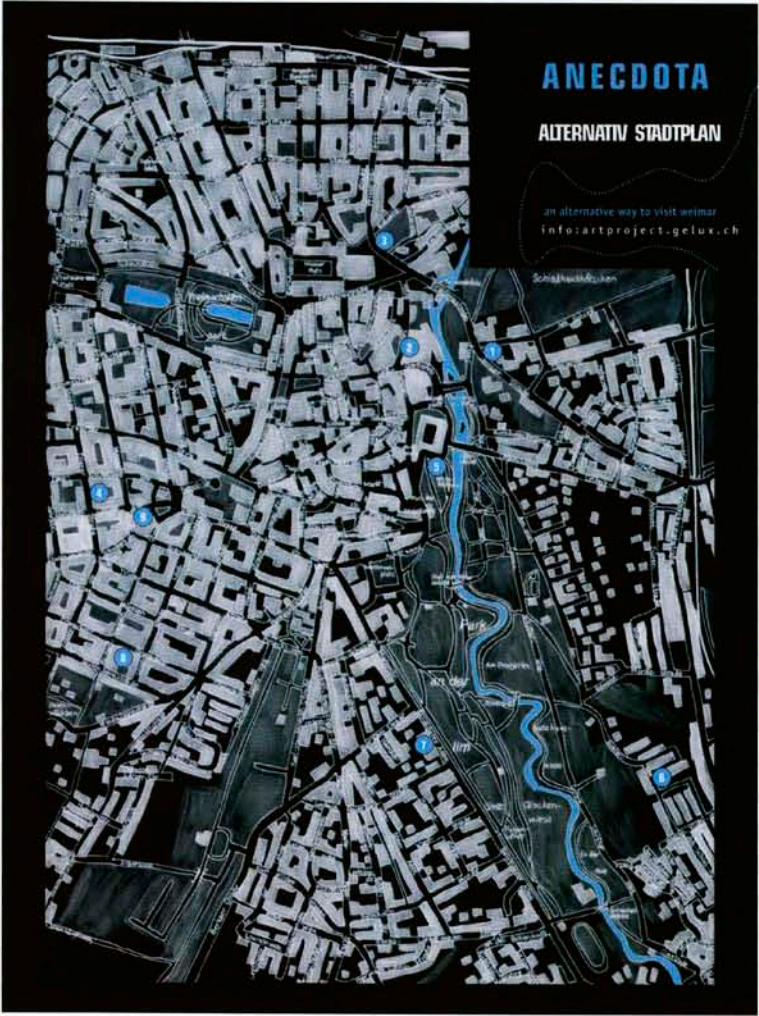


Abb. 7
Vanessa Mayoraz,
»Anecdoa«

*Leicht geänderter Text von V. Mayoraz aus dem Katalog ›Weimar Day to Day‹, Weimar 2006

derseite des »neuen« Stadtplans befindet sich eine Karte, auf der die »Besuchsorte« verzeichnet sind; hervorgehoben durch je eine Nummer. Auf der Rückseite sind entsprechend die Nummern verzeichnet und bei jeder Nummer ein Ort, eine Abbildung der Stelle, eine Anekdote über sie und der Name derjenigen Person, die diese Anekdote erzählte. Alle Plätze und Anekdoten, die in diesem Projekt auftauchen, sind das Ergebnis von Gesprächen und Diskussionen mit Bewohnern Weimars. Dieses Netzwerk und die Tatsache, dass die Geschichten sich jeweils mit der Künstlerin persönlich verbanden und insofern der Schwerpunkt auf der mündlichen Überlieferung und Erinnerung im Gegensatz zu präzisen Faktenangaben lag, waren entscheidend für das Projekt. Es wird nicht Geschichte als Wissenschaft auszugeben, sondern es wird ein Dialog provoziert, der das wissenschaftliche System mit seinen Grenzen konfrontiert, um – innerhalb des systematischen Prozesses einer Ansammlung von Informationen über die Vergangenheit – den menschlichen Aspekt der Geschichte hervorzuheben.⁸ (Abb. 7)

4. Ereignis

Performative Ereignisse, so die Ausgangsthese, sind keine, wie auch immer transformierte Theateraufführungen, sondern können als ein Erkenntnisprozess verstanden werden. Verantwortlich dafür kann die aktive Einbindung von Menschen gesehen werden. Initiiert werden kann diese Einbindung durch eine Performance, da diese eine Handlungswirklichkeit ist.

Diese ursprüngliche Handlungswirklichkeit hat eine eigentümliche Form der »Präsenz« im Sinne der Distanzlosigkeit: Ich beteilige mich direkt am Geschehen, »nehme teil« und handle wirklich. Ich gestalte mit meinem Gegenüber eine gemeinsame Handlung. Handeln dieser Art ist nicht »illusionistisch«, sondern direktes und wirkliches Handeln. Die Idee der »Negation von Illusion« läuft letztlich auf eine völlige Aufhebung aller szenischen, zeitlich/räumlichen, d.h. »situativen« Einschränkungen hinaus. Der radikale Situationismus hat solche Möglichkeiten vorgeführt und zugleich demonstriert, dass solche Ereignis- und Handlungstypen auf die Grenze des Verschwindens hinauslaufen: Ereignisse von diesem Typus entziehen sich der Aufmerksamkeit, werden ungreifbar, ja fordern das Verstehen nicht einmal heraus, da sie unauffällig bleiben.



Abb. 8
Foto: Martin Tuch

⁹ HUBERT SOWA, VOM INFUG-GESICHTSPUNKT / FROM AN INFUG POINT OF VIEW (Institutes zur Untersuchung von Grenz-Zuständen ästhetischer Systeme), in: www.asa.de/magazine/iss3/11hubert.htm

Die Idee einer »Negation von Illusion« ist eine originäre Leitidee der radikalen Performance. Sie bestimmt performative Ereignisse primär gegen den Darstellungsbegriff, der die Form des Theaters beherrscht. Die theatralische Illusion lebt von einem entscheidenden Doppelsinn: Sie ist scheinbare Wirklichkeitsnähe, Abbildlichkeit auf der einen Seite, auf der anderen Seite aber gerade Distanz. Wesentliches Instrument der illusionistischen Distanzierung, die letztlich auf Bewältigung der Lebenswelt durch klärendes Verstehen zielt, ist die Rahmung als Szene. Die Szene, deren prägnanteste Formulierung die bildhaft gerahmte Bühne ist, ist eine relativ geschlossene und daher die Überschaubarkeit und Verstehbarkeit erleichternde konstruktive Form. Sie fokussiert die verwirrende polyperpektivische »wirkliche« Handlungswelt in einem Schauplatz, versammelt sie zur Situation (situs = Platz, Ort). Insofern ist es eigentlich die bildhafte Überschaubarkeit, die - bei aller scheinbaren Ähnlichkeit - die »Illusion« von der Wirklichkeit unterscheidet.⁹

**Maureen Anderson, «Freies Schreiben: gut Deutsch ich spreche»,
Jena/ Schiller Gartenhaus, Sommer 2005**

Eine Stunde pro Tag im Juni saß Maureen Anderson in Schillers Gartenzimmer und schrieb. Besucher durften Korrekturen in den deutschen Texten vornehmen, die von der US-Amerikanerin geschrieben wurden. (Text vom M. Anderson aus dem Katalog Schiller goes public, 2005)¹⁰. ► (Abb. 8)

¹⁰ Vgl. Anm. 4.

**Peer Oliver Nau, »Die Kissenschlacht bei Jena-Auerstedt«,
Jena, 07.06.2006**

Die Kissenschlacht bei Jena-Auerstedt stellte anlässlich des 200. Jahrestages der Schlacht bei Jena-Auerstedt 1806, die Niederlage Preußens im Kampf gegen Frankreich (Napoleon) mit 500 Teilnehmern auf den originalen Schauplätzen dar. Sie war ein Memorandum anderer Art, ein Überdenken der Kultur der Kriegserinnerungen. Die künstlerische Performance versuchte, zwischen dem historischen Ereignis und den aktuellen Auseinandersetzungen in der Gesellschaft eine Brücke zu schlagen: Die Darstellung des täglichen »Krieges« existierte nicht mehr

primär in der Flächeneroberung, sondern vielmehr im Kampf um die Stellung zwischen den einzelnen Sozialgruppen und die Behauptung innerhalb dieser als Individuum. (Text vom P.O. Nau aus dem Katalog Weimar Day to Day, 2006)¹¹ ▶ (Abb. 1)

¹¹Vgl. Anm. 1

5. Dokumentation

Performances werden in der Regel per Fotografie, Filmkunst oder Video aufgezeichnet und über diese Dokumente im Kunstmarkt gehandelt. Sie sollen so der Nachwelt, dem nicht beteiligten Publikum zugänglich werden.

Die Benutzung von Bildapparaten während einer Performance von offenen Ereignisfeldern bindet oft die Aufmerksamkeit der Teilnehmer an die Motivsuche und »Filterung« der Erfahrungen und bleibt in der konventionellen Ästhetik des Bildes befangen. Der Begriff der »Aufnahme« (Rezeption) wird aufs »bleibende« Bild verengt. Dieses Bild beweist bezüglich des wirklich stattgefundenen Ereignisses nichts – allenfalls beweist es sich selbst. Es könnte lediglich als Hilfsinstrument akzeptiert werden, mit dessen Hilfe sich ein Betrachter später einmal an die Gefühle/ Erlebnisse/ Wahrnehmungen erinnern kann, die er während einer Performance hatte. In diesen Überlegungen spiegelt sich eine prinzipiell skeptische Haltung gegenüber dem Bild und der Sprache und eine radikal kritische Einstellung gegenüber allen Formen der Repräsentanz von Ereignissen. Doch diese Haltung erscheint genau betrachtet zu dogmatisch – und sie greift auch zu kurz. Sie insistiert auf einem naiven Begriff von »authentischer Teilnahme/Rezeption«, der »Teilnahme« letztlich auf augenblickliche Präsenz zu beschränken sucht. In Wahrheit ist »Teilnahme« jedoch ein sehr komplexes Ereignis. Sie ist nicht auf raum-zeitliche Präsenz beim oder im punktuellen Ereignis zu reduzieren, sondern beinhaltet auch die ganze Dimension der Erwartung und Erinnerung. Insofern ist es pragmatisch und realistisch zuzugestehen, dass »Teilnahme« im Prinzip ein nach vorn und hinten unscharf begrenzter zeitlicher Vorgang ist, der nicht mit dem zeitlichen Ende der Performance und mit dem Verlassen des Schauplatzes aufhört, sondern sich vielmehr fortsetzt in einem offenen Prozess vielfältiger »Übersetzungsleistungen«, in denen das »ursprüngliche« Ereignis weiterlebt und »im Gespräch bleibt«.

Die Dokumentation müsste die Dimension des »Weiterlebens« des Ereignisses als integralen Bestandteil der Performance begreifen. Der Fotograf, der sich etwa im Rahmen einer Performance im Ereignisfeld bewegt und Bilder aufzeichnet, müsste als Teil des Ereignisses aufgefasst werden. Ebenso das Nachgespräch, das Gerücht, die Anschlusstexte usw. Je präziser eine reflexive performative Arbeit sich dieser Dimension der »Fortdauer« bewusst ist und sie auch thematisiert, desto präziser öffnet sie den Blick auf das, was Ereignisse wirklich sind.¹²

¹²vgl. Anm. 1